

La novela en Colombia de Roberto Cortázar: la promesa del progreso*

Diana Paola Guzmán Méndez**

Universidad Santo Tomás
dianaguzman@usantotomas.edu.co

Resumen:

La novela en Colombia, obra escrita por el bogotano Roberto Cortázar en 1908, se convierte no solo en la primera reflexión de largo aliento dedicada a la dinámica de este género en nuestro país, sino en un paradigma que marca la entrada de una percepción distinta a la función reguladora de la literatura. Casado con la idea de un progreso material necesario para un país devastado por la guerra, Cortázar presenta una cronología que dista de la tradicional, acercándose, de modo incipiente, a una posible autonomía del campo literario.

Palabras clave:

novela, progreso, historia, cronista, presencia.

* Artículo de investigación en torno a la obra de Roberto Cortázar.

** Doctora en Literatura de la Universidad de Antioquia. Magíster en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo. Profesional en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana. Actualmente es docente investigadora de la Universidad Santo Tomás adscrita a la Facultad de Filosofía y Letras y a la Unidad de Investigación. Es líder del grupo Fray Antón de Montesinos de la misma universidad. Catedrática del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana.

La novela en Colombia [The Novel in Colombia]
by Roberto Cortázar: the Promise of Progress

Abstract:

The novel in Colombia, a work written by Bogotanian Roberto Cortázar in 1908, becomes not only the first reflection of long-term dedicated to the dynamics of this kind in our country, but in a paradigm that marks the entrance of a different perception to the regulatory role of the literature. Married to the idea of a material progress necessary for a country devastated by war, Cortázar presents a chronology that is far from the traditional, approaching, so incipient, to a possible autonomy of the literary field.

Key words:

novel, progress, history, chronicler, presence.

La memoria visitada por el pasado

Gonzalo España (2003) describe la obra de Roberto Cortázar *La novela en Colombia* (1908) como una isla distante de la lucha entre dos sistemas de valoraciones diferentes, cuyos representantes más visibles fueron Miguel Antonio Caro y Baldomero Sanín Cano; como una especie de trozo inocente y bienaventurado que recoge 'la voz anacrónica' de su maestro Antonio Gómez Restrepo¹. La obra de Cortázar es su tesis de grado del Doctorado en Filosofía y Letras del Colegio Mayor del Rosario y es Gómez Restrepo quien funge como presidente del jurado:

He leído la tesis que ha escrito el Sr. Roberto Cortázar para Doctorado en Filosofía y Letras, sobre el tema *La novela en Colombia*, y me permito informar a su señoría que este trabajo me parece muy adecuado para el objeto a que se destina, por la novedad del asunto, por el estudio que revela y por el sano criterio literario que lo informa (2003, p. 43).

Sin duda alguna, Gómez Restrepo tiene razón en presentar la obra de Cortázar como una propuesta novedosa, pues en nuestro país la novela no había sido el tema más importante de las reflexiones literarias, pero sí se había convertido en el centro de la discusión entre las posturas conservadoras de Caro y la novedosa escritura de Sanín Cano². Aunque ya José María Samper había hecho referencia a la importancia de la novela como documento social y Juan de Dios Uribe presentó la obra norteamericana *La cabaña del tío Tom* (1852) de Harriet Beecher Stowe como un peldaño fundamental en la abolición de la esclavitud, en una suerte de constelación dispersa, estos enunciados al parecer no conformaron un eco suficiente que impulsara a los intelectuales

nacionales a realizar un trabajo extenso sobre este género en Colombia.

La novela había recibido la misión de educar al pueblo y de adoctrinar políticamente a un lego que parecía disperso y fragmentado. Ángel Rama (1982) alude a la publicación de obras como el *Martín Fierro* (1872) o *Clemencia* (1869) de Ignacio Altamirano, como un momento sustancial para la importancia del género que, a pesar de su multiplicación, no podía dejar de lado su dependencia con la dinámica social e histórica de los pueblos americanos; es decir, convertirse en un espejo del desarrollo colectivo y del progreso. El mismo José María Vergara y Vergara (1885) anunciaría que "veremos que es en la novela donde al fin se alcanza a vislumbrar una expresión propia, una escuela nacional" (1885, p. 113).

A pesar de la aparente presentación optimista de Vergara, él mismo, en su *Historia de la literatura de la Nueva Granada*, dibujaría a Eugenio Díaz como un intelectual menor y advenedizo, como escritor de ficciones al servicio del plan de identidad nacional, discretamente educado y con aire de docilidad que lo alejaba de la élite simbólica reinante:

era un hombre de edad madura: las canas de su cabeza acusaban en él cincuenta a sesenta años; pero su vivaz mirada que atravesaba los lentes de sus espejuelos, le daba un aspecto juvenil que contrastaba con su cabeza cana. Venía primorosamente afeitado y aseado. Vestía ruana nueva de bayetón, pantalones de algodón, alpargatas y camisa limpia, pero no traía corbata ni chaqueta. Este vestido, que es el de los hijos del pueblo, no engañaba: se veía sin dificultad que si así vestía era por costumbre campesina; pero su piel blanca, sus manos finas, sus modales corteses, sus palabras discretas, daban a conocer que era un hombre educado (1867, p. 100).

¹ *La novela en Colombia* de Roberto Cortázar fue publicada por primera vez en 1908 como requerimiento para graduarse del Doctorado de Filosofía y Letras en el Colegio Mayor del Rosario, el presidente del jurado y quien hace una pequeña presentación de la obra es Antonio Gómez Restrepo. La segunda y última edición fue publicada por Eafit en 2003 con un estudio introductorio de Gonzalo España. Allí estriba la única diferencia entre las dos ediciones. En el presente trabajo abordaremos la edición de 2003.

² Vale la pena aclarar que en 1889, Salvador Camacho Roldán prologa la novela *Manuela* de Eugenio Díaz. Para Roldán, la obra de Díaz, más allá de tener un valor estético considerable, puede ser útil como archivo de las costumbres nacionales; es decir, su función frente al sistema literario no es suficiente, ni tan importante como su aplicabilidad para reconocer una identidad nacional que resultaba pintoresca.

Vergara publicó varias novelas en su periódico literario *El Mosaico*, entre esas *Manuela*, que eran corregidas y censuradas por su ojo católico agudo³. Desde esta perspectiva, Díaz cumplía con el papel de maestro menor o, mejor aún, de asistente de la voz mayor encarnada en la poesía. Es claro que la poesía tiene la misión de fundar y convertirse en el registro de la fundación misma; la novela, en cambio, tiene la función de adoctrinar y describir exactamente el modo como vive o, mejor, cómo debería vivir la sociedad. La poesía, de un modo u otro, es el piso en donde germina la eternidad, el lugar que guarda con celo el archivo; la novela, es la praxis de aquellas huellas, la puesta en escena o, en palabras de Néstor García Canclini (1990), la teatralización del poder⁴.

La novela se puede entender como el performance de un patrimonio que actúa como un guión preestablecido para los agentes. De allí que la presentación que hicieron de ella José María Samper, Juan de Dios Uribe y el mismo Vergara, siempre estuviera vinculada a la conducta de un tiempo en movimiento, del progreso y de la puesta en marcha del inventario axiológico del archivo poético. Samper había recalcado la importancia de la novela, su incalculable papel literario superaba el de la poesía, el teatro o el de la historia misma; además, Samper la presentó como un “espejo múltiple de la verdad, reflejo de modo particular con que nuestra sociedad se desarrolla” (1856, p. 33).

José Eusebio Caro, en cambio, tenía la “profunda convicción de que si se desterrase del mundo toda novela, el género humano haría una ganancia incalculable” (1873, p. 205); incluso, siendo

cervantista, el Quijote resultaba salvo de esta condena, pues estaba insertado en el terreno de la poesía. El influjo “corruptor” de la novela no sólo se situaba en la posición del lector que vivía fantasías imposibles y alejadas de Dios, también el miedo conservador se cifraba sobre la certeza de que con la irrupción de una nueva escritura literaria devendría la necesidad de una crítica diferente del gramaticalismo. La oposición de los ultramontanos a la novela se asienta en la certeza de que la escritura de esta naturaleza no es más que la presencia de un ejercicio mimético bajo, separado del proceso noble de la poesía. La novela era la puesta en movimiento, la presencia de un tiempo inacabado y en construcción que podía mostrar incoherencias, contradicciones que no cabían en el mundo perfecto y apriorista de la poesía, en el mundo gobernado y regido por el tiempo divino (Ricoeur, 1995, p. 621).

La novela, tiempo humano, presencia de la acción como lo propone Ricoeur, supera la mimesis axiológica de la voz regente, al adquirir rasgos de una conciencia en movimiento; es decir, “contribuye precisamente a un enriquecimiento de la idea de acción” (Ricoeur, 1995, p. 622) que se refleja en la amplia producción de este tipo de obras en la Guerra de los Mil Días. A pesar de que muchos escritores abandonaron el suelo nativo huyéndole a la crudeza del conflicto, otros se quedaron con la pluma afilada contando el regreso al hogar de los soldados maltrechos; El recluta, antología de cuentos cortos publicados en 1901, dieron la entrada a una centena de producciones en prosa que recogían lo vivido en aquellos tiempos, la acción puesta en escena, las voces de los únicos protagonistas que tenían la autoridad de la sobrevivencia.

³ Algunas de las obras novelísticas que vieron la luz en esta publicación periódica fueron: *Los tres Pedros* de Temístocles Avella, publicada en 1864; *Morgan el pirata* (1865) de José Joaquín Borda. El primer capítulo de *Manuela* sale al público en 1858. Como lo explica el propio Vergara, la novela solo salió en *El Mosaico* hasta el octavo capítulo, pues el autor se rehusó a llevar a cabo las correcciones constantes del director del periódico. Hasta 1866 *Manuela* se edita como libro completo.

⁴ Según Néstor García Canclini (1990, p. 52), la teatralización de la vida cotidiana y del poder resulta ser clave en la constitución de la burguesía, es decir, en la cultura de la ciudad. Dicho fenómeno, según el autor, tiene como antecedentes la vida como teatro en las *Leyes* de Platón o en el *Satiricón* de Petronio; igual empezaron a observarlo pensadores y escritores como Diderot, Rousseau y Balzac. En lo que coinciden los escritores es en que la actuación social es una puesta en escena, un simulacro, espejo de espejos, representación del modelo original. Desde la concepción ontológica de la coincidencia entre realidad y representación se puede comprender la relación entre la sociedad y las colecciones de símbolos que la representan, esa es la dinámica del simulacro. Lo que se define como patrimonio e identidad pretende ser el reflejo fiel de la esencia nacional. De ahí que la principal acción dramática sea la conmemoración masiva: fiestas cívicas y religiosas, aniversarios patrióticos y, en nuestro caso, la novela.

La publicación de *El recluta* en una fecha tan cercana al suceso resulta una suerte de ruptura con la dinámica literaria del país, caracterizada por una distancia muy larga, incluso de siglos, de los acontecimientos históricos. Novelas como *Tierra virgen* (1897) del antioqueño Eduardo Zuleta, reflejo de los procesos del mestizaje y de la lucha de clases, vaticina en su narración la irrupción de la guerra. *Paulina o los dos plebeyos* (1907) del santandereano Nepomuceno Serrano (prohibida por la Iglesia, pues uno de sus personajes es un cura, que luego de embarazar a una mujer, madre de la heroína, se niega a casar al protagonista por su participación en el remate de los bienes de la iglesia, denominado *manos muertas*) también tiene como escenario principal el conflicto armado⁵. En 1911 se publica *La parroquia de Guillermo Forero*, cuyo prólogo deja en claro que la finalidad de la obra no es “la entretención de los holgazanes ni pasatiempo de colegialas”; Forero cuenta una historia basada en un evento real y al parecer “tan común en nuestra época que ha pasado a ser trivial”; el cura, de nuevo, embaraza a una joven mujer que no solo debe sufrir los horrores de la guerra, sino los injustos señalamientos de una sociedad cifrada por la doble moral.

Como ya lo había proclamado Antonio Forero Otero, los protagonistas de la novela ya no eran aquellas figuras monumentales, constructo de la voz hegemónica y dechado de virtudes que debían ser imitadas. El tiempo vivido, la ruptura del continuum histórico, penetra las vivencias de estos personajes, centradas en la estructura del tiempo cotidiano, que había sido dejado de lado por la historia oficial. Desde esta posición, la vida cotidiana funciona como un inconsciente mecánico que no merece ser nombrado por su tácita contradicción con el tiempo original. Fernad Braudel (1989), interpretando fenómenos de la época (cambio de siglo), había planteado la necesidad de volcar la mirada hacia la inmemorial cotidianidad, tiempo de acciones pequeñas que

convivían con el anonimato y que rompían la necesidad de un archivo que generara una tradición continua sin contradicciones ni azar.

Si la Historia ya no se construye desde una necesidad de unidad y coherencia, sino desde perspectivas contingentes de tiempos fragmentados, la estructura del tiempo cotidiano, propia de los cuadros de costumbres, los cuales caracterizaron a las novelas colombianas, dan la entrada a la posibilidad de visiones múltiples del mismo suceso. El ojo de Dios, narrador absoluto de lo acontecido, resultaba miope frente a la presentación de diferentes estructuras y memorias, de distintas versiones. Los conservadores se van lanza en ristre contra esta estructura prismática cuando tachan a la novela de ser una versión embellecida de la mentira, de aquello que resultaba imposible para el tronco homogéneo de la tradición. Marco Jaramillo, al escribir la presentación de su novela *Mercedes* (1907), contradictoria dentro del campo de la denuncia que asumieron algunas obras contemporáneas a la suya, afirma que estas obras “engañan a los jóvenes pintándoles una vida que no es real... las jóvenes, al estudiar los héroes de las novelas, se ven arrastradas a creer que como ellos son los hombres, y ese suele ser un fatal engaño” (1907, p. 6).

Este supuesto engaño al que se veían abocadas las jóvenes lectoras de la época, nos devuelve al debate que caracterizó las últimas décadas del siglo XIX. Para los conservadores, toda aquella literatura que no gozara de transparencia, que no se presentara como herramienta útil de adoctrinamiento, debía ser habitante del limbo canónico, al igual que las obras barrocas, oscuras e imposibles instrumentos axiológicos del ideario conservador. La novela, escenario de la denuncia, debía ser presentada como instrumento de la mentira y el entretenimiento ocioso, lugar de injurias a los poderosos que no aparecían como protagonistas gloriosos, sino como caricaturas del poder.

⁵ La guerra civil acaecida entre 1860-1862 entre el conservador Mariano Ospina Pérez y los federalistas liberales tuvo como protagonista el Decreto 9 de 1861, según el cual debía desamortizarse los bienes denominados “manos muertas” pertenecientes a la Iglesia. Este escenario sería el punto cero de la Guerra de los Mil Días.

Novela y progreso

Cabría preguntarse si la idea de ingenuidad derrochada, según Gonzalo España, por Cortázar en *La novela en Colombia* resulta cierta. Si se ha hecho evidente que la novela se convierte en el ojo del huracán de un enfrentamiento estético y político, escribir una obra dedicada a este género en plena hegemonía conservadora resulta por sí solo un asunto interesante. Publicada en pleno gobierno de Rafael Reyes (1904-1909), la obra se inserta en perfecta consonancia con un discurso de retórica progresista y de praxis montana. Con el lema “menos política y más administración”, el gobierno de Reyes pretendió caracterizarse por el apoyo al desarrollo empresarial, a la construcción de ferrocarriles, a la orientación de políticas económicas que beneficiaran el progreso material, entre otros; pero, como el asteroide que pasó rozando la tierra en 1908, el fugaz paso de Reyes terminó con un golpe de Estado en 1909.

La idea de progreso también empezó a formar parte de las propuestas conservadoras, lo cual trajo consigo que un país, desangrado en una guerra terrible, comenzara a buscar la posibilidad de una identidad que, si bien ya no era un punto de partida como en el siglo XIX, sí estuviera en consonancia con el olvido de un pasado doloroso y la conformación de una memoria que anunciara un presente de unión nacional.

La construcción de protagonistas prototipos de la cultura popular son en realidad presencia de una élite que encontraba en la caricaturización de estos individuos, un espacio propicio para la denuncia, en tanto “los retratados no leen la novela; y los que la leen, no conocen los modelos copiados por el autor” (2003, p. 13). La realidad mostraba una profunda división y diferencia entre las clases que, de acuerdo con Cortázar, se desconocían. Resulta necesario preguntarse si la novela presentada como tiempo de

acción y movimiento no se establece como un escenario dicotómico, cifrado por la contradicción de su misión y por su relación, aún inconclusa, con la tradición hegemónica, con el pasado metafísico:

En los lugares cortos –y cortas son para el efecto todas las poblaciones de Colombia, Bogotá inclusive- no puede el novelista retratar personas determinadas; no puede introducir acciones sucedidas en la vida real, sin faltar a la caridad y muchas veces, sin pretenderlo, a la justicia. Por eso, en muchos años, no se lograron buenas novelas realistas sino las que tienen por asunto las costumbres de las clases populares (Cortázar, 2003, p. 14).

A partir de la noción de la novela como discurso de unificación nacional, representante del alma colectiva, Cortázar vería en este género una estructura estable en donde la experiencia aparecería direccionada por una única voz, por una memoria inmóvil que garantiza la reproducción fidedigna de los valores impuestos sobre las prácticas presentadas en la novela. El entusiasmo presentado por Forero en torno a los protagonistas campesinos, los nuevos narradores de la historia, naufraga frente a la postura tradicional de Cortázar: los actores de la cultura popular ahora son figuras para el divertimento de la élite aristocrática.

La afirmación que hace Gonzalo España de que Cortázar es un eco menor de las propuestas conservadoras del “anacrónico” Gómez Restrepo es, sin lugar a dudas, un punto de partida equívoco. Por el contrario, este artículo analiza *La novela en Colombia* desde la posición de emergencia⁶. En Cortázar se percibe una estabilidad canónica de orden conservador, es posible reconstruir un modelo de acercamiento al corpus de novelas.

Este modelo toma para sí la novela como género del progreso, como una línea evolutiva, al exponer las obras anteriores a María como peldaños que conducían a la única novela escrita en Colombia, Cortázar las elige por “las cualidades y méritos

⁶ La genealogía de la historia, descrita por Foucault, encuentra en el tercer estado de la historia, la emergencia, el lugar donde se enfrentan las reglas, los sistemas de valor y las fisuras que la doxa sufre a medida que pasa el tiempo. Por eso resulta imprescindible para esta propuesta estudiar la obra de Cortázar desde el tono dicotómico que presenta, su movimiento pendular entre la tradición conservadora y las nuevas exigencias que la crítica naciente, y encabezada por Baldomero Sanín Cano, ponía sobre el escenario.

literarios y por su recepción sobresaliente" (Cortázar, 2003, p. 48). Incluso, Cortázar se libera del mote de historiador y reconoce que el archivo al que accede es, precisamente, una recopilación consciente y sistematizada del corpus de las letras nacionales, Apuntes sobre bibliografía colombiana (1882) de Isidoro Laverde Amaya. La intención de Laverde no es otra que la de construir una geografía que pueda definir la taxonomía del país, que funcione como punto de partida para futuras historias de la literatura colombiana; sin embargo, y a pesar de la admiración que proclama Cortázar sobre la obra de Laverde, no acoge la clasificación extraliteraria que éste hace de las obras colombianas, pero sí se vale de la enumeración de las novelas que el bogotano acoge para su trabajo.

La novela en Colombia se construye sobre la relación que establecen las obras con la realidad y ya no con la perspectiva de los periodos históricos; en esta lógica, el escritor de la novela realista debe cumplir con la función de cronista, un narrador de la historia particular que abre el cauce, a través de la sumatoria de historias universales, hacia la historia particular⁷. Como lo había referido Cortázar anteriormente, el novelista debe pintar lo que le rodea, evitando faltar a la justicia, fijar sus ojos en personajes que no puedan ofenderse por su aparición en las novelas, retratar las costumbres de nuestra geografía estrecha⁸. Desde este punto de vista, el novelista renuncia de antemano a los papeles de profeta, moralizador o ideólogo; si epígonos o futuras generaciones entusiastas le procuran esta fisonomía no es de su directa responsabilidad⁹.

La primera novela que abre el capítulo de aquellas más o menos realistas, es el Doctor Temis de José

María Ángel Gaitán; esta no sólo inaugura la propuesta de Cortázar, sino que, según él, es la primera obra, en esencia novelística, publicada en el país. Advierte, además, que es la muestra perfecta de la herencia del realismo español, traducido, de acuerdo con su planteamiento, en el costumbrismo acogido tan bien en el territorio nacional. Es relevante aclarar que el dispositivo de las novelas de costumbres no se limita a reflejar las virtudes de los centros ejemplares, sino sus defectos e incoherencias, es decir, "está destinada a corregir así las costumbres" (1851, p. 51).

La novela se convierte en muestra del progreso, de la evolución de una sociedad rural que da el paso a la industria y el desarrollo económico. De la mano del presidente Reyes, explotador de la quinua y conservador acérrimo, la literatura debía servir de testigo crédulo de dicho progreso. Incluso, Cortázar entiende el género novelesco en un estado embrionario, lo cual lo hace susceptible de mejoramiento y perfeccionamiento: "la novela cuyo mejor desarrollo y tendencias artísticas parece que aumentan de día en día, si no con obras maestras, a lo menos con ensayos que bien pueden llegar a ser preludio de mejores días para el progreso y civilización del suelo colombiano" (2003, p. 46).

Todo elemento que resultara ajeno a la nueva misión conferida a la novela debía ser minorizado y desautorizado. Tal es el caso de la estética romántica, cuya presencia caracterizó de modo constante las novelas hispanoamericanas del siglo XIX y que deriva para Cortázar en una suerte de alejamiento de la realidad, de distorsión de los hechos y de una escritura experimental que no estaba hecha para la pluma colombiana:

⁷ Algunos especialistas conocidos (Ranke, Fisher, Pirenne) han establecido que una historia *particular* se refiere a un espacio acotado de la experiencia humana (personaje, época, costumbres) que se verificó en el pasado; no tiene la pretensión de ofrecer un significado general o comprensivo; a lo sumo proporciona un relato interesante o una moraleja bien definida.

⁸ Cortázar divide su obra en novelas más o menos realistas, novelas históricas, la novela de Isaac, la novela en Antioquia y, finalmente, novelistas recientes.

⁹ El mismo Roberto Cortázar fungió como cronista al estructurar, a través de la transcripción y el análisis de las cartas del General Santander, la vida del prócer. Fue director del Museo Nacional hasta los episodios de 1948 y Secretario de la Academia de Historia. Se presentó como defensor de la figura de Santander frente a las críticas de Laureano Gómez, quien lo definió como un chacal; para Cortázar la reconstrucción de la vida de este General resultaba una suerte de resistencia frente al gobierno dictatorial del conservador Gómez.

La repercusión del Romanticismo europeo a principio del siglo pasado, tuvo poco y relativo éxito entre nosotros, y si algunos novelones pudiéramos citar en esa época, no son ellos, en verdad, los que forman lo mejor de la producción: la complexión artística de los colombianos parece que no está modelada para producir obras de aquella escuela literaria (2003, p. 47).

Parece entonces que la estética, su recepción o rechazo, obedece a un problema de complexión, de anatomía, que se vincula de forma inmediata con la raza. En este sentido resulta interesante que el escritor sea el representante de un cuerpo genético que comparte al unísono sus gustos y desapegos. Cabe preguntarnos ¿quién puede estar, entonces, más autorizado a ser voz de lo acaecido que el propio eco de aquel que vive inmerso en el mapa racial? En este sentido, el escritor se convierte en un oráculo popular (Certeau, 1996, p. 87), acreditado por su tiempo y portador de una observación apreciativa capaz de hablar sobre el otro.

El oficio de escribir, en tanto arte de decir, ejerce de modo inherente el arte de hacer. El novelista más o menos realista es el escritor de la acción y no de la mera observación subjetiva de la que Cortázar acusa al romanticismo. La novela que inicia esta obra, *El doctor Temis*, es evidencia de esta escritura ponderada y exalta una de las cualidades que comprende la novela del hacer: es muestra de una temporalidad cercana al novelista, sin estar tamizada por el reloj tempestuoso de los siglos. Así se refiere Cortázar al autor de este relato, José María Ángel Gaitán¹⁰.

Con tan loable propósito quiso el Dr. Ángel Gaitán presentar a sus lectores un cuadro de la sociedad bogotana de aquellos tiempos en que no resplandecía

la justicia, y parece que lo consiguió con talento y conocimiento directo y objetivo de la sociedad que describe, ya que le cupo en suerte vivir en esa época en que por su saber, influencias e integridad estaba al tanto de lo que acontecía en las diferentes esferas sociales... su pluma de escritor galano encontró amplia esfera de acción y campo fértil donde dejar bien cimentado su nombre y fama literaria (2003, p. 52).

El cronista debe estar cerca de los acontecimientos, ya lo había dicho Hayden White, de este modo evita que la experiencia de los mismos se diluya en medio de las interpretaciones que el devenir y sus agentes puedan darle. Sobre esta base podremos reafirmar que el núcleo de la novela de costumbres lo constituye la creación o, mejor, la estructura de lo cotidiano, así como la conversión de las vivencias cercanas en tiempo y en espacio al escritor, en una manera de hacer textual, la revelación inmediata de la dinámica de las prácticas sociales (Certeau, 1996, p. 88). La novela, pues, es una especie de zoológico de las prácticas cotidianas, una habilidad del decir ajustada, de modo exacto, a su objeto, a su temporalidad.

Es así como la novela más o menos realista, género de lo inmediato, del transcurrir y del presenciar, no se emparenta cercanamente con la novela histórica; comparte el horizonte de la relación con la realidad tácita, en tanto se ajuste de modo creíble a ella desde la unión entre testigo, crónica y novela. Así se juzga su calidad y presencia en el campo literario. Resulta imprescindible que el escritor haya atestiguado con su propia mirada aquello que será el centro de su obra, no puede estar alejado en el tiempo, su oficio no es el construir la memoria con los restos de los siglos, se trata más bien de evidenciar un tiempo del transcurrir inmediato, del relato que se pasea ante sus ojos.

¹⁰ Como se ha dicho, la fuente principal de Cortázar es la obra de Isidoro Laverde Amaya. En ella Laverde presenta a Ángel Gaitán como un ser virtuoso que murió joven y que solo pudo dejar de su pluma la novela a la que hacemos referencia. Tanto Cortázar como Laverde coinciden en resaltar que fue la primera obra de estas magnitudes publicada en el país. Con la estructura francesa heredada de Sue, Ángel Gaitán se sitúa en los hechos ocurridos en Bogotá durante 1850, apenas un año antes de la publicación y de la muerte temprana del escritor. Año de convulsiones sociales por la formación de las sociedades democráticas fundadas por los artesanos durante el gobierno liberal de José Hilario López, a quien apoyaron al principio de su mandato. Con el pasar del tiempo, los artesanos se dieron cuenta de que las promesas de López no se cumplían y comenzaron a armarse y a sitiarse la capital del país. Dentro de este grupo se encontraba el abogado José Raimundo Russi, líder intelectual del movimiento de artesanos y chivo expiatorio del gobierno liberal. Murió fusilado en la plaza de Bolívar y es el protagonista de la novela de Ángel Gaitán, quien le da el nombre de Doctor Temis.

La historia de lo cotidiano solo puede ser elaborada por agentes sociales cuya acción resulta fundamental para entender los acontecimientos narrados. Cortázar no es indiferente a este hecho y por eso describe el núcleo narrativo de la novela desde los personajes y su relación con lo que considera el tema principal de la obra, la lucha del bien contra el mal: "Una idea capital, hemos dicho, domina en el Doctor Temis: la lucha del bien sobre el mal. De aquí que sus personajes, principales y secundarios, puedan agruparse en dos, y formando contraste: el doctor Temis y Monterilla, la Cisne y la Haifa, Adelaida y Veratrina, etc." (2003, p. 53).

Cada grupo de personajes representa un sector social y una lucha interna de intereses y clases: es decir, Cortázar ve en la novela una representación de la acción humana, un simulacro de aquello que ocurrió y cuya puesta en escena garantiza que el lector pueda entender que el bien siempre predominará sobre el mal, que la justicia hará parte esencial de una sociedad progresista. El simulacro reemplaza al hecho histórico cuando se trata de una historia desde lo cotidiano, su objetivo no se limita a generar un recuerdo que se convierta en un legado inmutable para las generaciones futuras, pues apunta a una narración del devenir, de una acción dramática que caracteriza el camino hacia la evolución colectiva. La novela de Ángel Gaitán es un tejido en constante movimiento que parte de una estructura temporal específica, con un acontecimiento claro que resultó casi invisible a los ojos de la historia oficial:

El simulacro dispone en un orden calculado las cosas que se desean recordar, de modo que al recordar un punto, se facilite el pasaje al punto sucesivo. La memoria es razón. Por otra parte, se adhiere con vivo interés a las cosas que se desean recordar. La memoria está ligada a la atención y a la intención (Le Goff, 1991, p. 161).

La memoria es, entonces, resultado de la mirada atenta del novelista-cronista y quien la adhiere al

paisaje de la totalidad histórica es el crítico, que observa la ruptura, en el caso de Cortázar, del bien y del mal; la coyuntura de una sociedad traspasando la barbarie y dirigiéndose al bienestar material y humano. Así mismo, se presenta el trabajo del analista y crítico incipiente del cual se apropia Cortázar, su mirada, en este capítulo, no se dirige hacia el oficio del escritor como escultor de monumentos que agrupan, de modo absoluto, el cuerpo histórico de la nación. Por el contrario, establece las bases del pasado desde el presente más cercano; como lo explica Cortázar, se convierte en la voz de una unión que, aun en su tiempo, pertenece al pasado cifrado y oscuro, mismo que por su cercanía aún no ha sido sanado. La herida abierta en 1850 no se ha cerrado en 1908 (Foucault, 2007).

Manuela: la novela de los desheredados

Si bien el Doctor Temis es acción viva de la historia, muestra del progreso social y de la evolución humana, *Manuela* (1856) de Eugenio Díaz no es sólo un simulacro de representación, es toda una propuesta social de cambio:

Hay en el libro del Sr. Díaz una lucha constante en pro de la clase proletaria de las tierras calientes, extorsionada en aquellos tiempos por las autoridades y dueños de hacienda convertidos en señores feudales. Semejante combate constituye una de las mayores glorias del Sr. Díaz, porque la influencia de la literatura de costumbres sobre la mejora de los desheredados es innegable. Testigo de este influjo fue en los Estados Unidos, para no citar más, *La Cabaña del tío Tom*, obra que contribuyó a la abolición de la esclavitud en aquel país (Cortázar, 2003, p. 56).

Vemos cómo los ojos de crítico incipiente presentan la novela como un documento que supera la visión monumentalista que las primeras historias de la literatura confirieron a las obras literarias¹¹. Para

¹¹ Tanto Le Goff (1991) como Ricoeur (1995) coinciden en la diferencia entre monumento y documento. El primero está vinculado con el "hacer recordar" y transmitir un recuerdo creado a priori, asumiendo a la memoria como un cementerio cuya protagonista es la conmemoración monolítica de acontecimientos seleccionados por el sector hegemónico. El documento, por su parte, tiene que ver con el valor del hecho histórico dentro de una dinámica móvil y cambiante, se relaciona con el testimonio vivo y múltiple de la comunidad, su destino es contribuir al cambio social, a la participación en la coyuntura. El documento parece poseer una objetividad que se contrapone a la intencionalidad del monumento.

Cortázar, *Manuela* es, ante todo, un documento que participa en el cambio y en el mejoramiento de la calidad de vida de aquellos que han sido explotados y marginados. Es el momento de que aquel archivo que ha contribuido a sostener la ilusión de un continuum histórico salga al accionar de la vida y conviva con la contradicción y con la lucha de clases.

No obstante, la propuesta de Cortázar en torno a la obra de Díaz como documento social también influye en la idea de una historia literaria más cercana a lo que Foucault (1988), basado en Nietzsche, denomina "historia efectiva". Una de las características principales del discurso de la historia efectiva es, precisamente, trocar la importancia del origen de los valores, del punto cero que funda una tradición o reafirma un ideario y que transforma la pregunta del lugar hacia el cual conducen, su implicación y consecuencias para la vida, llámese la abolición de la esclavitud o una mejor calidad de vida para los campesinos de tierras calientes: "A ese género de novelas, como el de la Sra. Beecher Store, pertenece *Manuela*, pues aun cuando en una y otra el fin oculto sea distinto, se unen y enlazan hermosamente, en beneficio de los seres que, de un modo u otro, nacen mal acondicionados, para la lucha por la vida" (2003, p. 57).

El tipo de documento que caracteriza a la historia efectiva no puede ser otro que el testimonio, visión prismática de las situaciones que rodean la fábula. A diferencia del cronista, de la observación consciente y reflexiva de la que nos habla Cortázar en el Doctor Temis, el testimonio no recoge solamente la versión del escritor-cronista, sino las voces de quienes protagonizan la obra. Tal es el caso de la valoración que el autor de *La novela en Colombia* hace de *Manuela*, en la cual los personajes no son parte monológica de una realidad presentada en bloques definidos y cerrados, sino intérpretes de su contexto a partir de su relación única y personal con el medio circundante. Como resultado, se hace evidente que

la obra no promulga una sola identidad nacional, de acuerdo con Cortázar, sino el lugar que cada agente ocupa en el campo colectivo:

En las descripciones, diálogos, etc., marcha el señor Díaz con paso firme, como que conoce palmo a palmo el terreno donde la narración se desliza. No es un cuadro de costumbres que pueda llamarse nacional: entre los habitantes de la República se encuentran peculiaridades de clima, raza, educación, etc., que marcan perfectamente el límite que existe entre los moradores de las distintas secciones del país (2003, p. 57).

Los primeros años del siglo XX latinoamericano se caracterizaron por la aparición de colecciones y bibliotecas que agrupaban un corpus de obras literarias cuyo objetivo principal fue generar un canon que las reconociera como clásicos (Degiovanni, 2007). Dichos libros, en su mayoría novelas, pretendían, de un modo directo, presentar una identidad dispersa a lo largo y ancho de los territorios nacionales; uno de sus principales rasgos es la presentación de una identidad múltiple, agrupada, claro está, alrededor de un derrotero hegemónico:

En este sentido, la aparición de series de clásicos argentinos constituiría un punto de inflexión en los procesos de legitimación cultural en el país: su emergencia implicaba, de hecho, un nuevo modo de pensar la formación de un repertorio textual consagrado que estaría en la base de los futuros intentos de definición canónica (Degiovanni, 2007, p. 10).

Con la explotación de la quinua agenciada por el presidente Reyes, las expediciones a territorios lejanos del centro capital trajeron consigo la obligación de incluir las costumbres y modos de ser de las tierras visitadas. En este sentido, la literatura trasciende la función didáctica y axiológica conferida en el siglo XIX al convertirse en el escenario ideal de presentación de aquellas poblaciones. De una manera u otra, la propuesta de Cortázar, al ver en *Manuela* una identidad dispersa y prismática, anuncia la

necesidad de agrupar este cuerpo disgregado en una biblioteca de fácil consulta¹².

Se reafirma la metamorfosis de literatura como monumento a la literatura como documento. Retomando a Le Goff (1991), la "revolución documental" tiende a la unificación de la información que sobrepasa el hecho histórico, es decir, estas colecciones o estados de la cuestión –como la obra de Cortázar– no apuntan a la ilustración de un solo acontecimiento y sus consecuencias, sino a la narración de muchos hechos que construyen una memoria colectiva, un espectro del patrimonio nacional: "Se convierten en necesarios nuevos archivos en los que el primer puesto está ocupado por el corpus, la cinta magnética" (p. 233).

Se ha hecho referencia a que la obra de Cortázar se debate entre el progreso y la moral, entre el cambio y la permanencia. Si bien presenta al Doctor Temis y a Manuela desde el plano de la acción a partir de su naturaleza de documento social, sigue considerando ciertos aspectos que privilegian la entrada de la novela a su selección. En el caso de la obra de Díaz, por ejemplo, describe de modo parcial la división jerárquica y moral entre liberales y conservadores:

La encarnizada lucha de estas tres fracciones se [el draconiano o liberal antiguo, el gólgota o radical y el conservador] vislumbra en las páginas de Manuela, cuyo autor nos presenta al Cura como tipo del conservador, amigo de la tradición, de las costumbres sanas y de la moralización de los pueblos como segura tabla de salvación; a D. Demóstenes, representante del

partido gólgota y figura más caricaturesca que real, charlatán por añadidura, enemigo de la religión y del clero, y partidario de la abolición de los monopolios, de la igualdad fraternal, de las trabas a los ricos, etc., y a D. Tadeo, tipo repugnante y odioso del liberal antiguo, en quien se encarna y se resume el gamonalismo de la parroquia (Cortázar, 2003, p. 58).

Podríamos decir que el documento de la novela adquiere en Cortázar una suerte de movimiento pendular entre la tradición hegemónica y la necesidad de diversificar los poderes en un país profundamente fragmentado. Es necesario, por ende, evidenciar que en la propuesta del bogotano existen una serie de dispositivos que cambian, según corresponda, la relación del documento con la realidad¹³. La forma como Cortázar perfila la figura del cura, en tanto dispositivo de un ideario político, privilegia al tipo conservador sobre el liberal antiguo; mientras que el Gólgota, en tanto caricatura, se presenta como un agente menos importante. Es así como, a pesar de mostrar la novela como un documento-discurso de avanzada, sigue conservando los dispositivos de estabilidad canónica de los principios religiosos y morales conservadores. En esta medida, dicha estabilidad define a la novela como una especie de ortopedia discursiva; es decir, el documento es razonable, canónico y verdadero, está hecho para mejorar y corregir todo aquello que riña con la voz hegemónica conservadora presente en el campo ocupado por Cortázar.

Para reafirmar el movimiento fluctuante entre una y otra tendencia (estabilidad e inestabilidad), Cortázar

¹² Por ejemplo, hacia 1937, Daniel Samper Ortega funda la colección de cien volúmenes que resumiría a los clásicos colombianos. La colección cumple con dos objetivos fundamentales: uno, la unificación de la producción literaria dispersa y unitaria; el otro, dar a conocer la escritura de los autores clásicos en el extranjero y en el país. Es interesante notar que para Samper Ortega su biblioteca desempeña un papel reconciliador y restaurador después del debacle nacional vivido en la Guerra de los Mil Días; agrupar las letras nacionales no sólo se dirigía a la unificación de la identidad, sino a la constitución de un archivo lleno de documentos capaces de respaldar una historia patria.

¹³ Si partimos de la concepción foucaultiana (2008) del discurso como un sistema simbólico de ordenamiento de las prácticas, existen distintos *dispositivos* que son, en concreto, vínculos entre el discurso y lo real. Dichos dispositivos son artefactos con efectos en lo real, lazos sociales concretos e históricos. El dispositivo consiste en un conjunto de técnicas o mecanismos que producen la vinculación y la efectuación del discurso en lo real, por esta razón, puede que en algunos momentos la relación entre el discurso (documento) y la realidad necesite de dispositivos problemáticos y de ruptura que evidencien la incoherencia entre realidad fáctica y retórica. También es posible que los dispositivos privilegien una relación entre discurso y realidad, en donde se reafirmen los valores promulgados una dentro de la otra.

vuelve a poner en crisis la veracidad de estas pretensiones desde la relación entre novela y realidad, que resulta fundamental en el primer capítulo de *La novela en Colombia*. Los agentes que emiten juicios políticos no pueden, de acuerdo con el autor, producir conceptos tan elevados al respecto de la situación social de la época, pues “pone en boca de sus personajes puramente novelescos –Manuela, Rosa, etc.– frases políticas, elevados conceptos que se avienen con el modo de ser de esa gente acostumbrada a la vida del trapiche, que no piensa más que en Dios y en el pan cotidiano” (2003, p. 58).

Cortázar nunca abandona, a pesar de la oscilación del discurso y de su postura, la idea de la novela como documento del tiempo cotidiano. Como lo ha definido Certeau (1996), en dicha estructura temporal existen unas “modalidades de la acción”, que definen las formalidades de las prácticas; esto es, los agentes se caracterizan por su ubicación geográfica (la tierra caliente) y a través del oficio que desempeñan (el trapiche). A partir del accionar de su humanidad dentro del sistema social puede detectarse, según el bogotano, si lo enunciado está cercano a una relación coherente con la realidad o si, por el contrario, es un dispositivo que resta credibilidad a las ideas que promulgan. Por causa de este “pequeño devaneo”, Díaz pierde de manera parcial el mote de escritor ideal y se transforma en un realista instintivo, cuya intención de fundar un archivo propio, de reunir la información como un cronista puro y observador empírico de aquello que relata, cualidades que privilegia Cortázar, debió haberse sustentado en la tradición literaria ibérica, pues Díaz “quien tal vez habiendo tenido a la vista las obras de los grandes maestros y empapándose en ellas, hubiera adquirido más extensa fama, ya que la naturaleza le dotó de excelentes cualidades” (2003, p. 59).

Los escultores de la memoria: el principio de una historia localista

Si bien Eugenio Díaz traza la ruta hacia una identidad múltiple que rompe paulatinamente la relación jerárquica con una memoria metafísica y un origen común, el segundo grupo de escritores que presenta Cortázar, José María Vergara y Vergara y Luis Segundo de Silvestre, tiene la función de grabar dicha multiplicidad en la memoria de sus lectores.

Pero si Díaz consigue, con creces, entrar al cielo canónico, José María Vergara y Vergara tiene un lugar ganado de antemano en el elenco estelar de nombres literarios. Cortázar lo denomina como un patriota entregado, que al emprender el vasto oficio de hacer una historia de la literatura habita con su escritura todos los espacios posibles: poeta, novelista, ensayista, historiador. Vergara parece haberse hecho merecedor, a costa de sacrificio, de un reconocimiento que supera sus dotes estéticas y creativas.

Resulta curioso que el primer rasgo característico que nota Cortázar dentro de la escritura literaria de Vergara sea, precisamente, el de generar “caracteres bien dibujados y que se graban fácilmente en la memoria” (2003, p. 63). La obra a la cual se hace referencia en *La novela en Colombia* es *Olivos y aceitunos* todos son unos (1868), que, según el criterio de Cortázar, más que una novela en el sentido amplio, resulta ser una serie de cuadros de costumbres bien escritos, cuya intención principal es grabar en la memoria de modo verosímil aquello que pervive en la dinámica cotidiana nacional¹⁴. Por esta razón, la obra de Vergara no alcanza a catalogarse como una novela en sentido estricto, sino como una muestra fidedigna de la relación entre realidad y escritura: “más que novela es una serie de artículos de costumbres trazados con mucho donaire y delicadeza, con bastante sátira política, con no pocas alusiones a las influencias malsanas del ‘gamonalismo’” (Cortázar, 2003, p. 63).

La labor de historiador que emprendió Vergara pervive, de acuerdo con Cortázar, en su oficio literario

¹⁴ Vergara publica su obra como folletín en el periódico *La República* en 1868, año en que gobernaba el presidente liberal Santos Gutiérrez Prieto. Los escritos del bogotano son cuadros de costumbres que comparten la crítica del autor frente a las políticas liberales que aminoraban el poder eclesiástico y se presenta como un narrador preocupado por el destino de la moral y las buenas costumbres que “corrían peligro” en un escenario gubernamental lejano al conservador.

y continúa manteniendo el objetivo de evidenciar un cuadro hermanado con la realidad; sin embargo, dicho mapeo de las costumbres nacionales vuelve a ubicarse en una zona geográfica específica –la del centro del país– y en una población determinada que sufre los avatares de la inestabilidad política. En este punto Cortázar vuelve a enunciar la importancia entre la novela que ha denominado realista y el devenir social. La novela realista favorece la referencialidad, al contribuir a que el hombre se vea como producto de su grupo social y de la historia que éste trae consigo; por otro lado, ofrece abundante información sobre diversos periodos y estratos sociales (Ankersmit, 2004).

De este modo, se sigue ponderando la identidad múltiple a la cual se hizo referencia y se transforma en un enunciado decimonónico, según el cual la historia de los pueblos debe ser vista bajo la lupa de un a priori único y homogéneo. A pesar de que estas obras se agrupan dentro de la categoría de novelas, la ficción no supera en momento alguno la primacía discursiva de lo real, pues “la mentalidad es escéptica; la trama tiene un ritmo uniforme y no es dramática; se emplea un estilo transparente, seco, directo, lo que produce una prosa apresurada que no tiene paciencia para lo superfluo” (Ankersmit, 2004, p. 278). Si se compara la descripción de Ankersmit sobre la novela realista y los presupuestos enunciados por Cortázar al describir *Tránsito* (1886) de Luis Segundo de Silvestre, la percepción resulta análoga: “Novelita de escenas de tierra caliente, con una historia de amores ligeramente delineada, de corta extensión, sin digresiones que aparten de lo esencial de la narración” (2003, p. 64).

Si bien Vergara continúa alimentando la construcción de una memoria desde la idea de lo múltiple, de Silvestre, no se precipita sobre detalles mínimos que distraigan la lectura. La digresión que hace Cortázar

acerca de la obra se centra más en el problema de lucha de clases, en el amor entre un blanco y una calentana, en las diferencias existentes entre uno y otro, pero en especial en la percepción distinta que cada personaje tiene del mundo social que le rodea. *Tránsito* es dibujada como un alma vivaz, que ha sufrido la pobreza y el engaño aristócrata; Andrés experimenta un cambio a lo largo de la narración: de un ser frío y clasista pasa a ser un hombre enamorado, dispuesto, hasta cierto punto, a derribar las fronteras que los separan. En la historia de amor reside, según Cortázar, la riqueza novelística y ficcional de la novela; no obstante, el “efecto de realidad” que deben tener las novelas de costumbres sigue presente en la pluma del escritor:

Si del mérito de la invención pasamos a las demás cualidades del Sr. de Silvestre, no será difícil reconocerle facilidad para narrar, acertada elección del lenguaje de tierra caliente, viveza para presentar escenas... una que otra descripción de las personas y la naturaleza donde el autor vació buena parte de los colores de su paleta (2003, p. 66).

La descripción localista de las costumbres, de las fiestas, de los bailes y de las formas de amar representa, dentro de la novela realista, en tanto documento de lo social y de lo histórico, la presencia más fuerte del efecto de realidad y de una cercanía necesaria con lo verosímil. De Silvestre resulta una suerte de observador de las costumbres de tierra caliente; parte de retratar lo más exactamente posible lo que ve, el espíritu del pueblo¹⁵. En consecuencia, el punto de partida para la construcción de una historia y una memoria desde la literatura cambia el paradigma fundacional; la percepción de un argumento histórico de gesta, que dividía la identidad nacional en un antes y un después de los españoles, iba borrándose en el tiempo, se trataba de generar una tradición que comenzaba a preguntarse por la dinámica intranacional.

¹⁵ El *Espíritu del pueblo* (en alemán, *Volksggeist*) es un concepto propio del nacionalismo romántico, que consiste en atribuir a cada nación unos rasgos comunes e inmutables a lo largo de la historia. La historia localista que se forma a través de las descripciones de costumbres fragmenta dicho espíritu unitario y homogéneo al abrir la posibilidad de que cada región participe en el constructo social por medio de sus particularidades. De un modo incipiente, la presencia de lo local va dibujando, paulatinamente, el acercamiento a una historia regional, a una memoria que comenzaba a incluir la presencia de poblaciones lejanas y olvidadas.

Siguiendo a José Carlos Mainer, el localismo definido por Mainer como “una condición que solamente se entiende cuando se piensa que hay otra forma de existir social de naturaleza más universal: depende de la aceptación, por parte de su sujeto, del hecho de permanecer al margen de la historia más central, viviendo de sus propios jugos. El localista es quien, pudiendo no serlo, renuncia a esa posibilidad, por recelo o por convicción” (2000, p. 3). Se sitúa de inmediato en un enunciado compartido con lo pintoresco y con la construcción de un núcleo folklórico que, a pesar de los beneficios que pueda traer dentro de la institución de una memoria múltiple, genera mecanismos de inclusión/exclusión, de jerarquías entre aquel elemento rural pintoresco y exótico y el centro que observa con una sonrisa dibujada en los labios. Andrés, el amor aristócrata de Tránsito, observa desde la barrera las costumbres de aquella tierra cálida y lejana.

A pesar del alejamiento del observador que viene del centro, se hace necesario el reconocimiento de un escenario paralelo alejado de la hegemonía. Cortázar, por medio de Tránsito, hace visible la doble vivencia implícita de la vida local y periférica y de una hipotética vida central. Precisamente, el cambio de paradigma fundacional y de relaciones sociales trae consigo un cambio en la construcción de una tradición nacional; a través de la racionalización en las relaciones entre lo local y lo central, entre la certeza emocional de lo inmediato y la convicción legítima de lo universal. El corazón de la tradición ya no se mide desde una única posibilidad cercana a la influencia del mundo hispánico, sino por la fuerza de la innovación con que se contrasta lo arcaico, la pugnacidad tentadora de lo nuevo: el exotismo es la consecuencia de una pretensión universalista que choca con la tendencia a la rutina.

El hecho de enunciar una nueva dinámica de la tradición trae consigo un cambio de la idea que se tiene de la realidad pasada; esta deja de ser un a priori monolítico del cual se beben los valores que deben perdurar, se convierte, en cambio, en una realidad pasada compuesta de acciones, de sucesos y de procesos históricos que están en constante movimiento y que por lo mismo pueden ser objeto de una investigación y observación histórica más dinámica y heterogénea¹⁶.

La voz de lo popular, en cercanía con una suerte de requerimiento de lo folklórico, trae consigo la vivencia de la experiencia común que debe ser, de un modo u otro, sintetizada en una escritura que comparta estilos y paradigmas. De acuerdo con Certeau, lo popular, que en nuestro caso se convierte en la impronta de identidad de lo regional y de lo local, sigue filtrado por el oficio de los letrados, por su interés de darle una forma comunicada de modo general. Pero vale la pena aclarar que a pesar de la relevancia conferida a un estilo diáfano y cercano a la idea del buen hablar y del buen pensar, el observador-escritor se convierte en sujeto de un enfrentamiento binario y vivo. El discurso se estratifica en dos niveles: por un lado, un espacio de lucha inmemorial entre pobres y poderosos, conservadores y liberales, campesinos y gamonales, centro y periferia, Tránsito y Andrés; por otro, se transforma en el lugar en que distintas costumbres dejan entrever, por medio de la lucha entre unos y otros, verdades de una realidad social fragmentada que se pone, en la mayoría de los casos, en la voz de los marginados.

Este espacio polemológico¹⁷ que oculta, bajo la red del lenguaje, una serie de conflictos históricos y políticos adquiere su sentido de realidad en las descripciones exactas, que en tono de crónica hacen los escritores

¹⁶ Resulta interesante que la tertulia de *El Mosaico* procesa, entre 1858 y 1872, los materiales recogidos por la expedición geográfica realizada por Agustín Codazzi (1851 y 1859), desde allí se inaugura la visión de una nación de regiones que se evidencia en la escritura de cuadros de costumbres. La presencia de historias localistas se relaciona aún más con la visión de realidades fragmentadas que eran expuestas a través de la descripción de costumbres, espíritus de poblaciones y grupos alejados del centro.

¹⁷ *Polemológico* es un adjetivo proveniente de *polemología*, una palabra compuesta a partir de *pólemos*, 'guerra', 'conflicto', y el formante *-logía*, 'estudio', 'ciencia', 'discurso', que alude al estudio o el análisis de los conflictos o de las guerras.

de las fiestas y paisajes que caracterizaban a las regiones retratadas. Así se reafirma la idea de que la novela es un documento social que retrata el tiempo del hacer y que contiene en sí la idea de un progreso evidenciado por el mandato de Reyes. De un modo u otro, las obras presentadas por Cortázar se convierten en un escenario de debate de fuerzas y en una posibilidad de mejoramiento futuro:

podía mantenerse la esperanza de que el vencido de la historia –cuerpo sobre el cual se escriben continuamente las victorias de los ricos o de sus aliados- puedan, en la “persona” del “santo” humillado, ponerse en pie gracias a las buenas pasadas que el cielo puso en juego contra sus adversarios (Certeau, 1996, p. 21).

La novela catalogada por Cortázar como realista abre la entrada a lo regional, camuflado con el mote de costumbrismo, y evidencia, en este escenario narrativo, que es la voz popular la encargada de reflejar los conflictos propios de una sociedad fuertemente jerarquizada. La presencia de lo localista trae consigo descripciones detalladas de los paisajes, de las fiestas y de las costumbres de provincias, con lo cual obedece con el concepto costumbrista puesto sobre el tapete por los letrados de la época: “se catalogó como costumbrismo todo trabajo de descripción de los espacios geográficos del territorio nacional, de sus gentes, sus formaciones sociales y económicas” (Von der Walde, 2007, p. 2). La tertulia de *El Mosaico*, en cabeza de Eugenio Díaz y José María Vergara y Vergara, es la primera en encontrar en el cuadro de costumbres y en la novela realista un espacio que diera entrada a la diversidad alrededor del paradigma de unificación nacional; es decir, la voz hegemónica representada en el letrado seguía presente en la búsqueda de una identidad que, aunque dispersa, no perdía de vista la posibilidad de adquirir un solo cuerpo¹⁸.

La presencia del costumbrismo como parte fundamental en la creación de una historia hecha a

partir de las letras era cimiento de una memoria que pedía, poco a poco, el molde de una nación que hablará desde sí misma. En el prólogo escrito al Museo de cuadros de costumbres, los editores dejan claro que es por medio de dicho retrato que Colombia puede hablar de su especificidad al resto del mundo:

Hubiéramos trocado aquel nombre por el de «Los colombianos pintados por sí mismos», y habría quedado remediada la inexactitud; pero es el caso que este libro puede ir a Europa (¿quién tiene en nuestros días suerte tan mezquina que no pueda hacer su viajecito al otro lado del charco?), y como los señores europeos están tan atrasados en cuanto a nuestra historia y nuestra geografía, que hasta ahora empiezan a hacerse cargo de que en estas Indias Occidentales hay algo más que indias e indios y de que en ellas ha existido la Colombia primitiva (1866, p. 8).

El tono costumbrista se convierte en una especie de receptáculo que recibe, de manera paciente, las necesidades de un proceso de identidad ligado a un nuevo orden mundial y que se interioriza cada vez más. Las inconformidades de los letrados se disfrazan mediante la voz de los invisibles, de los menos importantes. Basta con recordar la posición del mismo Cortázar al referirse a la novela que era protagonizada por hombres de la sociedad privilegiada que usaban nombres reales, pues se cometía el pecado de una verosimilitud injusta con las “almas nobles”; en cambio, los campesinos anónimos de tierras calientes podrían protestar sin miedo a ninguna represalia social y moral. Las novelas realistas exponen dinámicas que hacen y des-hacen el juego del otro, que se valen de un espacio que, pese a ser instituido por los letrados, se convierte en una red de fuerzas que dan, de modo inicial, un nuevo orden a lo establecido. Se trata de valerse de, fijar un contrato incipiente entre sujeto que enuncia y el sujeto que expresa lo enunciado. Aún debemos recorrer camino para que el estable canon decimonónico se precipite a un socavamiento definitivo.

¹⁸ Dicho interés resulta claro en la publicación *Museo de cuadros de costumbres* en 1866 por la imprenta de F. Mantilla y editado por la tertulia de *El Mosaico*, en cabeza de Vergara y Vergara. Dicha obra, compendiada en dos volúmenes, recoge treinta y tres cuadros de autores diversos –en su mayoría miembros de dicha tertulia–. Cada cuadro parece parte de una geografía fragmentada en distintas regiones con climas y aientos diferentes, pero es el prólogo el que las unifica en torno a la necesidad de un texto que hablara de Colombia, desde Colombia misma.

Referencias

- Ankersmit, F. R. (2004). *Historia y tropología: ascenso y caída de la metáfora*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Braudel, F. (1989). *Una lección de historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Caro, J. E. (1873). *Obras escogidas en prosa y en verso*. Bogotá: El Tradicionista.
- Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Degiovanni, F. (2007). *Los textos de la patria: nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- España, G. (2003). *Roberto Cortázar: nuestro primer taller de novela. La novela en Colombia*. Medellín: Eafit.
- Forero, A. (1963). Los guerreros caídos en la Batalla de Palonegro. Discurso con motivo de la inauguración del monumento de Palonegro. *Revista Estudio*, (267), 15-20.
- Foucault, M. (1988). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia-España: Pre-Textos.
- Foucault, M. (2007). *La arqueología del saber*. México: Siglo Veintiuno.
- Foucault, M. (2008). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- García, N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- González, R. (2000). *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jaramillo, M. (1907). *Mercedes*. Bogotá: colección Samper Ortega.
- Laverde, I. (1882). *Apuntes sobre bibliografía colombiana*. Bogotá: Zalamea.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Mainer, J. (2000). *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Moraña, M. (2004). *Crítica impura: estudios de la literatura y cultura*. Madrid: Iberoamericana.
- Rama, Á. (1982). *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura, Instituto Colombiano de Cultura.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI.
- Samper, J. (1856). *Pensamientos sobre moral, política, literatura, religión y costumbres*. Bogotá: Echeverría.
- Sanín, B. (1987). Antecedentes de la candidatura del General Reyes. *El oficio de lector*, 39-43. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Vergara, J. (1885). *Artículos literarios*. Londres: Fonnegra.
- Von der Wälde, E. (2007). El cuadro de costumbres, Proyecto hispano-católico de unificación nacional en Colombia. *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, (724), 1-11.
- White, V. (1992). *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.