

Consideraciones en torno a los procesos de la historia de la literatura: el caso de las otras literaturas nacionales

Gustavo Adolfo Bedoya Sánchez

Resumen

El presente trabajo aborda los procesos de periodización y canonización, propios de la historia de la literatura, a partir de obras no canónicas como *Manuela*, de Eugenio Díaz; *Dolores*, de Soledad Acosta de Samper, y *Frutos de mi tierra*, de Tomás Carrasquilla. Dichos procesos, junto con prácticas tales como la producción y la recepción crítica, plantean una re-significación conceptual de la ciencia literaria y sus disciplinas, y una re-valoración de los autores y obras consideradas canónicas en el terreno nacional.

Abstract

The present work tackles the processes of periodicity and canonization, proper to the history of literature, from non-canonic work such as “*Manuela*” by Eugenio Díaz, “*Dolores*” by Soledad Acosta de Samper and “*Frutos de mi tierra*” by Tomas Carrasquilla. Such processes, along with practices as production and reception of critics represent a new signification of literary science and its disciplines, and a new valuation of the authors and the works considered canonic at a national level.

Resumo

O presente trabalho aborda os processos de periodização e canonização, próprios da história da literatura, a partir de obras não canônicas como *Manuela* de Eugenio Díaz, *Dolores* de Soledad Acosta de Samper e *Frutos da minha terra* de Tomás Carrasquilla. Ditos processos, junto com práticas tais como a produção e recepção crítica, mostram uma resignificação conceptual da ciência(???) literária e suas disciplinas, e uma re-valorização dos autores e obras consideradas canônicas no âmbito nacional.

Palabras clave

Literatura colombiana
Finales del siglo XIX
Procesos de canonización
Eugenio Díaz
Soledad Acosta de Samper
Tomás Carrasquilla

Key Words

Latin-American literature,
Colombian literature,
end of the XIX century,
Eugenio Díaz
Soledad Acosta de Samper
Tomás Carrasquilla

Palavras Chave

Literatura colombiana
final do século XIX
processos de canonização
Eugenio Días
Soledad Acosta de Samper
Tomás Carrasquilla

En el terreno literario –y en general, en todo el arte–, se ha convertido en una costumbre dar por sentada la lista de autores y obras dignas de ser leídas. Así, son frecuentes las enumeraciones de los *best sellers*, de “la obra del año”, “las mejores novelas del siglo XX”, al igual que “el top diez de las principales canciones” y “las cien películas favoritas del público”, entre otras tantas. La descripción y evaluación artística, consideradas actividades propias de la crítica, son hoy en día ejercicios usuales de cualquier persona, o grupo de personas, que sin contar con una fundamentación teórica, propia de la materia que evalúan, opinan y

juzgan desde sus instintos y referentes, lo que ha degenerado en reflexiones y comentarios meramente personales, subjetivos y anímicos, que nada tienen que ver con la verdadera crítica del arte. El mayor problema de esta circunstancia radica en la consolidación histórica de dichos comentarios insubstanciales como verdades, lo que ha impulsado “positivamente” algunos productos artísticos a costa de otros, que han quedado relegados, sin una segunda oportunidad. Después sigue el consumo desprevenido de obras y críticas y la configuración en el terreno artístico nacional de “lo mejor logrado”, es decir, de lo considerado canónico, pilar de las glorias artísticas de una nación. Esta actividad, tan relacionada con el cine comercial y las novedades musicales, es típica igualmente en la literatura, donde la canonización literaria no es otra cosa que el descarte de obras que no han logrado ingresar y sostenerse en las diversas historias de la literatura a lo largo de los años, gracias o por culpa de que han recibido valoraciones (positivas o negativas) de la crítica, que supuestamente deben estar fundamentadas en la teoría literaria.

Dar por sentado el canon que sustenta la evolución literaria, y por ende la evolución artística e intelectual de una nación, en este caso de la nación colombiana, significa que los estudiosos de la literatura no se han enterado, o no han querido enterarse, de que su materia es objeto de la ciencia de los Estudios Literarios, o Ciencia de la Literatura, donde la Teoría, la Crítica y la Historia de la Literatura, como las disciplinas de dicha ciencia, funcionan interrelacionadas y no por aparte (Pulido Tirado: 1995). Este ‘olvido’ ha llevado a la escritura de una crítica sin fundamentos teóricos y sin la debida contextualización histórica de su objeto de estudio. De igual forma, ha causado la escritura de una historia de la literatura nacional sin fundamentos conceptuales y sin la evaluación crítica que necesita para superar su etapa meramente descriptiva (González Stephan: 1985). Tampoco se puede olvidar el viejo dilema de la falta de una teoría propia que re-signifique los procesos literarios latinoamericanos, tan distintos a los europeos, de donde se extraen, se imitan y, en el mejor de los casos, se adaptan las teorías literarias latinoamericanas.

Para comprobar la anterior opinión, basta con observar las diversas “historias” de la literatura colombiana, donde es más que obvio la falta

de un aparato teórico y crítico, y donde los procedimientos históricos que utiliza (como el listado de nombres, fechas y títulos, además de las denominaciones y clasificaciones extra-literarias) ya han sido reevaluados por la historiografía (esta última como la disciplina encargada de la reflexión de los procesos que lleva a cabo la historia de la literatura). De esta forma, la producción de la crítica y de la historia de la literatura resumen la literatura nacional en un orden frío de nombres y títulos, además de un afán enciclopédico, casi muerto, que nada tiene que ver con la dinámica que caracteriza a la literatura y los diversos diálogos que entabla con la historia de las ideas: la cultura, la sociedad, es decir, con la idea de nación que la historia literaria –se supone– intenta construir.

Por ello no es gratuito que la “gran” historia de la literatura colombiana, la de los grandes momentos artísticos, inicie con la novela *María*, de Jorge Isaacs, y termine con *Cien años de soledad*. Publicadas respectivamente en 1867 y 1967, ambas novelas representan cien años de historia patria. En medio de las dos, *La vorágine*, publicada en 1924, termina con la configuración del canon colombiano. Estas tres obras, que son calificadas por los críticos y las historias literarias como los momentos cumbres del arte literario, representan la nación colombiana, ya que los procesos de la historia de la literatura de una nación no responden tan solo a los elementos estéticos de un arte, sino también a cuestiones más tangibles, como las prácticas políticas, sociales, económicas, etc., que componen al territorio patrio. Seguidamente, la lista de los autores colombianos destacables se ‘decora’ con una serie de autores y obras “sobresalientes”. Antes, después y entre las cumbres literarias, obras como *El carnero*, *Manuela*, *De sobremesa*, *Frutos de mi tierra*, *La marquesa de Yolombó* y *¡Qué viva la música!* proponen la diversidad literaria e ideológica del terreno colombiano. Finalmente, la lista se complementa con una serie de autores “medios”: Juan de Castellanos, Vargas Vila, Rivas Groot, Germán Espinosa, Luis Fayad, y otra lista que intenta abarcar, a grandes líneas la “literatura menor”, como la escrita por las minorías raciales, las que guardan una relación directa con otras manifestaciones culturales (como la música y el cine), además de la amplia lista de autores regionales, de literatura infantil, de literatura de ciencia ficción, etc.

Sin embargo, en un sentido panorámico, ‘toda’ la literatura nacional está siendo respaldada continuamente, a lo largo de las generaciones, por las tres grandes obras señaladas arriba. Ellas, y en algunos casos ayudadas por el “Nocturno III”, de Silva, y *La marquesa de Yolombó*, de Carrasquilla, representan ante Latinoamérica y ante el mundo, nuestras letras, nuestra cultura –y como se ha venido repitiendo– nuestra ideología.

Quizás los críticos e historiadores literarios tengan toda la razón en la escogencia de dichos nombres. Además, difícilmente podríamos desmentir los logros artísticos de aquellas obras, pero indudablemente, la literatura nacional (ya sea que su inicio sea ubicado antes, en, o luego de la independencia política) no debe ser resumida tan sumaria y secamente. Definitivamente, las tres obras literarias no logran dar cuenta de todos los procesos, tanto literarios, es decir artísticos, como políticos e ideológicos que se han venido sucediendo en Colombia. De igual forma, un corpus más amplio ofrece una visión menos parcializada y estricta de nuestra nación, así como las nuevas lecturas de las obras nacionales, incluidas las canónicas, logran una nueva visión de lo nacional, en todos sus aspectos.

Pensar que *María*, de Jorge Isaacs, puede continuar representando enteramente la vida nacional de los hombres de finales del siglo XIX, luego de las críticas y las re-lecturas que a lo largo del siglo XX ha recibido, es querer ser parte todavía de posturas conservadoras que no han comprendido la diversidad de manifestaciones sociales que se daban paralelamente al mundo planteado por Isaacs. La gloria e importancia de *María* no se agota, ni siquiera disminuye, si gracias a las lecturas de género sexual, por ejemplo, se re-leen las novelas de Soledad Acosta de Samper¹, igualmente, por poner un ejemplo. El mundo patriarcal, mítico

¹ Ha sido considerada la escritora más significativa del siglo XIX, no sólo en aquel lugar llamado entonces Nueva Granada, sino también en Latinoamérica. Ella sobresale por el número de sus obras y por la incursión y la reflexión que hizo a lo largo de su vida en los diversos géneros y subgéneros literarios, tales como: periodismo, traducciones, crónicas de viaje, novelas (románticas, sentimentales, históricas), cuadros de costumbres, crítica literaria, cartas, teatro, biografías, ensayos, etc. Era una figura tan importante para la época que en el año de 1914, tan solo un año después de su muerte, apareció la obra *Soledad*

y en su mayor medida romántico de la obra de Isaacs, contrasta en todo sentido con una novela como *Dolores (Cuadros de la vida de una mujer)*, publicada en el mismo año que *María*, y que en tan pocas páginas (un promedio de sesenta) y con una estructura lineal, aparentemente sencilla en comparación con *María*, ofrece una imagen de la mujer nacional, muy distinta a esta última.

Publicada como folletín, con el seudónimo de Aldebarán en *El mensajero*, esta novela fue antologada dos años después del consejo del esposo de la autora, el reconocido escritor José María Samper, junto con las novelas: *Teresa la limeña (páginas de la vida de una peruana)* y *“El corazón de la mujer (ensayos psicológicos)*, además de un grupo de narraciones cortas que lindan entre el cuadro de costumbre y el cuento: “La perla del valle”, “Ilusión y realidad”, “Luz y sombra (cuadros de la vida de una coqueta)”, “Tipos sociales” y “Un crimen”. Dicha antología recibió el título: *Novelas y cuadros de la vida suramericana*, que se abre con dos referencias masculinas muy caras en la vida de la autora: una dedicatoria a su padre, el prócer de la república: Joaquín Acosta, y una nota aclaratoria escrita por su esposo: “Dos palabras al lector”, quien valida enteramente el trabajo de su esposa, además de presentarla en público como escritora, a ella, quien hasta entonces tan solo se había identificado con seudónimos. Además, exige la calidad del medio impreso, del libro y no del periódico, para que se encargue de hacer perdurar una obra que apunta —en su concepción— hacia la cooperación y la actividad de la vida nacional.

En cada una de sus obras la autora no deja de tocar aspectos femeninos tan inherentes e importantes, como la vida sexual y la participación en el constructo social. La mujer siempre fue su tema de investigación, en aras de otorgarle el mismo espacio que ella tenía en su hogar y en el movimiento cultural de la entonces Nueva Granada; y a pesar de haber sido subestimada por mucho tiempo, al grado sumo de

Acosta de Samper. Recuerdos y homenajes a su memoria; se trataba de una serie de notas necrológicas de diarios nacionales e internacionales. Sin embargo, su obra no ha sido reeditada, como se supone, lo merece alguien de quien se dice es tan importante para la historia de la literatura nacional.

decirse que siempre estuvo A-costa de Samper, es claro que la decisión de convertirse en líder de la causa femenina fue enteramente suya. Son conocidas las referencias biográficas de la autora que dan cuenta de su prolífica obra intelectual (ensayos, reflexiones) y ficcional, casi todas al mismo tiempo que en compañía de su esposo y en ocasiones, en compañía del escritor Eugenio Díaz, redactaban varios diarios y revistas en Suramérica sin embargo, sus mayores logros están en la narrativa.

La novela *Dolores* posee –entre otras características dignas de ser señaladas– aspectos propios de la estética del romanticismo, por ejemplo: la naturaleza sirve de refugio ante la realidad y se configura como un personaje que logra cambiar según el estado de ánimo o la situación que viven los protagonistas. Así mismo, en la novela se hallan las típicas premoniciones que alertan al lector de lo que sucederá en el relato. Por otro lado, es significativo el uso en la novela de la letra bastardilla para designar palabras extranjeras y propias del folclore nacional, tales como *chirimías*, *vacaloca*, *buscaniguas*, *cachimona*, *chicha*, *ñapangas*, *charro*, que junto con un atisbo de auto-conciencia narrativa del narrador: “Pero mientras acaban de bailar, digamos quiénes eran estos personajes, uno de los cuales figura en esta relación” (34), que logran hacer palpable la conciencia del acto de escritura y su postura ante él. Finalmente, el aspecto más sobresaliente de la narración es la figura de Dolores, que como mujer-protagonista, lee y escribe (hay que recordar la biblioteca que logra construir el personaje y la escena en que ante la sorpresa de una noticia infausta, se desmaya con un lápiz entre su bolsillo), que se expresa (la mayor parte de la novela está construida a partir de cartas y fragmentos de su diario), que toma decisiones propias (como vivir alejada de los seres que ama, ante la enfermedad que la aqueja), y que en lugar de dejar sus trenzas como María (en palabras de Montserrat Ordóñez: 1988) deja sus escritos, sus pensamientos; los de una mujer que no duda en serlo y en sentir como tal.

Por supuesto, la atención que la crítica y la historiografía le han prestado a esta obra ha sido menor y en algunos casos hasta sospechosa. Parece que la autora ha sido mal interpretada y la recepción de su obra no ha sido por otra razón que por tratarse de la primera mujer escritora que sobresale “tan solo un poco”. Es como si prevaleciera por ser un caso

curioso, a pesar de las características de su obra. Claro está, estos procesos parecen ser normales y necesarios en la escogencia de lo verdaderamente importante del terreno literario. Sin embargo, siempre queda la duda de si en realidad fue por falta de méritos estrictamente estéticos que una obra como *Dolores* no ha sido reeditada y “vendida” a la sociedad, a los habitantes de una nación que a lo largo del siglo XX pudo encontrar más puntos de identificación con ella que con una mujer sumisa que en contadas ocasiones abre su boca para otra cosa que no sea suspirar. No es un secreto que en los estudios literarios, a pesar del intento por conservar el método científico, impera el análisis subjetivo, enteramente extratextual, donde en ocasiones ser hombre blanco, conservador y adinerado te da la ventaja.

Cabe preguntarse qué sucederá con los logros obtenidos por una serie de obras tan desconocidas como sus autores que proliferan en todas las generaciones de la nación y que son olvidados y menospreciados mucho más que una autora tipo Soledad Acosta de Samper, quien indudablemente es recordada y estudiada por un grupo importante, gracias a las manifestaciones feministas de los años 1980 y 1990 (igualmente, aquí es importante preguntarse por el tipo de recepción que se le ha venido dando a la autora y que en algunos casos se han convertido en ecos, imitaciones y citas parafraseadas de las ideas sobre la obra y la autora que Gustavo Otero Muñóz en los años 1920 y 1930 ya había apuntado).

La necesidad de rescatar la obra de Soledad Acosta de Samper ha sido una constante en el terreno crítico de finales del siglo XX. en ningún momento el presente trabajo se está dando el crédito de re-descubrir la obra de la autora; al contrario, tomamos su ejemplo al tratarse de un lugar común, de un autor que ya ha empezado a ser leído de la manera que exigimos, puesto que los objetivos del presente no son proponer nuevas lecturas de obras, sino hacer llamados de atención a los procesos de canonización literarias.

La relectura de *Dolores* significa, entre muchas otras cosas, una revaloración de por ejemplo, la imagen de mujer colombiana que podemos cerrar con *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco Ramos, y que no tiene que abrirse necesariamente con *María*, sino que en este caso, puede ser con *Dolores* o ir más atrás, con una obra tan interesante y tan bien estructurada

para su época como *Manuela*, de Eugenio Díaz, escrita curiosamente nueve años antes de *María*, es decir, en el año de 1858.

Muchos críticos coinciden en afirmar que la literatura latinoamericana, y en especial la colombiana, sufre de una extemporaneidad que hace vivir los procesos artísticos y sociales de Europa algunos años y hasta generaciones después, como nuestro intento de vanguardia europea, el nadaísmo, configurado apenas a mediados del siglo XX. Sin embargo, Eugenio Díaz, considerado por el distinguido José María Vergara y Vergara como un simple hombre que acababa de llegar del campo: sin corbata y sin chaqueta, pero educado, logró plasmar en su obra un mundo que muchas personas del común y estudiosos de la literatura piensan como la respuesta realista de la romántica *María*, cuando es esta última quien le responde a *Manuela*, que a pesar del temprano año en que fue escrita, y a pesar de la consideración que el historiador Vergara y Vergara tiene de su autor, muestra claramente algunos adelantos tanto temáticos como formales.

Nacido en Soacha, Cundinamarca, en el año de 1803, y muerto en Bogotá en 1865, Eugenio Díaz es célebre por ser el autor de *Manuela*, considerada por algunos como “la novela nacional” e iniciadora del género costumbrista. Se supone que en diversas ocasiones se dedicó a las labores del campo y que en 1858 se presentó en casa de José María Vergara y Vergara con los originales de su novela. A partir de la visita nació *El Mosaico*, en donde apareció hasta cierto número la novela, según Vergara y Vergara, porque Díaz no quería poner en limpio los borradores, aunque muchos digan que se debió al origen campesino, la cultura empírica, y al carácter sencillo y pobre del escritor, es decir, a cuestiones que nada tienen que ver con lo literario. El corpus narrativo de Díaz cuenta además con dos novelas cortas y un sinnúmero de artículos y cuadros de costumbres, pero es *Manuela* la más reconocida y elogiada, por personalidades tales como Vergara y Vergara, Miguel Antonio Caro, Jorge Isaacs, Salvador Camacho Roldán, Baldomero Sanín Cano, Tomás Rueda Vargas, Rafael Maya, por nombrar tan sólo a algunos. En 1866 la novela apareció en la colección Museo de cuadros de costumbres, dirigida por Vergara, y tan solo en el año 1889 fue publicada por la Librería Española de Garnier Hermanos en París.

Temáticamente, la novela *Manuela* ofrece la típica historia de amor pero además, ofrece una historia política que permanece ausente en *María*. De igual forma, la novela es clara y tajante en su afán por fundar una visión de mundo, del lugar en que se circunscribe a pesar de no nombrarle expresamente; por ejemplo, aquella visión de mundo se forma a partir de la descripción de las costumbres (el baile), el juego con el lenguaje de las diversas razas y clases sociales, además de los tipos de personajes (el ciudadano, el corrupto, la mujer sumisa, la mujer guerrera) que se contrastan nítidamente a lo largo de la narración. Formalmente, la desaparición en algunos momentos muy puntuales del narrador, para darle vía libre a los propios relatos de los personajes, en un intento de mimesis absoluta –donde el narrador tan solo registra sonidos y movimientos, cual cámara de video, y no ingresa a las mentes de los personajes–, acercan la novela a la estética realista que empezaba a formarse en Europa. Son interesantes igualmente, las continuas descripciones a lo largo y ancho de las páginas, de los variados lugares en los que transcurren las acciones: la posada del mal-abrigo, la parroquia, el trapiche, el mercado, Ambalema, etc.; y que han hecho pensar erróneamente a los críticos que la han declarado un espécimen típico de los cuadros de costumbres. Erróneamente la novela no se encasilla tan solo en esta denominación, que curiosamente explora el historiador literario José María Vergara y Vergara y la mayor parte de la escuela santafereña.

Por escuela santafereña, en denominación de Pachón Padilla (1995: 123-127) se entiende a los escritores capitalinos que se destacaban en la época, entre ellos, la mayoría pertenecientes a *El Mosaico*, como la tertulia más importante de la época, es decir, a esa clase blanca, adinerada, conservadora de la que se habló arriba: Vergara y Vergara, José Joaquín Borda, José Manuel Marroquín, Medardo Rivas, Manuel Ancízar, José María Samper, José Manuel Rivas Groot, José Caicedo y Rojas, Juan de Dios Restrepo (Emiro Kastos), José Joaquín Ortiz, José David Guarín, y como miembro activo del grupo, Jorge Isaacs.

Como *Dolores*, *Manuela* subraya la imagen de la mujer como personaje fuerte, de postura ideológica, que no aparece en *María*. Al mismo tiempo, manifiesta claramente el dialogismo y la intersección de voces distintas, configuradas en cada uno de sus personajes, que

representan determinada visión de mundo. Esta novela propone en su narración el intento por representar la realidad social de la época: desde el lenguaje vernáculo (capítulo XIX), hasta las costumbres y las prácticas, que a la larga la hacen ver –en palabras de Pachón Padilla– como: “la verdadera iniciadora del realismo en la narrativa nacional” (1995: 124). De esta forma la novela sale de aquel estado “menor” en el que el público creía encontrarla bajo la denominación de “costumbrista”, ya que dichas denominaciones, tan típicas de la periodización de la historia de la literatura, tan solo han logrado castrar la plurisignificación de las obras literarias latinoamericanas, y hacemos énfasis en lo de latinoamericanas, porque a diferencia de lo que se piensa, los movimientos artísticos europeos que poseían fronteras muy fuertes entre sí, que las diferenciaban una de otra, en América se difuminan a tal grado que difícilmente el estudioso puede advertir cuándo una novela es enteramente romántica o realista, o en el peor de los casos, cuándo un cuadro de costumbre responde a la descripción “sentimental”, de añoranza, de la manifestación romántica, o por el contrario, responde a la descripción detallada de la costumbre, de la acción diaria para legitimar lo cotidiano como tema del arte, típico del realismo.

De todos modos, la obra de Eugenio Díaz no ha sido la única ni la más perjudicada con esta costumbre. En general, es toda la evolución literaria la que ha visto cómo los diversos sentidos de sus obras son negados al encasillarlos bajo rótulos taxonómicos que nada aportan a la obra. Decir que *María* es la cumbre del romanticismo latinoamericano le ha permitido obtener cientos de ediciones, sin contar con las traducciones y adaptaciones a otros géneros, a pesar de que para la obra el rótulo romántico le niega sus características de cuadro de costumbre y de obra realista, entre otras, es decir, de amalgama de manifestaciones artísticas que cubre –por lo demás– a las obras latinoamericanas hasta el día de hoy. De allí que no sea gratuito que a mediados del siglo XX se halla hablado de diversos realismos que aún proliferan, como el mágico, el social, el crítico y el neocrítico.

Quizá una de las obras más perjudicadas con semejantes rótulos ha sido toda la obra de don Tomás Carrasquilla. Además de costumbrista, se le llamó peyorativamente campesino, por el hecho de no haber nacido

en Santa Fe de Bogotá (la considerada por sí misma Atenas suramericana). De igual forma, se le ha llamado regionalista, y en el mejor de los casos, realista. Curiosamente estos rótulos están cargados de un contenido despectivo, de obra menor, insignificante y de pocas proporciones estéticas. Así mismo, el término realista pasó de significar un concepto artístico, a simple adjetivo que se le acomoda a un tipo de descripción empleado por los autores. A estos problemas se suma el ser considerado el mayor extemporáneo de todos, ya que su primera novela: *Frutos de mi tierra* (1896), fue publicada en el mismo año en que, se supone, Silva termina la escritura de su novela *De sobremesa* (aunque fue publicada póstumamente en 1925), la considerada novela maestra del modernismo. Igualmente, la obra cumbre de Carrasquilla, *La marquesa de Yolombó* (1928), que por cierto, como lo dice su autor, es una “novela del tiempo de la colonia” fue publicada cuatro años después de que Rivera publicara su ópera prima *La vorágine*. De todos modos, la obra de Carrasquilla ha competido y ha permanecido bajo la atención de todos aquellos que no comparten lo cerrado de la unidad de la historia de la literatura. De esta forma, las lecturas de Carrasquilla, así como las de Soledad Acosta y Eugenio Díaz, continúan a diario en los grupos de investigación y las tesis monográficas de universitarios e investigadores.

Escrita cuando tenía treinta años, la novela es el fruto de una importante discusión del autor con sus contertulios, la escuela antioqueña, que de nuevo en palabras de Pachón Padilla, mientras: “Los puristas, los delicados, los extranjerizantes, eran los de Santafé. Los verdaderos clamadores de la raza que mostraban algo propio eran los antioqueños” (1995: 131). La discusión rondaba en torno a si en Antioquia había o no material novelable. Asintiendo, Carrasquilla demostró que de lo anodino también es material ficcional, en su caso, una típica familia de solterones. La historia diaria y corriente, utilizada ya por los realistas, se convierte en tema de la literatura colombiana gracias a los intentos de Carrasquilla que responden a dicho programa. A pesar de su modestia (1958: xxv), Carrasquilla logró adelantar consideraciones de tipo teórico en el terreno literario, es decir, formuló ciertos principios que se suponen conforman lo que debe ser el arte literario. Lo regional se convirtió en materia novelable que discutía tanto con la realidad de la región, como la de la nación y el

conjunto de naciones que conforman al continente y al mundo.

Haciendo uso de los procesos del realismo europeo, Carrasquilla sumó fuerzas para configurar a sus personajes típicos, en consideración de lo que Lukács llama el personaje tipo de la literatura realista europea:

La figura típica no es una figura promedio (salvo en casos extremos y esporádicos), ni tampoco excéntrica (aunque, en general, trasponga ampliamente los límites de lo cotidiano). Llega a ser típica porque la esencia más íntima de su personalidad se halla perfilada por determinaciones que corresponden objetivamente a alguna de las tendencias evolutivas fundamentales de la sociedad. Sólo cuando una objetividad social de gran validez universal emerge de la más auténtica entraña de una personalidad, puede surgir literariamente un tipo verdadero. Pero además, estos tipos –que cuando se ven desde fuera, parecen exagerados, excéntricos–, como Vautrin o Julian Sorel, en la atmósfera en que se manifiestan, por su índole y grado de actuación, revelan de modo manifiesto cualidades particulares de su típica; concentran en su existencia las determinaciones de una tendencia histórica real, pero nunca son su encarnación ni su ilustración. En cuanto lo percibimos como verdaderos tipos, se nos hace evidente de modo inmediato la dialéctica de lo particular, con todas sus contingencias individuales, y, a la vez, la dialéctica de lo típico (1963: 158-159).

En Carrasquilla no se trata de la descripción realista ni del cuadro costumbrista; su punto más fuerte es la configuración de una serie de personajes que representan los frutos de su tierra, de su Antioquia, que por antonomasia son los de la Colombia de finales del siglo XIX, y por supuesto, los de Latinoamérica. Aquí se trata de seres humanos, diversos, contradictorios, demasiados humanos, como los acostumbrados a ver en la realidad-real. Sus frutos: podridos, hediondos pero gratos y perfumados en ocasiones. Llenos de defectos pero interesantes. Su intención es tan clara como la de un Dostoievski: retratar la clase baja de la naciente sociedad, clase que a diferencia de la alta, constituye las características que diferencian expresamente el sentimiento de la nación.

Por último, recalamos que estos tres autores: Eugenio Díaz, Soledad Acosta de Samper y Tomás Carrasquilla, han sido mal leídos, o para ser más precisos, no han sido leídos críticamente, a pesar de la recepción

que los ha acompañado a lo largo de los años. Dicha recepción no parece suficiente para lograr configurarse como obras de vital importancia. Colombia acaba de presenciar un cierre de siglo y su canon literario se conserva inamovible, estático, tanto que no permite el ingreso de una obra que pueda significar a la Colombia de los años 1970, 1980, 1990 y 2000. Características de la vida, tales como el ser ciudadano y su condición, y con él la música, la droga, el sexo, el cine, las computadoras, la violencia sin aparente sentido, más vacía y menos hipócrita que la partidista, no han sido considerados dignos de aparecer en dicha lista, cuando por el solo hecho de existir, de ser una realidad nacional, se ganaron el derecho. *Cien años de soledad*, que en otras cosas, en ocasiones salta a la vista su posición en el canon por el Premio Nobel y los beneficios obtenidos por el consumo editorial, típico de las obras del Boom latinoamericano (Rama: 1985), no puede dialogar con la juventud posmoderna de esta nación colombiana que no ha logrado vivir y superar ninguna etapa moderna (Cruz Kronfly: 1994).

Así como la literatura de la violencia partidista, aquella que por sus escasos méritos estéticos y por su afán de crónica amarillista, ha quedado relegada a la historia de los acontecimientos a olvidar, la novela *La casa grande*, de indudables cualidades estéticas, ha sido relegada, pero por las malas lecturas de los críticos que sin fundamento teórico alguno, no han podido demostrar la importancia de esta corta novela, escrita por el maestro del Grupo de Barranquilla y guía intelectual del propio García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio. De igual forma, manifestaciones urbanas y experimentales de una serie de autores que se opusieron a la sombra del realismo mágico esperan que la recepción que han recibido, sobre todo de monografías y revistas especializadas, logren rescatarlas del olvido; obras tales como las de Rodrigo Parra Sandoval, R.H. Moreno-Durán, Luis Fayad, Andrés Caicedo, Ricardo Cano Gaviria, Fernando Vallejo, por nombrar, como ya se ha dicho, los lugares comunes de esta discusión, y por no llenar estas páginas de nombres y títulos desconocidos.

De esta forma, la exigencia es doble: una lectura de las obras que se han mantenido al margen, y una nueva lectura de las obras ya canonizadas, en aras de apuntar las verdaderas razones de su estadía en el privilegiado lugar. Por su parte, la historia de la literatura, culpable de la catalogación

de las obras y los autores, debe revisar sus procesos de periodización y catalogación, así como la crítica, culpable de las malas lecturas, de las lecturas personales, debe revisar sus presupuestos. Todas (la crítica y la historia de la literatura) deben, igualmente, apropiarse de la necesidad de la teoría para empezar a trabajar juntas, lo que significa revisar críticamente el pasado literario apoyados en la historia, sustentar la importancia del autor a lo largo de los años, lo que se supone revisar la recepción, y claro está, rescatar para la respectiva evaluación, obras y autores otrora olvidados. Entre más amplia sea la lista, el corpus literario, menos reducido y dogmático será el significado de literatura nacional, que respondiendo a Rincón (1978), más que significado, emparentado con la esencia eterna de lo literario, se trata de una noción parcial, movable, cambiante, que responde a la función que ella cumple en determinado momento. Por ello, el cambio de la función determina la definición de la noción de lo literario. La literatura, como objeto (social, histórico, ideológico), es un concepto móvil y dinámico, no eterno ni estable a lo largo del tiempo, sino codificado bajo la propia experiencia del lector.

Es de esta forma, con la re-valoración del Marco Teórico de la Ciencia Literaria, es decir, la nueva significación de los conceptos teóricos y las prácticas críticas e históricas, además de la puesta en común entre los investigadores de dicha re-significación, como se podrá comprender algún día qué es lo que se debe entender por literatura y por literatura colombiana, al mismo tiempo que permitirá saber cuándo una obra ha sido injustamente indexada a la historia, ya sea porque se subestima: Soledad Acosta de Samper, Eugenio Díaz, Tomás Carrasquilla, Álvaro Cepeda Samudio..., o porque se sobrevalora, ejemplo, la ya no tan reciente novela *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco, y una eterna lista de autores que se añaden en algunas reediciones de historias literarias, cuyas obras, (aunque en su mayoría tan solo cuentan con una obra) no logran ser analizadas teóricamente, ni mucho menos criticadas de forma objetiva, pero que otros procesos, los extra-textuales (marketing, publicidad, las amistades), logran configurarlas sin razón alguna.

Bibliografía

- Acosta de Samper, Soledad (2004), *Novelas y cuadros de la vida suramericana*. Edición a cargo de Montserrat Ordóñez. Ediciones Uniandes. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 458 p.
- Carrasquilla, Tomás (1958), *Obras completas*. II Tomos. Medellín: Bedout.
- Cruz Kronfly, Fernando (1994), “Cultura de la modernidad y crisis social”, en: *La sombrilla planetaria. Ensayos sobre modernidad y postmodernidad*. Bogotá: Planeta. P. 9-23.
- Díaz Castro, Eugenio (1973), *Manuela*, Bedout, 456 p.
- González Stephan, Beatriz (1985), *Contribución al estudio de la historiografía literaria hispanoamericana*. Academia Nacional de la Historia, Caracas, 214 p.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1982), “La literatura colombiana en el siglo XX”, en: *Manual de historia de Colombia*. Vol. III. Colcultura, Bogotá, pp.467-471.
- Lukács, George (1963). *Significado actual del realismo crítico*, Ediciones ERA. México, p. 183
- Mejía Duque, Jaime (1983), *Tomás Carrasquilla. Imagen de un mundo*. Universidad de Antioquia, Medellín, p. 115.
- Montoya, José (1867). “Tomás Carrasquilla”, en: *El Montañés*. Medellín, Año 1, No 3, nov. p. 105.112.
- Ordóñez, Montserrat (1988), *Una nueva lectura de la obra de Soledad Acosta de Samper*. Bogotá: Fondo de Cultura Cafetero. 401 p.
- Pachón Padilla, Eduardo (1995). *El testamento literario de Eduardo Pachón Padilla*. Entrevista hecha por Álvaro Pineda Botero. Bogotá: Plaza & Janés. 246 p.
- Pulido Tirado, Genara (1995). *El pensamiento literario. Introducción teórica e histórica*, Universidad de Jaén, Jaén, 1995, p. 135.
- Rama, Ángel (1985), “El Boom en perspectiva”, en: *La crítica de la cultura en América Latina*. Selección y prólogos: Saul Sosnowski y Tomás Eloy Martínez. Cronología y bibliografía: Fundación Internacional Ángel Rama. Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp. 260-306
- Rincón, Carlos (1978), “El cambio actual de la noción de literatura en Latinoamérica”, en: *El cambio en la noción de literatura*. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, pp. 11- 45.
- Rodríguez Arenas, Flor María (2004). “El realismo de medio siglo en la literatura decimonónica colombiana: José María Samper y Soledad Acosta de Samper”, en: *Estudios de Literatura Colombiana*. Universidad de Antioquia, No 14, enero-junio, Medellín, pp. 55 -77.
- _____, (1991). “Soledad Acosta de Samper, pionera de la profesionalización de la escritura femenina colombiana: Dolores, Teresa la limeña y El corazón de la mujer”, en: *Y las mujeres: ensayos sobre literatura*

colombiana. Universidad de Antioquia, Medellín, pp. 133- 178.
Vergara y Vergara, José María (1973), “El señor Eugenio Díaz” en: *Museo de cuadros de costumbres*. Tomo III. Biblioteca Banco Popular, Bogotá, pp. 204 y 207.

Gustavo Adolfo Bedoya Sánchez

Licenciado en Literatura de la Universidad del Valle. Magíster en Literatura de la Universidad de Antioquia. Actual estudiante del Doctorado en Historia de la Universidad Nacional (sede Medellín). Co-investigador del Proyecto de Investigación *Los procesos de canonización de la novela colombiana en la historiografía nacional*. El presente trabajo hace parte de los resultados parciales de dicho proyecto. Actualmente se desempeña como profesor de la Universidad de Antioquia.

Recibido en: 07/08/2007

Aprobado en: 31/08/2007