

13. Ricardo Cano Gaviria, "La novela colombiana después de García Márquez" en *Manual de literatura colombiana*, t. II, Bogotá, Planeta, Colcultura, 1988, pág. 379.
14. J. Eduardo Jaramillo-Zuluaga, "Prehistoria de un escritor empecinado", en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Bogotá, Banco de la República, t. XXXI, núm. 36, 1994, pág. 112.
15. Lucía Guerra, *La mujer fragmentada: Historias de un signo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1995, pág. 58.
16. Cristo Rafael Figueroa Sánchez, "El diseño de la *Tejedora de coronas*", en *Seis estudios sobre La tejedora de coronas* de Germán Espinosa, Bogotá, Fundación Fumio Ito, Universidad Javeriana, 1992, pág. 22.
17. Mariano López, "Dafne y ensueños: una autobiografía fantástica", en *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, Lausana, Hispánica Helvética, 1991, pág. 69.
18. Mario Praz, *Le pact avec le serpent*, t. III, París, Christian Bourgois, 1991, pág. 98. Abraham Moles dice que el *Kitsch* opera "por condensación y repetición" en *O Kitsch*, São Paulo, Editorial Perspectiva, 1986, pág. 113.
19. val (*Nuevo cuento colombiano*, 1975-95), Luz Mary Giraldo (compiladora), México, Fondo de Cultura Económica, 1997, págs. 49-53).
21. Luz Mary Giraldo, "Espacio, palabra y mujer en *Julietta, los sueños de las mariposas*, de Arturo Alape" en *Fin de siglo: Narrativa colombiana*, Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 1995, pág. 263.
22. Marie Graciete Besse "Clarice Lispector: la eclosión de una escritura y la celebración del instante", en *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, Rolando Forgues (compilador), Mérida (Venezuela), Universidad de los Andes, 1999, pág. 82.
23. Antonio Bueno García, "Influencia de los espacios cerrados en las escrituras del yo", en *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor, 1993, pág. 120.
24. Alicia Puleo, Introducción a *Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1990, pág. 15.
25. Clara Lucía Calvo C., "Genoveva Alcocer: Personaje autobiográfico y autor implicado", en *Estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*, Bogotá, Universidad Javeriana, 1992, pág. 44.
26. Alice A. Jardine, óp. cit., pág. 167.



19. Cf. José Cardona López, "Literatura y narcotráfico", en *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, M. M. Jaramillo, Betty Osorio, Ángela I. Robledo (compiladoras), Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, pág. 383.
20. Tal como se puede ver en novelas como *Los parientes de Ester* de Luis Fayad (Alfaguara, 1978), o *Los domingos de Charito* de Julio Olaciregui (Planeta, 1986). También en cuentos como *La abuela pintora* de Rodrigo Parra Sando-

## José Asunción Silva, personaje de *Cien años de soledad*

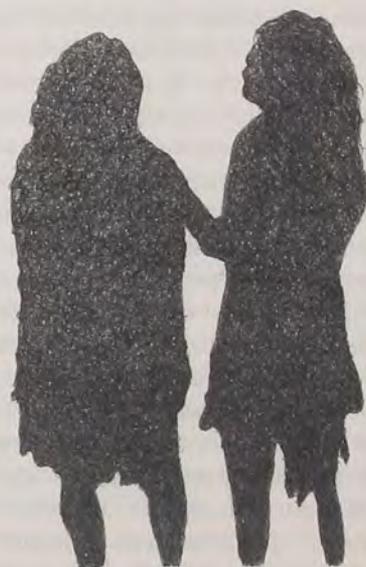
Desde su publicación, *Cien años de soledad* (1967), del escritor colombiano Gabriel García Márquez, se ha convertido en una de las novelas más conocidas no sólo en Colombia y en Latinoamérica, sino prácticamente en todo el mundo. Esa obra, que en algunas entrevistas de prensa su autor ha asegurado detestar, es uno de los símbolos de lo que se llamó el *boom* de la literatura latinoamericana y de una actitud literaria emparentada con el mismo que fue bautizada con el nombre de realismo mágico.

La literatura secundaria sobre *Cien años de soledad* es abundante dentro y fuera de Latinoamérica y uno de los temas recurrentes de la crítica lo han constituido los vínculos de la novela con otras obras literarias, con mitos populares colombianos y, también, con leyendas que

pertenecen al presupuesto cultural de la imaginación occidental.

La relación de *Cien años de soledad*<sup>1</sup> con otras obras literarias hispanoamericanas se suele ilustrar con las menciones que hace García Márquez de personajes de la novelesca continental como Victor Hughes (pág. 167), de *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier; Lorenzo Gavilán (pág. 372), de *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, y Rocamadour (pág. 481), de *Rayuela* de Julio Cortázar.

La presencia de mitos populares colombianos se ve en la leyenda de Francisco El Hombre (pág. 127), de quien se dice que derrotó al mismísimo diablo en un duelo de acordeón, y el mejor ejemplo de mitos que pertenecen al imaginario occidental es la escena en que Remedios La Bella asciende en cuerpo y alma al cielo (pág. 313), lo que constituye, como no se le puede escapar a ningún lector que tenga un mínimo de formación religiosa, una parodia del dogma católico de la Asunción mariana. Igualmente, la visión de Amaranta tejiendo y destejiendo su propia mortaja (pág. 334) remite necesariamente a *La odisea* y la imagen de Penélope, quien se dedica a hacer y deshacer un tejido durante la larga espera de Ulises.



El entrelazamiento de esos elementos míticos y literarios en la tra-

ma de *Cien años de soledad* ha sido tomado en cuenta por la crítica que, además, no ha cesado en su búsqueda de otros detalles de la misma naturaleza que permiten ver como *Cien años de soledad* es una obra en la que el plano de la realidad histórica tiene intersecciones con otros planos, como el mítico o legendario, el conformado por el corpus de la novela latinoamericana y el de la imaginación popular.



Sin embargo, hay una alusión literaria en la novela que hasta ahora parece haber sido pasada por alto. Se trata de una alusión al poeta modernista colombiano José Asunción Silva (1865-1896), cuya vida y obra empezaron a convertirse en leyenda poco después de su suicidio.

La alusión se da en el momento en que el coronel Aureliano Buendía, tras haber peleado y perdido 32 guerras civiles y después de firmar el tratado de Neerlandia —hecho histórico que puso fin a la guerra de los Mil Días y selló la derrota liberal en este conflicto— decide suicidarse disparándose en un punto que le había marcado su médico con un círculo de yodo asegurándole que era el lugar exacto del corazón.

El coronel, sin embargo, sobrevive al disparo por un truco del médico que éste celebra orgullosamente: “‘Esta es mi obra maestra’, le dijo satisfecho. ‘Era el único pun-

to por donde podía pasar una bala sin lastimar ningún centro vital’” (pág. 255).

La analogía con el suicidio de Silva es evidente. Según la tradición, el poeta bogotano —acosado por las deudas y sin haber alcanzado la consagración literaria que le brindaría la posteridad— se dio muerte en mayo de 1896, disparándose un tiro en el pecho en el sitio donde su médico y amigo Juan Evangelista Manrique le había marcado con un lápiz dérmico el lugar exacto del corazón.

La historia la relató el mismo Manrique en un artículo publicado muchos años después de la muerte de Silva, pero la anécdota de la marca en el pecho había empezado a formar bastante antes parte de la leyenda silveana —lo mismo que el ejemplar de *El triunfo de la muerte* de D’Annunzio que se encontró en su mesa de trabajo— y, ya en el prólogo de la primera edición que se hizo de los poemas de Silva, Miguel de Unamuno<sup>2</sup> hace referencia a ese detalle.

En el momento de escribir *Cien años de soledad*, García Márquez conocía con seguridad la obra y el destino de Silva. Él mismo da cuenta de lo anterior en un ensayo dedicado a la única novela escrita por el bogotano —*De sobremesa*— que el premio Nobel de 1982 leyó por primera vez en el colegio donde los estudiantes solían aprender que Silva era ante todo el autor de un poema muy famoso —el *Nocturno III*— y que se había suicidado muy probablemente por el amor incestuoso hacia su hermana Elvira<sup>3</sup>.

El hecho de que —como era de esperarse debido a la gran difusión que tuvo en Colombia la leyenda en torno al poeta bogotano en todo el siglo xx— García Márquez estuviera al tanto de las circunstancias de la muerte de Silva permite interpretar el intento de darse muerte del coronel Aureliano Buendía como una alusión —paródica— a la muerte del bogotano y hace posible preguntarse qué elementos de *Cien años de soledad* pueden relacionarse con la vida y la obra del autor del *Nocturno*.

La primera relación que se puede establecer es que tanto el coronel como el poeta son símbolos de una derrota. Aureliano Buendía representa la derrota del liberalismo —es decir, del modernismo en política— en el siglo xix colombiano, mientras que Silva encarna la derrota del artista moderno frente a la sociedad.

El momento histórico del suicidio de Silva —1896— no coincide con la fecha de la terminación de la guerra de los Mil Días que fue en 1902. Pero en la novela hay dos tiempos que se superponen: uno histórico y uno mítico y es en el plano mítico donde el poeta y el coronel se aproximan y, aunque sea sólo por un momento, tienden a confundirse en una sola sombra. En el plano histórico, hay quienes han tendido a identificar al coronel con el general Rafael Uribe Uribe —líder liberal en la guerra de los Mil Días y, acaso por coincidencia, amigo personal de Silva.



Esa interpretación, que ha sido avalada por el mismo García Márquez, no anula la otra, que identifica al coronel con Silva, sino que la complementa, puesto que permite ver como en la novela se entrelaza el plano histórico con el mítico así como el plano literario con el político.

Tanto el coronel como Silva adquieren un carácter legendario y las leyendas son fomentadas por el intento frustrado de Aureliano Buendía y por el suicidio del poeta. Además, el coronel, al igual que Silva, es poeta. Poco antes de su intento de suicidio, da la orden de quemar sus poemas (lo que podría recordar a Kafka o a Virgilio, que, al igual que Silva en el plano colombiano, son figuras literarias que han adquirido una dimensión legendaria en el panorama mundial).

El coronel le escribe poemas a su esposa muerta y en ello puede haber una relación más puesto que el poema más famoso de Silva, el *Nocturno*, también está dedicado a una mujer muerta.

En el caso del *Nocturno*, la mujer muerta es la hermana del poeta —Elvira— en torno a cuya imagen se tejió, como alude García Márquez en su ensayo, la leyenda de unos presuntos amores incestuosos del escritor bogotano que, aunque ha sido rechazada de manera casi unánime por todos los biógrafos, no deja casi nunca de ser mencionada por los críticos.

La presencia del incesto en lo que se podría llamar la leyenda de Silva puede ser vista como uno de los elementos que pueden relacionar la imagen del poeta con *Cien años de soledad* puesto que el tema del incesto también está en el centro de la novela prácticamente desde el comienzo hasta el final.



Ya en el segundo capítulo, surge el tema del incesto con la mención de que José Arcadio Buendía y su esposa Úrsula Iguarán eran primos y con la descripción de sus temores en torno al incesto que, al final del libro, se cumplen con el nacimiento del último de los Buendía que tiene una cola de cerdo. Y a lo largo de la novela la obsesión retorna permanentemente, como se ve en el episodio caricaturesco en el que Aure-

liano José, quien está enamorado de su tía Amaranta, se promete en una victoria liberal en una de las tantas guerras civiles la caída de las barreras morales que convierten en tabú el amor sexual entre familiares, gracias a una conversación casual que tiene con otro combatiente que ha relatado una leyenda de alguien que se ha casado con una tía:

“—¿Es que uno se puede casar con una tía?” —preguntó él asombrado.

—No sólo se puede —le constató un soldado— sino que estamos haciendo la guerra contra los curas para que uno se pueda casar con su propia madre” (pág. 225).

En esa escena el incesto es visto como transgresión de un orden en el que la Iglesia tiene un poder dominante y que es el mismo que combatían los liberales, aunque naturalmente con metas muy distintas a la aducida por el soldado garcíamarquiano. En rigor, podría decirse que la visión que da ese diálogo de la causa liberal es una visión que se aproxima bastante a la que tenían los conservadores al respecto, quienes estaban convencidos de que el liberalismo podía echar por tierra los cimientos de la moral.

Otro elemento que permite relacionar la novela con la obra de Silva es la visión negativa de la historia que la caracteriza. La historia, en *Cien años de soledad*, es un proceso de abandono del paraíso, simbolizado en los primeros tiempos de Macondo. En muchos poemas de Silva, el devenir histórico se ve también como un abandono de un mundo mágico.

Lo anterior, en *Cien años de soledad*, trae consigo una relación contradictoria con el progreso que, aunque es algo que se desea, a mediano plazo siempre arrastra consecuencias negativas para Macondo. Cuando se rompe el aislamiento con el mundo exterior, viene el gobierno y con éste viene la confrontación política que desemboca en las guerras civiles. Con el ferrocarril, viene también la Compañía Bananera que en un comienzo trae riqueza pero posteriormente también muerte y desolación. Y en un de-

terminado momento, Úrsula Iguarán, la madre del coronel, explica que hay milagros que ya no ocurren porque el mundo se está acercando a su fin (pág. 261).

En la obra de Silva, también puede encontrarse una visión negativa del progreso tanto en los melancólicos poemas de *El libro de versos*, en los que se dirige permanentemente la mirada de forma dolorosa hacia un mundo desaparecido que se añora, tal y como se ve en *Crepúsculo* en el que, al hablar de la supervivencia de los cuentos de hadas a través de los tiempos, aprovecha también para sugerir que la historia es un proceso de decadencia:

*Cuentos que nacisteis en ignotos  
[tiempos,  
y que vais, volando, por entre lo  
[oscuro,  
desde los potentes Aryos  
[primitivos,  
hasta las enclenques razas del  
[futuro. [pág. 15]*

La visión negativa del progreso está ligada a un rechazo a algunas de las características típicas de la modernidad, entre las que está algo que se podría definir como un desplazamiento del mundo y que consiste en una paulatina independización de las esferas ética, política, artística y económica que en el pasado habían estado ligadas entre sí gracias a una visión teológica del mundo que tiende a disolverse con lo que Nietzsche —autor que Silva introdujo en Colombia y a quien parafrasea en *De sobremesa*— definió como la muerte de Dios.

La independización de las esferas política, artística y económica se expresa en tres sentencias célebres: el poder por el poder, *business is business* y *l'art pour l'art*. Aureliano Buendía, poco antes de la capitulación, descubre que está luchando sólo por el poder.

Hacia el final de *Cien años de soledad*, un libro, los manuscritos de Melquíades, es descifrado y con ese acto interpretativo sobreviene el apocalipsis de Macondo. Uno de los más recientes biógrafos de Silva,

Ricardo Cano Gaviria, sostiene que la noche misma de su suicidio —que podría interpretarse aquí como un apocalipsis del yo—, el poeta leyó —es decir, descifró— ante algunos amigos su novela *De sobremesa*.

Para el desciframiento de los manuscritos de Melquíades —es decir, del destino de Macondo— no sólo se requieren intuición y conocimientos relacionados con la historia local sino también libros importados, entre los cuales está un manual de sánscrito puesto que los manuscritos están escritos en ese idioma. De la misma manera, puede decirse que para comprender el destino de Latinoamérica, es preciso tener en cuenta que éste está inscrito en la historia universal, tal y como lo intuyó el modernismo al que pertenece la obra de José Asunción Silva.



Todos estos puntos de contacto —pese a la alusión concreta a Silva que aparece en *Cien años de soledad* a la que se hizo alusión más atrás— no deben verse sólo como una relación directa entre los dos escritores sino, ante todo, como un vínculo indirecto, puesto que ambos proyectos literarios tienen como objeto una aproximación al siglo XIX.

En el caso de Silva, la mirada sobre el siglo XIX es una mirada inmediata, que tiene en cuenta tanto la realidad colombiana como el devenir de la historia universal, mientras

que García Márquez se concentra, durante buena parte de la novela, en el siglo XIX colombiano.

Con el tratado de Neerlandia y el suicidio frustrado del coronel/poeta se cierra un ciclo —el de las guerras civiles decimonónicas—, y se abre paso a otro. Es el fin del siglo XIX, marcado por la capitulación liberal en la guerra de los Mil Días —en 1902— y por el suicidio de Silva —en 1896— y el comienzo del siglo XX que traerá el invento de la navegación a vapor —que a su vez trae al pueblo un buen número de prostitutas francesas en el primer barco— y el ferrocarril, que trae a míster Herbert, quien le abrirá paso al capitalismo representado en la compañía bananera. Las contradicciones políticas entonces empiezan a ser distintas, más claramente marcadas por la economía que las del siglo XIX.

El coronel —figura política central de la primera parte de la novela— es reemplazado por José Arcadio Segundo —cuyas iniciales coinciden con las de José Asunción Silva (JAS)—, quien se destaca primero como líder sindical y después como ermitaño que se esfuerza en descifrar los manuscritos de Melquíades, lo que no alcanzará a hacer, aunque avanzará lo suficiente para que su sucesor, Aureliano Babilonia, encuentre las claves necesarias.

Ambos descubren juntos, gracias a una tabla que aparece en una enciclopedia de la hermana del primero, que los manuscritos están escritos en sánscrito y posteriormente, Aureliano, para aprender ese idioma, tiene que recurrir al *Sanscrit Primer*, libro que se encuentra en el surtido de la librería del “sabio catalán”.

Las claves para interpretar el propio destino vienen de fuera. Los elementos para formar el modernismo —el primer movimiento literario propiamente hispanoamericano— vienen también de afuera. Más tarde, el llamado *boom* se nutrirá no sólo de la tradición oral local, sino de influencias extranjeras que a García Márquez le llegan en parte a través del magisterio de Ramón Vinyes, en quien se ha visto con fre-

cuencia el modelo real del sabio catalán de *Cien años de soledad*.

La librería del sabio catalán es, en *Cien años de soledad*, el lugar donde Aureliano Babilonia conoce a sus amigos Gabriel, Germán, Alfonso y Álvaro<sup>4</sup>, que han sido identificados por la crítica como cuatro escritores integrantes del llamado Grupo de Barranquilla que recibieron la influencia de Ramón Vinyes.

Gabriel, es el propio García Márquez; Germán, el crítico literario Germán Vargas Cantillo; Alfonso, el escritor Alfonso Fuenmayor y Álvaro, el periodista y novelista Álvaro Cepeda Samudio, cuya muerte prematura —unida a una obra literaria que era evidentemente promisorio— ha contribuido a crear en torno suyo un aura de leyenda.

Con ellos, según se dice en la novela, Aureliano mantenía largas conversaciones “de sobremesa” lo que podría implicar otra alusión a Silva y un intento de conectar concientemente la revolución que implicó para la literatura colombiana el Grupo de Barranquilla con la que había implicado un siglo antes la obra de Silva.



El hecho de que, cuando todos los amigos de Aureliano abandonan Macondo, Gabriel se marche justamente a París, para escribir en la misma habitación en “la que habría de morir Rocamadour”, conecta la novela con *Rayuela*, es decir, con la obra contemporánea que prolonga el mito hispanoamericano de París que habían creado los modernistas y con el que se confrontó Silva.

En otras palabras, podría decirse que a través de su sombra ficcionalizada en el Gabriel de *Cien años de soledad* que se va a escribir a París, García Márquez pone su queha-

cer literario en contacto con la tradición modernista, cuyo representante más destacado en Colombia había sido José Asunción Silva.

RODRIGO ZULETA

1. Se cita la edición de Jacques Joset, aparecida en Ediciones Cátedra, Madrid, 1986.
2. Miguel de Unamuno, "Prólogo", originalmente aparecido en la primera edición de las obras de Silva publicada en Barcelona en 1908. Posteriormente en otras ediciones como José Asunción Silva, *Obras completas*, Bogotá, Banco de la República, 1965, pág. vi. También aparece reproducido en Fernando Charry Lara (comp.), *José Asunción Silva, vida y creación*, Bogotá, Procultura, 1985, pág. 80.
3. Gabriel García Márquez, "En busca del Silva perdido", en José Asunción Silva, *Obra completa*, Casa de Poesía Silva, Edición del Centenario, 1996, pág. xxii. A esa misma edición se recurrirá posteriormente al citar un poema de Silva. La página aparecerá entre corchetes.
4. Sobre este tema véase Conrado Zuluaga, "Los amigos de Aureliano Babilonia" en *Puerta abierta a García Márquez y otras puertas*, Bogotá, La Editora, 1982, págs. 17 y siguientes.

## De la B L A A

### Cincuenta años de la Biblioteca Luis Ángel Arango

La Biblioteca realmente inició sus labores en noviembre de 1957 con la primera exposición de artistas colombianos, el *Salón de arte moderno 1957*. En noviembre de 2007 reúne gran parte de las obras expuestas en esa oportunidad para comenzar así la celebración de los cincuenta años de existencia de una de las empresas culturales más importantes del país: la Biblioteca Luis Ángel Arango.

Aunque sus antecedentes datan de 1932 como una biblioteca especializada para sus funcionarios, ese mismo año la pone al servicio de estudiantes y personas aficionadas en estudios económicos, como se pu-

blicó en la Revista del Banco de la República. En 1934, en la revista infantil *El Chanchito*, en un aviso publicitario se leía: "El Banco de la República, interesado en facilitar a la juventud la consulta de obras sobre economía y finanzas, y en aumentar en la generalidad de las gentes la afición por este género de estudios, ha resuelto abrir para el público la BIBLIOTECA DEL BANCO, que está siendo provista de las obras nacionales y extranjeras de mayor actualidad". El servicio se prestó de lunes a viernes, de dos a cuatro y media de la tarde.

La colección estaba compuesta por libros y revistas relacionados con temas bancarios, legislación económica y financiera, memorias de hacienda pública, publicaciones extranjeras en temas similares, la misma revista de estadísticas del Banco, publicaciones de la Junta de Conversión, entre otros.



El interés del Banco de la República a favor de sus colecciones se vio reflejado en la adquisición de la biblioteca de Laureano García Ortiz, en 1944. Fueron alrededor de 25.000 volúmenes, no sólo libros de historia y literatura nacional, sino colecciones de periódicos y revistas, en muchos casos completos. Esto le imprimió un carácter diferente a la biblioteca. Entre las colecciones de personajes de la vida intelectual colombiana que formaron parte de la

biblioteca se encuentran nombres como Carlos Cuervo Márquez, Carlos Lozano y Lozano, Luis Augusto Cuervo, Luis Rueda Concha, Leopoldo Borda Roldán, Jorge Soto del Corral.

Para entonces, la sala destinada a estos servicios ya era estrecha, de tal manera que se adecuó una nueva con capacidad para 25 personas.

Bajo la gerencia de Luis Ángel Arango (1947-1956), en 1955 se comienza a construir la biblioteca pública más grande del país en pleno centro de la capital, en el barrio La Candelaria, para lo cual el Banco contrató a la firma Esguerra Sáenz Urdaneta Samper.

El primer director (1958-1983) de esta gran empresa fue el doctor Jaime Duarte French, quien acompañó al gerente en los procesos que terminaron su inauguración el 20 de febrero de 1958 y puesta en marcha con más de 70.000 títulos en diferentes materias del saber. La junta directiva del Banco de la República le da el nombre de Luis Ángel Arango, como un homenaje póstumo.

Se abrió, inicialmente, la Sala general con 250 puestos de lectura, una gran sala de exposiciones, una sala de audiciones musicales y una pequeña sala de conferencias.

En menos de diez años (1965) se realizó una primera ampliación que permitió separar la colección para ofrecer todo el acervo bibliográfico nacional en la Sala Colombia, abrir la Mapoteca, una nueva sala de exposiciones, se ampliaron los depósitos de libros y las oficinas internas y se inauguró una espectacular Sala de Conciertos (1966) para presentación de música de cámara en vivo.

Con el doctor Duarte French, el Banco amplió su gestión cultural a otras ciudades del país aprovechando sus propias sedes; es así como en el decenio de los ochenta se inician las bibliotecas de Cartagena (1981), Girardot (1981), Manizales (1981), Riohacha (1981), Pasto (1981), Pereira (1983) y Tunja (1983).

Desde 1983 hasta 1995, Lina Espitaleta de Villegas asumió el cargo de directora de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Bajo su responsabili-