

n.º 26

TINKUY

Boletín de Investigación y Debate



Tinkuy

Boletín de Investigación y Debate
n.º 26
Agosto-Diciembre 2021
ISSN 1913-0481

Département de littératures et de langues du monde
Faculté des arts et de sciences
Université de Montréal

Correo electrónico: revista.tinkuy@gmail.com
https://llm.umontreal.ca/recherche/publications.html

Fundador

Juan Carlos Godenzzi

Director

Luis Fernando Rubio

Director de redacción

Óscar Zabala

Consejo consultivo (Université de Montréal)

Anahí Alba de la Fuente
Ana Belén Martín Sevillano
Olga Nedvyga
Enrique Pato

Coordinador del número

Óscar Zabala

Diseño

Carolina Barbosa Luna

Corrección y estilo

David Arias
Eduardo González
Anahí Martínez
Óscar Zabala

Traducción

Daphné Morin
Margot Olivera
Cassandra Portugais-Hoyos

Comité editorial

David Arias
Eduardo González
Anahí Martínez
Daphné Morin
Jacqueline Avila Alvarez
Luis Rubio
Óscar Zabala

Comité científico

Carola Mick (Université de Paris, Ceped), Azucena Palacios (Universidad Autónoma de Madrid), Guillermo Soto (Universidad de Chile), Aldo Olate (Universidad de la Frontera, Temuco), Marleen Haboud (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Angelita Martínez (Universidad Nacional de la Plata, Argentina), Adriana Speranza (Universidad Nacional de Moreno, Argentina), Catherine Poupeney-Hart (Université de Montréal), Nicolas Beauclair (Université de Montréal), Ana María Davis (Universidad de Sevilla), Philipp Dankel (Universität Basel), Felipe Hasler (Universidad de Chile), Mauro Mendoza (Universidad Nacional Autónoma de México), Jéssica Romero (Pontificia Universidad Católica del Perú), Rocío Caravedo (Pontificia Universidad Católica del Perú), Álvaro Ezcurra (Pontificia Universidad Católica del Perú), Laura Morgenthaler-Garcia (Ruhr Universität Bochum), Ricardo Andrade (University of Pennsylvania), Raúl Bendezú Araujo (Freie Universität Berlin), Piero Costa (Universidad de Verona), Adrián Freja de la Hoz (Universidad Tecnológica y Pedagógica de Tunja [UPTC]), Iván Vicente Padilla Chasing (Universidad Nacional de Colombia), Juan David Escobar (Universidad Nacional de Colombia), Marco Antonio Lovón (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), Andrés Napurí (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), Liz Moreno Chuquen (Universidad del estado de Idaho)



Boletín de Investigación y Debate

n.º 26
Agosto-Diciembre 2021

El contenido de esta revista cuenta con una licencia de Creative Commons de “reconocimiento, no comercial”, Internacional 4.0 que puede consultarse en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



Olivos y aceitunos todos son unos (1868): juicio novelesco de José María Vergara y Vergara al proceso histórico-político de la República Colombiana

Guillermo Andrés Castillo Quintana¹

gacastilloq@unal.edu.co

Investigador independiente

Resumen

Olivos y aceitunos todos son unos (1868) es quizás la obra más descuidada por la crítica literaria colombiana dentro de la producción artística e intelectual de don José María Vergara y Vergara. Apenas estudiada por la historia de la literatura, ha pasado casi inadvertida como una novela de arte menor que no exhibe más que un encadenamiento no siempre bien logrado de artículos de costumbres. En este artículo se impugnará este dictamen al estudiar la apuesta compositiva de Vergara que emparenta su obra con la tradición novelesca del siglo XVIII, se apropia críticamente de las herramientas del costumbrismo literario y ofrece un original pacto narrativo para levantar una crítica del proceso republicano de la Colombia de mediados del siglo XIX.

Palabras clave: José María Vergara y Vergara, Costumbrismo, *Olivos y aceitunos todos son unos*, novela, radicalismo liberal.

Résumé

Olivos y aceitunos todos son unos (1868) est peut-être l'œuvre la plus négligée par la critique littéraire colombienne de la production artistique et intellectuelle de José María Vergara y Vergara. À peine étudiée par l'histoire littéraire, elle est passée presque inaperçue comme un roman d'art mineur qui n'exhibe qu'un enchaînement pas toujours bien accompli d'articles de coutumes. Dans cet article, cet avis sera contredit à travers l'étude de la proposition de composition vergarienne, qui associe *Olivos* à la tradition romanesque du XVIII^e siècle, s'approprie de manière critique des outils du *costumbrismo* littéraire, et offre un pacte narratif original pour soulever une critique du processus républicain de la Colombie du milieu du XIX^e siècle.

Mots clé: José María Vergara y Vergara, *Costumbrismo*, *Olivos y aceitunos todos son unos*, roman, radicalisme libéral colombien

Abstract

Olivos y aceitunos todos son unos (1868) is perhaps the literary work most neglected by the Colombian literary critics of the artistic and intellectual production of José María Vergara y Vergara. Hardly studied by the literary history, it has passed almost unnoticed as a novel of minor art that exhibits nothing more than a series of not always well achieved articles of customs. In this article, this opinion will be refuted by studying Vergara's compositional bet that links his work to the novel tradition of the eighteenth century, critically appropriates the tools of the literary *costumbrismo* and offers an original narrative pact in order to raise a critique of the Colombian republican process of the mid-nineteenth century.

Keywords: José María Vergara y Vergara, *Costumbrismo*, *Olivos y aceitunos todos son unos*, novel, liberal radicalism.

Cómo citar (MLA): Castillo, Guillermo. "Olivos y aceitunos todos son unos (1868): juicio novelesco de José María Vergara y Vergara al proceso histórico-político de la República Colombiana". *Tinkuy. Boletín de Investigación y Debate*, no. 26, 2021, págs. 28 - 49

ISSN 1913-0481



¹ Magíster en estudios literarios de la Universidad Nacional de Colombia y Docente ocasional en el Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia

1. Introducción

De acuerdo con Eduardo Guzmán Esponda, para 1972, año en que vio la luz la reimpresión² de la novela *Olivos y aceitunos todos son unos* (1868), de José María Vergara y Vergara, esta todavía “constituye [...] una curiosidad bibliográfica” (Olivos I). El entonces director de la Academia Colombiana de la Lengua refiere en el preámbulo que redactó para esta nueva edición, que en los cuatro volúmenes que conforman la recopilación de las obras de nuestro primer historiador de la literatura –dirigida por Daniel Samper Ortega (1932-1937)–, no se incluyeron los *Olivos* del “hidalgo santafereño” (Olivos I). Hoy en día, pasados cerca de cincuenta años, la situación de la obra no es más halagüeña: la novela de Vergara continúa siendo, por un lado, una rareza para el público lector y, por otro, un texto apenas sutilmente revisado por la crítica literaria nacional.

En efecto, hasta ahora los *Olivos* de Vergara no han suscitado el mismo interés que sus cuadros y artículos de costumbres, su *Historia de la literatura de la Nueva Granada* (1867) y su ingente labor para constituir lo que sería la *institución literaria* (Dubois) nacional³. Contados son los ejercicios críticos dedicados a esta novela: el primer juicio sobre la obra, compuesto por José María Quijano Otero a manera de “advertencia” al lector y parte integrante de la estructura de la primera edición –reproducido en la reedición de 1972–; el preámbulo de Guzmán Esponda a la segunda edición; las acotaciones de Antonio Curcio Altamar y Carlos José Reyes en sus ensayos “La novela costumbrista” (1975) y “El costumbrismo en Colombia” (1988) respectivamente, y, finalmente, la aproximación a la novela de María Teresa Cristina que incluye en su artículo “Costumbrismo” (2007). Es justo entonces admitir que la crítica y la historiografía literaria colombianas se han mantenido más bien circunspectas respecto a *Olivos*. Los documentos anteriores no superan la apostilla hagiográfica sobre el autor y su texto, el dato biográfico, historiográfico y documental o la nota didáctica propia de los manuales. Dentro de este conjunto, solo el texto de Cristina reviste o supone el que sería el primer intento genuino por develar algunos elementos formales y estéticos de la novela e identificar los problemas socioculturales vinculados a ella. Sin embargo, en su generalidad, ninguno ha tenido la intención de erigirse como un estudio crítico dedicado exclusivamente a los *Olivos* de Vergara⁴.

² La reimpresión se realizó obedeciendo a la celebración del centenario de la fundación de la Academia Colombiana de la Lengua (1871), institución que dispuso reeditar una obra representativa de cada uno de sus fundadores: Miguel Antonio Caro, José Manuel Marroquín y José María Vergara y Vergara.

³ Vergara fue uno de los máximos exponentes, defensores y difusores del costumbrismo en su vertiente literaria. A él se debe en muy buena medida la constitución del periódico *El Mosaico* y la recopilación exhaustiva del titulado *Museo de cuadros de costumbres y variedades* (1866). A su lado, una generación de prolíficos escritores blandió la pluma del costumbrismo legando un cuantioso número de cuadros, artículos y novelas de costumbres, todas manifestaciones de una genuina expresión de las tradiciones culturales colombianas de la época. Así mismo, su gesto historiográfico, pionero en Latinoamérica, puso de manifiesto su comprensión del papel cultural de la literatura en la constitución del ideario de nación y de sus símbolos.

⁴ En todo caso, *Olivos* ha servido como ejemplo ilustrativo en disertaciones dentro del ámbito de los estudios políticos y de la antropología. Tal es el caso del artículo “¿Olivos y aceitunos? los partidos políticos colombianos y sus bases sociales en la primera mitad del siglo XX”, de Francisco Gutiérrez Sanín, Juan Manuel Viatela y Tatiana Acevedo (2008). Así mismo, la novela de Vergara sirvió como recurso documental y literario para, por un lado, rechazar los axiomas del radicalismo liberal durante el siglo XIX y, por otro, mostrar cómo algunas novelas del siglo XIX representaban la entrada de la tecnología y su incidencia en el contexto nacional. Me refiero aquí a la tesis doctoral de Víctor M. Jordán Orozco (2009), titulada “Colombia imaginada 1850-1930: novela fundacional, tecnología y nación”. No obstante, en ambos casos, la novela de Vergara solo ha revestido un interés temático e instrumental.

Ahora bien, estoy profundamente persuadido de que el descuido de esta obra –quizás por considerarla una pieza de arte menor– pesa considerablemente cuando se plantea el problema de entender las diversas modalidades en las que se practicó el género novelesco en Colombia durante el siglo XIX. *Olivos* es una “novela problemática” (Lukács) por múltiples motivos, entre ellos: la manera en que dialoga con la tradición del género en Colombia y Occidente; el original pacto narrativo que plantea a sus lectores; la adopción de una *forma compositiva* (Bajtín) en la que el narrador se instituye como protagonista de la pieza; su relación ambivalente con el costumbrismo, a claras luces la *norma estética* (Mukařovský) imperante en el momento de su concepción; el modo en que evalúa artísticamente la historia colombiana y que denota en el autor un claro desarrollo de la *conciencia histórica* (Gadamer), y su toma de posición crítica frente a la historia política del país.

Situada en las décadas comprendidas entre 1860 a 1890, durante las que surgió un conjunto de novelas que representan los grandes modelos novelescos practicados hasta entonces y que evidencian la búsqueda por constituir el género en el país –*Manuela* (1858-1866), *María* (1867), *Dolores* (1867), *Tránsito* (1885), entre otras–, *Olivos* (1868) no debería permanecer aislada de este grupo. Hablo aquí de un periodo en el que la configuración del “campo literario” (Bourdieu, Las reglas) nacional empezó a adquirir un carácter más sólido y el agregado de sus bienes simbólicos (periódicos literarios, novelas, cuadros y artículos de costumbres, piezas teatrales, etc.) cobró para sí mismo un papel reconocido y fundamental en la vida sociocultural del país. Sentado lo anterior, considero que la novela de Vergara merece un análisis que comprenda su participación en el desarrollo del género novelesco en la Colombia del siglo XIX y explique el modo en que traba un diálogo con sus circunstancias sociohistóricas, culturales y políticas específicas. Tal es el interés del presente artículo.

De este modo, este texto consta de dos momentos. El primero es el estudio de la forma compositiva de la obra y busca responder qué tipo de novela practicó Vergara. Por ende, es preciso explicar en qué tradición novelesca se inscribe *Olivos*, qué relación guarda con el costumbrismo y la llamada novela de costumbres, qué tipo de pacto narrativo propone y cuáles son los aspectos más relevantes de su técnica narrativa. En el segundo momento pretendo analizar cómo la “ética del novelista se transforma en un problema estético de la obra” (Goldmann 22). En otros términos, cómo la estructura del medio histórico y social en el que se asienta la novela define su significado y suscita en el escritor una actitud novelesca (Girard) y crítica frente a la historia política del país.

2. ¿Qué tipo de novela practicó Vergara?

2.1. Olivos y el primer medio tiempo de la novela

Olivos y aceitunos todos son unos fue publicada inicialmente como folletín en el periódico *La República* entre el 5 de febrero al 16 de septiembre de 1868 –números 33 a 49– (Jiménez párr. 2). La imprenta de Foción Mantilla presentó su primera edición en formato libro poco tiempo después⁵. La segunda edición no vería la luz sino hasta 1972, gracias a la reimpresión dirigida por la Academia Colombiana de la Lengua.

⁵ “El aviso de venta apareció desde el 5 de septiembre de 1868 en *La Fe* –número 17– y desde el 7 de octubre del mismo año en *La República* –número 52–. Decía: *Olivos y aceitunos todos son unos*, la preciosa novelita que ha servido de folletín en *La República*, se halla en venta en el despacho de esta imprenta a 80 centavos el ejemplar a la rústica y a \$ 1.10 empastado. Forma un volumen en 8^{vo} de 226 páginas y está precedida de un prólogo escrito por el distinguido literato señor J. M. Quijano O.” (Jiménez párr. 3)

Inicialmente, es de señalar que *Olivos*, sin desconocerlas radicalmente, toma distancia de varias de las tradiciones novelescas europeas que más influyeron en nuestras novelas del siglo XIX (histórica, costumbrista, romántica). A diferencia de *Ingermina* (1848)⁶, *Manuela* (1858)⁷, *María* (1867), *Dolores* (1868), *Tránsito* (1885), entre tantas otras, la novela de Vergara no responde al modelo que adopta el nombre de la heroína para titular la pieza. Su título es un refrán español⁸ que “suele aplicarse a quienes gastan el tiempo buscando diferencias en las cosas que sustancialmente no las tienen” (Cristina 167). De entrada, a través de esta paremia popular, mientras el escritor santafereño incita a la reflexión intelectual y moral, también insinúa una “actitud novelesca” (Girard) alejada de la convención reconocida en la época: dicha inscripción en la sabiduría popular devela que el pacto de lectura se construye desde la perspectiva problemática del gesto irónico o, en otras palabras, que el contenido de la novela se aborda a la luz de este adagio popular y con un interés crítico de tintes filosóficos.

Desde la perspectiva composicional –pese a que Vergara fue reconocido por su fuerte filiación a la cultura literaria francesa–, *Olivos* no se inscribe en el tipo de novela practicado por Chateaubriand, Hugo o Balzac. En contraste, pienso que los referentes novelescos que permiten comprender su estructura formal son anteriores a estos autores y que corresponderían, más bien, al “primer medio tiempo de la novela”, denominación que el novelista checo Milan Kundera describe así:

La historia de la música europea tiene aproximadamente mil años (si veo sus comienzos en los primeros intentos de la polifonía primitiva). La historia de la novela europea (si veo su comienzo en la obra de Rabelais y en la de Cervantes), aproximadamente cuatro siglos. Cuando pienso en estas dos historias, no puedo liberarme de la impresión de que se han desarrollado según ritmos similares en dos medios tiempos, por decirlo así. Las cesuras entre los medios tiempos, tanto en la historia de la música como en la de la novela no son sincrónicas. En la historia de la música, la cesura se extiende por todo el siglo XVIII (ya que el apogeo simbólico de la primera mitad se encuentra en *El arte de la fuga* de Bach y el comienzo de la segunda, en las obras de los primeros clásicos); la cesura en la historia de la novela llega un poco después: entre los siglos XVII y XIX, o sea entre, por una parte, Laclos, Sterne, y, por otra, Scott, Balzac. (Testamentos 66-67)

Tal cesura implica un cambio sustancial en la estética de la novela, cuya impronta tiende a oscurecerse porque, “en lo que se refiere a la música y a la novela, nos educan a todos en la estética del segundo medio tiempo” (Testamentos 67). Al hecho anterior, que atañe al problema de la composición y las tradiciones occidentales del género novelesco, cabe añadir otro, ahora de naturaleza temática, para redondear la explicación del olvido en que cayó *Olivos*. Si se pone al lado de la *Historia de la literatura en Nueva Granada*, acaso la obra más celebrada de Vergara y Vergara, *Olivos* no pasó de ser una novelita “en que [el autor] presenta con aquel gracejo que nunca le abandonaba, la caricatura de nuestras aberraciones políticas” (Umaña 20). Proba-

6 Respecto de esta novela histórica y su participación activa en los procesos asociados al republicanismo de la Colombia de la época, remito al lector al capítulo 3 de la tesis de maestría titulada “Juan José Nieto: región, autonomía, cultura e identidad (1834-1866). Institución del imaginario del Caribe colombiano” (Zabala 88-143).

7 Iván Vicente Padilla Chasing, profesor del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia, publicó recientemente el libro *Manuela y el socialismo utópico. Eugenio Díaz ante la reforma liberal en la República de la Nueva Granada*, que estudia de manera exhaustiva esta novela y problematiza su clasificación como una novela costumbrista.

8 “Olivo y aceituno todo es uno” es un refrán de vieja data. Gonzalo Correas lo refiere en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627).

blemente, la preocupación de corte político de esta pieza la condenó a ser vista simplemente como un producto del momento sociohistórico y, por ende, sin mayor posibilidad de hacerse un lugar en el canon de obras nacionales. Irónicamente, en uno de los llamados que considero más desatendidos por la crítica y la historia de la literatura en Colombia, el mismo Vergara y Vergara ya había subrayado vehementemente en su *Historia* la ineluctable relación entre política y literatura en América⁹:

La literatura de América está de tal modo enlazada con los sucesos políticos, que no se puede seguir la marcha de aquella sin buscar su causa en éstos. La política decide en estos países aun de las escuelas literarias, por más extraño que parezca; y las relaciones internacionales que hemos tenido con los pueblos de Europa de 1810 hasta la fecha, han marcado distintas fases de las letras, por la imitación de los autores de la nación con quien se han estrechado relaciones, inspiradas en un principio por necesidades políticas. (vol. III, 7)

Con estos dos elementos en mente, me parece natural que los comentaristas de *Olivos*, empezando por Otero, hayan tenido problemas para juzgar esta obra de Vergara como una novela cabal, pues la estudian, bien a partir de las categorías de la técnica narrativa instituida por la novela del segundo tiempo, bien como una novela política. Cuando Otero quiso hacerse a una idea de la obra de Vergara, señaló que se trataba de “un libro que parecía ser historia, que *tenía aire de novela*, y que *á veces hacia sospechar que fueran cuadros de costumbres curiosamente hilvanados* para formar un todo cuyo desenlace no se podía prever”¹⁰ (*Olivos* 2-3. Énfasis mío). Al final, optó por declarar que era “indudablemente un artículo de costumbres” (*Olivos* 7). En todo caso, pese a su dubitación frente al género de la pieza, Otero no parece guardar duda alguna sobre su ánimo de polemizar al entender su título, el adagio popular “olivos y aceitunos todos son unos”, como una tesis:

Dejo, pues, al cuidado del lector, que podrá juzgar mejor que yo, el decidir qué es y á qué género pertenece lo que Vergara y V. ha escrito. Yo solo sé decir, y de ello doy fé, que él desde que principió á escribir hasta que concluyó el libro que el lector tiene en las manos, no tuvo en mira sino probar la tesis de que olivos y aceitunos todos son unos. (*Olivos* 8)

Para “Roberto Cortázar, en su estudio de 1908 sobre ‘La novela en Colombia’ [...], más que novela, [*Olivos*...] es una serie de artículos de costumbres trazados con mucho donaire y delicadeza” (Jiménez, párr. 4). En su reseña de la obra –publicada el 21 de enero de 1968 en el periódico *El Tiempo*–, Raúl Jiménez Arango concluye que “[...] se trata, pues de un conjunto de cuadros de crítica social, de carácter costumbrista, enlazados por una trama que no alcanza a darles la unidad de una novela en el sentido aceptado de la palabra” (párr. 6. Énfasis mío). En la misma línea, Curcio Altamar –no sin antes elogiar el espíritu humorístico de Vergara–, señala que “*Olivos y aceitunos todos son unos* ha venido a ser generalmente tenida por novela.

[Sin embargo], *en realidad es una hilera de cuadros costumbristas* contra los vicios políticos y civiles y contra

9 Este es uno de los argumentos que me lleva a explicar un olvido, a mi juicio, todavía mayor dentro de los estudios históricos de la literatura colombiana: la práctica del ensayo en Colombia. A mi juicio, el género habría sido cultivado con prolijidad mucho antes de los que han sido canonizados como sus padres fundadores, Miguel Antonio Caro y Baldomero Sanín Cano, y, por supuesto, sus asuntos predilectos fueron primordialmente de corte político. En mi concepto, la perspectiva muchas veces estrictamente temática de nuestras historias de la literatura e incluso de nuestra crítica literaria, que condenó sobre todo el asunto político por considerarlo extraliterario, explica que hayan pasado constantemente por alto las funciones desempeñadas por un género como el ensayo a lo largo del siglo XIX (Castillo 25-72) y, por supuesto, la propuesta estética de novelas como *Olivos*.

10 Conservo la ortotipografía original del documento tal como aparece en la edición de la Academia de la Lengua (1972).

las odiosas inquinas lugareñas, enlazados en una trama de amor” (120-121. Énfasis mío).

Sin excepción, los comentarios anteriores comprenden el género novelesco como una expresión que gira exclusivamente alrededor de una única trama argumental que encadena hechos, personajes y palabras. Esta idea es la esencia constitutiva de la novela decimonónica europea –la del segundo medio tiempo–, que devino en modelo estético y que, de algún modo, colonizó la manera misma de entender el género. Quizás por esto el carácter novelesco de *Manuela*, de Eugenio Díaz, y de los *Olivos* de Vergara ha sido puesto en duda en más de una oportunidad; generalmente han sido descritas como una colección de cuadros o artículos de costumbres enlazados por un tenue hilo argumental¹¹.

Sin embargo, ceñirse fielmente a la *trama* o *story* nunca fue la única forma de hacer novela. Algunos de los autores del primer medio tiempo fueron los más radicales a la hora de manifestar su derecho a no sofo-car sus obras en el restrictivo encadenamiento causal de acontecimientos de la *story*, al punto de convertirlas, como ocurre con el *Tristram Shandy* de Sterne, en “una única digresión multiplicada, un único baile alegrado por episodios cuya unidad, deliberadamente frágil, singularmente frágil, está tan solo hilvanada por algunos personajes originales y sus acciones microscópicas [...]” (Kundera, El telón 23). Aunque Vergara no llega al extremo radicalismo de la opción sterniana, considero que con *Olivos* practica un tipo de novela que no le rinde culto a la trama sino, más bien, a los problemas existenciales, sociales y políticos que tuvo por bien tratar.

María Teresa Cristina es la única que admite sin vacilaciones el carácter novelesco de *Olivos*. Para ella, esta “novela presenta la característica de toda novela costumbrista: poco desarrollo de los personajes y de la trama, y mayor énfasis en las disertaciones críticas ajenas a ella” (167). Según ella, una de las peculiaridades estructurales de la novela costumbrista es precisamente mantener una distancia crítica frente a la *trama*. Este rasgo, contrario a las valoraciones críticas anteriormente citadas, no constituye una dificultad para identificar el carácter novelesco del texto de Vergara, sino que, antes bien, perfila atinadamente una modalidad distinta de la praxis novelesca colombiana durante el siglo XIX.

Ahora bien, disiento con Cristina cuando indica que la novela costumbrista hace “mayor énfasis en las *disertaciones críticas ajenas a ella*” (167. Énfasis mío). Como explicaré más adelante, tales disertaciones críticas en el cuerpo de la novela no son ajenas al hilo argumental del relato; por el contrario, han sido propiciadas directamente por los problemas humanos plasmados en el conjunto de los hechos narrados. En otras palabras, la *trama* es la construcción a través de la cual se plantearán las cuestiones existenciales, sociales, políticas y culturales a las que atenderá la intención crítica de la novela de Vergara. Así, dichas disertaciones críticas, lejos de ser extrañas al hilo argumental, son la novedad de la propuesta novelesca del hidalgo santafereño.

¹¹ Cabe citar aquí el concepto del mismo Vergara y Vergara sobre *Manuela*, con el fin de percibir en él los presupuestos conceptuales que, para la época, permitían hablar de un género como la novela, la relación ambivalente que este último empieza a sostener con los cuadros y artículos de costumbres, y, en general, para comprender cómo a través de ellos se ponen en valor las piezas literarias, en este caso, la de Eugenio Díaz: “Compónese de cuadros de costumbres nacionales, en los que brilla singularmente la verdad que constituye el principal mérito de todos los del mismo autor. Mas como estos cuadros son capítulos de una novela y tienen consiguientemente un enlace sostenido, la obra se lee con doble interés. Por estas razones creemos adquirir un título más a la benevolencia del público insertando dicha novela” (Museo 135)

¿Cómo construyó Vergara la forma composicional de su novela? En mi concepto, la respuesta se halla en la apropiación individual del autor de la estética de los cuadros y artículos de costumbres, mediada por la herencia de la novela dieciochesca –la del primer medio tiempo–, la impronta cervantina y el sentido moralista de las máximas y aforismos de la tradición ilustrada europea.

2.2. ¿Una llana novela de costumbres?

Como sabemos, Vergara fue uno de los máximos exponentes, defensores y difusores del costumbrismo. Más adelantado que cualquier notable practicante, comprendió que el costumbrismo no es solo una expresión cultural sino, ante todo, una “nueva actitud frente a la realidad” (Cristina 155). En su obra literaria, la estética costumbrista no se agota en un mero aparato retórico, sino que se erige en la atalaya desde la que se valora y evalúa el mundo. Este rasgo hace aún más llamativo su modo de comprender el costumbrismo.

La naturalidad con que la prosa costumbrista registra la vida cotidiana del hombre y la sociedad contemporánea, la geografía, los paisajes, los orígenes y las características socioculturales de su gente (los tipos raciales, sociales y los diversos oficios), más allá de agraciarse con la puesta en escena de delicados y bien tallados cuadros pintorescos, a claras luces denota un compromiso por comprender el presente. Ante todo, el costumbrismo se trató de un intento por poner de manifiesto “la voluntad de construir una nueva realidad en lo político, social, [simbólico] y económico” (Cristina 156).

Desde el punto de vista de la sociología de la literatura, una obra artística solo adquiere sentido cuando se reconoce que es también un “hecho social”¹², es decir, que debe percibirse necesariamente inscrita en el curso de la historia de una sociedad. Esta idea desmiente el mito romántico por el cual se cree que el arte es el producto de un acto creativo singular, aislado, propio de un genio inspirado por la trascendencia. En contraposición, sitúa al escritor como un sujeto social construido ideológica y axiológicamente por el conjunto de valores de la comunidad a la que pertenece.

Dispuesto así, la reflexión enfocada en el presente de la enunciación, propia de la estética costumbrista, obedece a uno de los rasgos constitutivos del pensamiento moderno: la conciencia de la continuidad histórica. El intelectual moderno se sabe partícipe de un proceso que llamamos Historia. Así mismo, sus percepciones están inherente y espontáneamente condicionadas por este paradigma de los tiempos modernos. Dispuesto así, y en un intento de ir más allá de los procedimientos técnicos –que deshilvanados de su raíz histórica son *pura retórica* en el sentido peyorativo del término–, el costumbrismo debería comprenderse como una de las más genuinas expresiones del desarrollo de la conciencia histórica no solo en Colombia, sino en todas las latitudes donde proliferó. Por supuesto, en una nación como la nuestra, que no vivió los procesos materiales, sociales, económicos, ni las revoluciones que desembocaron en la mentalidad moderna (Jaramillo Vélez¹³), este problema debe analizarse con mayor detenimiento.

¹² Adorno (2004) y Mukařovský (2000) insistieron vehementemente en “el carácter dual del texto literario, considerado a la vez “hecho social” y “signo autónomo” (Zima 206).

¹³ “En estos países no se habían producido los mismos desarrollos, no se habían gestado las mismas clases sociales ni las correspondientes relaciones de producción que pudieran servir de agentes concretos a las ideologías llegadas del otro lado del Atlántico y también de la naciente y pujante república del norte cuyo proceso emancipador tanto había llegado a

La escritura de la *Historia de la literatura en la Nueva Granada* (1867) y el ejercicio de edición del *Museo de cuadros de costumbres y variedades* (1866) dan cuenta de la conciencia de Vergara del valor estético objetivo de las manifestaciones literarias locales para la evolución histórica de la literatura y del campo de los bienes simbólicos de la nación –por ejemplo, para 1868, ya había situado *Manuela y María* en un lugar importante dentro del canon de las novelas nacionales–. En este sentido, es de esperarse que el escritor haya aspirado con *Olivos* a insertarse en el ámbito artístico con una obra que propendiera por dialogar con las piezas de su serie literaria, a saber, el conjunto de novelas publicadas hasta ese momento.

En este punto, cabe recordar que la aparición y práctica del género novelesco en una sociedad invita a pensar que su producción alude inevitablemente a las transformaciones socioculturales (Zima). Sin este presupuesto de fondo, cualquier ejercicio de crítica e historia literaria corre el riesgo de recluir sus análisis de los hechos literarios exclusivamente en el estudio de las técnicas formales, opción que, de paso, suele desconocer que estas últimas también son portadoras de significado. Así, el estatuto novelesco de *Olivos* se ha puesto muchas veces en duda porque no parece obedecer a los moldes que devinieron en convención y debido a la terca necesidad de ceñirse al prototipo del artículo y cuadro de costumbres que, en efecto, Vergara emplea en su novela, pero no sin transformarlo y adaptarlo a sus necesidades expresivas. Un ejemplo del desconocimiento del que hablo lo ilustra Curcio Altamar:

Más que a tocar los linderos de la novela, el artículo de costumbres rayó en la escasa dimensión argumental del cuento. Infortunadamente los narradores que más transidos se creyeron del espíritu de la novela tomaron sin escrúpulos el fácil recurso de ensanchar indefinidamente el material descriptivo, con tales rellenos de plasticidad y tal colorismo pintoresco, que los valores de la narración y el interés de la trama se vieron menoscabados e interferidos con inacabables y enfadosas descripciones didácticas. Originándose de allí que la mayoría de las novelas de costumbres nos parezcan, al cabo, la dilatación más o menos feliz de lo que hubiera podido ser un buen cuento. (117)

Como se ve, Altamar no comprende la novela sin que esté forzosamente atada al “interés de la trama” ni observa que, con *Olivos*, se halla ante una novela que se ubica en el horizonte de una transformación estética del género en Colombia –en un “periodo de ruptura”, diría Bourdieu (*Las reglas*)–, lo que explica la simultaneidad de su diálogo y toma de distancia con la norma estética imperante¹⁴. En esa medida, si bien es innegable que Vergara acude al gesto costumbrista para efectos de la composición de la novela, los parámetros estructurales del artículo y el cuadro de costumbres son insuficientes para explicar su obra. La relación de *Olivos* con dichas manifestaciones es ambivalente: Vergara no las adopta al pie de la letra, sino que las transforma y contraviene guiado por su autonomía artística frente a la norma estética.

influir en la eclosión del proceso revolucionario en la misma Francia. El entusiasmo de las élites criollas por los ideales de la asamblea constituyente y legislativa o por el texto de Filadelfia respondía desde luego al “espíritu de los tiempos”, aunque distaba mucho de estar respaldado por hechos concretos: por procesos efectivos y desarrollos socioeconómicos, culturales e idiosincráticos que se correspondieran con ese espíritu. Se trataba más bien de una abstracta identificación por parte de los sectores minoritarios ilustrados, que tal vez no resultaría exagerado calificar de ingenua” (Jaramillo Vélez 25).

14 Según Zima, para Mukařovský, “el artista, considerado personalidad (*osobnost*), no es una entidad síquica; sin embargo, como sujeto semiótico que desencadena procesos semióticos y produce así una nueva constelación de signos, *articula intereses supraindividuales a través de sus ataques contra la norma estética establecida, arraigada en la conciencia colectiva. De esta manera, los antagonismos son transpuestos al plano estético, al plano de la escritura*” (217. Énfasis mío).

En resumen, hasta aquí podríamos esbozar que *Olivos* exhibe características propias del primer tiempo de la novela (digresión, perspectiva irónica y humorística, cierta desatención de la dimensión argumental), acompañadas de un uso instrumental y funcional de la estética costumbrista: la actitud crítica del articulista de costumbres –ubicado en la palestra de la opinión pública– pero que, al mismo tiempo, se permite reformular y cuestionar el estilo. En este sentido, nos ofrece una obra que, alejada del pintoresquismo costumbrista, configura una novela centrada en las negativas costumbres políticas del momento, evaluadas desde una perspectiva que ingresa críticamente al problema desde el humor, la actitud irónica y la digresión. Estas características hacen de *Olivos* una novela que dialoga con la tradición, pero que igualmente exhibe una apuesta estética que rompe con el canon estilístico impuesto por la norma estética del momento.

A mi juicio, para estudiar una novela como *Olivos* es preciso recordar que la competencia para percibir y apropiarse de una obra de arte está condicionada por el grado en el que se dominan los instrumentos y esquemas de interpretación. Dichas herramientas, al igual que las obras de arte, están sujetas a una sociedad en un momento dado:

La transformación de los instrumentos de producción artística precede, necesariamente, la transformación de los instrumentos de percepción artística y la transformación de los modos de percepción no puede efectuarse sino lentamente, ya que se trata de desarraigar un tipo de competencia artística –producto de la interiorización de un código social, tan profundamente inscrito en los hábitos y las memorias que funcionan a nivel inconsciente– para sustituirlo por otro, por un proceso de interiorización necesariamente largo y difícil. *La inercia propia de las competencias artísticas –o, si se quiere, de los habitus– es causa de que, en los periodos de ruptura, las obras producidas por medio de instrumentos de producción artística de un nuevo tipo, estén destinadas, durante cierto tiempo, a ser percibidas por medio de los medios de percepción antiguos, los mismos contra los cuales se constituyeron aquellos.* (Bourdieu, Campo de poder 78. Énfasis mío)

Como es previsible, las características formales de los cuadros y artículos de costumbres, si bien son útiles para ingresar en el mundo novelesco de Vergara, han devenido igualmente en medios de percepción insuficientes para apropiarse completamente de él. Lo que resulta singular es que, a más de un siglo de distancia del momento de aparición de *Olivos*, buena parte de los ejercicios críticos siguen insistiendo en estudiarla únicamente con estas mismas herramientas. Se trata del lugar común a partir del que ha sido examinada la novela costumbrista colombiana en su conjunto.

El problema se agudiza cuando se evidencia que los conceptos de *artículo* y *cuadro de costumbres* presentan contradicciones en el campo mismo de la crítica. Para José Manuel Marroquín, por ejemplo,

el artículo de costumbres es la narración de uno o más sucesos de los comunes y ordinarios, hecha en tono ligero, y salpicada de observaciones picantes y de chistes de todo género. De esta narración ha de resultar o una pintura viva y animada de la costumbre de que se trata, o juntamente con esta pintura, la demostración de lo malo y lo ridículo que haya en ella; mas esta demostración han de hacerla los hechos por sí solos, sin que el autor tenga que introducir reflexiones o disertaciones morales para advertir al lector cuál es la conclusión que debe sacar de lo que ha leído. (cit. en Cristina 158)

Algo distinto observa Cristina, para quien el artículo, a diferencia del cuadro, no presenta narración: “No hay acción o caracterización de personajes, y tampoco desarrolla una anécdota. Se trata en cambio de un

pequeño ensayo didáctico-expositivo, a veces en tono humorístico, que conlleva consideraciones generales, reflexiones sociopolíticas o moralejas” (158).

En esta perspectiva, uno de los aciertos estéticos más sobresalientes de la forma composicional de *Olivos* es precisamente que mantiene una relación ambivalente con el artículo y el cuadro. Vergara conscientemente se valió de sus herramientas retóricas y estructurales, pero mantuvo una distancia crítica frente a ellas con el ánimo de articular un proyecto mayor: una novela a capa y espada. Disiento entonces con Curcio Altamar cuando afirma que la obra de Vergara menoscaba el interés de la trama. El hilo argumental, aunque débil, en primer lugar, no es inexistente y, en segundo lugar, es el elemento que permite catapultar la intención principal de la novela: erigir un juicio crítico sobre la historia política del país. El fetiche de la trama o de la *story*, devenido en clisé, es aprovechado por Vergara para delinear, reflexionar y resolutivamente denunciar una clara problemática sociohistórica de la época: en cuestiones de política nacional, los liberales y conservadores siempre terminan siendo la misma cosa. Hasta ese momento, solo a través de ensayos se había levantado de manera patente tal señalamiento¹⁵. La novedad de la novela de Vergara, que pasa por su apuesta composicional, es precisamente haber construido una ficción que ningún lector dudaría en asociar con el proceso histórico de la República colombiana, acaso por hacer evidente uno de los rasgos más decepcionantes de nuestros usos políticos a manera de una tesis por demostrar: “la política es un azote, una peste, como cualquiera otra. [...] En América *padece uno de la política*, como quien dice: padezco de reumatismo. [...] ¿Qué es la política? Un naufragio permanente” (Vergara, “La política” 188-189).

2.3. Hacia un pacto narrativo

Como queda expresado, Vergara inserta de manera ambivalente su novela en el horizonte de la novela de costumbres. Así, resulta claro que el escritor santafereño no estaba guiado exclusivamente por ella. Una aproximación a la forma composicional permite identificar que el empleo de las estrategias propias del costumbrismo combinadas con las técnicas de la novela cervantina debe analizarse, en principio, desde la instancia del narrador. *Olivos* ofrece un narrador digresivo, que se prodiga la facultad de intervenir en el curso de los hechos narrados para interpelar constantemente al lector y de reflexionar metatextualmente, por un lado, sobre los males sociales y políticos de su tiempo y, por otro, sobre la naturaleza de la composición novelesca. En otras palabras, no vacila a la hora de poner de manifiesto su punto de vista, su valoración personal del mundo y del género:

Problema: produce algo la política en la Nueva Granada? Es una profesión en la cual se pueda ganar dinero? Disparate! Si hay alguno que gane dinero con la política, que me lo claven en la frente; y si hay alguno que se ocupe solo de la política y no gane dinero, que me lo claven en la frente también¹⁶. (*Olivos* 93)

A diferencia de novelas del corte de *María*, el autor no niega su afiliación ideológica con la instancia del narrador, sino que antes bien acentúa dicha identificación. Lo anterior puede entenderse como la signifi-

¹⁵ A manera de ejemplos, remito al lector a los ensayos “Ensayo sobre la situación actual de los Estados Colombianos” (1848), de Florentino González, e “Ideas fundamentales de los partidos políticos de la Nueva Granada” (1858), de Manuel María Madieto.

¹⁶ De aquí en adelante, las citas de la novela presentarán la ortotipografía tal cual como aparece en la edición de 1972.

tiva toma de posición del autor al interior de su obra. Igualmente, las ideas anteriores autorizan a pensar que los recursos retóricos explotados por Vergara, a saber, la ironía, la comicidad, la sátira, así como los múltiples excursos digresivos, obedecen a la puesta en forma de la personalidad discursiva del narrador que se erige en foco y centro del relato. Si bien el narrador de *Olivos* no hace parte de la trama argumental de la novela, no por ello deja de ser el protagonista de la obra en la medida en que, salvaguardado en su potestad de dirigir y orquestar la trama, se apoya en ella para constituir un juicio artístico de la historia política de nuestro país. Dispuesto así, el acercamiento al narrador de *Olivos* facilita entrever la manifestación de una cosmovisión que recurre a las estrategias del costumbrismo y a la comicidad como andamiajes retóricos que permiten verbalizar, a través de la trama argumental, una crítica social.

Vergüenza nos da tener que confesar que la ciudad de la Paz tenía aristocracia, clase média y pueblo, á pesar de ser tan republicana, y á pesar de la Constitución nacional; pero este hecho era tan evidente que no podemos negarlo, aunque de ello se siga algún prejuicio á la Constitución. (*Olivos* 50)

En este punto es válido preguntarse entonces, ¿cómo se configura esa “puesta en forma” dentro de la novela de Vergara? En principio, entiendo *Olivos* como una novela cuyo gesto característico es ingresar a la materia narrativa desde una perspectiva humorística. Es de anotar que esta apuesta, al no tener parangón con ninguna otra pieza dentro de la serie de novelas colombianas en la que se inscribe, debe entenderse como una toma de posición estética frente a la materia narrativa y como un modo de posicionarse dentro del campo del género en el país. Ahora bien, ¿qué significado comporta este gesto? Para Kundera, lo cómico, a diferencia de lo trágico,

es más cruel [en la medida que] nos revela brutalmente la insignificancia de todo [...]. Los auténticos genios de la comicidad no son los que más nos hacen reír sino los que descubren una *zona desconocida de lo cómico*. La Historia ha sido considerada siempre como un territorio exclusivamente serio. Ahora bien, existe la comicidad desconocida de la historia. (*Arte* 139)

Para Kundera, la comicidad, más allá de un llano recurso retórico, expresa una manera de enfrentarse a la realidad: la perspectiva cómica comporta un carácter cognoscitivo de la realidad y, en este caso, de la Historia, inaccesible para la visión trágica de la vida. Como observa, la comicidad fue el modo dominante de ingresar en la materia narrativa de muchas novelas del siglo XVII y XVIII –la producción de autores como Cervantes, Rabelais, Sterne y Diderot dan cuenta de ello–, hecho que indica el tipo de apuesta estética y de toma de posición que perfilaban. En el caso de *Olivos*, detrás del humor se configura una reflexión escéptica y desencantada sobre el proceso republicano, especialmente lo referido a la implementación de las políticas administrativas del liberalismo radical:

La crisis consistió en la revolución del 17 de abril de 1854, hecha en Bogotá por el general Melo, proclamando, entre otras cosas, la Constitución de 1843. Para los pueblos de Chirichiqui ese grito era tentador; volver al antiguo sistema de vida al cual estaban tan acostumbrados era su mayor anhelo. (*Olivos* 47)

Por supuesto, es de indicar que lo anterior se logra mediante la presentación de una trama argumental que, si bien tenue, logra involucrar los serios problemas humanos que devinieron del panorama político del momento. En resumen, la vena satírica, es decir, su capacidad de evaluar su presente histórico desde el lado

cómico de la vida, constituye una parte del singular pacto novelesco propuesto por Vergara que rememora la lucidez y el desenfado propios de la estética de la novela dieciochesca.

Aunado a la perspectiva cómica, también destaca en la novela de Vergara el explícito gesto irónico que exhibe desde el título. La ironía le permitió al escritor asociar a un motivo argumental en apariencia banal, una férrea y mordaz observación crítica sobre su realidad histórica. Para explicar este asunto, recurro a uno de los aportes más significativos de Goldmann a la cuestión del género novelesco, a saber, el haber llevado la idea lukásiana de novela y héroe problemáticos al terreno del creador. Según él, el novelista es, en sí mismo, un individuo problemático:

El problema de la novela es, pues, hacer de lo que en la conciencia del novelista es *abstracto* y ético, el elemento esencial de una obra en la que esta realidad no podría existir más que a modo de una ausencia no tematizada (mediatizada diría Girard), o, lo que es igual, de una presencia degradada. Como dice Lukács, la novela es el único género literario en que la ética del novelista se transforma en un problema estético de la obra. (Goldmann 22)

Estoy persuadido de que *Olivos* presenta –mediatizada por la ironía, la comicidad, la trama argumental y sus personajes– la evaluación crítica, agónica, angustiada y desencantada frente a su realidad de un sujeto histórico problemático: su autor. El reto de esta novela sería construir artísticamente un cuestionamiento particular del estado del proceso histórico de nuestra nación –en particular, de las consecuencias existenciales y humanas que conllevaron las decisiones tomadas en nuestra vida política como república naciente– a través de un gesto ficcional. Por supuesto, resulta claro que dicha intención, abstracta y perteneciente a la conciencia del escritor, es mediada por el gesto artístico: la intención de novelar, de hacer ficción. En este sentido, sin desconocer que *Olivos* es una novela profundamente jalonada por referentes históricos, se separa del gesto histórico para privilegiar el campo de la ficción, proceso que, de manera análoga, pone de manifiesto una gradación de la problemática histórica hacia la problemática existencial y humana. En síntesis, se trata de una obra que valora simbólicamente el caos social y humano sobrevenido en la Colombia gobernada por las políticas del radicalismo liberal, a través de la distancia crítica que la ironía le permite adoptar. Irónicamente, ante la promesa de una inmediata modernización, lo que llegó a la provincia de Chirichiqui fue una hecatombe que la desapareció en poco tiempo.

Tiempos benditos en los que los víveres eran baratos, en que la vida era barata, en que la felicidad estaba por el suelo y la paz por esos trigos y esos caminos; qué tal si no hubiérais pasado? A dónde hubiéramos ido a parar con tanto atraso. (Olivos 18)

En el caso de *Olivos*, el gesto irónico le permite al narrador tomar distancia de los personajes y de los hechos narrados, para dar paso a una reflexión mediada artísticamente sobre una realidad histórica concreta: el fracaso en el plano real de la existencia de las políticas administrativas vigentes. El prólogo de la novela es muy dicente a este respecto. De entrada, cabe indicar que tiene dos funciones narrativas claramente definidas: presentar los prolegómenos de la trama argumental y anunciar explícitamente la perspectiva crítica de la novela –al delinear un narrador de marcada tendencia digresiva y de tintes ensayísticos–. Así, lo importante en este punto de la disertación es comprender que la fábula, el motivo argumental de carácter ficcional, junto a

los datos de corte histórico, son empleados de manera instrumental para catapultar las apreciaciones críticas, lo que constituye una novela que no le rinde culto a la peripecia sino a la reflexión.

El prólogo, al partir del presente de la enunciación narrativa (1866), realiza un repaso retrospectivo de algunos sucesos históricos para poner en contexto la anécdota. Evidencia de la fuerte tendencia de la novela a volcarse sobre la historia reciente es la evocación de 1852, año en el que la ficticia provincia de Chirichiqui –y la Paz, su capital–, era un sitio “muy agradable para vivir” (Olivos 9). A este estado armónico sobrevinieron inicialmente los cinco combates que allí tuvieron lugar entre 1861 y 1862. Estos evocan la guerra civil de 1861 suscitada por el estado de malestar cada vez más acuciante frente a la constitución federal de 1858. Poco más adelante se sumó la ley de desamortización de 1863 que “vino á darle el golpe de gracia” (Olivos 9), promovida por la constitución radical del mismo año:

Expulsados los frailes y las monjas, han quedado también desiertos los cinco conventos y monasterios que estaban llenos antes de 1861. Esta soledad ha sido causa de que se arruinen las iglesias contiguas. No se sostiene el culto sino en la iglesia matriz, y no con la pompa que ántes tenía, y lo indica el gran órgano y el variado instrumental que yace en el coro, sino con limosnas que se recogen en la misa parroquial. Todos los censos y propiedades de aquella iglesia fueron desamortizados. (Olivos 10)

El lector agudo observará en el pasaje inaugural de *Olivos* un gesto que se sirve de la perspectiva histórica para configurar un examen cargado de zozobra sobre el presente. El narrador no permanece neutral frente al proceso histórico, sino que, antes bien, avisa que narrará desde lo que, a su juicio, es una experiencia negativa de dicho proceso: Vergara noveliza desde el desencanto del reciente devenir de la república. De un estado de armonía situado en 1852, la novela se pregunta por las causas que desembocaron en la desconcertante y desoladora situación en la que el narrador encuentra la provincia de Chirichiqui en 1866. Se trata, en efecto, de un juicio novelado a la regencia del radicalismo liberal.

A este primer momento del prólogo sobreviene el ingreso a la anécdota y, con esta, el desplazamiento del enfoque del contexto histórico –evaluado de manera deceptiva– al problema existencial: las nefastas consecuencias en el plano humano de la puesta en marcha de la constitución radical. Para ello, Vergara se vale del motivo del infante Antonio, un niño que nació “distraidito”:

— Y la madre era loca cuando tuvo este niño?

— No, señor; fue que nació cuando mataron al padre. La madre se iba muriendo de la pesadumbre, y én después quedó loca; pero no es furiosa ni habladora. El niño nació después, *asina, distraidito*.

— Sabe usted que me está picando la curiosidad con esa historia? ¿Me puede hacer el favor de contármela? (Olivos 11)

La importancia narrativa del prólogo se evidencia en el modo en que el narrador se desliza de su breve mención del proceso histórico hacia los problemas humanos –simbolizados en la trama, mas no tematizados de forma explícita– que derivaron de él. Este es el procedimiento más empleado a lo largo de la novela: entender los tipos humanos y sus relaciones –construidos ficcionalmente– como productos de las circunstancias históricas. En este punto, *Olivos* coincide con la propuesta estética de la novela de Eugenio Díaz, también interesada en comprender las secuelas del proceso histórico en el campo de las vidas humanas. No obstante, la

opción del narrador de Vergara es abiertamente más arriesgada por cuanto se erige no solo como la instancia organizadora de la materia narrativa, sino que, al mismo tiempo, se arroga la potestad de intervenirla y comentarla desde la atalaya de su propia visión de mundo –que armoniza axiológicamente con el esquema de valores del autor como “español americano”–. Por supuesto, lo anterior acentúa el hecho de que la toma de posición de Vergara y Vergara y la evaluación crítica de su presente histórico, especialmente patente en *Olivos*, aspiró a insertarse en el intenso campo de debates públicos alrededor tanto del origen como del destino de la nación, en calidad de posibilidad, postulación, modo de ver.

En este orden de ideas, el prólogo de *Olivos*, que llama la atención por estar inscrito en la trama novelesca, pone de manifiesto una toma de posición que ofrece la pauta general de su pacto de lectura. Se trata de una toma de posición frente al tipo de novela practicado, a la materia narrativa y a la realidad sociohistórica, simbolizada a través del arte verbal: la puesta en forma es en sí misma una toma de posición. Al respecto, nótese que la obra de Vergara juega con la indefinición genérica al negar su condición misma de novela –una ficción que niega su carácter ficcional– y, al mismo tiempo, niega la historia. En términos de Adorno (2004), podríamos decir que *Olivos* se constituye en la tensión propia de una dialéctica de la negación:

Doña Serafina cumplió su palabra. Me contó una historia interesante pero trunca; se conocía que le faltaban algunas páginas. [...] Tanto interés tomé en este asunto, que en lugar de quedarme tres días en la Paz, me estuve tres meses [...].

[...] Toda la historia está completamente terminada: cuando la supe por entero, me pareció que me habían contado hasta el índice.

La escribo pues, y la publico como libro que no tiene pretensiones á entretener al lector, como novela, ni a instruirlo como historia.

No ha habido necesidad de disfrazar nombres de personas ni de lugares, porque se puede decir que hasta la ciudad en que pasaron estos sucesos ha muerto. No soy autor sino á medias: casi todo lo he encontrado escrito. (*Olivos* 12. Énfasis mío)

En medio de la variedad de excursos digresivos por parte del narrador a lo largo de la novela, uno resulta particularmente ilustrativo a la hora de explicar la naturaleza del pacto narrativo propuesto por la novela de Vergara. En él es posible vislumbrar las tensiones que, como telón de fondo, guiaron su composición, así como la toma de posición frente al género novelesco y a la manera de presentar la materia narrativa. Me refiero al siguiente pasaje del capítulo VIII “Rosa sin espinas”:

¿No has notado, lector mío, que á despecho de todas las reglas del arte, yo no he presentado a mis actores en el tiempo y lugar que manda la retórica, sino que ahí van saliendo sin orden, ni concierto, lo mejor ó lo peor que pueden?

Sabes por qué infrinjo las reglas? Porque lo que copio no es la novela, ni la retórica sino la vida; y en la vida van apareciendo los actores sin orden, ni concierto. [...]

En el drama de la vida, el drama que nos cerca, la novela que se enlaza y se desenlaza a cada instante, con una figura de mas que se aparezca, no hay programa ni entreactos, ni hora señalada para tomar helados; por esta razón el espectador se fastidia y no se aguarda á que caiga ese telón que Dios descorre á su tiempo.

Pero si uno se aguardara!... Qué dramas! Qué novelas! ¡¡Qué cosas las que uno ve todos los días!! [...]

Si Dios diera programa de este drama de un solo acto que se llama vida!

He aquí por qué no observo las reglas del arte: me parecen mejor las reglas de la vida.

Una de dos: ó Hermosilla y Blair no han leído á Dios, ó Dios no ha leído a Blair ni a Hermosilla. Ello es que difieren enormemente en el modo de hacer piezas literarias.

*Yo me atengo á Dios; que quien hizo al hombre debe saber mejor las reglas de su novela. Copio lo que pasa: resultó soneto? Sea enhorabuena. Resultó meditación sobre la muerte, ó novela de capa y espada? Sea enhorabuena también. (*Olivos* 109-111. Énfasis mío)*

La anterior reflexión metaficcional, que pone en escena el modo en que el autor entiende el arte de la novela, revela, por un lado, el profundo conocimiento de Vergara de la preceptiva clásica y, por el otro, su palmaria intención de separarse de sus dictámenes para apostar por otra manera de practicar el género. Con una evidente alusión a la estética cervantina, privilegia las relaciones entre el arte y la vida por encima de las reglas del arte y su modo de ordenar la materia artística. En esta vía, *Olivos* dota a la materia narrativa con una nueva estructura lógica sin por ello dejar de dialogar con la tradición novelesca nacional: vincula el gesto histórico, autoriza el ingreso digresivo de los comentarios del narrador, traba conversación con el lector y aúna la praxis compositiva literaria con el asunto religioso. Las reglas de la vida, orquestadas por Dios, son las que, según el narrador de *Olivos*, deben guiar el proceso creativo. De allí que lo más importante en la novela de Vergara sea aquello que se descubre en el diálogo entre el narrador y su lector implícito, a la usanza de las propuestas de los autores del primer tiempo de la novela, cuyo genio radicaba precisamente en pensar novelas distanciadas irónicamente de los sucesos y las peripecias para introducir un discurso crítico sobre el mundo fundamentado en un motivo otorgado por la ficción. Básicamente, esto hace de *Olivos* una obra que vuelve a las bases de la estética moderna dieciochesca.

En efecto, la modernidad de *Olivos* debe entenderse vinculada al espíritu moderno de la persona detrás de la composición. De acuerdo a las indagaciones alrededor de Vergara emprendidas por Padilla (2008), Cervantes, Chateaubriand y la Biblia habrían sido los referentes que le permitieron al autor construir su singular visión de mundo y un sistema valorativo personal de la realidad. Si bien, de entrada, puede parecer sorprendente cómo entran en relación en su estructura axiológica propuestas en apariencia tan opuestas, al final asombra aún más la miopía con la cual fue visto por sus contemporáneos, quienes muchas veces, de manera torpe y restrictiva, lo tildaron de “godo” y conservador. El estilo siempre desenfadado de Vergara, inconfundible dentro del conjunto de intelectuales de su momento y con el que se hizo un lugar privilegiado dentro de la tradición letrada de la época, perfila más bien el modo de proceder del librepensador dieciochesco. Su cosmovisión, única en su especie, le permitió conciliar sus ideas prohispanistas, la visión católica-religiosa de la vida, el perfil escéptico del crítico por excelencia, el hombre de letras y una concepción que entiende al ser humano como el resultado de un proceso histórico. En esencia, hablamos aquí de un intelectual que surgió en el seno de las contradicciones culturales e históricas de su tiempo, razón por la cual las peculiaridades de su perfil axiológico no deberían dar lugar a sorpresas, aunque sí a reflexiones que superen los maniqueísmos reductores.

Dispuesto así, la apuesta en el campo de la novela de Vergara obedece a la necesidad de buscar un texto capaz de entablar una relación con el público lector y que se separe de la norma estética impuesta por la vena costumbrista y por la tradición novelesca colombiana, claro está, sin desconocerlas. De este modo, la forma compositiva de *Olivos* adquiere el sentido de una auténtica exploración estética que tuvo por bien, por un lado, levantar un juicio sobre la praxis del género en Colombia esbozando a través de ella nuevos posibles derroteros y, por el otro, poner sobre la mesa una reflexión artística de la historia de nuestra nación, en particular, la de su dimensión política.

3. *Olivos* y *aceitunos todos son unos*: conciencia histórica y usos políticos

¡Hágame usted patria con esta gente! (*Olivos* 72)

Según Padilla¹⁷, *Olivos* es una de las pocas novelas que ofrece una visión totalizante de los problemas de la nación a través de una revisión artística que arranca desde la constitución de la república hasta el presente de enunciación. En esencia, esta obra de Vergara sitúa al lector en un momento coyuntural dentro de la historia colombiana que debe entenderse desde dos aristas. Por un lado, evoca la crisis histórica de la Colombia de medio siglo XIX, caracterizada por el álgido debate del bipartidismo, el estado de inconstitucionalidad, las tensiones religiosas, las constantes guerras civiles y el fenómeno de corrupción política. Para expresar la crisis del presente, el autor hábilmente la camufla simbólicamente en una historia inventada: la degradación de la provincia de Chirichiqui y su capital, la Paz –irónicamente nombrada así–. Por otro lado, reconstruye artísticamente el problema cultural de fondo que aquejaba al país: para la década del sesenta, a más de medio siglo de haberse constituido la república salvaguardada en los imaginarios modernos, la sociedad continúa anclada en un esquema de valores premoderno e hidalgo, es decir, incapaz de asimilar el *ethos* moderno. Vergara parece ser muy consciente de que, en nuestra nación, el conocimiento de los axiomas modernos no supera su entendimiento libresco, razón por la que, al momento de confrontarse con la realidad, choca con la imposibilidad fáctica de apropiárselos. Lo anterior, de manera esquemática, presenta la profunda contradicción histórica y cultural en la que se asienta la nación a mediados del siglo XIX y que deviene en uno de los motivos de reflexión privilegiados por la novela del escritor santafereño: Chirichiqui, semblanza simbólica de Colombia, en lugar de prosperar, ingresa en un proceso de degradación conforme va incluyendo las instituciones y las estructuras políticas modernas, hasta su desaparición. De manera irónica, y al decir de Eduardo Galeano, Chirichiqui “murió de civilización”.

La composición de una obra como *Olivos* solo es posible si se admite que su autor ha desarrollado lo que Hegel denominó en su momento la conciencia histórica¹⁸, inherentemente incluida en la visión de mundo del escritor; en otras palabras, la conciencia histórica hace parte de los axiomas rectores de la escritura, en la

17 Iván Padilla Chasing, docente asociado al Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia, ha reflexionado ampliamente en sus seminarios sobre el valor cultural de un conjunto amplio de novelas del siglo XIX colombiano. La mayoría de las menciones que aquí aparecen sobre su trabajo obedecen, por ahora, a material inédito y a sus comentarios en el marco de sus sesiones de clase.

18 En palabras de Gadamer: “La aparición de una toma de conciencia histórica es probablemente la más importante entre las revoluciones que hemos sufrido en la época moderna [...] Entendemos por conciencia histórica el privilegio, que posee el hombre moderno, de tener plena conciencia de la historicidad de todo presente y de la relatividad de todas las opiniones” (41).

medida en que está incluida en la modernidad de la estructura mental del escritor. Paradoja: la novela, género crítico y moderno por excelencia, irrumpe en el campo cultural de la sociedad colombiana que axiológicamente responde a un esquema de valores feudal, premoderno e hidalgo. Bajo estas coordenadas, es posible decir que el género novelesco en Colombia se constituye en un medio ambivalente, minado de contradicciones socioculturales, elementos que lo dotan de un carácter único en la medida en que es un medio de expresión moderno que se inserta en una sociedad todavía incapaz de percibir y gozar a plenitud su valor cultural y su función social.

En *Olivos* es posible observar cómo la ficción, desde el prólogo, nos presenta de golpe una sociedad inhabilitada para asimilar la propuesta de nación liberal, representada, en este caso, por el ingreso hipostasiado de las instituciones políticas en la vida cotidiana de la provincia de Chirichiqui. El desarrollo de este proceso no pudo ser más caótico y nefasto: se convirtió en la caricatura irónica de un imaginario de sociedad civil moderna condenada de entrada a fracasar:

Llegó un día de crisis para la provincia, que apenas contaba con un año de existencia, y tenía todavía las enfermedades y delicadezas que son inseparables de tan corta edad. *El vestido nuevo que habían cortado a los pueblos, les sentaba en las costuras: ganas tenían de dejarlo a un lado y volver a vestir su holgado traje (...)*. La crisis consistió en la revolución del 17 de abril de 1854, hecha en Bogotá por el general Melo, proclamando, entre otras cosas, la constitución de 1843. Para los pueblos de Chirichiqui este grito era tentador; volver al antiguo sistema de vida al cual estaban tan acostumbrados era su mayor anhelo. (*Olivos* 46-47. Énfasis mío)

A lo largo de la novela son incontables las observaciones por parte del narrador referentes a la ingenuidad y al desconocimiento de los pobladores de Chirichiqui de los derechos que adquirirían como sociedad civil, a través de la implantación de las instituciones y las estructuras modernas, entre ellas, la sanción de las constituciones. Lo anterior revela que la llegada de los elementos anteriores no obedeció a un proceso histórico mancomunado, sino a una suerte de implantación a la fuerza de dichas estructuras en la región y sin contar con las revoluciones sociales y mentales que permiten su asimilación. Así, lo que debía ser el sinónimo del progreso, a través del tratamiento irónico de la novela, se degrada en un pastiche del ideal social que no puede cristalizarse efectivamente, dando lugar a los disparates y al ambiente degradado que propone *Olivos*. Ahora bien, en un deliberado contraste irónico, capítulo a capítulo la obra de Vergara va poniendo en escena la aparición de los símbolos de la modernidad en Chirichiqui, a saber, la erección del gobierno local –y sus agregados asociados: los poderes estatales (legislativo, ejecutivo y judicial), el senado, el congreso, la cámara de representantes, entre otros–; la concepción de una constitución regional; la llegada de la imprenta y la prensa; la mención del surgimiento de la industria; la constitución de los partidos políticos, etc. Sin embargo, dichos símbolos del progreso desentonan con las nefastas consecuencias que trajeron en el campo humano; su aparición paulatina en el contexto de Chirichiqui paradójicamente significó la degradación de la provincia:

Largos años había permanecido la provincia en el sueño colonial, es decir, en la división de clases; pero llegó un día en que la turbulenta Diosa de la República metió su mano en aquel saco y lo removió todo. Este día fue el de la instauración de la provincia (...). La sala de la gobernación se había adornado con esmero, y sus adornos revelaban a la Colonia que se despedía y a la República que se instalaba. (*Olivos* 50-51)

En estructura profunda, *Olivos* reacciona artísticamente a las ideas del programa propuesto e implantado por las constituciones radicales de 1858 y 1863. Con su novela, Vergara se levanta ideológicamente frente a ellas, al subrayar que la sociedad no estaba preparada en el plano espiritual para asimilarlas de manera efectiva. Este ejercicio da lugar a una toma de posición que sugiere implícitamente que lo mejor para la nación habría sido que dichas reformas nunca hubiesen tenido lugar. Para ello –y he aquí un aspecto singular de la propuesta prohispanista del escritor santafereño¹⁹–, se retrotrae al imaginario social de la sociedad colonial, evaluado desde la perspectiva novelesca como un estado armónico. Para Vergara, si bien la colonización y el proceso de mestizaje inicialmente trajo algunos efectos adversos, en general es evaluado como una suerte de estado paradisíaco, cercano a una utopía social.

Vencidos por la fuerza los indios, se resignaron trabajosamente a su nueva vida, que pronto les fue amable hasta el extremo, merced á la conducta de los conquistadores [...]. A los pocos años se alzaba tras de una verde colina la ciudad de la Paz, y los indios aprendieron con la religión las artes. Los conquistadores les habían dado la religión de Isabel la Católica, la lengua de Rioja y la agricultura de la huerta de Valencia, les dieron las nociones de todas las artes, les hicieron conocer la pintura en los cuadros del templo y la música por el órgano que suena tan solemnemente bajo el techo abovedado [...].

[Incluso] la revolución de la independencia, hecha por hombres sabios, conservó las leyes sabias de la colonia [...].

Tiempos benditos en que los víveres eran baratos, en que la vida era barata, en que la felicidad estaba por el suelo y la paz por esos trigos y esos caminos; qué tal si no hubierais pasado? A donde hubiéramos ido á parar con tanto atraso? (Olivos 15-18)

La huella del desarrollo de la conciencia histórica en Vergara se hace evidente en la novela a través del gesto artístico concentrado en intentar entender cómo la nación había llegado al punto de crisis del presente. Se trata entonces de comprender que la intención crítica se cierne sobre las condiciones históricas de su momento y su evidente preocupación por el estado de anomía estatal y de zozobra social por el que atravesaba la nación. En *Olivos*, parte de la respuesta se halla en la negación radical por parte del sector liberal, hegemónico en el momento, de nuestros rasgos culturales primordiales, los cuales tienen un tronco común con la herencia hispánica.

El panorama anterior explica por qué la obra de Vergara, si bien de una marcada intención histórica, no coincide, por ejemplo, con el arquetipo de la novela histórica de Walter Scott. Para Vergara el proceso histórico es primordial porque configura un ambiente existencial caótico. Así, su propuesta crítica consiste en emprender una toma de conciencia del proceso histórico, en particular, de sus aspectos negativos. Su vena escéptica, deceptiva y digresiva pone de manifiesto que el objetivo de la novela no es construir los símbolos nacionales, inculcar un conjunto de valores, erigir una leyenda nacional o, en su defecto, inspirar una suerte de nacionalismo. Al contrario, noveliza desde el profundo desencanto de la historia nacional y de una experiencia negativa de su trayectoria política. ¿Por qué concebir entonces una novela con intención histórica, pero sin acudir al modelo de la novela histórica? La hipótesis esbozada por Padilla parece indicar que la propuesta

del hidalgo santafereño se erige como un fuerte cuestionamiento a los imaginarios sociales, en particular, al promovido por el radicalismo liberal y sus constituciones. La novela, en calidad de vehículo expresivo habría llegado a abrirse paso en el conjunto de los bienes simbólicos nacionales con la función social de cuestionarlos, es decir, con una intención opuesta a la construcción de utopías sociales.

En este sentido, su propuesta no se concentra en los datos folclóricos o étnicos –rasgo típico del costumbrismo–, sino en las costumbres políticas, dando lugar a una interpretación deceptiva de la realidad de la que nadie se salva. Las corruptelas políticas, examinadas desde la perspectiva irónica y distanciada del narrador, se asocian indistintamente a los representantes de los partidos políticos y sus vicios por igual. Coligado a este problema, la trama argumental de la novela no deja de presentar un único personaje, Antonio, que parece representar un ideal en la medida en que no participa de las corruptelas políticas, sino que antes bien, obra como un tipo humano ecuánime, esto es, que no busca hacer prevalecer sus intereses individuales por encima de los colectivos. En este orden de ideas, su muerte –injusta por demás, producto de las infracciones comunes a la norma– representaría en el código semántico del texto que el autor, en calidad de la mente que ordena axiológicamente el mundo narrado, todavía no ve una posible salida al problema cultural e histórico de su presente:

Según el estúpido espíritu de los partidos, todos los puestos oficiales estaban ocupados por hombres estragados, aunados todos contra Antonio con el objeto de que dejara el destino para poder robar á mansalva la hacienda pública. (Olivos 156)

Como una prueba de que las ideas políticas que combatimos desde nuestros mas tiernos años, son verdaderamente la ruina de las sociedades, haremos notar la salvaje serenidad con que el señor Parra contempló el cadáver de [Antonio] Cordova, en el acto solemne de reconocimiento. (Olivos 172)

En esencia, se puede decir que la perspectiva crítica de *Olivos* se dirige a valorar desde el presente cómo un pueblo entró en un estado de caos político. Así, a lo largo de sus capítulos emprende un análisis de las costumbres políticas de una sociedad que carece de educación política, y desemboca en el panorama de corrupción y demagogia representado durante el desarrollo de la trama argumental. El problema del bipartidismo, la repartición del poder estatal y la instauración del modelo federal son objeto de los primeros capítulos de la novela. A ellos se suma la sátira de una sociedad plagada de constituciones pero irónicamente hundida en un estado de inconstitucionalidad cada vez más acentuado. Poco más adelante, levantará de manera deceptiva un dibujo de la manera de legislar de los encargados del gobierno. En general, todos los asuntos terminan remitiéndose al ya mencionado problema cultural de fondo: la contradicción histórica y cultural de una sociedad que entra en el sistema de las instituciones fundamentadas en las libertades civiles, pero que aún se encuentra anclada en modelos axiológicos premodernos. La crisis de conciencia, el estado de anomía estatal y la angustia del intelectual históricamente situado –Vergara–, se traduce simbólicamente en una obra cuya forma compositiva sugiere que un nuevo tipo de novela ha de practicarse a la hora de presentar una evaluación crítica del presente.

¹⁹ Al respecto, sugiero remitirse al libro *El debate de la hispanidad en Colombia en el siglo XIX*, de Iván Padilla Chasing.

Referencias

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Traducido por Jorge Navarro Pérez. Ediciones Akal, 2004.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Taurus Humanidades, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Traducido por Thomas Kauf. Editorial Anagrama, 1995.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder. Campo intelectual*. Traducido por Alberto C. Ecurrída. Editorial Quadrata, 2003.
- Castillo Quintana, Guillermo Andrés. *El ensayo y el despertar de la conciencia histórica en Colombia*. Filomena Edita, 2021.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Traducido por María Teresa Berguiristain. Editorial Tecnos, 1991.
- Cristina, María Teresa. “Costumbrismo”. *Gran enciclopedia de Colombia. Literatura I*. Eds. Camilo Calderón Schrader y Alberto Ramírez Santos. Círculo de lectores, 2007, págs. 156-160.
- Cruz Kronfly, Fernando. “Ser contemporáneo: ese modo actual de no ser moderno”. *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*. Ariel-Planeta, 1998, págs. 7-45.
- Curcio Altamar, Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. Instituto colombiano de cultura, 1975.
- Dubois, Jaques. *La institución de la literatura*. Traducido por Juan Zapata. Editorial Universidad de Antioquia, 2014.
- Gadamer, Hans-Georg. *El problema de la conciencia histórica*. Traducido por Agustín Domingo Moratalla. Editorial Tecnos, 2011.
- Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Anagrama, 1985.
- Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Editorial Ayuso, 1975.
- González, Florentino. “Ensayo sobre la situación actual de los Estados colombianos”. *Araucaria Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y humanidades*, vol. 16, no. 32, 2014 [1848], págs. 435-458.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX*. University of Maryland at College Park, 1992.
- Gutiérrez Sanín, Francisco, et al. “¿Olivos y aceitunos? los partidos políticos colombianos y sus bases sociales en la primera mitad del siglo XX”. *Análisis Político* vol. 21, no. 62, 2008, págs. 3-24. Web.
- Jaramillo Uribe, Jaime. *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Editorial Planeta, 1996.
- Jaramillo Vélez, Rubén. *Colombia: la modernidad postergada*. Editorial Temis, 1998.
- Jiménez Arango, Raúl. “Reseña del libro: *Olivos y Aceitunos todos son unos*. Novela de costumbres”. Reseña de *Olivos y aceitunos todos son unos* de José María Vergara y Vergara. *El Tiempo*, 21 de enero de 1968.
- Jordán Orozco, Víctor. *Colombia imaginada 1850-1930: novela fundacional, tecnología y nación*. 2009. Universidad de Florida, tesis doctoral.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Traducido por Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. Tusquets, 1987.
- Kundera, Milan. *El telón. Ensayo en siete partes*. Trad. Beatriz de Moura. Tusquets, 1994.
- Kundera, Milan. *Los testamentos traicionados*. Trad. Beatriz de Moura. Tusquets, 1998.
- Lukács, Georg. *El alma y las formas y la teoría de la novela*. Grijalbo, 1975.
- Madiedo, Manuel María. “Ideas fundamentales de los partidos políticos de la Nueva Granada”. *Orígenes de los partidos políticos en Colombia*, editado por J. Melo, Instituto Colombiano de Cultura, Andes, 1978, págs. 27-57.
- Mukařovský, Jan. *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Editado y traducido por Emil Volek y Jarmila Jandová. Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes, Plaza y Janes Editores, 2000.
- Padilla Chasing, Iván. *El debate de la hispanidad en Colombia en el siglo XIX*. Universidad Nacional de Colombia, 2008.
- Padilla Chasing, Iván. *Manuela y el socialismo utópico. Eugenio Díaz ante la reforma liberal en la República de la Nueva Granada*. Filomena Edita, 2021.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. ARCA, 1998.
- Reyes, Carlos José. *El costumbrismo en Colombia. Manual de Literatura colombiana*. T. I. Procultura y Planeta, 1988.
- Umaña, Manuel Vicente. “José María Vergara y Vergara”. *Papel Periódico Ilustrado*, no. 1, año I, 6 de agosto de 1881, págs. 19-20.
- Vergara y Vergara, José María. “El señor Eugenio Díaz”. *Museo de cuadros de costumbres*, vol. 3. Foción Mantilla, 1866. Edición digital del Banco de la República.
- Vergara y Vergara, José María. “La política”. *Artículos literarios de José María Vergara y Vergara*. Juan M. Fonnegra, 1885, págs. 188-196.
- Vergara y Vergara, José María. *Historia de la literatura en Nueva Granada*. 3 vols. Eds. A. Gómez Restrepo y G. Otero Muñoz. Editorial ABC, 1958.
- Vergara y Vergara, José María. *Olivos y aceitunos todos son unos*. Foción Mantilla, 1868; Reimpreso por la Academia de la Lengua, 1972.
- Zabala, Óscar. *Juan José Nieto: región, autonomía, cultura e identidad (1834-1866)*. Institución del imaginario del Caribe colombiano. 2017. Universidad Nacional de Colombia, tesis de maestría.
- Zima, Pierre. *Para una sociología del texto literario*. Traducido por Camilo Sarmiento Jaramillo. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 2010.

Fecha de recepción: 9/06/2021

Fecha de aprobación: 17/08/2021



Tinkuy
Boletín de Investigación y Debate
Universidad de Montreal
n° 26 (2021)



TINKUY