

LA NOVELA DE ARTISTA MODERNISTA EN COLOMBIA

PAOLA ELENA LEÓN VELASCO

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2015

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Luis Carlos Henao de Brigard

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

A mis padres, mi infinita gratitud por su apoyo incondicional

Agradezco a mis docentes Liliana Ramírez, Augusto Pinilla, Cristo Figueroa, Jaime Alejandro Rodríguez, Oscar Torres, Luz Mary Giraldo, Juan Cristóbal Castro, y especialmente a mi asesor de trabajo de grado Luis Carlos Henao por todas sus enseñanzas

A mi amada Alma Mater, por el aprendizaje, los conocimientos y las experiencias que nutrieron mi intelecto y mi espíritu.

Tabla de Contenido

Introducción	6
1. El modernismo y la novela de artista.....	9
2. La recepción crítica de la novelas de artista.....	18
2.1 La recepción crítica de <i>De Sobremesa</i>	18
2.1.1 La recepción crítica de <i>De Sobremesa</i> de 1926 a 1970.....	19
2.1.2 La recepción crítica de <i>De Sobremesa</i> de 1970 en adelante	21
2.2. La recepción crítica de <i>Los Parias</i>	24
2.3. La recepción crítica de <i>La vorágine</i>	31
2.4 La recepción crítica de <i>Resurrección</i> (Cuento de Artistas).....	38
3. Análisis de las obras como novelas de artista	41
3.1. <i>De sobremesa</i> como novela de artista	41
3.1.1 La existencia estética en <i>De sobremesa</i>	42
3.1.2 El diario leído desde la “torre de Marfil”, una estrategia narrativa íntima.....	49
3.1.3 Ambigüedad representada por lo femenino.....	50
3.1.4 Ciencia, arte y mística.	53
3.1.5 Propuesta de lector artista	54
3.2 Análisis de <i>Los Parias</i> como novela de artista.....	55
3.2.1 Contexto social de la novela.....	55
3.2.2 Los personajes, la propuesta ideológica y el desenlace.....	56
3.2.3 Prefacio o canto doloroso de Vargas Vila.	66
3.3 <i>La Vorágine</i> como novela de artista.....	67
3.4. Análisis de <i>Resurrección</i> como novela de artista.....	73
Conclusiones	79
Anexo 1. Fragmento manuscrito <i>El desierto prodigioso y prodigio del desierto</i> de Pedro de Solís y Valenzuela. (Original en: Archivo Biblioteca Nacional).	81
Anexo 2. Primera edición <i>Resurrección</i> de J. M. Rivas Groot. Ed. J.M. Samper Matiz. 1902.	82
Anexo 3. Primera edición <i>La Vorágine</i> de José Eustasio Rivera. Ed. Cromos. 1924.	84
Anexo 4. Primera edición <i>de Sobremesa</i> de José Asunción Silva. Ed. Cromos. 1925	85
Anexo 6. Listado de algunas novelas de artista de la Literatura Universal.....	86
Bibliografía	88

Introducción

Como aspirante a profesional en Estudios Literarios, se me plantea el reto de abordar una temática que realmente despierte mi interés. Me remonto a la dicotomía entre ciencia y arte problematizando el papel de este último en una sociedad con marcados valores positivistas. Es en este punto, donde se despierta el interés sobre el artista intelectual como personaje novelesco. En este trabajo se reconoce al artista como una persona autorizada para el análisis socio-crítico, más aún, si esta declaración se asume desde el contexto colombiano de la época modernista.

Al leer *Los Parias* de José María Vargas Vila, me encontré con personajes que despertaron mi interés; poseedores de dotes artísticas, vocación literaria, pensamiento analítico, deseos libertarios; ejercían un debate ideológico y manifestaban su propia voz. Lograron conmoverme y hacerme cuestionar sobre la voz de aquellos, que aunque ficticiales, logran transmitir ideas sobre la experiencia en un periodo determinado, en este caso la modernidad. Los Parias denuncian la problemática situación que les rodea; que en este caso corresponde a un escenario, que como afirma el autor, está relacionado con la guerra de los mil días, específicamente la guerra del 85.

Las expresiones de los personajes son relevantes en la medida que evidencian preocupaciones relacionadas con su entorno y consigo mismos, sus deseos, aspiraciones o problemáticas, entre otros aspectos. Este trabajo de grado intenta sumergirse en este universo de voces, para acercarse a la existencia estética de estos personajes que fueron creados por escritores colombianos durante el modernismo, pero que han estado presentes desde mucho antes en las letras colombianas.

Me resultaba atractiva la forma como este personaje se desenvuelve en la sociedad y expresa sus más altos ideales desde la literatura, especialmente durante el modernismo, época en que los artistas y los pensadores se vieron impactados por el capitalismo, el positivismo, la industrialización, y demás imposiciones que aplacaban las creencias del sentir metafísico, el libre-pensamiento y el placer estético. Situación que llevó a los artistas

e intelectuales a una crisis donde su sensibilidad interior surgía en discordancia con el entorno social.

Se escoge entonces, como horizonte de estudio, la creación literaria donde se halla inmerso el personaje artista intelectual; es decir, la novela de artista, y se prefiere iniciar con su abordaje en las letras latinoamericanas como forma de reconocimiento y empoderamiento del entorno artístico-literario.

Realizando la búsqueda pertinente se encuentran cuatro novelas de artista modernistas colombianas, escritas y publicadas entre 1887 y 1925: *De sobremesa* de José Asunción Silva, escrita entre 1887-1896 y publicada póstumamente en 1925; *Resurrección* de José María Rivas Groot (1901); *Los parias* de José María Vargas Vila, publicada en 1902 y *La Vorágine*, publicada en 1924 de José Eustasio Rivera.

El presente trabajo de grado se divide en tres capítulos principales. El primero se titula *El modernismo y la novela de artista en Colombia* y aborda el contexto histórico-literario del país a finales del siglo XIX y siglo XX, se describen aspectos relacionados con el modernismo en Colombia, teniendo en cuenta los conceptos de Rafael Gutiérrez Girardot principalmente, también se define qué es la novela de artista y se citan sus antecedentes, evocando las manifestaciones de esta modalidad narrativa en el mundo, encontrando que ha sido en Alemania donde más se han estudiado y escrito novelas de artista.

El segundo capítulo procede a comprobar la afirmación de Rafael Gutiérrez Girardot, quien enunció en su ensayo *Modernismo*, que el estudio de la novela de artista ha sido mínimo en Latinoamérica, para esto se contempla la recepción crítica de las novelas seleccionadas, rastreando como fueron percibidas y si fueron, o no, estudiadas bajo el criterio de novela de artista. En este capítulo se realiza una revisión bibliográfica y recopilación de conceptos hallados en las historiografías críticas literarias en relación con la obra, también se nombran datos relacionados con la historia editorial enunciando la primera edición y la recepción crítica en varios tiempos.

Posteriormente, en el capítulo final se realiza un análisis de cada obra desde la perspectiva de novela de artista; analizando el rol del intelectual y del artista en la sociedad desde la literatura. Se examinan las novelas, escogiendo citas textuales donde los personajes expresan su experiencia en el mundo moderno a través de sus declaraciones, para esto se consideraron las conversaciones, monólogos, soliloquios y demás, donde se tocara la temática del “porqué”, el “para qué”, el “cómo” y el “quehacer” del arte y del artista en la sociedad; es decir, se explora en lo literal de las locuciones o sentencias de los artistas ficticiales de las novelas. Finalmente se presentan las conclusiones, los anexos y la bibliografía.

1. El modernismo y la novela de artista en Colombia

Para dar inicio considero fundamental exponer el contexto histórico-literario de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en Colombia, donde se hace evidente la problemática situación social que enfrentaron los artistas de la época. Una vez expuesto, grosso modo, el contexto social y literario, mi objetivo se enfoca en presentar la novela de artista modernista colombiana como herramienta que permite analizar el rol social del intelectual y del artista desde la literatura, pues allí se manifiesta todo un universo de convicciones, vivencias políticas, existenciales, morales, ideológicas, filosóficas, estéticas, entre otras.

Situarse en la época donde floreció el modernismo literario en Colombia implica reconocer un contexto histórico donde la sociedad burguesa domina política e ideológicamente estableciendo valores capitalistas, fundamentados en la idea del progreso, la industrialización y el utilitarismo como eje primario del funcionamiento social. Por otra parte, se encuentran arraigados valores y concepciones que la moral, la religión y la tradición conservadora imponen. Rafael Gutiérrez Girardot también afirma la sobrevivencia de relaciones sociales feudales en España y Latinoamérica (p. 23).

Es una época donde la creación y la novedad artística implican la trasgresión de la norma, la subversión del pensamiento político y una tendencia a la secularización, ya que el arte involucra ideas y creaciones que desafían el orden social. Por tal motivo el artista que piensa y crea, florece en un ámbito marginal, un ámbito en tensión social. Es aquí donde se problematiza el papel del escritor, del artista y del intelectual dentro de la sociedad.

Su actividad literaria no era, como en épocas anteriores, la que aseguraba su posición social. En todo caso el arte “ya no era la más alta expresión de los menesteres del espíritu”, y su actividad era efectivamente marginal. Y no solamente porque la literatura no fuera una profesión, sino porque en la sociedad en la que dominaba la “división del trabajo” ésta no tenía cabida, o cuando se la toleraba, figuraba como adorno pasajero o como extravagancia. A esta sociedad le interesaban los llamados valores materiales, el dinero, la industria, el comercio, el ascenso social (Gutiérrez Girardot p. 47).

En Latinoamérica, hacia la primera mitad del siglo XIX la modernidad se presenta como fenómeno histórico asociado al desarrollo, al positivismo, al funcionamiento monetario; se impone a través del auge de la tecnología, el progreso científico tecnológico de la revolución industrial y los cambios asociados al modelo económico capitalista. Es claro que la presencia de extranjeros en los países latinoamericanos ha sido un hito que determina influencias innegables; sin embargo, las vivencias culturales y sociales de las ciudades latinoamericanas favorecen y determinan autonomía y originalidad creadora. Rafael Gutiérrez Girardot afirma que la comprobación de influencias, “no basta para situar las letras de lengua española en su contexto cultural e histórico” (p. 20).

El modernismo se instaura como concepto estético que evoluciona a través de querellas y discusiones ideológicas. En la segunda mitad del siglo XIX, los franceses Delacroix y Víctor Hugo se imponen en medio de las polémicas connotaciones asociadas al concepto, y hacia las últimas décadas del siglo XIX las discusiones se neutralizan en gran manera. La aceptación y legitimidad en Latinoamérica acontece en el siglo XX, después de la década de 1920 con el establecimiento, por parte de Rubén Darío, del “Modernismo” como “un movimiento contemporáneo de renovación estética” (Calinescu p. 56).

La creación y el pensamiento artístico-literario implica un camino colmado de riesgos y retos donde la originalidad creadora es un aspecto fundamental. Los modernistas latinoamericanos, asediados por el tutelaje cultural de España, tornan la mirada hacia Francia. “En el plano literario, es el Modernismo la actitud de escritores que, al rechazar tajantemente la cultura hispánica, se tornan hacia la francesa en particular, hacia los ideales literarios de Francia, apuntando una renovación artística de Hispano-América” (Calinescu, p. 60).

Todos advirtieron que en ellas (las ciudades latinoamericanas) se labraba un nuevo estilo de vida latinoamericana, signado, sin duda, por las influencias extranjeras pero oscuramente original, como era original el proceso social y cultural que se desenvolvía en ellas. Metrópolis de imitación a primera vista, cada una de ellas escondía un matiz singular que se manifestaría poco a poco (Gutiérrez Girardot p. 22).

El contexto social específico de Colombia influye sobre los escritores y las obras novelescas de la literatura colombiana; es el artista de letras quién logra navegar en el espacio del universo creativo utilizando la figura del artista como “objeto novelable” que vive y se mueve en una sociedad específica, en una estructura social, donde lo urbano y lo rural está presente. La novela de artista revela las preocupaciones de los escritores de la época. En ella, se nos plantean diversas y relevadoras problemáticas, de ahí que el estudio de la novela de artista modernista colombiana resulte enriquecedor. Rafael Gutiérrez Girardot afirma sobre esta temática: “Sobre el tema de ‘novela de artistas’, que con pocas, no precisamente gloriosas excepciones, no ha sido tratado en la historiografía de la lengua española” (p. 63).

Frente a ella, el artista reaccionó con un gesto romántico. Rechazó la sociedad burguesa que lo marginaba y al mismo tiempo reflexionó sobre su situación en esa sociedad que, por paradójico que parezca, le deparó no solamente la libertad artística, sino también la posibilidad de nuevas y complejas experiencias (p. 51).

Álvaro Pineda Botero, en su artículo, *El poeta como protagonista en las novelas decimonónicas*, define la novela de artista como aquella en la que “el protagonista está definido como tal” (p. 49). Realiza un recuento de las novelas colombianas donde el tópico artístico y poético son neurálgicos, aspecto que también desarrolla en *La fábula y el desastre - Estudios críticos sobre la novela colombiana, 1650-1931-*, donde afirma que “el tópico literario del poeta como protagonista está anclado en la más auténtica tradición nativa, en especial la bogotana” (p. 332). Desde la literatura colonial está presente el artista como protagonista.

A mediados del siglo XVII (1650-1673) fue escrita por Pedro de Solís y Valenzuela la novela barroca *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*¹. Esta obra puede considerarse la primera novela de artista colombiana. En ella, el papel del arte poético aparece como tema nuclear. “Andrés, Fernando, Pedro y Antonio, los personajes centrales, son poetas y gran parte de la obra está orientada a narrar sus actividades académicas y de

¹ En el Anexo 1 se incluye fotografía del manuscrito, específicamente del inicio de la primera mansión, tal como denominó Pedro de Solís y Valenzuela a sus capítulos. La versión original reposa en el archivo de la Biblioteca Nacional.

creación artística. Este papel protagónico de la poesía tiene el propósito trascendental de salvar el alma, siendo la poesía el vehículo más adecuado para alcanzarla” (Pineda p. 332).

En sus diálogos, los protagonistas efectúan multitud de digresiones sobre el “quehacer” poético. Hay lectura de textos, análisis críticos, parodias, traducciones y escritura de respuestas, lo cual constituye un valioso aporte de carácter estético y autoconsciente. En un nivel más profundo aparece una visión escéptica y perturbadora respecto de la capacidad del ser humano para comprender el sentido de la existencia (p. 332).

Pineda llama al estudio y a la valoración de esta novela que permaneció inédita por más de trescientos años, teniendo en cuenta que: “Es una obra extensa, compleja en su estructura por los innumerables textos intercalados, rica en formas lingüísticas y en estrategias de autoconciencia poética” (p. 30). A esta novela no se le ha dado la importancia que le corresponde desde la perspectiva de novela de artista, al igual que desde otras perspectivas. Según Pineda, “desde la perspectiva estructural, comporta una forma orgánica y un anhelo de totalidad que nos permite verla como perteneciente al género novela, en forma mucho más apropiada y convincente que *El Carnero*” (p. 31).

En el siglo XIX, específicamente en el año 1880, encontramos la novela costumbrista *El poeta soldado*, escrita por José María Samper, que en este orden de ideas puede considerarse la segunda novela de artista colombiana. Pineda afirma que esta obra “presenta un novedoso nivel de conciencia narrativa y de introspección, sobre todo en el campo de la creación poética [...] Por desgracia, la excesiva pasión política y la parcialidad ideológica que aparecen en esta novela de Samper, opacan y demeritan el esplendor de sus logros estéticos” (p. 255).

Hay más originalidad en el tema del poeta como protagonista de la acción novelesca, en la problemática de la creación poética y en las funciones de la lectura y la escritura como temas de la ficción, con lo cual abre la puerta a obras futuras que habrán de abordar estos temas con mayor profundidad (*De Sobremesa* y, décadas más tarde, *La Vorágine*) y en las cuales las relaciones entre el diario íntimo, la creación poética y la introspección serán fundamentales (Pineda p. 265).

Existen numerosas novelas colombianas tradicionales e inéditas que han mencionado la temática artística en sus diversas formas: poesía, pintura, música, escultura, entre otras; y en las que algunos de sus personajes tienen una actitud “poética”. Sin embargo, en estas novelas ni el arte, ni el artista son el eje conductor de la obra. No obstante, sería importante realizar un análisis de las novelas que cumplan con esta característica, para evaluar la pertenencia o no, a la modalidad narrativa de “novela de artista”. Entre ellas tenemos a *Yngermína o la hija de Calamar*, escrita por Juan José Nieto Gil en 1844; *El mudo, secretos de Bogotá* (1848), de Eladio Vergara y Vergara; *Manuela* (Díaz 1858); *María* (1867) de Jorge Isaacs; *Las tres semanas*(1884) de José David Guarín; *Tránsito* (1886) de Luis Segundo de Silvestre; *Frutos de mi tierra* (1896), de Tomás Carrasquilla; *Tierra Virgen* (1897), de Eduardo Zuleta; *Al pie del Ruiz* (1898) de Samuel Velásquez; *El triunfo de la vida* (1916) de José María Rivas Groot.

Pineda afirma que “*El desierto prodigioso* demuestra una forma de pensamientos que se perpetúa en la República en *Yngermína*, *María*, *Las tres semanas* y, sobre todo, en *El poeta soldado*. En estas obras, el poeta es un ser excepcional, dotado de inteligencia y sensibilidad especiales, llamado a servir de faro a sus conciudadanos; y la poesía obedece a motivaciones trascendentales o sublimes” (p. 53).

Como novelas modernistas de artista colombianas se encuentran *De sobremesa* de José Asunción Silva, escrita entre 1887-1896 y publicada póstumamente en 1925 (Allí, el poeta José Fernández revela, entre tendencias fatalistas y urbanas, múltiples problemáticas de la época); *Resurrección* de José María Rivas Groot, tiene como subtítulo “Cuento de Artistas” (En la novela se debate sobre la relevancia de las diferentes formas artísticas y la religión), publicada en 1901; *Los parias* de la pluma de José María Vargas Vila, publicada en 1902 (donde se narran desgarradores episodios de la guerra bipartidista, que finalmente convierte en mártires intelectuales a Claudio Franco, Tito Martínez, Pepe Cifuentes y a Luis y Carlos Rodríguez); y *La Vorágine*, publicada en 1924 por José Eustasio Rivera (cuyo protagonista es el errante, Arturo Cova, poeta e intelectual). Las novelas modernistas mencionadas

fueron escritas y publicadas entre 1887 y 1924. Estas obras presentan la concepción que desde la literatura tienen los escritores del papel del artista en la sociedad.²

La “novela de artistas” estuvo determinada por el estado que pintó Hölderlin. Los que llegaron demasiado tarde, los que no tenían un “para qué”, radicalizaron esta carencia de función en una concepción del arte que, fundada en Kant, proclamaban que el arte no tenía un “para qué,” que el artista consiguientemente pertenecía a “aquellos que no viven en el mundo común y corriente, sino en uno que ellos mismos han pensado e imaginado” (Gutiérrez Girardot p. 53).

Durante el modernismo “uno de los primeros y más inmediatos problemas fue el de la situación del arte y del artista en la sociedad, esto es, el del ‘fin del arte’” (Gutiérrez Girardot p. 46). Como respuesta a esta búsqueda surgió la novela de artista “convirtieron al artista en ‘objeto novelable’; es decir, crearon la ‘novela de artista’. Y con esta novela, pero también con reflexiones sobre el arte y el artista, sobre su condición y su función, respondieron los artistas al ‘fin del arte’” (Gutiérrez Girardot p. 52). El artista como personaje principal es representado como un “genio”, como un “marginado o como un “rebelde”, entre otras perspectivas.

Resulta interesante realizar un análisis de los protagonistas de las obras modernistas mencionadas, ya que representan diferentes perspectivas ideológicas y prácticas; precisamente el surgimiento de este tipo de personajes ha despertado una inquietud con respecto a la representación del artista, escritor e intelectual como protagonista de una novela. “La exaltación del poeta a la categoría de héroe de la fábula representa una forma de sentir y una visión de las cosas propias de ciertos sectores colombianos, y no resulta apropiado depender de manera exclusiva de los modelos extranjeros para entenderlo” (Pineda p. 332).

Para continuar, se expondrán algunos antecedentes que tratan el propósito del arte, el “quehacer” y la “razón de ser” del artista en la sociedad, siendo esta, una temática que se

² En los anexos 2-5 se encuentran las portadas de ediciones clásicas de las cuatro novelas de artista analizadas en el presente trabajo de grado. .

ha contemplado desde la antigüedad clásica. Posteriormente se narrará sobre el surgimiento de la novela de artista en el mundo.

En la Grecia clásica se hallan evidencias de la inquietud sobre el papel del arte en la sociedad. Un ejemplo de esto es la expulsión de los poetas de la polis en el libro X de *La República* de Platón, donde Sócrates dirigiéndose a Glaucón y sus acompañantes, plantea inquietudes sobre el efecto del arte y la poesía. “A vosotros os lo puedo decir, pues no iréis a acusarme ante los poetas trágicos y todos los que hacen imitaciones: da la impresión de que todas las obras de esa índole son la perdición del espíritu de quienes las escuchan, cuando no poseen, como antídoto, el saber acerca de cómo son” (p. 457). Más allá del concepto de imitación mencionado, cabe resaltar el contexto perjudicial que se le atribuye al arte, al considerarlo como un camino para “la perdición del espíritu”, por cuanto que el artista o el poeta al imitar la naturaleza se apartaba aún más del conocimiento de las ideas eternas o inmutables. Y es precisamente la actitud del artista, la inquietud existencial y sus indagaciones constantes lo que lleva al poeta a la exclusión del Estado, a la imposibilidad de permanecer adherido al cumplimiento estricto de las leyes ciudadanas.

Siglos más tarde, la zozobra ante la situación del “quehacer” y el “para qué” del artista en la sociedad se planteó a través de diversas formas narrativas. Por ejemplo, en el año 1800 Hölderlin presentaría la elegía *Pan y vino* donde se pregunta: “¿para qué el poeta en tiempos de miseria?”, que provocara el siguiente consuelo de recatado orgullo: “Pero ellos son, dices, como los santos sacerdotes del dios del vino [...] que van de país a país en noche sagrada” (citado en Gutiérrez Girardot p. 34). Por otra parte, en Francia, en 1825, Saint Simon comenta sobre la tarea del artista: “Es el hombre de imaginación, y, como tal es capaz no sólo de prever el futuro, sino también de crearlo [...] su grandiosa tarea es tomar la edad Dorada del pasado y proyectar su mágico resplandor en el futuro” (Calinescu p.76).

En Alemania, en el año 1819, el filólogo Johann Karl Simon Morgenstern denomina *Bildungsroman* a las novelas de argumento formativo. La palabra *Bildung*, significa “educación” y está asociada a procesos de construcción, evolución y formación. Estas novelas plantean una “pedagogía” social. La terminación *roman* traduce “novela”. La

Bildungsroman por antonomasia de la literatura alemana es la obra *Wilhelm Meister* de Goethe. Dentro de esta tradición, aparece la *Künstlerroman* (*Künstler*, significa artista). Esta última describe todo el género novelístico de lo que en español se conoce como novela de artista.

Herbert Marcuse analizó esta modalidad narrativa y escribió: *Il 'romanzo dell'artista' nella letteratura tedesca* en 1985 (la novela de artista alemana). Define *Künstlerroman* como la novela “in cui un artista è inserito e inquadrato nel mondo circostante come esponente di una forma specifica di vita” (Citado en Plata p. 20). Inicialmente la *Künstlerroman* presentaba al artista como modelo de vida, poseedor de valores e ideales que evoluciona en pro de su desarrollo creativo y personal. Roberta Seret afirma que la *Künstlerroman* es "the narration of the formation and development of the artist" (p.15). Sin embargo, el paradigma de la vida y el desarrollo del artista, desde una mirada netamente formativa, entra en crisis en múltiples novelas de artista modernistas, ya que evidencian inquietudes desde una perspectiva irresoluble que convergen en manifestaciones como aislamiento, marginalidad, inconformidad social, y demás síntomas asociados a las múltiples problemáticas del papel del artista en la sociedad.

Las novelas de artista tampoco se clasifican como un “subgénero novelístico” que las sitúe en un lugar honorífico o relegado. Según Cesare Segre, “la novela no es el género que comprende subgéneros como la novela policiaca, la novela de terror, la novela de ciencia ficción, etc.: las novelas ‘con atributo’ son desarrollos, especializaciones de la novela, ordenables en una línea histórica y no en una clasificación jerarquizada” (p. 280). Desde este punto de vista la novela de artista posee un “atributo”, un fruto del desarrollo y la especialización de una temática que genera una modalidad narrativa, que en este caso permite visualizar y analizar el papel del artista en la sociedad desde la literatura.

Entre los antecedentes de la *Künstlerroman* alemana tenemos *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (*Ardinguelo y la islas Bienaventuradas*) escrita por Johann Jakob Wilhelm Heinse en 1787. Diez años después se publica *Hyperion*, de F. Hölderlin, y dos años más tarde *Lucinde* (1799) de Friedrich Schlegel, en 1802 se publica *Heinrich von*

Ofterdingen de Novalis. Thomas Mann continuaría con esta tradición con la novela *La muerte en Venecia*, publicada en 1912 y *Doktor Faustus* en 1947.

El papel del artista como tópico en tensión se acentúa durante el modernismo, y con esto la producción de novelas de artista, no sólo en Colombia, sino a nivel mundial. En Francia, Honoré de Balzac publica *Le Chef-d'oeuvre inconnu* (1831) y *Un debut dans la vie* (1842), entre otras. Más adelante se publica *A Rebours* (A contrapelo) de Joris Karl Huysmans; con su personaje Jean de Floressas Des Esseintes (1884). Un año después, el cubano José Martí publica la novela *Amistad funesta*. En España se publican *La Voluntad*, de José Martínez Ruíz, con su personaje Antonio Azorín; *Camino a la perfección* de Pío Baroja (estas dos últimas de 1902), y *La novela de mi amigo*, de Gabriel Miró en 1908, entre otras.³

En su ensayo *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, Rafael Gutiérrez Girardot relaciona las novelas de artista, sin discriminar origen, asegurando que “tienen en común el que, en la respuesta a la pregunta por el para qué del arte, sus protagonistas se afirman mediante la negación de la sociedad y del tiempo en que vivieron y en la búsqueda de una utopía (Ardinghello), de una plenitud (Lucinde) o de muchos lejanos o pasados” (p. 39).

El artista entonces es mostrado en medio de su entorno social planteando críticas a la sociedad y la moral de su tiempo y deseoso de alcanzar otras posibilidades vitales, que cómo dice Gutiérrez Girardot, pueden ser una utopía, un intento por vislumbrar la plenitud de una realidad, “una búsqueda de lo infinito, una orgullosa afirmación de la carencia de lazos sociales, una predominancia de la fantasía, un enriquecimiento de todas las excitaciones de lo sensorial” (p. 27). Aspectos que se desean apreciar con el análisis de las cuatro novelas de artista modernistas colombianas mencionadas, cotejándolas, teniendo en cuenta el contexto social colombiano y las inquietudes sobre el que hacer de los artistas de las letras.

³ El anexo 6 incluye un listado de novelas de artista de la Literatura Universal.

2. La recepción crítica de la novelas de artista.

2.1 La recepción crítica de *De Sobremesa*

La novela *De Sobremesa* fue escrita (o reescrita), durante los años 1887 a 1896 y publicada póstumamente casi tres décadas después de la muerte del escritor en el año 1925 por la editorial Cromos de Bogotá (Ochoa, p.205). Según Rafael Maya el manuscrito de *De Sobremesa* fue encontrado en el escritorio de Silva, al lado del *El triunfo de la muerte*, de D'Annunzio, y de *Tres estaciones de psicoterapia*, de Mauricio Barrés. (p. 81)

Según datos histórico-biográficos se afirma que numerosos manuscritos de José Asunción Silva se perdieron en el naufragio ocurrido en el año 1885. “Silva se embarcó en La Guaira en el buque de carga francés *L'Amérique* de 6.000 toneladas y 8.000 caballos de vapor, con un baúl en el que lleva sus cuentos y poemas, que posiblemente piensa dar a la imprenta de Bogotá” (Cano Gaviria p. 409). Se afirma que en dicho baúl también se encontraban doce de los cuentos titulados *Cuentos negros*; compilaciones de versos denominadas *Poemas de la carne*; y las novelas *Amor* y *Un ensayo de perfumería*, entre otros manuscritos.

Mientras el pánico cundía entre los pasajeros el barco se inclinó de costado y el agua empezó a inundarlo; primero fue el turno de los comedores, luego de los camarotes del costado izquierdo del buque, entre los cuales está sin duda el de José Asunción Silva, lo que explica que no haya podido hacer nada por salvar sus preciados manuscritos. (Cano Gaviria p.410)

La crítica dirigida a la novela *De Sobremesa* ha tenido diferentes momentos. La inicial corresponde a la época posterior a su publicación, y hasta medio siglo después cuando las valoraciones de la obra se enfocaron en el exotismo de la temática extranjera impostada; la trasgresión de la forma narrativa, aspecto que generó polémica con respecto al género literario de la obra, y la falacia autobiográfica que se le atribuía a la novela en relación con el Silva viajero que va a París, ciudad de excentricidades y excesos. Algunos de los críticos de la época que valoraron negativamente la obra fueron Jorge Zalamea, Juan Ramón Jiménez, Baldomero Sanín Cano, Rafael Maya y Hernando Téllez.

Posteriormente, el enfoque de la crítica hacía la novela se amplía reivindicando su importancia literaria con opiniones críticas de intelectuales como Héctor Orjuela, Juan Loveluck, Rafael Gutiérrez Girardot, Gabriel García Márquez, Álvaro Pineda Botero y Klaus Meyer-Minnemann. Actualmente, el estudio de la novela continúa vigente.

2.1.1 La recepción crítica de *De Sobremesa* de 1926 a 1970

En 1926, un año después de la publicación póstuma de *De Sobremesa*, Jorge Zalamea se refiere de manera bastante prevenida sobre la calidad de la novela. Afirma que la baja calidad de la obra se debía a que el cerebro del escritor ya estaba “atacado de neurosis” (citado en Pineda p.334). En el libro sobre *Historia de la crítica literaria en Colombia* de Jiménez Panesso se menciona de la siguiente forma la crítica de Zalamea con respecto a la novela:

Escribió en 1926 una reseña bastante escéptica con respecto al valor universal de la obra. Y su crítica apunta, precisamente, a la ausencia de ‘medio real’, debido al esteticismo finisecular de cuyo fondo sale un personaje que no mira a la realidad externa. Lamenta que sobre José Fernández no caiga esa ducha de agua fría que es la mirada irónica (algo que Silva tantas veces derrochó en sus versos de ‘Gotas amargas’) para contrarrestar los excesos de artificialidad que estropean al personaje (p. 185).

En 1942, Juan Ramón Jiménez enfrenta el Silva del *Nocturno* contra el Silva de *De Sobremesa*. De esta novela afirma, que no era más que un “dandismo provinciano, vacuo y ridículo que el pobre José Asunción se puso, como el pobre Julián del Casal, alrededor de su espíritu verdadero para asustar o mortificar a los colombianos corrientes, más o menos sensitivos o tolerantes de una Bogotá sin culpa”(p. 32). Desde esta perspectiva, el crítico enfatiza en lo impostado del dandy criollo que simula una aristocracia superflua, tendencia conocida como la moda “rastacueros”. Según esta concepción, la novela quedaría reducida a una falacia biográfica sin autenticidad, donde se enfatizaría el aspecto artificial del personaje y el medio.

En el año 1961, en su libro *Los orígenes del Modernismo en Colombia*, Rafael Maya aborda la novela *De Sobremesa* citando a Baldomero Sanín Cano, quién se refirió a la novela como “una obra de construcción defectuosa, de análisis arbitrario y de verdad puramente subjetiva” (p. 81). Continúa mencionando que Sanín Cano afirmaba que “esas páginas vertiginosas que el poeta escribió en vísperas de su muerte, resumen la esencia de algunas novelas cortas y de varios cuentos -Los *Cuentos negros*, perdidos en *L’Amerique*- algunos de los cuales eran ‘obras maestras’” (p. 81). A partir de esto, Maya afirma que *De Sobremesa* tenía un vínculo directo con el aparato estilístico de los *Cuentos negros* perdidos en *L’ Amerique*: “esa obra contenía, virtualmente, la esencia de los *Cuentos negros*”(p.82), cuentos que, según afirma, podían resultar deslumbrantes para los “contemporáneos del poeta, muy influidos por el ambiente que Silva había creado entre ellos”, pero “para los lectores de hoy es posible que aparecieran tan artificiales y tan falsos como su novela” (p. 84). Con respecto al protagonista José Fernández, afirma que es un personaje "estrambótico y raro"(p. 87).

Maya también sostiene que es un documento testimonial de la época donde aparece el gusto por el arte prerrafaelista europeo y las bellas artes en general, en una fusión de lo que ambicionaba ser una novela psicológica, pero que solo logra ser “un proyecto desorbitado, que vale como intento y posibilidad” (p. 91), ya que se ve degradada por “demasiado adorno y fantasía en ella, demasiada música, demasiado color. Quiso Silva hacer de su prosa un resumen de todas las bellas artes” (p 91) y relaciona su contenido con aspectos biográficos del autor:

Entonces intentó Silva su novela de análisis, y recogiendo apresuradamente toda su experiencia mental de esos años de aprendizaje, anudando experiencias personales y zurciendo muchos sueños frustrados, escribió *De Sobremesa*, hazaña temeraria que un santafereño, desorbitado y genial, quiso realizar al europeo “fin de siglo”, extenuado por las andanzas de la cultura (p. 79).

Maya cuestiona la pertenencia de la obra al género novelístico afirmando que “el error de Silva fue llamar ‘novela’ lo que en realidad pudo llamarse *diario de un snob*, pues no otra cosa es ese escrito” (p. 61). Señala:

Sobre el valor literario de la obra, prevalece su calidad documental. No puede negarse que su lectura, a la larga, enerva y fastidia, a causa de la excesiva continuidad del mismo tono, de la monotonía del estilo siempre deslumbrante, riquísimo en detalles y enojado con todos los recursos de la erudición pintoresca, y sobre todo porque tanto los personajes como la acción se hallan en el plano del más rebuscado artificio. (p.62)

En el ensayo *Límites de la Novela* de Hernando Téllez, (publicado por primera vez en 1970 y compilado posteriormente en *Textos no recogidos en libro*), se juzgó la novela afirmando un distanciamiento total con respecto al medio de la realidad colombiana. Hay que tener en cuenta que para la época de la publicación uno de los principales afanes era la construcción de una identidad nacional, de ahí que Téllez afirmará que *De Sobremesa* representaba una antítesis y un distanciamiento con respecto a la vida y el pensamiento en Sur América. Así la novela es un "débil testigo del esnobismo literario en estas zonas del mundo", "un trasplante indiscriminado y beato de formas y temas de la novela europea" (p. 378).

2.1.2 La recepción crítica de *De Sobremesa* de 1970 en adelante

A mediados de la década de 1970 la crítica sobre la novela cambia drásticamente, pues se reivindicaban aspectos como el tema abordado y la forma de la escritura. Pero fue Rafael Gutiérrez Girardot quién señaló un aspecto fundamental de la obra: que se trataba de novela colombiana de artista.

En 1976, Héctor Orjuela, en su libro *De sobremesa y otros estudios sobre José Asunción Silva*, menciona que Silva "recoge las inquietudes y la desazón espiritual de una generación de intelectuales" (p.34). Más adelante, en el año 1983, Rafael Gutiérrez Girardot la catalogará como novela de artista afirmando que "las novelas de artistas, desde *Ardinghello* y *Lucinde*, pasando por *A Rebours* (1884), de Joris Karl Huysmans (1804-1907) hasta *De sobremesa* (1925) se caracterizaron formalmente por la heterogeneidad de los elementos que la componen: diálogo, diario, 'ensayo', supuesto testimonio, etc, etc" (p. 54). Dos años más tarde, Juan Loveluck publica *De sobremesa, novela desconocida del modernismo*, donde cataloga la obra como "pieza fundamental para comprender el movimiento modernista entre 1890 y 1910" (p. 39).

En el año 1991 Meyer Minneman resalta que la recepción de la obra se vio distorsionada por los eventos adversos que surgieron en torno a la temporalidad de su publicación al afirmar que “hay una peculiaridad en la novela del poeta colombiano: *De sobremesa* no llegó a los lectores a quienes iba dirigida. Cuando en 1896, José Asunción Silva se suicidó, la obra era todavía un manuscrito. Sólo en 1925 se publicó el libro en la editorial bogotana Cromos, es decir, cuando el horizonte temporal y literario de la novela ya había cambiado totalmente” (p. 131). Enmarca la obra en la crisis del *fin de siècle*:

En su remarcado alejamiento de las formas tradicionales de la novela hispana y en su enlace con el cosmopolitismo literario orientado esencialmente en Francia, *De sobremesa* fue una réplica a las transformaciones sociales que también en Colombia empezaban a tomar cuerpo. A los posibles nuevos lectores, que leían como «aquella *fin de siècle* neurasténica» ante todo a los autores franceses de esa hora, Silva quiso transmitir en su propio suelo y en su idioma ese sentimiento de *modernité* que en la vida social parecía convertirse cada vez más en fuerza decisiva. Pues si en principio escribía sólo para un círculo pequeño y educado, quería a través de éste dirigirse a todos los estratos que eran participantes activos de los cambios sociales. De hecho, Silva no buscaba como modelo de lector ni a los ciudadanos colombianos aún hundidos del todo en las tradiciones de la América española, ni a los terratenientes defensores de la economía de subsistencia, sino a aquellos grupos que se estaban educando con las transformaciones mismas. A ellos -tanto como nos es permitido afirmarlo- se dirigía *De sobremesa*. Pareciera como si Silva hubiese tenido en cuenta todos estos factores en la redacción de su novela. Y si bien José Fernández no es ningún espejo fidedigno de su medio, aun así forma parte indisoluble de éste por su carácter y su conducta, e incluso por sus excentricidades (p. 343).

En la perspectiva de la novela de artista, también en el año 1991, Orjuela comparará a José Fernández con el personaje de la reconocida novela de artista de Huysman, el duque Jean de Floressas Des Esseintes, catalogado por Pineda como prototipo del artista decadente (p. 155), y en el año 1996, a los cien años de la muerte de José Asunción Silva, se comparará su estructura o “disposición invertebrada” con *Lucinda*:

Al desconcierto que produjo la diferencia temática se agregó que el hecho de que la forma de novelar simulaba un diario. Y como se echaba de menos una “historia” y una forma rigurosa en la construcción de la novela, se la consideró como esqueleto

de novela, como obra narrativa sin vertebrada. Pero precisamente lo que se echaba de menos en la novela de Silva era lo que caracterizó desde finales del siglo XVIII, principalmente, un nuevo tipo de novela en Europa que se llamó “novela de artistas”. Sin proponérselo Silva revivió, sí así cabe decir, la disposición invertebrada que caracterizó una de las más famosas novelas de artistas de la literatura europea: *Lucinda* (1799), del teórico del romanticismo Friedrich Schlegel (1772-1892) (Gutiérrez Girardot p.7).

Respecto a la crítica inicial de la novela, Gutiérrez Girardot afirmó el mismo año que:

La crítica no supo juzgarla adecuadamente. No correspondía a las nociones de novela reinantes entonces. Nada tenía de común con las novelas costumbristas de José Manuel Marroquín, o con María de Jorge Isaacs, o con las novelas del entonces admirado escritor español José María de Pereda. Su personaje central era un artista, un poeta, y lo que contaba era un viaje por Europa y las reflexiones y opiniones que le suscitaba su ansia de saber absoluto (p. 7).

Gabriel García Márquez invoca sus memorias para narrar cómo su profesor le explicaba que “los sabios de la época lo menospreciaban como algo marginal que no le daba hasta los tobillos a la muy larga sombra larga de la gloria del poeta. Sin embargo, la discusión académica no se fundaba en si era o no un buen libro, digno de tan gran poeta, sino en si era o no una novela” (p. 2). También analiza el manejo del tiempo en la narrativa y aspectos biográficos del escritor:

Desde las primeras páginas el autor establece su método. Es una novela en dos tiempos paralelos. Un tiempo que tal vez no se prolongue más allá de esa noche en que el protagonista principal lee los originales de su diario inédito a tres amigos que lo escuchan abstraídos, y que lo comentan en interrupciones pertinentes. Otro tiempo -el tiempo invisible del manuscrito leído- que es el relato de la vida del mismo que lo ha escrito y lo está leyendo. Este es el protagonista principal de la novela y de su propio diario. Tiene la misma edad que Silva cuando estuvo en París, y una de sus amantes ocasionales lo describió como si fuera él: "un hombrón con músculos de jayán y nervios de artista del Renacimiento". De modo que el personaje lo tiene casi todo del autor de la novela, pero su nombre es otro: José Fernández. Esto podría indicar que Silva en -la novela- quiso ocultar su nombre y su identidad, y este segundo Silva oculta a su vez su nombre y su identidad en el Silva del diario. Pero a la larga ninguno conseguirá ocultar lo que tienen en común, y es que los tres son hombres desgarrados. ¿Pero quién la escribió? (p.3).

Más adelante, en vísperas del segundo milenio, Pineda afirma sobre *De Sobremesa* que “en años recientes se ha venido consolidando el alto pedestal en el que reposa la novela. Hoy pocos dudan de que *De sobremesa* sea una de las cumbres de la narrativa colombiana” (p. 330).

2.2. La recepción crítica de *Los Parias*

El presente capítulo se iniciará abordando la crítica a Vargas Vila en diferentes momentos. Se planteará el contexto en el que el escritor se encontraba, teniendo en cuenta que sus convicciones políticas estaban en tensión con la situación socio-histórica colombiana, factor por el cual fue exiliado. Posteriormente, se mencionarán aspectos relacionados con la publicación de sus obras y se finalizará con la crítica a *Los Parias*, la cual parte principalmente de una perspectiva socio-crítica.

Remitiéndonos a datos biográficos del escritor, tenemos que:

Vargas Vila huyó de Bogotá en 1885 cuando Rafael Núñez emprendió el periodo que se conoció como La Regeneración. Entonces se enroló en las filas del general Daniel Hernández para hacerle frente al tirano, contra quién escribiría sus más encarnizados panfletos. Pero los radicales cayeron y él tuvo que refugiarse en los Llanos, en la hacienda del general Gabriel Vargas Santos. Después pasó a Venezuela y allí ejerció el periodismo, medio que utilizó para denunciar los excesos del dictador Núñez. A partir de esa época inició su interminable exilio (Triviño Anzola p 3).

José María Vargas Vila tuvo una acogida bastante controversial en Colombia. En aquella época el país atravesaba por un interminable conflicto bélico bipartidista; se imponía con fuerza la hegemonía del control eclesiástico conservador, y por otra parte se presentaba el impacto de la modernidad e influencias foráneas. La recepción de su obra se efectuaba principalmente en la clandestinidad, ya que promovía el pensamiento laico y libertario.

Para la Iglesia era considerada material subversivo y maldito, aspecto que potenció su recepción, especialmente en los círculos liberales.

Al remontarse a la crítica es común encontrar calificativos como "expatriado", "satánico", "bastardo", "lenguaraz despreciable", "desnaturalizado", "blasfemo", "luciferino mendaz", "enemigo de la paz, el orden y la autoridad", "decadente pernicioso", "disolvente", "degenerado", "apátrida" e "infrahombre" (p.15). Estas dos últimas aseveraciones son emitidas en vísperas de la segunda década del siglo XX por el jesuita español Jesús M. Ruano, quién se refiere a Vargas Vila como "excitador de lujurias" y que "la carnaza de lo obsceno es el cebo infame con que llama y atrae a los lectores" (p.19). En el año 1910, Pedro Pablo Ladrón de Guevara S. J. en el libro *Novelistas malos y buenos*, crítica negativamente la obra de José Vargas Vila, según él, sus obras son "dignas de condenación en el infierno", allí se expresa:

De Colombia, contemporáneo. Sentimos verdaderamente que sea de esta cristiana república este señor, de quienes nos vemos precisados a decir que es un impío furibundo, desbocado blasfemo, desvergonzado calumniador, escritor deshonesto, clerófono, hipócrita pertinazmente empeñado en que le compren por recto, sincero y amante de la verdad; egoísta y con pretensiones de filántropo y, finalmente, pedante, estafalario hasta la locura, alardeando de políglota con impertinentes citas en lenguas extranjeras; inventor de palabras estrambóticas y, en algunas de sus obras, de una puntuación y ortografía en parte propia de perezosos e ignorantes; aunque, en honor a la verdad, él no la usa porque no sepa bien esa parte de la gramática, sino por hacerse singular. Sin embargo, no se le tenga por tan singular, pues hay un autor italiano, impiísimo también, y repugnante, con el cual en el estilo, lenguaje, impiedad e inmoralidad, coincide no poco el señor Vargas Vila (p. 139).

En contraposición a juicios peyorativos de este tipo existieron quienes, como José Martí, enaltecieron su labor. Fue en la reunión libertaria realizada el 1 de noviembre de 1892 en Nueva York, cuando el poeta cubano rememoró a Vargas Vila reconociendo sus logros con las siguientes palabras: "Si diremos el vehemente entusiasmo con que, sacados de sus asientos por ímpetu de amor, saludaron aquellos esclavos de América la peroración cadenciosa, inspirada, valentísima del colombiano José M. Vargas Vila, que cuenta sus días

ya gloriosos por las batallas afamadas de su palabra y de su pluma en pro de la libertad" (p. 2).

En el año 1968 Arturo Escobar Uribe atestiguó que “a los colombianos se nos ha acostumbrado a despreciarlo, alegando siempre su mala calidad literaria, cuando realmente lo que buscan es ocultar su resentimiento por su lucha anticlerical, por su denuedo en su denuncia internacional contra la Regeneración conservadora, por su arriscada pendencia, desde el destierro, contra los valores de cartón que sofocaban la libertad de Colombia” (p. 45). También denunció “la campaña de silencio que frente al escritor se ha hecho en el suelo natal” (p.1), llamando así a la reivindicación del escritor colombiano por medio de la lectura de sus obras, aspecto que se refuerza en las notas editoriales de Panamericana: “Más de 130 años son, a nuestro parecer, suficiente tiempo para empezar a ver a Vargas Vila como un interesante intelectual que brilló con luz propia en el ámbito literario europeo entre siglos” (p. 2).

José María Vargas Vila no es mencionado en la historiografía *Escritores colombianos* de Feliz Ruiz Samaniego y Teresa Niño, libro base para el desarrollo de programa de español y literatura de 1975, pero si es mencionado el mismo año, en la *Evolución de la novela en Colombia* de Curcio Altamar, donde se afirma que José María Vargas Vila fue “de los novelistas colombianos, el que con más actividad y rabia se opuso a toda convención y a toda norma” (p. 170). También sugiere que “la crítica ha sido generalmente abusiva contra la obra y la persona de Vargas Vila, como él mismo lo fue literariamente con los nombres que tocó” (p. 171), y cita a Rubén Darío quien diría que Vargas Vila “había nacido con dotes de verdadero artista, pero la política se las vició” (p. 174). Diez años más tarde es mencionado en el *Diccionario de Escritores colombianos* de Luis María Sánchez López.

Tuvo un estilo soberbio y arrogante, rebelde hasta con la gramática y poseyó un léxico hiriente y sarcástico. Fue un creador de formas y metáforas inauditas y atrevidas; gran amigo de la antítesis y de las mayúsculas; dominó el adjetivo. Creó la libertad del efectismo extraordinario de la época. Escribió para las masas populares con frases claras unas veces y oscuras otras. Sus novelas románticas y naturales, no son de gran valor literario, especialmente las primeras; pero todas tienen un mensaje influyente y rebelde. Es el primero en Colombia de los escritores llamados “malditos” (p. 498).

Trece años después, en el año 1998, Juan Carlos González Espitia afirma:

Frente a la obra de El Divino han surgido tantas y tan disímiles opiniones, que pareciera que se critica el recuerdo del individuo que respondía al nombre de José María Vargas Vila, más no su obra [...] Por ese camino, ya es lugar común el decir que Vargas Vila ha sido un escritor conocido fuera de Colombia y completamente irreconocible en el país. Como ocurre con todos los lugares comunes, las cosas se han quedado ahí, han creado una opinión generalizada que no se desprende de un análisis personal y exhaustivo, sino de una crítica “a oídas” de la obra de un autor. No es raro escuchar entre jóvenes universitarios claros errores como que Vargas Vila fue excomulgado por escribir obras pornográficas, que fue expatriado o que su literatura es tan mala y de tan baja estofa que no merece la pena ser leída. Vicios y resultados del lugar común (Citado en Triviño p. 7).

En el año 2007 Jorge Luis Borges menciona que la injuria es el único roce de Vargas Vila con la literatura (p. 506). Tres años más tarde, Jorge Valencia Jaramillo lo reivindica afirmando que “Vargas Vila fue siempre un defensor y un apóstol de las ideas libertarias y un apasionado contradictor de la Iglesia Católica, consideraba que eran desmedidos sus privilegios y que era ella la causa fundamental del dogmatismo y la intolerancia que imperaban en nuestra patria. Blandió, pues, por el mundo entero, los emblemas de la libertad y la justicia” (p. 323).

Y es que respecto a la obra de José María Vargas Vila, los acercamientos críticos han sido principalmente de carácter subjetivo, y relacionados con su supuesta inmoralidad. Es posible afirmar que la crítica de su época le negó cualidades estéticas a su obra, debido a la tajante oposición a las convicciones políticas del escritor.

Con respecto a las numerosas publicaciones de José María Vargas Vila, haciendo un recuento histórico, tenemos que publicó algunas de sus novelas en la prensa bajo la figura del folletín. Es el caso de *Emma y lo irreparable* presentada en 1887 en el periódico *Los Ecos del Zulia* de Maracaibo, mismo año en que “se editó por primera vez *Aura o las Violetas* en la misma ciudad. La madre del autor acababa de fallecer y este le dedicó a sus hermanas aquella novela de juventud con la que inició su carrera como novelista” (Triviño Anzola p. 4)

Vargas Vila escribió numerosos artículos de opinión y panfletos, tanto como colaborador en la prensa, como fundador y editor de varios periódicos. Aún se le endilga el título de “el más temido de los panfletarios colombianos”, tal como titularía Harold Alvarado Tenorio, en su artículo periodístico tributo a los 80 años de la muerte del escritor.

En 1887 fundó en Caracas la revista *Eco Andino*, y el año siguiente con Juan de Dios Uribe y Diógenes Arrieta, el periódico *Los refractarios* en la misma ciudad. En 1892 escribió en el periódico *El progreso* de Nueva York, y en 1923 en la revista *Némesis*. Tres años más tarde publica en la Habana.

Triviño Anzola narra que Vargas Vila era el escritor preferido de las tabacaleras. Allí sus libros eran leídos en voz alta a los trabajadores, principalmente su panfleto político y revolucionario *Ante los bárbaros*. También era leído en tabernas, donde sus libros se encontraban en canastas y sobre la barra de bebidas (p. 14). Jaramillo también relata que “Los obreros españoles lo leían con el mayor entusiasmo, lo consideraban un anarquista y un socialista” (p. 322).

En el año 1947 es publicado por la editorial Olimpo de Chile. En la primera mitad del siglo XX es publicado por Sopena editores de España y consecutivamente en otras editoriales europeas como Ch. Bouret de Francia, Bethencourt de Curasao y las editoriales Ed. Antonio Rubiños, Maucci y Bauzá de España (España p. 10). En 1989 fue editado conjuntamente por El Ancora y Arango Editores de Colombia. La edición estuvo a cargo de Consuelo Triviño Anzola. En 1992, vísperas del siglo XXI, es publicado en España por la comisión cultural del V centenario del descubrimiento de América. Actualmente, en Colombia, algunos sellos que publican al autor son Ed. Solar, Ed. Skla, Ed. Oveja Negra y Panamericana; estas dos últimas han publicado las ediciones más completas. La Ed. Panamericana, específicamente, retoma textos introductorios del editor Ramón Sopena, quién contaba “con el visto bueno de Vargas Vila en persona” (España p. 26). La novela *Los Parias* fue publicada por la casa editorial de Ch. Bouret en 1902. Posteriormente se

publica con el prefacio para la edición definitiva en 1920 por la editorial Sopena en Barcelona (España p. 10).

Con respecto a la crítica de la novela, se cuenta que en el prefacio de la edición de la novela *Preteritas* (1913 en París), Vargas Vila, en colaboración con Ramón Palacio Viso (secretario y posterior heredero), recoge y reafirma el sentido contestatario, la oposición política y las huellas de la guerra en sus novelas, mencionando directamente que “toda esa pintura de la tiranía que en Colombia se ha llamado la Regeneración, ¿no es la misma que ha hecho luego con mayor belleza en *Alba Roja*, *Los Parias*, *Los Divinos y los Humanos* y *Los Cesares de la Decadencia?*” (p. 21). Vargas Vila confirma sus vivencias en el conflicto colombiano donde “escribió al calor del vivac en los campamentos, entre octubre de 1884 y finales de 1885, más o menos el tiempo que va desde el comienzo de la contienda hasta su partida rumbo a Venezuela” (p.XXIX).

Más adelante, en el año 1920, Vargas Vila evoca aquel tiempo en el que escribió *Los Parias*, del cual menciona: “penoso trabajo de reconstrucción, es este de ensayar poner en pie un estado de alma pretérito y de muchos años ya difunto” (p.1). Y para reafirmar su carácter testimonial y aquellos “estados del alma” escribe:

Y cumpliendo ese deber, ante este mi libro *Los Parias*, de él he de decir perambulaba yo sin rumbo fijo; allá por el año de 1902, en sus comienzos; escapé de Madrid, huyendo al esplendor de unas fiestas reales que allí se preparaban; coronación de un rey; refúgieme en París; y, en mi apartamento de la rué de Condorcet; grandes dolores patrióticos me asaltaban entonces; hondos raigambres espirituales me ligaban aún a la lejana tierra que me vio nacer; enfermizas idealidades del terruño perturbaban mi ánimo; devoraban mi corazón odios nativos que aun hoy mismo parecen aullar en el fondo de ese sepulcro del Olvido, en que hice el gesto de enterrarlos; y, donde acaso ¡ay! viven aún, pero resignados a su prisión, sabedores de que no hay ya entre los dominadores de mi Patria hombres dignos de ser odiados; y, apenas si, un desdén misericordioso que debe cubrir por igual, la insolencia de los amos y, la vileza de los esclavos... ambas 'infinitas en aquel jirón de tierra que fue mi Patria... no hay ya epígonos míos, sobrevivientes de aquellas luchas épicas en que actuamos juntos, cuando ese rebaño sumiso — que hoy éticamente hablando — no existe sino como una mera expresión geográfica, era aún un pueblo de hombres, dignos de ser libres; todos aquellos que formaron el conglomerado heroico de *Los Parias*, hermanos dolorosos de los de *ALBA ROJA*,

son hoy un puñado de cenizas estériles, incapaces de abonar ese terreno, sobre el cual soñaron ver crecer el árbol de la Libertad, y, para lo cual muchos de ellos lo regaron con su sangre; sombras melancólicas, desvanecidas en un crepúsculo eterno, sobre un cielo en cuyos confines, no anuncia surgir de nuevo, el germen de ninguna aurora (p. 3).

Los comentarios dirigidos hacia la novela apuntan a su sentido social y testimonial en relación con la situación de Colombia, cuestión que se percibiría en la crítica del costarricense Fabio Garnier (1909) quién afirma que “*Los Parias* tiene cierto valor de realidad: los inteligentes en las aldeas dirigidas por los curas, son los oprimidos; viven sin derechos bajo la autoridad de los fanáticos políticos” (Citado en Triviño Anzola p. 32).

La presencia de la guerra en la obra de Vargas Vila fue señalada por Escobar Uribe en su obra *El Divino Vargas Vila* (1968), donde afirma que *Los Parias* tiene un vínculo directo con la Guerra civil del 85 (p. 35), aspecto que Vargas Vila ya había señalado, y el cual estaba fuertemente determinado por numerosos conflictos bélicos previos que se presentaron en el marco de la Guerra de los Mil días: La Revolución de Obando (1839), La Guerra de los Supremos (1841); La revolución de Melo (1854); El levantamiento de Mosquera (1859-1861); La Guerra del 76, del 84, del 85, y el fin de la Guerra el mismo año de la publicación de la novela cuando se firman los tratados de paz en la hacienda Neerlandia, específicamente el 24 de octubre de 1902 (Caballero p.103).

En el año 1999, España afirma que “pocos saben, sin embargo, que aún antes de acabarse la guerra, un escritor colombiano radicado en Europa se retiró al sereno asilo de un apartamento colindante con la plaza de la Signoria, en la romántica ciudad italiana de Florencia y allí compuso el año de 1902 una novela encuadrada en el marco trágico de la guerra de los Mil Días. Este escritor era José María Vargas Vila. La novela: *Los Parias*” (p. XIV). El crítico colombiano enaltece la calidad de la novela en cuanto a la exploración de las problemáticas sociales:

Al margen de la realización estética de *Los Parias*, cuyo juicio siempre se verá sesgado por las circunstancias de la época y el autor, no cabe duda que esta novela va mucho más allá que cualquier otra obra literaria colombiana del siglo XIX, o

comienzos del XX, en la exploración del asunto social [...] Aunque escrita a distancia del escenario, el escritor parece haber tenido al frente un cuadro muy exacto de la situación social que vivía en vísperas de la guerra, y por esta razón la novela viene a ser una especie de retrato sociológico del conflictivo momento entre siglos (p.16).

Y en otro texto crítico escribe:

De modo que no está desorientado Vargas Vila en el cuadro de la miseria campesina que nos pinta en *Los Parias*. Labriegos desnudos, andrajosos, semejantes a mendigos, eran el idílico escenario rural de finales del siglo XIX en Colombia, que su novela refleja a profundidad. Es un hecho que está manipulando a propósito nuevos elementos de agitación social, odiosos en la época tanto a conservadores como a liberales, pero que no por eso su descripción deja de ser profundamente cierta. De esta manera, *Los Parias* resulta una obra de enorme valor para conocer las tensiones sociales de la aldea y el mundo rural colombiano a finales del siglo XIX (p. 3).

La novela *Los Parias* no fue valorada en estudios previos como novela de artista. Sin embargo, existen indicios que plantean esta inquietud. España afirma que Vargas Vila pone en boca de sus personajes intelectuales las consideraciones que sobre el arte y la filosofía tenían las vanguardias europeas de la época, y que su obra debe abordarse con espíritu investigativo (p. XXIII). Y es que el papel del artista, del pensador, del intelectual y del arte en general es un aspecto nuclear en la novela, ya que “la connotación de parias recae esencialmente sobre los intelectuales. Los intelectuales aplastados, coartados, vencidos y humillados por la dictadura de la Regeneración, y en particular por la hegemonía ideológica de Caro cuyos preceptos parecen corresponderse con los de la inquisición española” (p. 64). Teniendo en cuenta la necesidad de abordar esta obra, resulta pertinente enmarcarla y analizarla en el contexto de la novela de artista colombiana.

2.3. La recepción crítica de *La vorágine*

Los estudios en torno a *La vorágine* son abundantes. En el presente capítulo se abordarán brevemente aspectos relacionados con la escritura, publicación y crítica de este clásico de la literatura latinoamericana. Rafael Gutiérrez Girardot menciona aspectos fundamentales

para la crítica de esta obra. Primero afirma que es “celebrada por sus descripciones de la naturaleza bárbara”, colmada de retratos de una selva despiadada; también señala su carácter testimonial asociado a “la denuncia de explotación de los caucheros”; y por otra parte reafirma que “la historiografía literaria la ha considerado unánimamente y con terca rutina como ‘novela de tierra’, como ‘la primera novela específicamente americana’”, y cita a Curcio Altamar, quién aseguró que *La vorágine* ‘anunció el advenimiento de una literatura de verdad nuestra’” (p. 233).

Remontándonos a la escritura de la novela, se cuenta con el testimonio que deja Rash Isla, en su artículo *Cómo escribió Rivera La Vorágine*, donde se afirma que José Eustasio Rivera inició la escritura de la novela en las épocas que se desempeñó como secretario de la Comisión de Límites con Venezuela, cargo obtenido en 1922. Allí,

Aprovecho la soledad de sus noches semi-salvajes para, metido en un rancho y abrumado por el calor y asediado por los mosquitos, escribir la mayor parte de su obra. Lo hizo a lápiz, en pequeños trozos de papel que, conforme llenaba, iba guardando en una maleta de viaje. Dado que en sitios tales como el en que se encontraba y como los que le tocaría recorrer en adelante, era justo temer que, inopidamente [sic] le ocurriera algún percance, decidió asegurarse contra el más probable y temible de todos, que era la pérdida de la maleta y la de las páginas guardadas en ella. Por eso, extremando la capacidad retentiva de su memoria amazónica, se la aprendió tan puntualmente cual ocurrió (p. 87).

Posteriormente Rivera viajó a Sogamoso donde transcribió a máquina las páginas ya narradas, pero también agregó y terminó de elaborar su obra maestra. En el año 1923, un año antes de su publicación, le entrego el manuscrito a Rash Isla, quién narra los hechos:

Me dijo, poniendo en mis manos un cuaderno de cuartillas escritas en máquina: ¡Esto es lo que traigo de Sogamoso. Léelo y dime cómo lo encuentras!

Comencé la lectura ese mismo día y aunque me sobraban razones para, tratándose de una producción de Rivera, esperar que fuese de gran mérito, no pude menos que sentirme admirativamente desconcertado ante aquellas páginas impetuosas en que el autor de *Tierra de promisión*, trocando el plectro del poeta por la pluma del prosista, trazó el cuadro más artísticamente dramático, vívido y emocionante que, hasta hoy, se haya trazado, en lengua española, de la naturaleza bravía y de las

pasiones indómitas de estas tierras indoamericanas. Cuando más tarde volví a verle, le comuniqué mi extraordinaria impresión y noté que mi efecto sobre él fue gratísimo por saber, como sabía, que le abonaba una sinceridad sin reservas. (p.86)

Un año después, en 1924, fue publicada *La vorágine* por editorial Cromos. Desde ese mismo año la recepción y crítica de la obra fue intensa. Se cuestionaba la presencia poética del verso en una narrativa prosaica aduciendo la abundancia de un ritmo empalagoso. Ese mismo año, Luis Eduardo Nieto dijo “se ve al poeta que está escribiendo prosa sin poder escapar a la obsesión tiránica del ritmo. Hay mucho consonante. Hay mucho asonante. En la majestad de las descripciones, verde llanura que hasta el horizonte se extiende, los versos de sílabas diversas saltan como grillos y lebreles” (p. 302), pero por otra parte elogia el libro afirmando que es "uno de los libros definitivos del trópico", una "obra llena de sol y de pujanza donde la bestia humana muestra algunos de sus peores instintos" (p. 303).

David Jiménez Panesso cita a Eduardo Castillo, quién el mismo año aseveró que "sólo cuando describe, cuando evoca paisajes o cosas de la naturaleza, Rivera torna a ser el admirable artista visual para quien el mundo es una fiesta deslumbrante de luces y colores" y prevé que por su "halo rojo de crimen y de sangre" la novela está predestinada al éxito entre los lectores de folletín, pues habría de excitar su curiosidad por razones ajenas al arte” (p. 188). Ante estas declaraciones, Rivera le expresa: "Tú te has pasado la vida extasiado ante las aguas refinadas del Sena. Al verte ahora ante un río de los nuestros, incivilizado y rebelde, te has sentido sorprendido e insatisfecho, lo cual es más que comprensible" (p. 52).

A pesar de las críticas negativas, también se valoró el sentido de denuncia de los males que se vivían en la selva amazónica, y el fuerte compromiso patriótico. Guillermo Manrique Terán afirma que es un “libro de retaliación, memorial de agravios patrióticos, es un noble ademán hacía la reconquista de ‘la libertad de los libres’” (p. 115).

Un año después de su publicación (1925) se cuestiona la forma narrativa. Leónidas Flórez Álvarez menciona que tiene un amplio contenido autobiográfico, y se acerca mucho a la figura de una bitácora, de una “verídica narración de viajes” (Citado en Neale Silva p. 90), mismo año en que Antonio Gómez Restrepo afirmaría que “de novela tiene forma externa,

un esbozo de trama pasional: en realidad es una narración de viajes y aventuras que guarda la impresión vívida de lo que el autor vio y sintió en sus largas excursiones por las grandes llanuras de la América del sur que riegan el Meta, el Orinoco y el Amazonas” (p. 92).

Eduardo Neale-Silva, remontándose al año 1926, cita a Felipe Lleras Camargo, director de la revista *Los Nuevos*, quien declaró, con respecto a la obra de Rivera, su "repugnancia invencible por lo que ha dado en llamarse género vernáculo, en el que los tipos populares y los aspectos de una naturaleza lujuriosa le dan un tinte de tropicalismo de gusto dudoso", y afirma que para dicha época "ninguno de *Los nuevos* se ocupó seriamente de *Tierra de promisión* o *La vorágine* en vida de Rivera" (p. 49).

En este mismo año, Luis Trigueros publica un artículo titulado *José Eustasio Rivera, novelista y poeta* donde compara la narrativa del escritor con la prosa realista de Zola al afirmar que “es un másculo genitor de belleza que busca la veta de sus inspiraciones en el criadero de la realidad. Su vigorosa contextura de escritor, por el temple del pensamiento y por la pujanza de la expresión, tiene íntimas analogías con las de Emilio Zola” (p. 49). Con respecto a la forma narrativa dice que “no es casi una novela”, ya que es una obra demasiado "lánguida de acción, flaca de argumento" (p. 50). La describe como “un caos de sucesos aterrantes, una maraña de escenas inconexas, un confuso laberinto en que los personajes entran y salen, surgen y desaparecen sin motivos precisos ni causas justificativas. Faltan en ellos, por otra parte, el sentido de la lógica y trabazón espiritual" (p. 49).

Para el año 1928, Rivera trabajaba como delegado de la Conferencia Internacional de Emigración de la Habana, sólo habían pasado cuatro años de su publicación cuando presentó una crisis convulsiva que, según el artículo *Algo más sobre la Enfermedad y Muerte de José Eustasio Rivera* del Dr. Humberto Rosselli, tuvo como desenlace una hemorragia cerebral de origen malárico que le causó la muerte. Es decir, murió a causa de una enfermedad tropical, transmitida por vectores (los mencionados mosquitos que le acechaban durante la escritura de su obra), muy propia de zonas selváticas. Se afirma que el escritor sufría de crisis convulsivas, fiebre y alteraciones del estado de conciencia desde

1918, las cuales se habían presentado previamente en Orocué, Purificación y Sogamoso (p. 2).

Un año después de su muerte, en 1929, Rafael Maya pronunció el elogio fúnebre de Rivera aludiendo que brindó a la literatura latinoamericana una "obra de vasto aliento americano, con personajes vinculados a su medio físico por algo más que situaciones motivadas para facilitar el desarrollo y movimiento de la obra, y con cierto sentido dramático, derivado de problemas esencialmente humanos, planteados frente a ese medio ambiente" (p. 62).

Para el año 1957, Antonio Curcio Altamar afirma que muchos coinciden en que "con que la publicación de *La vorágine* queda fijado un hito y se inicia en la novela hispanoamericana una nueva fase: la explotación de temas propios en forma personalísima" (p. 128). La novela se posicionó en un pedestal del cual es digna y se continuaron explorando aspectos relacionados con la protesta social, la estructura narrativa, el lenguaje, y otras múltiples posibilidades de análisis donde el valor estético de la obra se visibilizaba, el crítico colombiano señala que:

El acierto y el nuevo aporte de *La vorágine* consistieron en la presentación grandiosa y fuerte de las dos tragedias americanas olvidadas desde la obra literaria de los primeros conquistadores y significadas ahora de manera artística y con emoción más sincera que nunca; tragedias que en la obra de Rivera se acoplan con maestría: la agresividad maligna y misteriosa de la selva tropical que casi como factor humano penetraba también en la tragedia del hombre contra el hombre. No fue extraño, por tanto, que en la obra de Rivera se viese la primera novela específicamente americana (p. 122).

En el año 1960 Neale-Silva rememora momentos iniciales de la crítica negativa de la novela, y señala que Rivera "se dio a pensar que era víctima de la incomprensión, la indiferencia y la mala fe" debido a que "su obra, que sin duda alguna había puesto a Colombia en el mapa novelístico de América, no era recibida con la cordialidad que el poeta se había imaginado" (p. 115).

En la década de los setentas se comienzan a proporcionar nuevas perspectivas críticas. En 1971, Leónidas Morales escribe un artículo titulado *La vorágine: Un viaje al país de los muertos*, donde compara “el viaje de Cova y sus compañeros a la selva como un descenso a los infiernos o como un viaje al país de los muertos” (p.150), mostrando similitudes con la obra de Homero, Virgilio y Dante. La misma temática será desarrollada en 1972 por Cedomil Goic, quién afirma que “la revelación de las fuerzas telúricas en su tropical y monstruoso esplendor hacen de *La vorágine* una obra inigualada de la literatura universal” (p.182). De igual manera, en 1978, Seymour Menton, en su libro *La novela colombiana: Planetas y satélites*, señala que la novela tiene elementos vinculantes con el paradigma del Purgatorio y el Infierno de la *Divina comedia*, y afirma que en “términos históricos y realistas, el infierno de Rivera se encuentra en las selvas caucheras de Colombia pero esto no impide que también se identifique con el ‘bosque oscuro’ del infierno de Dante o con la vorágine negra de la Eneida de Virgilio” (p. 94). También analiza aspectos geográficos de Colombia, generando una analogía en la que Colombia se divide “geográficamente en tres partes: la sierra, los llanos y la selva, que corresponden al Paraíso, al Purgatorio y al Infierno de Dante” (p. 95). Finalmente, Rafael Gutiérrez Girardot, en 1980, menciona la transmutación de la naturaleza de *Locus Amoenus* a *Locus terribilis* (p. 234).

Con respecto a la crítica, Rivera, concluyó que:

Cualquiera que, en bien o en mal, hable de mi producción literaria, conquista mi agradecimiento porque me libra del olvido. Cualquiera que atente contra mi obra escrita, juzgándola de mala fe, con criterio tacaño y espíritu hostil, es libre de hacer lo que hace, porque la imprenta le entrega al público las ideas del escritor y a éste no le es dable escoger sus jueces. Pero cualquiera que, como yo, aspire a combatir la crítica indocta, que siembra en la opinión ajena conceptos erróneos y le castra al autor la conciencia de su propio valer, exagerándole méritos y deméritos, no debe vacilar ante el contendor ni ceñirse la estorbosa máscara de la modestia cuando llega la hora de saltar al palenque (p. 190).

Con respecto a *La vorágine*, no se ha realizado ningún análisis profundo desde la perspectiva de novela de artista. Pineda dice que Cova manifiesta preguntas por “el sentido de su vida, por su estado de consciencia, por el significado de sus sueños” (p. 497) y que es

posible encontrar múltiples posibilidades de análisis, siendo una, el análisis como novela de artista.

Jiménez Panesso, citando a Téllez, plantea que la novela latinoamericana debe expresar y analizar las problemáticas y contradicciones del hombre americano, en su contexto social y geográfico (p. 32). También retoma el planteamiento del crítico con respecto a la autenticidad de personajes que responden a preguntas de carácter ontológico:

Las mejores novelas latinoamericanas de nuestra época, escribe Téllez en 1951, son las que responden a preguntas como: ¿qué somos? ¿Por qué somos lo que somos? Y las respuestas parecen apuntar siempre hacia la selva y la llanura, la soledad y la lejanía. O hacia condiciones sociales y políticas que aún no encuentran su estabilidad y sus jerarquías. Los procesos psicológicos que muestra son elementales y las cuestiones metafísicas no le pertenecen todavía, pues más que los problemas del ser en sí le atañen los de la existencia como relación y batalla ante el medio físico y social. La versión del hombre que se sigue de la novela americana es así "tan natural", "tan brutal", como la que aparece en *La vorágine*. Sometido a fuerzas elementales y con la sensación de que su destino humano es sólo una versión de la fatalidad natural, el personaje novelístico no puede sino carecer de refinamientos y sutilezas analíticas que son la clave de la novela europea (p. 193).

Aunque Morales declara, con respecto al personaje de Arturo Cova, que Rivera fracasa “al intentar crear un personaje de psicología convincente” (p. 151) y también Zalamea vio en *La vorágine* únicamente “la inmersión del hombre en la naturaleza, con muy escasa proyección intelectual” (p. 188) existen otros planteamientos que motivan a hacer un análisis detallado del personaje desde la novela de artista.

Rafael Gutiérrez Girardot sugiere que la visión de Cova de la naturaleza, en el inicio de la novela, corresponde a una perspectiva pequeño-burguesa: “el viajero fugitivo es poeta y sus valoraciones (que se traslucen en las descripciones de la naturaleza de la primera parte) corresponden a las de la sociedad tradicional con rasgos pequeños burgueses (su hidalguía, su ideal hogareño)” (p. 234).

Por otra parte, el personaje es fusionado con la vorágine narrativa. Joan R. Green afirma que:

Rivera narrador, pide que aceptemos la historia que sigue como obra de Cova. No va a interponer sus opiniones ni interpretar los hechos. Este silencio autorial, esta actitud de no interferir con la narración trae ciertas ventajas. En la manera en que deja Rivera que sus personajes desenvuelvan sus propios destinos, puede el autor realizar efectos dramáticos, que serían muy difíciles de obtener con el uso del comentario directo (p. 271).

Indagar y explorar en *La vorágine* permite ahondar en los sentimientos y pensamientos de Arturo Cova, puesto que la narración es inseparable de la interioridad del protagonista, un poeta errante, que como “cada hombre tiene su propia vorágine interior en la cual giran continuamente los rasgos positivos y negativos” (Seymour Menton p. 114).

2.4 La recepción crítica de *Resurrección* (Cuento de Artistas).

Resurrección fue escrita por José María Rivas Groot, escritor colombiano que ejerció múltiples cargos políticos, públicos y directivos en Colombia (Ministro de Colombia ante la Santa Sede, Ministro de educación, Director del periódico *La opinión* y *El Orden*, Director de la biblioteca Nacional). Fue educado en Europa (Inglaterra y Francia) y Colombia. Su obra fue extensa e incluye “poesía, narraciones, teatro, historia, ensayos críticos, artículos oratorios y ediciones de temas hispanoamericanos y colombianos” (Curcio Altamar p. 158)

Según Pineda es “una de las figuras más representativas del universalismo de principios de siglo” (p. 158). *Resurrección* fue “publicada incompleta y fragmentariamente en *La opinión*” (Vargas Muñoz p. I), y posteriormente en el año 1902 por la Tipografía de José María Samper Matiz en Bogotá. La novela es ambientada en Francia. El conocimiento de Rivas Groot del “mundo social extranjero, le permitieron escribir en ese tono de cosmopolitismo dos novelas, *Resurrección* y *El triunfo de la vida*” (p. 158).

Para el año 1975, contaba ya con diez ediciones en castellano; Fue editada en francés con el título de *Fleur exotique*, en la misma ciudad de Tours, y se reimprimió con prólogo de Henry de Nousanne, allí mismo. Tradújose también al

portugués bajo este mismo título, por Archibaldo Ribeiro, con prólogo suyo, y del mismo modo reimprimiose en Tours, 1910, con el título de *Exotische Blume* existe una versión alemana, por Blanca Picot, aún inédita (p. 158).

Pineda afirma que la novela “recoge preocupaciones estéticas de las últimas décadas del siglo XIX, enmarcándose así dentro de la categoría de la novela modernista. Ambientada en Francia, se refiere a América como un territorio exótico y lejano. Está narrada por un narrador anónimo del cual, de manera marginal, se dice que es poeta o escritor, sin aportar ninguna otra característica” (p. 393).

En el prólogo publicado en diciembre de 1902 se afirma que “su lectura llamó vivamente la atención y originó discusiones y apuestas” algunos juzgaron que era una traducción del francés, llamando la atención sobre el seudónimo del escritor (J. de Roche Grosse); y en otros casos se afirmaba que era una producción original de Rivas Groot, pero no se definía si era colombiana o extranjera (Vargas Muñoz p. II).

Andrés Vargas Muñoz cita a Ochoa quién llama la atención sobre el estilo novedoso de la obra, y la capacidad creativa del escritor. Afirma: “Creemos que, en materia de estilo, lo esencial para un escritor es tener uno suyo propio, espontáneo, que no se confunda con ningún otro, que viva por sí. Creemos que sin esto, ningún escritor merece el nombre de tal; literalmente es como si no existiera” (p. I).

El prologuista enaltece la novela afirmando que el novelista es habilidoso al crear una obra de calidad sin quebrantar el terreno de la religión ni la moral, hace una crítica a la literatura de Zolá y cita algunas recomendaciones del ensayo de Rafael María Merchán titulado *El mal ejemplo en Literatura*, donde se cita a Guy de Maupassant:

No hay necesidad de mojar la pluma en cieno ni de seguir el repugnante y desconsolador naturalismo de Zolá, ni de irse en pos de revesados vocablos, ni de alambicados pensamientos para interesar al público, sino que, por el contrario, sin salirse del terreno de la Religión y la Moral, es muy hábil en realizar la opinión de Guy de Maupassant, citada por Merchán, de que: “Para decir cualquier cosa no hay sino un sustantivo que la exprese, un verbo que la anime, y un adjetivo que la

califique.” Y de que: “es preciso buscar hasta descubrirlos; ese sustantivo, ese verbo, y ese adjetivo, y no contentarse jamás con los aproximados, ni recurrir a supercherías por felices que sean, ni a piruetas de lenguaje, para evitar la dificultad (p. IV).

Vargas Muñoz le atribuye a la obra “descripciones de vigoroso realismo de buena cepa, a la manera de Pereda y de Sienkiewics, a la par que reflexiones que reflexiones que levantan el espíritu a regiones suprasensibles” (p. IV) y resalta la gestión de los escritores que conservan la unidad religiosa y la pureza del idioma.

Curcio Altamar afirma que “los críticos que se ocuparon de este librito, <<ramillete de delicadas filigranas>> elogiaron el refinamiento artístico y la ternura espiritual a que en él se dio voz. El desenlace romántico, el estilo de evocaciones brillante y lo ficticio de las actitudes testimonian la admiración y el gusto que profesó Rivas Groot por Victor Hugo poeta” (p. 159). También realiza una analogía de los personajes de la novela con “algunos pensadores que desengañados de las promesas del positivismo y en presencia de la ‘bancarrotta de la ciencia’ se vuelven a las fuentes de la moral cristiana” (p. 159).

Dase también representación en esta novela a esa corriente de autores y artistas finiseculares franceses que por motivos estéticos o simplemente sentimentales buscaron en el catolicismo remedio a su angustia intelectual: Villiers de l’Isle-Adam, Coppé, Bourget, Brunetière, y más tarde Jammes, Retté, Peguy y Claudel. Los protagonistas de Resurrección (un marino noble, un pintor, un poeta, un músico y una esfumada figura femenina), encontrando también << el mundo inferior al pensamiento>> por la melancolía de sus almas, forjaron otro superior en el heroísmo del espíritu, basado en el triunfo de la resurrección de la materia (p. 159).

La anterior postura, plantea problemáticas asociadas a la crisis de los artistas durante el modernismo, siendo el positivismo un aspecto en tensión con respecto a la postura estética del intelectual. Esta novela, al igual que Los Parias de José María Vargas Vila, tampoco ha sido apreciada desde la perspectiva de novela de artista, aspecto que prioriza la importancia del análisis de las mismas desde esta modalidad narrativa.

3. Análisis de las obras como novelas de artista

3.1. *De sobremesa* como novela de artista

Para analizar de *De sobremesa* desde el marco de la novela de artista, es importante plantear previamente que esta obra no sólo tiene influencia de la novela europea, sino también de la tradición colombiana (que incluye al artista como personaje de la novelística), y que además se inscribe en el contexto de la crisis del fin de siglo. Rubén Sierra Mejía afirma que “la vida de José Asunción Silva transcurrió en un periodo de la historia colombiana de grandes transformaciones políticas, sociales y culturales. También de grandes conflictos en todos los órdenes, aun cuando Bogotá era todavía una aldea, no puede negarse que en ese *fin de siècle* se vivía una extraordinaria actividad intelectual” (p. 2).

El interés cosmopolita de Silva obedece a las inquietudes intelectuales propias de la época, donde el gusto y la necesidad de conocer países activos en el ámbito de la producción intelectual y artística, como Francia, Inglaterra, Alemania y Rusia principalmente, es un hito del momento para los jóvenes cultos. El viaje de Silva a París lo ilustra con respecto a la visión estética del mundo, conoce la movida literaria, la suntuosidad y el lujo del viejo continente, lo cual se evidencia en la ambientación descrita en su novela.

Con respecto a las influencias literarias, Gutiérrez Girardot menciona a Paul Bourget y a Huysmans, y Pineda Botero afirma que Silva “posiblemente conoció en persona a Huysmans en París y que debió leer su novela durante su viaje a esa ciudad” (p. 50). Por otra parte, R.H Moreno Durán resalta la presencia de Mallarme quien “le sugirió a Huysmans el retrato de quién luego sería Des Esseintes” (p. 60). También sugiere que:

Mallarmé le regaló al poeta bogotano un ejemplar de *À rebours*, libro de donde arranca esa ilustre genealogía de decadentes que abarca por igual a Fernández y a Andrade de Sotomayor y a Dorian Gray, a *monsieur* Phocas y a Andreas Sperelli, un mosaico de sensitivos, para quienes la osadía y el temor se aúnan gracias al opio y a la voluptuosidad, al exceso sensual y a un constante cuestionamiento de los alcances de su propia subjetividad (p. 60).

“En efecto *De sobremesa*, típica novela de artista, sintoniza de forma perfecta con la sensibilidad de su tiempo y enlaza las pretensiones estéticas del modernismo con la novelística europea del momento” (R.H Moreno Durán p.56). Sin embargo, no sólo la influencia europea se sitúa como antecedente de su novela. Pineda sugiere una línea de lectura complementaria llamando la atención sobre el hecho de que el tópico literario de la novela de artista está anclado en “la más auténtica tradición nativa” colombiana (p. 50).

Las fuentes europeas de la novela de Silva son, en verdad, inocultables. Pero dar cuenta sólo de ellas no es suficiente para entender su importancia dentro del panorama cultural colombiano. Si nos atenemos a la crítica mencionada, tanto nacional como foránea, queda flotando la sensación de que José Asunción Silva extremó su exotismo y que uno de sus temas centrales, el del poeta (o artista) como protagonista de la acción novelesca fue tomado exclusivamente del entorno francés, inglés o alemán de los siglos XVIII y XIX (p. 50).

A continuación se establecerán pautas de análisis en relación con la novela de artista, se planteará como aspecto fundamental el concepto de existencia estética, se resaltarán la importancia de “el diario” como estrategia narrativa, se abordará la ambigüedad representada por lo femenino y la tensión entre ciencia, arte y mística, para finalizar con la propuesta de un lector-artista.

3.1.1 La existencia estética en *De sobremesa*

La existencia estética hace referencia al lugar del arte como un aspecto fundamental y sagrado en la vida de alguien. Con respecto a Fernández, se afirma que “su mayor pretensión es la de lograr la total afinidad entre vida y arte: redactar con la propia experiencia una estética” (R. H Moreno Durán p. 60).

Gutiérrez Girardot señala que “la existencia estética no endiosó el arte sólo como protesta y desafío a la sociedad que había puesto al margen al arte y al poeta, sino como un sustituto del Dios ausente” (p. VIII). En *De sobremesa*, el protagonista, José Fernández, brinda

información sobre sí mismo y sobre su vocación artística. Es posible relacionarlo directamente con la figura del dandi, ya que “tal como lo definió Baudelaire, se distinguía por ser un individuo desclasado y hastiado de la sociedad burguesa, que era un héroe y que poseía talentos divinos que no se podían adquirir con dinero” (p. VIII).

La novela inicia manifestando una crisis asociada a la vocación artística. Sáenz cuestiona a Fernández en tono demandante sobre el hecho de desperdiciar sus días sin escribir: “¿es un crimen disponer de los elementos de 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 hace ya siete años?” (p. 4), y continúa describiendo episodios de la vida del protagonista donde la curiosidad, las múltiples ocupaciones y los excesos son una constante. En ese momento pregunta enfáticamente sobre la vocación del protagonista: “¿Y para seguir en esas locuras echas a un lado lo mejor de ti mismo, tu vocación íntima, tu alma de poeta? ... ¿Cuántos versos has escrito este año?” (p. 5), a lo que contesta “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 ni un solo verso... Yo no soy poeta...” (p. 6).

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 Shakespeare, a Shelley...Qué profanación y qué error. Lo que me hizo escribir mis versos fue la lectura de los grandes poetas, me produjo emociones tan profundas como son todas las mías; esas emociones permanecieron por largo tiempo en mi espíritu y se impregnaron de mi sensibilidad y se convirtieron en estrofas. Uno no hace versos, los versos se hacen dentro de uno y salen (p. 6).

Luego continúa enunciando sus creaciones literarias. Inicia por los sonetos *Las Almas muertas*, *Días Diáfanos*, *Poemas de la carne*, que forman parte de los *Cantos del más allá*. Menciona que con estas obras ha ganado la “admiración de los críticos del tres al cuarto, y cuatro o seis imitadores grotescos”, para cuestionarse finalmente sobre sus obras: “¿Qué otra cosa son, sino una tentativa mediocre para decir en nuestro idioma las sensaciones enfermizas y los sentimientos complicados que en formas perfectas expresaron en los suyos Baudelaire y Rossetti, Verlaine y Swinburne?” (p. 6). En este fragmento se observa que

nombra los *Poemas de la carne*, mismo nombre del compilado de poemas que perdió Silva en el naufragio del *L`Ameriqué*; por otra parte, se hace mención a grandes poetas y la problemática de la imitación y la repetición.

A Fernández se le describe como un gran lector y conocedor del arte literario y la filosofía. Lector de Platón, Epicuro, Santo Tomás, Spinoza, Kant, Fichte, Wundt, Spencer, Madsley, Renán, Taine. Para él, ellos “irradiaban como estrellas fijas sobre la majestad negra del cielo nocturno, despertando sus más altas “especulaciones intelectuales” (p. 30).

El escritor replica a Sáenz: “Feliz tú, que sabes cuáles son los deberes de cada cual y cumples con los que crees tuyos como los cumples. ¡Deber! ¡Crimen! ¡Virtud! ¡Vicio!...Palabras como dice Hamlet” (p. 11). Es conciso al plantear, que él, ha sido catalogado como artista, como poeta; sin embargo, el hecho de serlo plantea una serie de cuestionamientos ontológicos serios. “Poeta, puede ser, ese tiquete fue el que me tocó en la clasificación. Para el público hay que ser algo” (p. 7).

Pero la capacidad de sentir y desear exacerbadamente, y luego crear un producto artístico, además de vivir, no es una cuestión sencilla. Bien lo explica el personaje cuando describe su atracción hacia el “milagro eterno que es el Universo” (p. 8):

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 vida, la misma vida material, las mismas sensaciones que por una exigencia de mis sentidos, necesito de día en día más intensas y más delicada ¿Qué quieres, con todas esas ambiciones puede uno ponerse a cincelar sonetos? (p. 7)

Fernández se rodea de “tesoros del arte” y sensaciones mundanas, busca una plenitud artística y ontológica, la sensibilidad extrema en lo material y espiritual en medio de abundantes dilemas teleológicos, donde conocer el propósito o la razón de ser implica una constante búsqueda y un vivir intenso que no muchos hombres logran. Busca el goce estético, pues “pertenece a la estirpe de los Dorian Gray de Wilde o de los Des Esseintes de Huymans: personajes literarios singularizados por la rebeldía y el culto del Arte, dueños de

una sensibilidad enfermiza, dandis virtualmente insaciables, en búsqueda perpetua de emociones nuevas y cada vez más extrañas; símbolos de la sociedad de fin de siglo” (Corredor p.45).

¿Tú crees que la mayor parte de los que se mueren han vivido? Pues no creas; mira, la mayor parte de los hombres, los ve uno luchando a cada minuto por satisfacer sus necesidades diarias, los otros encerrados en una profesión, en una especialidad, en una creencia, como en una prisión que tuviera una sola ventana abierta siempre sobre un mismo horizonte, la mayor parte de los hombres se mueren sin haberla vivido, sin llevarse de ella más que una impresión confusa de cansancio!...¡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 (p. 8).

El diálogo del artista y sus acompañantes posee una atmósfera sofisticada. El tema del arte y la vocación literaria plantea la inclusión del tema del artista en la conciencia pública. Sin embargo, se ubica al artista en un mundo que no comprende su búsqueda o simplemente no le importa, ya que desconoce el proceso para llegar a la apreciación o creación de una obra, lo cual puede llegar a implicar una experiencia y actitud mística.

Cuando inicia la lectura de su diario, introduce como estrategia para describirse a sí mismo a la artista María Bashkirtseff, también conocida como *Nuestra señora del perpetuo deseo*. Se establece una analogía en la que Fernández se reafirma como intelectual, artista y poeta. Afirmar que el diario de la rusa es un espejo fiel de su conciencia y sensibilidad exacerbada. “Hay frases del diario de la rusa que traducen tan sinceramente mis emociones, mis ambiciones y mis sueños, mi vida entera, que no habría podido jamás encontrar yo mismo fórmulas más netas para ahondar mis impresiones” (p. 28).

En el diario de María, quien padeció y murió de tuberculosis, se evidencian impetuosos deseos de vivir en medio de una gran riqueza anímica, pero abrumada por la debilidad corpórea de un estado terminal. “No sé por dónde comenzar, ni a quién, ni como preguntárselo, y me quedo así, estúpida, maravillada, sin saber por dónde coger y viendo por todos lados tesoros de interés: historias de pueblos, lenguas, ciencias, toda la tierra, todo lo que no conozco: yo quería verlo, conocerlo y aprenderlo todo junto” (p. 28). Las

ansias de poseer el mundo, su sensibilidad exacerbada, la nostalgia y la desesperanza ante una muerte impuesta son tangibles. Ella divaga con sus anhelos profundos:

Me parece que nadie adora tanto 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 la locura de la primavera, los tranquilos días de verano y sus noches consteladas, todo eso lo admiró y lo adoro. Todo toma a mis ojos interés 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 vida nueva. Para ser feliz necesito TODO, el resto no me basta! (p. 29).

A flor de piel se desborda el deseo sensitivo de lo externo, la frustración ante el imposible que la muerte declara para ella. Fernández la enaltece por que muere en un estado ideal del ser, la declara el alma de la vida moderna:

¡Feliz tú, muerta ideal que llevaste del Universo una visión intelectual y artística y a quién el amor por la belleza y el pudor femenino impidieron que el entusiasmo por la vida y las curiosidades insaciables se complicaran con sensuales fiebres de goce, con la mórbida curiosidad del mal y del pecado, con la villanía de los cálculos y de las combinaciones que harán venir a las manos y acumularán en el fondo de los cofres el oro, esa alma de la vida moderna! (p. 29)

Fernández conoce aquello de lo que Bashkirtseff logró librarse, aquel goce lujurioso y de los sentidos que lo mantiene en un constante debate entre la pureza y la perdición. Dos días “después de pasar cuarenta y ocho horas bajo la influencia letárgica del opio, del opio divino, omnipotente, justo y sutil, como lo llama Quincey, que pagó con la vida su amor por la droga funesta” (p. 61), relatará que conoce a la majestuosa Elena, y profesará su admiración hacia ella “Si erré antes, fue porque no sabía que existieras sobre la tierra, criatura de pureza y de luz. Tóquenme otra vez tus miradas y mi alma será salva” (p. 65).

Fernández es un esteta apasionado por las manifestaciones artísticas de la vida. Helena se presenta como la máxima expresión de la salvación y la belleza, lo lleva a evocar las estrofas de Fray Luis De León, describir el resplandor de sus ojos azules, comparar su sombra con la de una virgen de Fra Angélico. Sólo logran intercambiar miradas, un camafeo olvidado y unas rosas blancas que esa misma noche ella le arroja, frente a lo cual él desfallece en un letargo con tintes místicos: “Hondo estremecimiento de religioso temor me sacudió la carne, corrió por mi espalada un escalofrío sutil y como si me hubiera tocado la muerte caí desfallecido sobre el banco de piedra” (p. 69).

Luego ella partirá y desaparecerá y él emprenderá su intensa y esperanzada, pero infructuosa búsqueda. Ante la incapacidad de encontrarla, su ser se sumergirá en la más profunda desolación: “¿Por qué la depresión de hoy en que me siento sin ánimo de trabajar, ni de vivir, y pienso en Helena como un chiquillo perdido entre la noche de un bosque, pensaría en las caricias de la madre? (p. 76). Algo complejo ocurre dentro del protagonista: lo devora la sed del elixir beatífico que le brinde el alivio que tanto requiere. José Fernández atraviesa por un proceso psicossomático, mediado por la evidencia de síntomas físicos como escalofríos, ansiedad, debilidad, preocupación, pánico. Narra que siente terror:

¿Terror...? ¿Terror de qué...? De todo por instantes... De la oscuridad del aposento donde paso la noche insomne viendo desfilar un cortejo de visiones siniestras, terror de la multitud que se mueve ávida en busca de placer y de oro; terror de los paisajes alegres y claros que sonreían a las almas buenas; terror del arte que fija en posturas eternas los aspectos de la vida, como un tenebroso sortilegio; terror de la noche oscura en que el infinito nos mira con sus millones de ojos de luz; terror de sentirme vivir, de pensar que puedo morirme, y en esas horas de terror, frases estúpidas que me suenan en el cerebro cansado, <<¿y si hubiera Dios?...Los pobres hombres están solos sobre la tierra>>, y en que me hace correr un escalofrío por las vértebras (p. 97).

Es evidente en el personaje el malestar existencial de fin de siglo, propio de las expresiones de la literatura del romanticismo y del modernismo, tales como el tedio y la angustia de ser (spleen- ennui): “¿Y qué me importan esas ideas sobre el amor, ni qué me importa nada, si lo que siento dentro de mí es el cansancio y el despecho 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. 160)

Su mal proviene de confusas discusiones psíquicas, donde el desamparo, la ansiedad y las preocupaciones por lo eterno son una constante. Se hace tangible la presencia del artista moderno secularizado que cuestiona las creencias religiosas y reafirma la soledad del ser humano. Se aísla en pensamientos místicos, queriendo acercarse al ideal del intelectual puro; desdeña la vulgar sexualidad que ha vivido y trata de permanecer en un estado ascético consagrado a Helena, símbolo de la divinidad artística. Se trata pues de una consagración estética de la existencia.

El filósofo-teólogo danés Sören Kierkegaard (1813-1855) condenó la “existencia estética”, y su crítica era justificada desde un punto de vista cristiano, porque implícitamente excluía la presencia de Dios. Pero la condena no contemplaba un aspecto de esa existencia y del endiosamiento del arte: la sociedad burguesa moderna había dado lugar a lo que Hegel llamó ‘la religión de la nueva época y esto es que Dios ha muerto’” (Gutiérrez Girardot p. VIII)

David Jiménez, en su artículo *Los inicios de la poesía moderna Pombo y Silva*, afirma que “De sobremesa es el testimonio, no de una revelación religiosa acerca de la armonía secreta del mundo, más allá de sus apariencias de fragmentación sino del fracaso de todo intento por trascender el estado histórico de alienación, ya por vía mística o por vía estética” (p. 39). La existencia estética aparece como un estado de resistencia ante la alienación de los artistas: “La justificación del artista y del poeta fue a la vez un desafío. Postuló su existencia al servicio del arte, esto es, su existencia estética como sacerdocio laico y al arte como lo absoluto y supremo” (Gutiérrez Girardot p. VIII). El protagonista implora una purificación espiritual que le permita ser digno del ideal que representa Helena, aparecen símbolos rosacrucistas y un constante énfasis en el arte prerrafaelista. Se nombra a los pintores y poetas Rossetti, Swinburne, Hunt, Whistler, Burne; y músicos como Wagner y Bach.

La novela es rica en símbolos, además de los rosacruces, el camafeo, las rosas blancas. Hay dos que están en íntima relación con la existencia estética del protagonista; la calavera

citada al inicio y la mariposa blanca que se menciona al final. La calavera, declara Fernández “me dice todas las noches que mi deber es vivir con todas mis fuerzas. ¡Con toda mi vida!” (p. 11), más allá de lo que la sociedad o los juicios morales le puedan imponer. La calavera, a pesar de ser un vestigio de la muerte y un símbolo de esta en la conciencia pública, aparece como un elemento ambiguo que transgrede el juicio moral motivando la vida. Por otra parte, está la mariposa blanca que se le acerca al protagonista justo antes de constatar que Helena había muerto:

Al bajar los ojos hacía el cielo alfombrado por las hojas marchitas, cuyo olor melancólico estaba respirando en la tristeza del paisaje, tropezaron mis miradas con una rama que pendía rota del rosal vecino y cuyas tres hojas se agruparon en la misma disposición que tienen las del camafeo de Helena. Una mariposilla blanca se detuvo sobre ellas un instante, y levantando el vuelo vino a tocarme la frente (p. 182).

Helena, a pesar de morir, sigue siendo la efigie de la belleza etérea simbolizada por la mariposilla blanca, aquel ser de deseo que fecunda la imaginación y el ideal artístico. También llama “mariposa de luz” (p. 17) al alma de María Bashkirtseff. Este símbolo también representa la volátil existencia del ser humano, lo efímero de la vida y los trascendentales cuestionamientos sobre lo espiritual, la estética, lo terrenal, lo eterno y lo metafísico.

3.1.2 El diario leído desde la “torre de Marfil”, una estrategia narrativa íntima.

El inicio de la novela describe una placida reunión y plática en un refinado lugar del que se hace una analogía con la torre de marfil. R. H Moreno Durán afirma: “La torre de marfil deja de ser una expresión retórica y en el caso de Silva se convierte en la consagración del recinto interior, tanto en su vida cotidiana como en aspectos de su obra”. Realiza una analogía entre “el refugio de su personaje en el primer párrafo de *De sobremesa*, y que, además, remite a la habitación que el poeta ocupó en el hotel Saint Armand, de Caracas en su época de diplomático” (p. 61).

La atmosfera está llena de delicados y exquisitos detalles. La charla se inicia. El protagonista empieza leer su diario a sus acompañantes. Inicia el 3 de junio de 189... Este mismo día introduce lecturas del diario de María Bashkirtseff. De esta manera, además de producir un efecto de *mise en abyme* genera una cercanía con la realidad, un elemento de veracidad, ya que la existencia de la poetisa es un hecho fidedigno. El diario será el elemento que dirige la narración de la obra, el cual establece una cercanía “intima” con el personaje, ya que se navega sobre la memoria y la emoción de los hechos narrados. La vida del personaje deja de ser algo secreto, y aun así, está llena de misterio. Dolores Phillips López afirma que “la forma de la novela-diario supone una expresión de la conciencia de sí, en cuanto conciencia libre, autónoma, y, como tal constituye un vehículo adecuado” (p. 174).

La lectura se inicia tras cuestionamientos directos al protagonista sobre el abandono de su proceso creativo. El diario no ofrece respuestas concretas, pero a cambio evidencia el conflicto modernista entre realidad y creación, entre lo material y lo espiritual. Las aventuras narradas están colmadas de experiencias personales y delirios; episodios que evidencian el deseo de escapar de la realidad: “¡Quería huir de la vida por unas horas, no sentirla!” (p. 61) y a su vez, se evidencia el debate estético de la posibilidad creativa fruto de la exploración del conflicto interno.

3.1.3 Ambigüedad representada por lo femenino

Existe una fuerte polaridad entre los personajes femeninos en *De sobremesa*, figuras antagónicas en su naturaleza y simbolismo. En lo sagrado se ubicará a la poeta rusa María Bashkirtseff, a la glorificada Helena y a su abuela; y en lo profano, siete mujeres que se mueven entre el deseo, el materialismo, el instinto carnal y lo sacrílego. Más allá de la antinomia entre la mujer fatal y la mujer angelical, se proyecta un ideal artístico en relación con la figura de “ella”, que bien puede tener una relación directa con el proceso creativo y la imaginación.

Desde el inicio se plantea la existencia de María Bashkirtseff como ser sublime. Se presenta a la rusa rodeada de los más exquisitos libros “acodada sobre el escritorio, cayéndole sobre la masa de cabellos castaños la luz tibia de la lámpara, la cabeza apoyada en la mano pálida, vela y recapitula el día” (p.18). Con similitud y magnificencia detalla a Helena:

El otro perfil, el de ella, ingenuo y puro como el de una virgen de Fra Angélico, de una insuperable gracia de líneas y de expresión, se destacaba sobre el fondo sombrío del papel comedor, iluminado de lleno por la luz del candelabro. Completaban su belleza los cabellos, que se le venían y le caían sobre la frente estrecha en abundosos rizos, las débiles curvas del cuerpecito de quince años, con el busto largo y esbelto, vestido de seda roja, las manos blanquísimas y finas. Al bajar los párpados, un poco pesados, la sombra de las pestañas crespas le caía sobre las mejillas pálidas, de una palidez sana y fresca, como la de las hojas de una rosa blanca pero de una palidez exangüe, profunda, sobrenatural casi, y por la curva armoniosa de los labios rosados flotaba una sonrisa supremamente comprensiva. No le había visto los ojos y fascinado como estaba por la gracia de su figura ideal [...] Eran unos grandes ojos azules, penetrantes, demasiado penetrantes, cuyas miradas penetraron en mí como las de un médico en el cuerpo de un leproso, corroído por las úlceras, y buscaron las mías como para penetrar, con despreciativa y helada insistencia hasta el fondo de mi ser, para leer en lo más íntimo de mi alma. Por primera vez en mi vida baje los ojos ante una mirada de mujer (p. 64).

Aparece como una visión idealizada de la belleza, descrita como la mujer perfecta prerrafaelista, el más alto ideal. “Es ella, doctor, es ella” dijo Fernández al ver una de las pinturas de la cofradía prerrafaelita (p. 87). El protagonista declama evocando la redención que siente: “Un ensueño de ternura divina se dilato dentro de mí, como la luz de la aurora entre la oscuridad de una madrugada tétrica disipando las sombras, llenándome el alma de claridades tibias, de temblores de savia, de frescura de aguas cristalinas y de cantos de pájaros que no suben hacía el sol...” (p. 56) Como si nuevamente la “musa de la inspiración” le acariciará. “El tema de la mujer prerrafaelista es uno de los aspectos mejor tratados por Hans Hinterhäuser en su bello libro *Fin de siglo. Figuras y mitos*, donde le dedica un excelente capítulo a Silva y a su búsqueda obsesiva de Helena” (Citado en R. H Moreno Durán p. 62).

Estas mujeres están en el plano del más allá y en directa relación con la muerte, por esto tienen relación con lo eterno, lo trascendente. Por otra parte, dos de ellas son mujeres jóvenes, en transición, tal como el sentir del artista en una época de cambios. Representan un ideal elevado al que el artista desea desplazarse tras no comprender su realidad y su sentir terrenal.

Helena, la noche del 11 de agosto, le arroja a Fernández desde su ventana, “un gran ramo de flores, que regó pálidos pétalos en el espacio oscuro al cruzarlo y rebotó al tocar la tierra” y justo en ese momento él escucha la voz de su abuela “con sus largas gadejas de plata cayéndole sobre las sienes y su perfil semejante al de Santa Ana de Da Vinci (p. 65), implorando: “Señor sálvalo de la locura que lo arrastra, sálvalo del infierno que lo reclama” (p. 69). Con el gesto de las rosas blancas se ha abierto para él una puerta, un camino misterioso donde encontrar a Helena es su salvación. Sin embargo la búsqueda tiene un desenlace trágico, que ubica a Helena siempre en el “más allá”.

Por otra parte se encuentran las mujeres con las que comparte su carnalidad instintiva, algunas veces hasta el exceso, tal como en el caso de Marie Lagendre (Leila Orloff), “grosera como una verdulera y hermosa como una venus griega” (p. 60), mujer que pensó en asesinar después de lo que describe como una “escena horrible”, llena de “insultos groseros” y “caricias depravadas” (p. 61). Allí también se ubicaría a Nini Rousset. Se mencionarán también algunas aventuras pasajeras con Julia Musselaro, quién goza de la poesía y el paganismo erótico; Olga, la baronesa alemana que nombra a Nietzsche, Hauptmann y Bahr (p. 50); la colombiana Consuelo, con quién habla de flores exóticas con efectos afrodisiacos; Nelly, amante de las joyas y Constanza Landsier, con quién no llega a consumir el acto erótico, ya que piensa en Helena. Estas mujeres no representan un ideal trascendente; por el contrario, despiertan asco en Fernández, intensifican su vacío interior y se las considera triviales.

3.1.4 Ciencia, arte y mística.

David Jiménez afirma que “Toda la novela *De Sobremesa* está escrita con referencia a la antítesis entre ciencia y arte o entre ciencia y mística” (p. 40) Es innegable la constante presencia de esta dualidad. Se manifiesta, además del positivismo que se imponía en la época a través de la medicina y la psicología, el dilema del ser interno, desatando una confrontación en la que el reino interior no puede ser comprendido ni sanado por la ciencia.

Fernández recurre a un apoyo clínico terapéutico, indaga sobre la posibilidad de “una cura” farmacológica que sane sus males; sin embargo, la etiología de su problema no responde al plano fisiológico. La ciencia, entonces, no le puede brindar respuestas satisfactorias, ni viceversa. Por esto, no se logran reconciliar estos dos campos. Tampoco se presenta la supresión de algunos de ellos.

Teniendo en cuenta que el modernismo fue una época donde se acentuaron dudas teológicas con respecto a la existencia de lo divino, y se incrementó el positivismo. Gioconda Marún plantea que en *De sobremesa* la ciencia suprime "el sentido del misterio" en los hombres (pág. 40); sin embargo, José Fernández tiene ansias de creer en medio de la devastación del paisaje, llevándolo a verdaderas experiencias místicas simbolizadas en los rosacruces y las figuras angélicas, y que van de la mano con sensaciones físicas sin una explicación biológica. Alfredo Roggiano cita un compilado de opiniones en relación con esta temática:

Para Unamuno Silva es un poeta metafísico obsesionado por el misterio de un más allá, que lo lleva a un pesimismo escéptico. Para Jean Franco, el tema central de Silva es la pérdida del paraíso donde lo había puesto su familia, rica y de alta posición social, pero en bancarrota, que lo dejó frente a frente con el vacío de la vida moderna. Por eso la mayoría de la poesía de Silva enfoca los extremos de la vida y de la muerte, la infancia y la vejez, la naturaleza (lo puro) y el arte (lo artificial). El contraste lo lleva a una impactante desilusión, al aislamiento, al orgulloso y desolado refugio en la vanidad de los que se creen superiores a las circunstancias. En mis estudios sobre Silva, he preferido una lectura pragmática del texto, a fin de entender la relación vida – obra en un periodo en que la poética

européa sostenía la ruptura del artista con el mundo, herencia romántica y ejecución simbolista, desde Vigny y Baudelaire en adelante, pero con ingredientes de Poe en cuanto el refugio en la técnica de la composición como recurso salvador de la aristocracia del arte (p. 571).

3.1.5 Propuesta de lector artista

Ya el lector no pide al libro que lo divierta sino que lo haga pensar
y ver el misterio oculto en cada partícula del Gran Todo.

De sobremesa

El artista goza de habilidades especiales que lo llevan a crear. Las obras pueden repercutir en los espectadores (en unos más que en otros). La creación puede ser fruto de experiencias humanas con las que otros pueden sentirse identificados y apreciarlas, pero no expresarlas propiamente: “Si es cierto que el artista expresa en sus obras sueños que en cerebros menos poderosos, confusos, existen latentes y que por eso, sólo por eso, porque las líneas del bronce, los colores del cuadro, la música del poema, las notas de la partitura, realzan, pintan, expresan, cantan lo que habríamos dicho si hubiéramos sido capaces de decirlo” (p. 28).

En *Los principios del arte*, R.G Collingwood, escribe a propósito del creador literario: “El poeta no es singular ni por tener una emoción ni por poseer el poder de expresarla; es singular por su habilidad para expresar lo que todos sienten, pero lo que no todos pueden expresar” (p. 146).

Ricardo Cano Gaviria en *Por un poeta sin aureola* declaró que “las buenas lecturas fecundan y las malas trastornan” (p. 2). Para J.P Sartre “leer y escribir son correlatos dialecticos, actos que necesitan dos agentes; autor y lector. En resumen ‘la lectura es creación dirigida’” (Citado en Corredor p.44).

Fernández plantea la propuesta de un lector activo que comprenda y resuene con la obra: “Es que yo no quiero decir sino sugerir y para que la sugestión se produzca es preciso que

el lector sea un artista” (p. 46). Realiza una metáfora musical, aludiendo a un lector sensible que resuene en una frecuencia similar a la del escritor y por tanto pueda comprender lo expresado. Pero “el público es casi siempre mesa y no un piano que vibre como este” (p.12). De esta forma se propone, a través de una mirada crítica, el lector esperado.

3.2 Análisis de *Los Parias* como novela de artista

Los temas que se desarrollaran son: el contexto social, la descripción de los personajes y las consideraciones al prefacio o “canto doloroso” en la novela de Vargas Vila.

3.2.1 Contexto social de la novela

El entorno de esta novela transporta al lector a un ambiente hostil donde se describe el conflicto bipartidista de las guerras civiles. Como se mencionó previamente el escritor y la crítica relacionan directamente el contexto de la obra con la guerra del 85, que se encuentra dentro del marco de la guerra de los mil días. Esto determina, además de los cambios inherentes al modernismo, que los personajes se encuentren en una situación socio-política y cultural en tensión.

Las figuras protagónicas, serán quienes narren su visión de los hechos, efectuando una crítica directa a un sociedad que oprime el libre pensamiento: “Toda superioridad, toda personalidad, todo relieve, eran un crimen, inexorablemente condenado al desdén olímpico de los iletrados de arriba y al insulto cínico de los analfabetos de abajo!” (p. 35).

Es posible hacer una analogía, con lo expresado por Hölderlin respecto al papel del poeta en tiempos de miseria, ¿para qué ellos allí, en un ambiente intelectualmente estéril, bélico, invivible, donde las “guerrillas liberales y guerrillas conservadoras infestaban los campos y los pueblos adyacentes; en donde todos los días se escuchaban crónicas terribles, de combates, saqueos, ataques en despoblado, asesinatos en las haciendas y cortijos cercanos; y en donde los dos partidos extremaban el odio hasta la ferocidad, y la ferocidad hasta el horror”?(p. 28).

Se crítica no sólo las condiciones propias, de los intelectuales perseguidos, “los que llegaron demasiado tarde”, incomprendidos, sino también las de los campesinos: “allá viviendas miserables de campesinos, que en su inconsolable ruindad, hacía pensar, en chozas esquimales, en cabañas de pescadores salvajes, sobre una tierra polar” (p. 11).

También se acusa a la Iglesia y la educación por ir en contra del pensamiento e ideas nuevas, que podrían ayudar a cambiar el statu quo de un pueblo analfabeto: “Somos un pueblo semisalvaje, que, como todo país primitivo vivimos de leyendas; nuestro pueblo, como no puede abrir sus ojos sobre la ciencia, los abre estupefactos sobre el milagro; los sacerdotes son sus guías, no los pensadores; nuestro pueblo no sabe leer, pueblos así son sordos [...]” (p. 203). Según Triviño Anzola “los aspectos morales y religiosos condicionan las acciones de los personajes vargasvilescos” (p. 23).

El personaje Pepe Cifuentes describe un pueblo sumido en la ignorancia, condenado a un precario e injusto estilo de vida, sin capacidad analítica: “ese ser no sabe leer, no sabe escribir, no sabe sino rezar palabras cuyo sentido no comprende; su vida no es vida; es una vegetación angustiosa; ese ser no tiene casa, casi no tiene familia; lógicamente hablando no tiene patria; nace, vive y muere sobre una tierra que no es suya, sin saber por qué vivió, por qué vegetó y murió esclavo, en una miseria física y moral inconsolable (p. 132), con lo cual denuncia el abuso de poder de un sistema casi feudal.

3.2.2 Los personajes, la propuesta ideológica y el desenlace

Los Parias son los oprimidos, los que resisten aún sin esperanza. El grupo denominado *Los Parias* corresponde principalmente a cinco intelectuales protagonistas de la novela. Sin embargo, también se llama parias a las personas víctimas del sistema opresor: los campesinos desarraigados de sus tierras. “Mudos, sombríos, con una triste calma animal, dejaron aquella casa, donde habían vivido sus padres, donde habían nacido sus hijos, aquella tierra labrada y fecundada por ellos, pobres bestias de labor inclinadas eternamente sobre los surcos abiertos por su trabajo, para beneficiar tierras ajenas, y enriquecer con su sudor, amos vindicativos y crueles” (p. 135).

Por otra parte, también Georgina, hermana de Claudio, sería una paria. Ella representa la fuerza y resistencia femenina ante la opresión: “Georgina, volvió a mirar a la chusma con desdén; en su mirada lucía toda la plenitud heroica de una raza, que comandaba el respeto” (p. 141). Claudio Franco utiliza el término parias, que refiere a sí mismos, y denuncia la opresión a la que estaban sometidos los artistas e intelectuales por expresarse libremente.

Claudio había dicho ese nombre, para indicar la espantosa orfandad de derechos, que pesaba sobre los pensadores, sobre los intelectuales, sobre los artistas, en esa época nefanda, en que los mercenarios iletrados y monjes analfabetos llegados al poder, habían proscrito todo símbolo, todo vocablo, toda idea, evocadores del culto extinto de la Libertad y la Belleza, y se empeñaban con su mano castradora, en podar la milagrosa eflorescencia de almas que se alzaban, como grandes girasoles imantados, hacía un solo inmortal de Arte y Redención (p. 165).

Respecto a los intelectuales (Los Parias) presentes en la novela, como vehículos para las ideas expresadas por Vargas Vila, es importante detenernos detalladamente:

Claudio Franco: Es el protagonista líder, con sentido social, abogado, hijo de Tobias Franco (líder liberal asesinado por los conservadores). Un héroe libertario que lucha contra la adversidad. De mente iluminada, desde niño “la aldea lo creía loco o maniaco, holgazán, incapaz de los trabajos rurales, en que crecían los otros niños, libres al sol, como inmensas flores de animalidad feliz” (p. 89). Al crecer, su mayor deseo es liberar al pueblo de la opresión, mostrando alternativas y pensamientos libertarios a través de la escritura. Se le llama el apóstol, el héroe con la “pluma, convertida en espada” (p. 250).

Tito Martínez: “Médico eminente, muy dado al estudio especial de la biología, cultivador de Claudio Bernard, a quién llamaba con una frase suya el Leonardo da Vinci de la medicina [...] devorador de libros; encontraba aún tiempo para aplicar los métodos de Pasteur, ser un cirujano a lo Peán, y un filántropo, un verdadero padre de pobres, en aquella aldea ingrata, donde era tratado de brujo, y odiado y perseguido” (p. 166).

Pepe Cifuentes: Intelectual consciente de la decadencia social, adorador del arte y escéptico en la causa de “Los Parias”.

Era el gran talento amargo y cruel , y el gran corazón abierto y fraternal; abogado rico, no ejercía su profesión [...] era el más asiduo cultivador de arte y de literatura, acaso en todo el país, vivía como envuelto en las ondas sinfónicas del pensamiento universal; a su soledad le llegaban las mejores revistas, diarios y libros europeos; sus ideas sobre estética, poética y política eran más que avanzadas, exóticas, en esa sociedad decrepita y polvorienta que moría de inanición senil, antes de haber entrado en plena vida; no había escrito nunca una línea para el público; tenía el horror y el desprecio de la publicidad ; la creía la más abyecta y venal de las formas de la prostitución y el pensamiento” (p. 167).

Luis Rodríguez: “Veintitrés años; alto, esbelto, pálido [...] su alma soñadora, impregnada del más puro lirismo, se alzaba pensativa y como engrandecida en el horizonte lívido de los más trágicos sueños libertarios; triste de sí, y triste de los otros, su juventud grave y meditativa, juntaba a sus visiones de Arte y de belleza, los más osados sueños de justicia social y desmesuradas inevitables catástrofes” (p. 168), un “alma de élite, enamorada del Arte nuevo, bajo todas sus formas, desde el rimbombo asordador [sic] del wagnerismo, y los más altos sueños estéticos de Mallarme” (p.169). Un hombre que “creía que el arte, no es un placer, sino un deber, en la época triste en que vivimos; que a más de servir a las altas idealidades del espíritu, debe ser el apóstol de las más dolorosas realidades de la vida; al arte puramente social, debe oponerse un arte social; al culto estéril de la Belleza plástica, el culto fecundo de la libertad práctica” (p. 170).

Carlos Rodríguez: De tan sólo diecisiete años, “era un soñador, no un luchador; era un sensitivo, triste y grave, ese bello adolescente de formas gráciles y ojos pensativos” (p. 177). En el grupo representa la perspectiva elevada y metafísica, más allá de la realidad social; aun así, es consciente de la desgracia y el malestar de los tiempos. “Yo conozco y confieso la miseria de nuestra época” (p. 129).

En sus conversaciones (en la voz de Claudio), “Los Parias” se definen a sí mismos de la siguiente manera:

- Es verdad somos tan pocos...
- Y, pensar que somos los únicos intelectuales...
- Por eso somos los vencidos, los oprimidos, los perseguidos.
- Si fuéramos los brutales, seríamos los triunfadores
- Desaparecemos bajo el número, como bajo las olas de un río
- Fuera del derecho de contemplar su victoria, no nos dejan ningún otro.
- No somos ni electores ni elegibles; no somos ciudadanos.
- Somos los PARIAS – dijo Claudio Franco, con tristeza.
- Es verdad ese es el nombre que nos conviene; tú has dicho la palabra.
- ¿Y, no lucharemos?
- ¿Y, cómo?
- Puesto que somos los intelectuales luchemos con el intelecto; yo detesto las abdicaciones; la aceptación de la victoria, es lo único que envilece el sentimiento; sentirse vencido es más triste que serlo; yo no acepto la derrota que no se me ha impuesto todavía, y aun sufriendo me rebelaré contra ella. – dijo Claudio- (p. 103).

Los curas los llamaban anarquistas (p.166). “El padre Pérez, odiaba a Claudio Franco, mortalmente lo odiaba ante todo, porque tenía talento, y después, porque tenía dignidad” (p. 144). Son aislados por la sociedad, “ser aislado, es ser odiado; pero aislados son los leones y las águilas; aisladas son las cimas formidables” (p. 90). Los que piensan de forma diferente son amurallados, señalados como el mal de la sociedad. Sin embargo, el mal yace dentro del sistema y la ignorancia del pueblo. Los intelectuales representan la libertad del pensamiento y la capacidad de análisis del contexto incoherente, opresor y bélico.

Los Parias protagonizan un debate ideológico sobre la condición del artista en la sociedad. Todos son sensibles ante la necesidad del cambio y son conscientes de la degradación social que los devora. Son personajes cultos con formación académica en derecho (carrera considerada de letras), como es el caso de Pepe Cifuentes y Claudio Franco, y en medicina, como Tito Martínez, carreras icónicas de la época.

El contexto, colmado de problemáticas sociales, compromete la existencia de estos personajes. La causa defendida ya no es una opción, es una necesidad vital, un compromiso consigo mismo y la única forma de acercarse a la libertad. Aunque con disímil motivación ante la causa, todos aceptan difundir los ideales del pensamiento libertario e “iluminar” al pueblo. Su objetivo era “devolverles la dignidad que les han arrebatado y que no les es

permitida [...] esa debe ser nuestra misión, ese pueblo” (p. 210). Empleaban su fuerza “para civilizar la aldea, para limar siquiera los dientes a la tigre materna, que devoraba sus sueños, y amenazaba devorarlos a ellos (p. 108).

Su estrategia consiste en difundir nuevas filosofías y tendencias artísticas en pro de la libertad por medio de los medios de la época, principalmente creando un periódico que difundiera los ideales del pensamiento libertario. En la novela se destaca el papel de aquellos que, por su capacidad intelectual y la “fe en la causa” osaron resistir en pro de una realidad diferente, más justa. En la novela, la causa social llama a pensar en la necesidad de la protesta ante una realidad indolente al sufrimiento causado por la injusticia.

Según Marx, el arte desempeña la función cognoscitiva de penetrar a través de las nubes ideológicas que oscurecen las realidades sociales. Además, al materializar gráficamente esta relativa libertad frente al mero reflejo de las circunstancias externas, las creaciones estéticas podían desarrollar el deseo de una libertad mayor frente a una sociedad deshumanizada y alienante. Todo arte tiene capacidad para crear una necesidad de disfrute y educación estéticos que la sociedad capitalista no puede satisfacer. Aunque cada vez cae en mayor medida bajo la influencia del mercado, el arte se produce y consume en relativa autonomía y no es idéntico al trabajo fabril ni a una mercancía pura (Lunn p. 27).

España afirma que en la novela *Los Parias* “Vargas Vila puso en boca de sus intelectuales aldeanos todas las consideraciones que sobre el arte y la filosofía se hacían las vanguardias en la Europa de su tiempo. Por eso estas páginas sólo pueden ser abordadas con mediana curiosidad y espíritu investigativo” (España p. XXIII). Remontándonos al origen de *L’ Avant-garde* tenemos que Etienne Pasquier escribió en el siglo XIV en su *Recherches de la France* sobre la lucha de los poetas intelectuales para mejorar las condiciones del pueblo francés: “Una gloriosa guerra se estaba librando entonces contra la ignorancia” (Calinescu p. 106). Tito, Luis y Claudio creen en este ideal.

El concepto de vanguardia artístico-literaria, se deriva del lenguaje de la política revolucionaria que situaba a los artistas justo a la vanguardia; es decir, en la delantera. En 1820 Saint Simon declara: “Nuevas meditaciones me han demostrado que las cosas deben

avanzar hacia adelante con los artistas en cabeza, seguidos por los científicos, y que los industriales deben seguir a estas dos clases” (Calinescu p.109).

Saint Simon afirmó que la gran empresa de los artistas era abrir la marcha. Tomar la edad dorada del pasado y ofrecerla como regalo a las futuras generaciones, logrando que la sociedad persiga su propio bienestar, concientizando a cada miembro de ella, en pro de una civilización donde todos gocen de los “deleites” que han sido, hasta ahora, privilegio de una minoría. Así, pues, se cantaran las glorias de la civilización. Pero para lograr esto, los artistas deben usar “todos los medios de las artes, elocuencia, poesía, pintura, música; en una palabra, desarrollarán el aspecto poético del nuevo sistema” (Calinescu p. 110). Cercano a esta postura Claudio Franco, protagonista de la novela, expresa que la misión del Arte, debía ser:

Narrar, cantar, pintar esculpir, el hondo dolor de la época, el gesto pavoroso del pueblo en pena que tiende sus manos en gesto de desesperación hacia la siniestra imperturbabilidad del cielo vacío [...] que el poema, la novela, el mármol y el lienzo, sean todos la reproducción sociológica, y la copia fiel de ese orden social existente, que según La Forge, es un escándalo, capaz de sofocar la naturaleza humana; hacer del Arte un delator; darle al Arte una conciencia (p. 127).

Claudio sabía que su ideal lo llevaría a un destino fatídico, aun así el “sería hombre de multitudes, de sacrificio y de dolor; sería el héroe” (p.158). No concibió la vida sin luchar ante tantas injusticias. Se repetía a sí mismo “¡viva el dolor! La Vida es lucha” y “marchó resueltamente hacía la lucha” (p. 159). El narrador augura el destino del personaje:

Su alma de apóstol no tembló; sus manos no se extendieron para apartar el cáliz, que el destino reservaba a sus labios de profeta; no se inmutó ante la vista del camino rojo, que se extendía ante él, ascendiendo hacía las cumbres ríspidas, donde su ideal en forma de cruz, lo llamaba al sacrificio; no vaciló ante la perspectiva lúgubre de esa ascensión penosa, por entre las muchedumbres hostiles, a la apoteosis definitiva de las grandes lapidaciones [...] el sol poniente, hacía un trágico halo cárdeno, sobre la frente tormentosa de aquel próximo rompedor de aureolas; la vida heroica es un vuelo al sacrificio (p. 131).

Entregar la vida a la lucha es sacrificar la libertad propia al fin social, es una paradoja que implica que “por una parte, el artista disfruta del honor de estar frente del movimiento hacia la prosperidad social; por otra, ya no es libre sino al contrario, dado a todo un programa que cumplir”. Claudio aislado y perseguido, se unirá a las filas liberales, como líder intelectual y para cumplir el designo del ideal revolucionario “La liberté ou la mort”.

La misión de “Los Parias” tiene un sentido político; sería posible afirmar que su *modus operandi* va muy de la mano con la vanguardia política francesa. (Calinescu p. 110). Matei Calinescu ilustra el rol del artista de L`Avant garde, citando a Rodríguez, donde asumiría un rol proactivo y militante:

Somos nosotros, los artistas, quienes servirán como vuestra vanguardia; el poder de las artes es verdaderamente el más inmediato y el más rápido. Tenemos armas de todo tipo: cuando queremos extender nuestras nuevas ideas entre la gente las esculpimos en mármol o las pintamos en lienzo; las popularizamos mediante la poesía y la música; por turnos recurrimos a la lira o a la flauta, a la oda o a la canción, a la historia o a la novela” (p. 111).

La novela, por medio de sus personajes, llama la atención sobre la importancia de un arte con sentido social. Claudio realiza una crítica a “la fórmula cenobítica y estéril del Arte por el Arte; esa vergonzosa y altanera infecundidad, lo indignaba; él amaba el Arte por la vida y para la vida” (p. 171). Luis Rodríguez, sueña con un “movimiento literario activo, que llevará a un movimiento revolucionario efectivo clamaba por el poema que reventará en llamas; gritaba por la estrofa que estallará en bombas” (p. 170).

Él no creía, en obra de arte inmortal, fuera de la obra social; separar el arte de las necesidades dolorosas de su época le parecía algo así como castrarlo, antes de estrangularlo; él creía, que el escritor, el poeta, el artista, debían ser como sumos sacerdotes de la grande obra social; y la misión del Arte debían ser: narrar, cantar, pintar, esculpir, el hondo dolor de la época, el gesto pavoroso del pueblo en pena que tiende sus manos en gesto de desesperación hacía la siniestra imperturbabilidad del cielo vacío (p. 175).

Sin embargo, no todos Los Parias aceptan este rol. Pepe Cifuentes cuestiona la importancia de luchar:

¿Por qué luchar?, ¿por quién? Nuestro ideal está muy alto - dijo Cifuentes- ¿Cómo hacerlo descender hasta las colinas de esta aldea? Eso equivaldría a hacer collares con las estrellas del cielo, para adornar con ellos una piara; conservemos el orgullo de nuestro aislamiento y la pureza de un nuestro sueño; nuestro ideal , está por sobre la miseria de este pueblo y de esta época, no lo degrademos bajándolo hasta ellos, el ideal debe ser algo que brille sobre nuestras cabezas, pero no que se enrede a nuestros pies; miremos hacia los astros, no aspiremos a caminar sobre ellos; el ideal que se humaniza se profana , y , el ideal que se profana no es ya ideal (p. 104).

En la vanguardia artística francesa se cuestionaban sobre la filosofía “utilitario- didáctica del arte”. Los intereses de los artistas era crear y explorar nuevas alternativas en el arte: “lo que les interesaba hacer a los artistas de la nueva vanguardia -sin importar lo simpatizantes que fueran con respecto a la política radical- era eliminar todas las tradiciones formales vinculantes del arte y disfrutar la estimulante libertad de explorar horizontes de creatividad completamente nuevos [...]” (Calinescu p. 119).

En *Los Parias* Pepe Cifuentes y Carlos Rodríguez se ubicarían en el contexto de una vanguardia con fines estéticos. Asumen que la misión política y social, es una causa perdida “socialismo lírico [...] estéril” (p. 212). Preferirían no desgastarse, saben que la aldea está muy lejos de una visión contestataria y artística. Mencionan constantemente la valía que tiene permanecer en la diferencia, en las alturas, en el conocimiento del arte como camino para cultivar el espíritu. Una forma de salir del sistema enajenado y vislumbrar ideales desde una percepción estética, más allá del orden social que impera con injusticia.

Marshall Berman, en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, menciona la problemática modernista de la función del arte y cita a Greenberg, quién afirmaba “que la única preocupación del arte modernista era el arte en sí” (p. 18). Sin embargo, agrega que “muy pocos artistas o escritores han permanecido fieles mucho tiempo a este modernismo: un arte sin sentimientos personales o relaciones sociales esta destinado a parecer árido y

carente de vida al cabo de poco. La libertad que confiere es la libertad de un sepulcro hermosamente construido y perfectamente sellado” (p. 19).

Los Parias son opositores que promueven ideas nuevas, la cultura y la justicia, pero sus logros no trascienden, pues la oposición los aplaca dramáticamente. Son sometidos a humillaciones, prejuicios, infamia y difamación. La adversidad se convierte en su aureola. “¡Toda superioridad, toda personalidad, todo relieve, eran un crimen, inexorablemente condenado al desdén olímpico de los iletrados de arriba y al insulto cínico de los analfabetos de abajo!” (p. 35) Con respecto al periódico, su publicación no es exitosa. Son perseguidos, atrapados y despojados de las impresiones: “Los agentes de policía se apoderaron de los números del periódico, los echaron en un saco, se lo pusieron en el hombro y se prepararon a partir” (p. 232). Luego de eso, los llevan presos, lo cual no es lo único, ni lo peor que les sucede.

Ellos, miraban sin inquietarse, el salvajismo imbecil y repugnante de la turba enfurecida; al fin, llegaron a la prisión, y la muchedumbre a las puertas aullaba desesperada; - ¡Viva el Pueblo Soberano!-exclamó riendo Pepe Cifuentes, al entrar al calabozo infecto, y añadió:- Mira, Luis Rodríguez, que bella es tu fiera libertad; eso, es la canalla, que tu sueñas redimir; el poeta volvió sus ojos hacia la multitud, que hormigueaba allá, en la lejana puerta del edificio; la miró con una gravedad tierna, como se mira a un hijo ebrio o a un niño criminal, y como si pensara en esas palabras de perdón secular, que otro revolucionario mártir, arrojó desde lo alto de la cruz, exclamó con la honda y muy sincera amargura:-¡Pobre Pueblo! (p. 233).

En la novela se narra cómo la sociedad viciada juzga la misión y el ideal de Los Parias. De Claudio dicen que, “si quería acercarse al pueblo, no era para ilustrarlo, sino para explotarlo; sus tendencias a regar las nuevas doctrinas del arte y de literatura, en las mentes jóvenes, no eran sino un elixir venenoso para corromper las almas, en un sensualismo morboso y degenerado” (p. 164).

Todos tienen un destino funesto. Pepe Cifuentes y Tito Martínez son encarcelados: “allí estaban, con grillos, aherrojados en un calabozo inmundo, en la cárcel donde se amontonaban millares de hombres, casi todos de paso hacia la muerte; los unos mandados a

fusilar por los Consejos de Guerra permanentes, los otros, diezmados por las epidemias, que el Gobierno cultivaba, como un verdugo sin sueldo, en las prisiones del Estado” (p. 253). Carmenza Rocha Castilla, en el centenario de Vargas Vila, evoca la denuncia que el escritor hace en su obra sobre las condiciones de los presos políticos, los artistas, intelectuales y los escritores condenados a penas de muerte y destierro.

La libertad plañía en las cárceles y clamaba furiosa en el exilio [...] Ese fue el medio en que fatalmente le correspondió actuar a José María Vargas Vila[...] Quién captó la pasión loca y toda la turbulencia de la época y las convirtió algo así como en la quinta esencia de su personalidad [...] Acopió el dolor de las prisiones en que languidecían los hombres libres; la tragedia de los perseguidos y los desterrados; el clamor de todos los miserables; la amargura de todas las injusticias [...]su literatura caló profundamente en el alma de las gentes menos discursivas y de las mejor dispuestas a luchar por la libertad (citado en Pinilla p. 13).

R.H Moreno Duran afirma en su texto *Ficción y realidad en la Guerra de los Mil Días* que durante la Regeneración surgió un grupo de intelectuales denominado “La Gruta Simbólica”, quienes sufrieron el encierro y la cohibición. Dice que algunos miembros de este grupo como el poeta Julio Flórez y el “judío errante” Ashverus, posiblemente habían “ido a parar a los calabozos del panóptico” (p. 115) donde habían sido confinados por el general Arístides Fernández.

Por otra parte, en *Los presos políticos de la guerra*, Adolfo Gómez narra que “los grillos y las cadenas eran, como vulgarmente dicen, pan y carne. Por el menor motivo, por cualquier delación, por causas ignoradas de los presos y sólo sabidas de los capataces y polizontes, se veía de un momento a otro con grillos y cadenas al que un rato antes parecía ser el más inocente de los políticos” (p. 117).

Con respecto a los hermanos Rodríguez, se les culpa infamemente de un crimen que no han cometido y son condenados a muerte: “Luis Rodríguez era condenado a muerte, como jefe de malhechores, por incendio y asesinato en despoblado; su hermano era condenado a la misma pena” (p. 282) Perjudicando el panorama los degradan con una confesión falsa. Cuando el cruel Nepomuceno Vidal indaga al cura, este le responde: “Sí, y aquí tengo la protesta que ha firmado arrepintiéndose de todos los crímenes, abjurando de las ideas

liberales, separándose de la masonería, y pidiendo perdón a Dios y a la sociedad, de todos sus extravíos y de todos sus escándalos; y me ha dado una carta para Claudio Franco -añadió el cura-, en la cual lo hace responsable de su muerte y la de su hermano, por haberlos engañado y extraviado con las utopías, por haberlos corrompido con sus doctrinas y con su ejemplo” (p. 284). Pepe Cifuentes y Tito Martínez son perseguidos y apresados. Claudio Franco, el protagonista, muere ahorcado y los cuervos le devoran los ojos, finalmente cae a un precipicio: “y el cadáver del gran paria, desapareció en el abismo” (p. 298).

3.2.3 Prefacio o canto doloroso de Vargas Vila.

Curcio Altamar afirma que “del culto del arte hizo Vargas Vila su religión” (p. 173). En la novela *Los Parias*, Vargas Vila hace un tributo a los intelectuales, libertarios y artistas que han perdido su existencia por no silenciar su voz, su pluma, ni su conciencia. A su vez lamenta que esas vidas hayan perecido sin lograr cambiar o mejorar el funcionamiento social. “Todos aquellos que formaron el conglomerado heroico de los Parias, hermanos dolorosos de los de Alba Roja, son hoy un puñado de cenizas estériles, incapaces de abonar ese terreno, sobre el cual soñaron ver el árbol de la Libertad, y, para lo cual muchos de ellos lo regaron con su sangre” (p. 3). En su prefacio para la edición definitiva (escrita en 1920, 18 años después de la primera edición de su novela), rememora a todos los mártires que han teñido de rojo las páginas de la historia colombiana y expresa literalmente la motivación dolorosa que le lleva a escribir la novela *Los Parias*.

El aullido de la Derrota, llegaba hasta mi retiro de Arte, de Dolor y de Silencio y
hacía temblar mi corazón con sus clamores;
En esa hora siniestra de fatídicos rumores...
Hora de vencimiento definitivo;
Hora de absoluta desesperanza;
Cuando me llegaban los clamores de los héroes vencidos, que subían a los
cadalsos...
Fijos los ojos de mi alma en su Sacrificio remoto; concluí este libro [...]
Este libro de trágico ensueño; y de verdad espiritual...
Donde los Muertos hablan desde sus tumbas lejanas...
En una atmósfera de idealidad;

Mientras sus sombras vagan sobre estas páginas...
Como lejanas nubes sobre un lago en quietud (p. 8)

El escritor protesta contra la realidad social en pro de la libertad y en defensa de los perseguidos, los explotados, los desterrados, los presos políticos y condenados a muerte. Sus páginas constituyen en la conciencia de los protagonistas heroicos e intelectuales que finalmente se convierten en mártires.

Y, en el gesto heroico y desconcertante de los últimos héroes que morían sobre una tierra pronta a traicionarlos e indigna de poseerlos; y, fue de los gestos dispersos de tantos héroes caídos en la Muerte, que yo hice la figura central de Claudio Franco: mi héroe es auténtico; mi héroe vivió; dile yo únicamente los horizontes de la leyenda y, las bellezas del paisaje psíquico (p. 5).

Finalmente entrega su libro diciendo:

Este libro de Trágico ensueño;
y, de verdad Espiritual...
donde los muertos hablan desde sus tumbas lejanas...
En una atmosfera de idealidad;
Mientras sus sombras vagan sobre estas páginas...
Como lejanas nubes sobre un lago en quietud... (p. 8)

3. 3 *La Vorágine* como novela de artista

Arturo Cova decide huir con Alicia en busca de nuevas realidades, aventuras, libertad, riqueza y, sobre todo, el amor ideal. “Ambicionaba el don divino del amor ideal, que me encendiera espiritualmente, para que mi alma destellara en mi cuerpo como la llama sobre el leño que la alimenta” (p.11). Sin embargo, está sumergido en una “historia romántica vacía” (Morales p. 150) en la que su “voz interior” le dice: “te hallas, espiritualmente tan lejos de ella como constelación taciturna que ya se inclina sobre el horizonte” (p. 12).

Arturo Cova decide vivir al margen de la civilización, alejarse de los valores tradicionales que encuentra falsos, aun así, esto lo lleva a una situación desfavorable. En este punto es posible afirmar que tanto el Cova que se aleja del mundo urbano, como el Cova poeta, son condenados a la marginalidad. “Los poetas se consideran totalmente inútiles para enfrentar los problemas de la realidad: ‘Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas’” (Seymor Menton p. 200).

Arturo Cova y Alicia dejarán atrás el mundo urbano: la ciudad culta, la esterilidad y el agotamiento de la clase media, de los modales estereotipados y de la hipocresía del mundo familiar de Bogotá, del aburrimiento o de la inútil carrera de los funcionarios públicos o el holocausto envuelto en frigidez de una distinguida señora y madre de una gran familia (Gonzales Trejo p. III).

Desde el inicio de su travesía, el poeta se cuestiona y parece arrepentirse de su decisión: “Mi ánimo atribulado tuvo entonces reflexiones agobiadoras: ¿Qué has hecho de tu propio destino? ¿Qué de esta jovencita que inmolas a tus pasiones? ¿Y tus sueños de gloria, y tus ansias de triunfo y tus primicias de celebridad? ¡Insensato! El lazo que a las mujeres te une, lo anuda el hastío” (p. 12). Aun así persevera y continúa pusilánime el peregrinaje hacia la desgracia.

El protagonista huye al Casanare con esperanzas de un futuro prometedor. La perspectiva del poeta se encuentra en consonancia con la expectativa moderna: “Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos” (Marshall Berman p. 1). Pero ese “poeta romántico, como se suele designar a Cova con un concepto simplificado de romanticismo, toma conciencia de que la realidad a la que lo lanzó su fuga es lo contrario de lo que él había conocido” (Gutiérrez Girardot p. 234).

Sus aspiraciones oscilan entre su vocación de artista de letras, que lo lleve a ser un poeta prestigioso y los valores utilitaristas propios de la modernidad cuando se plantea la posibilidad de ser ganadero, y con esto tener así la suficiente solvencia para él, Alicia y el hijo que nunca nació. Ninguna de las dos expectativas se cumple. Ese mundo desconocido e

inhóspito es poco promisorio para ellos, la selva los castiga por internarse en ella, por desafiar su salvajismo y fiereza. Finalmente los devorará.

El viaje de Cova “lo conduce de la ciudad a la selva, pero las estaciones que sigue pueden considerarse como los pasos que, en la medida que va avanzando, lo alejan del idilio o *locus amoenus* (las descripciones de la naturaleza en la primera parte) hasta acercarlo y hundirlo en el infierno, la inversión del *locus amoenus*, en el *locus terribilis*” (Gutiérrez Girardot p. 234).

Marshal Bermann alude al *Paraíso Perdido* como mito nostálgico pre-moderno. Este era el paraíso que ansiaba hallar el poeta, pero a medida que el personaje se sumerge en la selva laberíntica y feroz, no encuentra un “paraíso”, sino todo lo contrario: la gran decepción. Este aspecto constituye una gran paradoja que se refuerza cuando Seymor Menton afirma que la aventura del poeta es una caída en la que el poeta ya venía de un Paraíso, pero desembocará en el infierno (p. 206).

Arturo y Alicia están desamparados y van siendo devorados por la selva, por el remolino, por la vorágine. Mientras caen el protagonista clama: “¿Para qué nos dieron alas en el vacío? ¡Nuestra madrastra fue la pobreza, nuestro tirano, la aspiración! Por mirar la altura tropezábamos en la tierra” (p. 219). Se sumergen en el torbellino y el caos violento de la vida moderna.

Rousseau fue, como todo el mundo lo sabe, un hombre de profundos conflictos. Gran parte de su angustia emana de las peculiaridades de su propia vida en tensión, pero algo de ella se deriva de su aguda sensibilidad hacía las condiciones sociales que estaban empezando a configurar las vidas de millones de personas. Rousseau asombró a sus contemporáneos al proclamar que la sociedad europea estaba «al borde del abismo», en vísperas de los alzamientos revolucionarios más explosivos. Experimentaba la vida cotidiana en esa sociedad -especialmente en París, su capital- como un torbellino, *le tourbillon social*. ¿Cómo iba el individuo a moverse y vivir en el torbellino? (p. 3).

En *La vorágine*, el torbellino de la modernidad trasgrede las fronteras urbanas, acentuándose también en lo rural, en la selva y aniquila a aquellos que se sumergen en él. Marshall Berman afirma que:

Los entornos y las experiencias modernas atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y de la ideología: se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos a una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx <<todo lo sólido se desvanece en el aire>> (p. 1)

El artista en la selva se desconecta del mundo material hasta el punto que hace una simbiosis con la naturaleza: “Los más ligeros ruidos repercutieron en mi ser, consustanciado a tal punto con el ambiente, que era mi propia alma la que gemía, y su tristeza la que, a semejanza de un lente opaco, apenumbra todas las cosas” (p. 125). No es el caso típico del provinciano que llega a la ciudad y se sorprende de todo lo que hay a su alrededor, sino que a la inversa.

Cova es el “poeta de estirpe romántica con su nostalgia de la muerte, su fatalismo ante el destino, su gozo en el fracaso, su vanidad y valiente hidalguía, su presencia de ánimo, y su egoísmo fachendoso” (Gutiérrez Girardot p. 234). Sus esperanzas no se desvanecen fácilmente. A pesar del entorno adverso, él sueña con una casa tranquila, en compañía de Alicia y donde su ser pueda crear, encontrar la poesía y hallar el ansiado futuro exitoso. En ese estado de ánimo emerge su voluntad y vislumbra una posible superación en medio del remolino en el que se halla inmerso. “¿Para qué las ciudades? Quizá mi fuente de poesía estaba en el secreto de los bosques intactos, en la caricia de las auras, en el idioma desconocido de las cosas; en cantar lo que dice el peñón la onda que se despide, el arbol a la ciénaga, la estrella a las inmensidades que guardan el silencio de Dios” (p. 93), y fantasea con la fama: “poco a poco mis buenos éxitos literarios irían conquistando el indulto” (p. 55).

Clarita le relatará su dramática historia, y le declarará su confianza y el sincero interés que le despertó saber que era un hombre de letras: “simpaticé contigo desde que supe que eras poeta” (p. 78), pero resulta irónico que el antagonista, Barrera, sea quién también le declare su hipócrita admiración:

Doble fortuna es la mía que, impensadamente, me pone a los pies de un marido tan digno de su linda esposa.

Y sin esperar otra razón, besó en mi presencia la mano de Alicia. Estrechando luego la mía, añadió zalamero: Alabada sea la tierra que ha esculpido tan bellas estrofas. Regalo de mi espíritu fueron en el Brasil, y me producían suspirante nostalgia, porque es privilegio de los poetas encadenar al corazón de la patria los hijos dispersos y crearle súbditos en tierras extrañas. Fui exigente con la fortuna, pero nunca aspiré al honor de declararle a usted, personalmente, mi admiración sincera (p. 43).

Pero luego el personaje, tomará conciencia de su destino intrascendente, de su frustración, y acepta, no sin gran nostalgia, la derrota ante lo que hubiese podido ser. Su funesto sino es resultado del “destino” o del “azar”. Expresa el fracaso de su vocación literaria, de sus ideales artísticos frustrados por el devenir de los hechos, evoca lo que hubiese creído lograr en condiciones diferentes.

A los que un tiempo creyeron que mi inteligencia irradiaría extraordinariamente cual aureola de mi juventud; a los que se olvidaron de mi apenas mi planta descendió al infortunio, los que al recordarme alguna vez piensen en mi fracaso y se pregunten porque no fue lo que pude haber sido, sepan que el destino implacable me desarraigo de mi prosperidad incipiente y me lanzo a las pampas para que deambulara vagabundo, como los vientos y me extinguiera como ellos, sin dejar más que ruido y desolación (p. 7)

En la novela, el artista denuncia con su testimonio la injusticia social, la desfavorable situación de los caucheros, los indígenas, los esclavos, los peones rurales, los desheredados de la tierra, los desposeídos, los aventureros marginales y los humillados. Los manuscritos de Cova serán la evidencia de su búsqueda, el lugar donde se cuestiona la libertad del ser humano, donde se es vulnerable en manos de la violencia colectiva. Jean Franco, en *Imagen y experiencia en la Vorágine* ha observado que a la novela “se le puede considerar de

diversas maneras: como una alegoría romántica, cómo la visión terrorífica de la barbarie de su país de un intelectual de la ciudad o como una novela de protesta” (p. 139).

Cova es un intelectual desorientado que no sabe cómo existir en el mundo moderno, pues no lo entiende y afirma, entonces, que su “sensibilidad nerviosa ha pasado por varias crisis, en que la razón trata de divorciarse del cerebro” (p. 60). Representa la problemática del ser humano con sensibilidad artística inmerso en la sociedad moderna en un estado afectivo de malestar, inestabilidad y frustración. Un hombre que al escapar de la civilización representa la adversidad y la vulnerabilidad del sujeto artista en un colectivo apático; la insignificancia ante el destino y la necesidad de descifrar su porvenir.

El protagonista, inmerso en la Selva, realiza un proceso de conocimiento interior, una búsqueda dentro de sí. Se prueba así mismo, pero su camino no es el del héroe que va al infierno y regresa, sino que el sucumbirá. “La transfiguración de Arturo Cova, por ejemplo, es radical y mágica: de maquillado personaje romántico-naturalista se nos transforma en héroe mítico, de perfil remoto, profundamente americano, que emprende el descenso al vientre cósmico y devorador de la naturaleza, en una aventura trágica” (Morales p. 151).

El difícil contexto social tiene repercusiones profundas en lo más íntimo del personaje; las cuales son expresadas por Cova utilizando herramientas de carácter literario como la metáfora. Raymond Williams afirma que se emplean estrategias, por parte del narrador, para caracterizar al personaje como escritor (p. 54). Por ejemplo, cuando el poeta se refiere a sí mismo encarnando entidades diabólicas al recordar la conflagración de la casa de Franco: “empecé a reír como Satanás” (p. 118), o cuando manifiesta: “Lenta y oscuramente insistía en adueñarse de mi conciencia un demonio trágico” (p. 144). En estos dos casos, “Cova se sitúa en el contexto de la literatura, dibujándose a sí mismo, metafóricamente, como demonio” (Raymond Williams p. 94).

Cova es el paradigma del escritor romántico decadente. Centrado en sí mismo, horrorizado por un mundo en descomposición, y a la vez vital, que lo rodea, vacila constantemente entre múltiples disyuntivas. El indicador que revela la genuina estabilidad de Cova es precisamente su insistencia en la inestabilidad. Al

parafrasear a Franco afirma: “¡Todo por ser yo un desequilibrado tan impulsivo como teatral!” (Rivera p.75). Luego cuestiona las afirmaciones de aquél: “El concepto de Franco empezó a angustiarme ‘era yo un desequilibrado, impulsivo y teatral’” (Rivera p. 102). El lector no se encuentra frente a un narrador indigno de su confianza, sino frente a un personaje en proceso de describirse ficcionalmente a sí mismo, con las características del escritor teatral e inestable” (p. 95).

La irracionalidad de Cova reafirma el sentido contestatario del escritor con respecto “al creciente racionalismo que invadía a Colombia por efecto de la modernización. [...] Aquí a la comercialización y a la racionalidad del mundo moderno, se le opone la “irracionalidad” romántica del escritor” (Raymond Williams p. 95). A lo largo de la novela se reafirma que Cova, “en su condición de intelectual tenía una visión estética del mundo” (Raymond Williams p. 96). También, que a pesar de la adversidad se evidencia la vocación literaria del escritor y la perseverancia del soñador por alcanzar sus ideales. La manifestación física y permanente de la lucha de Arturo Cova, son sus manuscritos: testimonio y huella de su camino artístico y evidencia de la aventura que lo llevó a viajar en lo más recóndito de la selva y de su ser, una vorágine ante la que nunca se rindió. Una analogía del artista errante que no tiene lugar en el mundo moderno.

3.4. Análisis de *Resurrección* como novela de artista

Resurrección es una novela que revela concepciones desde diferentes áreas artísticas: poesía, narrativa, pintura y música. En cada perspectiva se manifiestan puntos de vista específicos en relación con las problemáticas y la percepción del arte. Wassily Kandisky en *De lo espiritual en el Arte*, afirma que “cada arte marca los límites que lo separan de los demás, y este proceso los vuelve a unir en un empeño interior común. Así se descubre que cada arte posee sus propias fuerzas, que no pueden ser sustituidas por las de los otros” (p. 39). Desde esta postura, cada arte expresará lo que las otras no pueden, y “fue Wagner quien proclamó la ‘síntesis de las artes’, la posibilidad de que cada arte creara efectos y sensaciones propias” (Castellanos p. 378).

El narrador anónimo, -del cual se sabe que es escritor- manifestará un constante interés por las ideas estéticas de sus congéneres. A través de conversaciones y descripciones revelará concepciones artísticas (arte-naturaleza, arte-religión) de los personajes, del “correr de los tiempos” y de la búsqueda del ideal, muy en sintonía con el malestar materialista, que, en este caso, busca en el misticismo religioso una posibilidad de redención.. En *Resurrección* se plantea la necesidad de “elear el espíritu sobre la materia” (p. 28).

La crisis “existencial” de los artistas durante el modernismo en la novela, es cercana a la postura de Octavio Paz, donde se afirma que “el modernismo fue la necesaria respuesta contradictoria al vacío espiritual creado por la crítica positivista de la religión y la metafísica. Esta respuesta adopta distintas modalidades: oposición del artista a la sociedad burguesa y mercantilista de su tiempo así como también retorno a la naturaleza y al misticismo” (citado en Castellanos p. 375).

El narrador denomina el grupo de artistas como una “sociedad de almas superiores” (p. 51) cuyas pupilas irradian “la misma melancolía irremediable” (p. 48). Así, es posible plantear que este grupo de artistas pertenece a la “nobleza espiritual”, por su búsqueda mística y artística. Kandisky afirmaba que en la adecuada “vibración” el arte repercutía en el espíritu cumpliendo una finalidad; ser “alimento espiritual”, evitar que “el alma se envilezca, ya que la sostiene en un determinado tono, como el diapason con las cuerdas de un instrumento” (p. 10),

Curcio Altamar plantea que la novela contempla problemáticas del sentir artístico de algunos pensadores franceses, que hastiados del positivismo, tornaron la mirada a la religión: “Se presenta a esa corriente de autores y artistas finiseculares franceses que por motivos estéticos o simplemente sentimentales buscaron en el catolicismo remedio a su angustia intelectual” (p. 159). De esta manera se plantean “ideales artísticos con anhelos y esperanzas de sublimación humana mediante la estética y la fe” (p. 158).

Curcio Altamar afirma que “*Resurrección*, subtitulada <<Cuento de artistas>>, lo es en realidad, y se desarrolla entre personajes idealistas, descritos con simpatía y pertenecientes a la nobleza europea y al gran mundo social hispanoamericano” (p. 158).

Se va formando una especie de cofradía de artistas que pasan las veladas especulando sobre arte. Asisten también el pintor inglés Jenkins, miembro de la Royal Academy y <<digno discípulo de Dante Gabriel Rosseti>>; el marino de la armada francesa Pablo Rocroy, <<que combinaba la delicadeza moral con el vigor físico y la sensibilidad artística>> el abate Croiset, quien rechazó un nombramiento para un cargo importante en la catedral de Notre Dame, prefiriendo trabajar en la capilla de un hospital; el músico Blumenthal, maestro de capilla del castrillo; el poeta francés Dulaurier de quién se mencionan dos poemas: <<Cenizas>> y <<Resurrectio>>;y el príncipe polaco Zonawizky, quién fluctuaba eternamente entre el entusiasmo y el tedio>> y escribía páginas incoherentes y sublimes>> (Pineda p. 394).

Pablo representa el dilema del hombre de mundo, culto y fuerte, “a un tiempo lleno de delicadeza moral y de vigor físico, con los sentimientos de un latino del bajo Imperio y los sentidos e instintos frescos de un hombre primitivo” (p. 5), viajero, asiduo lector con “temperamento artístico en cuerpo de atleta” (p. 6), a quien “los libros le habían afinado el espíritu y los ejercicios de marina robustecido el cuerpo” (p. 7). Pineda, compara el personaje de Pablo, con el José Fernández de *De sobremesa*, afirmando que los dos “poseen un repertorio amplio de intereses” (p. 396). De igual manera el príncipe Zonawizky “se apasiona por todo, y todo le hastía. Fluctúa eternamente entre el entusiasmo y el tedio” (p. 50). Pero será Pablo quién logra alcanzar el ideal místico convirtiéndose en misionero y encontrando así la “iluminación” que tanto ansiaba.

Desde el inicio. Pablo plantea la “necesidad de un ‘más allá’, de ese místico anhelo de infinito que nos han transmitido, cada vez con mayor refinamiento y vigor, a través de los siglos, las generaciones sucesivas de creyentes” (p. 10), y más adelante es capaz de percibir la muerte desde la perspectiva estética. Con la muerte de Margot “comprendió todo lo que hay de salvaje en la naturaleza, en la destrucción de aquella obra sublime; sintió el vandalismo infame de la muerte, que así rompía esa maravilla de vida y de arte” (p. 56).

Por otra parte, Jenkins, discípulo del pintor prerrafaelita Rosseti, tiene “pupila de artista” (p. 31), sensible a las tonalidades, gozosa ante las maravillas de la naturaleza, con gusto por la gamas melancólicas, grisáceas, exangües, propias de prerrafaelismo. Sostiene con el

narrador extensas conversaciones y expone varias ideas sobre la problemática del arte y la naturaleza:

El artista es inferior y es superior a la Naturaleza. Es inferior, porque la Naturaleza es más rica en líneas y colores, tiene una luz que no se encuentra en ninguna paleta, cierta delicadeza de líneas y tal amplitud de proporciones, que no podremos poner nunca en un lienzo; ella posee lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande, tiene el insecto y el océano, la belleza de la flor y la sublimidad del firmamento. Además, ella a un tiempo impresiona varios sentidos y produce sensaciones mixtas que no podemos definir con el pincel ni con la nota. Loco estaría el artista que pretendiera medirse con la naturaleza (p. 86).

Luego afirma que el hombre es superior a la naturaleza, porque “hay en el alma imágenes que no están en el mundo que nos rodea. El pintor debe trasladar al lienzo esas concepciones del espíritu. Hay un placer doloroso en esa creación del artista; por decirlo así cosechamos entre espinas. He llorado, he sufrido al trazar esos cuadros que me han ganado el título de *Pintor de la Muerte*; pero por nada renunciaré yo a esa dicha desgarradora” (p. 87).

El artista plasma “todo el diálogo tremendo del Hombre con la Muerte” (p. 63). Sus planteamientos parecen coincidir con las ideas de Kandinsky, para quien “cada cuadro guarda misteriosamente toda una vida, una vida con muchos sufrimientos, dudas, horas de entusiasmo y de luz ¿Hacia dónde va esta vida? ¿Hacia donde busca el alma del artista, si también se entregó en la creación? (p. 11).

A su vez, Dulaurier, el poeta, explorará los caminos de la muerte y la trascendencia. Primero “leyó de sobremesa varios sonetos de un poema titulado Cenizas. Era el poema de la destrucción, de la muerte, del olvido. Un canto a las cenizas de los astros muertos y de los hogares extinguidos; himnos a las cenizas de las ciudades heroicas o malditas, Troya y Cartago, Babilonia y Pompeya; estrofas a las cenizas de amores antiguos, de razas extinguidas, a la pavesa de cirios mortuorios al polvo negro, que yace en el hueco de tumbas ya sin fecha ni nombre” (p. 18). Y posteriormente presentará su obra *Resurrectio*: “Presenta ese hermoso libro como un síntoma consolador y nos habla también de la

resurrección de los espíritus, y palabras de amor, de inmortalidad, resuenan en esas estrofas triunfales” (p. 93).

Blumenthal afirmará que “las artes unen la tierra al cielo, son como los peldaños por los cuales subían y bajaban aquellos ángeles que Jacob vio en sueños. Las artes no son un placer, son una necesidad del alma adolorida. Son el grito de nostalgia que el espíritu lanza en el destierro” (p. 27). Se declarara admirador de Wagner describiéndolo: “Y no es sólo un artista, es también un pensador y en todos sus escritos ha lanzado su anatema contra el materialismo, ha denunciado el Estado moderno como ‘la negación completa del cristianismo’; ha luchado contra la torpeza invasora del dinero. Ha proclamado que sólo dos fuerzas poderosas redimen hoy a la humanidad: la Religión y el Arte” (p. 27).

Con respecto a su arte, la música, declara:

Creo que la música es la más ideal, la más divina manifestación del alma. En el templo cuando el hombre enmudece ante el infinito, cuando la palabra es insuficiente en los momentos del más alto arrebató religioso, entonces acude la música en auxilio del hombre, surge el canto del órgano y la frase musical interpreta el silencio reverente de las muchedumbres encorvadas... Las otras artes - lienzos, estatuas, monumentos- algo imitan de lo terreno, y están forzosamente adheridas al suelo. La música nada terreno copia no tiene modelos en la naturaleza material, no está pegada a la tierra: baja del cielo original y pura, entona sus himnos misteriosos y flota sin tocar el suelo, y antes que el polvo del mundo le empañe la orla del manto, vuelve a perderse en las alturas (p. 27).

El narrador describirá en la visita al músico: “a la tarde siguiente se ejecutó un trozo wagneriano, en que se mezclaban hermosamente rumores de selva, estallido frenético de olas, píos de aves entre las ramas, rugidos de torrentes salidos del mar, ecos de huracanes y gemidos de brisa” (p. 25).

Bourget planteará la problemática del “correr” de los tiempos, el agotamiento y el envejecimiento:

En nuestra época se vive demasiado aprisa, el espíritu se gasta en breve, el corazón envejece demasiado pronto. Un año de nuestro tiempo es como diez, como veinte años para los hombres de otras generaciones no corroídas por esta duda, no agotadas por la fiebre de un hastío sin nombre. Hemos venido tarde a un mundo ya gastado. Tenemos la voluntad enferma, quebrantada por Renán, por Anatole France, con sus contradicciones que desconciertan, con su bonhomía malévolas y su ateísmo oloroso a incienso... Un año!... ¡cuántas cosas han pasado en un año por mi espíritu, y sólo han dejado cenizas! ¿He tenido glorias?... Los triunfos, los "laureles", como se dice pomposamente, sólo dejan hastío. ¡Cómo envejece uno por dentro hora tras hora, aunque se conserve negro el cabello y la mirada risueña! Un año...! (p. 46).

En antagonismo a las posturas planteadas, la figura del almirante evoca tiempos pasados:

Los de la generación anterior veíamos de otro modo la vida: nada de dudas vagas, ni de incertidumbres y melancolías por ese estilo. Podíamos ser antirreligiosos, pero con energía, con fuego, con fe en nuestra duda. Éramos luchadores convencidos de hado, oponíamos el no al sí, creíamos en algún bien, en alguna verdad, buscábamos un ideal nuestro, y lo buscábamos ofrendando nuestra tranquilidad, nuestra existencia... Pero esta generación nueva duda del bien y del mal, duda de su duda, y lanza un hermoso canto a la "infinita vanidad de todo" (p. 18).

En efecto, todos los protagonistas atraviesan una crisis en asociación directa con los tiempos modernos, además de la conmoción en la que han quedado luego de la muerte de la figura femenina: Margot, quien se hundió en lo desconocido. En la muerte. Y entonces declaran: "Queremos tener alas para seguirla en esa región de inmortalidad serena" (p. 92)

Conclusiones

Esta modalidad narrativa ha sido principalmente estudiada en Europa (especialmente en Alemania donde se conoce como *künstlerroman*) y Norteamérica (*novel artist*). En la novela de artista se narran incursiones de diferentes personajes, artistas e intelectuales, en una situación histórica y social, y que en el modernismo responde al “cómo”, al “qué hacer” y al “para qué” del arte y el artista en la sociedad. También se proyectan allí diversas inquietudes y críticas relacionadas con la sociedad moderna, su influencia sobre el artista y viceversa.

Cada obra constituye un acercamiento a diversas maneras de vivir del artista donde su identidad estética y su actitud intelectual se expresan de diferentes maneras como deseos, inquietudes, ideales, luchas, triunfos, emociones, derrotas y demás características que el escritor concede a su personaje y a su entorno, ya sea ubicándolo en un lugar neutro, célebre o marginal frente a una sociedad que plasma un universo de situaciones, no siempre favorables, y que especialmente desde el modernismo, han relegado la sensibilidad estética, priorizando los valores utilitaristas. Por otra parte se manifiestan allí conceptos que los escritores tienen con respecto al mundo del artista o el intelectual.

Con respecto a las novelas estudiadas, es posible afirmar que en *De Sobremesa* y *La vorágine*, la crítica, pasó de ser principalmente negativa en los años cercanos a la publicación de las obras, y positiva más tardíamente. Estas novelas han sido apreciadas desde la perspectiva de novela de artista. Principalmente *De sobremesa*

En *Los Parias* no se halló ningún análisis que la abordara desde esta perspectiva, siendo principalmente una novela inédita que se ha trabajado desde la perspectiva socio-crítica. Con relación a *Resurrección*, llama la atención que Pineda brinde elementos vinculantes con la novela de artista en su estudio crítico de la novela, en *La fábula y el desastre*, pero no la mencione en su artículo *El poeta como protagonista en las novelas decimonónicas*.

En el análisis de las novelas de artista, se revelaron conceptos que responden a esta modalidad narrativa, tales como la existencia estética o el endiosamiento del arte; la presencia de personajes femeninos con diferentes representaciones estéticas; la dicotomía con el positivismo; el misterio del pensamiento místico del artista y su ideal de belleza; la incursión de otras artes; la función del arte; el aislamiento y la búsqueda del artista, entre otras temáticas relacionadas.

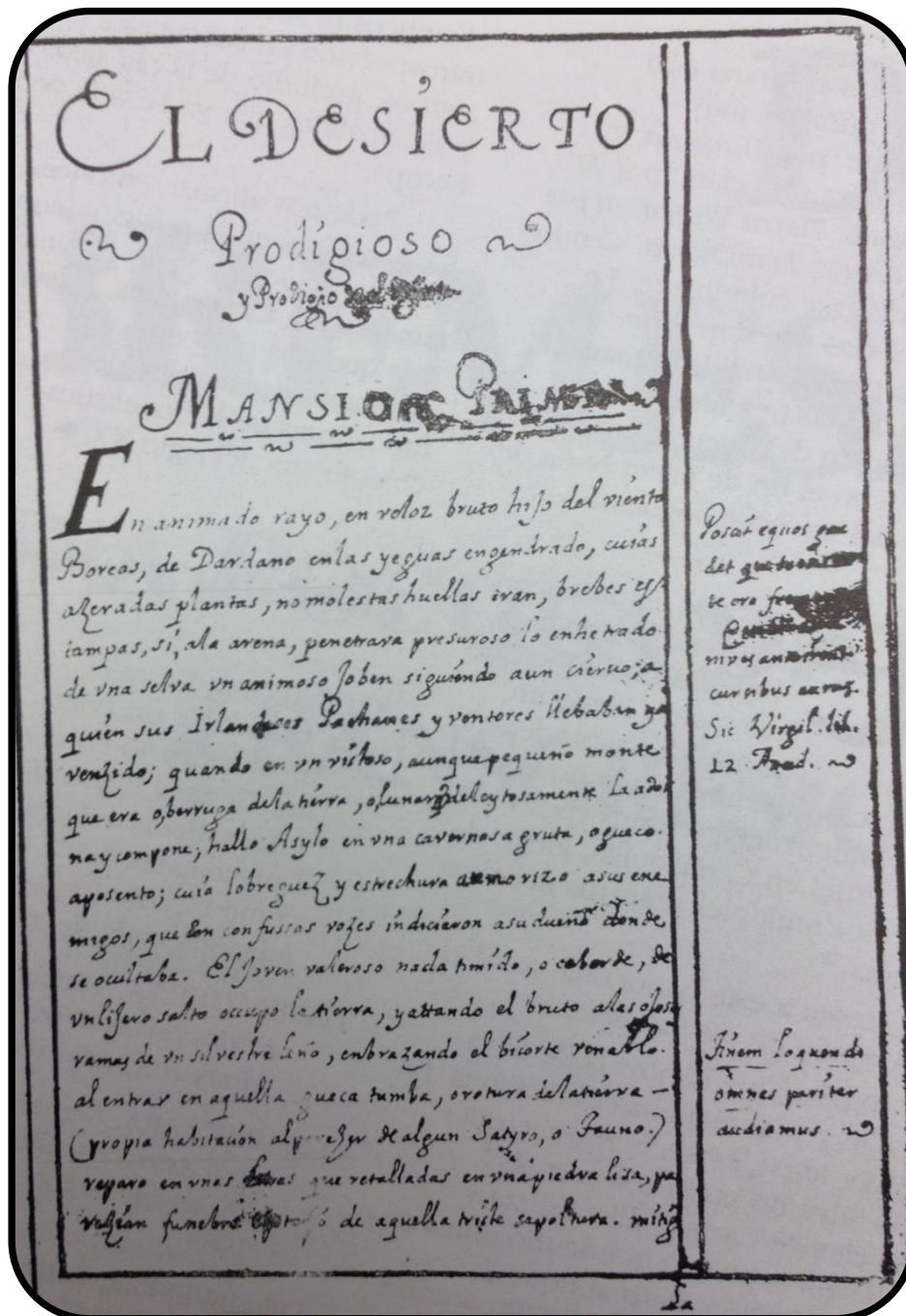
El análisis de *De sobremesa* nos revela a un José Fernández que invita a valorar la existencia, al sentir corpóreo y espiritual. Arturo Cova nos presenta su aventura en una selva impetuosa donde aflora la vorágine interna del ser humano. Pablo incursiona en la mística encontrando su redención y Claudio Franco, se presenta como el ideal del hombre libertario que entrega su vida luchando por la justicia.

Pero finalmente, “¿quién podría descifrar el enigma de la naturaleza del artista? (Mann p. 106). Resulta una utopía tratar de descifrar la naturaleza del artista, del arte o de la vida; sin embargo, es posible apreciar los ideales estéticos, las formas de vida y las propuestas de los protagonistas de las novelas de artista acercándonos al corazón de esta utopía.

Teniendo en cuenta que el arte da que pensar a las personas, es importante valorar la existencia del artista y los intelectuales, ya que son individuos con una mirada crítica y abierta a nuevas posibilidades en una sociedad con múltiples problemáticas y falencias que demanda nuevas perspectivas.

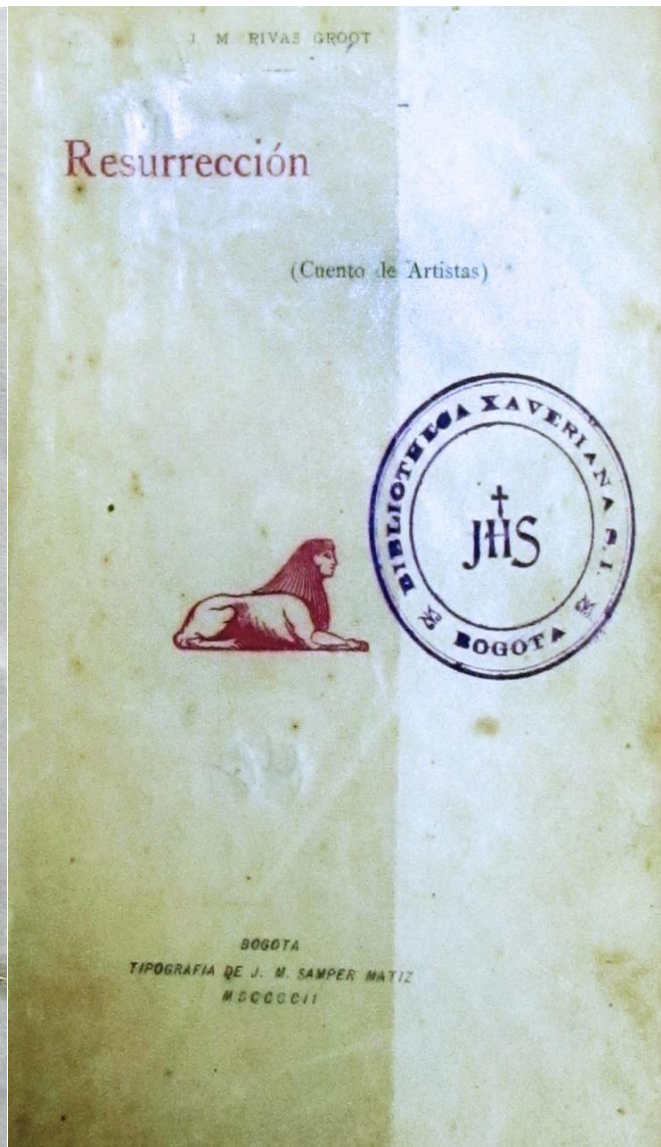
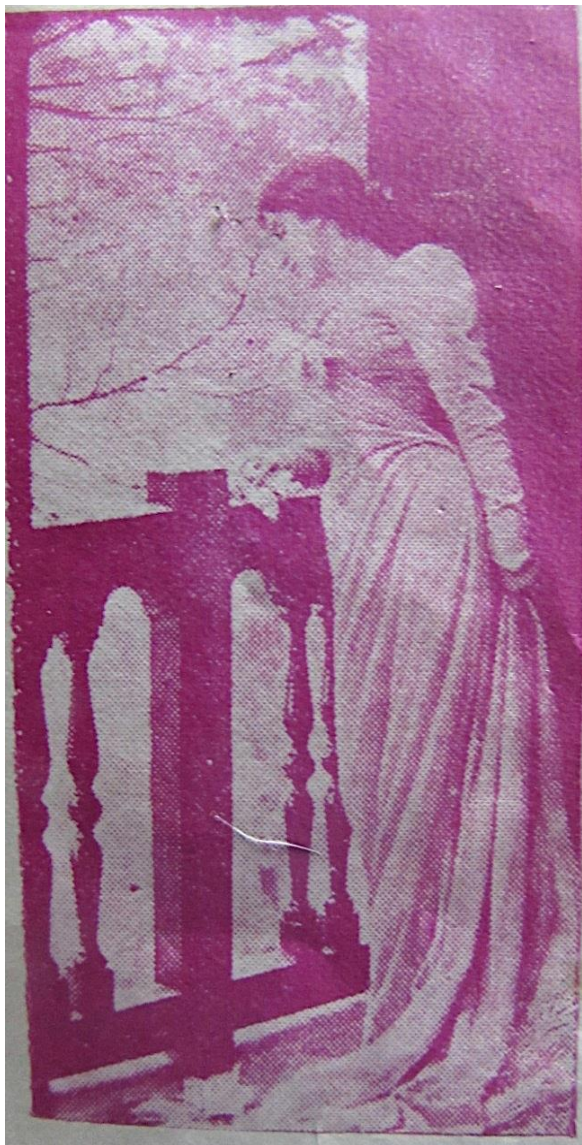
Finalmente, queda por afirmar que este trabajo de grado constituyó un acercamiento analítico a una modalidad narrativa en la que aún queda bastante por profundizar e investigar, y por qué no, encontrar nuevas novelas de artista que reclamen su lugar en la narrativa colombiana.

Anexo 1. Fragmento manuscrito *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* de Pedro de Solís y Valenzuela. (Original en: Archivo Biblioteca Nacional).

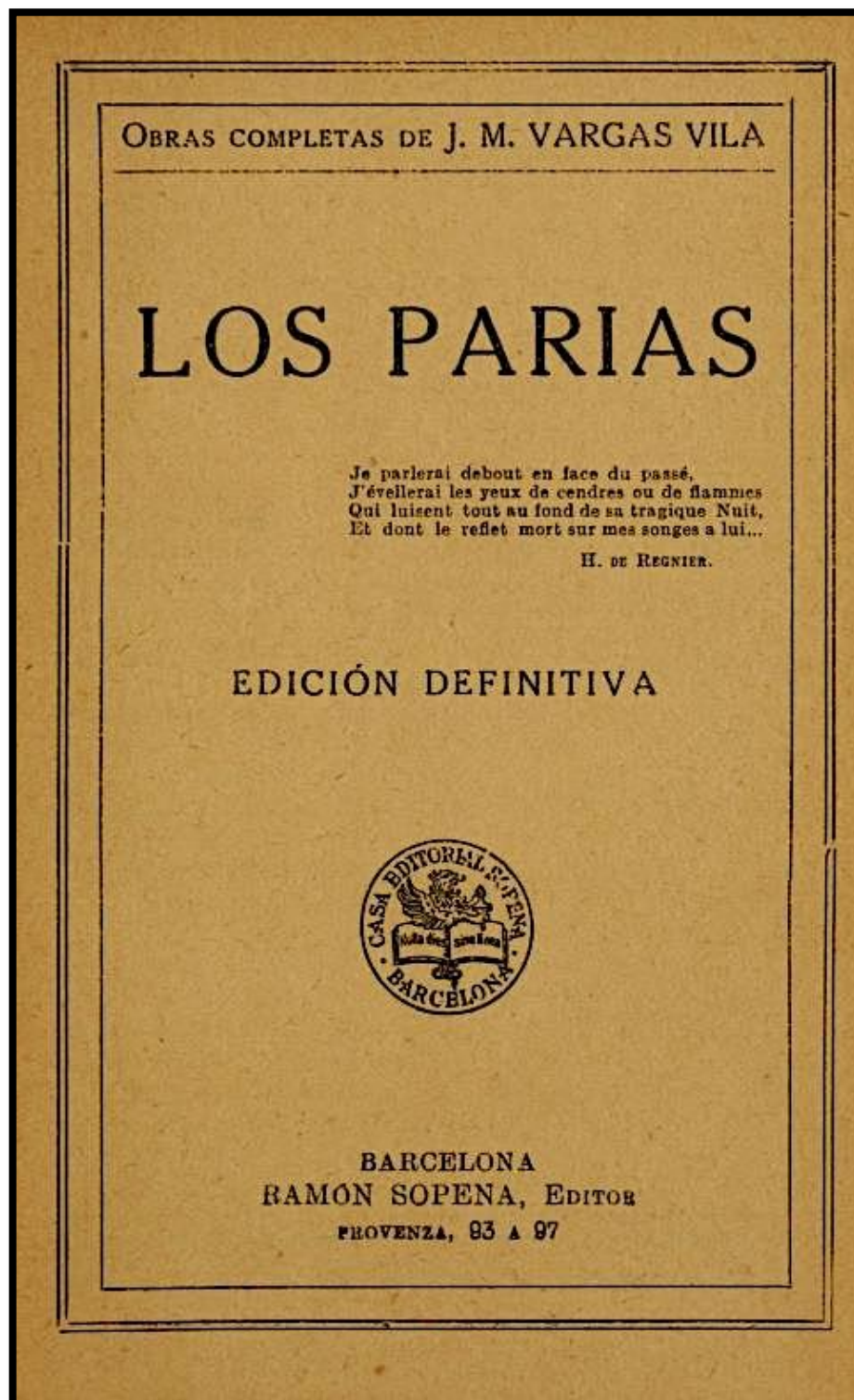


Anexo 2. Primera edición *Resurrección* de José María Rivas Groot. Ed. J.M. Samper Matiz. 1902.

BOGOTA
TIPOGRAFIA DE J. M. SAMPER MATIZ
M D C C C C I I



Anexo 3. Portada *Los Parias* de José María Vargas Vila. Editorial definitiva Sopena
1920.



Anexo 4. Primera edición *La Vorágine* de José Eustasio Rivera. Ed. Cromos. 1924.



Anexo 5. Primera edición de *Sobremesa* de José Asunción Silva. Ed. Cromos. 1925



Se acabó de imprimir esta edición en la
Casa Editorial de Cromos, de Bogotá,
a los veintisiete días del mes de
noviembre del año de 1925.
LX aniversario del na-
cimiento del
Autor.

Anexo 6. Listado de algunas novelas de artista de la Literatura Universal.

Año	Novela	Escritor	Origen
1624-1711	El desierto prodigioso y prodigio del desierto	Pedro de Solís y Valenzuela	Colombia
1787	Ardinghello und die glückseligen Inseln	Wilhelm Heinse	Alemania
1799	Lucinde	Friedrich Schlegel	
1802	Heinrich von Ofterdingen	Novalis.	
1830	La Maison du Chat-qui-Pelote	Honoré de. Balzac	Francia
1831	La Peau de chagrin	Honoré de. Balzac	
1831	Illusions perdues	Honoré de. Balzac	
1837	Honoré de. Gambara	Honoré de. Balzac	
1851	Scènes de la vie de Bohème	Henri Murger	
1880	El poeta soldado	José María Samper	Colombia
1881	La maison d'un artiste	Edmond Goncourt	Francia
1884	A rebours	Joris Karl Huysmans	
1885	Amistad Funesta	José Martí	Cuba
1886	L'Oeuvre	Emile Zola,	Francia
1889	Il piacere	Gabriele D'Annunzio	Italia
1889	Fort comme la mart	Guy de Maupassant	Francia
1896 (Año en que se finalizó la escritura de la novela)	De sobremesa	José Asunción Silva	Colombia
1898	El extraño	Carlos Reyles	Uruguay
1898	Los trabajos del infatigable creador Pío Cid	Ángel Ganivet	España
1900	La raza de Caín	Carlos Reyles	Uruguay
1901	Ídolos rotos	Manuel Díaz Rodríguez	Venezuela
1902	Camino de perfección	Pío Baroja	España
1902	Los Parias	José María Vargas Vila	Colombia

Año	Novela	Escritor	Origen
1902	La voluntad	José Martínez Ruiz	España
1902	Resurrección	José María Rivas Groot	Colombia
1903	Reposo	Rafael Altamira,	España
1904	Peter Camenzind	Hermann. Hesse	Alemania
1904	Las confesiones de un pequeño filósofo	José Martínez Ruiz	España
1905	Emilia. La Quimera	Pardo Bazán	España
1907	Tinieblas en las cumbres	Ramón Pérez de Ayala	
1908	La novela de mi amigo	Gabriel Miró	
1909	Martin Eden	Jack London	Estados Unidos
1910	Iluminaciones en la sombra	Alejandro Sawa	España
1912	Der Tod in Venedig	Thomas Mann	Alemania
1915	The “Genius”	Theodore Dreiser	Estados Unidos
1915	Of Human Bondage	William Somerset	Inglaterra
1916	A Portrait of the Artist as a Young Man	James Joyce	Irlanda
1916	Dentro del cercado	Gabriel Miró	España
1923	El novelista	Ramón Gómez de la Serna	
1926	El profesor inútil	Benjamín Jarnés	
1930	Narziß und Goldmund	Hermann Hesse	Alemania
1941	El escritor	Antonio Azorín	España
1947	Doktor Faustus	Thomas Mann	Alemania
1977	La tía Julia y el escribidor	Mario Vargas Llosa	Perú

Bibliografía

AGUIRRE, Elvira, El yo poeta-narrador de La Vorágine. Bogotá: Eco, 1983.

BERMAN, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. México: SIGLO XXI. 2013

BORGES, Jorge Luis. Obras Completas, Bogotá: Planeta, 2007.

CABALLERO, Lucas. Memorias de La Guerra de Los Mil Días. Bogotá: Alfaguara, 1939.

CALINESCU, Matei. Cinco caras de la Modernidad. Madrid: Technos, 1991.

CANO GAVIRIA, Ricardo. José Asunción Silva, una vida en clave de sombra. Bogotá: Monte Avila, 1992.

CURCIO ALTAMAR, Antonio, Evolución de la novela en Colombia. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1957.

ESCOBAR URIBE, Arturo. El divino Vargas Vila. Bogotá: Tercer Mundo, 1968

GÓMEZ OCAMPO, Gilberto. Secularización, liturgia y oralidad en José María Vargas Vila. Bogotá: Centro virtual Cervantes, 1.992.

GÓMEZ RESTREPO, Antonio. La vorágine. (En La Vorágine. Estudios Críticos. Compilación de Monserrat Ordoñez) Bogotá: Alianza, 1987.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa. (Incluido en Edición crítica de Héctor H. Orjuela) Madrid: Allca, 1996.

----- Rafael. Modernismo: supuestos históricos y culturales. España: Taurus, 1983.

----- Locus terribilis. (En La Vorágine: Estudios Críticos. Compilación de Monserrat Ordoñez) Bogotá: Alianza, 1987.

FRANCO, Jean. Imagen y experiencia en La vorágine. Colombia: Alianza, 1987.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, Españoles de tres mundos. Buenos Aires: Losada, 1942.

JIMÉNEZ PANESSO, David Historia de la crítica literaria en Colombia: Siglos XIX y XX. Bogotá: Centro editorial Universidad Nacional de Colombia, 1992.

KANDISNKY, Wassily. De lo espiritual en el arte. México: Coyoacán, 2004.

LADRÓN DE GUEVARA, Pedro Pablo. NOVELISTAS MALOS Y BUENOS. Juzgados en orden de Naciones 288 españoles, 97 hispanoamericanos, 24 portugueses, 65 italianos, 1178 franceses, 148 ingleses, 28 alemanes, 65 rusos, belgas, escandinavos. Bogotá: Compañía de Jesús Impr. Eléctrica, 1910.

LOVELUCK, Juan. De sobremesa, novela desconocida del modernismo. Bogotá: Procultura, 1985.

MORENO DURAN. Ficción y realidad en la guerra de los mil días: En memorias de un país en guerra. Los mil días 1899-1902. Bogotá: Planeta, 2002.

MANN, Thomas. *La muerte en Venecia*. Colección Clásicos del siglo XX". Buenos Aires: El País, 2002. (Traductor Martín Rivas.)

MAYA, Rafael. Los orígenes del modernismo en Colombia. Bogotá: Revista Colombiana de Cultura. 1961.

MEYER–MINNEMANN, Klaus. Silva y la novela al final del siglo XIX. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.

MORALES, Leonidas. La vorágine. Un país de los muertos. (En La Vorágine: Estudios Críticos. Compilación de Monserrat Ordoñez) Bogotá: Alianza, 1987.

NEALE SILVA, Eduardo. Minucias y chilindrinas. (En La Vorágine. Estudios Críticos. Compilación de Monserrat Ordoñez) Bogotá: Alianza, 1987.

NIETO, Luis Eduardo. La Vorágine (En La Vorágine. Estudios Críticos. Compilación de Monserrat Ordoñez) Bogotá: Alianza, 1987.

ORJUELA, Héctor. De sobremesa y otros estudios sobre José Asunción Silva. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.

PLATÓN. *La República* Ediciones AKAL, Montesinos: 2009.

PINEDA BOTERO. La fábula y el desastre. Estudios críticos sobre la novela colombiana 1650-1931. Medellín (Colombia): Universidad Eafit, 1999.

RASH ISLA, Miguel. Cómo escribió Rivera La Vorágine. (En La Vorágine: Estudios Críticos. Compilación de Monserrat Ordoñez) Bogotá: Alianza, 1987.

RIVAS GROOT, José María. Resurrección. Bogotá: J. M. SAMPER MATIZ, 1902.

RIVERA, José Eustasio. La vorágine. Barcelona: Losada, 1973.

ROGGIANO, Alfredo. Poética y estilo de José Asunción Silva, en José Asunción Silva, Obra completa. Madrid: Colección Archivos, 1990.

RUANO, Jesús María. Resumen Histórico – Crítico de la Literatura Colombiana. Bogotá: Ed. Santafé, 1945.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Luis María. Diccionario de escritores colombianos. Bogotá: Plaza & Janes, 1985.

SEGRE, Cesare. Principios de análisis del texto literario. Barcelona: Crítica, 1985

SERET, Roberta. Voyage into Creativity: the Modern Künstlerroman. Nueva York: Peter Lang, 1992.

MENTON, Seymor. La novela colombiana. Planetas y Satélites. México: Fondo de cultura económica, 1978.

TRIGUEROS, Luis. José Eustasio Rivera. Novelista y poeta. (En La Vorágine. Estudios Críticos. Compilación de Monserrat Ordoñez) Bogotá: Alianza, 1987.

SILVA, José Asunción. De sobremesa. Bogotá (Colombia): Imprenta Nacional de Colombia, 1996.

TELLEZ, Hernando, Límites de la novela. Textos no recogidos en libro. Bogotá: Colcultura, 1979.

TERÁN, Guillermo. La vorágine. (En La Vorágine: Estudios Críticos. Compilación de Monserrat Ordoñez) Bogotá: Alianza, 1987.

TRIVIÑO, Consuelo. José María Vargas Vila: Diario Secreto. Bogotá: Arango y Ancora Editores, 1989.

----- José María Vargas Vila por Consuelo Triviño Anzola. Bogotá: Procultura S.A, 1.991

VARGAS VILA, José María. Los Parias. Bogotá: Panamericana, 1999.

WILLIAMS, Raymond. Novela y poder en Colombia. Bogotá: Tercer mundo, 1992.

Hemerografía

Corredor, María Ángela. Poética y estética Silvianas. Gaceta Colcultura. N. 33, 1996, p.41.

Jiménez, David. Los inicios de la poesía Silva y Pombo. Gaceta Colcultura. N. 33, 1996, p.32

Moreno Durán, Rafael Humberto. De sobremesa. Gaceta Colcultura. N. 32, 1996, p.55.

Pineda Botero, Álvaro. (1996, Abril). "El poeta como protagonista en las novelas decimonónicas" Gaceta Colcultura N. 32, 1996, p. 49-54.

Sierra Mejía, Rubén. Presentación. Gaceta Colcultura. N. 32, 1996, p.7.

Fuentes electrónicas

Castellanos, George, (1985). <<Resurrección>> y <<El triunfo de la vida>> dos novelas modernistas de José María Rivas Groot. Revista Thesaurus. [en línea], disponible en: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/40/TH_40_002_134_0.pdf

Cano, Gaviria, (2011). Por un poeta si aureola [en línea], disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/156342.pdf>

Collingwood, Robin George . Los principios del arte. [en línea], disponible en:
http://dianoia.filosoficas.unam.mx/files/2813/7021/0440/DIA62_ReseNasBuenolosprincipios.pdf

Gómez, Adolfo León. Los presos políticos de la guerra. [en línea], disponible en:
<file:///C:/Users/Gomez/Downloads/20-63-1-PB.pdf>

Marun, Gioconda. De sobremesa: el vértigo de lo invisible. Revista Thesaurus [en línea], disponible en: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/40/TH_40_002_121_0.pdf

Pinilla Gómez, Diana (2008). Del discurso a la realidad social colombiana en *Los Parias* de José María Vargas Vila. [en línea], disponible en:
<http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/6363/1/tesis05.pdf>

Plata, Francisco. (2009) La novela de artista: el *künstlerroman* en la literatura española finisecular. University of Texas at Austin, [en línea], disponible en:
<http://www.lib.utexas.edu/etd/d/2009/plataf74100/plataf74100.pdf>

Rosselli, Humberto. Algo más sobre la Enfermedad y Muerte de José Eustasio Rivera. [en línea], disponible en: <http://encolombia.com/medicina/revistas-medicas/academedicina/va-60/academedicinaacadem24360-algomas/>

Tenorio, Harold Alvarado. (2013). *80 años sin Vargas Vila, el más temido de los panfletarios colombianos*. [en línea], disponible en:
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12912371>