

## MUNDO COMO ESCRITURA EN *DE SOBREMESA*

Jaime Alejandro Rodríguez\*

*Como ocurría con el de Leonardo, el secreto de Silva está en sus obras y es allí donde hay que ir a buscarlo.*

Ricardo Cano Gaviria

Como lectores de *De Sobremesa*, nos enfrentamos a un hecho singular: José Fernández, el protagonista de la novela, autor de un diario que lee a sus amigos (y que por la magia de la escritura podemos nosotros conocer *simultáneamente*), autor también de varios libros de poesía (aunque inmerecedor, a su propio juicio, del calificativo de poeta), *es un enigma*: ¿cómo llegó a ser lo que es?, ¿por qué dejó de escribir poesía?

El suspenso de una respuesta satisfactoria se mantendrá hasta el final. Ni siquiera el diario —en el que, ingenuos, ponemos todas nuestras esperanzas— nos la podrá ofrecer, no sólo porque es apenas una promesa, sino sobre todo porque los hechos registrados en él son ambiguos y, pese a los detalles, extravagantes (¿qué más se podría esperar de las memorias de un joven proclive a los delirios y de una narración tan íntima, tan llena de simbolismos; una narración que por otro lado, no nos pertenece?<sup>1</sup>). Sólo que, a esa altura, ya no reclamamos ninguna veracidad: *hemos sido conducidos* (a través de los giros de la historia —entre casuales e inverosími-

\* Director Carrera de Literatura, Pontificia Universidad Javeriana.

<sup>1</sup> El diario personal, como la carta, pertenece, por su propia naturaleza, por la manera como va tejiendo el pasado, mediante presentes ficticios, a quien lo escribe, no a quien se dirige, por más que se le asigne un destinatario.

les—, de la visión intimista y hermética del mundo que posee el autor del diario, pero sobre todo por los efectos de su escritura) a la irrealidad.

¿Cómo ha sucedido? ¿Qué significa? ¿Qué sentido tiene este artificio? Intentaremos aquí ofrecer una respuesta.

Partiendo del concepto de *fantasía* propuesto por Friedrich para definir la estrategia de desrealización de la realidad que lleva a cabo la estética modernista de Baudelaire, examinaremos las maniobras particulares con que *De Sobremesa* —novela del llamado modernismo hispanoamericano— consigue ese *desplazamiento* de lo real. Luego mencionaremos la presencia de éstas y otras estrategias similares en novelas colombianas posteriores y finalmente sustentaremos la tesis, según la cual *De Sobremesa* constituye un antecedente de la escritura posmoderna en Colombia que exige el replanteamiento de la historiografía y de la lectura (crítica) de la novela.

\* \* \*

¿Tiene sentido la poesía en una sociedad altamente tecnificada y mercantilista? La respuesta afirmativa a esta pregunta —que bien podría formularse hoy con toda vigencia— constituye la base de lo que se ha llamado la estética modernista, cuya primera manifestación consistente es la obra (tanto estética como reflexiva) del poeta francés Charles Baudelaire. Tres teóricos del modernismo (Hugo Friedrich, Marshall Berman y Matei Calinescu) así lo confirman<sup>2</sup>.

En efecto, apartándose conscientemente de la reacción negativa a este cuestionamiento ofrecida por los románticos —y pese a la condena a muerte para el arte en sus funciones sociales que desde el ideario burgués proferido por Hegel se había dictaminado unos años antes, Baudelaire logra formular una réplica afirmativa, cuyas principales tesis pueden agruparse en estas cinco condiciones.

1. A diferencia del romántico, el poeta moderno no se apoya en su yo empírico (en sus vivencias personales), sino en *un yo abstracto*, alejado de lo autobiográfico; su poesía descansa sobre una sensibilidad creada ficticiamente a donde fluyen, con cierta supraperspectiva, los sentimientos del hombre que se sabe víctima de la modernidad y presa de un mundo que, pretendiendo ser un nuevo cosmos, ha convertido su habitat en un auténtico caos.

2 Me refiero específicamente a lo expuesto en: *La estructura de la lírica moderna* de Hugo Friedrich (Barcelona: Seix barral, 1959), en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. Experiencias de la modernidad* de Marschall Bermán (México: Siglo XXI, 1988) y en *Cinco caras de la modernidad* de Matei Calinescu (Madrid: Tecnos, 1991); capítulos dedicados a la estética de Baudelaire. Lo que sigue puede considerarse una síntesis de lo allí expuesto.

2. Una *alta conciencia formal*. No es suficiente la expresión espontánea del horror que pueda causar para el poeta esa visión consolidada de la *prosaización del mundo*<sup>3</sup>, es necesario ahora contraponer al caos real un cosmos formal, una arquitectura. El poema se separa así del corazón y la forma del contenido. Aquél se concentra en la denuncia de lo caótico, de lo tenebroso y lo anormal; ésta expresa la urgencia del orden. La respuesta afirmativa de Baudelaire, acerca del sentido de la poesía, se puede comprender desde una perspectiva filosófica cuando se atiende al impacto provocado por el cierre que, la formulación hegeliana de “lo real es lo racional”, hace de las funciones sociales del arte. Desde una visión clásica, el arte tiene sentido en cuanto constituye una vía de acceso no racional a los misterios de la vida. Pero si la sociedad ya no cree en el misterio (pues la razón sería potencialmente capaz de explicarlo todo), entonces el arte queda relegado a una actividad ancilar. Ahora: ¿es tan cierto que el misterio ha desaparecido? Baudelaire encuentra que no; que la pretendida racionalización del mundo produce efectos negativos, anticuerpos. Específicamente en el habitat moderno: la ciudad (cuyo ideal es el modelo hausmanniano), el proyecto de una racionalización de la vida conduce a paradojas insalvables: los *ojos de los pobres*<sup>4</sup>, la irremediable radicalización del conflicto entre clases sociales, la vida clandestina —manifiesta en la proliferación de los *bajos fondos* a dónde no llega el orden ciudadano— la locura, la neurosis, en fin el *spleen*. Estas paradojas sociales, morales y personales son el nuevo misterio, el material poético *moderno*. Pero, “lo feo” como materia constituye ahora el reto del poeta, pues este material debe alcanzar un estatuto estético, exige operaciones muy conscientes de formalización, su organización matemática, su ordenación cósmica.

3. Una estrategia de *choque para la conciencia* del lector. El efecto “estético” de la nueva poesía debe ser la apertura del discernimiento del lector, la posibilidad de que haga conciencia de estas paradojas; lo cual distanciará al poeta moderno del ideal romántico de la solidaridad. No se trata ya de “lloremos todos juntos, alejémonos de la ciudad y reconstruyamos el mundo”, sino de un “aceptemos

3 Sigo aquí a Gutiérrez (*Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: FCE, 1987), quien recuerda (pág. 28) que lo que llama Hegel, en sus *Lecciones sobre estética*, “la prosa del mundo” o “el estado mundial de la prosa” (es decir, el estado en el que el arte ha dejado de ser la más alta forma en la que se manifiesta la verdad y el más alto menester del espíritu) corresponde a lo que el filósofo alemán llama, en sus *Lecciones sobre filosofía del derecho*, la “sociedad burguesa” (es decir, el estado en el que el individuo es al mismo tiempo medio y fin de otros individuos).

4 Utilizo aquí el título de uno de los poemas (el N° 26) de Baudelaire en *El Spleen de París*, para ilustrar lo que Berman (págs. 147-155) ha llamado una “vehemente denuncia de la modernidad” en Baudelaire. Para comprender cómo Berman interpreta esta denuncia, sugiero al lector la lectura de las páginas citadas.

nuestro tiempo, pero con conciencia crítica”, una conciencia que sea capaz de revelar que todos estamos embarcados en el horror de la deshumanización, en el caos de la descomposición social, en la progresiva decadencia del alma y en el progresivo dominio de la materia. Desagradar, provocar el ataque de nervios, distanciar, esas son las motivaciones estratégicas de una poesía que se hace a sí misma *poesía crítica* y que para ello enfila todas sus baterías, tanto materiales como formales.

4. Una conciencia del *lenguaje poético como instrumento mágico* capaz de abrir la recepción más allá de lo que la racionalidad permite. Si lenguaje y cultura estructuran (construyen) la realidad en el sentido de que le dan forma a un proceso de percepción, a “un algo inconmensurablemente misterioso e infinito”, cuya organización depende del tipo de lenguaje, podríamos, desde esta perspectiva, explicar el hecho de que el lenguaje poético exija una visión poética del mundo. A la lengua normal le corresponde una conciencia normal o *vigilante*, a la lengua poética corresponderá una conciencia no sólo estética, sino visionaria o incluso mística; le corresponde en últimas una “apertura de las puertas de la percepción” y la adquisición de otros tipos de conciencia, distantes del que ofrece la estrecha visión racional y científica (y qué decir de la visión mercantilista) del mundo. Su capacidad de sugestión, su natural desviación de la norma, su precaria vinculación con lo objetivo, su alta necesidad autorreferencial, su esfuerzo centrípeto, garantizan que pueda constituirse en el vehículo perfecto de esas otras percepciones y conciencias. Y todo esto es lo que el poeta moderno, en solidaridad con su alta autoconciencia formal y su necesidad crítica, promueve.

5. Así como existe una consecuencia estética, también existe una consecuencia ontológica: la desobjetivación y la recuperación de la misteriosidad del mundo, nacida de esa fuerza del lenguaje poético, pero sobre todo de la *puesta en marcha de una fantasía creadora*, entendida por Baudelaire como esa facultad humana capaz de desatar las fuerzas de la imaginación hasta abrir dimensiones inéditas desde la estrecha realidad racional. La poesía moderna no es realista, es crítica de la realidad inmediata, es asco de esa realidad, es exploración de lo “irreal”, es descomposición y deformación, más que imitación de lo real. La fantasía descompone y deforma esa realidad y con los materiales que resultan de ese proceso crea un nuevo mundo, esta vez desestructurado y, por lo tanto, libre de las consecuencias fenomenológicas de la racionalidad.

\* \* \*

Casi cuarenta años después de que Baudelaire formulara la pregunta sobre el sentido de la poesía en el mundo desentrañado y tecnificado de la modernidad, en

un lugar inesperado<sup>5</sup>, un oscuro poeta replantea similares interrogantes, esta vez mediante una novela<sup>6</sup>. Pero la formulación del interrogante ha evolucionado. Ya no es: ¿tiene vigencia la poesía? Ahora es: ¿por qué un poeta deja de escribir? Una pregunta que devela cuán largo habría de ser el camino emprendido por Baudelaire, cuán compleja se habría de tornar la conflictiva relación entre una modernidad histórica y una modernidad estética<sup>7</sup>. Una pregunta cuya respuesta ya no podrá ser tan clara, pero que, por su simple planteamiento, está ya demostrando la presencia de una conciencia moderna en nuestro medio.

Pero es examinando los rasgos de modernidad que posee *De Sobremesa* como podemos entender de qué manera la pregunta con la cual parte la novela —su desarrollo, su dramatización y finalmente el fracaso de una respuesta— constituye un avance y a la vez una anticipación de las posibilidades del arte y la poesía en una sociedad embarcada en la modernización. Estos rasgos de la modernidad literaria de *De Sobremesa* podría sintetizarse en cuatro características.

*El poeta como figura protagonista* del relato. Tal como lo advierte Gutiérrez Girardot<sup>8</sup>, ahora (en medio de la sociedad burguesa moderna), la vida de los artistas —en cuanto excepción, en cuanto desvío, en cuanto marginalidad— se hace novelable, aparece la “novela de artistas” como reacción consciente (y como gesto romántico) del poeta a su exclusión:

... fueron dos autores románticos..., Wilhelm Heinse... y Friedrich Schlegel... quienes en sus novelas *Ardinghello* y *las islas bienaventuradas* (1787) y *Lucinde* (1799) trazaron los perfiles del artista como “genio” o como marginado rebelde y afirmación consciente de esa marginación, y al mismo tiempo convirtieron al artista en objeto novelable, es decir, crearon la “novela de artistas” (Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, pág. 37).

- 
- 5 Inesperado sobre todo porque, extrapolando a Ángel Rama (en su artículo: “La modernización literaria hispanoamericana (1870-1910)”. En: *Revista hispanoamericana*, 12 (36), págs. 3-17, diciembre de 1983), en Colombia el proceso de modernización social —que Rama detecta como un fenómeno generalizable (y que “explicaría” de algunas formas la modernización literaria en Hispanoamérica, durante el período de estudio del artículo)— es tardío. Tardía debería ser, por tanto, la aparición de una literatura moderna en Colombia.
- 6 Es decir, mediante la expresión en prosa. ¿No indica esto ya una *prosaización* del mundo en Silva, es decir, su “confianza en la prosa” como vehículo de expresión de las contradicciones de la modernidad? Por otra lado, volviendo a Berman (pág. 147), los pensamientos más ricos y más profundos de Baudelaire acerca de la modernidad están expresados en sus pequeños poemas en prosa, que son a su vez un indicador de su modernidad artística.
- 7 Calinescu (*op. cit.*, págs. 89-90) distingue entre una modernidad estética y una social, vinculadas por una dialéctica y un conflicto antagónico, responsable de sus posteriores desarrollos.
- 8 En el capítulo de su obra citada arriba: “El arte en la sociedad burguesa moderna”.

Una novela que desarrolla ahora la pregunta sobre el sentido del arte y de la poesía y que dramatiza este cuestionamiento y esta reacción contra el nuevo orden haciendo de los artistas sus protagonistas, quienes

se afirman mediante la negación de la sociedad y del tiempo en que vivieron y en la búsqueda de una utopía (*Ardinghello*), de una plenitud (*Lucinde*) o de mundos lejanos y pasados (Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, pág. 39).

A medida que se afianza, la novela de artistas deviene como la expresión análoga en prosa de la poesía modernista (que el mismo Baudelaire había anticipado como posibilidad en sus *pequeños poemas en prosa*), no sólo en cuanto reacción contra los valores impuestos por la modernización de la sociedad burguesa; sino en la medida en que esa estela romántica de los contenidos (búsqueda de utopías y de mundo lejanos) se hace cada vez más compleja (por su propia evolución) a servir mejor —incluso que la poesía misma— para expresar la cada vez más irresoluble relación entre la modernidad histórica o técnica y la modernidad estética. Y es precisamente la pregunta, ya no por la poesía, sino por el poeta, la que va a caracterizar estas novelas de artistas, tal como sucede con *De Sobremesa*, cuando José Fernández advierte:

Publiqué un tomo de malos versos a los veinte años...; otro de versos regulares a los veintiocho... Me llamaron *poeta* desde el primero, después del segundo no he vuelto a escribir ni una sola línea y de hecho nueve oficios diferentes, y a pesar de eso llevo el tiquete pegado..., (Silva, pág. 33)<sup>9</sup>.

Y, a renglón seguido, confiesa:

...la razón íntima de mi esterilidad que me echas en cara, tú sabes bien cuál es: es que como me fascina y me atrae la poesía, así me atrae y me fascina todo, irresistiblemente: todas las artes, todas las ciencias... ¿Qué quieres, con todas esas ambiciones puede uno ponerse a cincelar sonetos? (Silva, pág. 34).

También en el orden de los contenidos, surge una segunda característica de modernidad en *De Sobremesa*: su *capacidad de crítica social*. Y esto, de una manera natural: si el artista es, no solamente el marginado, sino quién mejor está dotado para esclarecer qué clase de exclusión practica el sistema burgués, es a través de él, de su rol protagónico, como mejor se puede vehicular una crítica social, que, recordemos, es uno de los efectos deseables en una estética, modernista,

9 Utilizaré para las referencias de *De Sobremesa*, la edición de El Áncora Ediciones (Bogotá: 1993).

empeñada en demostrar las paradojas de la racionalización. La capacidad de crítica del artista proviene de esa tensión de la doble vida de la que nos habla Gutiérrez Girardot, según la cual se es un antiburgués, pero se tiene que nadar en las aguas de la burguesía (Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, pág. 41). Por esa razón, vemos a Fernández, en sus momentos de lucidez, elaborando una visión crítica del decadente estado de cosas de la Colombia de su época e incluso atreviéndose a formular un plan de reforma y toda una estrategia político-económica para salvarla. Gutiérrez Girardot, nos recomienda por eso una lectura “política” de *De Sobremesa*, en cuanto que

Fernández-Silva no hace una crítica temática y detallada a la sociedad tradicional e incipientemente burguesa de Bogotá. Hace una crítica indirecta a su estado actual, a la política que ella engendra. La marginalización del poeta y del artista en la sociedad burguesa provocó no sólo la reacción de los marginados, esto es las novelas de artistas... sino la transformación del dandy heroico en una nueva visión del rey filósofo de Platón (Gutiérrez Girardot, “Prólogo”<sup>10</sup>, pág. 20).

Pero —a nuestro juicio— es a nivel de su tratamiento formal, donde *De Sobremesa* se hace —por decirlo así— más moderna. Y ya no sólo porque en lo formal ponga en práctica otro tipo de “reacción contra el orden” (incluyendo ahora una insólita heterogeneidad de elementos en su composición: diálogo, diario, ensayo, testimonio, etc.), sino porque a través de su práctica discursiva surge el efecto realmente modernista: la fantasía, la apertura de la estrecha realidad nacional, la desrealización.

Dos elementos constituyen el eje de ese alcance: la intertextualidad y la puesta en abismo. *De Sobremesa*, como veremos, no hace más que potenciar la naturaleza estructural de la novela; un género que, como ningún otro, exige el proceso de escritura-lectura en la base de su comunicación. En efecto, el desplazamiento de la “realidad” (que en la poesía se lograba mediante la trashumancia del lenguaje poético por los caminos de la analogía y de la sonoridad hermética), en esta novela se alcanza más propiamente mediante la yuxtaposición de los dos planos de su comunicación: de un lado, la escritura de las lecturas (intertextualidad), de otro la fractura y deconstrucción de las fronteras entre ficción y realidad (puesta en abismo).

Recordemos: *De Sobremesa* comienza con una invitación a leer un diario. Dentro del diario que el protagonista lee a sus amigos —y que simultáneamente, como lectores finales, leemos también— hay inicialmente la referencia a unas lecturas que recientemente ha hecho Fernández. De modo, que muy pronto, estamos inmersos en la lectura de una lectura. Este sólo hecho rompe ya los marcos tradi-

<sup>10</sup> Prólogo a *De Sobremesa* en la edición citada arriba.

cionales y nos envía a ese espacio de lo irreal, donde todo es autorreferencia, donde ya será imposible distinguir qué es ficción y qué es realidad, es decir al espacio baudeleriano de la fantasía, donde todo es lenguaje: hemos sido *desplazados* por su fuerza centrípeta.

De otro lado, un simple análisis de la intertextualidad de la novela nos confirmará que el texto no pretende en realidad dar cuenta de una referencia real, sino volcarse sobre sí mismo y ofrecer ese desplazamiento que ha hecho del mundo una escritura, es decir que postula una ontología distinta a la que ofrece el esquema racional realista del ideario burgués.

En efecto, afirmábamos que el diario de la novela comienza con la consignación que Fernández hace de las lecturas de dos textos: el *Diario de mi vida* de María Bashkirtseff y *Degeneración* de Max Nordau. Cada uno de estos textos, no sólo prefigura los acontecimientos “reales” que se registran en el diario de Fernández, sino que son su modelo y posiblemente su única referencia. Se registra así el comienzo del diario (3 de junio de 189...): “La lectura de dos libros que son como una perfecta antítesis de comprensión intuitiva y de incompreensión sistemática del arte y de la vida, me han absorbido en estos días...” (pág. 43). La lectura del *Diario de mi vida* pronto induce a Fernández a la invención, a la transcreación, a la paráfrasis, a la exaltación. La lectura del texto de Nordau, en cambio, le produce asco y temor. Y serán esas dos actitudes: la del romántico —que cree en lo sublime y en la comprensión intuitiva— y la del pragmatismo —que requiere de lo sistemático— las que se alternarán en adelante en lo que, debemos creer, han sido las aventuras de José Fernández por Europa.

En realidad esta parte del diario de Fernández (la narración del viaje), si bien nos pone en contacto con la “realidad”, está plagada de contradicciones y de ambigüedades: ¿Cómo es posible, por ejemplo, que se afirme el 30 de junio (es decir, poco menos de un mes después del comienzo del diario en el que Fernández confiesa estar imbuido en la lectura) que “hace meses no he abierto un libro y he abandonado el griego...” (pág. 68)? ¿No resulta demasiado truculento y abrupto el registro del crimen de la Orloff, apenas unos días después de la lectura de los textos de Nordau y Barrés? (págs. 62 y ss.). ¿No nos confiesa el mismo Fernández que exagera al escribir (pág. 60) o que debió estar loco cuando escribió todo eso (pág. 84)? ¿No está Fernández, durante la escritura del viaje narrado, constantemente enfermo o delirante o todavía bajo los efectos del opio? ¿Cómo dar crédito a lo allí consignado? ¿No ha sido todo una fantasía, a juzgar por lo que se consigna al cierre del diario?

¿Muerta tu Helena?... Tu no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y seas sólo un sueño luminoso de mi espíritu; pero eres un sueño más real que eso que los hombres llaman la realidad. Lo que ellos llaman así es sólo una



máscara oscura tras de la cual se asoman y miran los ojos de sombra del misterio, y tu eres el misterio mismo (p. 223).

Más que para dismantelar la estructura o para criticarla, estas “objeciones” a la verosimilitud de la novela, se han hecho para corroborar que la verdad referencial no tiene aquí mayor sentido: es la verdad autorreferencial (la que surge de la escritura misma, la que brota de haber desplazado la realidad, de haberla abierto) la que tiene significado. Quizás Helena (y todo el mundo que gira alrededor de ella) no existió en la “realidad”, pero, ¿acaso importa?

Al código referencial se ha yuxtapuesto así un código de escritura: no la mimesis de la realidad, sino la palabra a secas, es decir, el lenguaje, única solidez erigida en un universo conjetural donde el oficio de nombrar no queda respaldado por realidad ni identidad alguna: el imperio de la palabra se sostiene a sí mismo y da cuenta de sí mismo. Allí, Fernández y Helena —y las aventuras y las referencias— son lenguaje. Nosotros mismos (lectores involucrados inevitablemente en la estrategia), más acá de toda afirmación presuntuosa de existencia, somos lenguaje. La literatura se postula a sí misma como modelo de vida, la escritura se vuelve más rica que la vida (¡Oh! Qué delicia la de escribir después de instalar un gobierno de fuerza” —pág. 77—, nos confiesa Fernández): la literatura, es decir, *el lenguaje*, es decir, la invención, es decir la fantasía creadora, equivalen a *la única realidad*, a la realidad —frente a la indefinición de todos los demás— *indiscutible*. Se ha abierto pues, una puerta ontológica, contrapuesta a la que ofrece el realismo. Un resultado que puede equipararse al del *Nocturno*, cuando también lo irreal irrumpe con todo su derecho, cuando el misterio recupera su posición y deja de rendirle cuentas a la racionalidad burguesa.

Es desde ahí desde donde debería hacerse la lectura política de *De Sobremesa*, porque lo realmente subversivo es la afirmación implícita de que todo es escritura, de que el mundo es una escritura, es decir una ficción. Este programa, así entendido, subvierte, con su cuestionamiento (¿qué eso que los hombres llaman realidad?), cualquier esquema cultural al que se enfrente, cualquier esquema de valores y creencias, es decir, cualquier esquema pretendidamente racionalista, es decir cualquier esquema burgués.

\* \* \*

Y las consecuencias son impresionantes. En primer lugar para la escritura (tensionada aquí en Colombia, como en toda Hispanoamérica, por dos líneas de desarrollo: la novela de observación y la novela conscientemente artística<sup>11</sup>). Es lo que en otro

11 Sigo aquí a Donald L. Shaw en la introducción de su *Nueva narrativa hispanoamericana* (Madrid: Cátedra, 1988, pág. 11).

lugar he llamado: antecedentes de una escritura metaficcional posmoderna en Colombia<sup>12</sup>, y cuyo conjunto constituye algo así como el vehículo de una tradición subrepticia que hace del lenguaje el tópico fundamental de la escritura novelesca.

Pero me interesa más reivindicar aquí las consecuencias para una lectura (es decir, para una crítica), en cuanto que resulta mucho más lenta como instrumento de visualización del fenómeno que acabamos de exponer. Dos ejemplos ilustran este hecho: de un lado la recepción tardía y siempre mal entendida de la novela de la que nos ocupamos. De otro, la lectura “realista” de *La Vorágine*, novela de José Eustasio Rivera, valorada por lo general más como documento que como estrategia desobjetivadora. Lo que importa en este tipo de lectura realista.—Aún en el caso de una lectura política (seguramente provechosa) como la propuesta por Gutiérrez Girardot— es la relación de diferenciación del texto con una realidad, con una referencia (se pretende así relacionar la realidad y la ficción, la verdad histórica y la imaginación literaria, pero siempre convencidos de que se pueden diferenciar).

Sin querer descalificar esta lectura “moderna” del texto, deseo proponer la posibilidad —a partir de la lectura “posmoderna”<sup>13</sup> de *De Sobremesa*— de replantear las genealogías de la novela en Colombia, de modo que a una atención a las condiciones culturales y sociopolíticas de surgimiento de la novela se sume una atención y una construcción de las coordenadas que den cuenta de la vinculación de un juego de afinidades creativas (atención a los procedimientos técnicos, estructuras narrativas, relaciones intertextuales, etc.), de modo que se pueda contar con un instrumento capaz de iluminar nuevos aspectos de las relaciones literarias en el horizonte de un panorama cultural más internacionalizado. No en vano Rama expone como uno de los rasgos del modernismo hispanoamericano precisamente la internacionalización<sup>14</sup>.

---

12 Ver, para el detalle de esta afirmación, el numeral 3.1. RESEÑA DE CINCO ANTECEDENTES, en mi libro *Autoconciencia y posmodernidad. Metafísica en la novela colombiana* (Bogotá: SI Editores, 1995).

13 Acudo, para esta diferenciación entre lectura moderna y lectura posmoderna, a lo expuesto por Ottmar Ette en su artículo: “Asimetría intercultural. Diez tesis sobre las literaturas de Latinoamérica y Europa” (Tomado de Casa de las Américas, año XXXV, N° 199. Abril-junio de 1995).

14 Rama, en el artículo citado arriba, menciona varios factores que explican la modernización literaria en Hispanoamérica. Entre otros, los más destacables son: el aumento del público lector, las nuevas dinámicas de recepción por el auge del periodismo y la internacionalización de la cultura. Este último factor se da gracias al contacto de los escritores modernistas con la cultura europea contemporánea y a la circulación de las lecturas.