

UCLA

UCLA Electronic Theses and Dissertations

Title

Dos o tres cosas sobre la novela de la Violencia y las violencias en Colombia

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/52d037x0>

Author

Arevalo, Lourdes Helena

Publication Date

2019

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Los Angeles

Dos o tres cosas sobre la novela de la Violencia y las violencias en Colombia

A dissertation submitted in partial satisfaction of the
requirements for the Degree of Doctor of Philosophy
in Hispanic Languages and Literatures

by

Lourdes Helena Arévalo

2019

© Copyright by

Lourdes Helena Arévalo

2019

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Dos o tres cosas sobre la novela de la Violencia y las violencias en Colombia

by

Lourdes Helena Arévalo

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Los Angeles, 2019

Professor Verónica Cortínez, Chair

In April 9, 1948 a massive riot broke out on the streets of Bogotá as a result of the assassination of the popular leader Jorge Eliécer Gaitán. The violence escalated rapidly, but by the end of the day, the military forces had regained control. Despite the government's efforts, the outrage at the news of the assassination had spread throughout the nation, awakening a wave of violence that would last over a decade and that would be remembered as the period of *la Violencia*.

La Violencia was notable not only for the popular revolt in the cities and the countryside that led to the deaths of thousands of people, but also for the profound impact it had on Colombian culture in general and literature in particular. This dissertation focuses on the Colombian novel during the fifties and sixties, which was produced in great numbers as a response from writers who

tried to interpret and understand the violence that surrounded them. This surge represented a point of contention between those literary critics and writers like Eduardo Zalamea Borda, Hernando Téllez, and Gabriel García Márquez all of whom, claimed that, in Colombia, the novel as a genre did not exist (with only a few exceptions), and those who argued exactly the opposite. These debates were pivotal specifically due to García Márquez's important texts—in 1959 and in 1960— and, in effect, sentenced the novel of *la Violencia* to occupy a small corner in Colombian literature. Furthermore, García Márquez's verdict influenced the works of literary critics that studied the Colombian novel in later decades to the point that only the same small group of novels were mentioned by the critics, leaving behind a vast literary corpus worthy of examination.

This dissertation also examines García Márquez's experience in Cartagena as he fled the violence in the capital as well as his early beginnings as a journalist and how this professional endeavor influenced his literary works. In addition, I propose that his 1958 short novel *El coronel no tiene quien le escriba* was his direct response to *la Violencia* and to his 1959 article in which he vehemently criticized the novels of the period.

Due to the nature of Colombia's endemic violence, I explore from *la Violencia*, a phenomenon characterized by bipartisan conflicts, to a plural violence that has taken multiple forms as new agents in the socio-political strata emerge. Hence, creating a re-signification of the traditional violence to multiple *violencias*. As a consequence, the novel will also adapt to the new *violencias* as a way make sense of reality, and different subgenres will be used to capture it. Finally, I discuss, in detail, the testimonial novel, the *sicaresca* novel and the *novella* as distinct manifestations of the plurality the violence.

The dissertation of Lourdes Helena Arévalo is approved.

Jorge Marturano

Maarten H. van Delden

John D. Villasenor

Verónica Cortínez, Committee Chair

University of California, Los Angeles

2019

Para Lourdes Puello, mi mamá.

TABLE OF CONTENTS

Introducción	1
1. Contextos	16
1.1. Colombia y la violencia bipartidista	16
1.2. La situación de la novela en Colombia	37
2. La novela de la Violencia: ¿Generadora de una tradición?	53
2.1. Crítica seminal sobre la novela de la década del cincuenta	54
2.1.1. La crítica periodística del cincuenta: <i>El Tiempo</i> y <i>El Espectador</i>	60
2.1.2. Polémica crítica: Zalamea Borda y Téllez, 1954	64
2.1.3. Todas las novelas de la Violencia son malas: García Márquez, 1959	71
2.2. La novela de la Violencia en la década del sesenta	78
2.3. Algunas consideraciones más sobre la novela de la Violencia	89
3. García Márquez y la novela de la Violencia	102
3.1. El Bogotazo y sus consecuencias: <i>Vivir para contarla</i>	102
3.2. Dos o tres cosas sobre <i>El coronel no tiene quien le escriba</i>	111
3.3. El efecto García Márquez en la crítica de la novela de la Violencia	121
4. Ecos de la Violencia y las nuevas violencias en la novela	132
4.1. Transición, cambio y ruptura	132
4.2. Generalización y pluralización de las nuevas violencias	139
4.3. Las violencias y la literatura testimonial	154
4.4. La novella de las violencias	159
4.5. La novela del narcotráfico y la novela sicaresca	170
Conclusión	179
Bibliografía	184

ACKNOWLEDGEMENTS

Quiero agradecer a la profesora Verónica Cortínez por todos los años de tutelaje desde que era una estudiante subgraduada y me permitió tomar su seminario graduado del cuento hispanoamericano. La profesora Verónica ha sido un apoyo constante e incondicional, su profesionalismo y su dedicación a la academia son cualidades que enseña a sus estudiantes todos los días.

En UCLA ha sido una experiencia invaluable tomar clases con el profesor Jorge Marturano y el profesor Maarten van Delden y, sobre todo, ha sido un honor tenerlos en mi comité de tesis.

Le agradezco a Juliet Falce-Robinson primero, por su profesionalismo y la formación que me dio para enseñar español, y segundo, por su amistad incondicional.

A John Villasenor por su asesoría y motivación durante el tiempo que escribí la tesis.

También quiero agradecer a Carolina Beltrán, Wendy Kurtz, Audrey Harris, Armando Guerrero Jr., Francesca Gambini, Amber Williams, Max Sloves por los años de amistad y estudio.

A Zoe Zarkaedes y a Juliana Espinal por prestarme sus ojos en las últimas revisiones de la tesis.

Por último, gracias a Ana Margarita y a Jaime Luis por ser quienes más me impulsaron a que culminara mis estudios de doctorado.

VITA

EDUCATION

- 2015-2019 **University of California, Los Angeles** Los Angeles, CA
- Ph.D. Candidate, Hispanic Languages and Literatures
Department of Spanish and Portuguese
- C. Phil., Hispanic Languages and Literatures, 2015
- M.A., Spanish, 2011
- 2007-2009 **University of California, Los Angeles** Los Angeles, CA
- B.A., Spanish, Community and Culture
- 2004-2007 **Santa Monica College** Santa Monica, CA
- Associate Degree for Transfer

AWARDS AND FELLOWSHIPS

- 2016 Distinguished Teaching Award for Teaching Assistants
(UCLA Graduate Division)
- Distinguished Teaching Assistant Dissertation Year Fellowship
(UCLA Graduate Division)
- Fieldwork Fellowship
(UCLA Latin American Institute)
- Ben and Rue Pine Research Travel Fellowship
(UCLA Spanish and Portuguese Department)
- 2015 Attageek Award
(UCLA Center for Digital Humanities)
- Fall 2009 Vélez Fellowship
(UCLA Department of Spanish and Portuguese)
- 2009 Richard Reeve Undergraduate Essay Prize
(UCLA Department of Spanish and Portuguese)

Introducción

Hablar de la violencia en Colombia es recorrer toda su historia. Ariel Dorfman comienza su libro *Imaginación y violencia en América* (1970) con la siguiente afirmación: “Decir que la violencia es el problema fundamental de América y del mundo es sólo constatar un hecho. Que la novela hispanoamericana refleja esa preocupación se advierte en cada página escrita en nuestro continente, esas páginas que son como la piel de nuestros pueblos, los testigos de una condición siempre presente” (9).¹ Las palabras de Dorfman explican cabalmente la coyuntura colombiana, solo basta con reemplazar “América” con Colombia, “hispanoamericana” con colombiana y “continente” con país. Dentro del contexto latinoamericano, Colombia es un caso particular para analizar ya que, a pesar de su perpetuo vínculo con la violencia, ha demostrado ser una de las democracias más estables del continente sudamericano. En 1985 el historiador Gonzalo Sánchez ponderaba:

¿Cómo ha podido sostener y defender esta imagen un país que después de 14 años de Guerra de Independencia, vivió durante el siglo XIX ocho guerras civiles generales, catorce guerras civiles locales, dos guerras internacionales con Ecuador y tres golpes de cuartel?, ¿cómo ha podido sostenerla, cuando en el siglo XX, aparte de los numerosos levantamientos locales, libra una guerra con el Perú; es escenario, en 1948, de una de las más grandes insurrecciones contemporáneas, seguida por la más larga de sus guerras, precisamente la que describimos con el término elusivo de la “Violencia”?, ¿cómo, en fin, si se tiene en cuenta que en el

¹ Ver especialmente el capítulo “La violencia en la novela hispanoamericana actual” (9-37).

país se está negociando hoy con lo que se le considera la más vieja guerrilla latinoamericana? (“Los estudios de la violencia: balance y perspectivas” 17)²

Estas preguntas evidencian que a lo largo de los siglos XIX y XX el contexto histórico de Colombia estuvo enmarcado por procesos sociopolíticos inherentemente violentos. Más aún, la creación de Colombia como nación independiente surge debido a su imbricación con la violencia en línea con la idea derrideana de que todos los Estados-nación nacen y se fundan en la violencia (*El siglo y el perdón. Fe y saber* 36). Una particularidad es que a mediados del siglo XIX la violencia estuvo fuertemente ligada con el antagonismo político entre los dos partidos tradicionales, el liberal y el conservador. De igual manera, para la mitad del siglo XX, en la pugna bipartidista predomina la violencia electoral y los diferentes tipos de violencia instigados por las desigualdades socio-económicas.³ En ese momento, la violencia en Colombia alcanza su clímax como mecanismo predilecto para acallar al enemigo. La violencia entonces, dice Dorfman, “es el modo habitual de defenderse, el método que está más a mano, más fácil, a veces el único, para que a uno no lo maten. [...] surge, ante todo, de la necesidad de seguir viviendo; es un acto connatural, como respirar o comer” (12).

A fines del siglo XX y en lo que va del siglo XXI, especialmente a partir de los años ochenta, la violencia pasó de ser de tipo ideológica y partidista a una plural, que se ha manifestado de muchas formas a medida que emergen nuevos agentes dentro del tejido social. En vista de lo mencionado hasta aquí se constata que, en palabras de Gonzalo Sánchez, “Colombia ha sido un país de guerra endémica permanente” (17).

² La obra de Gonzalo Sánchez es imprescindible para comprender la relación de Colombia con la violencia. La cita proviene del ensayo “Los estudios de la violencia: balance y perspectivas”, publicado en 1985 por *The Hispanic American Historical Review* y posteriormente recogido en *Pasado y presente de la violencia de la violencia en Colombia* (1986). La segunda edición actualizada tiene tres capítulos nuevos que incluyen la violencia guerrillera, paramilitar y del narcotráfico.

³ Ver el libro de Paul Oquist, *Violencia, conflicto y política en Colombia* (1978).

Un acontecimiento que transforma la sociedad colombiana en la segunda mitad del siglo XX ocurre el 9 de abril de 1948 con el asesinato del líder popular, Jorge Eliecer Gaitán, suceso que se le conoce como el Bogotazo. El crimen, aún no esclarecido, provocó una revuelta popular espontánea en Bogotá y en otras grandes ciudades del país.⁴ Además, el fatídico suceso sirvió como detonante de una serie de enfrentamientos violentos entre las facciones del binomio político que se esparcieron a lo largo y ancho del país, teniendo una mayor incidencia en las zonas rurales. A este episodio se le conoce como la época de la Violencia (con mayúscula), datado por la historiografía colombiana aproximadamente entre los años 1948 y 1967. La Violencia tiene una primera fase que inicia en 1946 con la elección del presidente conservador Mariano Ospina Pérez, en la cual se emprende una campaña de represión cruenta hacia los liberales y cuyo punto cúspide coincide con el magnicidio de Gaitán. La segunda fase comprende desde la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla en 1953—con quien se recrudece la violencia ya que, si bien logra mermar las disputas entre los partidos políticos, lo hace con más fuerza—hasta 1958. La tercera fase se inicia en 1958 con la creación del Frente Nacional, acuerdo alcanzado entre los dos partidos políticos tradicionales para garantizar la paz y en el cual se estipula la alternación del poder por los siguientes 16 años, es decir, hasta 1974. Cabe mencionar que si bien en este período se atenúa la violencia, no se consigue su completa erradicación. Teniendo en cuenta las anteriores fechas se debe aclarar que no existe un consenso sobre los años exactos del periodo de la Violencia. Para propósitos de este trabajo se utiliza la fecha de 1948 como año de inicio, debido al impacto y huella del Bogotazo, y de 1967 como fecha de culminación, por ser el año en que finalmente se publica la “gran novela colombiana”, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

⁴ En 2013 se estrenó la película *Roa* del director colombiano Andrés Baiz. La película se centra en la vida del presunto asesino de Gaitán, Juan Roa Sierra.

Si bien la violencia no afectó de igual manera a todas las zonas del país, es un hecho que permeó todos los ámbitos de la sociedad colombiana. Como era de esperarse, paralelo al estallido de violencia inmediatamente posterior al Bogotazo, el país vivenció una explosión sin precedentes de la producción literaria, en la cual los escritores, apremiados ante la hecatombe que pasaba ante sus ojos y de manera casi espontánea, trataron de encontrar en sus obras una explicación a la violencia.⁵ Manuel Antonio Arango, en *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*, se refirió al panorama literario de ese momento en los siguientes términos:

La traslación a la novela de un hecho político causado por la falta de estructuración intelectual, por el subdesarrollo en todos los campos, y por la explotación de las burguesías criollas y del coloniaje imperialista nos conduce a crear una literatura especial, literatura de compromiso [...], “literatura de urgencia” que a su vez produce una estética de urgencia. Un escritor que vive esa situación, que lleva en su tradición el concepto de libertad que se halla rodeado de partidos “que tuvieron en un momento de la historia colombiana como único programa, matar a otro en nombre de una ideología a veces muy gastada”, este escritor tiene que tomar partido en la contienda. (13)

Las novelas producidas durante el periodo en cuestión, particularmente aquellas que abarcan las dos primeras fases—1948-1958—han sido consideradas por algunos críticos como pseudo-literatura, sin profundidad, por su proximidad con los hechos históricos. Además, se las ha tildado de ser material documental y de investigación, únicamente útil para generaciones de

⁵ En “La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?”, Augusto Escobar Mesa estima que solo entre 1948 y 1965 se publicaron más de setenta novelas que abordar el tema de la Violencia (22). Por su parte, en *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*, Manuel Antonio Arango anotó 74 novelas en el periodo de 1951-1972 (11).

escritores posteriores o simplemente como una copia de la realidad, desprovista de valor literario.

También se debe tener en cuenta que en el país no había una tradición narrativa establecida y la queja frecuente de los críticos enfatizaba la precaria situación de la novela, pues, según ellos, en Colombia solo se habían escrito dos grandes obras: *María* (1867) de Jorge Isaacs y *La Vorágine* de José Eustasio Rivera (1924).⁶ Asimismo, a pesar de la explosión literaria que se da en un plazo de casi veinte años, es decir, entre el Bogotazo (1948) y la publicación de *Cien años de soledad* (1967), esta no es suficiente para cambiar la noción menoscabada del panorama literario.

La poca valoración de la novela de la Violencia puede deberse a dos artículos poco conocidos de García Márquez, publicados en octubre de 1959 y abril de 1960. En el primero, “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”, publicado en el semanario *La Calle*, escribió a modo de sentencia: “Quienes han leído todas las novelas de violencia que se escribieron en Colombia, parecen de acuerdo en que todas son malas, y hay que confiar en que estén secretamente de acuerdo con ellos algunos de sus propios autores” (105). En el segundo, “La literatura colombiana, un fraude a la nación”, publicado originalmente en la revista *Acción Liberal*, agrega más reproches, esta vez a todo establecimiento literario, atacando los festivales de libros, la precariedad de la crítica y la ausencia de una novela nacional.⁷ Si bien la opinión de García Márquez no era completamente nueva—en 1954 ya había surgido un debate entre dos intelectuales de peso que coincidieron en los defectos de las novelas—sí logró penetrar en la crítica posterior a la Violencia, afectando a todo el corpus literario que sobrepasó el medio centenar. Más aún, el dictamen de García Márquez, sobre todo el de su primer artículo, se ha

⁶ La idea de que en la década del cincuenta en Colombia no había una tradición literaria establecida es de Ángel Rama en *La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular*.

⁷ Estos artículos fueron recogidos por la revista *Eco* en 1978 y es la versión que aquí se cita.

convertido en un texto seminal para los críticos de estudios contemporáneos sobre la novela colombiana que presentan ideas repetidas y sesgadas sobre la novelística de la Violencia.

Aunque no sorprende que la crítica se apoye en los artículos de García Márquez para opinar sobre la novela, es curioso, sin embargo, que hayan sido utilizados de manera tan dogmática. Debido a esto, se debe indagar sobre varios temas y circunstancias alrededor de la novelística de la Violencia para establecer posibles razones por las que ha sido, y aún sigue siendo, una mancha en la tradición literaria colombiana. También es importante recoger y analizar los diálogos y debates plasmados en los artículos periodísticos que constituyen el origen de la crítica literaria de la novela de la Violencia. Estas tareas son necesarias, además, para comprender las circunstancias dentro de las cuales se desarrolló la narrativa colombiana de la segunda mitad del siglo XX, que a su vez ha influido en la producción literaria sobre la violencia (con minúscula) del siglo XXI.

El objetivo de esta tesis es el estudio de la situación de la novela del periodo específico de la Violencia y de la novela colombiana posterior sobre otros tipos de violencia, desde *Cien años de soledad* hasta principios del siglo XXI. En particular me interesa indagar sobre las siguientes cuestiones: ¿Qué importancia tuvo la crítica de los años cincuenta no solo para las novelas de la Violencia, sino para los estudios de críticos posteriores? ¿Cuál es el aporte del corpus de la Violencia para la tradición literaria colombiana? ¿Cuál fue el efecto de García Márquez ante la novela de la Violencia en su papel como escritor y también como crítico? ¿Qué revelan los dos textos acusatorios de García Márquez sobre la crítica literaria colombiana contemporánea? ¿Qué importancia tuvo la violencia de mitad del siglo XX en la literatura colombiana posterior a 1967? Y, por último, ¿es posible considerar la novela de la Violencia, a pesar de la complejidad que la rodea, como generadora de una tradición literaria? Para contestar estas preguntas me propongo estudiar la novela colombiana del cincuenta que aborda la temática

de la violencia de la época y la novela posterior, en la cual la violencia continúa apareciendo como eje central.

Nomenclatura y periodización problemática

Para leer este trabajo es necesario que antes me detenga a esclarecer la nomenclatura, específicamente, qué hay detrás del contraste entre la “Violencia” y la “violencia”; también es importante aclarar la discrepancia en torno a su periodización y, por último, demarcar las distinciones entre las particularidades de las décadas del cincuenta y del sesenta en torno a la gestación de una nueva tradición literaria.

En primer lugar, hay una diferencia semántica en el término “violencia” cuando se escribe con mayúscula o con minúscula. La Violencia— escrita en algunos estudios con mayúscula, entre comillas o incluso en cursiva— se refiere al periodo de finales de la década de 1940 hasta mediados de 1960.⁸ Por otro lado, cuando se habla de “violencia” se alude a la acción de violentar y a la multiplicidad de formas en que se manifiesta, por lo que muchas veces, y como se verá en el capítulo 4, se prefiere hablar de las violencias en plural.⁹

Hay dos aspectos que considerar respecto de la denominación del periodo de la Violencia. El primero—desde la literatura—conciernen a cuándo se acuñó el término de la “novela de la violencia” para referirse específicamente al corpus de novelas publicado a raíz del suceso de 1948 y sus formas subsecuentes. Marino Troncoso atribuye su origen al breve artículo de 1959 de García Márquez ya mencionado, “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”, el cual suscita un debate con uno de los grandes intelectuales de la época, Hernando Téllez, quien le responde a García Márquez con un artículo en el periódico *El Tiempo* en el cual también se refiere a las novelas del cincuenta como “la novela de la violencia”. Sin embargo, un lustro antes

⁸ Respecto de las fechas específicas de este periodo no se ha llegado a un consenso, como explicaré en detalle más adelante.

⁹ Ver el artículo de Agustín Martínez Pacheco, “La violencia. Conceptualización y elementos para su estudio”.

del artículo de García Márquez, Téllez ya se había ocupado extensamente de este tema sin utilizar el rótulo específico de “novela de la violencia”.

En lo que respecta al uso del término en las ciencias sociales, el historiador Carlos Miguel Ortiz afirma que fue dentro del campo de la sociología donde se designó el nombre de la Violencia para referirse al conflicto posterior al Bogotazo. La forma en que se manifestó la violencia de la década del cincuenta quedó plasmada en el estudio seminal *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social* (1963), liderado por monseñor Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna.¹⁰ Este fue el primer intento que se hizo en Colombia por documentar el fenómeno de la violencia como un factor sociopolítico. La investigación fue posible gracias a la creación de la Comisión Nacional Investigadora de las Causas Actuales de la Violencia en mayo de 1958, año en que se inicia la paz acordada entre los partidos políticos con la fundación del Frente Nacional. Los autores explican que visitaron numerosas regiones del país para procurar los datos y testimonios de quienes habían sufrido el conflicto. La información recogida es muy detallada e incluye cifras de muertes por estados y zonas rurales. Además, un rasgo innovador para la época, y desconcertante, es que dio visibilidad a la nomenclatura referente a los tipos de muertes a las que se sometían los bandos combatientes.¹¹

El segundo aspecto aborda la confusión sobre quién y cuándo acuñó por primera vez el término la Violencia, con mayúscula, como se le reconoce actualmente en los estudios literarios,

¹⁰ El estudio es *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social* de Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna que se citará en este trabajo como Guzmán et al.

¹¹ El estudio está dividido por capítulos con títulos según la taxonomía que crearon sobre el fenómeno de la violencia. En el capítulo VII, por ejemplo, “Tanatomía en Colombia”, los investigadores se preguntan sobre el propósito de documentar en detalle las consecuencias de la violencia: “¿No será masoquista rumiar los temas tremendos de la violencia política—apenas una de las consecuencias sociales del odio—repitiendo sus lúgubres detalles, rememorando suplicios y ultrajes, escarbando en el polvo sangriento de las masacres o en el lodo nauseabundo del detritus político, sin alcanzar a levantar la vista para descubrir alguna luz, alguna esperanza de respiro o salvación?” (225).

sociológicos e historiográficos. Un ejemplo útil para elucidar el dilema se encuentra en el artículo “Problemas de la historia de la novela colombiana en el siglo XX” —de gran utilidad para esta tesis—de la académica Patricia Trujillo, quien afirma que Javier Arango Ferrer “quizás” fue el primer historiador que utilizó el término con mayúscula (97). Sin embargo, al revisar la bibliografía, y teniendo en cuenta que existen dos ediciones del libro de Arango Ferrer que ella cita, siendo la primera de 1963, se constata que Arango Ferrer no utiliza la mayúscula para referirse a la violencia partidista de los años cincuenta. Por otro lado, Trujillo escribe “Violencia” con mayúscula en las citas del historiador debido a que utiliza la edición de 1978, donde está plasmado el error. En todo caso, es relevante mencionar que el politólogo Paul Oquist en la primera edición de su libro *Violencia, conflicto y política en Colombia*, también de 1978, usa consistentemente el término “Violencia” con mayúscula.

La discrepancia sobre el origen del término se relaciona con la indecisión que existe tanto en el campo historiográfico como el literario sobre las fechas específicas en que se inscribe la novelística de la Violencia. Si bien la mayoría de los estudios consideran el año 1948 como inicio de esta por su importancia ya mencionada, hay quienes la remontan a 1946. Sobre la cronología de la Violencia, Daniel Pécaut, en “Reflexiones sobre el fenómeno de la violencia”, postula que “no hay ningún acontecimiento que habiéndola impulsado constituya un origen, y proyecte sobre la violencia el distintivo de su significación: 1945, 1946, 1948, son todas definiciones de un comienzo, todas decisiones que de hecho pertenecen al investigador” (229). Por otro lado, la fecha de su culminación es incluso más debatible, pues no hay un suceso específico que sirva para delimitar el periodo. Una fecha que se menciona con frecuencia es 1958, año posterior al fin de la dictadura de Rojas Pinilla e inicio del Frente Nacional. Hay quienes consideran la mitad de la década del sesenta—sin dar un año específico—momento en el cual la violencia partidista llega a su ocaso, dando paso a otros tipos de violencia por parte de

grupos insurgentes. Otros fijan el año 1974 como fecha en que termina la época frentenacionalista, que no restauró la paz que se había propuesto.

En este trabajo cuando se alude a la novela de la Violencia se refiere a la producción literaria del periodo inmediatamente posterior al Bogotazo, que culmina con la publicación de *Cien años de soledad* en 1967. Utilizo el término en minúscula para aludir a diferentes tipos de acontecimientos que generan violencia, es decir, acciones siniestras por parte de un sujeto hacia otro, sean individuales o colectivas. Asimismo, en el cuarto capítulo, el eje central es la violencia con minúscula y en plural para indagar sobre las novelas que abordan su multiplicidad de formas. Adicionalmente, he decidido no corregir los textos recientes aquí citados que equivocada y anacrónicamente utilizan el término “Violencia” antes de que esta fuera acuñada con mayúscula.

Esta tesis consta de cuatro capítulos. En el primero describo los contextos en que se desarrolla la violencia en Colombia, seguido por el contexto de la evolución de la novela. Considero importante trazar una línea cronológica a partir de la mitad del siglo XIX hasta principios del XXI (esta última de manera muy general) para explicar lo que lleva a la funesta época de la Violencia y los procesos históricos subsiguientes que desembocaron en la violencia actual. Para ello, empiezo describiendo la violencia bipartidista cuando en Colombia aún quedaban vestigios del sistema colonial. Luego paso a describir la naturaleza de los partidos políticos y cómo su ideología se fue asentando a medida que se acercaba el XX. Es evidente que la violencia se mantiene durante las guerras civiles y las luchas ideológicas entre los partidos políticos tradicionales que lideraban el país. También describo las consecuencias para la sociedad de los periodos de hegemonía liberal y conservadora previos al aciago evento de 1948. Seguidamente ahondo en el evento específico que dio lugar a lo que hoy se conoce como el periodo de la Violencia y que representa el momento más álgido de la rivalidad bipartidista. Después del Bogotazo, paso a hablar sobre la violencia en las zonas rurales y la formación de

grupos insurgentes conformados por campesinos. Dentro de este contexto, explico el surgimiento de grupos de izquierda influenciados por diferentes coyunturas políticas e históricas a nivel internacional, momento que constituye la primera vez que aparecen otros grupos políticos diferentes a los octogenarios. Para culminar con el recorrido histórico de los procesos políticos explico los inicios del narcotráfico y los grupos guerrilleros que aún hoy tienen vigencia en el país.

Una vez explicados los contextos históricos, ofrezco un panorama de la situación de la novela colombiana, para lo cual trazo su evolución dentro de los movimientos literarios latinoamericanos. Empiezo a hablar de la novela en Colombia a partir de su relación con la prensa y los entes de poder, particularmente durante la época de Independencia cuando la prensa era asunto de las élites letradas, por lo tanto, ligada siempre a una ideología política. Luego paso a hablar sobre dos sucesos importantes con la publicación de *María* de Jorge Isaacs en 1867 y *La Vorágine* de José Eustasio Rivera en 1924, enfocándome más en la segunda ya que significó un hito para la literatura colombiana a inicios del siglo XX. Para esta revisión es fundamental el libro de Raymond Williams, *Novela y poder en Colombia: 1844-1987*, que explica lúcidamente el contexto literario en que apareció la novela de Rivera. Para concluir esta sección, y debido a la falta de una producción novelística en la década del cuarenta, me enfoco en la crítica sobre la novela, la cual era muy amplia. Además, sirve de antesala para explicar el contexto de la novela de la Violencia, con la que culmina el capítulo. Sobre esta explico cómo fue recibida por la crítica y ofrezco algunas consideraciones generales para dar paso al segundo capítulo cuyo enfoque es el corpus literario de la Violencia.

El segundo capítulo, titulado “La novela de la Violencia: ¿Generadora de una tradición?”, está dedicado primordialmente a la década del cincuenta y en menor medida a la del sesenta. Ambos períodos son cruciales para mostrar que la novelística de la Violencia y las circunstancias

que la rodearon fueron determinantes para la gestación de una nueva tradición literaria. El capítulo está enmarcado, y de ahí el título, por la idea del destacado crítico colombiano Augusto Escobar Mesa en el artículo “La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?” (1996), en el cual argumenta que dicha novelística generó toda una tradición literaria. Asimismo, afirma que su importancia radica en ser un conjunto de obras ligadas por denominadores comunes que permiten reconocer las notas dominantes de una fase; también, es la primera vez que los escritores dan una respuesta masiva y unánime al plasmar casi de inmediato el fenómeno de la Violencia; y, por último, que la literatura colombiana se integra plenamente a la realidad que la circunda y se toma conciencia de lo que implica el oficio literario y la necesidad de ahondar sobre la realidad histórica en la que se vive.

El inicio del capítulo se enfoca en los dos únicos trabajos críticos formales posteriores a 1948 que analizan la novela colombiana, útiles porque ofrecen un panorama general sobre la situación de la novela antes del Bogotazo y constatan la ausencia de textos críticos dedicados a estudiar la novela en el país. Luego me enfoco en explicar el papel que cumplió la crítica periodística, prestando especial atención a los suplementos literarios de los periódicos capitalinos *El Tiempo* y *El Espectador*, en la cual se registraron las reflexiones, los diálogos y las polémicas respecto de todo lo concerniente a las letras nacionales. Allí mismo se da un momento decisivo para la tradición de la crítica literaria de la época, que además tendrá consecuencias posteriores. Este corresponde a 1954, año en el cual se suscita un intenso intercambio de opiniones sobre la situación de la novela entre los dos intelectuales más reconocidos y respetados de la época. Escogí enfocarme en 1954 también porque solo ese año se publicaron por lo menos 12 novelas con la temática de la Violencia, hecho que contribuyó a la paralela aparición de textos y encuentros entre los críticos.

Otro momento que indiscutiblemente influyó en la literatura nacional de la época y en la percepción que se tiene hoy de la novelística de la Violencia corresponde a 1959, año en que García Márquez publica su artículo, “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”. Este texto es de suma importancia debido a que consagra a García Márquez como una voz de peso dentro del ámbito cultural colombiano. Me detengo a analizar el texto para demostrar que su opinión, en contra de lo que se cree, no fue del todo nueva, pues recogía ideas de la polémica de 1954 entre Hernando Téllez y Eduardo Zalamea Borda. Este artículo de García Márquez funciona como bisagra entre el escritor novato y el intelectual que a partir de entonces logrará posicionarse al nivel de sus mentores literarios.

Las últimas dos secciones del capítulo conciernen la novela de la Violencia ante la crítica de la década del sesenta, es decir, cómo era vista y valorada, considerando el gran número de obras que habían sido publicadas y estando a más de diez años del evento que conmocionó al país y su producción cultural. Sigo el mismo esquema que utilizo para analizar la crítica de la década del cincuenta, enfocándome en los dos estudios formales sobre las novelas que se publicaron en los años sesenta, los libros de Javier Arango Ferrer y de Gerardo Suárez Rondón, para continuar analizando diferentes textos críticos más breves que fueron publicados en revistas o magazines y que contribuyeron a la cristalización de la novela de la Violencia como una tradición literaria establecida.

Para culminar el capítulo recojo “algunas consideraciones más” sobre la novela de la Violencia haciendo eco al polémico artículo de García Márquez. Me enfoco en los aportes de la novela de la Violencia a la tradición literaria nacional. En particular me interesa mostrar que, aunque predominaron las novelas con poco valor artístico, con la queja principal de no servir más que para testimoniar la violencia como es deber de la historia, la literaria, indirectamente, toma ventaja ante otras disciplinas y es la primera en documentar la violencia. Deseo resaltar que

si bien la forma en que trataron el tema puede no ser lograda literariamente hablando, junto con el gran número de obras que se publicaron, fue importante para la concientización de los escritores sobre la realidad que vivían, su responsabilidad ante esta, y sobre la experiencia de escribir.

El tercer capítulo está dedicado a la influencia que García Márquez tuvo en la novelística de la Violencia, no solo debido a la publicación de los artículos en donde arremete en su contra, estancándola, sino también por su contribución al corpus de novelas sobre la Violencia. Aunque la producción literaria de García Márquez es considerable durante las décadas del cincuenta y sesenta, me enfoco en la novela *El coronel no tiene quien le escriba*, uno de sus importantes aportes a la novelística de la Violencia, que puede ser considerada su repuesta directa. En particular, hablo de su importancia ya que fue publicada en 1958, fecha que algunos críticos ven como el final del primer periodo de la novela de la Violencia.¹² Enlazo el análisis de la novela con su artículo “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” (que escribe un año después de la publicación de *El coronel no tiene quien le escriba* en la revista *Mito*) para mostrar de qué manera García Márquez plantea la crítica política y su preocupación sobre la violencia del momento. Por último, explico el efecto adverso que la crítica de García Márquez tuvo en la novela de la Violencia. Me centro en varios estudios de los ochenta y noventa sobre la novela colombiana en los cuales se evidencia no solo que la valoración de la novelística de la Violencia está contaminada por la crítica garciamarquiana, sino también la falta de dedicación de los críticos a este importante corpus literario.

Por último, en el cuarto capítulo, “Ecos de la Violencia y las nuevas violencias en la novela”, reviso la situación de la novela en la década del setenta o, como algunos la denominan, la narrativa del Frente Nacional, a partir del estudio de Isaías Peña Gutiérrez, *Narrativa del*

¹² *El coronel no tiene quien le escriba* apareció en 1958 como narración breve en la revista *Mito* y no fue hasta 1962 que se publica una versión más extensa como novela.

Frente Nacional. Génesis y contratiempos. Me interesa mostrar cómo esta generación de escritores interpretó el fenómeno de la Violencia en su producción literaria. Después me detengo en el momento cuando la violencia pasa de estar ligada a ideologías propias de la coyuntura político-social de mitad del siglo a una violencia generalizada, con minúscula y circunscrita a los nuevos fenómenos sociales donde la violencia prevalece como una constante.

Debido a esta generalización y, por ende, a las múltiples formas que adquiere la violencia, en la literatura también surgirán múltiples subgéneros de novelas que abordan esta temática, pero muchas veces no sin antes pasar por la Violencia. En esta sección doy una mirada panorámica a la crítica de las novelas que abordan las diferentes violencias, deteniéndome en casos específicos, entre ellas la novella y la novela del sicariato o la sicaresca. En este capítulo incluyo un apartado dedicado a la literatura testimonial ya que este género es el vehículo idóneo para dar voz a los protagonistas de las violencias, que tiene sus propias particularidades. Por un lado, explico cómo el género fue conceptualizado durante los años ochenta y, a partir de esto, utilizo la crónica de García Márquez, *Noticia de un secuestro* (1996), ya que se refiere a un secuestro real y a la vez utiliza técnicas específicas de la literatura testimonial. De igual manera, me detengo en la novella de Fanny Buitrago, *Los fusilados de ayer* (1987), muy poco estudiada por la crítica y una de las más representativas en lo que se refiere a la experimentación de nuevas formas de novelar las violencias.

1. Contextos

1.1. Colombia y la violencia bipartidista

La historia de Colombia, desde la época de la independencia hasta finales del siglo XX, estuvo marcada por diferentes tipos de violencia. Poco antes de la primera mitad del siglo XIX, en lo que entonces se denominaba la Nueva Granada, existían dos grupos poblacionales claramente definidos: los indígenas, esclavos, artesanos, antiguos militares y comerciantes, para los cuales un cambio en la situación social, política y económica era indispensable.¹³ El otro grupo estaba integrado por esclavistas, burócratas, terratenientes, militares de alto rango y el clero, para quienes la situación era ideal y debía ser mantenida a toda costa (Rozo 25).

Para los primeros, el cambio debía ser desde la raíz e implicaba transformar el Estado, pasando de las relaciones coloniales (de acuerdo con los intereses burgueses) a un Estado con leyes generales y equitativas para todos, en las cuales se suprimieran las jerarquías y se despojara a la Iglesia el monopolio del conocimiento y de la enseñanza. De acuerdo con Fernán González en “Aproximación a la configuración política de Colombia”, estas eran las primeras ideas liberales que abogaban por un Estado con ciudadanos libres, lo que implicaba la abolición de la esclavitud, así como la implantación de las libertades de expresión, religiosa, enseñanza y libre

¹³ La Gran Colombia fue promulgada en 1819 como República de Colombia por la Ley fundamental de la República, expedida por el Congreso de Angostura. De ella formaron parte el Virreinato de la Nueva Granada y la Capitanía General de Venezuela. Luego se adhirieron Panamá en 1821 y Ecuador en 1822 (Ospina 105).

comercio. Para los segundos, las cuestiones sociales tan solo servían para dividir a los granadinos, además de interferir con sus intereses económicos (29).¹⁴

De las anteriores disputas, indica Edwin López en “La idea federal en el nacimiento de la República colombiana 1810-1828”, surgieron grupos sociales que hicieron posible la aparición de los partidos Liberal y Conservador: enclaves democráticos, organizados por intelectuales, obreros y la juventud romántica y radical, quienes se reunían bajo los lemas de viva la ruana (pues teñían las ruanas de rojo) y abajo las casacas azules (126). El ideólogo político y pionero del partido liberal Ezequiel Rojas publicó, el 16 de julio de 1848, las razones por las cuales la mayoría debía votar por el candidato liberal; gracias a lo cual José Hilario López, llega a la Presidencia de la República el 7 de marzo de 1849 (139).¹⁵

Por otro lado, los grupos de la sociedad católicos eran apoyados por Mariano Ospina Rodríguez, quien el 21 de mayo de 1848 funda el periódico *El Nacional*, por medio del cual se establecen las diferencias entre los dos nacientes partidos y tilda a los liberales de ateos y libertinos. Los seguidores del ideario de Ospina se hacían llamar conservadores; eran identificados por los liberales como tradicionalistas, godos y azules, por ser este el color del emblema mariano de la Iglesia Católica. Los grupos católicos, y los conservadores en sí, defendían la moralidad cristiana e iban en contra de las ideas revolucionarias, de la igualdad real, de la usurpación y del anarquismo, como explica López (141).

Tanto liberales como conservadores contaban con adeptos de diferentes clases sociales, pues no todos los conservadores eran esclavistas, burócratas y terratenientes, así como entre los

¹⁴ La abolición de la esclavitud, por ejemplo, afectaba los intereses económicos de los esclavistas y hacer jurídicamente iguales a todos los hombres derrumbaba el poderío social de la burocracia del país.

¹⁵ Según Carlos Gabriel Salazar, Rojas defendía la idea de que Colombia necesitaba del partido liberal ya que este ofrecía un sistema representativo. Añade que se requerían libertades públicas y que los derechos individuales fuesen garantizados; mantener cada poder legislativo en orden y que cada uno ejerciera su papel; que los jueces fuesen independientes del poder ejecutivo; y que la religión no se adoptara como medio de gobernar (50-51).

liberales también había quienes veían en el manejo político del pueblo una gran posibilidad de obtener beneficios económicos. A pesar de existir dos partidos políticos, el pueblo pertenecía a uno u otro más por simpatía o antipatía que por un acto genuino de adhesión ideológica a uno u otro discurso. Más aún, en Colombia, la pertenencia a un partido siempre fue una cuestión más de tradición familiar que de reflexión individual, lo que hizo que, en nombre de la defensa de dicho partido, el fanatismo imperase por encima del razonamiento, convirtiendo las causas políticas en génesis y motivos fundamentales de la violencia. En algunos casos, dicha violencia se vio materializada en la denominada Guerra Civil de los Mil Días, al inicio del siglo XX, y con posteriores episodios bélicos en el ámbito urbano y rural durante la primera mitad del siglo (Bergquist y Bushnell 28).

Luego de la implementación de las ideas liberales, sobrevino un periodo de predominio conservador que se le conoce como hegemonía conservadora, de la mano de las autoridades eclesiásticas, en especial de Monseñor Bernardo Herrera Restrepo.¹⁶ El poder conservador, con la implementación de las políticas proteccionistas, quitó impulso a la industrialización la cual se materializó por medio de diferentes mecanismos, entre los que se encuentran urbanización, migraciones interregionales, desarrollo precario de infraestructura vial, cultivos, industria cafetera y, principalmente, la “industrialización sustitutiva de importaciones” (Moncayo 12).¹⁷

El advenimiento del partido liberal al poder en 1930, que resultó gracias a las pugnas internas en el partido conservador, trajo un aire fresco respecto de las reivindicaciones sociales

¹⁶ Este periodo comienza en 1886 con el presidente Rafael Reyes y culmina en 1930 con la presidencia de Miguel Abadía Méndez. Durante este tiempo se dio la Guerra de los Mil Días y la pérdida de Panamá.

¹⁷ Edgard Moncayo sostiene que el proceso de industrialización por sustitución de importaciones iniciado en forma espontánea a partir de 1930, e impulsado deliberadamente por el Estado a partir de 1950 y hasta finales de los ochenta, unido a un veloz crecimiento de la población y una aceleración del proceso de urbanización, vino a sumarse a los factores enunciados para impulsar la integración del mercado nacional. Una vez el mercado se unifica, entran a operar las fuerzas concentradoras a escala nacional y es entonces cuando Bogotá comienza a crecer con más rapidez que el resto de los elementos de la red urbana (13-14).

reclamadas por las masas desde tiempo atrás. Sin embargo, el retraso acumulado por décadas de inacción no pudo ser superado, lo que produjo brotes de inconformismo en el pueblo, el cual seguía sumido en la pobreza, ignorancia y desatención por parte del Estado.

Como se mencionó antes, hacia la mitad del siglo XIX se empezaron a formar los partidos que luego de establecerse en el poder (el partido liberal), introdujeron al país el sistema capitalista. De estos primeros gobiernos surgió “La Constitución de Río Negro” (1863-1886), la cual se regía por el sistema federal (Presidencia de la República). Luego de la implementación de las ideas liberales, sobrevino un periodo de predominio conservador, y en 1886 se creó una nueva Constitución, basada en el sistema central dando origen a la centralización del poder. Más tarde, a principios del siglo XX (1903), Panamá se independizó de Colombia con ayuda de Estados Unidos y la constitución creada en 1886 duró poco más de un siglo no sin antes realizársele varias reformas. La constante lucha de poderes entre los partidos políticos desde 1930 se agudizó en 1948, dando paso a la época de la Violencia, y cuyas fechas claves son el 7 de agosto de 1946, con el cambio de gobierno, y el 9 de abril de 1948, con la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, suceso conocido como el Bogotazo. (Guzmán et al. 23).

Jorge Eliécer Gaitán fue un político y abogado colombiano, alcalde, ministro y congresista y para ese momento el candidato del Partido Liberal a la presidencia de la República para el periodo 1950-1954, con altas probabilidades de triunfo en los comicios de 1950 debido a su gran apoyo de la clase trabajadora y popular; en particular en los sectores bajos y de clase media (Braun 1998). Su gran capacidad de convocatoria se refleja en la siguiente fotografía, tomada dos meses antes de su asesinato.



Discurso de Gaitán en la plaza pública (*Semanario Voz* 9 abril 2017)

Sus discursos eran muy vehementes y solía cerrarlos con una frase que decía: “Contra las oligarquías, ¡a la carga!”.¹⁸ Ese lenguaje, y el tono de sus discursos ante multitudes que se encontraban polarizadas por la lucha entre liberales y conservadores, explica en parte la violencia que se desató después de su muerte (Sierra 1). Su carisma atraía a las masas y su presencia dejaba huellas en aquellos que se reunían con él en persona. Así lo confirma Fidel Castro, quien se encontraba en Bogotá los días previos al Bogotazo y quien no solo da un recuento de sus impresiones del líder popular, sino también brinda una idea del ambiente que se vivía en Colombia:

Encontré a una persona de mediana estatura, aindiado, inteligente, listo amistoso.
¡Con qué amistad nos trató! ¡Con qué afecto! Nos entregó algunos discursos junto

¹⁸ En un discurso sobre su programa liberal de su campaña presidencial denunciaba el maridaje inaceptable entre política y negocios. Fue entonces cuando Gaitán, según recuerda Eduardo Santa, lanzó el grito que lo acompañó a lo largo de su campaña y que pregonó en las plazas públicas hasta el último momento. Ver el artículo de Sierra.

a otros materiales, se interesó por el congreso y nos prometió clausurarlo en un acto multitudinario en el estadio de Cundinamarca. Era su propuesta. Habíamos conseguido el apoyo del líder más popular, un dirigente con gran simpatía, con gran carisma. Era un éxito colosal hasta entonces. Recuerdo que él me entregó sus discursos, entre ellos uno muy bello, la “Oración por la paz”, pronunciado en febrero de aquel año, al cierre de una marcha donde participaron 100 000 personas que desfilaron en silencio para protestar contra los crímenes. Yo estaba acostumbrado a las protestas en Cuba cuando mataban a un estudiante, a un campesino. En Venezuela, por ejemplo, hubo una gran protesta por crímenes que se cometieron; en Panamá por el estudiante inválido [...]. Y cuando llegué a Colombia, me pareció raro que los periódicos publicaran noticias sobre 30 muertos en tal punto, 40 muertos en tal otro. Había una matanza diaria en Colombia. (*Fidel Castro Ruiz. Guerrillero del tiempo* 442)¹⁹

¹⁹ En su libro *Fidel Castro Ruz. Guerrillero del tiempo: Conversaciones con el líder histórico de la Revolución Cubana* de Katuska Blanco Castiñeira se hace un recuento sobre la estadia de Castro en Bogotá, quien había llegado a la ciudad unos días antes que ocurriera el Bogotazo. Su visita coincidió con la IX Conferencia Panamericana donde se adoptó la Carta de la Organización de Estados Americanos (OEA). El joven estudiante cubano se encontraba en la ciudad para realizar el Congreso Latinoamericano de Estudiantes “desde una posición antiimperialista, reclamar la devolución del Canal de Panamá, la devolución de las islas Malvinas, la independencia de Puerto Rico y protestar contra la dictadura de Trujillo, en República Dominicana” (439-40).



Discurso en la plaza pública (*El Espectador* 27 mayo 2013)

El caudillo, como lo apodaban sus seguidores, salía de la sede del partido liberal cuando fue embestido por un pistolero que a quemarropa le propinó tres disparos. Mientras los transeúntes que presenciaron el hecho no vacilaron en perseguir al asesino, dándole muerte a punta de golpes, la noticia del asesinato se desplegaba por todos los barrios, provocando que las multitudes llevadas por el dolor y el odio se volcaran sobre el centro de Bogotá y comenzaran los incendios, la destrucción de edificios públicos, los saqueos y los enfrentamientos con el ejército (Delgado 40).²⁰

²⁰ Juan Roa Sierra, un albañil de profesión, fue el hombre que disparó contra Jorge Eliécer Gaitán, mientras este y cuatro amigos salían de la oficina del líder liberal. Sin embargo, el propio Roa fue la primera víctima del magnicidio protagonizado por él, pues mientras Gaitán moría en una clínica, Roa vivía minutos de pánico al tratar de escapar de la gente que lo quería ajusticiar. Desesperadamente buscaba esconderse en algún lugar, pero fue alcanzado por la furia de la masa enloquecida que lo levantó a golpes, arrastrándolo por las calles, dejando su cabeza desfigurada y su ropa hecha añicos.

El impacto inmediato del magnicidio es narrado por Herbert Braun en *Mataron a Gaitán*:

¡Mataron a Gaitán! ¡Mataron a Gaitán! En la tarde del 9 de abril de 1948, esas tres palabras fueron una afirmación para muchos, un dolor, una expresión espontánea con la cual buscaban con desespero llegarles a otros, tocarlos, decirles que ¡Mataron a Gaitán!, que esa muerte la sentían todos, que era de todos, que era contra todos, tres palabras que salían sin pensarlas de los pulmones para no sentir a solas esa agonía, para convertirse en algo grande, colectivo, una multitud. (11)²¹

Ese día, aproximadamente a la una de la tarde, corrió por las calles del centro de la ciudad, en el sector de la carrera séptima con calle 13, el rumor de que el caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán había sido asesinado. Así lo narra Ángela María Rodríguez en *El fotoreportaje y el Bogotazo: imagen y memoria de un pueblo*:

Mientras Gaitán se encontraba en el hospital y la gente estaba afligida, dos policías capturaron al presunto asesino, y fue llevado a la Droguería Granada, para ser interrogado allí, sin embargo, el asesino solo dijo una cosa “Ay, Señor, cosas poderosas que no puedo decir. ¡Ay!, Virgen del Carmen, sálvame”; mientras la multitud reaccionaba y decidía desquitarse con el culpable, así fue como entraron

²¹ En su segundo libro sobre el Bogotazo, *Matarón a Gaitán. Vida pública y violencia urbana en Colombia* (1998), Herbert Braun describe cómo se propagó la noticia del episodio: “Los momentos más dramáticos en la historia moderna de Colombia se produjeron después de la 1:05 del 9 de abril. Todo habitante urbano del país se enteró de los disparos que le habían hecho a Gaitán. La noticia se difundió instantáneamente por toda la capital. Los conductores del tranvía la vociferaban por la ventanilla y hacían sonar sus campanillas. Los taxistas tocaban sus bocinas. Los buses se detenían en las estaciones y los conductores transmitían el mensaje por teléfono. Redoblaban las campanas de las iglesias. Los trenes llevaban el informe a los pueblos aledaños. Las manos se dirigían instintivamente hacia los botones de la radio. [...]. La radio llevó la noticia a todos los rincones del país” (258). Con respecto al caos de la gente, explica Braun: “Algunos permanecían en sus casas, sollozando a solas, inquietos por los seres queridos que estaban en la calle. Otros se dirigieron al armario para sacar el vestido de luto. Muchos se arrodillaron para rezar [...]. Otros salieron rápidamente del trabajo, esperando llegar a tiempo a casa. Muchos de los que temían a Gaitán hallaron pocos motivos de alivio con la noticia de su muerte. Su gran preocupación era el pueblo. Todos sabían que iba a derramarse más sangre en las calles de la ciudad” (259).

a la droguería y sacaron a Juan Roa Sierra –el asesino–, quien fue golpeado y arrastrado por la carrera séptima. (16)

Las siguientes fotografías ilustran el ambiente de las calles inmediatamente después del asesinato. Asimismo, se observa a la multitud que lleva el cuerpo de Juan Roa Sierra, encerrado en el círculo, y señalado como el asesino de Gaitán. Además de ejercer justicia por su propia mano al linchar a Roa Sierra y desnudar su cuerpo para abandonarlo finalmente frente al palacio de gobierno, la multitud desenfrenada se apoderó de las calles de la ciudad, y armada con palos y con lo que encontraba a su mano, empezó a destruir los mostradores de los establecimientos comerciales, así como a apedrear y quemar los medios de transporte y los edificios públicos y privados.



Imagen del Bogotazo (*El tiempo* 8 abril 2018)



Imagen del Bogotazo (*El fotoreportaje y el Bogotazo: imagen y memoria de un pueblo*)²²



Imagen del Bogotazo (*El fotoreportaje y el Bogotazo: imagen y memoria de un pueblo*)

El hecho de que Roa Sierra fuera linchado por la multitud impidió establecer si actuó por su propia cuenta o si hubo otras personas detrás de ese hecho. La situación se repetiría años más

²² Ver las páginas 23-25 del libro de Ángela María Rodríguez, *El fotoreportaje y el Bogotazo: imagen y memoria de un pueblo*.

tarde en Estados Unidos, cuando el presidente de John F. Kennedy fuera asesinado en noviembre de 1963 en Dallas, presuntamente por Lee Harvey Oswald, un hombre que también fue asesinado antes de que pudiera establecerse quién o quienes prepararon el crimen.

Los hechos del Bogotazo desencadenaron una violencia que se extendió por todo el país y que tenía origen político y de lucha de clases, pues los liberales acusaban a los conservadores de haber sido los responsables de la muerte de Gaitán, quien en ese momento fuera el más claro aspirante a ganar las elecciones a la presidencia de la República que se llevarían a cabo en 1950 (Diana González 2012). Tal como se narra en las páginas iniciales del presente trabajo, esos disturbios y los enfrentamientos políticos dieron origen en 1958 al denominado Frente Nacional, por medio del cual los partidos Liberal y Conservador pretendieron dar fin a la violencia política.

La consecuencia inmediata fue la presencia de sentimientos de mutuo rechazo y profundización de las ideologías políticas entre los colombianos que radicalizaron sus posiciones alrededor de las banderas roja y azul de los dos partidos. Los líderes liberales se mostraron entonces como víctimas del Estado, al que señalaron como el responsable por no haber brindado las medidas necesarias para proteger la amenazada vida de Gaitán. Otros más arriesgados señalaron a los conservadores como victimarios y responsables no solo por la omisión de medidas de seguridad, sino por la violencia desatada en la escena del magnicidio. Se organizaron entonces grupos de seguidores de cada partido que atacaban a los integrantes del partido contrario, quemando sus casas en el campo y obligándoles a abandonar sus cultivos y propiedades.

Todo lo anterior iba acompañado de exabruptos y saqueos, lo cual provocó que los campesinos se alzaran en armas para defender sus tierras que eran atacadas por los miembros del partido político contrario. Posteriormente, debido a la experiencia con las luchas partidistas, numerosos campesinos formaron bandas criminales y se dedicaron a continuar con los saqueos,

robos a comerciantes y extorsiones a hacendados. La violencia se extendió por los campos y desplazó a los campesinos a la zona urbana, mientras que las fuerzas gubernamentales se sumaban al esfuerzo del partido conservador, todo lo cual dejó un gran vacío en la sociedad civil, que no tuvo otra opción que tomar la justicia por su propia mano para defender sus tierras y a sus familias.

A raíz de esto los grupos armados conformados por los campesinos evolucionaron de la simple multitud a organizaciones bélicas como las que se vieron en los llanos orientales de Colombia con líderes como Guadalupe Salcedo, quien propinó más de una derrota a las fuerzas gubernamentales. El recrudecimiento de la violencia en campos y ciudades y la amenazante propagación de las guerrillas hicieron que los líderes militares recapacitaran sobre el papel que estaban teniendo en términos de destrucción material y la pérdida de vidas humanas para el sostenimiento del régimen. Fue así como el 13 de junio de 1953 ascendió al poder el general Gustavo Rojas Pinilla (Melo 139). Su mandato se prolongó hasta 1957 gracias a que la junta militar que sucedió a Rojas ayudó a calmar las luchas armadas a lo largo del país con los diálogos adelantados en Benidorm y Sitges, España, entre liberales y conservadores. De dichas discusiones resultó el Frente Nacional, el cual estipuló un pacto de alternancia del poder, permitiendo que cada cuatro años se posicionara como presidente un miembro del partido contrario y hubiese paridad ministerial para que la burocracia y el presupuesto irrigaran simultáneamente a las dos vertientes. Este pacto evidenció la clara voluntad de los partidos de expulsar a los militares del poder.

Sin embargo, el Frente Nacional solo serviría para que la confrontación partidista cesara, sin que las razones de fondo como el atraso, la miseria y la debilidad del Estado fuesen intervenidas, mientras que en las zonas rurales del país los grupos armados tomaban fuerza, causando un desplazamiento forzado de campesinos a las zonas urbanas y, peor aún, a las zonas

fronterizas en búsqueda de las garantías y seguridad que el Estado colombiano era incapaz de proporcionarles. Durante el gobierno de Guillermo León Valencia (1962-1966), surgieron las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el Ejército Popular de Liberación (EPL) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN) (Peña y Mora 122), no como una mera expresión de violencia sino como formas de materialización del disenter de personas y grupos con la forma de gobierno bipartito, cuya base de alternancia y paridad no permitía otra opción política. En otras palabras: se era liberal o conservador, sin zonas o matices interpretativos del ideario de cada partido.

La imposibilidad de elegir otra adherencia ideológica pues si bien al inicio de los partidos se marcaron fuertes diferencias, con el Frente Nacional se creó una especie de simbiosis de dos organizaciones aparentemente distintas pero afines y compatibles con un credo que tenía como referencia el uso del presupuesto nacional para favorecer los intereses de cada una sin olvidar a la otra, lo que desvirtuó la lucha partidista e impulsó la violencia en el campo y las ciudades a mano de grupos armados.

El acuerdo alcanzado entre liberales y conservadores para alternarse en el poder durante cuatro períodos presidenciales tuvo repercusiones en todos los aspectos de la vida nacional. De acuerdo con Alejandra Escobar, aunque el Frente Nacional fue creado con el objetivo de estabilizar al país desde el punto de vista de la violencia, también fue creado con el objetivo de asegurarle a la clase dirigente, terratenientes e industriales, que su poder permanecería intacto y sin amenazas al menos por dos décadas más (47). En el mismo sentido, en *Historia del Frente Nacional y otros ensayos*, Santiago Araoz menciona:

sobre esas bases el Frente Nacional surgió como una forma de controlar la violencia y de orientar el sistema social hacia el propósito del desarrollo, pero también como un mecanismo restrictivo de la participación nacional en los

términos establecidos por la élite de los dos partidos tradicionales, grupo que controló rígidamente el poder durante los 16 años y que justificó su presencia y acción en los éxitos logrados en su tarea de gobierno al cumplir los objetivos por los cuales nació. (45)

Por lo tanto, la conformación del Frente Nacional constituyó una concentración de las élites tradicionales colombianas debido a los acuerdos en torno a la paridad de los partidos en las instituciones gubernamentales, la alternancia de la Presidencia de la República y la toma de decisiones legislativas con base en el voto de las dos terceras partes (Kalmanowitz 102). Obtener una cantidad de puestos fijos dentro de los gobiernos del Frente Nacional aumentó el poder político terrateniente ya que tenían asegurada su permanencia en los organismos gubernamentales.

Es importante mencionar que, si bien la década del sesenta se caracterizó por la estabilidad política generada por el Frente Nacional, la influencia del comunismo llegaba a Colombia proveniente desde Cuba y la Unión Soviética, lo que promovió los movimientos de izquierda. Esta posibilidad generó un ambiente de tensión para el desarrollo de los comicios de 1970 donde se enfrentaban, por un lado, la tesis de un conservatismo nacionalista encabezada por Misael Pastrana Borrero, por otro, la de Gustavo Rojas Pinilla, general retirado y autor del golpe de Estado de 1953, quien lideraba el movimiento Alianza Nacional Popular ANAPO, conservatismo con matices socialdemócratas, y cuya importancia radica en que fue la primera expresión política distinta al liberalismo y conservatismo tradicionales.²³

²³ La historia de la Alianza Nacional Popular nace en 1961, permaneció en la arena política como fuerza beligerante y como amenaza para el orden bipartidista hasta más allá de la segunda mitad de los años setenta. Los gérmenes y las causas de su surgimiento, aunque lo parecían, no eran próximas. Tenían sus raíces atrapadas en la profundidad de la historia política del país. Se remontaban a los años del tránsito de la hegemonía conservadora a la liberal durante los años 1930. Jóvenes formados en los dogmas del conservatismo, preparados para el ejercicio de la política y la administración pública durante los años de los gobiernos conservadores debieron iniciar sus carreras en contravía al curso del desarrollo histórico que al país le imprimía el partido liberal en el gobierno” (Ayala 15).

El temor en las élites sobre la eventualidad de un gobierno anapista tuvo como consecuencia que el gobierno de turno influyera para que los resultados que le eran claramente favorables a Gustavo Rojas Pinilla se convirtieran en una derrota por escaso margen de votos. La consecuencia más importante resultó en el convencimiento de los sectores intelectuales del país de que el poder no sería alcanzado a través de mecanismos democráticos como las elecciones y sí por la violencia rural o urbana. A partir de la derrota de la ANAPO surgiría el movimiento subversivo M19 o movimiento 19 de abril como recordatorio de la imposibilidad de la existencia de partidos distintos al liberal y conservador. Sobre este capítulo de la historia colombiana, Luis Felipe Gutiérrez señala:

Las especulaciones de fraude electoral comenzaron la noche del domingo 19 de abril de 1970, día de elecciones presidenciales. Según los boletines radiales, el candidato Gustavo Rojas Pinilla, de la ANAPO,—una convergencia de centro izquierda—superaba, por un margen cercano a los 113.000 votos, al candidato oficialista, el conservador Misael Pastrana Borrero. Escrutados los votos en todas las ciudades, esta diferencia hacía a Rojas virtual ganador y, prácticamente, inalcanzable. Con su triunfo se abría la esperanza para la renovación política en el país, lo cual ilusionaba a las clases más desfavorecidas y a un sector muy amplio de las clases medias. (1)

Asimismo, Gutiérrez describe cómo mientras los anapistas celebraban la amplia ventaja en votos por la que superaban a Pastrana Borrero, el ambiente en el establecimiento era de temor. Horas después de que el gobierno prohibiera a las emisoras transmitir los boletines, la Registraduría Nacional del Estado Civil emitió un comunicado oficial en el que Rojas Pinilla aún derrotaba a Pastrana, pero por un reducido margen. Al día siguiente, lunes 20 de abril, se pasó de las especulaciones a la certeza y ahora Pastrana superaba a Rojas por 2.167 votos. Debido al

temor de un levantamiento popular, el presidente Carlos Lleras Restrepo anunció, en un discurso por televisión, que después de las 8 de la noche no podría haber gente en las calles y decretó el toque de queda.

Adicionalmente, Gutiérrez Hoyos cita a Jaime Piedrahita Cardona, miembro del Comando Nacional Anapista, quien explica la razón por la cual los partidos oficialistas (liberal y conservador) temían el regreso del general Rojas Pinilla al poder, ya que sabían que con Rojas de presidente se rompería esa repartición de poder acordado con el pacto del Frente Nacional en 1958. Finalmente, el presidente Carlos Lleras Restrepo decidió no sacar las tropas a las calles para controlar al pueblo inconforme y acordó con Rojas no armar revuelta para evitar que se repitiera un estallido de violencia que habría sido similar a la del 9 de abril de 1948.

Algunos consideran este como un triunfo pírrico del Frente Nacional, pues si bien evitó los desmanes de las masas en las ciudades y los campos, los dirigentes no fueron conscientes de que ese tipo de manejos solo abonaban el terreno a una izquierda que, por medio de las armas, empezaría a justificar sus acciones.

Así, el ambiente político de comienzos de los años setenta era un clima de tensión debido a la inconformidad tanto de campesinos como de latifundistas. Además, vale aclarar que por distintas razones, sobre todo con la reforma agraria, los movimientos de izquierda ya eran una realidad latente, además de la conformación de las guerrillas campesinas y estudiantiles. Esta situación se generó debido a que el gobierno de Misael Pastrana siguió una línea opuesta a la de Lleras Restrepo en cuanto a la política agraria, beneficiando las demandas de la clase terrateniente representada por la Sociedad de Agricultores Colombianos SAC. Por consiguiente, a partir del inconformismo de la población rural representada por la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos ANUC, las acciones se radicalizaron llevando a la organización a

promover olas de invasiones de tierra en el país durante 1971 como respuesta a las anunciadas modificaciones a la Ley 135 de 1961 o Ley de Reforma Agraria.²⁴

Delfin Grueso en “La toma del Palacio de Justicia, el regimen y el manejo del Estado” plantea que los partidos políticos que apoyan al régimen cumplen un papel legitimador y han sido necesarios para el mantenimiento del status quo, aunque sus servicios han sido muy costosos incluso para el régimen que se apoya en ellos y pone en tela de juicio su legitimidad, dada su estructura clientelista y su oposición a la verdadera modernización del Estado. Además, agrega que en parte ese carácter clientelista de los partidos y esa falta de interés por modernizarse se debe al modelo adoptado durante el Frente Nacional, pues al no existir competencia por las propuestas programáticas auténticas y limitarse al repartimiento de la burocracia, se eliminaron las ideologías y el debate político (78).

Además de mermar las diferencias ideológicas entre los partidos liberal y conservador, el Frente Nacional impidió la presencia de organizaciones políticas diferentes en el escenario público, al menos en lo que tuvo que ver con la posibilidad de acceso al poder, por lo que se trató de un período de democracia restringida en la que los dos partidos de la coalición cumplieron de manera cómoda los papeles alternados de gobierno y oposición. Esa situación hizo que toda una generación desconociera lo que es la sana controversia política, ya que el partido de turno en el poder defendía de oficio las propuestas de su partido en el Congreso mientras que el partido contrario se oponía también de oficio sin profundidad ideológica y de espaldas a los verdaderos intereses populares. Como resultado, el pueblo no se sintió auténticamente representado por

²⁴ La Ley 135 de 1961 nace como una reforma social agraria, con la cual se propuso, por primera vez, la organización institucional para manejar temas de la reforma agraria. Se creó el Instituto Colombiano de Reforma Agraria (Incora), un organismo público encargado del asunto de las tierras. Sus tres directrices fundamentales eran: concesión de tierras a campesinos, adecuación de tierras para incorporarlas a la producción y dotación de servicios sociales básicos. Para un estudio detallado de los antecedentes que conllevaron a la implantación de reformas agrarias en Colombia, ver el artículo de Franco-Cañas y De los Ríos-Carmenado.

ninguno de los dos partidos, pues se sabía que el prestigio político y la identidad popular eran relativamente irrelevantes dado que ya se sabía cuál partido político gobernaría durante el período en que estuvo vigente este modelo pactado.

Asimismo, Grueso añade que aunque durante el Frente Nacional se avanzó en materia de manejo del gasto público, se establecieron metas para el desarrollo económico con base en la industrialización y se logró el cese de la violencia entre liberales y conservadores, el avance en materia de modernización del Estado fue mínimo y se retrasó la creación de la carrera administrativa. El intento más serio en lo que se refiere a la modernización se dio durante el gobierno de Carlos Lleras Restrepo, que por medio de la reforma de 1968 le otorgó mayores atribuciones al poder ejecutivo para organizar la administración nacional y otorgó al Congreso la exclusiva potestad en aprobar leyes. De igual manera, esa misma reforma les dio a los demás partidos diferentes la posibilidad de acceder a los consejos municipales y a las asambleas departamentales, aunque no al Congreso (79).

Cabe destacar que durante el Frente Nacional la ANAPO fue el movimiento político más importante; estaba constituido por una coalición de fuerzas multipartidistas y tuvo la connotación de “tercer partido”.²⁵ Durante los últimos años de vida del Frente Nacional se reforzó el papel del Estado como moderador de la economía nacional a través de la implementación de planes de desarrollo, mecanismo reforzado por la creación de empresas estatales y de otras de capital mixto, así como la racionalización de la inversión pública, la definición de la vocación del gasto público y el establecimiento de sectores de exención fiscal. Grueso considera que la limitación propositiva de los partidos políticos durante el Frente Nacional los convirtió en algo parecido a bolsas de empleo, además de que la planeación nacional provenía desde lo más alto del

²⁵ En su vida política la Alianza Nacional Popular (ANAPO) tuvo dos grandes períodos. El primero va desde su fundación el 23 de abril de 1961 hasta su constitución en partido político independiente, el 13 de junio de 1971. El segundo abarca su actividad política de 1971 a 1978, cuando los anapistas regresan a sus partidos o se dispersan por las innumerables agrupaciones políticas de izquierda que se disputaban las masas que pacientemente el movimiento había logrado movilizar.

ejecutivo, mientras que los movimientos populares no tenían mecanismos de expresión importantes ni contaban con una opción que les permitiera constituirse en organizaciones políticas con expectativa de acceder al poder (80).

Desde la década del setenta se produjo un fenómeno de cultivo y tráfico de marihuana especialmente en la región de la Costa Atlántica, durante un período que se conoció como la “bonanza marimbera”.²⁶ También dio inicio el tráfico menor de cocaína a partir de la cual se formó en Colombia una especie de empresarios que operaban en la ilegalidad. Pero fue a principios de los ochenta que las ganancias, producto de este comercio ilícito, alcanzaron cifras sin precedentes, lo cual representó un quiebre histórico en la dinámica del conflicto (Foro Nacional por Colombia 25). Para esta época los grupos delincuenciales ya eran considerados oficialmente debido a actos delictivos en contra de la sociedad civil que incluyeron secuestros, extorsiones, desplazamientos forzados, entre otros. Del mismo modo, con el auge del narcotráfico, la guerrilla encontró una fuente confiable de financiación, lo que permitió su interacción con redes de traficantes de otros países junto con el acceso a tipos de armas de mayor tecnología y mayor facilidad en los procesos de reclutamiento entre el pueblo.

El tráfico de drogas provocó que la tasa de homicidios aumentara durante la década del noventa; el incremento de la delincuencia contribuyó al colapso del sistema de justicia mediante

²⁶ En su artículo periodístico “Bonanza Marimbera 1976-1985”, Ángela María Puente explica que el 16 de mayo de 1961 el presidente John F. Kennedy anunció que el segundo proyecto de los Cuerpos de Paz (una iniciativa del gobierno de los Estados Unidos para contener el comunismo en países subdesarrollados) se llevaría a cabo en Colombia. Por lo menos 64 voluntarios estuvieron a cargo de asistir a comunidades rurales en proyectos de desarrollo agrícola, construcción, educación y salud en el país. Los voluntarios norteamericanos descubrieron las cualidades de la marihuana de la Sierra Nevada de Santa Marta y se convirtieron en traficantes menores de un negocio que posteriormente sería manejado por la mafia norteamericana con la colaboración de traficantes colombianos. Paradójicamente, parte de la intensión de desarrollo rural de los Cuerpos de Paz en Colombia terminó en la bonanza marimbera, una economía agraria de ciclo corto que le abrió las puertas al mercado de la cocaína y la heroína en Colombia.

asesinatos, sobornos y amenazas, sumándole el agravante de que los narcotraficantes se infiltraron en la clase política a todos los niveles del Estado (“20 años 1986-2006 compromiso con el pensamiento democrático” 25).

La ausencia del Estado, principalmente en las zonas rurales, permitió que los grupos guerrilleros se asentaran e implementaran sus propias reglas. Pero fue solo a partir de la década de los ochenta que estos grupos empezaron un proceso de expansión hacia las regiones más ricas, donde a través del terror, la extorsión y el secuestro, empezaron a cobrar tributos a los campesinos, hacendados y empresarios con el fin de solventar sus operaciones. Con la expansión y fortalecimiento de la guerrilla, la ineficiencia del sistema judicial y la notable ausencia del Estado, estos grupos se apropiaron de las funciones básicas de este último al administrar la justicia, incluso mediante la implementación de reglamentos para las elecciones políticas en muchos municipios.

Como consecuencia, los afectados por la guerrilla optaron por financiar grupos armados ilegales que más tarde se convertirían en los primeros grupos paramilitares. Estos funcionaban como grupos armados que garantizaban la seguridad a cambio de un pago, al mismo tiempo que contaban con la complacencia de las Fuerzas Armadas estatales, lo que generó una convivencia no oficial entre los paramilitares, los miembros de la fuerza pública y la clase política tradicional.

Un caso emblemático de la intolerancia a nuevos movimientos o partidos políticos fue el de la Unión Patriótica, expresión que surgió a mediados de la década de 1980 como una convergencia de fuerzas políticas a raíz del proceso de negociación entre el gobierno del presidente Belisario Betancur y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC. En “Genocidio Político: el caso de la Unión Patriótica en Colombia”, Iván Cepeda explica que en 1984, y como fruto de las negociaciones, se pactaron varios compromisos sellados con la firma de los llamados “Acuerdos de La Uribe”. Allí se estipuló el surgimiento de un movimiento de

oposición como mecanismo para permitir que la guerrilla se incorporara paulatinamente a la vida legal del país. Las condiciones que permitirían ese tránsito a la legalidad consistían en un compromiso oficial para garantizar plenamente los derechos políticos a los integrantes de la nueva formación y la realización de una serie de reformas democráticas para el pleno ejercicio de las libertades civiles (110).

Según Pilar Lozano en su libro *Crecimos en la guerra*, el saldo de los actos atroces perpetrados sobrepasa los millares de personas asesinadas y desaparecidas entre quienes se cuentan dos candidatos a la presidencia, ocho congresistas, cientos de alcaldes y concejales y miles de activistas locales. Adicionalmente, también se realizaron detenciones masivas y arbitrarias contra los miembros de la Unión Patriótica que de alguna manera sobrevivían, poblaciones desplazadas de sus zonas de influencia y atentados dinamiteros contra oficinas y el exilio de familias enteras.

Mientras tanto, en la década del noventa, las nuevas generaciones de colombianos comenzaron a exigir cambios que el establecimiento no podía atender con las estructuras y reglas superiores reinantes, lo que dio paso a un movimiento que se denominó “séptima papeleta” en alusión al formato de consulta al pueblo en las elecciones de corporaciones públicas de 1990.

La séptima papeleta fue una propuesta surgida de un movimiento estudiantil a raíz de las elecciones del 11 de marzo de 1990, en las que se elegían Senado, Cámara de Representantes, Asamblea Departamental, juntas administradoras locales (JAL), Concejo Municipal y alcaldes. El movimiento propuso incluir un séptimo voto en que se solicitaría una reforma constitucional mediante la convocatoria de una Asamblea Constituyente. Aunque la papeleta no fue aceptada legalmente, sí se contó de manera extraoficial y, finalmente, la Corte Suprema reconoció la

voluntad popular mayoritaria, validando el voto. Gracias a este esfuerzo, la séptima papeleta dio origen a la Constitución de 1991.²⁷

Si bien la violencia ha continuado en lo que va del siglo XXI, los hechos aquí descritos son suficientes para ilustrar su impacto en la vida nacional. Por lo que la realidad pasó a la literatura. Este recorrido también muestra que los hechos del 9 de abril de 1948 tuvieron un significado especial en la ciudadanía, en la vida política y en la radicalización de la violencia.

1.2. La situación de la novela en Colombia

En el siglo XIX el vínculo entre la novela y el periódico era manifiesto. Ambos se utilizaban como mecanismos para plasmar las ideologías políticas que encaraba la sociedad y se comprometían con el papel de ser transmisores de lecciones doctrinarias alrededor de la formación de la conciencia nacional. El periódico, en particular, desempeñaba el papel de difundir las controversias alrededor de las ideas políticas.

En los primeros años de la Independencia existía una limitada costumbre a la prensa debido a que las imprentas eran dirigidas por los poderes coloniales, y por ende, se excluía a grupos de letrados que se unían alrededor de los argumentos científicos o con propósitos particulares y la utilizaban para manifestar su inconformismo con la orientación de la colonia, un

²⁷ El 4 de julio de 1991, la Asamblea Nacional Constituyente gestionó una nueva Constitución Política para Colombia. Ninguna reforma constitucional en la vida republicana de Colombia ha generado tantas expectativas y esperanzas como, en su momento, lo hizo el proceso constitucional de 1991. El impulso de esta reforma se dio a raíz del asesinato del líder liberal Luis Carlos Galán por sicarios del narcotráfico en agosto de 1989 y el posterior movimiento estudiantil (conocido como el “movimiento por la séptima papeleta”) que presionó al gobierno del presidente Virgilio Barco a agilizar la implantación de las medidas que permitieron la convocatoria de la Asamblea Nacional Constituyente. Ver el artículo de Esteban Restrepo “Reforma constitucional y progreso social: la Constitucionalización de la vida cotidiana”.

ejemplo claro resultó en la declaración de los derechos del hombre expuesta por Antonio Nariño.²⁸

En el transcurso de las décadas del cuarenta y cincuenta del siglo XIX fue singularmente trascendental la labor social del periódico. En los años cuarenta se destacaría el comienzo de la prensa en la instauración nacional. Esta buscaba manifestar el parecer primordialmente con lo relacionado a la política; por ende, dirigida a favorecer a un candidato a la presidencia de la república, un partido político en particular o una norma del gobierno o generar un contraataque a ideologías contrarias. Por otro lado, en la década del cincuenta, cuando se establecieron los dos partidos tradicionales surge una multiplicación de periódicos comisionados para difundir, a través de entregas, novelas nacionales y extranjeras, la ideología propia de cada vertiente política. Y los que dividirían sus espacios con los artículos que salían dentro de los periódicos con temas relevantes de la época.

Al conformarse todo este procedimiento de distribución y adquisición de periódicos y novelas, es primordial recordar que los letrados eran los que generaban el material escrito y quienes, además, estaban encomendados de dirigir los instrumentos culturales. Aunque en un principio se miró hacia temas que tenían que ver con la Independencia, la proliferación de los periódicos y las novelas tanto a nivel nacional como internacional junto con la culminación de las guerras de independencia, los letrados que surgieron de la nueva generación se dedicaron a preparar controversias políticas y filosóficas acerca del porvenir del nuevo país. Este conjunto de modificaciones transforma al escritor en intelectual, pero como vocero de su patria, mezclando influencias culturales y políticas dentro de sus escritos, no solo siendo considerados transmisores

²⁸ Antonio Nariño fue un criollo precursor de la Independencia de la Nueva Granada. Militar y político y con destacada trayectoria periodística, tradujo en 1793 la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*, extraída de la Revolución Francesa, un documento prohibido en Colombia por su carácter progresista y revolucionario.

de la realidad, sino buscando intervenir en la misma, a causa de lo cual varios de dichos intelectuales del siglo XIX poseían altos mandos en el gobierno nacional.

A raíz de que en el siglo XIX predominaba la prensa política sobre la literaria, los textos literarios de los escritores estuvieron dedicados al contenido político con el fin de tener mayor visibilidad, adquirir un espacio en los periódicos y lograr que llegasen a la mayor cantidad de lectores. Para ciertos ilustrados, especialmente los que tenían vínculos con el partido conservador, se requería sostener las relaciones de tipo colonial con España, para lo cual debía instaurarse la preeminencia de publicaciones españolas admitida por la fe religiosa. Mientras que el partido liberal labraba relaciones con otros países de Europa como Francia o Inglaterra. Entonces, el vínculo que el lector forjaba a través de las producciones literarias que encontraba en los periódicos definía lo que este pretendía hallar y leer de las obras literarias, de tal forma, por ejemplo, que un lector conservador no concebía leer a Dumas, como sí lo concebía alguien que leyera un periódico liberal.

En cuanto a las novelas colombianas, existe la tendencia de considerar *María* (1867) de Jorge Isaacs como la primera gran novela. Si bien es cierto que *María* marca el punto de partida para analizar el desarrollo de la novela, también existen novelas anteriores que no son muy distinguidas, debido a que durante el siglo XIX la novela era apreciada como una categoría menor por no aproximarse a la sofisticación de la poesía. Sin embargo, los críticos literarios e historiadores de la literatura determinaron que dicha obra fue la primera novela del país no necesariamente por su valor estético, sino porque implantó un patrón ideológico político. Asimismo, afirma Raymond Williams en su libro *Novela y poder en Colombia. 1844-1987*, que en Colombia la novela siempre ha sido considerada un género menor. Igualmente explica la relación de los escritores con la poesía y su ideario político. Según Williams novelas como *María* fueron escritas por novelistas cuya aspiración era ser poetas y, de hecho, “habían

cimentado su fama como poetas antes de lograr celebridad como novelistas. Más aún, después de la publicación de sus novelas, cada uno de ellos se dedicó a la política, de acuerdo con la tradición venerable de los hombres de letras colombianos” (41).

Referente al papel de la novela, Doris Sommer afirma que se le concedió una labor social que determinó lo que ella denomina “ficciones fundacionales”, cuyo fin era atenuar las sensaciones de desemejanza, distanciamiento y disconformidad étnica al interior de las nuevas repúblicas que surgieron en América Latina por medio de lo que ella acuñaría como los romances nacionales:

Es posible que las mentiras piadosas del romance nacional sean estrategias con igual intención para controlar los conflictos raciales, regionales, económicos y sexuales que amenazaban el desarrollo de las nuevas naciones latinoamericanas. Después de todo, estas novelas eran parte del proyecto general de la burguesía para lograr la hegemonía de esta cultura que aún se encontraba en estado de formación. Idealmente sería una cultura acogedora, un tanto sofocante, que enlazaría las esferas pública y privada de modo que habría lugar para todos, siempre y cuando todos supieran cuál era el lugar que les correspondía. (46)

En los años de configuración nacional en Colombia, la novela y la política ocupaban un mismo espacio y se respaldaban con el fin de afianzar un planteamiento político, razón por la cual muchas de las novelas del siglo XIX dirigieron sus inquietudes más hacia la disertación doctrinal que hacia la estética literaria.

Según Sergio Escobar en *Manuela* de Eugenio Díaz Castro, publicada en 1858, fue sentenciada al abandono debido a que promovía un plan político de estructuración nacional liberal popular provocando que las partes selectas de los partidos se enfrentaran, por lo que

quedó relegada al olvido. Por otro lado, el fortalecimiento en el mando gubernamental del partido conservador en las últimas décadas del siglo XIX fue la pieza clave para ubicar a *María* como la primera novela colombiana. Así lo explica Augusto Escobar Mesa en *Una literatura entre la imaginación y el miedo*:

En *Manuela* aflora el modelo de un Estado-nación popular liberal, cuya posibilidad desplazó, reprimió, silenció y deformó la ciudad letrada²⁹; en *María*, por su parte, se ve articulado el modelo que históricamente triunfó hacia la década de 1880 con el régimen de Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro, un frente conservador formado por las élites unidas, católico, defensor de la Iglesia, de la pureza del idioma y de la cultura letrada hispanista. El triunfo de estos últimos en el campo político se expresó con la consagración en el campo literario de una novela que satisfacía cabalmente el imaginario de los triunfadores. (3)

Según Escobar Mesa existió toda una estructura de tipo emblemático que contuvo el planteamiento nacional de Eugenio Díaz con su novela, como el caso de *El Mosaico*, el cual fue catalogado como uno de los periódicos que pretendió fortalecer una imparcialidad en la política dentro de sus ediciones admitiendo artículos de los diversos dirigentes políticos con el fin de configurar la nación sobre los intereses partidistas. En esta línea, en “Leerse en la novela y formar parte de la cultura nacional. Colombia a mediados del siglo XIX” Carmen Elisa Acosta comenta:

²⁹ En su estudio de *Manuela* de Augusto Escobar Mesa afirma que Eugenio Díaz Castro caracteriza los principales obstáculos del proyecto de consolidación nacional tal como se presentaban en la década de 1850. También argumenta que el autor atribuyó a las élites los límites y el fracaso de este proyecto, mientras sugería que el mismo tendría éxito siempre y cuando los grupos dominantes incluyeran realmente a los pueblos y culturas subalternas locales. Asimismo, identifica en la novela la presencia de una narrativa contrahegemónica alojada entre la narrativa de la modernidad colonial propuesta por los grupos dominantes. Estas narrativas se examinan a la luz de textos literarios y no literarios de la época, representativos de los proyectos dominantes y marginales, respectivamente, involucrados en la lucha por el dominio hegemónico.

en algunos casos las publicaciones concebidas como exclusivamente literarias asumieron el papel de neutralizar las diferencias políticas y de partido. En *El Mosaico* (1858-1872), participaron reconocidos dirigentes de los dos partidos, que, si bien se enfrentaban en la tribuna pública y hasta en los campos de batalla con las letras intentaban construir un espacio conjunto de neutralización de las diferencias en función de la construcción de un concepto de nación. (6-7)

También, para Escobar Mesa el espacio permitido para las novelas en *El Mosaico* se transformó en el método primordial de emisión de ideas políticas, sosteniendo el mando de los letrados bajo el medio político.

Otra de las novelas que antecedieron a *Manuela* que se debe mencionar debido a que confronta la realidad nacional en dos instantes distintos es *Ingermina o la hija de calamar* del escritor Juan José Nieto, difundida para el año de 1844. La novela de Nieto, escrita desde el exilio en Jamaica, difiere con *Manuela* a causa del entorno socio-político bajo el cual cada una de ellas fue adscrita. Por un lado, *Ingermina* sale al mercado en los primeros años de la década del cuarenta cuando las configuraciones sociales de la colonia no habían presentado transformación alguna y la Nueva Granada seguía bajo el poder español, por lo cual se puede notar un propósito literario con unas tácticas distintas a las que son utilizadas en *Manuela*. *Ingermina* es una de las primeras novelas nacionales que les proporciona un valor cultural a los escritos. En *El papel de la novela dentro del proceso de formación de la nación colombiana en 1844-1858*, de Andrés Felipe Guevara, citando a Idelber Avelar, sostiene:

Ingermina sufrió el desprecio de las elites letradas tanto conservadoras como liberales del siglo XIX porque su novela planteaba una comunión con el pasado colonial en la cual la nueva comunidad política formada alrededor de la nación aceptaba que había sido derrotada y subyugada por otra cultura pero eso no

impedía que se construyera el futuro a partir de esa aceptación rescatando los elementos que dicho proceso le dejó. (18)

Al culminar el siglo XIX surgen una gran variedad de novelas conocidas tanto por los que la critican como por quienes las acogen, entre las cuales se encuentran: *El alférez real* (1886) de José Eustasio Rivera, *El caballero de Rauzán* (1887) de Felipe Pérez, *Frutos de mi tierra* (1896) de Tomás Carrasquilla, *De sobremesa* (1896) de José Asunción Silva, *El moro* (1897) de José Manuel Marroquín, *Diana Cazadora* de Clímaco Soto Borda, *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera y *La marquesa de Yolombó* (1927) de Tomás Carrasquilla. Un número reducido de estas novelas se reeditan todavía, solo algunas de ellas se encuentran de forma electrónica (Jordán 76).

Después del modernismo, o en su cúspide, uno de los momentos más sobresalientes se da en 1924 con la publicación de la novela de José Eustasio Rivera, *La vorágine*. Con su aparición, aunque lentamente, se infiere una nueva postura ante la creación de la realidad en la novela, la que impulsa a distanciarse de la estética costumbrista predominante en las obras del siglo XIX. Su éxito se basó en que marcó la pauta en la creación de un nuevo modelo de novela no solo en Colombia, pero para toda Latinoamérica, la novela terrígena o de la tierra, cuyo tema central era el paisaje y el hombre colombiano interactuando con este. En *Main Trends in the Contemporary Colombian Novel, 1953-1967*, Carl Erol Pedersen cita a Antonio Curcio Altamar quien explica que los aciertos y aportes de *La vorágine*:³⁰

consistieron en la presentación grandiosa y fuerte de las dos tragedias americanas, olvidadas desde la obra literaria de los primeros conquistadores y significadas ahora de manera más artística y con emoción más sincera que nunca; tragedias que en la obra de Rivera se acoplan con maestría: la agresividad maligna y

³⁰ El estudio de Pederson corresponde a su tesis doctoral de la University of Southern California en 1971. En este utiliza extensamente la crítica de Curcio Altamar (1957), de quien se hablará en el segundo capítulo.

misteriosa de la selva tropical que casi como factor humano penetraba también en la tragedia del hombre contra el hombre. La exquisitez y rebuscamiento idealista, así como la preocupación por exóticos salones académicos y por los temas o aspiraciones religiosos se esfumaron de golpe para dejar aparecer lo orgiástico-demoníaco de las regiones inextricables y sin poetizar de Colombia. No fue extraño, por tanto, que en la obra de Rivera se viese la primera novela específicamente americana y se registrase con su publicación el advenimiento de una literatura de verdad nuestra. (36)

Su importancia se debe también, como menciona Pederson, a que su éxito haya servido como un estímulo vigoroso para las letras colombianas, ya que la novela contrarrestó el fuerte prejuicio anti-nacional que estaba en boga en ese momento.

Cabe mencionar que el ambiente en que se publica la novela de Rivera fue diferente al que se enfrentaron las producidas en el siglo XIX. Raymond Williams afirma que de 1910 a 1929 Colombia vivió una época de paz sin precedentes ya que no hubo ningún evento de magnitud nacional que disturbara esa calma (*Novela y poder* 38). Otro factor importante es que en la década de 1920 se presenció por primera vez en el país la publicación en masa de novelas. Williams explica:

Un crítico se refirió, en 1928, al auge de las publicaciones y a la oferta de libros: “Aumenta la producción literaria entre nosotros. ¿Es mayor el número de lectores o son menores las dificultades para editar manuscritos, de aquellos que sus autores solían tener ocultos como si fueran pecados? La explicación puede ser cualquiera, pero el tiempo ya no alcanza para leer los libros que van apareciendo”. (91)

Williams agrega que entretanto se estaba en búsqueda de la novela nacional o, mejor aún, la nueva novela colombiana, lo cual abonó “al sentimiento de que la novela tenía que contribuir a la

definición de la nacionalidad colombiana, no solo en Colombia sino en toda Latinoamérica. Tal era el ambiente propicio para la aparición de *La vorágine*” (91-92).

En cuanto a su recepción, las reacciones estuvieron divididas no solo en la crítica coetánea a su publicación, sino también en las evaluaciones académicas que se han dado a través de los años (Williams 92). Lo más importante es que, como bien ilustra Williams, la crítica no ha llegado a un consenso en cómo valorarla, pero si se ha acordado que es una obra “imperfeta que se nutrió de múltiples fuentes: romanticismo, realismo – naturalismo, o realismo – criollismo. Un crítico, por ejemplo, la describe como visionaria, mística, realista, modernista y melodramática” (93).

Parece que *La vorágine* es una de esas novelas que con el pasar de los años seguirá siendo objeto de estudio y considerada obra seminal dentro de la tradición narrativa de Colombia. Así se observa en el ensayo “Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*” de Silvia Molloy, quien hace una relectura de la novela a partir de lo que ella propone como deslectura. Molloy insta a que se libere la novela de la taxonomía que se ha ido tejiendo a su alrededor. Es decir, que se dejen a un lado los rótulos restrictivos—novela ejemplar, novela de la tierra, novela de protesta social—de la cual dice: “ha sido víctima” (746). Lo más interesante del trabajo de Molloy es que propone analizar la novela de Rivera a partir de sus quiebres y fallas.

A pesar de la favorable recepción de *La vorágine* en las décadas del treinta y del cuarenta, la novela seguirá siendo considerada en Colombia como un género menor.³¹ Entonces, la crítica continuará favoreciendo la poesía elitista, y argumentando que si había quienes se atrevían a escribir novelas, lo hacían siguiendo las líneas de *La vorágine*. Como consecuencia, se ha

³¹ En la década del 30 se publica el importante compendio *Historia de la literatura colombiana* de José Ortega, quien lamenta el desprestigio de las novelas colombianas: “Lástima que las influencias del naturalismo quiten a veces mérito a nuestras obras, y que el prurito de seguir en todas las normas extranjeras nos vaya apartando del cuadro de costumbres y de la novela regional” (1025).

llegado a afirmar que en Colombia no había cabida para el surgimiento de una moderna noción que se asemeje al panorama literario latinoamericano de entonces. En 1933, el peruano Luis Alberto Sánchez en *América: Novela sin novelistas*, postula que América es el continente romántico por excelencia y como personaje romántico—“América-Personaje” (10)— “incidió con el poeta, naturalmente. [...] El Continente Romántico halla su expresión cabal en el poema. La novela le resulta difícil” (10). Sánchez postula que dicha dificultad se debe a que la novela “reside en la actualidad” (12) y el “continente romántico, el nuestro vive [...] del pasado y de sí mismo: *pasadismo* y *petulencia*. Si se actualiza, va a la novela, pero a través de uno de sus medios: *pasado* y *yo*” (13).

En los años 40, la crítica de la novela se centró en la polémica que se puede resumir entre dos vertientes: nacionalismo contra universalismo. En “Colombia, años 40: de *El Tiempo* a *Crítica*”, Jacques Gilard explica que dicha disyuntiva dejó una fuerte huella y que aún estaba presente en la esfera intelectual de los años ochenta.³² El debate, según Gilard, era “bastante más complejo e involucraba más elementos, y más profundos, que el simple punto de saber si el novelista o cuentista colombiano tiene derecho a usar temas y formas considerados como de origen foráneo” (219). Como se ha visto, es tradición en Colombia que el campo cultural, sobre todo el literario, haya estado supeditado a los intereses e ideologías políticas de las élites, y este momento no es la excepción:

El verdadero conflicto estribaba en cómo enfocar el proceso de modernización por que había pasado el país, principalmente bajos los gobiernos liberales instalados en el poder desde 1930, tras medio siglo de hegemonía conservadora. [...] El “nacionalismo literario” como se le llamó en 1941, tenía mucho de factor de bloqueo ante unas actitudes innovadoras que la clase dirigente, en la voz de sus

³² Gilard estudia el papel fundamental que tuvo el suplemento literario del periódico conservador *El Tiempo* en la década del cuarenta. Ver la nota 2 del artículo para detalles sobre su inceptión como una simple sección más del periódico, hasta que se convirtió en el *Suplemento Literario* en diciembre de 1948.

intelectuales a sueldo (fueran liberales “santistas” o conservadores), marcaba con el negativo sello del cosmopolitanismo”. (Gilard 220)

Adicionalmente de lo mencionado al escritor de la década del 40 se le cuestiona aún más su papel de novelista y se le critica al que muestra una responsabilidad social o política por medio de sus obras (Englekirk y Wade 15). También, comenta Valderrama que se tenía una opinión igualmente negativa sobre los escritores “que benefician el estilo de personificación sobre el elemento personificado, el lenguaje acerca del argumento novelesco” (233). Tanto la crítica literaria como la académica no tienen definido claramente cómo adoptar esa nueva normatividad estética, pero menos aún admiten que la labor de la novela ya no dependa de una disertación con preeminencia nacionalista.

Paradójicamente, y pese al panorama desalentador de la novela que dibuja el estudio de Englekirk y Wade, al finalizar la década del 40, la novela de Colombia se certificó dentro del entorno internacional, así como también a nivel nacional, mostrándola como la refracción y la singularidad de la conducta de un medio literario circundante. Sobre esto Paula Andrea Marín explica que estudios como el de Englekirk y Wade:

se convierten en la validación de la novela colombiana en el ámbito internacional —y, por ende, nacional, como reflejo, particularidad del comportamiento de un campo literario periférico como el colombiano-latinoamericano—y, en el caso de los dos últimos autores mencionados, en el inicio de una tradición aún vigente de profesores de universidades estadounidenses interesados en el estudio de la literatura colombiana. Así lo confirman Englekirk y Wade: “La novela ha aumentado en número y estatura, y constituye hoy un género del cual los colombianos pueden estar orgullosos” (1950, p. 19). Estos autores hablan de 250 novelistas y alrededor de 500 novelas publicadas. (21)

No será hasta finales de esta década cuando se dará una ruptura en la literatura colombiana con la ola de violencia sucesiva al magnicidio del candidato a la presidencia por el partido liberal, Jorge Eliécer Gaitán.

La época de la Violencia es el apelativo que recibe el conflicto entre los partidos conservador y liberal en Colombia en la primera mitad del siglo XX. A este fenómeno se le reconoce como el origen de la violencia actual del país que trajo consigo múltiples transformaciones al tejido social colombiano, y provocó un fuerte interés por parte de la academia y las artes, particularmente de la literatura. Tanto así que se le considera como uno de los principales catalizadores del conflicto y hoy constituye su propio género literario conocido como “la novela de la Violencia”.

El período de la Violencia se determinó primordialmente por el gran número de muertes acaecidas en el corto tiempo de 1949 y 1958 se contaban cerca de 134.820 (Guzmán 290). Uno de los resultados inminentes de la violencia fue el desplazamiento colectivo a las ciudades y la subsecuente evolución urbana, la delincuencia y la pobreza. Debido a los cambios que se implantan a raíz de la violencia, la literatura y la pintura tomarán un papel importante en la representación de la experiencia del ciudadano colombiano.

En cuanto a la relación de la Violencia en la literatura, fue y ha sido de enormes proporciones.³³ Si bien es cierto que esta época fue plasmada en cuentos y poesías, ocupó un lugar protagónico en la novela. En Colombia se han publicado decenas de novelas sobre este tema, transformándolo en un subgénero de la literatura colombiana que indiscutiblemente ha despertado el interés crítico.³⁴

³³ En el siguiente capítulo se abordará el tema de la producción literaria de la Violencia, con un enfoque particular a la producida inmediatamente después y como respuesta al Bogotazo.

³⁴ Para 1978, se habían producido más de setenta novelas sobre la Violencia, según como lo comprueba Lucila Inés Mena en “Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura”.

Aunque hoy en día existen numerosos estudios sobre el fenómeno literario que enmarcó la aparición de la violencia surgida entre los dos partidos, estas se encuentran divididas. Por un lado, existen estudios que han determinado las características comunes que distinguen y definen la novela de la Violencia, y por otro, existen otros que proponen múltiples criterios.

Gustavo Álvarez Gardeazábal en *La novelística de la violencia en Colombia*, establece tres momentos primordiales o “grupos de valoración” dentro de la categoría de la novela de la Violencia, que Óscar Osorio en “Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva”, resume de esta manera: en la primera división le llama “recuento”, donde se indica la gran cantidad de obras que son novelas de declaración o testimoniales. Uno de los principios para la estructura de esta división establece que un conjunto bastante amplio de este tipo de novelas fue redactado por testigos de los sucesos, mas no por expertos capacitados en escritura, que en muchas ocasiones son autores de una única novela. El segundo conjunto de evaluación es aquel que el autor llama “búsqueda”, es menos amplio que el anterior, y tiene relación con las novelas de los escritores expertos en el tema que “intentaron asimilar el fenómeno, por cualquiera de sus aspectos, en busca de una caracterización estética de él” (90). Y el último grupo, aquellos “autores consagrados”, siendo la más breve de las tres categorías, que únicamente abarca a Gabriel García Márquez, Manuel Mejía Vallejo y Eduardo Caballero Calderón como los tres portavoces que abarcan el tema de la violencia (90).

Adicionalmente se encuentra el criterio de Laura Restrepo en “Niveles de realidad en la literatura de la ‘violencia colombiana’” en el cual señala que el surgimiento del fenómeno literario de la novela de la Violencia “ha sido el punto de vista obligado de casi tres decenios de la narrativa” (169). Restrepo afirma que la redacción de este tipo de obras se estableció en su momento de cierta forma como una obligación de los escritores, y también indica que no todas las novelas de la violencia usan los mismos estilos narrativos:

Hay un brusco cambio cualitativo entre la seudoliteratura de pareja, o del Sargento Buitrago, y las novelas de Caballero Calderón y de Álvarez Gardeazábal. Mientras que las primeras casi que sólo tienen interés en cuanto rinden un testimonio de un determinado momento de nuestra historia, las segundas, además de esto, interesan en cuanto a obras literarias que son: deparan conocimiento sobre la realidad, pero lo hacen a través del placer estético. (169)

Sobre los argumentos de dichos autores se puede decir que aunque no hay acuerdo sobre los criterios que definen y caracterizan la novela de la Violencia, coinciden con el valor de las obras. Es decir, los críticos señalan que las primeras novelas escritas sobre la violencia entre 1946 y 1959 poseen un valor literario mínimo en relación con las que fueron escritas posteriormente, aunque se les reconozca su importancia y valor testimonial. Sin embargo, sus ideas no convergen en cuanto la valoración de las novelas posteriores a 1960.

Para Augusto Escobar Mesa en “La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?” se puede efectuar una división de los conceptos referentes la historia de la novela de la Violencia. Escobar Mesa la divide en dos fases: aquellas novelas escritas antes y después de 1958, año en que aparece *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) de Gabriel García Márquez. Sobre la primera fase dice que se refiere a: “Literatura de violencia, denominada de esta forma, cuando existe influencia del testimonio, del suceso sobre el hecho estético. Dentro de este tipo de novelística, no tiene significación las dificultades del lenguaje, la utilización de los personajes o la organización narrativa, sino básicamente los hechos, lo único que impulsa es la protección de una tesis” (25). De este conjunto de novelas destacan *El 9 de abril* (1951) de Pedro Gómez Corena, *Viernes 9* (1953) de Ignacio Gómez Dávila y *El monstruo* (1955) de Carlos H. Pareja, las cuales considera trascendentales puesto que sirven para entender la literatura en medio de la violencia que permanece en la actualidad.

Según Augusto Escobar Mesa en las novelas de la segunda fase el novelista es mucho más introspectivo y universal. Todas las violencias poseen modelos, contarlas como sucesos separados es un requisito que será reiterativo en los escritores de los años sesenta, setenta y ochenta:

En esta novelística la experiencia vivida o contada por otros, el drama histórico depende de la reflexión y mirada crítica sobre la violencia que actúa como reguladora y a la vez como factor dinámico. Aquí no importa tanto lo narrado como la manera de narrar, interesa el personaje como “estructura redonda”, en su estatuto semiológico. Lo espacio-temporal, instancias en que se desarrolla el texto narrativo, está regulado por leyes específicas, algunas veces por el proceso mental de quien proyecta uno o varios puntos de vista sobre el acontecer. (22)

El inventario que Escobar Mesa realiza sobre cientos de novelas es bastante atinado en su distribución, y en las comparaciones que realiza entre historia y literatura. Dentro de un corpus de obras mayores sobresalen las novelas: *El cristo de espaldas* (1952), *Siervo sin tierra* (1954) de Eduardo Caballero Calderón, *El día del odio* (1951) de José Osorio Lizarazo, *Marea de ratas* (1960) de Arturo Echeverry Mejía, *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) y *la mala hora* (1962) de Gabriel García Márquez, *El día señalado* (1964) de Manuel Mejía Vallejo y *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio.

Asimismo, el suceso literario-violento no se estanca y las generaciones siguientes utilizarán espacios distintos como son las ciudades, los barrios y la propia mentalidad del ciudadano, lo cual se puede ver en *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras* de Jorge Franco (1999), *Delirio* de Laura Restrepo (2004), *Zanahorias voladoras* de Antonio Ungar (2004) y *Los ejércitos* de Evelio Rosero (2007), ya que en Colombia existe una

tradición de la violencia en la literatura, por encima de denominar un periodo de la historia bajo ese concepto (Rincón 78).

2. La novela de la Violencia: ¿Generadora de una tradición?

América comienza a estar madura para producir novelas, ella que tiene una historia novelesca y prefirió vivir su novela, a escribir su novela.

—Luis Alberto Sánchez, *América: novela sin novelistas*

Como ya se ha mencionado, los eventos del 9 de abril de 1948 trajeron consigo una ola de violencia que se extendería a las zonas rurales del país y que culminaría—por lo menos en la superficie— con el acuerdo bipartito de alternancia de poder en 1958. En la esfera cultural, el suceso político significó que la producción de novelas que trataban directamente ya sea el tema del magnicidio y el caos citadino producto de este, o de la violencia latente en los campos, aumentara vertiginosamente hasta alcanzar más de medio centenar de títulos.³⁵ En *La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular*, Ángel Rama escribe:

El efecto es en primer término el de un extraordinario acrecentamiento de la producción literaria de un país, un país como Colombia que tenía muy escasa producción narrativa, que no tenía editoriales, que no tenía sistemas de comunicación literaria perfectamente organizados. En este sentido hay que decir este proceso significa un cambio en la situación creadora del país. El país se apresuró a crear más. Además, casi todos los escritores atendieron una serie de sucesos y trataron de expresarlos, de contarlos, de manifestarlos en sus obras. (81)

Así pues, la novela de la Violencia aparece en un ambiente cultural donde, según la crítica, aún no se había producido una novela nacional que sobrepasara la copia de la estética europea y la

³⁵ Es necesario insistir en la falta de consenso sobre la fecha exacta sobre el periodo de la Violencia fuera de su inicio en 1948 con el asesinato de Gaitán. La fecha de culminación varía según quienes la estudian. En su ensayo “La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?”, Augusto Escobar Mesa la sitúa entre 1947 y 1965, y menciona que se publicaron más de setenta novelas durante esos veinte años de violencia (22).

imitación de unas cuantas que daban esperanza para la narrativa colombiana. En esta misma línea, en *Main Trends in the Contemporary Colombian Novel, 1953-1967*, Carl Erol Pedersen comenta:

En el tiempo en que aparecen las primeras novelas de la Violencia los críticos de las grandes ciudades utilizaron su enfoque de evaluación habitual, comparándolas con las novelas clásicas y descubrieron que, tristemente, carecían de calidades estéticas. Adicionalmente, contenían, a menudo, errores gramaticales y usaban lenguaje vulgar y común. En general, de acuerdo con la crítica, las novelas hacían quedar mal a Colombia ante los ojos del mundo. Sin embargo, una nueva estirpe de escritores, críticos e intelectuales se había estado desarrollando y cada vez más ganaba fuerza mientras que la situación del país se deterioraba. (74)

2.1. Crítica seminal sobre la novela de la década del cincuenta

Hasta 1950 eran muy pocos los estudios formales que se habían dedicado a estudiar la novela colombiana. Así lo confirman los críticos John E. Englekirk y Gerald E. Wade en *Bibliografía de la novela colombiana* (1950), quienes lamentaban que para aquel entonces hubiera escasos estudios que trataran la novela y si acaso existiera una sola monografía sobre la misma.³⁶ Y en las instancias en que existiera alguno, la opinión allí presentada era sesgada. Por lo tanto, para obtener información sobre el tema, los investigadores debían consultar obras generales como las historias de la literatura, y aun así se darían cuenta de que el espacio dedicado al estudio de la novela era muy reducido, por ende, insuficiente:

Inevitablemente hay que acudir al formidable volumen de José J. Ortega T.,
Historia de la literatura colombiana; al Resumen de historia de literatura

³⁶ La monografía corresponde la de tesis doctoral, *La novela en Colombia* (1908), de un importante crítico colombiano de la época, Antonio Gómez Restrepo. Según Englekirk y Wade es útil únicamente “para comprobar la bibliografía que se encuentra ahora en cualquiera otra parte” (3).

colombiana, de Gustavo Otero Muñoz, muy útil a pesar de la brevedad del capítulo sobre la novela; al *Panorama de la literatura colombiana* de Nicolás Bayona Posada; y al volumen de Javier Arango Ferrer ya nombrado, el mejor de todos los mencionados, en cuanto a novela se refiere. Infortunadamente, como los demás comentaristas colombianos de la materia, Arango Ferrer estudia la novela con excesiva brevedad; junto con el teatro, al estudio de la novela solo le dedica treinta páginas de su pequeño pero sustancioso trabajo. *Novelistas buenos y malos* de Pablo Ladrón de Guevara [...]. Su crítica carece de valor objetivo, como que los novelistas y sus obras aparecen clasificados como buenos o malos según el criterio teológico y ético de los jesuitas. Necesariamente reducidos son los datos que nos proporciona Baldomero Sanín Cano en *Letras colombianas*, y en su obra monumental sobre la *Historia de la literatura colombiana*, Antonio Gómez Restrepo no alcanzó a estudiar la novela. (Englekirk y Wade 3-4)

En 1957 se publica *Evolución de la novela en Colombia* de Antonio Curcio Altamar, el intelectual más respetado por la élite académica colombiana.³⁷ Su estudio, premiado por la Real Academia de la Lengua de Colombia en 1953, es el punto de partida de un gran número de estudios críticos importantes sobre el género narrativo en Colombia.³⁸ Para mencionar un

³⁷ El estudio fue originalmente publicado en 1953. La edición de 1957 es la que actualmente circula debido a que es una versión más completa y en ella “a instancias de amigos suyos”, incluyó en el capítulo final obras posteriores a *La vorágine*, la novela sobre la Violencia, *El cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón.

³⁸ En su estudio seminal *Novela y poder en Colombia. 1844-1987* (1991), el crítico norteamericano Raymond Williams refiriéndose al panorama de la literatura colombiana comenta que “quizás los hechos más importantes por aquellos años (1947-1974) en relación con la novela, fueron la publicación de *Evolución de la novela en Colombia* (1957) de Antonio Curcio Altamar [...]. El ya clásico estudio de Curcio Altamar legitima la existencia de una tradición orgánica en la novela colombiana” (68). En esta misma línea, Seymour Menton en el prólogo de *La novela colombiana: planetas y satélites* (1978) escribe sobre la labor del crítico literario y menciona que la obra de Curcio Altamar es indispensable: “Hasta la fecha, el estudio que mejor cumple esa función [ser una historia completa de la novela colombiana] es *Evolución de la novela en Colombia* [...] que desgraciadamente apenas llega hasta la década del

ejemplo, *De Manuela a Macondo* (1972), Óscar Gerardo Ramos en la introducción de su trabajo afirma:

La empresa de Curcio Altamar, construida con seriedad y perspicacia, es irrefutable en la solidez con que allega a fuentes, valiosa en cuanto a la clasificación evolutiva de la novela, pero discutible en muchos de los juicios que pronuncia, así los fundamenta con precisión y los muestra con objetividad. En todo caso su obra es y será ineludible plaza de referencia. (7)

Una de las particularidades de este trabajo corresponde a que no solo es el único y más completo trabajo formal crítico existente de la época sino también porque la fecha de publicación coincide con el momento en que los intelectuales están cuestionando la condición de la novela. La ruta escogida por Curcio Altamar inicia con una primera parte que trata el período colonial del Nuevo Reino de Granada y—en sus palabras—la absoluta inexistencia de obras de ficción (23). Los diarios y las crónicas, producciones literarias comunes de la época, constituyen una literatura de entretenimiento, junto con el galanteo con subgéneros como el celestinesco. La segunda parte de la obra abre con la novela histórico-romántica y califica como ejemplo más notable *Ingermina* (1844) de Juan José Nieto.

Luego, Curcio Altamar se enfoca en las novelas posrománticas ambientadas durante el siglo XIX que “narran verídicamente los secretos de Bogotá, el terror de los bandidos en la tranquila Santa Fe, los emparedamientos misteriosos, los expedientes indignos de los malos juristas, de los tiranos solapados y de los gamonales de provincia” (95).³⁹ A estas le siguen las

cincuenta, cuando un mayor sentido de conciencia nacional comenzaba a reflejarse en el florecimiento de la novelística colombiana” (7).

³⁹ Las obras más representativas de esta subforma novelística, como Curcio Altamar las llama son: *El mudo o secretos de Bogotá* (1848) de Eladio Vergara y Vergara; *Misterios de la vida* (1889) de Mercedes Gómez Victoria; *Sombras y misterios* (1859) de Bernardino Torres Torrente y *El doctor Temis* (1851) de José María Ángel Gaitán.

que Curcio Altamar llama poemáticas entre las que incluye *María* (1867) de Jorge Isaacs, la novela romántica colombiana por antonomasia.

Su estudio continúa con las obras costumbristas caracterizadas por su carácter didáctico y moralizante al retratar escenas pintorescas de la vida diaria del colombiano. Además explica que muchos trabajos considerados como novelas en realidad no alcanzaron una dimensión novelística, por lo que las considera ensayos novelísticos o cuadros de costumbres.⁴⁰ Por otra parte, describe la novela realista como resultado del paso por el romanticismo y el costumbrismo, y piensa que su carácter descriptivo es un defecto propio del realismo en general.⁴¹ También les atribuye rasgos regionalistas y casticistas. Del modernismo en la novela comenta que provocó que se valoraran menos los motivos americanos y patrióticos y que prevalecieran “por los suelos de la patria un aire perfumado de palacios versallescos, de lagos, de vegetación tropical, de cisnes (... como los de Rubén Darío)” (154), como un escapismo a los tedios políticos en que se hallaba envuelto el país.⁴²

Curcio Altamar avanza su estudio con la novela terrígena y su ejemplo más sobresaliente *La vorágine*, la cual considera un logro puesto que no caen en los desaciertos de novelas anteriores. La novela de Rivera, postula, se aleja de “similitud y mimetismo con las formas novelísticas europeas” (176) propias de las obras que se venían produciendo:

⁴⁰ Algunos ejemplos del género costumbrista son: *El último abencerraje* (1864), *Caballos nacionales* (1864), *Olivos y aceitunos todos son unos* (1868) de José María Vergara y Vergara; *Mi primer caballo* (1869) de José David Guarín; *Martín Florez* (1866), *Un drama íntimo* (1870) y *Los claveles de Julia* (1881) de José María Samper, entre otros.

⁴¹ El mayor exponente es José Manuel Marroquín con sus cuatro novelas: *Blas Gil*, *Entre primos*, *El moro* y *Amores y leyes* (todas publicadas entre 1896 y 1898).

⁴² Curcio Altamar agrega que la tendencia modernista se extendió en Colombia hasta la década de 1930. José Asunción Silva escribió por lo menos tres novelas modernistas: *Ensayo de perfumería*, *Del agua mansa* y *De sobremesa* (1928). Además, destaca la obra de José María Rivas Groot y Emilio Cuervo Vásquez, entre otros.

La Vorágine es la primera novela específicamente americana y se registra en ella el advenimiento de una literatura de verdad nuestra [. . .]. *La Vorágine* se centra en la relación entre el factor humano y la tierra unidos en una corriente vital [. . .]. Se acusa [. . .], al aparecer de los hombres como pedazos trágicos de la jungla, y como desprendidos de ella por un solo punto: el inútil afán intelectual de pensar el hombre la selva como ser aparte. Y este es el plano donde se riñe la batalla real y novelesca, que la tierra gana. (177-179)

Por último, el crítico dirige su atención a “La novela contemporánea” donde revela que en un principio el estudio pretendía tomar la novela desde sus primeras formas coloniales hasta el segundo decenio del siglo XX. Sin embargo, modificó dicho objetivo a insistencia de sus amigos. La incorporación de la narrativa “contemporánea” es de gran importancia dentro del contexto de los estudios sobre la literatura colombiana de aquel tiempo ya que fue el primero en hacerlo. No se debe olvidar que la época contemporánea de su capítulo final coincide con la que prosiguió al Bogotazo y, por ende, para 1957, ya había transcurrido casi una década desde el magnicidio y durante ese tiempo más de una decena de novelas sobre la Violencia habían sido publicadas. Según Curcio Altamar, las novelas de este periodo han servido como campo donde con “mayor vehemencia y efectividad se haya dado voz a las protestas contra la injusticia social, y a los comunes anhelos de reivindicar los fueros de las clases menesterosas y del ‘hombre del pueblo’” (188). Resulta curioso que aunque no menciona el evento histórico en sí, y se abstiene de nombrar de manera directa los conflictos bipartidistas que afligían no solo a Bogotá, sino también al resto del país, sí se ocupa de las causas sociales y políticas que defendía Gaitán. Una de ellas es la lucha de la clase obrera, sobre lo cual postula que en la novela contemporánea “comparecen las angustias de la sociedad en general, y de modo peculiar las miserias de las familias pobres frente a una clase privilegiada, las limitaciones del individuo enfrentado al

Estado y al monopolio del capital, las luchas entre el obrero y el patrón, los problemas del proletariado” (189).

Asimismo, defiende la imparcialidad política, ante todo, y critica al escritor que crea un mundo narrativo a partir de la propaganda política, e insta a que se presente una visión personal: “Tanto más cuanto que en cada advertencia de la situación histórica que vivimos, el lector y el crítico esperamos de quien la presente, así sea transgrediendo las fronteras del arte, una respuesta personal y no una razón de propaganda, falseadora esta sí, de la idea del individuo, de la sociedad, de la patria y del universo” (189).

Es curioso también que en el capítulo final Curcio Altamar mencione un sinnúmero de obras que datan entre 1924 y la década de 1940; no obstante, de la década del cincuenta escoge destacar— de manera muy somera—solo una. Su elección, *El cristo de espaldas* (1952), de Eduardo Caballero Calderón trata de manera directa el tema de la Violencia. En su análisis panegírico de la novela, Curcio Altamar resalta la imparcialidad política del autor:⁴³

El episodio policíaco [...] se justifica en cuanto forma la clave de la novela, pues que el muerto, el gamonal de un pueblo infernal, sumido entre las nieblas cerradas de la cordillera y rodeado de páramos, precipicios y calveros, comenzó a “vivir extrañamente convertido en una obsesión de venganza, un pensamiento de odio en la memoria de todos los vecinos”, que ahora son conservadores cuando podían ser liberales como de hecho lo habían sido poco años atrás. (215)

En términos generales, Altamar explica que es en la novela contemporánea donde se ha visto con mayor rigor el afán de incluir la voz de protesta en contra de la injusticia social,

⁴³ Sobre la imparcialidad política añade: “Insistiose, al aparecer el libro, en el apasionamiento banderizo del autor. De hecho, tal pasión es solo exterior, y con justicia apenas podría hablarse de un determinado criterio. Tan macabros salen todos estos personajes, conservadores y liberales, de las manos del narrador, que él mismo los odia inmisericordemente y por igual con toda la fuerza de su fantasía novelesca” (216).

acompañado del deseo de vindicar a la gente humilde que antes había sido representada en la literatura con toques romántico-sentimentales. Además, resalta su carácter comprometido:

si se preguntara cuál es el espíritu definitivo de nuestra novela última habría de pensarse inevitablemente en su carácter sociológico con su acusada índole de muestrario de miserias, problemas y dolores sociales: carácter que aleja a la novela de la consideración del destino individual humano y que recuerda igualmente aquel “realismo social” vigente en otras latitudes, y cancelado hoy. Si de hecho no nos corresponde dilucidar el acierto o desatino de la literatura y el arte “comprometidos”, es decir, colocados al expreso y directo servicio de una ideología, debemos con todo, registrar su aparición y permanencia en la obra de ficción colombiana, afirmando que tal urgencia extraliteraria, a causa quizás de la ineptitud subjetiva para incorporarla debidamente a la creación artística. (189)

Las observaciones de Curcio Altamar sobre la novela colombiana desde 1924 hasta mediados de 1954 sirven de antesala para adentrarnos en la crítica literaria de los suplementos literarios a través de la cual intentaré mostrar la preocupación de los intelectuales por la falta de una novela que aunque tocara solo temas nacionales alcanzara la universalidad propia de las grandes obras narrativas y la falta de profesionalización del oficio del escritor.⁴⁴

2.1.1. La crítica periodística del cincuenta: *El Tiempo* y *El Espectador*

Las inquietudes sobre la insuficiencia de la novela colombiana—por ende, la que trata sobre la Violencia—que se difundían en los círculos académicos y en las letras nacionales

⁴⁴ Otro estudio formal sobre la novela posterior al realizado por Englekirk y Wade es *La novela femenina en Colombia* (1954) de Lucía Luque Valderrama y, el cual, no hace mención de la novela que trata la temática de la Violencia y que fácilmente pudo haber sido producida también por escritoras de la época. El estudio de Luque Valderrama—enmarcado como un proyecto de tesis de doctorado de la Facultad de Filosofía, Letras y Pedagogía de la Universidad Javeriana— es un caso singular e importante ya que en la época no había mujeres que participaran, por lo menos no activamente, en la producción literaria y mucho menos, en el campo de la crítica por ser ambas consideradas arte masculino.

durante los años cincuenta se agudizan debido a la numerosa producción literaria contrapuesta a su precaria calidad. Por lo que se puede decir, refleja que la novela de la Violencia es heredera del discurso menoscabado de la crítica anterior cuya queja se basaba, a grandes rasgos, en la ausencia de la gran novela colombiana. Más aún, las polémicas sobre la misma se exageran a medida que la producción literaria aumenta, y está a cargo, en muchos casos, de los mismos escritores que la producen.

Desde mucho antes de la década del cincuenta, el periodismo sirvió de vehículo para la circulación y asentamiento de la crítica literaria en Colombia. Maryluz Vallejo Mejía comenta que “desde finales del siglo XIX los periódicos se asumieron como portadores de ideología y literatura” (122).⁴⁵ Los escritores solo contaban con la prensa como medio de expresión, “única escuela literaria donde se movilizaban las ideas y se pulía la prosa en talleres dirigidos por los maestros” (122). Para el siglo XX las publicaciones literarias surgían del calor de las tertulias, y para mediados del mismo los suplementos de *El Espectador* y *El Tiempo* registraban la mejor producción literaria y artística nacional (125).

En el caso de *El Espectador*, su magazín, que en 1950 pasó de llamarse *Fin de semana a Magazín Dominical*, y que para ese entonces alcanzó su máximo periodo de bonanza, se seguía la línea del estilo estadounidense y contenía secciones de literatura, deportes y sociedad. Su importancia estriba en el amplio espacio que le dedicó semanal y a todo lo referente con la literatura. Según detalla Vallejo Mejía, durante el primer lustro de la década:

en cada entrega se publicaban como mínimo seis relatos, lo que se valoraba en tiempos de limitada difusión editorial. Abundaban los cuentos de autores extranjeros traducidos por primera vez para el *Magazín*. Por ello la sección estelar

⁴⁵ Ver el capítulo “Tendencias de la prensa colombiana del siglo XX” del libro de Maryluz Vallejo Mejía, específicamente la sección “El solaz de la prensa”, para una historia somera pero iluminadora de la historia de la prensa literaria (122-129).

del suplemento era “Maestros del cuento”, con un comentario orientador de Eduardo Zalamea Borda [...]. En estos años dorados los directores del *Magazín* [...], con su fino olfato literario y periodístico, llegó a vender 68.000 ejemplares, un récord nacional. (126)⁴⁶

A partir de la segunda mitad del decenio el suplemento experimenta una transformación enfilada hacia el estilo de revista de crónicas y reportajes: “Era como si de repente se sintiera curiosidad sobre lo que ocurría en Colombia con un acentuado estilo nacionalista, pero no faltaban las corresponsalías de los escritores colombianos en el exilio europeo, como Gabriel García Márquez, Eduardo Caballero Calderón, Uriel Ospina” (126).

El otro suplemento literario importante es el de *El Tiempo*, que desde 1951 se le conoció como *Lecturas Dominicales*, en el cual se planteó “un debate sobre la tradición humanística en Colombia. La pregunta era: ‘¿Somos en realidad la Atenas Suramericana o por el contrario, el país soporta desde hace rato el colapso de su predominio cultural en el continente?’” (127). Como se verá más adelante, ambos suplementos literarios de los periódicos capitalinos sirvieron como plataforma para que el círculo intelectual plasmara sus reflexiones acerca del devenir de la novela colombiana.

La función de estos diarios fue fundamental tanto para el establecimiento de la crítica literaria como para el descubrimiento de escritores como Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis, quienes publicaron allí sus obras más tempranas.⁴⁷ Los cincuenta representan para la literatura colombiana el momento cúspide de la gestación de la tradición literaria debido a la

⁴⁶ Cabe mencionar que si bien los suplementos literarios de estos dos periódicos no fueron los únicos medios con contenido literario, sí son los más canónicos dentro del campo. Adicionalmente hubo otras publicaciones importantes como aquellas las recogidas por el periódico antioqueño *El Colombiano*; la revista *Crítica* (fundada en 1948 por Jorge Zalamea); la revista *Mito* (fundada por Jorge Gaitán Durán y la cual circuló de 1955 a 1962), entre otros menos significativos.

⁴⁷ Ver el artículo de Jacques Gilard “Eduardo Zalamea Borda, descubridor de García Márquez” y el prólogo del libro *Ulises en un mar de tinta. Obra periodística de Eduardo Zalamea Borda* de Mariana Serrano Zalamea.

aparición de decenas de novelas junto con la proliferación de comentarios críticos sobre estas en los periódicos. Antes de ocuparnos de los intercambios más destacados que tuvieron lugar durante esa década, es preciso aclarar que como veremos, su gran mayoría se enfoca en la novela que, según Escobar Mesa, en “La violencia: ¿generadora de una tradición literaria?”, se sitúa en una primera etapa—inmediata al Bogotazo— y que “sigue paso a paso los hechos históricos. Toma el rumbo de la violencia y se pierde en el laberinto de muertos y de escenas de horror. Se nutre y depende absolutamente de la historia” (23). Esto se intuye con una mirada somera a los títulos de las novelas que reflejan la naturaleza de su enfoque narrativo: Ejemplos de estas son: *Ciudad enloquecida* (1951), *El 9 de abril* (1951), *El día del odio* (1952), *Sangre* (1953), *Las memorias del odio* (1953), *Viernes 9* (1953) y *Tierra sin Dios* (1954), *Los cuervos tienen hambre* (1954); *Tierra asolada* (1954); *Los días de terror* (1955), entre otros. En este tipo de novelas, agrega Escobar Mesa:

hay un predominio del testimonio, de la anécdota sobre el hecho estético. [...] no importan los problemas del lenguaje, el manejo de los personajes o la estructura narrativa, son los hechos, el contar sin importar el cómo. Lo único que motiva es la defensa de una tesis. No hay una conciencia artística previa a la escritura; hay más bien una irresponsabilidad estética frente a la intención clara de la denuncia. (23-24)

Lo dicho por Escobar Mesa ilustra el motivo del descontento general de los intelectuales sobre la calidad de la novela que se producía y el cual se evidenció en los textos de los suplementos literarios fomentando su enclaustramiento en la tradición literaria.

Existe un sinnúmero de textos escritos entre la década del cincuenta y del sesenta sobre diálogos y debates que aparecieron en *Lecturas Dominicales* y *Magazine Cultural*, suplementos literarios de los periódicos *El Tiempo* y *El Espectador*. El estudio sobre el papel de los

periódicos, suplementos y revistas culturales es muy interesante, pero aún no existe. Sería necesario hacer un estudio similar al de Verónica Cortínez, en su artículo “Mundo Nuevo: Propuesta para una nueva literatura”, en el cual estudia el papel de la revista *Mundo Nuevo* “en la consolidación y en el reconocimiento internacional de un proyecto estético que reúne a escritores de distintos países del continente [. . .] logra crear un espacio en el que se supera la sensación de marginalidad y de aislamiento propias de las generaciones anteriores” (299).⁴⁸

2.1.2. Polémica crítica: Zalamea Borda y Téllez, 1954

En este contexto, sobresalen dos momentos que marcaron la pauta en cómo sería valorada la literatura producida durante la época de la Violencia en la posteridad. El primer momento se da en 1954 con el debate entre dos de los intelectuales más respetables del momento: Eduardo Zalamea Borda (1907-1963) y Hernando Téllez (1908-1966). Los artículos de Téllez que cito en este trabajo se encuentran recopilados en *Textos no recogidos en libros*, proyecto de El Instituto Colombiano de Cultura en la colección Autores Nacionales, que compiló los textos periodísticos y de opinión de Hernando Téllez a partir de 1936 hasta 1957 y que, como su título dice, no fueron recogidos en libro. El segundo es en 1959 cuando Gabriel García Márquez entra a formar parte de la discusión. Ángel Rama explica que debido a la prolífica producción narrativa durante y sobre la época de la Violencia surge una tendencia crítica donde escritores de diferentes generaciones arremeten contra esta temática. En particular, Rama se refiere a la discusión de 1954 entre Eduardo Zalamea Borda, quien dirigía el *Magazín Dominical* de *El Espectador* y Hernando Téllez, quien escribía para *El Tiempo*.

La labor precisa del crítico literario en Colombia aún no estaba establecida, y quienes valoraban las novelas muchas veces también las producían. Este es el caso de Zalamea Borda

⁴⁸ Otro modelo es el artículo de John King “Towards a Reading of the Argentine Literary Magazine *Sur*”.

quien se desempeñó como escritor, crítico literario y periodista. Su importancia trascendió la esfera de crítico y escritor, y también cumplió el papel de “maestro y formador” de lectores. Esto lo afirma María Serrano Zalamea: “ejerció, de hecho, una labor de difusión de espacios para los nuevos escritores [...]. No en vano hoy es muy recordado en Colombia y América Latina por ser quien publicó los primeros poemas de Álvaro Mutis y los primeros cuentos de Gabriel García Márquez, y por dar luego seguimiento y proyección a sus obras” (11). Cabe agregar que para la fecha de la polémica y en su papel como prosista, ya había publicado *A bordo de mí mismo* (1934) y había escrito *La cuarta batería* antes de 1952, la cual se creía perdida durante un incendio del periódico; sin embargo, fue rescatada y publicada póstumamente en 2001. Por último, su labor como crítico representaba para los escritores jóvenes del cincuenta el sello indispensable para impulsar o sepultar las obras primerizas.

Por su parte, Téllez ejerció la labor periodística iniciándose en la sección judicial de *El Tiempo*. También sirvió como subdirector del periódico *El Liberal*, en el cual escribía sobre los acontecimientos de Europa. Más adelante fue escogido para dirigir la revista *Semana* cuya nómina recogía autores de todas las tendencias políticas y en la cual introdujo el periodismo basado en hechos al estilo de revistas norteamericanas como *Life* o *Time* (González Keelan 34). Adicionalmente, colaboró para las revistas *Mito* y *Revista de las Indias*; entretanto seguía escribiendo para el suplemento literario de *El Tiempo* donde publicó la gran mayoría de sus artículos de crítica sobre la situación de la literatura colombiana. La importancia de Téllez es conmensurable con la de Zalamea Borda ya que tenía “en su haber seis libros publicados, había dirigido la revista *Semana* durante los tiempos más difíciles tiempos de censura [...]. Era el intelectual más destacado de su generación” (González Keelan 36). Su influencia en los escritores jóvenes de su época que buscaban confirmarse era equiparable con la de Zalamea Borda, pues “los artículos que escribió sobre *La mala hora*, *La hojarasca* y *El coronel no tiene*

quien le escriba de García Márquez eran una consagración. Antes de morir recibió un paquete con los tres primeros capítulos de *Cien años de soledad*. Lo devolvió leído y comentado después del fin de semana. Solo Téllez y Carlos Fuentes fueron escogidos para esta tarea” (González Keelan 40). Por último, su influencia sobrepasó el campo intelectual. En 1937 fue nombrado cónsul de Colombia en Marsella, donde su labor era el otorgar visas a los republicanos que huían de la Guerra Civil española. En 1959 se establece en París para ocupar el cargo de embajador de Colombia ante la UNESCO.

Rama expone que ambos escritores convergen en su postura sobre la novela de la Violencia. Zalamea Borda en un texto escrito el 20 de junio de 1954 para el *Magazín Dominical* señala la imperfección de este material:

Estas obras bautizadas genéricamente como novelas son de un valor desigual y a ellas he procurado referirme con la objetividad y el respeto que se merece todo trabajo del género. Sin embargo, me parece una obligación profesional ineludible la de afirmar que la gran mayoría de esos libros carece de valor literario, de belleza artística, de profundidad psicológica, de expresión sociológica, y que su importancia se reduce a todo testimonio individual y honesto sobre cualquier episodio histórico, pero sin que pueda tener la pretensión de recoger (como sí lo hicieron Tolstoi y Zolá, para citar dos solamente entre los grandes), todos los hilos. Ni siquiera algunos con los cuales está tejida la estofa de los días que vivimos en un pasado cuyas sombras aún nos atemorizan. (citado en Rama 82)

Rama agrega el comentario de Téllez—publicado una semana más tarde, el 27 de junio en el suplemento literario del *El Tiempo* con un artículo titulado “Literatura y testimonio”— en el cual declara:

¿Por qué es tan deficiente la calidad de los testimonios literarios que se nos presentan todos los días sobre la tragedia colombiana? La cuestión vale la pena de ser examinada con alguna atención crítica. En primer lugar, conviene advertir que hay una confusión de criterio respecto de lo que es literatura, obra de arte, y lo que es, simplemente, testimonio. Parece, a juzgar por los libros editados en los últimos años, algunos de los cuales han merecido un vasto favor del público, que sus autores suponen, con la mejor buena fe del mundo, que el arte literario se produce como un derivado del documento. (82)

Conviene anotar que para el momento en que ocurre este intercambio ya se habían publicado más de veinte novelas—entre 1949 y 1954—que abordaban el tema de la Violencia, situación que no complacía a los críticos. Zalamea Borda da cuenta de la rapidez con la que se producían las obras:

Casi todos los días y ya durante un lapso prolongado llegan a mi mesa de trabajo en forma de libros nuevos testimonios personales sobre la era terrible de violencia política que vivió el país hasta el 13 de junio de 1953 y que aún parece haber interesados en revivir. Esas obras bautizadas genéricamente “novelas”, son de un valor muy desigual [...]. (103)⁴⁹

Téllez, por su parte, nombra tres novelas que podrían considerarse obras de arte dentro del precario corpus de la narrativa de Colombia del momento, mientras que Zalamea Borda se abstiene de ofrecer algún ejemplo que sea destacable. Si bien ambos críticos coinciden en que la mayoría de las novelas poseen un valor testimonial sobre el artístico, Téllez, aunque se muestra consciente de este problema, diverge de Zalamea Borda: “[n]o comparto la desesperación ni la

⁴⁹ Todos los comentarios de Zalamea Borda sobre la novela que aquí se citan corresponden a sus publicaciones en el suplemento literario de *El Espectador*, los cuales están recogidos en el libro *Ulises un mar de tinta. Obra periodística de Eduardo Zalamea Borda* (2015), prologado por Mariana Serrano Zalamea.

sorpresa de algunos comentaristas ante el hecho, de todas maneras deplorable, de que nuestra literatura no esté dando ahora mismo, con abundancia, y, al mismo tiempo, con decisiva calidad, los frutos que, según esos comentarios, ‘eran de esperarse como consecuencia de la tragedia nacional’” (*Textos no recogidos en libro I*, 454).

Si bien ambos coinciden en que el material producido como resultado del siniestro periodo histórico carece de valor artístico, Téllez va más allá y además de dar ejemplos específicos de novelas que se salvan de la simpleza narrativa—*El Grand Burundú-Burundá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea, *El Cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón y *El día del odio* (1952) de J.A. Osorio Lizarazo—explica que el desprestigio de la novela se debe a que existe una confusión generalizada sobre lo que es la literatura y que el testimonio representa la gran equivocación de los novelistas. Agrega que si bien toda obra de arte es un testimonio, no se debe olvidar que existe “una diferencia profunda entre el acto de testimoniar documentalmente y el de testimoniar artísticamente. Si no existiera esa diferencia todo expediente judicial sería, intrínsecamente, una obra de arte” (458). No obstante, también se pregunta: “¿dónde están los verdaderos novelistas, o los poetas, o los escritores de teatro que nos ofrezcan un testimonio que sea al mismo tiempo, una obra de arte, sobre estos miserables años de iniquidad?” (454).

Otro punto que concierne a la crítica de la novelística de la Violencia es la precipitación con lo que los autores respondieron a la violenta realidad que se vivía en los años después del Bogotazo—en 1953 el ascenso al poder de la dictadura militar de Rojas Pinilla y sus consecuencias, por ejemplo—, factor que influyó en la deficiente calidad de las novelas. Esto se lee el 25 de mayo de 1952 en un escrito donde Zalamea Borda analiza una de las novelas que Téllez rescata en el artículo de 1954 ya mencionado. Se trata de *El Cristo de espaldas* de Eduardo Caballero Calderón, publicada en febrero de 1952, y sobre la cual afirma que el autor

presenta su punto de vista con un realismo que “corresponde a una palpitante actualidad” (49). Añade que aunque es mejor que su novela anterior, el peor defecto es que “da la impresión de que fue un trabajo realizado con excesiva rapidez y cortado a pico por la carta del obispo al cura que, por lo demás, llegó con rapidez inusitada y que el lector no preveía ni estaba en condiciones de calcular” (50). También reflexiona sobre la importancia del tiempo en la creación de las novelas, pero su juicio se centra en la distancia temporal del momento histórico con el momento en que el escritor se da a la tarea de imaginarlo para contarlo.

Por su parte, Téllez explica que la historia:

de todos los grandes estremecimientos sociales, de todas las tragedias de los pueblos, de todas esas sangrientas encrucijadas aparentemente sin solución y sin salida, demuestra que el proceso interpretativo del arte llega siempre con cierto retardo y, además, que la eclosión inicial de los llamados testimonios literarios, esa primera cosecha del afán denunciativo, siempre es de precaria calidad. (454)

Ambos críticos, en algunas instancias, coinciden en comentar las mismas novelas y les dedican sus letras en las páginas en los suplementos que dirigen, sin embargo, sus valoraciones son a veces radicalmente diferentes. Tal es el caso del veredicto de la novela de J.A. Osorio Lizarazo, *El día del odio* (1952). La crítica de Téllez, publicada en *El Tiempo* en octubre de 1953, es más personal y, por ende, podría parecer visceral ya que describe la novela con una exaltación y admiración propia de amigos. Aunque resalta la capacidad inquietante de su autor para producir novelas con una rapidez casi envidiable, también argumenta que esa habilidad le resta credibilidad:

Le sobran temas. Él no era, como los demás escritores de su generación que aspiraban a ser novelistas, un novelista sin temas. Se reía, sin ninguna piedad de todos nosotros, sus compañeros y amigos, a quienes nos parecía cursi o indigno

del tratamiento literario, la calidad nacional que nos rodeaba. A él en cambio no le alcanzaba el tiempo, ni le alcanzaba la hora para poder escribir todo cuanto esa misma calidad le exigía a su sensibilidad, a su inteligencia, a su talento, a su conciencia de escritor, se escribiera. (386)

Sin embargo, aunque tal presteza para crear novelas resultara admirable, producía sospecha ante sus colegas, y Téllez cuestiona: “¿Pero nos satisfacían sus libros?” (386). Por otro lado, unos meses antes, Zalamea Borda, en un artículo de abril de 1953, con las expectativas de quien anhela recibir esa gran novela, no se muestra satisfecho con el trabajo de Osorio:

Personalmente esperaba más de Osorio. En realidad, siempre he esperado su grande obra después de *La casa de vecindad*, pero es lo cierto que este laborioso trabajador muestra ahora casi los mismos vacíos que se advertían en su prosa y en su manera de novelar hace veinte años, cuando comenzó a enseñar a sus conciudadanos la “cara de la miseria” bogotana. El estilo de Osorio es desmañado, opaco, duro con una aridez de desierto en el cual no halagan la vista siquiera las humildes flores púrpura. (82-83)

Con lo que respecta a momentos de convergencia, *Siervo sin tierra* (1954) de Eduardo Caballero Calderón representa el más claro ejemplo. En sus comentarios ambos aluden a la cercanía que tienen con el autor y no escatiman en esfuerzos para elogiar el libro. En su reseña publicada el 13 de junio de 1954, Zalamea Borda expone: “puedo expresar mis preferencias por novela de tan elevados valores como la que acabo de leer, con pesadumbre de patriota, admiración de colega y satisfacción de amigo que ve a quien sabe muy suyo tanto las afinidades como por las diferencias, afirmar su sólida posición de escritor de América y de España [...]” (101). En esta misma línea, Téllez, en su reseña del 19 de agosto de 1954, se refiere a Caballero Calderón como “compañero” y lo posiciona como uno de los escritores que “ha resuelto en

convertirse en uno de los mejores novelistas latinoamericanos [...], por ese magnífico libro” (467).

En otra instancia, las opiniones de Téllez y Zalamea Borda parecieran coincidir, aunque sea evidente la adulación del primero y la desconfianza del segundo en las novelas que reseñan. Téllez confiesa que *El día del odio* es la mejor novela de Osorio, pero advierte en ella una falla, aunque mínima: “Le sobra, es cierto, el alegato sociológico hecho por cuenta del autor y como a espaldas de los personajes” (387). Sin embargo, muy rápidamente le perdona la falta: “Su novela, de por sí, fija la protesta del combatiente con la eficacia propia de la obra de arte. Por eso decíamos antes que en ella sobra el alegato sociológico. Pero esta es, en verdad, una falla mínima, frente a los valores novelísticos propiamente dichos con que se presenta la obra” (388). En contraste, Zalamea Borda, menos benevolente, reprueba la obra de Osorio y reclama que en ella sean visibles sus amistades políticas y dicta que “si se hubiera limitado a contar la realidad—lo que hace algunas veces con vigoroso lenguaje—sin ningún comentario ni interpretación, que este campo pertenece al lector, su novela sería más satisfactoria como obra literaria y tendría efectos que de otro modo está condenada a no alcanzar” (84).

2.1.3. Todas las novelas de la Violencia son malas: García Márquez, 1959

Como se mencionó en la sección anterior, es necesario hablar sobre una segunda fecha importante en el contexto de la crítica de la novela de la Violencia en los años cincuenta. Se trata del momento en que, posterior a los debates entre Zalamea Borda y Téllez, “ha de terciar, muy tardíamente, García Márquez” (83). Este episodio ocurre cinco años después con su incursión, ya no como el escritor joven que enviaba sus primeros cuentos a los magazines que dirigían los dos críticos y mentores, pero como su congénere. Para la fecha en que Zalamea Borda y Téllez discutían sobre la novela en Colombia y emitían sus juicios sobre las novelas que entonces se

producían, García Márquez ya había publicado en el magazín literario de *El Espectador* en 1947 dos cuentos: “La tercera resignación” y “Eva está detrás de su gato”, en 1948 “La otra costilla de la muerte”, y en 1954, “Un día después del sábado” con el cual gana un concurso nacional.⁵⁰ Es en este contexto que en 1959 publica “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” en el semanario *La Calle*, en el que escribió que “[q]uienes han leído todas las novelas de violencia que se escribieron en Colombia, parecen estar de acuerdo en que todas son malas, y hay que confiar en que estén secretamente de acuerdo con ellos algunos de sus propios autores” (105).⁵¹ La importancia de su artículo radica en que, además de suscitar una polémica con Hernando Téllez, uno de sus mentores, según Marino Troncoso, el término de “novela de la violencia” “alcanzó su mayoría de edad el 15 de noviembre de 1959, a raíz de la respuesta de Hernando Téllez al artículo de García Márquez, [...] en su comentario: ‘Literatura y violencia’” (30).⁵² Dicha controversia, más allá de un momento clave en el desarrollo de la crítica literaria colombiana, revela el sentimiento general entre los intelectuales sobre el oficio del escritor y la literatura en general que permanecería también la década del sesenta.⁵³ Al año siguiente, García

⁵⁰ Posterior a 1954 pero antes de 1959, García Márquez publica en versión breve *El coronel no tiene quien le escriba*, caso del que se va a tratar en el capítulo 3.

⁵¹ El semanario *La Calle* fue fundado en 1957 por los mismos dirigentes del MRL, Movimiento Revolucionario Liberal, grupo que participó activamente en el gobierno del Frente Nacional. Uno de sus fundadores, Alfonso López Michelsen, fue más tarde presidente de la república en el último turno de pacto frentenacionalista. El semanario sirvió como columna vertebral para el MRL pues fue el medio de difusión preferido por sus simpatizantes para ejercer abiertamente la política.

⁵² De acuerdo con Troncoso, el término la Violencia “fue acuñado, en primer lugar, por el crítico Hernando Téllez, quien, desde comienzos de la década del cincuenta, comentaba en las ‘Lecturas Dominicales’ de *El Tiempo* la actualidad narrativa del país” (30).

⁵³ María Helena Rueda compara el texto de Téllez de cinco años antes, especialmente “en lo relativo a la distinción entre el testimonio y la literatura, basada en resaltar las virtudes artísticas de la segunda. La diferencia entre los dos textos reside por una parte en que García Márquez centra sus virtudes en un manejo de la técnica literaria por parte del escritor, mientras que Téllez las relaciona con una combinación de cualidades inherentes a la obra. García Márquez, por otra parte, lleva a cabo una condena general y sin matices de toda la novelística de ese periodo, sin mencionar ningún escritor concreto, y Téllez se refiere a algunos autores que habían escrito obras de muy buena calidad, como Jorge Zalamea, Eduardo Caballero Calderón y José Antonio Lizarazo, y los distingue de otros como Daniel Caicedo,

Márquez arremete por segunda vez en contra de la novela colombiana en su artículo “La literatura colombiana, un fraude a la nación”⁵⁴ publicado esta vez en la revista *Acción Liberal*.⁵⁵ Si bien ambos textos se enfocan en una novelística en particular, el primero aborda el aspecto temático de las novelas donde se trata sobre la violencia, mas de manera mimética y superficial, mientras que el segundo se enfoca en la situación de la profesión del escritor en Colombia como causa de la precariedad de la novela.

Sobre el tema de la Violencia, García Márquez reprocha la manera innecesaria en que los narradores contaban sus testimonios; la manera tan cruda a tal punto que el material reflejaba un “exhaustivo inventario de los decapitados, los castrados, las mujeres violadas, los sexos esparcidos y las tripas sacadas, y la descripción minuciosa de la crueldad con que se cometieron esos crímenes” (105). Quizás lo que más aqueja a García Márquez es la tendencia de los escritores a forzar los testimonios de sus experiencias dentro de sus formas políticas con tal rapidez, ignorando que “estaban en presencia de una gran novela, y no tuvieron la necesidad ni la paciencia, pero ni siquiera la astucia de tomarse el tiempo que necesitaban para aprender a escribirla” (105). Asimismo—y aquí se observa la similitud de su crítica con las de sus mentores, Zalamea Borda y Téllez—en las que se mostraban inquietos por la cercanía del autor con el evento histórico y su intento de interpretarlo en sus novelas. García Márquez concuerda con ellos y agrega que la realidad, al ser copiada fielmente, al no existir una distancia temporal que permita al escritor pensar e imaginar los hechos, las novelas y sus escritores-testigos “prestarán buena ayuda a quienes sobrevivieron la violencia y se están tomando el tiempo para escribirla”

cuyo mérito residiría en no haber escrito obras con valor estético, sino en haber ofrecido un ‘servicio a la historia nacional y a la causa de la justicia y de la dignidad de la criatura humana’” (71-72).

⁵⁴ La versión del artículo de García Márquez que aquí se cita es la recogida en la revista *Eco* en 1978.

⁵⁵ A principios de febrero de 1960, comenzó a circular el primer número de la revista *Acción Liberal*, la cual fue dirigida por Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez. Para más información sobre esta y otras publicaciones de ideología liberal, ver el artículo de César Augusto Ayala Diago: “El origen del MRL (1957-1960) y su conversión en disidencia radical del liberalismo colombiano”.

(108). Su juicio pesimista continúa: “No teniendo en Colombia una tradición que continuar, tenían que empezar desde el principio, y no se empieza una tradición literaria en 24 horas” (105). Es decir que, para García Márquez, las novelas servirían de archivo histórico a las generaciones de escritores futuras que emprenderían la tarea de escribir sobre la Violencia.

La crítica de García Márquez será repetida con frecuencia en la década del sesenta. Un ejemplo inmediato se observa dos años después de la publicación de su artículo de 1959, en un artículo de Lleras de la Fuente donde insiste sobre el aspecto documental y de archivo destacando la inutilidad de recurrir a las versiones de los historiadores: “no irán los colombianos del siglo venidero a escudriñar desuetas obras de viejos historiadores, puestas al día por acuciosos destructores de la verdad, sino que buscarán la historia, en veces novelada, que han escrito las víctimas y los observadores de la peor tragedia colombiana” (660).

La crítica de García Márquez sobre las novelas de la Violencia de finales de la década del cincuenta sigue, casi con exactitud, la misma línea de opiniones de principios y mediados de la década. Ángel Rama comenta que para 1954, momento álgido de la crítica de esta novelística con los artículos de Zalamea Borda y Téllez, se está “diciendo lo que él [García Márquez] piensa y opina sobre esa literatura” (83). Para entonces, García Márquez está en una mejor posición de reconocimiento y por ende se atreve a terciar en el debate que los grandes intelectuales ya habían empezado hacía un lustro. Sin embargo, su crítica, aunque tajante, también es muy breve y carece de ejemplos específicos, y en dos artículos—que yo considero seminales para la crítica actual de la novelística de la Violencia— sentenció al olvido a una vasta producción literaria.

Desde antes de la década del cincuenta y durante los años del sesenta, cuando García Márquez apenas emergía como cuentista y soñaba con la venia de sus mentores, Téllez ya había dedicado tiempo considerable a la situación de la novela. En 1954, Téllez reflexiona sobre generalidades de la literatura de la época de la Violencia y manifiesta que existen ciertas

interpretaciones negativas hacia esta (“Literatura y Testimonio” 454). Si bien hay quienes argumentan que ella no estaba dando los mejores frutos, para Téllez es de más trascendencia pensar en la historia y cómo debe ser reflejada de acuerdo con las grandes agitaciones sociales, teniendo en cuenta todas las adversidades sufridas en los pueblos. Indica que la técnica interpretativa del arte surge con determinada demora, así como el nacimiento de los testimonios literarios es de limitada calidad, en cuanto a la literatura colombiana cree que sucede algo similar ya que cada escritor posee sus propias particularidades, pero pueden “clasificarse como estrictamente documental y ‘para-literarias’” (455). De igual forma, Téllez manifiesta—con lo que García Márquez concuerda— que los libros de la época muestran solamente un almacenamiento documental, que carece de calidad y continuidad.

Téllez cree que los testimonios literarios sobre la tragedia que atraviesa Colombia son de muy mala calidad a causa de que existe un caos en los conceptos de literatura, obra de arte y lo que se cataloga llanamente como testimonio. Agrega que de las numerosas novelas que se han publicado en la época, pocos han alcanzado el favor del público y sospecha que sus autores consideran que el arte literario se genera como procedente del documento. Téllez explica que los escritores piensan que “basta testimoniar para que la fuerza misma de los hechos relatados, su atroz y vindicativa verdad, determinen la calidad estética y el valor literario de la obra correspondiente” (455). Por lo tanto, concluye que esta forma de pensar es un gran error de los novelistas ya que no se ajusta con el documento ni tampoco con el testimonio. Para el nacimiento de una verdadera obra literaria se requiere arte literario que conlleva aptitud, emotividad, expresión y cultura.

Téllez afirma que la magnitud del arte se encuentra restringida al arte mismo, es decir, en el arte, se es o no se es, y el razonamiento crítico que intenta colocar en el nivel artístico a una obra que solamente es un documento, o solamente un testimonio, no es legítimo (456). Tampoco

se puede justificar el hecho de situar la obra dentro de un establecido tiempo histórico disculpando sus imperfecciones como una implantación inevitable de las condiciones en que se ocasionaron. Tampoco es razonable la trascendencia o la determinación política y social de la misma obra, es una falta del apasionamiento que se le otorga al servicio del arte a través de una doctrina social y política que busca proteger la obra en cuanto a su calidad estética y subsistencia artística. Entonces podría ser que una novela mala sea un excelente documento de incuestionable beneficio y eficacia y, por lo tanto, se les tilde de ser artículos extra-artísticos y extra-literarios que surgen del aliento documental que posee la obra y no de sus cualidades estéticas (456).

La situación a la que se enfrenta la literatura con relación al testimonio, es decir, el arte y el documento, es a causa de que en los años de crisis por los que atravesaba el país se constituía como primer elemento literario el documento, planteándole a los escritores “aquí están los hechos” (457) pero, según Téllez, esto no constituye que conjuntamente ahí se encuentre el arte literario. En cada época de crisis, de revolución, provoca con una fuerza mayor a las épocas de relativa calma social e intercambio y contraposición de que se alimenta el estilo literario y el testimonio entre los cuales surge el documento con un simulado nivel estético (457). El arte literario carece de reemplazos, ningún tipo de testimonio o descripción de una época o suceso ha sido superior a los frutos que brinda el arte. Según Téllez, los escritores estaban motivados por la tragedia social que atravesaba el país, pero a su vez estaban despegando de su parálisis e insensibilidad, impulsados por una corriente de pronunciamiento y de desaprobación que a su vez los recompensaba.

Con relación a los intercambios entre Hernando Téllez y Gabriel García Márquez, Alfredo Laverde señala que Téllez como crítico literario y como autor de su colección de cuentos *Cenizas al viento y otros relatos* (1950) “logró dar un tratamiento estético inusitado al tema de la violencia colombiana al centrarse en las víctimas y así superar el carácter partidista de las

novelas de la violencia escritas en estos mismos años” (799). Curiosamente, nueve años después de la publicación de este libro, Gabriel García Márquez publica su ya mencionado artículo “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” (1959) en el cual elogia los cuentos de Téllez.⁵⁶ Aunque se cuida de no mencionar explícitamente su nombre, le ofrece su aprobación indirecta al equiparlo con el famoso autor francés de la estética existencialista. García Márquez se refiere a Albert Camus y su novela *La peste*, en la cual afirma que para que un escritor “logre poner los pelos de punta” (“Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” 107) a sus lectores no es necesario describir a los muertos sino a los vivos. También se refiere a las tácticas narrativas de Hemingway en *El viejo y el mar* por medio de las cuales, según Márquez, se lograría superar las restricciones de la literatura de la Violencia desprovista de confección estética. Estos dos ejemplos aluden también a la crítica de Téllez, pero observando lo estético y no necesariamente las recomendaciones de tipo técnico.

A causa de la distancia generacional y su posición ya consagrada como crítico literario, Téllez consigue mantener una postura autónoma aparentemente alejada de cualquier doctrina ideológica y basada en un sentido crítico que no era usual dentro de su generación. Por lo que en 1964 en la reseña —por momentos positiva— “Gabriel García Márquez: La mala hora” se pregunta:

¿Una gran novela? No todavía. Una excelente novela. Para lo primero, ¿qué falta en este libro? Tal vez una dimensión de profundidad, espesor, cierta trascendencia de los caracteres, cierto relieve más hondo de los personajes, una complicidad, una identificación más visceral e irrevocable del creador con sus criaturas. García Márquez está a punto de llegar a esta situación, pero algo lo detiene todavía, ¿su virtuosismo periodístico? ¿El brillo de su ingenio, de su gracia, de su don literario,

⁵⁶ Hasta este punto he citado el polémico artículo de García Márquez que publica en 1959 y el cual seguiré utilizando para situarlo dentro de la crítica de la época.

que le permite jugar el juego verbal admirable, pero que parece distraerlo de lo que pudiera ser la esencia radical de sus creaciones? [...] Lo que no resulta temerario, en este caso, es predecir la riqueza de las próximas cosechas que este novelista puede darnos. Pocas veces es tan clara, tan perentoria, tan indiscutible, una vocación de escritor, y tan espléndido el instrumento verbal y la inteligencia y la gracia para manejarlo. (629-630)

2.2. La novela de la Violencia en la década del sesenta

En 1963 Javier Arango Ferrer publica *Dos horas de literatura colombiana* donde cuestiona la calidad literaria de la novela de la Violencia. Su crítica no solo es una continuación de la producida en la década anterior, sino que también refuerza la noción generalizada de la precariedad de la novela. Su texto es el primero de dos estudios formales sobre la novelística en cuestión ya que, para ese entonces, y tal como venía sucediendo, la crítica y los debates literarios eran recopilados en revistas y magazines culturales semanales de los periódicos. Adicionalmente, Patricia Trujillo explica que para Arango Ferrer las novelas de intención social ocupaban un lugar particular dentro de la novela colombiana:

Las llamadas novelas de la violencia aparecidas desde 1948 son relatos naturalistas escritos sin la menor naturalidad por liberales y conservadores, bajo el ángulo sectario que considera la crápula y la delincuencia políticas como cosa exclusiva del bando enemigo. El horrible ente político que es el hombre entregado al odio político dará la novela grande el día en que un hipotético novelista logre superar la demagogia y desentrañar las auténticas raíces históricas y psicológicas de la explicación de un país minado por la violencia, que perdió en breve plazo la

tradicción civilista, ejemplar y el sentido de las proporciones. Ningún crítico razonable podría discriminar valores positivos en la copiosa novelística de la violencia, sin caer en la demagogia. Quien realiza el drama sin un sentido de la tragedia, se queda en las formas vulgares de la demagogia y del melodrama (73).⁵⁷

En esta cita se vislumbra su preocupación por la politización de escritores y críticos por igual, enraizada en el odio político en la sociedad colombiana. Por otro lado, la posición de Arango Ferrer se contrapone a la de Andrés García, dos lustros antes, autor del prólogo de la novela de Daniel Caicedo, *Viento seco* (1954), en el cual no solo reconoce la necesidad de ser parcial en cuanto a sus creencias políticas, sino que la aplaude y la considera una característica obligatoria del escritor. Así lo demuestran sus palabras sobre la novela de Caicedo: “no cometería la injusticia de decir que este testimonio es *imparcial*: Un combatiente socialista no es imparcial ante la injusticia y ante el crimen, sea el que sea y esté amparado por cualquier bandera” (15-16).

Un segundo estudio, posterior al de Arango Ferrer y diferente en su naturaleza, también corrobora la inclinación política de las novelas. *La novela sobre la violencia en Colombia* (1966) de Gerardo Suárez Rondón es el segundo esfuerzo formal de la década sobre el fenómeno de la novela de la Violencia. En este elabora una taxonomía muy completa sobre las novelas de este periodo, donde resume un total de cuarenta obras publicadas a partir de 1950 y las cataloga según la ideología que defienden. Por ejemplo, entre 1946 y 1957 se publican aproximadamente 16 novelas que arremeten en contra del partido conservador y, por ende, de la Iglesia Católica. Otra categoría corresponde a las novelas que atacan a la policía nacional y su complicidad con agentes políticos en lugar de verlas como una institución al servicio del pueblo, dentro de las

⁵⁷ Esta proviene de la primera edición del libro de Arango Ferrer, de Ediciones La Tertulia de 1963, y la que utiliza Trujillo es de 1978.

cuales se encuentra *La mala hora* (1962) de García Márquez. Por otra parte, se dan las novelas de “enjuiciamiento de la Iglesia Católica y sus Ministros” (23), en las cuales aparece el sacerdote como figura central de las novelas que tienen lugar en el campo y poblaciones pequeñas.

La crítica de García Márquez se centra también en la politización de los escritores: “[c]onozco escritores que envidian la facilidad con que algunos amigos se empeñan en resolver literariamente sus preocupaciones políticas, pero sé que no envidian los resultados. Acaso sea más valioso contar honestamente lo que uno se cree capaz de contar por haberlo vivido, que contar con la misma honestidad lo que nuestra posición política nos indica que debe ser contado, aunque tengamos que inventarlo” (“Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” 104). Si bien la parcialidad es evidente en algunas novelas de la violencia, en 1961 Eduardo Caballero Calderón expone, en respuesta a una discusión “bizantina” entre Téllez y otros escritores e intelectuales, que una de las razones de la “atonía cultural, de la esterilidad creadora que padecemos los colombianos, es la constante presión de la política aun en nuestras actividades personales. Los escritores colombianos solo con un esfuerzo heroico logramos a veces libertarnos de esas preocupaciones cotidianas que alteran el ánimo de todo el mundo” (“Los escritores” 935).⁵⁸ A partir de la defensa de Caballero se puede confirmar lo que alguna vez explicara Gerardo Suárez Rondón del hecho que la novelística de la Violencia constituye un campo de batalla donde los escritores acusan a sus rivales y defienden sus ideologías religiosas y

⁵⁸ Caballero Calderón (1910-1993) escribió la mayoría de sus novelas durante el periodo de la Violencia: *El cristo de espaldas* (1952), *Siervo sin tierra* (1954), *La penúltima hora* (1955), entre otras. En “Los Escritores” es notorio el tono pesaroso del escritor justificando, quizás, la temática de sus propias novelas. Adicionalmente, sobre la discusión, explica sarcásticamente que sucede así: “Hace unas semanas escribí Hernando Téllez un artículo para referirse a la acusación muy generalizada que de un tiempo a esta parte se viene haciendo—se nos viene haciendo a los escritores colombianos—de que en nuestras obras apenas se trasluce y refleja lo nacional. A Téllez respondió Mendoza Varela solicitando mayor participación de lo autóctono, de lo colombiano en la producción literaria; aunque tuvo la gentileza de aclarar que muchos de nosotros hemos dedicado gran parte de nuestros escritos a copiar las costumbres, la vida, la historia, de esta nación en que nos ocupó la suerte nacer. Luego entró a romper lanzas el poeta Luis Vidales [...] y, finalmente, Antonio Montaña, quien andará a la altura de los treinta años, publicó en ‘El Tiempo’, del viernes último, un artículo para referirse al mismo tema” (934).

políticas. Si bien Caballero se refiere más a la presión que ejerce en los autores el “acontecimiento diario” (934) y por esto se ven forzados a inclinarse hacia el periodismo:

Nos convertimos en meros comentaristas, en simples cronistas del suceso diario, dejando siempre para luego, para más adelante, para cuando tengamos un respiro, la tarea de ponernos a leer lo que nos gusta y a escribir para dar evasión a experiencias e ideas que se han ido acumulando en nosotros con el transcurso de los años. Por eso digo yo que el problema de los escritores en Colombia no es el que reflejen más o menos bien en lo nacional o el que se dejen tentar por las sirenas europeas. El problema es que los escritores en Colombia no pueden escribir. (935)

La defensa de Caballero Calderón, a modo también de autocrítica, abre paso al artículo de García Márquez de 1960, “La literatura colombiana, un fraude a la nación”, en el que da un informe sobre los festivales de libros, a través del cual cuestiona el criterio del lector y la labor del escritor y su inexperiencia para contar la realidad y pone de relieve la falta de profesionalización de la escritura en Colombia: “no se ha empezado todavía a echar las bases de una tradición; no han surgido ni siquiera los elementos de una crítica valorativa seria, ni comienzan a crearse las condiciones para que se produzca entre nosotros el fenómeno del escritor profesional” (1203). Por otro lado, pero no necesariamente de manera contradictoria, se observan los comentarios de otros intelectuales que siguen la misma línea de las quejas no solo de García Márquez, sino también de Téllez y Zalamea Borda y que son más evidentes en los debates posteriores adentrada la década del sesenta. Entre estos, existen textos importantes como el del crítico español Clemente Airó, quien en su artículo “El presente de la novela y su desarrollo en

Colombia” (1965) sostuvo una postura nihilista sobre el asunto de la novela de la Violencia.⁵⁹ Su mayor preocupación reside en que todo cuanto el escritor narra “queda circunscrito a documental, documental más o menos ajustado a la verdad, pero a la verdad propia, a la del seudonovelistas, apartándose de la verdad de la novela que es una verdad que no confía en verdad alguna” (8). Más aún, el crítico condena toda instancia en que el escritor cuenta una historia parcial ya que normalmente la verdad está aliada a un credo. A partir de esto surge la inquietud sobre cuánto puede hacer el escritor para remediar el problema de la creación literaria comprometida, si como bien anota Lupe Rumanzo “acerca de la sentencia de Sartre, ‘todos los escritores están siempre comprometidos’. No estarlo es, de todos modos, ‘comprometerse en sentido contrario’. Camus, en ‘El hombre rebelde’, habla de esta exigencia de tomar partido: ‘Escribir es ya elegir’” (55). Cabe mencionar que García Márquez va más allá de su preocupación por la parcialidad de los escritores y evidencia que la condición de la crítica literaria no es diferente:

Se ha escrito varias veces la historia de la literatura colombiana. Se han intentado numerosos ensayos críticos de autores nacionales, vivos y muertos, y en todo tiempo. Pero en la generalidad de los casos esa labor ha estado interferida por intereses extraños, desde las complacencias de amistad hasta la parcialidad política, y casi siempre distorsionada (sic) por un equivocado orgullo patriótico. (1025)

Entonces cabría cuestionar el papel y responsabilidad del crítico literario ante una tradición narrativa que emerge rápidamente como resultado de un evento histórico y político. En

⁵⁹ El novelista y crítico Clemente Airó llegó a Colombia en 1941 y se le conoce por pertenecer a la generación más joven del exilio como consecuencia de la Guerra Civil española. Igualmente crea y dirige la Editorial Iqueima de Bogotá, donde aparecieron más de 150 títulos principalmente dedicados a la literatura colombiana contemporánea. En Bogotá cursó sus estudios de filosofía y letras y fundó la revista cultural y editorial *Espiral*, escenario importante dentro del campo literario por su esfuerzo por difundir y reeditar novelas colombianas la cual se publica desde 1944 hasta la muerte de su creador.

su ensayo sobre el caso de las novelas del sesenta del escritor peruano Mario Vargas Llosa, Efraín Kristal evidencia el cambio drástico de la crítica literaria que en la década del sesenta alabó la obra del escritor y en la década siguiente la rechazó. Este cambio, comenta Kristal “se debió al repudio de Vargas Llosa por algunos desacuerdos con la política cubana que expresó públicamente varios años antes de que retirara su solidaridad a las causas revolucionarias” (341). En base a este problema que se extiende a nivel latinoamericano y que también se aplica al caso colombiano, se puede dar la misma explicación provista por Kristal sobre la práctica tendenciosa de la crítica en Colombia y que, al igual que García Márquez, estima de lamentable ya que “ha empobrecido la reflexión literaria haciendo pasar criterios políticos por artísticos, y ha fomentado un acercamiento a la literatura que permite evaluar la misma obra como valiosa o despreciable en la medida que el autor que la produjo reconsidera sus opiniones políticas” (340).

Para esta época también empiezan a nacer los primeros departamentos de literatura en las universidades y se crean los primeros premios nacionales de literatura.⁶⁰ Estos surgieron en 1959 a partir del auge del consumo de libros que se vivió con la promoción del libro de bolsillo o “bolsilibro” en los dos Festivales del Libro Colombiano, los cuales tuvieron una gran acogida si se mide con la elevada cifra de libros que se vendieron: trescientos mil en el primer festival y trescientos cincuenta mil en el segundo. El año siguiente, García Márquez, en su informe sobre los festivales del libro y estupefacto ante el fenómeno que se presentó en el primero, postula:

En junio de 1959 se vendieron en dos ciudades de Colombia, y en solo cinco días, 300.000 volúmenes de autores nacionales. La avidez con que el público se precipitó sobre los expendios, sobrepasó los ambiciosos cálculos de los editores,

⁶⁰ Para información pormenorizada sobre las polémicas surgidas a raíz del Concurso de Novela ESSO, ver el estudio de la académica Blanca Inés Gómez Buendía donde se analiza la década del sesenta a partir del análisis del premio ESSO durante su vigencia de 1961 a 1969.

que aspiraban a agotar el tiraje más alto que de libros colombianos se había hecho jamás, no en dos ciudades, sino en las capitales más importantes del país, y no en cinco días sino en dos semanas. (“La literatura colombiana, un fraude a la nación” 1200)

Una de las quejas principales de García Márquez refiere a que ninguna de las obras nacionales que se presentaron en el primer festival era nueva y mucho menos original: “ninguna era inédita, y ni siquiera la más reciente de ellas se había escrito en los últimos cinco años” (1200). García Márquez data la obra más antigua en 1870 con *Reminiscencias* de J. M. Cordovez Moure y la más reciente, *La hojarasca* de 1954, de su autoría. Sobre esta selección por parte de los organizadores del festival— a modo de autocrítica o modestia—dice que “se había hecho con un criterio tan drástico, que solo uno de los escogidos no podía considerarse como un autor consagrado” (1200).

Según García Márquez, el hecho de que el público se haya precipitado a agotar los libros del festival contribuyó a la idea errónea de que en Colombia existía una tradición literaria sólida, relegando el hecho de que fueron muy pocos los autores que se vieron favorecidos con esta situación. Más aún, culpa al lector del retraso en la literatura: “El lector colombiano, a quien de ordinario se señala como uno de los responsables de nuestro subdesarrollo literario, había respondido de modo espectacular al más audaz de los experimentos culturales llevados a cabo en Colombia. El balance, en cambio, no es igualmente favorable a los autores” (1200). Debido a la popularidad del libro en Colombia o, como García Márquez bien afirma, al restablecimiento del prestigio del lector colombiano debido a su activa participación en los festivales, se creó una noción falsa de que en el país se hacía buena y frecuente literatura. El panorama no puede ser más negro y de seguir así, diría con pesimismo García Márquez de los festivales siguientes:

Los festivales del libro, que reestablecieron el prestigio del comprador colombiano, resquebrajaron en menos de un año el falso prestigio de la literatura nacional. Es probable que el próximo certamen de esa clase se aplace indefinidamente, mientras se encuentran los libros colombianos para integrar la nueva colección. No hay, sin embargo, en la árida llanura de las letras nacionales, un solo indicio de que esos libros aparecerán en los próximos años. Basta ser un lector exigente para comprobar que la historia de la literatura colombiana, desde los tiempos de la Colonia, se reduce a tres o cuatro aciertos individuales, a través de una maraña de falsos prestigios. (1201)

A pesar del estancamiento de la novela, tan solo un año después del éxito en ventas de libros, la Academia Colombiana de la Lengua, entidad que dirige la cultura en Colombia, establece premios de literatura y a partir de este momento la empresa privada se une para apoyar el arte como estrategia publicitaria (Gómez Buendía 15). El primer premio lo auspicia la empresa ESSO con el fin de afirmar su poder económico y cultural. En los albores de esta nueva época en las letras colombianas y después de notar que para la crítica la novela era aún un género incipiente, surge un dilema: si en Colombia no hay novela, entonces ¿qué se va a premiar? Gómez Buendía explica que ante la situación de la novela nace el Premio Nacional de la Novela con unos postulados dogmáticos como “que se premiaría a los que sí hacían novela, es decir, a quienes eran cultivadores de la novela costumbrista y tradicional que se ajustaba a las exigencias de un género definido como una esencia incuestionable” (15). Además del obtuso criterio de valoración, otro aspecto que causó desaliento en la comunidad literaria fue la procedencia del patrocinador, pues la ESSO era una compañía norteamericana. El significado simbólico de dicho factor reflejaba la idea de que “el neoclasicismo no puede seguir siendo, según la vanguardia de la época, la directriz de nuestra historia literaria” (15).

En 1964 Jaime Mejía Duque se pregunta si quienes publicaban novelas en el país realmente habrían afrontado el esfuerzo de asimilar las lecciones literarias contenidas en las grandes obras anteriores a esa época y como respuesta plantea que, en Colombia había aún mucho que aprender de los grandes realistas del pasado europeo. Considera insuficientes las habilidades, y señala la necesidad de saber, “y saber es apropiarse el pasado (el histórico, el personal) en el sentido de sus necesidades hondas” (2236). Luego señala que “se trata de conquistas cuya sucesión hoy es posible contemplar con mirada de historiador: la novela descubre nuevas relaciones del hombre como ser social (con el hombre, con las cosas, con su mismo conocimiento alienado”. Nótese que Mejía Duque reconoce como una necesidad la relación entre la literatura y la historia, aunque no se refiere aquí al registro de hechos políticamente significativos, sino a aquellos que tienen importancia en la vida personal de los personajes o de los escritores que los crean.

Más aún, para Mejía Duque la literatura colombiana de la época de la violencia posee una relevancia en cuanto a la cultura propia, pero siempre buscando moldear un estilo globalmente autorizado, aunque no se ha captado de manera adecuada la labor que desempeñan las obras maestras del naturalismo clásico, tarea que realizan con el establecimiento de los procedimientos de la novela contemporánea. Sobre la novela de la Violencia agrega:

En efecto, las novelas publicadas hasta hoy en Colombia sobre el tema de la violencia oscilan entre el burdo naturalismo de la crónica roja y el simple refinamiento verbal, mientras sus autores han creído estar al día en las técnicas más recientes del género. Improvisación e incomprensión del tema en sus implicaciones psicológicas e históricas, son los resultados hasta el momento. Continúa siendo, la violencia, un fenómeno inasible, irreductible para un arte de novelar que parece no haber pasado aún de las habilidades

de forma. Unas veces los presuntos novelistas calcan a Faulkner, otras a Hemingway, y los restantes, con visión “cinematográfica”, nos describen gestos de asesinato. No se ha sabido sorprender en las obras maestras anteriores del género el momento decisivo en el cual se opera la “novelización” de lo real. (2336)

Héctor Rojas Herazo en “Pequeño boceto de la novela” (1962) se enfoca en el análisis de la que denomina literatura burguesa que describe como una cristalización de los múltiples e imprevistos acontecimientos que tejen la trama de los días, y en ella está codificada la vida, por lo que ofrece la oportunidad de participar al mismo tiempo como actores y como espectadores. Advierte también que “hasta hace poco la novela se centró en el tipo, en el carácter. Fue una historia de la burguesía a través de individuos estereotipados. Casi, casi estamos tentados de sugerir que la novela, en esta forma, no pasaba de ser un muestrario de psicología maniqueísta” (600) Sobre la novela de los cincuenta comenta que “se ha situado en el puro centro nervioso del existir. Su objetivo es el hombre como complejidad, como irrealización y como desconocimiento” (600). Si bien, Rojas Herazo se abstiene de mencionar la Violencia en sí como eje de las novelas, utiliza otras palabras que aluden a esta. La novela para el escritor es un organismo vivo que donde el acontecer del día a día penetran en la realidad como una “visceración activa” (601). Asimismo, agrega que el tema central de toda gran novela es el mal y sin este no llegaría a sus lectores.

En “La ciudad: terror de nuestros novelistas”, Daniel Samper Pizano (1965) ofrece una mirada crítica de la novela colombiana y el hecho de que esta se hubiese centrado casi exclusivamente en el campo, tanto que parecía sentir terror por la ciudad. Sin

embargo, señala que para ese entonces la historia había centrado al hombre en la urbe como su nuevo escenario; tal vez, plantea, la novela cansada de su anterior temática, curiosa por analizar nuevas situaciones, siguió a ese escenario, por lo cual una porción muy grande era eminentemente urbana (3).

Por su parte, en “El presente de la novela y su desarrollo en Colombia” de 1965, Airó increpa a los críticos de la novela colombiana al sostener que “Creemos firmemente que la novela está por encima de cualquier verdad, situándose así, correlativamente sobre cualquier credo, y por consiguiente tomando ventaja a la historia en la tarea de interpretar la vida” (14). La historia se escribe con verdades, mientras que el novelista toma del público la primera materia y se la devuelve artísticamente transformada. Quienes esperaban que el novelista se dedicaría al simple registro de los hechos noticiosos o anecdóticos fueron quienes se preguntaron para qué serviría la novela si ya existían la televisión y el cine de mínima calidad. Defiende la posición según la cual el valor central de la novela consiste en superar la vida, “al intuir la y percibirla, rodeándola en un todo, en un mundo que no tiene fin, que trasciende” (15).

Aunque con el transcurrir del tiempo las hipótesis acerca de la literatura sobre la Violencia fueron desarrollándose, aun así, no han sido definitivas en muchas perspectivas, en cierta forma a la procedencia variada de los relatos, que se han ajustado básicamente a posturas determinadas y no en un balance general que posibilite por lo menos hallar componentes comunes dentro de dichos relatos.

Para realizar un balance global sobre la literatura de esta época, que abarca entre 1947 y 1964, sobresalen algunos temas, catalogados por Jaime Rodríguez en “Textos sobre la violencia en la narrativa colombiana”:

De las setenta novelas conocidas que tratan de la violencia: 54 (77%) implican a la iglesia católica colombiana como una de las instituciones

responsables del auge de la violencia; 62 (90%) comprometen a la policía y a los grupos parapolíticos (chulavitas, pájaros, guerrillas de la paz, policía rural) por el caos, destrucción y muertes habidas; 49 (70%) defienden el punto de vista liberal y se le atribuye la violencia a los conservadores, 7 (10%) novelas reflejan la opinión conservadora y endilgan la violencia los liberales; 14 (20%) hacen una reflexión crítica sobre la violencia, superando de cierta manera el enfoque partidista. De los 57 escritores, 19 (33%) habían escrito por lo menos una obra antes de su primera novela sobre la violencia, 38 (67%) y se inician escribiendo sobre ella (8).

2.3. Algunas consideraciones más sobre la novela de la Violencia

Intentar comprender los hechos históricos a partir solo de los relatos oficiales no puede ser la forma más apropiada cuando verdaderamente se desea discernir sobre una época o un suceso. Por su parte el tiempo no es algo externo del hombre, ni tampoco un elemento supeditado y la hazaña que posee la ficción lo comprende ya que se introduce en lo más recóndito del sentir popular y le otorga un acento diferente a la consistencia de la historia. De esta forma, la literatura se transforma en modelo de diversos reflejos, expresando, por ejemplo, la delación en contra de la identidad y la cimentación de lo legítimamente nacional, o meditando sobre los indicios de unas dificultades, pero, igualmente, otorgando la pertinencia para el estudio o el fantasear de una porción de la realidad total y variada de un grupo social.

Estudiar la novela es de gran relevancia, pues al observarla desde el pasado fraccionado, nos otorga una apreciación nostálgica dominada por la evocación, del discernimiento político de los sucesos desde una postura protagónica, que a la vez le brinda a la oralidad una representación

los hechos. Para ser más específicos, indagar sobre el papel de la novela, en este caso, de la Violencia, cobra relevancia debido a lo que María Helena Rueda se refiere como “la permeabilidad constante entre los hechos violentos y la forma como estos han sido entendidos y narrados” (9). Como ya se ha mencionado, un gran número de las novelas que se produjeron durante la época de la Violencia se caracterizaban por su enfoque testimonial, debido a que muchos de sus autores se iniciaron en medio de ese entorno bipartidista implacable y violento. Los relatos que ellos exponen, e igualmente, los testimonios, evidencian una cara poco amable de la Colombia de la época, abarcando múltiples series de masacres, violaciones, abusos de poder, asesinatos, torturas, etc.

Más aún, considerar la violencia y analizarla como un fenómeno social que tuvo lugar en múltiples regiones geográficas de Colombia puede ser útil para situar las diferentes fases de la evolución de la novela y para entender un proceso histórico particular. En primer lugar, se encuentran los relatos que son de estilo testimonial que en su gran mayoría describen los aniquilamientos y las situaciones de las poblaciones, e igualmente, sus protagonistas, víctimas y victimarios. Después, las narraciones se transforman en menos representativas, y se encuadran en un ambiente de violencia generalizada, se podría decir, admitida, donde los aspectos políticos e ideológicos adquieren un papel predominante. Entonces surge una inclinación marcada por las regiones, por los entornos determinados donde se da la violencia, lo cual se verá en las instancias en que los autores muestran lo que aconteció en Bogotá, los Llanos Orientales, el Valle del Cauca, Antioquia, etc.⁶¹ Lo que significa que estas narraciones se transforman en un producto regional, donde se busca dar una explicación del porqué y el cómo se han presentado los actos de violencia en las diversas zonas del país:

⁶¹ Ver la segunda parte del libro de Raymond Williams *Novela y poder en Colombia. 1844-1987*, titulada “La novela y su región”. En cuatro capítulos analiza las novelas de cuatro regiones. Si bien no se propone analizar novelas del periodo de la Violencia debido a que este “fue un fenómeno nacional, no regional, y afectó profundamente al país” (39), su selección incluye representantes de la época dentro del contexto regional en que se produjo.

Una de las causas del bajo nivel explicativo de las teorías de la literatura sobre la violencia en Colombia, puede ser la presunción común en la mayoría de las interpretaciones de que la violencia fue un fenómeno unitario explicable por un solo conjunto de factores para la totalidad de la república de Colombia. Sin embargo, un examen minucioso de lo que se denomina la violencia está conformado por varios procesos, se requiere un examen de una serie de procesos sociales que ocurrieron en diferentes sitios geográficos. En algunas regiones estos diversos procesos sucedieron simultáneamente; en otras, tuvieron una secuencia mientras que en otras áreas sólo se observó un proceso en lugar de varios. (Oquist 301)

Además de considerar el carácter geográfico y por ende regional de la novela de la Violencia, se debe mencionar que dicha incompreensión de este fenómeno social se debe a que la mayoría de sus interpretaciones le han asignado la lucha partidista como su principal causa, descontando así otros elementos de igual importancia.⁶²

Teniendo en cuenta lo anterior y habiendo ya explicado la naturaleza de las novelas de la década del cincuenta, como las denunció García Márquez por su carácter de archivo histórico más que literario, se le debe reconocer precisamente por eso, su aporte a la historiografía colombiana que para entonces aún no había documentado el fenómeno de la Violencia.

Independientemente de la calidad de las obras e incluso, de la imparcialidad política de sus

⁶² Paul Oquist en *Violencia, conflicto y política en Colombia* (1978) comenta que si bien la mayoría de las interpretaciones sobre “la Violencia colocan la lucha partidista como su causa inicial” (21), existen otros aspectos que se deben considerar: “Otras explicaciones se basan fundamentalmente en factores socioeconómicos. Estos se dividen entre los que opinan que es una lucha intra-clase y aquellos que dan preponderancia a los conflictos socio-económicos entre las clases. Este último grupo difiere a su turno sobre la cuestión del significado estructural de dicho conflicto. Algunos consideran La Violencia solo como un bandolerismo; otros ven en ella formas primitivas de protesta y aun otros la consideran como una revolución social abortada. Otro grupo de autores atribuye el fenómeno a una serie de derrumbamientos institucionales. Todavía otro grupo propone interpretaciones sociológicas, culturales y raciales” (21).

autores, no se puede negar que la literatura toma la delantera y es la primera en tratar de encontrar y ofrecer una explicación al fenómeno social que se estaba viviendo. Más aún, la literatura se aventaja entre las disciplinas de las ciencias sociales, las encargadas oficiales de plasmar las causas y consecuencias de los fenómenos sociales violentos.

En “Historiografía de la violencia”, Carlos Miguel Ortiz explica que la década del sesenta fue decisiva para la cristalización de la Violencia como objeto de estudio social e histórico:

Al comienzo, durante los años sesenta, [...] estudios sociológicos tendrían notorio impacto sobre la visión del país de la época e indirectamente repercutirían sobre la visión de los procesos históricos; uno de ellos fue la obra del cura-sociólogo del Líbano, Germán Guzmán Campos, en colaboración con Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna: *La Violencia en Colombia, estudio de un proceso social*, publicado por primera vez en 1963. (382)⁶³

Ortiz resalta la falta de interés de los historiadores de la época de hacer de la Violencia un objeto de análisis. Esto se debió a que la Violencia “mostraba en su crudeza la paradoja: los partidos, los únicos que habían logrado intercomunicar los poderes regionales y locales a lo largo y ancho del territorio, lo habían hecho dividiendo al país en dos bandos irreconciliables” y por su parte, para los historiadores universitarios de los sesenta la Violencia “parecía desbordar, en un mundo de pasiones, de símbolos, de irracionalidades, la gramática de las estructuras que para ellos permitía el ordenamiento y garantizaba la explicabilidad” (382). Así, según Ortiz, fue que

⁶³ El historiador Gonzalo Sánchez en “Los estudios de la violencia: balance y perspectivas” también enaltece el valor del estudio de Guzmán et al. “Mención especial debe hacerse de la obra de Germán Guzmán *La Violencia en Colombia*. Obra valiosa por muchos aspectos: es el primer intento de globalización descriptiva del fenómeno, elaborada con base en informaciones de primera mano, puesto que los autores tuvieron la oportunidad de recorrer las zonas más afectadas en misión oficial. Este texto se convirtió hasta mediados de los años setenta en casi el único material empírico de soporte de numerosos ensayos. Se puede decir que entre 1963, año de su publicación, y 1975 sólo hubo reinterpretaciones de esta obra, fundamental a pesar de su debilidad analítica. Con ella, la Violencia se volvió, por primera vez, un problema de investigación en la Universidad” (22-23).

gracias a la sociología y no al campo de la historia la Violencia empezara a ser objeto de estudio en el terreno de las disciplinas sociales.

Lo que más se celebra Ortiz del estudio de Guzmán et al. es su independencia ideológica ya que la bibliografía historiográfica sobre la Violencia estuvo vinculada a cada uno de los bandos en conflicto: liberales, conservadores o comunistas. Al igual que sucede con la novela, sus “autores son dirigentes de los partidos, personal del Estado (funcionarios de gobierno, jueces o abogados litigantes de procesos judiciales), periodistas adscritos a los partidos y, en fin, combatientes de las fuerzas regulares o irregulares” (383).

Este tipo de bibliografía, que comúnmente se le llama “partidista”, abarca distintos estilos. Por una parte, se encuentran las obras escritas por los jefes políticos, liberales y conservadores que acopian distintos posicionamientos, manifestaciones, alocuciones y en donde se destaca directamente la violencia política. Por otra parte, surgen ciertas revelaciones particularmente de acusaciones fundamentadas, habitualmente en testimonios personales o ajenos. Además, el propósito de este catálogo de estudios delimita el primordial principio de separación con la producción científico-social que se extenderá a partir de los años sesenta.

Al igual que en el campo de la historiografía ya sea económica, política o sociológica, se puede efectuar una división en los juicios con relación a la historia de la novela de la violencia vista en términos generales, en lo violento. Según Escobar Mesa, en “La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?”, esta novelística puede dividirse en dos fases correspondientes al antes y el después de la aparición en 1958 de la novela de García Márquez *El coronel no tiene quien le escriba*. Dentro de la primera fase se encuentra la literatura de la Violencia, denominada así cuando en ella existe una preponderancia del testimonio, preocupación por plasmar el acontecimiento sobre el suceso estético. Dentro de esta fase no tienen importancia los enigmas del lenguaje, el uso de los personajes o la organización narrativa, sino los sucesos en sí, sin que

interese el cómo, exclusivamente lo que incentiva es proteger una tesis, el relato por encima de cualquier aspecto estético (22).

Dentro de este tipo de literatura la crítica ha destacado, por ejemplo: *El 9 de abril* (1951) de Pedro Gómez Correa, *Viernes 9* (1953) de Ignacio Gómez Dávila, *Viento seco* (1954) de Daniel Caicedo o *El monstruo* (1955) de Carlos H. Pareja. Dichas obras constituyen un espacio esencial para comprender toda la literatura sobre la violencia hasta el día de hoy. Aunque se podría considerar como una literatura sensacionalista, crónicas sencillas escandalosas de una nación adormecida, hacer percibir sucesos implacables, sin interesar si se describe como un simple acontecimiento, el hecho de ser creada por encima de una simple interpretación, o una leyenda, posee una valoración indiscutible. En *Los “pájaros” y la violencia en Colombia. Un análisis desde la historia y la literatura*, Mateo Rodríguez Machado comenta:

Se habla entonces de una generación de escritores que tomó conciencia de lo que implicaba el oficio literario y la necesidad de ahondar sobre la realidad histórica en la que se vive de manera que no quedaran en el olvido los sucesos de una época violenta y sádica que una población tuvo que soportar, sin ni siquiera casi tener acogida en la prensa nacional, o al menos, un interés real y efectivo por parte de las autoridades para que los sucesos violentos no se repitieran de una manera tan dramática. (40)

Las obras de este corpus integran, reflexionan, analizan e internalizan los problemas relacionados al lenguaje y el uso de distintas tácticas narrativas, lo que genera que se le reconozca al escritor su labor como una tarea exigente que posibilite. A partir de su escritura el escritor deja una herencia palpable, es decir, escrita para las futuras generaciones y para una formación de la memoria histórica, e igualmente, una apreciación y sensibilidad frente al conflicto. Es por ello, una generación de escritores “originales” que dejan de observarse en el

canon literario y cementan relatos personales y acontecimientos que corresponden a su generación y que meditan sobre una sociedad que se observa a sí misma (Rodríguez Machado 41). Adicionalmente a la percepción generalizada de la crítica de considerar la gran mayoría de las novelas de la Violencia como simples testimonios de una época, se les debe reconocer también su valor como depósitos de memoria en la medida que estos corresponden a lugares— materiales, simbólicos y funcionales—donde un colectivo consigna voluntariamente sus recuerdos: son lugares donde se cristaliza y refugia la memoria.⁶⁴

Si para la crítica el máximo pecado de estas novelas es copiar la realidad tal cual como esta sucede y narrar las muertes sangrientas sin escatimar detalles, a otros parece no importarles ya que las exaltan por esa misma particularidad. Tal es el caso de la novela de Daniel Caicedo, *Viento seco* de 1954, en cuyo prólogo Antonio García postula:⁶⁵

“Viento seco” es una novela —en el sentido de que se ha proyectado la vida sobre un escenario de símbolos— pero una novela que sienta un testimonio y que está hecha con los materiales de nuestra propia historia. En ella no se sublima nada, ni se adulteran los crímenes —¡a veces parecen tan cercanos a los umbrales de la historicidad!—ni se echa tierra sobre los actos que se realizan en nuestra propia casa y que impregnan toda la atmósfera con ese silencio pavoroso que reina en los universos degradados. (15)

⁶⁴ Ver artículo “La literatura testimonial de las guerras en Colombia: entre la memoria, las violencias y la literatura” de Jorge Eduardo Suárez Gómez (281).

⁶⁵ El prólogo de novela de Caicedo corresponde a un ensayo panegírico de Andrés García titulado “Viento seco, novela y testimonio”. Este sirve de marco que rinde homenaje a la novela justificando su estética realista.

Algo semejante sucede ese mismo año en *El monstruo*, novela de Antonio Castaño e ignorada por la crítica.⁶⁶ En la solapa interna del libro se observa esta nota de la editorial: “Por primera vez en nuestro país, en la creación literaria colombiana del periodo de la violencia que por largos años ha venido azotando a nuestra martirizada Patria, se ha escrito un libro como este, en el que se describe con un patetismo descarnado la tragedia que se ciñe sobre un joven universitario, cuyo brillante porvenir ve derrumbarse”. Luego, en el prólogo, Luis Gutiérrez, aunque menos directo que García en *Viento seco*, afirma que “esta obra es un reflejo, pálido quizás, del cuadro dantesco, del círculo infernal en que se debatió Colombia por varios años. Es la historia tormentosa de todo un pueblo” (11). De manera semejante sucede con *La calle 10*, novela de Manuel Zapata Olivella publicada en 1960, cuya solapa advierte que el libro:

es una ardiente aproximación a ese mundo de los humildes. Al mundo de los cientos de “calles 10” que hay en Colombia. Calles tuberculosas, vagamente alumbradas, con sus hoteles cómplices [...]. Este no es un testimonio fácil. Es una condenación sin arandelas retóricas. [...] Este libro no es para hacer digestiones cómodas. Es el encuentro de un escritor y un militante revolucionario, con una experiencia que ha dejado huella honda en su sensibilidad. Y que permitió que este limpio testimonio, esta verdad dura y cruel que camina, pelea, se fatiga, en los huesos de cualquier personaje del libro.

El crítico Iván Piedrahita no es tan generoso en su valoración de las novelas como lo había sido Téllez con la novela de Osorio Lizarazo, sin embargo, reconoce su contribución al iluminar la realidad nacional y al despertar de la sociedad y de los mismos escritores. Así lo documenta Carl Erol Pedersen:

⁶⁶ No se debe confundir esta novela con la homónima de Carlos H. Pareja publicada en 1955 que sí es mencionada por la crítica. No he encontrado mención de *El monstruo* de Castaño, novela que fue publicada un año antes en 1954. Basta con hacer una búsqueda en la base de datos de bibliotecas e incluso en la web para darnos cuenta de que los resultados apuntan hacia la novela de Pareja.

Córtense de un tajo estos tejidos, [...] y téngase, así, algo colindante con la perfección. Ciertos novelistas van saliendo del feudalismo, letargo de la mediocre clase directora, bajo el impulso de la tragedia de la violencia, para deslindar con alambradas infranqueables los ámbitos de la novela y del documento, de la obra de arte literario y de la apenas infraliteraria, aliteraria o paraliteraria. Jorge Zalamea, Osorio Lizarazo, Eduardo Caballero Calderón, según la apreciación de Téllez, entran por derecho propio al santoral de los artistas literarios, en tanto que los demás pretendientes ingresan al limbo de lo meramente documental y paraliterario. Puédase estar en desacuerdo en nombres o detalles acerca de esa clasificación subjetiva, pero en cuanto a lo sustantivo definitorio faltaba este examen crítico, esta disección analítica; era necesario franquear y superar tanto ·confusionismo en los géneros. [...] ¿Cuál es el saldo favorable que van a aportar a la historia de las letras colombianas los novísimos escritores de novelas en nuestro país? ¿Aportan una nueva concepción de la técnica novelística, acaso? ¿Inauguran un inédito mundo sentimental, social, conceptual, anímico en el desfile de personajes de alto y bajo bordo que han puesto a vivir en sus obras? Acerca de lo primero, necesario es confesarlo, ningún elemento revolucionario, ninguna vena revoltosa ha nacido al pausado, nemoroso cauce del apenas adulto río de la novela colombiana. Desde este punto de vista, seguimos viviendo en la misma paz artificiosa y falsa que en todos los órdenes de la vida colombiana hemos venido vegetando hace ya siglo y medio de independencia política. Respecto de lo segundo, es cierta la consideración ya antes citada y que dice relación al desperezamiento, al despertar de ese letargo apacible y ominoso en que

se ha desarrollado la conciencia social de todos los colombianos especialmente de los escritores de novelas y ensayos. (75)

Lo postulado por Piedrahita muestra que la conciencia del escritor se ve reflejada en el gran número de novelas que narran la Violencia, aunque para algunos no sea necesariamente de una manera acertada. Por su parte, García también se refiere a la conciencia del escritor de *Viento seco* ya que este entiende la responsabilidad que tiene el pueblo y por esto no debe ser imparcial ante la injusticia: “Daniel Caicedo rinde su testimonio: nadie lo obliga a ello, en una patria acobardada por el poder invicto y sin órbita de la fuerza, pero el escritor siente la responsabilidad de su propia conciencia” (15). En otras ocasiones la conciencia del escritor y su compromiso con la clase desatendida no es tan explícita, pero sí se deja notar, como en el caso de *El día del odio* (1952) de José Osorio Lizarazo quien, como acertadamente detecta Pineda Botero, “abre con un epígrafe en el que confiesa su compromiso con la clase desvalida, su deseo de denuncia y su propósito de hacer de la novela (y el arte) un instrumento de lucha social” (113). Asimismo, su confesión también revela la idea que da nombre a su novela:

El más hermoso y perfecto de los mandamientos, al cual he procurado ceñir los actos de mi vida, es este: amar al pueblo sobre todas las cosas. [...] Y amarlo especialmente porque siempre, en el fondo de su corazón, se agita una fuerza prodigiosa de odio vindicativo [...]. Bajo la inspiración de ese inmarcesible mandamiento de amar se ha escrito esta novela. (7)

En esta misma línea, una particularidad que se ha de recalcar es la dualidad de la labor de los escritores de las novelas de la Violencia, en cuanto también ejercían la labor de críticos literarios debido a que estaban en medio de una tradición literaria emergente en la cual eran sus protagonistas y la cual aún no se cristalizaba. No sorprende, por ende, encontrar que los espacios dedicados a la crítica literaria fuesen utilizados por los escritores para defender su arte o incluso

para realizar un examen crítico de sus propias obras. Pedersen cita el caso de 1955 de Eduardo Santa, político y autor de la novela *Sin tierra para morir* (1954), quien en su artículo “Presencia y realidad de la novela” tuvo que defenderse de los críticos que habían atacado su novela. Su alegato no solo defiende su obra, pero evidencia la concientización de los escritores de su responsabilidad hacia el pueblo:

Los escritores jóvenes empezamos a tener una conciencia de nuestro destino y de nuestro compromiso con el pueblo. Es posible que de todo lo publicado quede alguna obra sustantiva sobre la etapa que nos tocó vivir en nuestra adolescencia, y que golpeó con fuerza los centros vitales de nuestra sensibilidad y de nuestro entendimiento. Nos conformamos, los que hemos escrito sobre estos temas de violencia, con dejar un testimonio [...]. La pregunta que yo hago ahora a los escritores es esta: ¿quién que escriba no tiene primero un compromiso con el drama del pueblo? Quien así entienda la función de escribir y la haya cumplido a cabalidad, que arroje la primera piedra. (citado en Pedersen 77)

Por otra parte, en 1954, Eduardo Caballero Calderón publica un capítulo de su última novela *Siervo sin tierra*, en *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* en este espacio, recogido en un cuadro bajo el título “Autocrítica”, donde justifica su obra, y lo más importante, reafirma el sentimiento del escritor y su compromiso con el pueblo:

en ella he procurado, prescindiendo de toda veleidad literaria, relatar puntualmente la vida de un campesino colombiano. Tengo el convencimiento de que las gentes cultas de las ciudades ignoran esa tragedia silenciosa que es la lucha de millones de colombianos por adquirir un pedacito de tierra. [...] Yo tenía que escribir este libro, aunque otros temas más brillantes y atractivos solicitaran

mi curiosidad de escritor. He preferido contribuir con esta obra al conocimiento de nuestras pobres gentes.⁶⁷

La explicación de Caballero Calderón es significativa pues vemos que es consciente de que publicar un libro relacionado con temas nacionales, por ende, sobre la Violencia, puede caer mal ante los ojos de la crítica. Su autocrítica apela a la sensibilidad de las “gentes cultas” de las ciudades para que escuchen la voz silenciosa de las “pobres gentes” del campo. Sin disculpas, Caballero Calderón reconoce su posición privilegiada que la pluma le otorga y el deber que tiene de contar la experiencia del campesino: “Ellas [las gentes pobres] no pueden explicar su tragedia que yo en mi novela relato en una forma objetiva, sin arabescos literarios, sin comentarios y sin filosofías. Es el libro que ellos escribirían, si alguien les hubiese enseñado a escribir. No he hecho otra cosa, pues, en mi novela, ‘Siervo sin tierra’, que escribir por ellos” (s.p.).

El texto de Caballero Calderón está evidentemente dirigido a la crítica y no al lector común. Para comprender la razón por la cual los escritores sienten la necesidad de explicar sus novelas y sus temas, y advertir a sus lectores críticos sobre sus decisiones literarias antes de que sean publicadas, resulta iluminador referirnos a un artículo de 1951 de Swann—seudónimo de Caballero Calderón—titulado “Sin ámbito literario”, en el cual plasma la timidez de los escritores de utilizar temas nacionales.⁶⁸ Esto se debe a que en Colombia, entre otras cosas, narrar lo nacional refleja un sentimiento de inferioridad frente a las literaturas extranjeras ya que el lector cree “que mientras una novela no sea firmada en París, Madrid o Budapest, y no haya sido lanzada al mercado por Gallimard, los Pocket Books o Espasa Calpe y mientras los personajes no tomen el expreso Paris-Lyon-Mediterráneo, [...] el relato no interesa al lector, ni al

⁶⁷ Además de ser un novelista consagrado, Caballero Calderón también escribe más de una docena de artículos referentes a la situación de la literatura en Colombia, cuya mayoría fue publicada en el suplemento literario dominical de *El Tiempo*. El capítulo de Eduardo Caballero Calderón y en el cual se encuentra la sección de “Autocrítica” fue publicado el domingo, 21 de febrero de 1954.

⁶⁸ Este artículo es una continuación a uno que había publicado el domingo anterior, 20 de mayo de 1951, titulado “Temas inexplorados en nuestra literatura”.

editor, ni al librero” (s.p.). Asimismo, se detiene en explicar sobre el “temor que asalta al escritor colombiano cuando tienen que nombrar pueblos de Boyacá o del Tolima, y exponer los problemas en boga del Magdalena o del comerciante en Pácora” (s.p.).

En definitiva, comprender la proporción del impacto que la literatura de la década del cincuenta tuvo para las letras colombianas constituye una labor de magnitud incalculable debido a la complejidad de los factores que influyeron en esta. Su valor no debe medirse respecto de si durante la década se escribió o no la gran novela, pero, más que todo, por los procesos que confluieron en ese momento y que sirvieron para la gestación de la tradición literaria que se ha extendido hasta nuestros días. Se debe recordar que fue durante este tiempo donde se dieron los intercambios y polémicas críticas cuando se discutió el porvenir de la novela en Colombia y que dio paso, en la década siguiente, a la tan esperada gran novela colombiana, *Cien años de soledad*. Es precisamente durante este periodo de la precaria situación de la novela que García Márquez es testigo y partícipe del debate alrededor de la creación de un ámbito literario sólido en el país. En este momento en que los escritores se atrevieron y con resolución determinada, a escribir sobre sus temas y ensayar su arte, sin importar que muchas veces o, como se ha dicho, la gran mayoría de veces, sus intentos no fueran acertados.

3. García Márquez y la novela de la Violencia

3.1. El Bogotazo y sus consecuencias: *Vivir para contarla*

En términos generales, hablar de la vida de García Márquez es también hablar de la violencia. Como afirma Luis Harss en *Los nuestros*: “una vida atribulada que pudo arruinarlo más de una vez ha dejado a García Márquez con el rico tesoro de experiencias personales que forman el núcleo millonario de su obra” (382). Entre ellas, destaca la experiencia de su abuelo materno, Nicolás Márquez, quien ocupó el rango de coronel en la Guerra de los Mil Días en la que peleó en contra del Partido Conservador. También se desempeñó como uno de los mediadores de la huelga de 1928, año en que ocurren las matanzas de las bananeras. Por último y quizás la más importante fue su experiencia directa con los estallidos de violencia durante el Bogotazo. De acuerdo con Ángel Rama en “Una novelística de la violencia americana”, la obra de García Márquez y de sus coetáneos se edifica en torno al drama de un decenio que dejó a Colombia en permanente estado de violencia (64).

En “Reflexiones sobre una y múltiples violencias”, Augusto Escobar Mesa dialoga con el escritor Manuel Mejía Vallejo (1923) sobre los años de la Violencia y la forma en que “le tocó padecer” las muchas formas de violencia (404). En su reflexión sobre las repercusiones que el fenómeno tuvo en la literatura, Mejía Vallejo comenta que se habían escrito “obras bien intencionadas” pero que literaria y estéticamente no funcionaron (422-423). Más aún, añade que había un sentimiento de fatiga hacia la novela de la Violencia porque, con algunas excepciones, el “tema se repetía, y en general, en forma mediocre” (423). Según Mejía Vallejo, para que se pudiese narrar sobre ello era necesario reposo que permitiera tomar conciencia del acontecimiento histórico vivido. Una de las novelas que, según el escritor, no logra el alcance estético y que está centrada sobre el tema de la Violencia es *La mala hora* (1962) de García

Márquez.⁶⁹ Su insuficiente calidad radica en que a García Márquez no le tocó vivir la Violencia “porque en la costa no hubo, pero que sí conoció de cerca a través de los medios de comunicación y conocidos suyos” (427). Reconoce que si bien entre la publicación de *La mala hora* y la época más álgida de la Violencia “hay una distancia de tiempo, pero una generación es muy poco tiempo para asumir tal temática con la dimensión que se requiere” (427).

Si bien es cierto que a raíz de su experiencia con el Bogotazo García Márquez viajó a la costa donde la violencia no alcanzó el nivel de otras zonas del país, no se puede negar el efecto que el fatídico 9 de abril de 1948 tuvo en su vida. En *Vivir para contarla* (2002), García Márquez describe con amplitud el impacto causado por el caos, las muertes y el toque de queda durante el estado de sitio, entre otras formas de violencia. En el ámbito personal y profesional, el Bogotazo como una experiencia sacada de “un sueño” (339) dejaría huellas indelebles en el joven estudiante de derecho que para entonces tenía 20 años. En una de sus memorias sobre aquellos días, García Márquez recuerda:

Los muertos y heridos instantáneos apelotonados en mitad de la calle nos frenaron en seco, un moribundo bañado en sangre que salió a rastras del promontorio me agarró por la bota del pantalón y gritó una súplica desgarradora: ¡Joven, por el amor de Dios, ¡no me deje morir! Huí despavorido. Desde entonces aprendí a

⁶⁹ Sobre la publicación de la novela existen dos fechas: la primera en 1962, año en que recibió el premio ESSO-Colombia, la cual fue desconocida por García Márquez. Don Klein, en *Gabriel García Márquez: una bibliografía descriptiva* explica que esta primera edición “contiene cambios no autorizados en el texto (el español colombiano ‘costeño’ cambiado por el castellano puro) lo que lleva a García Márquez a desconocer públicamente la edición enmendada (en una carta publicada en *El Espectador* la denomina ‘una parodia del original’)” (51). La segunda fecha es 1966 y corresponde a la versión autorizada por el escritor. Esta fue “publicada en México con una nota de García Márquez en la que desconoce la edición de 1962 calificándola como ‘no autorizada’” (53). Sobre el proceso de creación de la novela, Klein comenta que *La mala hora* se empezó a escribir en 1956 cuando García Márquez se encontraba en París y mientras la escribe “desarrolla uno de los caracteres de la historia a tal punto comienza otra novela pequeña sobre él; [la] suspende temporalmente y que comienza a trabajar en *El coronel no tiene quien le escriba*” (48). Para una versión anecdótica de cómo escribió *La mala hora* ver el capítulo 4 de su autobiografía *Vivir para contarla* (270-286).

olvidar otros horrores, míos y ajenos, pero nunca olvidé el desamparo de aquellos ojos en el fulgor de los incendios. (337-338)

Después de haber sobrevivido la revuelta popular y el caos del Bogotazo, García Márquez en compañía de su hermano, recibe, a modo de premonición, un telegrama con órdenes de sus padres de salir de Bogotá “lo más pronto posible para definir el futuro” (353). Su regreso a Sucre—lugar donde vivía su familia—no sucede de inmediato ya que antes pasa una temporada en Cartagena, y a su llegada constata lo citado por Mejía Vallejo:

Sin embargo, algo de su gracia divina debía quedarle a la ciudad, porque me bastó con dar un paso dentro de la muralla para verla en toda su grandeza a la luz malva de las seis de la tarde, y no pude reprimir el sentimiento de haber vuelto a nacer. No era para menos. A principios de la semana había dejado a Bogotá chapaleando en un pantano de sangre y lodo, todavía con promontorios de cadáveres sin dueño abandonados entre escombros humeantes. De pronto, el mundo se había vuelto otro en Cartagena. No había rastros de la guerra que asolaba el país y me costaba trabajo creer que aquella soledad sin dolor, aquel mar incesante, aquella inmensa sensación de haber llegado me estaban sucediendo apenas una semana después en una misma vida. (361-362)

El comienzo de una nueva etapa, la costeña, no necesariamente indicaría que su vida y la del país en la región Caribe estarían excluidos de los tentáculos de la violencia. A la vez, los efectos secundarios confirmaban para él la realidad en que vivía. En una ocasión cuando estaba en Cartagena, sentado en una banca del parque de Bolívar esperando a que llegaran sus amigos:

sin molestar a nadie, [...] cuando me puso en tierra firme una voz perentoria a mis espaldas: —¡Manos arriba! Las levanté aliviado, seguro de que eran por fin mis amigos, y me encontré con dos agentes de la policía, montunos y más bien

andrajosos, que me apuntaban con sus fusiles nuevos. Querían saber por qué había violado el toque de queda que regía desde dos horas antes. (368)

Otro recuerdo corresponde al momento en que finalmente llega a la morada familiar y corrobora el carácter avasallante de la violencia del momento: “las angustias de la familia parecían ser parte de la crisis que vivía el país por la incertidumbre económica y el desangre por la violencia política, que había llegado a Sucre como una estación siniestra, y entró a la casa en puntillas, pero con paso firme” (409).

El Bogotazo funciona como el punto de quiebre que define el porvenir de García Márquez. En 1947 ingresa a la Universidad Nacional en Bogotá para estudiar derecho, carrera en la que se matricula “sin vocación ni voluntad” (301). Sus estudios se ven interrumpidos con los tumultos provocados por el asesinato de Gaitán que duraron varios días y resultaron en el cierre temporal de la universidad. El evento provoca su estampida en la costa, donde, únicamente para complacer a sus padres, retoma la carrera de leyes en la Universidad de Cartagena. Sin embargo, la falta de vocación por el derecho y su inclinación y voluntad de ser escritor se perciben frecuentemente en varios momentos de su experiencia universitaria. Más aún, su proclividad hacia la literatura se evidencia cuando al ingresar a la facultad en Cartagena fue necesario tomar un examen de admisión que requería responder a preguntas de historia lo cual García Márquez convierte en una tertulia literaria. Este momento es importante ya que revela no solo su persistente inclinación hacia la literatura, sino también su inmediata reacción de acudir a las novelas para hablar de la historia:

El ingreso a la facultad de derecho se resolvió en una hora con el examen de admisión ante el secretario, Ignacio Vélez Martínez, y un maestro de economía política, cuyo nombre no he logrado encontrar en mis recuerdos. [...] El primer tema, por sorteo, fue la guerra de Secesión de los Estados Unidos, de la cual yo

sabía un poco menos que nada. Fue una lástima no haber leído todavía a los nuevos novelistas norteamericanos, que apenas empezaban a llegarnos, pero tuve la suerte de que el doctor Vélez Martínez empezara con una referencia casual a *La cabaña del tío Tom*, que yo conocía bien desde el bachillerato. La atrapé al vuelo. Los dos maestros debieron sufrir un golpe de nostalgia, pues los sesenta minutos que habíamos reservado para el examen se nos fueron íntegros en un análisis emocional sobre la ignominia del régimen esclavista en el sur de los Estados Unidos. (371-372)

De igual manera, su preferencia por la literatura por encima del derecho y cualquier otra disciplina también se observa en su temporada universitaria en Bogotá, la cual desde un principio estaría marcada por momentos fortuitos—por culpa del destino— que lo conducían inevitablemente a su verdadera vocación. Sobre esto comenta que un compañero suyo:

fue quien me enseñó que la facultad de derecho no era tan estéril como yo pensaba, pues desde el primer día me sacó de la clase de estadística y demografía, a las siete de la madrugada, y me desafió a un duelo personal de poesía en el café de la ciudad universitaria. En las horas muertas de la mañana recitaba de memoria los poemas de los clásicos españoles, y yo le correspondía con poemas de los jóvenes colombianos que habían abierto fuego contra los coletazos retóricos del siglo anterior. (306)

La temporada universitaria, entre Bogotá y Cartagena, inscrito en clases a las que no asistía, duró seis semestres “dedicados más que nada a leer lo que me cayera en las manos y recitar de memoria la poesía irrepitible del Siglo de Oro español” (4) y constituyó la época de deliberación que fijaría su destino como escritor.

Más aún, ambas fases corresponden a momentos decisivos ya que surgen dos personajes que impulsarán su determinación por convertirse en novelista (lo que en ese momento se consideraba como un acto de valentía). Durante la fase bogotana, García Márquez entre las faltas a las clases de derecho y su persistencia en convertirse en escritor, tiene su primer encuentro con uno de los críticos más respetados del momento, Eduardo Zalamea Borda. La valoración del crítico era importante no solo por su prestigio y su pluma consagrada, sino también porque, según explica Don Klein, Zalamea Borda había lanzado una crítica donde decía que los escritores jóvenes colombianos no tenían importancia (44):

Nunca imaginé que nueve meses después del grado de bachiller se publicaría mi primer cuento en el suplemento literario “Fin de Semana” de *El Espectador* de Bogotá, el más interesante y severo de la época. [...] Sin embargo, lo más sorprendente para mí fue una nota consagratória del subdirector del periódico y director del suplemento literario, Eduardo Zalamea Borda, Ulises, que era el crítico colombiano más lúcido de entonces y el más alerta a la aparición de nuevos valores. (287)⁷⁰

Además de este primer cuento, en el mismo año de 1947, Zalamea Borda recibió, publicó y reseñó positivamente dos cuentos adicionales que corroboran “la rápida evolución de mi vida en aquella época” (318).⁷¹ La aprobación de Zalamea Borda a sus cuentos hizo que García Márquez perdiera el poco interés que le quedaba en la carrera de derecho: “Mi escaso interés en

⁷⁰ En *Ulises en un mar de tinta: Obra periodística de Eduardo Zalamea Borda*, Mariana Serrano Zalamea explica que Zalamea era “lector voraz, fue también un generoso guía de escritores y periodistas jóvenes [...]. En sus primeros años de periodista firmaba sus escritos con el seudónimo *Bloom*, para luego optar por *Ulises*, invocando no solo al personaje de Joyce sino, además, al protagonista errabundo de Homero” (4).

⁷¹ En 1947, antes del Bogotazo, García Márquez publica su primer cuento “La tercera resignación” en *El Espectador*. Ese mismo año y en el mismo periódico publica su segundo cuento, “Eva está dentro de su gato”. Después de revisar ambos cuentos Zalamea Borda se retracta de su posición inicial y elogia los cuentos de García Márquez.

los estudios fue más escaso aún después de la nota de Ulises, sobre todo en la universidad, donde algunos de mis condiscípulos empezaron a darme el título de maestro y me presentaban como escritor” (315). La notoriedad que le otorga la publicación de sus primeros cuentos coincide con el desasosiego que le producía estudiar una carrera que no le interesaba: “La verdad es que no estaba a gusto dentro de mi pellejo y no sabía cómo seguir caminando a tientas en aquel callejón sin salida. El derecho lo entendía menos y me interesaba mucho menos que cualquiera de las materias del liceo” (315). Es en medio de estas circunstancias y su “determinación de aprender a construir una estructura al mismo tiempo verosímil y fantástica, pero sin resquicios” (315-316) que lo sorprende el Bogotazo.

Una vez en Cartagena, para poder sustentarse, empieza a trabajar en el neonato periódico local *El Universal*,⁷² donde da sus primeros pasos en el periodismo. Similar a lo que sentía hacia el derecho, “tenía muy claro que el periodismo no era mi oficio” (374), por lo que cuando le proponen trabajar en el periódico de la ciudad comenta:

Quería ser un escritor distinto, pero trataba de serlo por imitación de otros autores que no tenían nada que ver conmigo. De modo que en aquellos días estaba en una pausa de reflexión, porque después de mis primeros tres cuentos publicados en Bogotá, y tan elogiados por Eduardo Zalamea y otros críticos y amigos buenos y malos, me sentía en un callejón sin salida. [...] Zapata Olivella insistió contra mis razones en que periodismo y literatura terminaban a la corta por ser lo mismo, y un vínculo con *El Universal* podría asegurarme tres destinos al mismo tiempo: resolverme la vida de una manera digna y útil. (374)

⁷² *El Universal* fue fundado el 8 de marzo de 1948, un mes antes de la llegada de García Márquez a Cartagena. Así lo confirma en *Vivir para contarla*: “No bien habíamos intercambiado nuestras experiencias del viernes aciago y nuestros planes para el porvenir, cuando me propuso que probara suerte en el periodismo. Un mes antes el dirigente liberal Domingo López Escauriaza había fundado el diario *El Universal*, cuyo jefe de redacción era Clemente Manuel Zabala” (373-374).

En la fase cartagenera García Márquez trabaja con Clemente Manuel Zapata, jefe de redacción del periódico, a quien considera “el mejor maestro de periodismo que podía imaginarse” (374). Una vez aceptado el trabajo en el periódico, aunque a regañadientes, y con un nerviosismo que le impedía creer que podía ejercer bien su nueva labor como periodista, ocurre un suceso decisivo que lo compromete a cumplir con su destino:

Si a última hora decidí volver al periódico fue porque la mañana siguiente me abrió la puerta de la ducha un compañero de cuarto y me puso ante los ojos la página editorial de *El Universal*. Había una nota terrorífica sobre mi llegada a la ciudad, que me comprometía como escritor antes de serlo y como periodista inminente a menos de veinticuatro horas de haber visto por dentro un periódico por primera vez. A Manuel, que me llamó al instante por teléfono para felicitar-me, le reproché sin disimular la rabia de que hubiera escrito algo tan irresponsable sin antes hablarlo conmigo. Sin embargo, algo cambió en mí, y tal vez para siempre, cuando supe que la nota la había escrito el maestro Zabala de su puño y letra. (377)

Los casi dos años que estuvo en *El Universal* y lo aprendido en sus inicios en el periodismo también fueron de gran importancia para la carrera del escritor ya que su recién conseguido reconocimiento por sus publicaciones en la capital se había visto nublado por los eventos del 9 de abril y sus consecuencias en años posteriores de la década del cincuenta. En este panorama, los periódicos nacionales y otros de menor alcance, cuyas sedes quedaban en Bogotá y las ciudades principales de los departamentos sufrieron cierres intermitentes debido a las olas de violencia que azotaban al país. Un factor que contribuyó a la evolución de la escritura de García Márquez fue la fuerte censura que impuso el Estado a los medios de comunicación. Si bien escribir bajo las restricciones constantes del lente estatal pudo resultar en la limitación

creativa del escritor, curiosamente constituyó el entrenamiento que marcaría su obra. Así lo explicaría Hernando Téllez en su reseña “El ‘Coronel’ de García Márquez” publicada en 1966: “Hay, sin embargo, una grave sospecha respecto de su estilo: su oficio de periodista. Esta sospecha anula en parte la suposición de un arduo trabajo en busca de fluidez. En otras palabras: su facilidad periodística pasaría sin martirios, a convertirse en su facilidad literaria” (810). Asimismo, Téllez agrega que el largo tiempo que estuvo “relegado a las galeras, quiero decir a escribir para magazines y periódicos sobre asuntos más o menos idiotas y satisfacer así el gusto vulgar de editores y lectores. [...] García Márquez, no obstante, lo ha hecho con talento y con decoro. Pero es lo cierto, que ha habido en ello una dilapidación, un desperdicio de sus dones. En esa tarea inferior vulgar y subalterna probablemente ha adquirido esa agilidad de movimiento, esa fluidez con que se presenta literariamente su estilo” (810-811). La insistencia de García Márquez en combinar la literatura con el lenguaje periodístico se debe no solo a su innata inclinación hacia esta sino también porque “consideraba el trabajo editorial, más como una forma de literatura que de periodismo” (*Vivir para contarla* 387).

Para García Márquez la censura consistió en un desafío a medida que aprendía a escribir con premura las notas editoriales que siempre mezclaba con sus conocimientos de literatura. García Márquez rememora sobre la primera colaboración que su jefe le asigna para el periódico y para la cual le da menos de veinticuatro horas de aviso. El tema escogido es el toque de queda en su primera noche en Cartagena. La nota, como es de esperarse, no es aprobada ya que no “había escrito un comentario de prensa sino el recuento subjetivo de un episodio privado sin ninguna pretensión de periodismo editorial” (381). Zabala la rechaza, pues conocía a cabalidad el lente del censor y sabía que este no la aceptaría, pero antes y entre líneas, le reconoce su valor literario: “Por fortuna, antes de condenarme a muerte, el maestro Zabala me devolvió la nota que debía rehacer de pe a pa, no para él sino para el censor, y me hizo la caridad de un fallo de dos

filos. —Mérito literario sí lo tiene, ni más faltaba —me dijo—. Pero de eso hablamos después” (381). Casos como este, evoca García Márquez, fueron cruciales para su formación como escritor, sobre los cuales reflexiona: “Todavía me pregunto cómo habría sido mi vida sin el lápiz del maestro Zabala y el torniquete de la censura, cuya sola existencia era un desafío creador. Pero el censor vivía más en guardia que nosotros por sus delirios de persecución. Las citas de los grandes autores le parecían emboscadas sospechosas, como en efecto lo fueron muchas veces” (383).

3.2. Dos o tres cosas sobre *El coronel no tiene quien le escriba*

Como explican múltiples estudios sobre García Márquez, para comprender la temática de su obra se debe tener en cuenta la violencia en Colombia como punto de referencia, en particular la acaecida en los años cincuenta. Por ejemplo, Manuel Antonio Arango escribe: “Sus novelas: *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *La mala hora* (1962), y *Cien años de soledad* (1967), son novelas que con diferentes maneras de narrar, enfocan ese tremendo drama nacional que ha sufrido Colombia a través de la historia” (17).

Por su parte, Ángel Rama en “Un novelista de la violencia americana” comenta que en el principio de la Violencia los escritores e ideólogos “pudieron dedicarse a la investigación de las causas” y preguntarse cuándo y cómo había comenzado, quiénes habían sido las primeras víctimas (64). Sin embargo, con el pasar de los años, la violencia se convirtió en parte natural de la vida cotidiana. En *El coronel no tiene quien le escriba*, como en la mayoría de sus obras, la “violencia se ha integrado a la vida como condición natural, y desde allí operan una sutil transformación de los hombres” (65). Así se observa claramente al comienzo de *El coronel no tiene quien le escriba*. En efecto la muerte y la rutina del día a día conviven con total naturalidad. La novela empieza con un acontecimiento, el día del entierro de un muerto insólito, el primer

muerto de muerte natural (12). En la primera escena se describe al coronel abriendo un frasco de café al que apenas le quedaba una cucharada. Mientras se ocupa en sus actividades matutinas entre hambre y parsimonia habla, de manera parca, con su esposa sobre un entierro en el pueblo:

Los niños no se alteraron. Uno de ellos inició en la armónica los acordes de una canción de moda. —No toques hoy—, le dijo el coronel. —Hay muerto en el pueblo—. El niño guardó el instrumento en el bolsillo del pantalón y el coronel fue al cuarto a vestirse para el entierro. La ropa blanca estaba sin planchar a causa del asma de la mujer. De manera que el coronel tuvo que decidirse por el viejo traje de paño negro que después de su matrimonio sólo usaba en ocasiones especiales. Le costó trabajo encontrarlo en el fondo del baúl, envuelto en periódicos y preservado contra las polillas con bolitas de naftalina. Estirada en la cama la mujer seguía pensando en el muerto. —Ya debe haberse encontrado con Agustín —dijo—. Puede ser que no le cuente la situación en que quedamos después de su muerte. —A esta hora estarán discutiendo de gallos— dijo el coronel. Encontró en el baúl un paraguas enorme y antiguo. Lo había ganado la mujer en una tómbola política destinada a recolectar fondos para el partido del coronel. Esa misma noche asistieron a un espectáculo al aire libre que no fue interrumpido a pesar de la lluvia. El coronel, su esposa y su hijo Agustín—que entonces tenía ocho años—presenciaron el espectáculo hasta el final, sentados bajo el paraguas. Ahora Agustín estaba muerto y el forro de raso brillante había sido destruido por las polillas. —Mira en lo que ha quedado nuestro paraguas de payaso de circo—dijo el coronel con una antigua frase suya. Abrió sobre su cabeza un misterioso sistema de varillas metálicas—. Ahora sólo sirve para contar las estrellas. Sonrió. Pero la mujer no se tomó el trabajo de mirar el paraguas. —

Todo está así—, murmuró. —Nos estamos pudriendo vivos—. Y cerró los ojos para pensar más intensamente en el muerto. (9-10)

En esta escena, la constante mención de la muerte es inherente en cada palabra de los personajes. Toma múltiples formas, los acompaña y vigila como una constante amenaza. Sus cuerpos raquíticos que apenas se sostienen representan la degradación del ser humano abandonado y a quien el Estado ha fallado en reconocerle las garantías más básicas. El hambre que padecen es la penuria diaria que se equipara con la espera por más de 15 años de la pensión que no llega. Afectada con hambruna y un asma crónica, la esposa del coronel está seca hasta los huesos y “construida apenas por cartílagos blancos sobre una espina dorsal arqueada y flexible” (8). El coronel también flagelado por el hambre “hacía cada cosa como si fuese un acto trascendental” (11), tiene los huesos de las manos “ferrados por un pellejo lúcido y tenso, manchado de carate como la piel del cuello” (11). De ahí la exclamación de la esposa al sentir que entre la agonía de la escasez se “están pudriendo vivos” (10).

Se puede decir que existen dos maneras de narrar la violencia que la crítica clasifica como una sola denominándola sencillamente “literatura de la Violencia” sin tener en cuenta alguna diferencia con relación a la calidad estética ni el modo de tratar el tema. En *Una literatura entre la imaginación y el miedo*, Escobar Mesa explica que no es oportuno categorizar todas las novelas relacionadas con el tema que aventajan estéticamente a la gran cantidad de las que se escribieron y quedaron adheridas a la crónica o al testimonio (35). Por lo tanto, a partir de 1958, se da una división de esta novelística con la aparición de la novela *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez en la revista *Mito*.⁷³

⁷³ *Mito* fue una revista bimestral que inició en 1955 durante la dictadura de Rojas Pinilla y desapareció al final del primer gobierno del Frente Nacional en 1962 con un total de 41 números. Se dice que el aporte cultural de la revista en Colombia la vuelve equiparable a otras publicaciones importantes como *Sur* en Argentina, *Orígenes* en Cuba o la *Revista de Occidente* en España. Para algunos, su máxima contribución al campo cultural del país es su influencia en la obra de García Márquez. Así lo afirma Rafael Moreno-Durán en “Mito: memoria y legado de una sensibilidad”: “Ya en su número inaugural la revista se ocupa

Con la publicación de esta novela se renueva la novela colombiana de la Violencia, tal como explica Ryukichi Terao en *La novelística de la violencia en América Latina* (2005). Según Terao, García Márquez, habiéndose abastecido de las novelas siniestras en las que predominan las descripciones literales de las muertes atroces, pone en práctica lo que admiraba en la novela de Camus. En su artículo de 1959, “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”, García Márquez afirma que *La peste* de Camus es el ejemplo que los escritores de la Violencia deben seguir para aprender el “arte de no poner los pelos de punta” (105). También señala que el exhaustivo inventario de decapitados, castrados, mujeres violadas y otras manifestaciones de la violencia debían servir solo como información documental al escritor y no estar explícitas en las novelas:

Quienes hayan leído las crónicas de las pestes medievales, comprenderán el rigor que debió imponerse Camus para no desbordarse en descripciones alucinantes. Basta recordar los saturnales de los pestíferos en Génova, que cavaban sus propias sepulturas y se entregaban al borde de ellas a toda clase de excesos, hasta cuando sucumbían a la peste y otros pestíferos de última hora los empujaban con un palo a las sepulturas. Hay que recordar las luchas encarnizadas en que los agonizantes se disputaban un hueco en la tierra, para darse cuenta de que Camus tenía suficiente documentación para ponernos los pelos de punta durante dos noches. Pero acaso la misión del escritor en la tierra no sea ponerles los pelos de punta a sus semejantes. En cada página de *La peste* se descubre que Camus sabía todo lo que se puede saber sobre las pestes medievales, y que se había informado a fondo

en reseñar la primera novela de un joven llamado Gabriel García Márquez, que luego publicará en sus páginas textos como *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, *En este pueblo no hay ladrones* y, sobre todo, la versión original y completa de *El coronel no tiene quien le escriba*, para muchos su mejor libro. Esta actitud se extiende a Álvaro Cepeda Zamudio, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, José Manuel Caballero Bonald y tantos otros escritores cuya mera enumeración sería extenuante” (23).

de sus características, de la forma y las costumbres de su microbio, y hasta de los tratamientos empleados en todos los tiempos. Casi como al descuido, esos conocimientos están aprovechados a todo lo largo del libro, inclusive con estadísticas y fechas, pero estrictamente calibrados en su función de soporte documental. (107)

Así pues, explica Terao, *El coronel no tiene quien le escriba* constituye el primer intento de su planteamiento de novelar a los vivos para tratar el tema de la violencia (220). Es por esto que en el universo de la novela los vivos parecen vivir como los muertos y los muertos asumen características de los vivos: “Estirada en la cama la mujer seguía pensando en el muerto. —Ya debe haberse encontrado con Agustín—dijo—. Puede ser que no le cuente la situación en que quedamos después de su muerte. —A esta hora estarán discutiendo de gallos—dijo el coronel”.

(10)

En esta línea, se observa que la violencia está siempre presente en *El coronel no tiene quien le escriba* y se representa no con las características extremas de los cadáveres mutilados y ensangrentados—propias de las descripciones de las novelas de la Violencia que García Márquez condenaba—sino en la descomposición interna y paulatina de sus personajes vivos, como en numerosas instancias en que el coronel siente con furia que el hambre se apodera de su cuerpo: “Agonizó muchas horas en el excusado, sudando hielo, sintiendo que se pudría y se caía a pedazos la flora de sus vísceras. —Es el invierno—, se repitió sin desesperarse” (48). La inversión de la violencia expuesta en el dolor lacerante de las tripas retorcidas, testimonia una tensión y, según Juan Gustavo Cobo Borda, también elucidan “una postura límite que somatiza un entorno conflictivo” (39). Esta forma de novelar la violencia, desde adentro, es el intento de García Márquez de romper con la tradición literaria que se producía en torno a la Violencia y siguiendo el modelo de Camus:

comprendió que el drama no eran los viejos tranvías que pasaban abarrotados de cadáveres al anochecer, sino los vivos que les lanzaban flores, desde las azoteas, sabiendo que ellos mismos podían tener un puesto reservado en el tranvía de mañana [...]. [L]a novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que le sacaran las tripas. (106-107)

Por otro lado, la crítica a la pugna política responsable de la violencia que surge en los años cincuenta se constata en las precisiones cronológicas explícitas en la novela, como las fechas que corresponden al pasado del coronel desde la Guerra de los Mil días (1899-1902) cuando prestó su servicio al país y su experiencia en las masacres de las bananeras en 1928. Sobre estas Cobo Borda comenta que son alusiones que “iban de 1903 a un 12 de septiembre de 1928, ahora estas, aluden a la crisis del canal de Suez y las míticas guerras civiles que subsisten en el recuerdo empecinado del coronel a la espera de su carta-pensión” (39). Las guerras civiles de principios del siglo XX y la violencia que estas provocaron, que se extendieron hasta mediados del siglo, alcanzaron su máxima expresión con la muerte de Gaitán.

La historia de la novela se sitúa entre octubre y diciembre de 1956 a juzgar por la mención de la noticia del conflicto en Suez. Sin embargo, aunque el tiempo por momentos sea lineal, los recuerdos del coronel se intercalan en la novela para dar paso a diferentes realidades históricas del pasado. Una de estas corresponde a una alusión directa a la época álgida de la Violencia que se da con la mención directa del 12 de agosto de 1949. Mientras escribe una carta—que se entiende es para cobrar su pensión—incluye esta fecha como momento en que fue incluido en los rangos militares. Esta escena es la referencia más directa a la Violencia con la cual García Márquez sucumbe a la misma queja que haría en 1959 sobre la presión que sentían los escritores de escribir sobre la violencia política. La insistencia para que se escribiera sobre el

tema era debido a que se pensaba que: “La literatura, suponen sin matices preguntates y reprochadores, es un arma poderosa que no debe permanecer neutral en la contienda política” (“Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” 104). Su compromiso social de denunciar las muertes y de censurar al arte y los medios de comunicación es urgente y se vislumbra en diferentes ocasiones en la novela. Al principio se menciona que unos meses antes Agustín, el hijo del coronel, es asesinado por distribuir panfletos con información clandestina. Las riñas de gallos simbolizan las riñas políticas que inevitablemente resultan en el crimen político de Agustín: “El coronel se dirigió a la sastrería a llevar la carta clandestina a los compañeros de Agustín. Era su único refugio desde cuando sus copartidarios fueron muertos o expulsados del pueblo, y él quedó convertido en un hombre solo sin otra ocupación que esperar el correo de todos los viernes” (29). La muerte de Agustín ocurre en la gallera, en medio del espectáculo que se ve interrumpido por otro estallido de violencia: la violencia política que persigue y reprime al opositor. La muerte de Agustín alude a episodios reales en los que los panfletos constituían una amenaza de muerte. En *Vivir para contarla*, García Márquez cuenta cómo estos, si bien correspondían a una manifestación menos mortal de la violencia de aquellos años, no era menos real:

La tensión se convirtió en otro pan de cada día. Al principio se organizaron rondas furtivas no tanto para descubrir a los autores de los pasquines como para saber qué decían, antes de que los destruyeran al amanecer. Un grupo de trasnochados encontramos un funcionario municipal a las tres de la madrugada, tomando el fresco en la puerta de su casa, pero en realidad al acecho de los que ponían los pasquines. Mi hermano le dijo entre broma y en serio que algunos decían la verdad. (269)

La crítica al gobierno conservador y la dictadura de Rojas Pinilla es muy clara en la novela y en ocasiones sectaria. Sin embargo, en otras, la diatriba política es generalizada. La crítica a ambos partidos se observa en una conversación entre el coronel y su abogado: “Piense usted que ha habido siete presidentes y que cada presidente cambió por lo menos diez veces su gabinete y que cada ministro cambió sus empleados por lo menos cien veces” (43).

Si bien García Márquez se abstiene de nombrar explícitamente a los partidos políticos en la novela, por momentos el proselitismo es obvio ya que hace numerosas referencias a que el coronel y sus amigos pertenecen al partido liberal. La primera mención referente a su adhesión al partido es inocua y meramente informativa: “Encontró en el baúl un paraguas enorme y antiguo. Lo había ganado la mujer en una tómbola política destinada a recolectar fondos para el partido del coronel” (10). No obstante, en otras ocasiones la alusión es tan directa como sesgada: “Era don Sabas, el padrino de su hijo muerto, el único dirigente de su partido que escapó a la persecución política y continuaba viviendo en el pueblo” (14-15).

Dentro de la cronología política, hay que considerar la fecha en que se escribe la novela. García Márquez empieza a escribir *El coronel no tiene quien le escriba* en 1956, año en que se firman los acuerdos del Frente Nacional y en el cual se establece que el sistema de gobierno sería uno en que durante los siguientes 16 años el poder presidencial se alternaría cada cuatro años entre un representante liberal y uno conservador. La novela se termina de escribir en 1957 y aparece por primera vez en 1958. En torno a estas fechas la novela no solo desvela el pesimismo de García Márquez sobre la situación política del país, sino que además expone datos biográficos. En la bibliografía descriptiva sobre García Márquez, Don Klein explica que “en febrero de 1956, *El Espectador* es cerrado por el gobierno colombiano conservador bajo la dictadura de Rojas Pinilla, [...] por lo que se queda varado en París. [...] En febrero se convierte en corresponsal del periódico bogotano *El Independiente* [...]. En abril *El Independiente* también

es clausurado por el gobierno” (48-49). La censura y la decepción de los intentos por establecer la paz son evidentes en la novela, como en una escena en la que el coronel lee el periódico:

—Qué hay de noticias -preguntó el coronel.

El médico le dio varios periódicos.

—No se sabe —dijo—. Es difícil leer entre líneas lo que permite publicar la censura.

El coronel leyó los titulares destacados. Noticias internacionales. Arriba, a cuatro columnas, una crónica sobre la nacionalización del canal de Suez. La primera página estaba casi completamente ocupada por las invitaciones a un entierro.

—No hay esperanzas de elecciones—dijo el coronel. (23)

Esta novela le otorga a la literatura colombiana la oportunidad de salir del pasado, alejarse del acontecer histórico y, sobre todo, impulsa una toma de conciencia de enfrentar y contar la violencia desde una posición distante en la que importe más el drama de los vivos que la lista de muertos. Terao explica que en el *Coronel no tiene quien las escriba* la violencia mítica y sus consecuencias se manifiestan a través de lo que García Márquez denomina “realismo inmediato” (220) que consiste en tratar una realidad histórica que a la vez se puede situar en la historia inmediata del contexto colombiano.

Por otra parte, Hernando Téllez postula que “el acierto central de este relato es, a mi juicio, el de la actitud del autor frente a su criatura. Me parece que por primera vez García Márquez creó un personaje en quien hay espesor, una densidad humana” (*Textos no recogidos II*, 811). El éxito de la calidad literaria de esta obra radica, según el crítico, en que “el coronel no es un muñeco con reflejos previsibles, sino una criatura indescifrable que lleva consigo su carga de tedio y su secreto interior” (811). Vuelve aquí la idea de la violencia que vive dentro del coronel, un veterano de la guerra que ha internalizado y guarda las amarguras del pasado. La creación de

este personaje de tal densidad humana que dice poco, pero cuyos enigmas entrañan un universo entero que penetra toda la novela parece ser la pieza clave en los encomios de la crítica. Así también lo demuestra Harss en 1966, el mismo año de la reseña de Téllez: “No hay un gramo de lastre en *El Coronel*. Todo se hace con ‘un mínimo de palabras’. [...] Hay un aura de cosas no dichas, de medias luces, silencios elocuentes y milagros secretos [...]. Un soplo de misterio atraviesa el libro, que apenas tiene cien páginas, pero está envuelto en sombras luminosas” (399).

Con la publicación de *El coronel* se abre paso para que otros escritores coetáneos de García Márquez como, por ejemplo, Cepeda Samudio, Echeverri Mejía, Rojas Herazo, Mejía Valle, Germán Espinosa y Gómez Valderrama, se atrevan a narrar el conflicto no solo desde el impacto que generan, sino desde los sufrimientos de las víctimas. Se observa también una pérdida de credibilidad en la gran mayoría de los dirigentes políticos y religiosos por su intervención en la estimulación o confabulación de la violencia, pero un aspecto relevante es que en estos pocos escritores existe una nueva actitud en relación con la literatura, considerándola como una tarea estricta y de constante labor.

Adicionalmente, después de *El coronel no tiene quien le escriba* surge otra literatura que trata de manera crítica la realidad, evita la comparación y la posición moralizante y, además, demuestra que a los escritores no les afana el acontecimiento mismo sino la forma de narrar. Tiene trascendencia el personaje como estructura compleja, interviene no solo la realidad de este como la aflicción que se genera en su interior, sino que a través del lenguaje le da trascendencia al ritmo íntegro del texto que se puede observar a través del lenguaje. En esta literatura crítica se le da importancia a la violencia no como suceso exclusivo, sino como suceso complejo y variado, no es la violencia en sí la que más interesa, sino que se le observa como el medio que lleva a que se manifieste en el marco regional e indaga todas las categorías que puedan darse de la realidad. El interés de este tipo de literatura se da, como García Márquez afirmaría en “Dos o

tres cosas sobre la novela de la violencia”, en la intensidad del suceso, en las consecuencias de la muerte violenta o en el rencor que se aviva al paso del tiempo. Sin embargo, para conseguir narrar el suceso de manera exitosa se requiere de una separación de los acontecimientos tanto a nivel temporal como emocional.

3.3. El efecto García Márquez en la crítica de la novela de la Violencia

Así como se afirma que *El coronel no tiene que le escriba* constituyó un punto de quiebre en la novelística de la Violencia, provocando un cambio en la manera de novelar de los escritores, los artículos periodísticos de García Márquez tuvieron una fuerte influencia en los estudios de la narrativa colombiana a partir de los últimos decenios del siglo XX. En una variedad de estudios sobre la novela colombiana sobresalen las alusiones específicas al artículo de García Márquez, “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” de 1959. En estos es evidente el efecto que sus apreciaciones punzantes, que subyacen directa e indirectamente, tienen sobre la opinión de los críticos respecto de las novelas de la Violencia tempranas, lo cual es notable también en el tiempo y espacio que le dedican a estudiar el fenómeno.

La crítica periodística de García Márquez es discordante con la riqueza de su obra narrativa. Así lo afirma Maarten van Delden en *Gunshots at the Fiesta. Literature and Politics in Latin America*, quien se refiere a unos textos periodísticos del setenta: “mientras sus novelas son complejas, sutiles, irónicas y paradójicas, sus obras periodísticas [...], son simplistas, unidimensionales, ingenuas e incluso condescendientes” (193).⁷⁴ Así mismo se perciben sus palabras en los artículos de 1959 y 1960 que ya se han mencionado. En ambos despotrica contra la situación de la novela en Colombia, pero particularmente aquella producida en torno al

⁷⁴ Traducción mía de la cita original en inglés: “Whereas his novels are complex, subtle, ironic, and paradoxical, the journalistic pieces [...], are simplistic, one-dimensional, naïve and patronizing” (193).

fenómeno de la Violencia. En el primero decreta que “todas las novelas de violencia que se escribieron en Colombia, [...] son malas” (105), y en el segundo sentencia: “La literatura en Colombia, en conclusión general, ha sido un fraude a la nación” (1.206). Ante el carácter lesivo de la crítica de García Márquez, es útil sondear algunos estudios que conforman una parte importante dentro del corpus de la crítica literaria sobre la novela colombiana para presentar de qué manera sus valoraciones han sido implicadas por la reprobación de García Márquez. Sus dictámenes ocasionaron que se tuvieran en cuenta siempre las mismas novelas y se relegaran otras, quizás con alto valor literario, que jamás serán estudiadas.

Dentro de los estudios sobre la novela colombiana hay algunos que aunque mencionan directamente la crítica de García Márquez hacen un intento por revalorar la novelística de la Violencia. Hay otros que se apoyan directamente en los criterios de García Márquez y concluyen que las novelas de los años cincuenta no son malas y se conforman con solo mencionar algunas excepciones sin ahondar en algún tipo de análisis literario. Cabe mencionar un hecho curioso y es que existe una disparidad en la crítica sobre la novela de los años cincuenta que determinada por 1982, año en que García Márquez recibe el Premio Nobel de Literatura y se le consagra como el gran escritor colombiano. Por una parte, es interesante que los estudios de la década del setenta no se basen en los juicios de García Márquez para abordar la novelística de la Violencia. En contraste, los estudios de los ochenta y de los noventa son más irreflexivos y utilizan a García Márquez para minimizar la importancia de la novelística en cuestión. A raíz de esto surge el cuestionamiento si el máximo reconocimiento internacional contribuyó a que los críticos de fin del siglo XX pasaran con tanta facilidad a catalogar la novela de la Violencia como deficiente, algunas veces sin analizarlas, y que bastara escudarse bajo las palabras de García Márquez para sustentar su argumento.

Es necesario aclarar que si bien la influencia de la crítica de García Márquez es más directa en unos estudios que otros su mención en esta tesis no es con el ánimo de demeritar la labor de sus críticos. Por el contrario, lo que se pretende es mostrar el alcance de los reclamos del Nobel y que la crítica posterior y actual ha acogido, algunas veces como dogma, afectando la labor del crítico literario, sobre la cual Efraín Kristal afirma “consiste en aclarar el significado de obras situándolas en el marco estético o cultural al que corresponden y en el contexto de la historia literaria” (340).

En “Niveles de realidad en la literatura de la violencia colombiana” (1985), Laura Restrepo advierte que su estudio es un primer intento de analizar una novelística y sus diversos niveles de realidad, la manera cómo la abordan y el nivel de complejidad en que utilizan técnicas y recursos narrativos para plasmar su visión. Si bien su trabajo no tiene la extensión propia de un libro, en 71 páginas analiza seis novelas de la Violencia, dos de ellas poco mencionadas por la crítica.⁷⁵

Para la escritora, la “lenta evolución de nuestra narrativa, siempre a la zaga de los acontecimientos, vino a determinar que no siempre los grandes sucesos de nuestra historia quedarán debidamente plasmados en la literatura, que no siempre hubiera autores que rastrearán los hechos y los reelaborarán artísticamente” (124). Agrega que tuvieron que pasar siglos para que en el país se escribieran las grandes novelas; la gran novela colonial *La marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla en 1928 y *Cien años de soledad*, en la cual se escriben las epopeyas de las guerras civiles del siglo XIX (124-125). Sin embargo, a pesar del desfasamiento en el desarrollo del género narrativo en Colombia, con la Violencia se desata un fenómeno literario masivo que, según Restrepo, “desde un punto de vista estrictamente literario, es deficiente” (125).

⁷⁵ La selección de novelas que Restrepo analiza es la siguiente: *Viento seco* (1953) de Daniel Caicedo; *Zarpazo* (1967) de Evelio Buitrago Salazar; *El monstruo* (1955) de Carlos H. Pareja; *Siervo sin tierra* (1954) de Eduardo Caballero Calderón; *Las muertes de Tirofijo* (1972) de Arturo Alape, y *La mala hora* (1962) de García Márquez.

La influencia del artículo de García Márquez se hace aún más evidente en el ensayo de Restrepo al comprobar lo que García Márquez había augurado veinte años atrás con respecto al servicio que las novelas prestarían a los escritores posteriores como fuente documental: “La literatura se vio marcada tan bruscamente por este suceso histórico que, puede decirse, la ‘Violencia’ ha sido el punto de referencia obligado de casi tres decenios de narrativa: no hay autor que no pase, directa o indirectamente, por el tema; éste está siempre presente, subyacente o explícito en cada obra” (124). Del mismo modo, sin mencionar a García Márquez, Restrepo comenta que “[l]os ‘inventarios’ de muertos y horrores, registrados por las primeras denuncias” (126). Nótese las comillas a la palabra “inventarios” para hacer referencia a la queja del Nobel que utiliza el mismo término: “El exhaustivo inventario de los decapitados, los castrados, las mujeres violadas, los sexos esparcidos y las tripas sacadas, y la descripción minuciosa de la crueldad con que se cometieron esos crímenes, no era probablemente el camino que llevaba a la novela” (“Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” 105).

En otra ocasión, Restrepo replica la idea de García Márquez sobre la urgencia innecesaria bajo la cual escribieron los escritores de los cincuenta que hizo que sus obras fuesen deficientes:

Es cierto que esta proximidad excesiva a los hechos puede ser una de las causas principales de las deficiencias artísticas de la creación literaria de este período; la carencia de distanciamiento histórico reduce las perspectivas del enfoque, la vivencia directa de los hechos impide que se los cierna a través del tamiz de la reelaboración artística y hace que parezcan un crudo desbaratar. (125)

Por su parte, en “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” García Márquez postula que los escritores “no tuvieron la serenidad ni la paciencia, pero ni siquiera la astucia de tomarse el tiempo que necesitaban para aprender a escribirla. No teniendo en Colombia una tradición que continuar, tenían que empezar por el principio, y no se empieza una tradición

literaria en 24 horas” (105). Si bien Restrepo replica y coincide con las críticas del Nobel sobre la falta de valor artístico de las novelas de la Violencia, sobre todo las tempranas, escoge enfocarse no tanto en sus falencias sino en los diversos niveles de realidad que abordan. Para lograr dicha tarea, la escritora explica que se debe “ver, por un lado, el esquema dentro del cual encuadran su visión de realidad, y por otro, el grado de complejidad de las técnicas y recursos narrativos que utilizan para plasmar tal visión de la realidad” (127).

Veamos el caso del estudio de 1991 de Raymond Williams, *Novela y poder en Colombia. 1844-1987*, citado en este trabajo múltiples veces, en el cual analiza la novela colombiana a partir de la división de regiones semiautónomas, y como él afirma: “[e]studia no tanto los textos ‘clásicos’ de la tradición literaria sino un amplio número de novelas que pueden considerarse producto de contingencias históricas” (17). De las más de 270 páginas que componen su trabajo, se le dedica un poco menos de cinco páginas a abordar la novelística de la Violencia bajo la premisa que esta impulsó el diálogo político de las décadas de los sesenta y setenta, época en la cual el escritor, por primera vez, pudo difundir su obra a nivel nacional e internacional.⁷⁶ Williams reconoce que “[m]uchas de las primeras novelas de La Violencia no pudieron escapar el impulso documental, y frecuentemente estaban sobrecargadas de hechos cruentos” (70). Para probarlo, Williams da como ejemplo novelas tempranas o más cercanas al acontecimiento de 1948 para confirmar que su carácter documental va ligado al carácter ideológico que defienden y por eso la necesidad de presentar la violencia más cruda.

El parecido con las premisas del Nobel es innegable, pues recordemos la insistencia de García Márquez en su artículo de 1959, “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”, en que

⁷⁶ Williams explica que un factor importante para la desregionalización (o nacionalización) de la novela colombiana se debió al surgimiento de dos empresas editoriales: Tercer Mundo Editores (a principios de los sesenta) y Plaza y Janés (a principios de los setenta) ya que estas permitieron a los novelistas “dirigirse a un verdadero mercado nacional, en vez de regional, e inclusive, por primera vez al público internacional” (69).

el valor principal de las novelas sobre la Violencia sería documental para generaciones posteriores. Al comparar la novela de la Violencia con *La peste* de Camus, García Márquez comenta que los detalles cruentos de la violencia corresponden “a conocimientos que están aprovechados a todo lo largo del libro, inclusive con estadísticas y fechas, pero estrictamente calibrados en su función de soporte documental” (107). Asimismo, añade, “El resto —los pobrecitos muertos que ya no servían sino para ser enterrados— no eran más que la justificación documental” (105).

De manera más directa, Williams alude explícitamente al segundo artículo de García Márquez, “La literatura colombiana, un fraude a la nación”:

En 1960 García Márquez se quejaba que la literatura nacional era un fraude. Esta afirmación debe entenderse tal como fue formulada: como un pronunciamiento político acerca del establecimiento literario en que se apoyaban poetas mediocres—como Guillermo Valencia—quienes aparecían como monumentos nacionales; y también como un ataque a la débil tradición crítica que hasta ese momento había sido incapaz, o sin voluntad, de identificar obras literarias de valor. [...] En su ensayo, (publicado en 1960), García Márquez aseguraba que la novela colombiana era inexistente, ya que los últimos años de la década de 1950 no trajeron frutos para la novelística del país. (67-68)

Para Williams, durante la Violencia, periodo que considera va de 1947 a 1974, solo sucedieron dos acontecimientos importantes en el contexto de las letras colombianas: el primero fue la publicación del estudio sobre la novela colombiana de Antonio Curcio Altamar, *Evolución de la novela en Colombia* (1957), y la aparición de *Cien años de soledad* en 1967. El primero cumplió la función de legitimar la existencia de una tradición orgánica en la novela colombiana y el segundo sacudió las bases del establecimiento literario colombiano (68). Sin

embargo, cabe mencionar que dentro de su extenso corpus, Williams solo menciona cuatro novelas que son rescatables debido a que tienen características de la novela moderna, entre las cuales ninguna corresponde a la década del cincuenta: *La calle 10* (1960) de Manuel Zapata Olivella; *La mala hora* (1962) de García Márquez; *El día señalado* (1964) de Antonio Mejía Vallejo, y *Cóndores no entierran todos los días* (1972) de Gustavo Álvarez Gardeazábal. El crítico concluye su reflexión sobre la novelística de la Violencia apoyándose en la crítica de García Márquez para reforzar la idea gastada de que las novelas del período son un fraude a la nación: “Desde el evidente y excepcional regionalismo de la historia de Colombia, hasta la voz acertada de García Márquez acerca del fraude de la literatura colombiana, muchos factores sugieren que las formulaciones teleológicas sobre la novela colombiana son altamente cuestionables” (72).

El efecto de la crítica de García Márquez se extiende y penetra en las enciclopedias y compendios que abarca gran variedad de temáticas. Tal es el caso de la edición de 1996 de la *Gran Enciclopedia de Colombia* en la cual se encuentra una entrada titulada “Novela de la Violencia (1946-1955)” escrita por Ángela Corredor.⁷⁷ El artículo empieza con la descripción del contexto histórico en que se desarrolla la violencia partidista y la reacción que tuvieron ante ella los escritores e intelectuales del país. Luego sigue la sección “Entre el testimonio y la literatura” donde Corredor inicia reconociendo la noción desgastada sobre la novelística: “Es casi un lugar común hacer referencias a las deficiencias literarias de las obras acerca de este período” (241). Adicionalmente, comenta sobre el “valor de ser documentos escritos por autores que fueron, en ciertos casos, testigos presenciales o víctimas de no pocos de los hechos narrados” (241). Si bien la influencia de la crítica de García Márquez en sus afirmaciones es obvia, Corredor las toma de Laura Restrepo, cuyas valoraciones, como ya se mencionó, también provienen del Nobel. Se

⁷⁷ La enciclopedia dedica cada volumen a diferentes temáticas: historia, literatura, arte, cultura, instituciones, geografía y economía.

hace aún más evidente la influencia de García Márquez cuando Corredor elige analizar tres novelas de la Violencia ya mencionadas y estudiadas; *Viento seco*, *El monstruo* y *El día del odio*.

Como excepción a los estudios mencionados se debe resaltar el de Bogdan Piotrowski, *La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea* publicado en 1988 ya que es uno de los pocos que alude a la crítica de García Márquez, pero determina su juicio de manera independiente. En este elabora un extenso análisis de varias novelas de la Violencia sin dar juicios apreciativos. Su interés es más bien responder la interrogante ¿qué elementos de la realidad colombiana de los años 1948 y 1957 se destacan en la narrativa de la violencia? Para ello considera “criterios genéricos, tales como la relación entre la realidad representada en la obra y la realidad histórica, la relación del objeto literario con la realidad representada, la composición del mundo creado, etc.” (14). El estudio se enfoca en una lectura histórica, antropológico-cultural y social con el fin de abordar el problema de la ficción y sus lazos con la realidad (14). La selección de novelas de la Violencia está incluida en el capítulo “Novelas-testimonios de la guerra partidista”, donde desde un principio resalta su carácter de compromiso y aclara que para propósitos de su trabajo serán tratadas como una prosa fabulada que se refiere a los sucesos de 1948-1957 y a sus causas y efectos más inmediatos. Piotrowski sugiere que si existe homogeneidad en las novelas esta se debe a su temática y no necesariamente a la forma o los recursos literarios que ellas se presentan. También reconoce la homogeneidad temática y dice que muchas novelas se defienden gracias a su carácter documental (30).

Piotrowski se enfoca más en la importancia de las obras en la formación de una conciencia política y social en Colombia, si bien admitiendo que al estar comprometidas corren el riesgo de no ser logradas artísticamente (31). Cabe anotar que si bien Piotrowski hace mención directa a la crítica de García Márquez, rescata lo que pueda haber en ella de positivo: “Gabriel García Márquez, por ejemplo, confesó en 1960 que, según su parecer, todas las novelas de la

violencia eran malas, pero a la vez, reconoce que habían prestado un valioso servicio a la sociedad (30). Es evidente que se refiere a “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”, y enfatiza que no está de acuerdo con que todas las novelas de la década del cincuenta sean “malas”. Sin embargo, para justificar su desacuerdo da como ejemplo dos novelas: *El gran Burundú Burundá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea, que pertenece al grupo de las que se salvan del desprecio de la crítica y la recopilación de cuentos de García Márquez, *Los funerales de la Mamá Grande* (1962).

Resulta curioso que algunos de los estudios más cercanos a la Violencia, como *De Manuela a Macondo* (1972) de Óscar Gerardo Ramos que, aunque estudia dos novelas del período: *El cristo de espaldas* y *El día señalado*, no las enmarca dentro del contexto de la violencia política y evita mencionar el tema del todo. De manera similar, el trabajo del reconocido crítico de la novela colombiana el norteamericano Seymour Menton, *La novela colombiana: planetas y satélites* (1978), aunque sí menciona la Violencia y la deficiencia de la mayoría de estas, no se apoya en el criterio de García Márquez.

En su estudio, Menton escoge cuatro novelas que él llama “planetas” y que “son las representantes sin par no solo colombianas, sino continentales de sus épocas respectivas: *María* para el romanticismo; *Frutos de mi tierra* para el realismo; *La vorágine* para el criollismo; y *Cien años de soledad* para la nueva novela hispanoamericana, la novela del ‘boom’ y el realismo mágico” (5). Alrededor de estas giran “satélites” que Menton considera de menor magnitud que “sin embargo merecen leerse y estudiarse por sus propios valores intrínsecos y por la posibilidad que ofrecen de descubrir las imperfecciones o debilidades que les han impedido alcanzar la misma categoría de las cuatro grandes” (6). Dentro de los satélites escoge *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo, publicada en 1964 como novela representativa de la Violencia.

Su análisis de la novela va precedido por lo que Menton considera “la esquematización imposible de la novela de la violencia” (219) y explica que para ese entonces no existía una teoría que hubiera logrado clasificar las más de cuatro docenas de obras que se habían publicado sobre el tema, por lo que era necesario estudiarlas individualmente. De la década del cincuenta además de la novela de Mejía Vallejo, solo menciona dos, *El cristo de espaldas* (1952) y *Siervo sin tierra* (1954), y el resto de los años sesenta y una de inicios de los setenta. Para Menton, *El día señalado* es la más digna de ser analizada ya que ha merecido la atención de críticos nacionales e internacionales y porque forma parte de las novelas que solo trataron el tema de la violencia de soslayo (224).

Afirmar que en Colombia no hay novela antes de la publicación de *Cien años de soledad* y que mucho menos la producción literaria de la Violencia representa el género es injusto. Esta aseveración es debido, en gran parte, a la desafortunada declaración de los críticos que a su vez basaron sus juicios en los debates de las décadas del cincuenta y sesenta cuando la noción preponderante era que en Colombia no se escribían novelas. Dentro de estos debates sobresalen los artículos de García Márquez que terminan por sepultar la novelística de la Violencia antes los ojos de los críticos contemporáneos. La crítica del Nobel revela la situación precaria de la crítica colombiana que le cerró la puerta y dejó por fuera “del serio juicio crítico a muchos escritores que, si bien participaban de algunos resabios de la tradición, aportaron muchos elementos en la construcción de un camino que llevaría a grandes logros literarios” (Romero 862). Más aún, la acidia con que la crítica ojea las novelas de la Violencia y las resume en los mismos tres o cuatro títulos tiene raíz en el artículo de 1960 de García Márquez “La literatura colombiana, un fraude a la nación”. En su texto afirma que si en tres siglos de literatura en Colombia no se había empezado a labrar una tradición literaria, muchos menos existían “los elementos de una crítica valorativa seria” (1203).

Paradójicamente, la diatriba de García Márquez sobre la precaria situación de la producción literaria y la calidad de la crítica no es capaz de impulsar una mejora en el ámbito de las letras colombianas. El eco de sus palabras contribuyó al estancamiento de la crítica que más de 30 años después continuó “su dispendiosa tarea de clasificación, una labor de ordenamiento histórico” (1206).

4. Ecos de la Violencia y las nuevas violencias en la novela

4.1. Transición, cambio y ruptura.

El comienzo de la década del setenta se vio enmarcada por la publicación de *Cien años de soledad* en 1967, la falta de difusión de libros por parte de las editoriales y la insuficiencia de la crítica literaria. Raymond Williams explica que para entonces Colombia pasaba por un problema editorial ya que no había editores.⁷⁸ Tal como sucedió con los autores del *boom*, los escritores debían primero alcanzar reconocimiento internacional antes de poder establecerse dentro de su propio país. Williams comenta que en los años posteriores a la publicación de la novela de García Márquez “no había dónde publicar una novela colombiana dentro del país que tuviera difusión nacional, y ni hablemos de la difusión internacional” (16). La crítica literaria seguía siendo recogida— tal como venía sucediendo en las décadas del cincuenta y del sesenta— en los suplementos dominicales de los periódicos y se limitaba a dar noticia de nuevas novelas, entrevistas con los escritores, reseñas y a veces, fragmentos de las novelas.

Debido a este panorama, al finalizar la década y a comienzos de los años ochenta se observa un aumento en los estudios críticos formales dedicados a resaltar las novelas publicadas después de *Cien años de soledad*. Dentro de este corpus los más importantes son *La novela colombiana: planetas y satélites* (1978) de Seymour Menton, *Una década de la novela en Colombia. La experiencia de los setenta* (1980) de Raymond Williams y, *Narrativa del frente nacional. Génesis y contratiempos* (1982) del colombiano Isaías Peña Gutiérrez.⁷⁹ Este último es

⁷⁸ Las citas de Raymond Williams en este capítulo corresponden a su libro de 1980: *Una década de la novela en Colombia. La experiencia de los setenta*. Allí explica que el panorama austero de la situación editorial cambiaría a mediados de la década.

⁷⁹ El trabajo de Isaías Peña Gutiérrez inició con *La generación del bloqueo y del estado de sitio* en 1973, y sobre el cual reflexiona posteriormente en *Narrativa del frente nacional* (1982): “Aunque creemos en la vigencia del nombre de entonces para la narrativa contemporánea colombiana (‘generación del bloqueo y del estado de sitio’), que atendía a una circunstancia internacional y a una nacional, nos atrevemos ahora a

el más importante dentro del contexto de creación de nomenclaturas y de un canon de acuerdo con las diferentes generaciones de escritores y sus respectivas circunstancias políticas. Peña Gutiérrez es el único que se dedica a pensar en la literatura del cincuenta, del sesenta y del setenta en términos generacionales con un marco común de preocupaciones.

Según Peña Gutiérrez, la década del setenta estuvo determinada, por un lado, por los efectos de *Cien años de soledad* y su positiva recepción por parte de la crítica nacional e internacional y, por otro, por el Frente Nacional, acuerdo de paz alcanzado entre los partidos políticos a través del Pacto de Benidorm en 1956 y el Pacto de Sitges en 1957. Como ya se ha mencionado, dicho acuerdo establecía una tregua de la violencia política, en la cual los partidos alternarían la presidencia por un período de dieciséis años. Con la paz como trasfondo, los escritores recurrirán a nuevas formas y técnicas para intentar crear un estilo novelístico propio, intentando alejarse de las tendencias del realismo mágico y de los demás escritores del *boom*. Sin embargo, esto no sería una tarea fácil ya que el panorama literario no incentivaba la producción de la novela y menos de una diferente. Además, los distintos cambios sociales y económicos que transformaban la sociedad alienaban a sus escritores jóvenes. En “Génesis y contratiempos de una narrativa” publicado en 1979 y luego recogido en *Narrativa del Frente Nacional*, Peña Gutiérrez, resume los factores que influyeron en la generación de escritores del setenta:

Si los escritores y artistas del cincuenta habían vivido y sufrido la violencia social y política desatada con el bogotazo de 1948, directamente o como atmósfera nacional, quienes lo suceden van a vivir y sufrir, no ya la violencia anterior, sino la paz del estado de sitio, dentro de un “Frente Nacional” (1958-1974) que reducirá todo a la “neutralidad” de una paridad convenida por capitalistas y partidos políticos tradicionales. (123)

proponer la simplificación y la transformación de este. El objeto de estudio sigue siendo el mismo, con las complementaciones necesarias” (27).

Los escritores estarán expuestos a un cambio drástico en la demografía del país en plena transformación lo cual afecta principalmente las dinámicas sociales del espacio de la ciudad. El paso de un país rural a uno urbano, es decir, el crecimiento demográfico de las ciudades, junto con los factores típicos de una sociedad que se enfrentaba a una modernidad agresiva, afectarán a los escritores y, por ende, su producción literaria. De igual manera, Peña Gutiérrez menciona otro aspecto importante de los escritores respecto de su procedencia:

—que por primera vez en la historia del país será de extracción altamente “media” y popular—comportarán aun mismo tiempo el ser provincial y el urbano en desarrollo. Un poco más de la mitad de los cuarenta narradores con libro publicado son del campo [...]. Este hecho coincidirá con la total desvinculación, salvadas unas cuantas excepciones, de ellos con las castas culturales tradicionales del país. (125)

Asimismo, afirma que a principios de la década la producción literaria del período del Frente Nacional fue muy desalentadora al igual que cualquier índice de mejora para el país:

A pesar de la conciencia política de estos últimos, en 1970 caímos en una especie de punto muerto. En 1971 se publicó un solo libro de cuentos. Nadie quiere improvisar y las contradicciones sociales han crecido: el “Frente Nacional”— como lo aseguran sus voceros— ha fracasado en sus propósitos nacionales al paso de uno de sus mayores estadistas, Carlos Lleras Restrepo (1966-1970). No se ha logrado un crecimiento económico acelerado, ni una mayor generación de empleo, ni una mejor distribución del ingreso nacional, y la reforma agraria ha quedado en ciernes. (*Narrativa del Frente Nacional* 43-44)⁸⁰

⁸⁰ En la cronología de novelas publicadas en los setenta Raymond Williams lista dos títulos para 1971. Analiza diez novelas entre un inventario de cuarenta que datan de 1970 a 1979, siendo 1979 el año en el que se publicaron más novelas.

La irrupción de *Cien años de Soledad* en la esfera de la narrativa nacional trae consigo una sombra de la cual los escritores más jóvenes quisieron distanciarse.⁸¹ Más aún, la novela de García Márquez se había convertido en un nuevo reto para los escritores ya que “los modelos estaban agotados; en 15 años Hemingway, Faulkner y la Monroe habían sido succionados hasta disecarlos: los mejores, García Márquez, Ernesto Cardenal, no [dejaron] nada de ellos, si algo tuvieron que ver con ellos”. (44). Por lo tanto, no es de extrañar que la década del setenta constituyera para la novela, como dice Luz Mary Giraldo en *Más allá de Macondo*, un periodo de “transiciones y rupturas [...], el paso de lo rural a lo urbano, de lo anecdótico a lo ideológico, de lo ficticio a lo histórico, de lo testimonial y documental al nuevo testimonio” (15).

Al concluir la década del setenta la ciudad adquiere un papel protagónico en la cual se evidencia la exploración “de personajes en transición de la provincia a la ciudad, revelando escrituras y formas que orientan la mirada hacia un orden sociológico más que social, mediante retratos y recreaciones de personajes... en situaciones particulares en sórdidos lugares marginales (bares, cantinas, prostíbulos, etc.)” (*Más allá de Macondo* 14-15). Adicionalmente, el interés por alejarse de la aldea y encontrar una renovación “mediante determinadas propuestas de ruptura que abren paso a lenguajes heterogéneos al desprenderse [...], del mito y la concepción mágico-realista, cediendo lugar a una novelística más allegada a lo cotidiano, en la cual se pretende sobre todo interpretar los fenómenos de la vida urbana” (*Más allá de Macondo* 46).

En *Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo XX*, Álvaro Pineda-Botero sintetiza los procesos y fenómenos sociales que influenciaron el panorama

⁸¹ A lo largo de esta tesis se ha mencionado que según el consenso general de los estudios sobre la tradición literaria colombiana antes de 1967 solo había dos novelas que valía la pena rescatar: *María y La vorágine*, lo que demostraba que en el país no había novela. Con la aparición de *Cien años de soledad* cambia drásticamente esta noción. Menton lo explica así: “Creo que ha llegado el momento de afirmar que Colombia tiene todo el derecho a sentirse orgullosa de sus cuatro novelas sobresalientes, [...] que son las representantes sin par no solo colombianas, sino continentales de sus épocas respectivas: *María* para el romanticismo; *Frutos de mi tierra* para el realismo; *La vorágine* para el criollismo; y *Cien años de soledad* para la nueva novela hispanoamericana, la novela del boom y el realismo mágico” (5).

literario de la década de los años ochenta y que evidencian la entrada de Colombia a la modernidad de una forma heterogénea:

Las últimas décadas han traído nuevos órdenes en Colombia: la violencia de los años cincuenta y sesentas el Frente Nacional y sus secuelas de democracia restringida, el intenso proceso de urbanización y la aparición del *lumpen* ciudadano, el sindicalismo y otras formas de conciencia popular, la mejora de algunos indicadores económicos, la concentración del poder financiero, el avance de la alfabetización y de las universidades, la presencia abundante de escritores y artistas de clase media y baja y también de origen rural, el adelanto de la tecnología y el mayor cubrimiento de los medios de comunicación, el crecimiento de la industria editorial, amén de otras novedades como el narcotráfico, el refinamiento y cubrimiento nacional de la violencia y, sobre todo, el creciente sentimiento de desconcierto e inestabilidad social. La anterior enumeración, parcial y caótica, solo pretende sugerir que, si bien es posible enunciar los cambios sufridos en el país, no lo es tanto comprender y analizar lo que tales cambios han traído a la literatura. (12; la cursiva es suya)

En contraste con la década del setenta, en la década del ochenta se dio una proliferación contundente de la producción literaria. El hecho de que en la década anterior se registraran un poco menos de medio centenar de novelas y en los años ochenta este número se triplique sirve para constatar la innegable vitalidad de la literatura en Colombia.⁸² Sin embargo, pese al considerable aumento cuantitativo de obras, los trabajos críticos que las estudian son tan variados como confusos. Pineda-Botero afirma que en la literatura colombiana “el mayor vacío crítico se

⁸² Pineda-Botero presenta una bibliografía de 129 autores y de 155 novelas publicadas en la década del ochenta. Raymond Williams, cuenta 95 escritores y novelas publicadas entre 1980 y 1987.

relaciona [...], con la producción posterior a *Cien años de soledad* (1967) y, más concretamente, con la novela de los ochenta” (11). En los ochentas y las décadas posteriores, la narrativa se distancia estilísticamente de la producida en los sesenta y setenta y surgen textos:

más especulativos y teóricos, más orientados hacia los juegos de lenguaje y las estructuras complejas, y buscan menos el realismo objetivo y la mimesis social. Utilizan frecuentemente juegos y paradojas, extenso uso de la autoconciencia narrativa [...], no se evidencia un narrador único en el que pueda apoyarse el lector, ni se presenta un discurso autorizado o una figura hacia la que el lector pueda orientarse en busca de una verdad objetiva dentro de la ficción.

Frecuentemente carece de un mediatizador que organice el discurso. (19)

Estas características particulares de las novelas de finales del siglo XX e inicios del XXI son propias de lo que Pineda-Botero considera la época posmoderna de Colombia, en que convergen lo tradicional y lo mitológico y, por ende, la modernidad y la posmodernidad (19). Las obras de escritores como García Márquez, Cepeda Samudio y Rojas Herazo entre otros, son para Pineda-Botero modernas por su uso de las técnicas aprendidas de escritores como James Joyce, Virginia Woolf y William Faulkner. Entonces, para que sea considerada una novela posmoderna, el escritor debe extremar el uso de las técnicas narrativas que instauraron los escritores del *boom*. El empeño en distanciarse de la narrativa del *boom* o, como dice Luz Mary Giraldo en *Narrativa colombiana: Búsqueda de un nuevo canon. 1975-1995* (2000), “dar muerte al padre”, inicia en los setenta y se cristaliza en las décadas posteriores (27). Como consecuencia, según Luz Mary Giraldo, la novela se caracterizó por la multiplicidad de temáticas y enfoques, estilos y técnicas narrativas nuevas, experimentación con el lenguaje, rompiendo los esquemas de la escritura:

marcaron nuevos rumbos: el impulso de romper los límites, de reinventar modos narrativos, de apelar al nuevo lector, de reconocer la mentalidad problemática arraigada en las ciudades, de testimoniar la pérdida de coordenadas en el espacio urbano, de indagar en la historia y en la intrahistoria, de penetrar en la sociedad de consumo, en la nueva música, en el nuevo periodismo, en las diferentes formas de poder, en las nuevas clases y órdenes sociales; y al aprovechar todo tipo de discursos buscó su legitimación en la literatura, orientando los caminos del fin de siglo. (153)

En particular, la década del ochenta es de gran importancia para la historia de la literatura colombiana especialmente con su vinculación con los procesos políticos. Durante este tiempo predominan cambios profundos en el entorno sociopolítico, los cuales constituyen el surgimiento de nuevas “violencias” como el narcotráfico y bajo esta, subcategorías vinculadas a modalidades derivadas específicas. El aumento del narcotráfico a partir de 1980 vino acompañado de un aumento notable de los homicidios y los secuestros. También se intensifican las acciones de las guerrillas, al tiempo que inicia el demorado trayecto de negociación de insurgencia-Estado, que culmina con la desmovilización de grupos como el M-19 y el EPL. Entre esta diversidad de factores se destacan diferentes narrativas derivadas del caos ocasionado por las múltiples de formas que adopta la violencia. Dentro de este contexto se destacan las narrativas del narcotráfico, del sicariato, de las guerrillas y el paramilitarismo, entre otros. En medio del desorden social, los escritores exploran nuevas técnicas para representar el caos y la violencia que desencadenan las diferentes manifestaciones de la violencia de las últimas décadas del siglo XX.

4.2. Generalización y pluralización de las nuevas violencias

En 1987 se crea la Comisión de Estudios sobre la Violencia auspiciada por el gobierno, comisión compuesta por personalidades e intelectuales destacados, con el fin de esclarecer las características del pasado violento colombiano. Para este propósito se publicó el libro *Colombia, violencia y democracia* el cual abarca un conjunto de métodos investigativos que permiten no solo comprender la guerra que se daba en esa época sino encontrar “medidas que podrían contribuir a frenar su inquietante avance” (9). Este trabajo, en el que colaboraron varios especialistas, sería equivalente al que publica en 1963 la Comisión Investigadora de las Causas de la Violencia y que resultaría en el proyecto sociológico encabezado por Germán Guzmán Campos, *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. En el libro sobre la violencia de los ochenta se muestran nuevos esquemas en cuanto a los análisis científicos acerca de la violencia y por primera vez se advierte el tema de la cultura en la violencia. Es allí donde por primera vez se habla de la generalización de la violencia y en el cual se le atribuyen “múltiples expresiones que no excluyen, pero sí sobrepasan, la dimensión política” (17), característica de la Violencia de mediados del siglo XX.

En *Colombia, violencia y democracia* se estudia la violencia en torno a sus formas, actores y modalidades, dando paso a la pluralización del término violencia en singular a violencias en plural. Allí se documentan estadísticas sobre el alto índice de violencia que se vivía en los ochenta y se constata su carácter plural: “Mucho más que la del monte, las violencias que nos están matando son las de la calle” (18). Asimismo, catalogan más de ocho razones que impulsan las violencias, entre ellas la violencia del crimen organizado contra políticos y periodistas por parte del narcotráfico y otros sectores del crimen organizado. También incluyen la violencia del crimen organizado contra personas privadas por parte de los grupos guerrilleros y agrupaciones de sicarios. Particularmente, se observa la violencia de las guerrillas dirigida contra

el Estado, la violencia del Estado contra las minorías étnicas, la violencia del Estado contra los movimientos sociales de protesta, entre otras (18-20).

El sociólogo especialista en temas políticos y sociales colombianos, Daniel Pécaut en su ensayo “De las violencias a la violencia” (1986) afirma la incuestionable diversidad de los fenómenos de violencia. Propone repensar la Violencia ya no como un fenómeno totalizador sino uno que abarca múltiples expresiones. Pécaut explica que existe un factor que “se encuentra por doquier, sobrepuesto a todas las manifestaciones de violencia: la división política. Pero ella misma reviste formas variables y no puede ser considerada como evidente” (229).⁸³ Quienes han estudiado la violencia tradicional, es decir, la Violencia, a menudo la han visto como una repetición de una historia estática enraizada en los conflictos del siglo XIX (229). En este contexto, vale considerar la violencia colombiana de fines del siglo XX como parte de un continuo en el que la Violencia constituye el punto de partida para hablar de las nuevas formas que adquiere la violencia.

En esta línea, Pécaut, en *Guerra contra la sociedad* (2001) sugiere que cada manifestación de violencia está determinada por un nuevo elemento que a su vez se transforma y adopta un nuevo sentido (52).⁸⁴ En este sentido, se puede afirmar que el caso de la violencia finisecular presenta las mismas formas de crueldad que la Violencia de mediados de siglo XX, pero de forma menos simbólica, más instrumental, y que representa prácticas que son típicas de una guerra sucia. En el caso particular de los ochenta, aunque la violencia sigue siendo de carácter político—confrontamientos entre las fuerzas del orden del Estado y los grupos guerrilleros—también adquiere matices periféricos propios de la violencia suburbana y rural entre múltiples agentes (guerrillas, narcotraficantes y el Estado). Para la década posterior, “se

⁸³ El ensayo de Pécaut forma parte de la colección de ensayos recogida en *Pasado y presente de la violencia en Colombia*, cuya primera edición es de 1986.

⁸⁴ Ver la tesis doctoral de Claudia Ospina, *Representación de la violencia en la novela del narcotráfico y el cine colombiano contemporáneo* (2010) donde cita los estudios de Pécaut.

establece entre los fenómenos de la violencia una resonancia donde la organizada y la desorganizada se interfieren recíprocamente” (52). Pécaut explica que en lugar de ver las expresiones de violencia como un solo estas se transforman en lo que él denomina “violencia generalizada” y que atraviesa por igual las relaciones interpersonales, sociales influyendo el funcionamiento institucional (195).

Las circunstancias políticas constituyen un componente que prevalece en las narraciones de la violencia, generando a su vez un argumento que supedita los vínculos entre la literatura y la historia. De ambas disciplinas emana el diálogo que ocurre en la mediación que provoca la memoria. Por medio de estas narraciones con su carga dramática y el diálogo se convoca a la reflexión y se convierte en un lugar de encuentro donde el pasado, el presente y el futuro convergen y se enfrentan. Este tipo de narración hace posible penetrar humanamente en una parte de la historia que fue comprendida por ser cruenta y agitada, y que aún se contempla como un encadenamiento. Dicha conexión entre las distintas etapas de la historia colombiana tiene que ver con una nueva semantización de la violencia durante las décadas posteriores a la de la violencia bipartidista de los cincuenta.

Como se ha mencionado, el periodo que data entre 1948 a 1958 es de carácter político y culmina—según la historiografía colombiana—con el pacto de Benidorm en el que cesan los enfrentamientos violentos entre los partidos políticos, liberal y conservador. Por lo tanto, cuando hoy se habla de la Violencia se hace referencia a un período exclusivo de la historia de Colombia. Por otro lado, para analizar la narrativa que trata sobre el tema de la violencia—generalizada y escrita con minúscula— o lo violento, a partir de cualquier década posterior a la del sesenta se debe tener en cuenta lo que esta significa para los colombianos. En “Historiografía de la Violencia” Carlos Miguel Ortiz describe el momento en que se pasa a hablar de la Violencia a múltiples violencias:

Con el ocaso de la confrontación cruenta entre las colectividades liberal y conservadora no cesó enteramente la modalidad de la violencia en el ejercicio de la política (siguió existiendo confrontación armada entre gobiernos y grupos armados planteados como “revolucionarios”). La historia de la violencia, o mejor, la historia de “lo violento” se prolonga más allá de época conocida como “La Violencia”. Con la intensificación del uso de la violencia en la resolución de conflictos de distinta índole y la proliferación de poderes armados en Colombia durante los decenios de 1980 y 1990, “lo violento” sigue siendo un tema acuciante, ya no necesariamente ligado con exclusividad al ejercicio de la política, al menos en el sentido clásico del Estado, sistema de partidos. La multiplicidad de actores sociales que recurren a lo violento ha llevado a los investigadores, sean historiadores o demás científicos sociales, a hablar, ya no de “La Violencia”, sino de muchas violencias que se cruzan en muchas direcciones. (371)⁸⁵

Reconocer la existencia de muchas violencias sobre una en particular para describir las diferentes formas en que lo violento es protagonista en la cotidianidad de los colombianos es de gran importancia para estudiar la producción literaria contemporánea que, como veremos más adelante, se preocupa por seguir reflexionando sobre la violencia en sus múltiples épocas y variaciones. Esto se debe a que, desde siempre en Colombia, desde antes de la Independencia, se ha llegado a los procesos históricos de manera postergada. Un ejemplo de esto es que a pesar de haber alcanzado su independencia a principios del siglo XIX, la institución de la Colonia persistió hasta mediados del siglo. Para entenderlo mejor, resulta útil acudir al libro de Rubén

⁸⁵ Cabe destacar que ya en 1966 Gonzalo Canal Ramírez se refiere a la violencia posterior a la Violencia como “nueva violencia”. En una sección titulada “La nueva violencia”, postula: “Últimamente—y después de la baja de casi todos los principales jefes de la violencia tradicional en Colombia—ha surgido una nueva violencia: la del Ejército de Liberación Nacional. Es indudable, una nueva manifestación, pero su inspiración sigue siendo, en la raíz, política” (*Estampas y testimonios de violencia* 5).

Jaramillo Vélez, *Colombia: La modernidad postergada*, en el cual explica que en Colombia se ha manifestado lo que él llama: la postergación de la modernidad. En este contexto, es necesario situar a Colombia en relación con los demás países latinoamericanos:

si el proceso de independencia de los países hispanoamericanos se relacionó en principio con estas “evoluciones burguesas”, [...] resulta por lo demás bien característico el constatar de qué modo desde el comienzo mismo de su historia como naciones independientes estos países tuvieron que enfrentar la tarea de “actualizarse” o de hacerse propiamente contemporáneos sin contar con los recursos para ello, por la precariedad económica, por la ausencia de una genuina burguesía y de un pensamiento que estuviese a la altura de las tareas que deberían enfrentar. (28)⁸⁶

Teniendo en cuenta lo dicho por Jaramillo Vélez es viable afirmar que en Colombia la Violencia y sus consecuencias fueron postergadas y transliteradas en la narrativa producida por las generaciones de escritores posteriores quienes no pudieron escaparse de esta. Kelly Greys Rincón, se sirve del concepto de Jaramillo Vélez como fenómeno específico de Colombia:

esta modernidad, para llamarla de algún modo, en Colombia tiene una particularidad que consiste básicamente en la postergación de una vivencia plena de la modernidad, y que se reflejaría en actitudes concretas como la intolerancia y sobre todo la violencia extendida[s]. Todos los procesos truncados y aplazados e, inclusive, aplastados, por pretensiones políticas de particulares, tienen como consecuencia un país desordenado, desigual, en el que cada quien tiene por opción salir de esa situación como se pueda, y sin educación, la violencia es una opción, una especie de forma de salida, antes que el diálogo. (30)

⁸⁶ Jaramillo Vélez se refiere la revolución burguesa en Inglaterra (1643 y 1688), luego a la Revolución Industrial en sus dos etapas (1760 y 1810) y la Revolución Francesa (1789).

En esta misma línea se puede hablar de una cultura de la violencia, dentro de la cultura un arte y al interior del arte habita la novela. La violencia va forjándose por generaciones, periodos distintos, pero a su vez se van almacenando, por encima de dar paso a otra etapa, dentro del imaginario común de la gente, como en algo ordinario y común. Y constituyéndose en algo habitual dentro del crecimiento normal de las literaturas en el mundo, alguien se encargará de hablar sobre estos sucesos, no únicamente trabajarlos como acontecimientos o sucesos que como muchos otros se abandonan por siempre descripción se comprende la segunda fase que plantea Escobar Mesa en su proposición de una costumbre o hábito en la literatura de Colombia (Rincón 86). En esta fase de la violencia la realidad novelada, siguen refiriéndose a la realidad en sí misma, pero de una forma imaginada y productiva y alejada de la imitación y re-presentación de lo real (Jorgensen 13). Más aún, la reflexión de la realidad en esta segunda etapa— específicamente en los escritores del sesenta, setenta y ochenta— de la novela de la violencia se torna más universal. Así lo infiere Escobar Mesa en “La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?”:

En esta novelística la experiencia vivida o contada por otros, el drama histórico depende de la reflexión y mirada crítica sobre la violencia que actúa como reguladora y a la vez como factor dinámico. Aquí no importa tanto lo narrado como la manera de narrar, interesa el personaje como "estructura redonda", en su estatuto semiológico. Lo espacio-temporal, instancias en que se desarrolla el texto narrativo, está regulado por leyes específicas, algunas veces por el proceso mental de quien proyecta uno o varios puntos de vista sobre el acontecer. (22)

El tema de la violencia fue, por lo tanto, un asunto de interés para los autores de la literatura de la época e inclusive en determinadas situaciones fueron testigos de diferentes hechos encuadrados dentro de ella. Otros autores, lo relataron en base al compendio de la información

sobre dichos sucesos. De otra parte, un número importante de autores iniciaron su labor literaria cabalmente narrando la violencia, constituyéndose en descripciones o relatos primerizos, por lo tanto, se considera que existe una promoción de escritores que se concientizó de la responsabilidad sobre la labor literaria y el requerimiento de profundizar sobre la realidad histórica en la que se vive, de tal forma, que no se dejaran en el olvido los hechos de un periodo violento y despiadado que unos habitantes debieron aguantar, sin tener casi apoyo en la prensa nacional, o por lo menos, contar con un apoyo efectivo por parte de los mandos o dirigentes para que estos hechos no se volvieran a presentar.

Aun así, y aunque la época de la Violencia corresponde a un episodio del pasado público y legitimado, sus huellas siguen afligiendo al país hasta la fecha y estas prevalecen en las diferentes esferas de la sociedad colombiana. Su impacto, como acertadamente lo explica Gonzalo Sánchez en “Los estudios de la violencia: balance y perspectivas”, ha sido evidente en las artes. “En las artes plásticas, por ejemplo, [...] la Violencia ha sido tema obligado de los más notables pintores colombianos, muchos de los cuales han dado a su obra el carácter de registro testimonial de los acontecimientos que les tocó vivir” (31). La novela, por su parte, no se salva de su estampa y siempre debe, por lo menos, mencionarla. Esto lo confirma Laura Restrepo en “Niveles de realidad en la literatura de la ‘violencia colombiana’”: “la Violencia ha sido el punto de referencia obligado de casi tres decenios de narrativa: no hay autor que no pase, directa o indirectamente por el tema; éste está casi siempre presente, subyacente o explícito en cada obra” (7). Dedicarse a describir los entornos de la Violencia y de sus variaciones posteriores, corresponde a un proceso de transliteración, el cual definido por la *RAE*, en su forma más literal, corresponde a representar los signos de un sistema de escritura mediante los signos de otros. En este sentido, la Violencia como fuente iniciadora de una tradición literaria pasa a ser re-

presentada y continuada por las subsecuentes violencias que, a su vez, en el proceso de transliteración reversible permiten volver al punto de partida, que en este caso es la Violencia.

Para poder describir las épocas de las violencias, la labor del escritor se centra ya no en dar las cifras de los fallecidos, las violaciones, las masacres, por ende, la labor del escritor cambia y se va involucrado con la memoria y en la facultad de narrar la historia desde la perspectiva de los vivos. Por lo tanto, estas obras constituyen la reescritura de la historia a través de la memoria. La labor del escritor consiste en ser capaz de concebir este universo imaginario, utilizando como manantial de ideas las vivencias de los testigos, sus temores, sus desconsuelos, pero también su felicidad y sus amores. La ficción puede otorgarle rostro a los que observaron de manera directa el terror, pero no a aquellos que lo percibieron y amanecieron en una fosa común, sino a aquellos personajes que observaron dichas fosas y más, sin embargo, debieron continuar con sus vidas.

Aunque lo característico de esta narrativa, es que los sucesos violentos no se leen desde el hecho mismo, sino que el novelista se ocupa de producirles un universo con el fin de que la ficción pueda evolucionar por encima de la base histórica que contiene. La novela debe capturar del suceso real, únicamente la naturaleza de este, aquello que se desempeña como una cortina y que abarca dentro de ella a los personajes ficticios, que son los que se encargan de encarar el terror, y los mismos que le otorgan humanidad al hecho. Entonces, la enunciación de la violencia en sí misma no es indispensable para darle sentido a la obra, pero que a través de esta los personajes experimenten el temor y el terror por medio de su condición de hombres que a la vez contiene lo espantoso y bárbaro de la violencia.

Escobar Mesa postula que como resultado de la violencia de mediados del siglo XX, en el país se inicia una literatura con características propias y puntos de confluencia:

un sistema de obras ligadas por denominadores comunes. Que permiten reconocer las notas dominantes de una fase. Estos denominadores son, aparte de las características internas (lengua, tema, imágenes) de ciertos elementos de naturaleza social y psíquica, aunque literariamente organizados, que se manifiestan históricamente y hacen de la literatura un aspecto orgánico de la civilización. Entre ellos se distinguen: la existencia de un conjunto de receptores... sin los cuales la obra no vive; un mecanismo transmisor (un lenguaje traducido en estilos) que liga unos a otros. El conjunto de los tres elementos da lugar a un tipo de comunicación interhumana... y de interpretación de las diferentes esferas de la realidad. (“La violencia ¿Generadora de una tradición literaria?” 25)⁸⁷

Dicha literatura emerge dentro del contexto de múltiples violencias, las cuales Cristo Rafael Figueroa enmarca dentro de gramáticas alternativas.⁸⁸ En “Gramática-Violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX”, Figueroa contrapone las dos etapas de la violencia ya mencionadas y explica que en cada una de ellas se presenta un tipo de *gramática narrativa* sujeta a la manera en que se trata el tema de la violencia. En la primera etapa:

⁸⁷ En este artículo Escobar Mesa cita a Antonio Cândido en *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos* (1969), quien a su vez es citado por Ángel Rama en “Diez problemas del novelista latinoamericano” (1969).

⁸⁸ En su artículo Figueroa “analiza la relación asimétrica entre gramática narrativa (establecimiento de nuevos órdenes que produce percepciones inéditas de la realidad) y violencia (en mayúscula, señala el lapso 1946-1967 dentro de la historia nacional, y en minúscula, el estado de conflicto permanente en que el país se encuentra sumido). Desde esta perspectiva se valoran, primero, obras en las cuales los hechos históricos determinan la gramática textual -narrativa en la violencia luego, un grupo de ellas que caracteriza la denominada narrativa de la violencia [en minúscula]” (93).

el impacto de los hechos es tan fuerte, que la intensidad de estos determina una *gramática narrativa*, homogénea y repetitiva: idolatría por la anécdota, privilegio del enunciado, poca elaboración del lenguaje, débil creación de personajes, linealidad de la trama, siempre construida de acuerdo con el esquema causa-efecto, defensa de una tesis personal o partidista, abundancia de descripciones de masacres, escenas de horror y maneras de producir la muerte. (97)

Por otra parte, la segunda etapa, coincide con la instauración del Frente Nacional por medio del cual “se pretendió ‘neutralizar’ una tercera fuerza política que empezaba a cobrar presencia por esa época en Colombia [...]. Como es sabido sólo nominalmente terminó el conflicto, de su seno surgirían las guerrillas, que en un principio se inspiraron en ideologías socialistas, y luego derivaron en lo que Alfredo Rangel ha denominado ‘la guerra irregular’” (Figuroa 101).

Dentro del tejido de la guerra irregular que se vive hoy en Colombia subsisten agentes protagónicos de la violencia como los grupos guerrilleros que surgieron en la década del sesenta y setenta, el narcotráfico en los ochenta y los paramilitares en el segundo lustro del noventa y quienes se encuentran en enfrentamiento constante con el Estado. A una escala menor pero no menos importante, los grupos urbanos al margen de la ley agrupados en pandillas o los sicarios, asesinos a sueldo que emergieron durante los cruentos años del auge del narcotráfico. Dichos actores de la violencia han perdurado de alguna forma hasta el presente siglo. Figuroa expone que para los años ochenta—durante la consolidación del narcotráfico—se entrecruzan muchas guerras dando lugar a “nuevas gramáticas socio-textuales”, las cuales contextualiza y explica de esta manera:

En este contexto de múltiples guerras, asonadas, secuestros, asesinatos, boleteos, asaltos, entre otros, se producen nuevas gramáticas sociales y textuales, que no

sólo reflejan las condiciones histórico-sociales de los actores en conflicto, sino que organizan de manera peculiar las situaciones en un intento por resituar y redefinir motivaciones, efectos personales, familiares, regionales o ideológicos de quienes están o han estado implicados en determinados procesos. Dichas gramáticas alternativas suelen desdibujar las fronteras entre “alta cultura” y “cultura popular”, privilegiando la contaminación de lenguajes, voces y discursos.

(103)

Asimismo, Jaime Rodríguez Ruiz en “Pájaros, bandoleros y sicarios para una historia de la violencia en la narrativa colombiana”, describe la situación contemporánea en la cual proliferan pluralidades de guerras y violencias:

Para la situación contemporánea, la guerra se ha complejizado tanto, que ya no es posible hablar de una sola guerra, sino más bien de muchas que se entrecruzan: pervive la lucha guerrillera con sus dos manifestaciones más claras: la que ejerce la guerrilla de izquierdas (a su vez fragmentada en varios grupos) y que se desarrolla militarmente a través del enfrentamiento entre guerrilla y ejército; y grupos paramilitares, estos últimos surgidos inicialmente como “autodefensas” campesinas organizadas y financiadas por miembros de la clase dominante que combaten así en forma paralela al estado el avance de la guerrilla. La otra guerra es la que se produce como efecto del crecimiento desmesurado del narcotráfico como forma de vida. En esta guerra, el objetivo es la consolidación de un poder económico, pero las estrategias militares se basan más en el terrorismo que en la lucha guerrillera tradicional. Su dirección no la ejerce la clase dominante, ni el pueblo, sino un grupo de personas, sin orientación política o ideológica, y

la desarrolla a través de mercenarios y sicarios cuya única motivación es el beneficio económico. (118)⁸⁹

Actualmente, se puede afirmar que la guerra continúa y de forma más complicada. Las guerrillas siguen realizando atentados a pesar de los acuerdos de paz firmados con el grupo guerrillero más antiguo y poderoso del país, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Tal es el caso más reciente en el que el Ejército de Liberación Nacional—ELN— ejecutó un acto terrorista en una escuela de militares en Bogotá dejando un saldo alto de víctimas. De otro lado, una parte del narcotráfico pasó de estar dominado y dirigido por enormes carteles a estar influenciados y dirigidos por pandillas delincuenciales que adquieren la forma de delincuencia común y que existen en gran cantidad de ciudades en Colombia. Todo lo que tiene que ver con guerrillas, paramilitares, nuevas pandillas que han surgido, el narcotráfico y demás temas con relación a las disputas del momento, encausa la problemática hacia un asunto del cual se ha tratado bastante, pero no es el objetivo de esta tesis escrudiñar, ni debatir sobre el tema, pero se desea dejar claro cómo los conflictos van modificando los actores a través del tiempo, en un ciclo continuo que aparenta nunca acabar, y son palpables para todos los habitantes del país, ya que son transmitidos al público a través de los medios de comunicación.

En el ámbito de la producción literaria del fin del siglo XX e inicios del XXI se constata un gran interés por las instancias de las múltiples violencias. En estas se pueden detallar una multiplicidad de textos, ciertos de ellos en forma de crónica, como *La bruja: coca, política y demonio* (1994) de Germán Castro Caycedo, otros textos que se inclinan por el testimonio, el cual puede ser moderado por un entrevistador, como los agrupados por Alfredo Molano, las novelas testimoniales *Sangre Ajena* (2000) de Arturo Alape y *¡Lo Muertos no se cuentan así!* (1991) de Mary Daza Orozco, o esos que son redactados por quienes vivieron directamente los

⁸⁹ En este artículo Rodríguez Ruiz realiza un resumen taxonómico de la evolución del “personaje protagonista de la violencia colombiana. El término “pájaro” (asesino durante la ‘violencia’ de los años cincuenta), el guerrillero (y su versión ‘rústica’: el bandolero) y el sicario” (105).

sucesos, como los testimonios expuestos por ciertos ex secuestrados, como por ejemplo “*Cautiva*” (2009) de Clara Rojas y *No hay silencio que no termine* (2012) de Ingrid Betancourt.

También se encuentran cuentos y novelas que versan sobre la violencia en el campo y los pueblos donde la disputa gira en torno al ejército, los paramilitares y la guerrilla. Dentro de este grupo de relatos resalta *Lugares ajenos: Relatos del desplazamiento* (2001) de Andrés Burgos. Igualmente hay novelas que muestran la guerra que se presenta en las ciudades, en las que surge el fenómeno del sicariato y el narcotráfico como, por ejemplo, las ya consagradas *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco y *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo.⁹⁰ Esto no significa que la literatura de la época de la Violencia haya acabado definitivamente, ya que existen escritores como Tomás González, entre otros, que aún hoy retoman esta temática, por ejemplo, su novela reciente *Abraham entre bandidos* (2011) (Amórtegui 22).⁹¹

La identidad nacional literaria apreciada como un conjunto de narrativas cambiantes por medio de las cuales las personas de una comunidad viven e interpretan su realidad, en un entorno de violencia como la que aflige al país, necesita ejecutar procedimientos de aprehensión, restauración y resignificación de esta. En otras palabras, la inclinación a generar terror y a impedir la comprensión y la recuperación del dolor causado por la utilización de la violencia en

⁹⁰ En “Estética y narcotráfico”, el escritor Héctor Abad Faciolince crítica este fenómeno: “Hemos pasado del sicariato a la sicaresca. Al sicario mismo, inventado por ellos, después lo emplearon, lo siguen empleando, otros grupos. Para cobrar, para ajustar cuentas, para secuestrar y también para liberar secuestrados, para asuntos políticos. Y lo ha empleado la literatura como nuevo tipo en relatos a veces buenos, a veces horribles, casi siempre truculentos” (515).

⁹¹ Un resumen de esta novela tal como aparece en la contraportada del libro: “Año 1954. A Abraham lo esperan en su casa. Enrique Medina, un reconocido bandolero que fue su compañero de primaria, ha decidido llevárselo a la fuerza para el monte. La guerra es la misma que había años antes y que habrá años después. Mientras Abraham y su amigo Saúl aguardan —a veces impacientes, a veces estoicos— el final de una marcha que parece infinita, en la ciudad, Susana, esposa de Abraham, cuenta las historias que componen la otra cara de la moneda: la de más de cincuenta años de una vida familiar que nunca ha estado del todo ajena al conflicto. En el monte, víctimas y victimarios entretejen sus vidas y descubren que los enemigos se convierten en cómplices cuando se comparte una misma miseria”.

la solución de conflictos, puede implantarse y producir de este modo una condición de inhabilitación resignificadora.

A finales del siglo XX y durante el primer lustro del XXI no hay escasez de novelas que muestren preocupación por el tema de la violencia y sus variaciones. Un primer ejemplo lo evidencian las novelas policíacas y detectivescas como: *Camus, la conexión africana* (2003) de Rafael H. Moreno-Durán, *Los impostores* (2002) de Santiago Gamboa, *Scorpio City* (1998) de Mario Mendoza o *La modelo asesinada* (1999) de Oscar Collazos; novelas cuyo tema central es revelar los asesinatos y sus motivaciones. Otro caso lo confirman las novelas autobiográficas en las cuales sus protagonistas, desde diversos sitios muestran un país en que la muerte y las drogas coexisten, primordialmente en Medellín. Algunos títulos representativos son: *Un amor fracasado*, como en *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco, un regreso al medio donde surgió todo y donde interviene de igual forma un amor que se transforma en la causa de la búsqueda, como es el caso de *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Delirio* (2004) de Laura Restrepo, *La rambla paralela* (2002) de Fernando Vallejo o *El viaje del loco Tafur* (2001) de Mario Mendoza. En suma, en este tipo de novelas la violencia, “aparece ligada a realidades de desplazamiento y sentimientos de desarraigo que prevalecen en los tejidos sociales representados, sobre los cuales se invita a una mirada reflexiva, que involucra al lector. Pero esta violencia a la vez se narra con frecuencia en historias cargadas de erotismo y drama” (163).⁹²

Otro aspecto de la novelística que aborda los diferentes tipos de violencias es la que la tiene como centro la ciudad de Bogotá de la cual se destacan dos grupos: primero, las obras que abordan el tema de los desplazados o aquellas personas que tienen que encarar el desplazamiento como fenómeno social, y el segundo, aquellas que indagan en la lucha interna del ciudadano por encontrarle sentido a su vida dentro de la ciudad. Ejemplos para resaltar sobre el

⁹² Ver el libro de María Helena Rueda anteriormente citado.

desplazamiento se encuentran: *El embarcadero de los incurables* (1998) de Fernando Cruz Kronfly o *Páginas de vuelta* (1998) de Santiago Gamboa. En el caso de aquellos que la viven en la agitación de la ciudad bien sea en su diario vivir o alrededor del narcotráfico como agente que afecta a la ciudad: *Satanás* (2002) de Mario Mendoza, *Testamento de un hombre de negocios* (2004) de Luis Fayad o *Noticia de un secuestro* (1997) de Gabriel García Márquez. En segunda instancia, están las novelas cuyo asunto central no se encuentra directamente vinculado a la situación de violencia del país, sin embargo, relatan hechos de índole personal desde un punto de vista psicológico también relacionado con la violencia. Dentro de este grupo se encuentran: *Los niños suicidas* (2004) de Luis Fernando Charry, *Un amor para el olvido* (2002) de Pedro Naudín Gracián u *Opio en las nubes* (1992) de Rafael Chaparro Madiedo.

En el caso de *Satanás* de Mario Mendoza (2002) se evidencia un distanciamiento completo de la temática la violencia rural y se centra en las formas de descomposición social que llegaron en forma de violencia a la ciudad:

Tiene diferentes referentes para abordar la temática, por un lado, está el problema de las drogas, que se asocia con el narcotráfico, pero también de las pandillas de ladrones jóvenes y no necesariamente miserables –como es el caso de los socios de María-. Pero también aborda el tema de cómo la ciudad psicológicamente moldea un tipo de individuo que es capaz de masacres como la ocurrida en el Restaurante Pozzeto que, dicho sea de paso, es un hecho verídico que sucedió en Bogotá en el año 1986. Además del restaurante, el autor hace un recorrido por otros lugares de la ciudad: Los cerros de Monserrate, la carrera séptima desde la 116 hasta el centro, la Plaza de Bolívar, el edificio de Avianca. Es una novela que busca ubicar geográficamente al lector dentro de una ciudad en crecimiento, al

tiempo que intenta mostrarle a éste cómo la violencia ha sido cómplice del moldeamiento y crecimiento ciudadano. (Pinzón 42)

4.3. Las violencias y la literatura testimonial

Antes de indagar sobre las novelas de testimoniales en Colombia es necesario recordar que para la década del cincuenta fue a través de la literatura y su crítica que la Violencia fue representada, denunciada y documentada en las novelas—no importa aquí su calidad— los escritores que sentían una urgencia por contarla y comprenderla. Esto es de suma importancia si se tiene en cuenta que, si bien la sociología tuvo un impacto en la visión del país y sus procesos históricos, no será hasta la década del sesenta a través de esta con el libro de Guzmán et al. *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*, cuando se hizo visible y se oficializó el término “la Violencia” en el campo académico. Luego, en 1987 el informe de *Colombia violencia y democracia* constata que la violencia política ya no es única, sino que existen muchas “violencias” que se empiezan a establecer.⁹³

Carlos Miguel Ortiz propone un orden en cuanto al tema que abordan las narrativas de la coyuntura sociopolítica de Colombia en ese momento. En primera instancia, las creaciones académicas que versan sobre la violencia liberal-conservadora. Y en segunda, los libros académicos igualmente “que aún trabajan la violencia política y sus actores convencionales ejército y guerrillas, pero de los años sesenta a nuestros días, es decir, en la etapa de las guerrillas” (411). De igual forma, Ortiz añade una tercera categoría dentro de la cual hay obras que surgieron en contraste con las disertaciones de clase filosófica, económica y sobre la política, las cuales ubica “entre el periodismo y la literatura” y que poseen rasgos propios de los estudios sociológicos:

⁹³ “En este contexto de múltiples guerras, asonadas, secuestros, asesinatos, boleteos, asaltos, entre otros, se producen nuevas gramáticas sociales y textuales” (Figuroa 103).

Y en un género muy diferente, entre el periodismo y la literatura, colindando con la historiografía, los dos libros biográficos de Arturo Alape sobre el jefe de las FARC “Tirofijo”, los de Pedro Claver Téllez sobre el célebre “bandolero” conservador Efraín González, el del general (r) Álvaro Valencia Tovar, *Testimonio de una época*, y el de Alfredo Molano, *Aguas arriba*. (412)

También menciona otros libros de tipo testimonial a los cuales sitúa separadamente y los denomina testimonios directos debido a que están entre el periodismo y la literatura y colindan con la historiografía, además de abordar “otras historias de violencia, diferentes a la violencia política de viejo o nuevo cuño, [...] podrían citarse aquí el libro de Alonso Salazar y Ana María Jaramillo sobre los procesos socioculturales que llevaron el sicariato” (*Medellín: las subculturas del narcotráfico* 412).

Dentro de la misma línea de Ortiz, a medida que la taxonomía de la violencia se transforma y se expande, en la literatura el panorama no es distinto, ya que surgirá una proliferación de novela de tipo testimonial, aquella que se cierne entre el periodismo y la ficción. Lucía Ortiz afirma en “Voces de la violencia: narrativa testimonial en Colombia” que esta producción literaria se debe “a raíz de la continua crisis política y social en Colombia, en los años ochenta y noventa se produce un auge del testimonio directo” (2). Algunos ejemplos de estas son: *El pelaito que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria. *No nacimos pa’semilla. La cultura de las bandas juveniles de Medellín* (1990) y *La parábola de Pablo* (2001) de Alonso Salazar; *El patrón: vida y muerte de Pablo Escobar* (1994) de Luis Cañón, *Mi hermano Pablo* (2000) de Roberto Escobar, entre otros.

Por su parte, con relación al subgénero discursivo del testimonio, Figueroa explica que se trata de una novela-testimonio las cuales también pueden considerarse “ficciones documentales”:

“Este tipo de textos “novelizan” experiencias de afectados por la fuerza arrasadora de las múltiples violencias que se viven” (105). A manera de ejemplo de esta clase de novelas-testimonio, Figueroa incorpora tres textos que poseen un gran nivel en cuanto al análisis en las ventas: *Noches de humo* (1988) de Olga Behar, *La bruja, coca, política y demonio* (1994) de Germán Castro Caycedo y *Noticia de un secuestro* (1996) de Gabriel García Márquez.

Dentro de la tipología mencionada sobre la literatura testimonial y los ejemplos que se han mencionado y que no pretenden abarcar la totalidad de las obras que se produjeron y que se incluye en el subgénero, es importante resaltar un rasgo general y frecuente en estas. Su característica común es que los actores y las víctimas de las violencias no son los que escriben directamente sus memorias, sus experiencias, sino que son mediadores letrados—periodistas, académicos, literatos—los que cumplen esta función con distintos niveles de intervención”.⁹⁴ Cabe mencionar también, que para los años sesenta esta literatura emerge en Latinoamérica con plena identidad como género. Cuba es el epicentro de esta corriente que se expandiría por todo el continente. Con la publicación de *Biografía de un cimarrón* en 1966, Miguel Barnet—uno de sus más prominentes representantes—indicó un cambio para la producción cultural de Cuba, y discutiblemente, en Latinoamérica.⁹⁵

Un tema predominante dentro de la categoría de las nuevas violencias es el secuestro, el cual contextualizado por Jorge Eduardo Suárez Gómez en “La literatura testimonial de las guerras en Colombia: entre la memoria, las violencias y la literatura” y explica que “es particular cómo a partir de la irrupción del narcotráfico y el paramilitarismo en tanto actores importantes en la vida política del país a finales de los años ochenta, el secuestro deja de ser un delito cometido

⁹⁴ Ver artículo de Jorge Eduardo Suárez Gómez “La literatura testimonial de las guerras en Colombia: entre la memoria, las violencias y la literatura” (289).

⁹⁵ Ver artículo “Literature: Testimonial Literature. Overview of the Cuban Tradition of Testimonial Writing from Slave Autobiography to the Testimonio Vogue” de Jorge Marturano (600).

exclusivamente por la guerrilla, para pasar a ser una herramienta de presión política y de la consecución de recursos por parte de todos los actores armados” (290).

Uno de los casos más recordados ocurre en Bogotá en 1990—momento más crítico de la lucha contra el narcotráfico—con el secuestro de 10 celebridades bajo el mando de Pablo Escobar, el jefe del cartel de Medellín. Por medio de este rapto buscaba coaccionar al gobierno con el fin de que no autorizara la extradición de colombianos a Estados Unidos.⁹⁶ Tal episodio es plasmado por Gabriel García Márquez en *Noticia de un secuestro* (1996), novela considerada periodística y literaria, por lo que no solo parte de un evento real y actual, sino que también versa sobre las violencias nuevas. La novela de García Márquez pone en relieve los debates que han surgido alrededor de las características propias del género. En Colombia, por ejemplo, los teóricos incluyen dentro de las obras testimoniales diversos términos: “novela testimonio”, “novela documental”, “novela política”, “narración documental”, “novela periodística”, “literatura de resistencia”, “historia oral”, “memoria autobiográfica”, “discurso testimonial”, “memoria histórica”, o sencillamente “testimonio”, entre otros (Suárez Gómez 282). Sin ignorar las circunstancias políticas e históricas y las tradiciones literarias particulares de cada uno de

⁹⁶ “En 1979, Colombia y los Estados Unidos firmaron un acuerdo en el que se consideraba un crimen contra el país del norte el envío de drogas ilegales. Una de las exigencias del tratado era que los colombianos sobre quienes recayera la sospecha de tráfico de drogas podían ser extraditados a los Estados Unidos para ser juzgados y, si se los hallaba culpables, encarcelados en ese país. Durante el periodo de gobierno de Belisario Betancourt (1982-1986), y por presiones del gobierno de los Estados Unidos, se da sanción al tratado de extradición. Los narcotraficantes en respuesta le declararon la guerra al gobierno. Fue César Gaviria, como presidente de Colombia (1990-1994), quien negoció un arreglo con los jefes de los principales carteles de la droga. El acuerdo requería que los traficantes confesaran todos sus crímenes y estuvieran listos a asumir largas sentencias de prisión. Sin embargo, estos no aceptaron la propuesta y se inició la feroz guerra con carobombas y asesinatos de manos de sicarios. Dicha guerra fue justificada por los narcotraficantes con la famosa frase de Escobar: “Prefiero una tumba en Colombia que una celda en Estados Unidos”. La lucha continuó hasta forzar al presidente Gaviria a que aceptara los términos de la rendición. Al final de las negociaciones, Pablo Escobar terminó en La Catedral, una “prisión” colombiana con incomparables lujos, desde jacuzzis, televisores y computadoras hasta campos de fútbol. Finalmente, Escobar se aburría y escapó sólo para terminar baleado en los techos de Medellín”. Ver el artículo de María Fernanda Lander, “La voz impenitente de la ‘sicaresca’ colombiana”.

estos términos, considero acertado afirmar, como también lo hace Gómez Suárez, que no son términos aislados, por lo que todos se pueden situar dentro de la tradición literaria testimonial incluyendo a *Noticia de un secuestro*.

Una de las características principales del testimonio y que lo distingue de otro tipo de literatura, tal como lo explica Jorge Marturano en “Literature: Testimonial Literature. Overview of the Cuban Tradition of Testimonial Writing from Slave Autobiography to the Testimonio Vogue”, es el uso de la primera persona en un relato contado por “un narrador marginalizado, mediado por un editor cuya representatividad, que emana de su urgencia política, se distingue de la autobiografía” (599). Dicho esto, se debe considerar que *Noticia de un secuestro* no sigue este parámetro, por lo que la perspectiva narrativa se presenta en tercera persona lo que hace que el evento testimoniado que es ficcionalizado haga evidente la cuestionabilidad de la verdad mediada por el narrador omnipresente. Si bien esta particularidad de la novela—contar el secuestro a través de la tercera persona— cuestiona el argumento de que esta pertenece al corpus de obras testimoniales, es útil considerar la explicación de Marturano, quien postula que la tradición literaria testimonial excede los límites del testimonio tal como fue conceptualizado en los años ochenta (599). Además, vista de otra forma, esta particularidad también puede funcionar como un aspecto positivo como lo expone Julio Ariza González en “*Noticia de un secuestro*: los límites de la ficcionalidad”:

Precisamente el aspecto más interesante de esta novela no fue lo relacionado con el contenido, trama, o el asunto sino con la producción, el aspecto intelectual, ideológico, biográfico e histórico. Fue de interés particular examinar los vínculos entre la cultura de la violencia y la literatura, y las relaciones entre el papel del investigador-oyente-analista de las historias, la dramática narración que afectó en lo profundo su sensibilidad humana. (39)

En el caso de la novela de García Márquez se observa al escritor tomar ciertas licencias literarias sin abandonar la experiencia de sus protagonistas. La primera página titulada “Gratitudes”, y a modo de prólogo, inicia con los respectivos agradecimientos a Maruja Pachón y su esposo, Alberto Villamizar, quienes según explica García Márquez, le propusieron escribiera el libro para contar las experiencias de su secuestro de seis meses. La sección continúa con explicaciones sobre decisiones técnicas que tuvo que tomar para poder dar a los protagonistas una identidad bien definida, lo cual hace intercambiando el uso de la primera persona singular y la plural. “Esta comprobación tardía nos obligó a empezar otra vez con una estructura y un aliento diferentes...” (7). Puede decirse que contar su experiencia como recopilador y narrador de las experiencias de un colectivo de personajes alternando la voz narrativa del “yo” al “nosotros” sirve para darle credibilidad a los sucesos que se dispone a relatar y para contrarrestar el efecto de la tercera persona. Además, revela el esfuerzo que significó el recopilar los testimonios: “entrevisté a cuantos protagonistas me fue posible, y en todos encontré la misma disposición generosa de perturbar la paz de su memoria y reabrir para mí las heridas que quizás querían olvidar. Su dolor, su paciencia y su rabia me dieron el coraje para persistir en esta tarea otoñal, la más difícil y triste de mi vida” (7).

4.4. La novella de las violencias

A medida que surgen nuevas violencias emergen nuevas creaciones literarias producto de la experimentación con diferentes géneros y técnicas narrativas. Las violencias se multiplican y con ellas se instauran nuevos caminos para re-presentarla. Tal es el caso de *Los fusilados de*

ayer, novella que ejemplifica una obra que abarca la pluralidad de las violencias haciendo alusión a la violencia tradicional—la Violencia— que las origina.⁹⁷

La novella de Fanny Buitrago es una novela corta de 45 páginas publicada en España en 1987.⁹⁸ Si bien de extensión es corta, su riqueza radica en la manera cómo Buitrago presenta la violencia generalizada y a la vez abarca una gran variedad de manifestaciones violentas. Antes de entrar a examinar la novela corta o novella de Buitrago, es necesario presentar varias tesis

⁹⁷ En su ensayo sobre el origen de la *nouvelle*, Gerald Gillespie señala que en “inglés la novela y el cuento son los tipos de ficción dominantes. Pero se le ha prestado poca atención a un tipo de narrativa de ficción que hoy se conoce como ‘novela corta’” (117). Gillespie explica que en el renacimiento lo que hoy llamamos novela se conocía como romance, el cual constaba de una considerable extensión, mientras que la “novela” se refería a narraciones cortas, más nuevas y más realistas. La “novela” del siglo XV hasta principios del XVIII aludía a una novedad y en el siglo XVI hasta el XVIII se le empezó a dar un uso literario con la aparición de los términos *novella* en italiano, novela en español y *nouvelle* en francés. El término franco en particular se les atribuía a obras extensas como el *Decamerón* de Boccaccio, la cual estaba formada por varios relatos cortos de ficción, casi siempre con una trama y personajes sacados de la vida real. Gillespie llama a esta particularidad un realismo de ficción que es comparable con el caso de las letras hispanas, específicamente de España, en donde el término novela es atribuido a obras extensas de ficción. Sin embargo, el panorama se complica, ya que España, hacia fines del renacimiento, resaltaba por su prolífica producción de *novellas*. Muchas de éstas, en particular las de Cervantes, fueron compiladas en la famosa colección de narraciones *Novelas ejemplares*, las cuales eran demasiado largas para ser cuentos y muy cortas para ser consideradas novelas. Por otro lado, la experimentación más formal y seria que se le dio a la novela corta estuvo a manos de los escritores del romanticismo alemán. Estos, explica Gillespie, no solo tradujeron obras españolas, pero consideraban a Cervantes una autoridad en el ámbito de la ironía narrativa. La tradición literaria de la novella en Alemania inicia con Goethe con la colección de relatos *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (Conversaciones de emigrados alemanes) en 1795 sobre historias reales de refugiados a causa de la Revolución Francesa. Más tarde, en 1828, el escritor alemán publicará su obra simplemente llamada “Novelle” en donde defenderá a la novela corta enfocándose nuevamente en eventos reales. Asimismo, afirma Gillespie, la novela corta del siglo XX y XXI refleja una evolución en su forma gracias al legado de los románticos alemanes como Goethe y Friedrich Schlegel quien afirmaba que la *novella* era perfecta para presentar las profundidades subjetivas de un evento en particular y sobretodo para crear estados de ánimo (124). Estos, en especial Paul Heyse, se concentraron en el simbolismo de la *nouvelle* con su interpretación de una historia contenida en el *Decameron* y con la cual inició la tradición de tener que encontrar “the falcon in every true novella” (124). Así bien, con la contribución de Goethe y otros, la novela en el siglo XX permanecerá centrándose en un evento o en un punto que alcanza un clímax como la anécdota. La clase de *nouvelle* que se adoptará en la literatura latinoamericana será multiforme llena de ambigüedades en constante diálogo con diferentes géneros literarios.

⁹⁸ El corpus literario de la escritora barranquillera Fanny Buitrago (1945) está compuesto por una extensa lista de obras de diferentes géneros literarios que evidencian una tendencia hacia la experimentación. Su obra abarca desde cuentos infantiles, novelas eróticas, novelas cortas y obras de teatro que le han merecido numerosas distinciones nacionales e internacionales. Sus primeros pasos en las letras se dieron a conocer a sus escasos 14 años cuando su cuento “El vestido” se publica en *El Magazín Dominical* de *El Espectador*. Cuatro años más tarde, su primera novela *El hostigante verano de los dioses* (1963), la cual le asegurará un puesto importante dentro de la narrativa colombiana.

sobre los rasgos formales de la novela corta para poder mostrar que la efectividad de esta novela recae en dichos rasgos del género. Como se verá, algunas son muy útiles para analizar *Los fusilados de ayer*, pero una sola no sería suficiente para abarcar todas las posibles interpretaciones. Por ejemplo, Ricardo Piglia en “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*” propone pensarla en relación con el cuento y encontrar “la distinción entre qué cosa es un enigma y qué es un misterio y un secreto” (188).⁹⁹ Según Piglia, el misterio sería “un elemento que no se comprende y que no tiene explicación, o que al menos no la tiene en la lógica dentro de la cual nosotros nos manejamos” (188) el enigma corresponde “a la existencia de algún elemento— puede ser un texto, una situación... — que encierra un sentido que es necesario descifrar” (188) y el secreto, elemento que más preponderancia tiene en la novella de Buitrago:

se trata también de un vacío de significación, es algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien sabe y no dice. Es decir, el secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien. Entonces, el texto gira en el vacío de eso que no está dicho; [...] tiene la particularidad de remitirnos a algo que está guardado —y aquí otra vez es pertinente la etimología de la palabra secreto—, por lo que genera inmediatamente una serie bien conocida, se asimila con el chisme, con las distintas versiones que circulan de una misma historia: quién sabe qué, quién no lo sabe. (190-191)

Además de estos elementos que codifican al cuento y que son útiles para comprender la novella, Piglia añade la distinción entre suspenso y sorpresa, elementos propuestos por Hitchcock: “[H]ay suspenso cuando el espectador sabe que detrás de la puerta que va a abrir la heroína hay un loco con un hacha; entonces yo —dice— cuando narro, retraso el momento del

⁹⁹ El texto de Piglia corresponde a un capítulo del libro *El arquero inmóvil: nuevas poéticas sobre el cuento*, editado por Eduardo Becerra.

encuentro entre la heroína y el asesino, y eso es suspenso. En cambio, hay sorpresa cuando ni el espectador ni la heroína saben” (192).

Por otro lado, el estudio sobre las *Forms of the Modern Novella* de Mary Doyle Springer, y resumido por Norma Klahn en “La problemática del género “novela corta” en Onetti”, distingue cinco formas que componen la novela corta:

1) “La trama seria del personaje” que muestra al personaje en un proceso de aprendizaje y/o aprendiendo de su cambio. 2) “La tragedia patética o degenerativa” que muestra la rápida degeneración de un personaje hacia la miseria o la muerte. (La profundidad de la miseria la hace extenderse más allá de los límites del cuento corto). 3) “El apólogo” que utiliza personajes para emitir un mensaje o para probar la veracidad de cierta proposición o enunciado. 4) “La sátira” que se propone ridiculizar objetos o sujetos extratextuales. 5) “El ejemplo”, subforma del apólogo que utiliza a los personajes con fines didácticos. (207)¹⁰⁰

La trama de *Los fusilados de ayer* se desenvuelve en un espacio rural, en un pueblo anodino llamado Vergel, que por sus características genéricas muy bien podría ser cualquier pueblo colombiano que sirvió como escenario central de violentos conflictos. Así lo confirma la voz en tercera persona del narrador refiriéndose al protagonista, Apóstol Espejo, quien había reconocido al pueblo: “[p]or su culpa recordó el nombre del pueblo. Así resultara calcado a los

¹⁰⁰ Otra propuesta es la de Graham Good en “Notes on the Novella” en la cual propone un grupo de posibilidades centrales de la novela corta de las cuales dos son relevantes para estudiar *Los fusilados de ayer*. La novedad es uno de los aspectos señalados por Good, quien afirma que corresponde a elementos “fuera de lo común”, pero que se encuentra dentro del reino de lo posible. “Incluso si los eventos son inexplicables en términos racionales (como en el cuento de fantasmas, por ejemplo) que se presentan como hechos que sucedieron en el mundo real, en el pasado cognoscible, recuperable, o presenciado” (210). También menciona que la novela corta es una forma abierta cuyo final está latente desde su inicio, donde aparecen indicios de que el final se conoce lo cual mejora la narrativa al mantener en suspenso al lector (211).

otros. La misma plaza, la misma iglesia, dos escuelas, tres cantinas, un billar. El burdel con hembras ajamonadas, dispuestas a tumbarles hasta el último centavo a los soldados” (13).

Asimismo, se presenta a un comando del ejército liderado por el Mayor Andrés Fajardo que llega al pueblo en busca de una:

columna sediciosa. No eran los enemigos de antes, ni se peleaban a calzón quitado y por la bandera o los partidos. Además de los guerrilleros — al fin y al cabo opositores importantes— estaba la chusma pura: quemaban pueblos, cortaban gargantas, violaban mujeres, destripaban curas y alcaldes. También los coqueros a gran escala, con sus plantaciones y laboratorios, helicópteros, vehículos blindados, ejércitos privados. Y los escuadrones de la muerte, armados hasta los dientes, que organizaban tremendas carnicerías. Soldados, chusmeros, contrabandistas, asesinos. Y la mayoría iban uniformados. (11-12)

En primer lugar, la enumeración de los diversos enemigos que el ejército perseguía sirve para mostrar la complejidad del conflicto colombiano y la multiplicidad de formas que alcanzó la violencia debido a que se vivía “una guerra de todos contra todos” (12). Sin embargo, al incluir a los coqueros, se infiere una alusión a los principales protagonistas del conflicto de la década del ochenta, en la cual los narcotraficantes ostentaban su poder y compraban a las masas populares con su actitud salvadora.¹⁰¹ Además, el hecho que se mencione que la mayoría de los insurgentes lleven uniformes —se obvia que es uniforme militar— en el primer capítulo de esta novela corta, sirve como pista al lector para develar que no hay ninguna diferencia entre los uniformados al margen de la ley y el ejército colombiano. Esto se observa desde un principio en el relato, ya que el Mayor Fajardo termina actuado igual o peor que los sediciosos a quienes busca ajusticiar.

¹⁰¹ Tal es el caso del narcotraficante más poderoso en la historia de Colombia, Pablo Escobar, quien pavimentó calles, construyó canchas deportivas en barrios olvidados por el gobierno y regalaba víveres y otros bienes a los pobres.

Entonces, el lema del ejército, supuesto defensor del pueblo, cuyo deber es imponer “la ley y el orden” (14), se vuelve sinónimo de crueldad, abuso de poder y violencia y, por ende, uno mismo con el gobierno. En el mismo capítulo, Buitrago le da nombre propio al grupo sedicioso el cual “se autodenominaba frente *Los comuneros* y debía ser un rezago del *Movimiento Revolucionario 19 de abril*, dividido en luchas internas” (15-16) y le atribuye características de redentor: “Los guerrilleros cortaron las líneas telefónicas.¹⁰² Alzaron con la plata del único banco, cuatro vehículos particulares, el proyector del cine. No tocaron tiendas ni droguerías. Al contrario, repartieron leche, ropa, medicinas, carne salada y pescado en lata. El botín recogido en asaltos y abigeatos” (16). La mención de estos grupos guerrilleros no es fortuita, puesto que a los comuneros se les conoce en la historia oficial de Colombia como una etapa antes del surgimiento del M-19 en 1974.¹⁰³

Además del Mayor, está Apóstol Espejo, un joven guía del escuadrón del ejército. Este personaje, se diría, el principal de la obra se puede analizar desde diferentes perspectivas. Por ejemplo, resulta difícil no pensar en él como un personaje con características típicas de la literatura picaresca, pues de sus orígenes se dice que “[e]ra un andariego. Hoy aquí. Mañana allá. Había crecido sin hogar, sin añoranzas, y nadie estaba esperándole en ninguna parte. No conoció a su madre. Y tampoco gustaba de muchachas bien. Le gustaba ir a la cama vestido y estar listo por si balas sonaban” (11). Asimismo, cumple la principal función del pícaro, ya que le sirve de lazarillo al Mayor Fajardo y a su comando “durante los últimos años [...] realizó el mismo trabajo. Abrir caminos en la selva, caminos en las montañas. Indicar rutas del pantano, oler el

¹⁰² La revolución de los comuneros se remonta a la época de la Nueva Granada en 1781 cuando grupos de indígenas se sublevaron ante el virreinato pidiendo mejores condiciones económicas. En el contexto directo con *Los fusilados de ayer*, la referencia a los comuneros corresponde a un grupo guerrillero creado y disuelto en 1973, como una etapa previa al surgimiento del M-19.

¹⁰³ El M-19 se forma a partir del fraude electoral que permite la elección del presidente Misael Pastrana en 1970-1974 sobre el candidato por de la Alianza Nacional Popular, el exdictador y comandante Rojas Pinilla.

aire y atisbar las aguas. Decir en cuál dirección relinchaban los caballos, se arrastraban pasos, flotaba la pólvora” (11).

Andar de un lado para otro, en las zonas rurales y montañosas de Colombia, llevan a Espejo a encontrarse con un pasado que hubiese preferido mantener en el olvido ya que en Vergel había tenido un amor, pero uno no correspondido. De hecho, desde la primera de frase de este relato se hace referencia a la advertencia de una mujer vieja: “—Cuidate de la sombra y los recuerdos— dijo la adivina. No mires atrás. Volver sobre los pasos nunca es bueno” (9). Desde un principio se le advierte al lector que el final de la novela corta no será bueno (esto como una manera de despertar el suspenso como lo afirma Good), aunque no se especifique cuánto.

Junto con el espacio temporal referente al pasado de Apóstol Espejo, aparece el personaje de una mujer mayor, sin nombre y descrita muy al estilo de *La Celestina*.¹⁰⁴ En esta novela el personaje de la Celestina o medianera cumple varios oficios, asimismo la vieja en *Los fusilados*, quien es adivina y lee el tabaco, las manchas de chocolate y las barajas. También ayuda a los reclutas que no saben leer ni escribir y necesitan enviar cartas a las novias o a la familia. En otra ocasión en su carpa que parece tienda y hasta consultorio, sirve de comerciante pues prepara “fritanga, carne asada, pepitoria y mazamorra a los soldados” (35). Incluso, la alusión al personaje de Rojas se hace más fuerte, ya que en un momento se le ve con mejor apariencia y no como una “trotona aventurera” (35). El término “trotona” inmediatamente apunta al personaje de las novelas medievales como el *Libro del buen amor*, la trotaconventos, la cual inspiró al personaje de la Celestina. Asimismo, la vieja es como una especie de madre para Espejo, al igual

¹⁰⁴ En *La Celestina* (1499-1501), cuya autoría se le atribuye tanto a Fernando Rojas, el doble proceder de los personajes, presentado a través de diálogos, evidencia la separación entre hechos y palabras, creando un ambiente general de mentira y traición en la obra. Los personajes se mueven en un mundo al revés, en que las virtudes y costumbres aparentemente establecidas constituyen un modo de comportamiento imposible de poner en práctica, por lo que una serie de conductas dañinas caracterizan sus acciones.

que en la obra de Rojas, donde la Celestina cumple esa misma función para Pármeno, uno de los criados de Calisto.¹⁰⁵

De otro lado, la presencia de la vieja en la historia es un misterio tal como lo explica Piglia. Desde un principio se presenta como un ser esquivo pero necesario para el pueblo, no se sabía de dónde venía ni para dónde iba cuando desaparecía, tal como un personaje espectral. “Llegaba con la paga mensual, viernes al anochecer, y el lunes desaparecía”. Y más aún, el narrador recalca que “[s]u presencia a las afueras del campamento resultaba un misterio” (9). La misteriosa anciana aparece para comunicarle a Espejo que algo no anda bien y es ella quien le advierte “—Cuídate..! —repitió la vieja—. Los fusilados de ayer vigilan” (10). El aviso de la vieja corresponde a otro misterio de la novella ya que nunca se dice implícitamente quiénes son los fusilados, sobre los cuales solo se puede especular que son las víctimas del pueblo. En el último capítulo, aparece de nuevo la vieja, pero esta vez el narrador pretende despistar al lector haciéndole creer que es otra diferente a la adivina, pero debido a su misteriosa aparición es casi imposible no pensar en amabas mujeres como una sola. Cuando faltaban cinco minutos para que llegara el antiguo amor de Espejo a la cita que el Mayor le había exigido, aparece en la narración “[u]na vieja enlutada, que decía la buenaventura y hacía comidas, freía un enorme pedazo de carne. Mientras vigilaba fuego y manteca, extendía una baraja sobre el tablón que servía de consultorio. Tienda, mesa, cantina. Olía a frijoles, tocino y cebollas” (46). El evidente parecido

¹⁰⁵ La relación entre Pármeno y Celestina data de cuando éste aún era un niño. Su relación explica por qué desde la primera vez que interactúan la alcahueta le habla como lo haría a un niño. En la escena 10 del Acto I el lector se encuentra con el primer diálogo entre estos dos personajes y, en el que se puede ver cómo la celestina lo infantiliza usando diminutivos—algunos cariñosos— como “¡Neciuelo, loquito, angelico, perlica, simplezico!” (269). Dicho lenguaje puede verse como una estrategia narrativa del autor para avisarle al lector no solo del parentesco entre ellos, sino también para develarle rasgos importantes de la personalidad de Pármeno. Entonces no ha de sorprendernos que la voluntad de éste flaquee aun cuando le expone a Celestina sus razones por no querer participar en el negocio que ella le ofrece: “¡O Celestina! Oydo he a mis mayores que un exemplo de luxuria o avaricia mucho mal haze, y que con aquellos deve hombre conversar que le fagan mejor, y aquéllos dexar a quien él mejores piensa hazer” (277). A esto la alcahueta le responde que “los ancianos somos llamados padres, y los buenos padres bien aconsejan a sus hijos, y especial yo a ti, cuya vida y honrra más que la mía deseo” (279).

con la adivina del principio no es fortuito ya que ésta también cumple las mismas funciones que la otra, sin embargo, se puede pensar como un juego de la autora para desorientar al lector.

Al final de la novella se desvela el misterio que luego se convierte en enigma, ya que la intriga aturde al lector para que éste descubra la identidad de la adivina. Finalmente, la anciana logra vengar la muerte de su nieto quien había sido un soldado de ejército bajo el Mayor Fajardo. El suspenso al que se refiere Hitchcock se consigue en la escena de la muerte del Mayor en manos de la “anciana, a quien Andrés Fajardo no presentara mayor atención, sostenía con sus manos gordozuelas la pistola abandonada sobre el escritorio, —¡¡¡Por mi nieto!!! —gritó vaciándole el cargador en los brazos y el pecho—. ¡¡Por mi muchacho...!! Lo dejaste morir de insolación. ¡Asesino! ¡Desgraciado!!” (49), aclara al lector el suspenso que provoca la presencia de la anciana, y el motivo por el cual estaba siguiéndole los pasos al comando del Mayor Fajardo, para aprovechar el momento en que pudiera hacer justicia a la muerte de su nieto, uno de los fusilados de ayer.

La novela corta de Buitrago cumple con algunas de las formas de la novella moderna — mencionadas anteriormente— propuestas por Mary Doyle Springer y que son útiles para terminar de analizarla y tratar de abarcar otros elementos que aparentemente no tienen importancia. En primer lugar, el personaje de Apóstol Espejo desde un principio muestra tener un código moral contrario al del Mayor Fajardo. Incluso, es el joven guía quien se atreve a increpar al Mayor por el abuso de poder que pretende ejercer en Vergel. Aunque Fajardo en varias ocasiones afirma que actúa siempre bajo la legalidad, ya que nunca hace “nada en secreto,” sus acciones lo contradicen. Espejo cuestiona las intenciones del Mayor:

—Si Julieta llega a tiempo, ¿soltarás a esos infelices?

—No llegará.

—Le restan veintinueve minutos.

—Ahora no. —Fajardo manipuló su reloj antichoque y anti-agua, linterna aplastada a su muñeca.

— Según mis cuentas lleva seis horas de retraso.

—No juegas limpio, Mayor.

—Yo hago mi gana, lo sabes muy bien. Si quiero hago del viernes domingo.

—Te pasas de línea. Y con el debido respeto Mayor, le recuerdo que soy un civil... yoo...

La frustración de Espejo va exacerbando a medida que las fechorías del Mayor se ponen en marcha en Vergel. Apóstol sabe que tiene que detener a su superior, aunque eso implique tener que traicionarlo. Espejo sabe que solo con la muerte del Mayor es que Vergel y Lucinda podrán salvarse de otro saqueo y violación. Al final de la novella, el joven protagonista se escapa del pueblo con Lucinda, “una mujer que venía desde muy lejos, en el tiempo, para rescatarle del olvido. No era exactamente amor, pero como si lo fuese” (51).

Por su lado, el Mayor Fajardo representa lo que Doyle Springer llama la tragedia patética o degenerativa, puesto que su descenso en su carrera militar lo tiene amargado y resentido en contra de sus superiores provocando una degeneración en lo personal. Para él es un castigo liderar la misión en Vergel, y sus acciones demuestran su apatía por seguir las normas, hasta el punto de terminar asesinado. El descenso del personaje representa la victoria de otros, como la de la anciana y un nuevo comenzar para Apóstol y Lucinda. El personaje casi caricaturesco de Andrés Fajardo sirve a Buitrago para satirizar con sarcasmo y no con comedia, la situación política nacional colombiana. Desde la descripción del Mayor aludiendo a las características monumentales de un payaso¹⁰⁶ pues sus botas habían sido robadas “[s]u número era cuarenta y

¹⁰⁶ Con las características del Mayor no se puede ignorar la influencia de la novela de García Márquez, *El otoño del patriarca*, la cual representa la ridiculización de los dictadores latinoamericanos. El patriarca tiene manos gigantes, es autoritario y hace lo que le viene en gana, tal como Andrés Fajardo.

ocho. Y aunque rebuscaron en pueblos y cantones del ejército, no hubo forma de calzarlo adecuadamente. Mientras le hacían botas especiales en Cali, el hombre lucía zapatos combinados, negros y amarillos, ideales para un bailarín salsómano o un chulo barato” (10). Asimismo, la situación que encuentran en Vergel solo instiga la sátira de la novella, puesto que “[e]n Vergel no iba a calzarse. El zapatero se marchó con el Alcalde y otros notables, llevándose las existencias del almacén. Solo quedaban remendones y ventas de alpargatas” (17). Incluso, hacia el final del relato, como si no bastara con la imagen del Mayor muerto y encharcado en su propia sangre, Apóstol le indica al cura, quien corre preocupado queriendo saber lo que ocurre, “—Andrés Fajardo. Está en el patio de la Alcaldía. Lo reconocerá enseguida; luce zapatos combinados” (51).

Los fusilados de ayer ejemplifica el carácter poroso de la violencia haciendo alusión directa e indirectamente a un gran inventario de violencias. Entre estas se encuentran las que se generan por parte de la delincuencia organizada y el narcotráfico en contra de la población civil, la violencia generada por la guerrilla en contra de la nación, la violencia guerrillera contra los particulares, la violencia ejercida por parte de las entidades del Estado hacia la población civil, entre otras.

4.5. La novela del narcotráfico y la novela sicaresca¹⁰⁷

En “Deleitar denunciando: La narco telenovela de Gustavo Bolívar *Sin tetas no hay paraíso* marca el pulso de la sociedad colombiana” Aldona Bialowas Pobutsky explica que en el prólogo del estudio de Óscar Osorio, *El narcotráfico en la novela colombiana* (2014), se afirma que ya se ha escrito mucho sobre el fenómeno del narcotráfico y sus dimensiones, y cómo ha influido en la cultura colombiana. Sin embargo, se debe resaltar que la violencia típica de este fenómeno cambió el rumbo de las tendencias literarias. Al igual que sucedió en su momento con la novelística de la Violencia, la literatura se vio enfrentada a la proliferación de obras que tratan el tema del narcotráfico. Sin embargo, a diferencia de la novela de los años cincuenta, a las cuales se les criticó su insuficiente calidad; a la literatura del narcotráfico, se le criticará más que todo por la naturaleza misma de su temática. Bialowas Pobutsky describe la situación de la novela del narcotráfico con respecto a su recepción y valoración de la crítica:

Llegaron textos impregnados de violencia, con perspectivas más micro que macro, historias de la vida fugaz, encuentros y desencuentros entre la clase privilegiada y los rechazados, escenas de la vida fácil ofrecida por el dinero narco, de derroche, muertes, corrupción, impunidad, y de la descomposición del tejido social. Se difundió el parlache¹ y la estética narco con sus personajes representativos: traquetos, sicarios, mulas, prepagos, y mujeres llenas de silicona.

En fin, aunque se ha dicho mucho sobre cada aspecto de la transformación de la

¹⁰⁷ “En la Colombia de los años ochenta y noventa, el floreciente narcotráfico permitió la aparición de un nuevo tipo de criminales, unos sicarios que los cárteles reclutaban entre los adolescentes desilusionados de los barrios más pobres de Medellín. La violencia se generalizó y la muerte se hizo entonces común, omnipresente y amenazante en la sociedad colombiana. El mundo literario se apoderó del fenómeno y varios autores empezaron a centrar la trama de sus novelas en esta violencia engendrada por la droga, hasta que apareció la palabra “sicaresca”, inspirada de la picaresca española del Siglo de Oro, para definir este género literario colombiano”. Ver del artículo “La novela sicaresca colombiana o la crónica de una Muerte ordinaria” de Françoise Bouvet.

sociedad por las fuerzas de narcotráfico, aunque el tema inspira críticas [...] el fenómeno sigue vigente porque la problemática redefinió la realidad contemporánea. Y la sigue influyendo. Bien afirma Óscar ya de entrada que la novelística de narcotráfico sufre del prejuicio de gran parte de los críticos, no necesariamente por su calidad sino por su temática. Aunque, para ser justos, la calidad a veces no logra impresionar, como fue el caso de la novela de Gustavo Bolívar *Sin tetas no hay paraíso* (2005). [...] Parece que, en ciertos círculos, la representación de la violencia social ofende las sensibilidades de los que tienen cierto concepto de cómo debe ser la literatura. [...] Tal como muchos se oponen a la temática narco en general para dejar atrás el estigma de la violencia social, otros la rechazan por ser un caso de “pornomiseria” que se vende al mundo con facilidad a través del sensacionalismo. Lo que queda evidente es que, sin tomarse la molestia de sondear la profundidad sociocultural de este fenómeno, los críticos de la temática narco revelan su ansiedad en cuanto a la imagen que este tipo de cultura produce y, de paso, hacen un juicio de valor a priori de la novelística de narcotráfico. Para los que se ocupan de la temática de la narcoviolenencia, tal actitud parece ser contraproducente, ya que negándose a dialogar sobre el legado del narcotráfico que agudizó la disfuncionalidad social a niveles alarmantes, uno se niega a aceptar la realidad. (14-15)

Abordar el corpus literario del narco implica también tener en cuenta el fenómeno del sicariato en cuanto este hace parte de las estructuras organizacionales del narcotráfico.

Asimismo, se debe reiterar que en las novelas que tratan este tema casi siempre están enmarcadas dentro del universo del narcotráfico y hacen parte del género de la novela sicaresca, término que fue acuñado por el escritor Héctor Abad Faciolince en 1995. En su artículo “Estética y

narcotráfico”, arremete en contra la influencia que el narcotráfico ha tenido en el ámbito cultural, especialmente en la pintura y en la literatura.¹⁰⁸ Sobre esto dice el escritor:

Creo que ciertas figuras sociales creadas por el narcotráfico y cierto gusto mafioso por el lenguaje ha influenciado la literatura; creo además que esta estética mafiosa del vestuario y del comportamiento ha influido también en la pintura. De lo primero es testimonio la fascinación por el sicario, que también empezó a padecer la literatura. Hay una nueva escuela literaria surgida en Medellín: yo la he denominado la Sicaresca antioqueña. Hemos pasado del sicariato a la sicaresca. Al sicario mismo, inventado por ellos, después lo emplearon, lo siguen empleando otros grupos. Para cobrar, para ajustar cuentas, para secuestrar y también para liberar secuestrados, para asuntos políticos. Y lo ha empleado la literatura como nuevo tipo en relatos a veces buenos, a veces horribles, casi siempre truculentos.

(515)

Además de la fetichización de la imagen y estética del sicario por parte de la sociedad colombiana representada en la literatura, en la pintura y en las telenovelas, Abad Faciolince denuncia la situación editorial de Colombia que promueve las ediciones de quien él llama: “hampones literatos”. De esta manera el escritor increpa: “¿En qué se han convertido los

¹⁰⁸ María Fernanda Lander en “La voz impenitente de la ‘sicaresca’ colombiana” menciona que el término sicaresca constituye un juego semántico “que nace de dos puntos de contacto con la picaresca española del siglo XVI [...] se trata de historias en las que la pobreza es el resorte que impulsa las acciones de los personajes. En el caso de las novelas colombianas, se trata de la exposición de la vida de carencias y miserias de jóvenes asesinos por contrato, y las peripecias por las que pasan para sobrevivir en el submundo del crimen. De tal manera, la conexión más obvia entre la sicaresca y la picaresca es la recreación de un personaje cuya juventud, inexperiencia, continuo movimiento y particular visión de la sociedad que lo relega, se convierten en las características que definen al nuevo antihéroe. Otro punto de contacto es lo que, con respecto de la picaresca española, [...] con la creación de un mundo imaginativamente tolerable que incorpora una intolerable realidad: la violencia de la vida urbana. En consecuencia, y aunque se trate claramente de productos de violencias históricas distintas, en ambos géneros los personajes adquieren la condición metonímica del sujeto urbano socialmente marginado” (167).

semáforos en Colombia? En un basurero editorial. A veces en ediciones piratas, a veces respaldadas con el pie de imprenta de editoriales supuestamente serias, firmadas por periodistas de pacotilla o por tinterillos a sueldo, los hampones están dedicados a contar sus fechorías disfrazándolas de hazañas” (516). Su diatriba la dirige a los “libros” en que los sicarios, por medio de testimonios, contaban sus versiones a manos de escritores a sueldo a cambio de un contrato. Lo más grave para Abad Faciolince es que la gran aceptación y credulidad de los libros por parte del público que, según él, “devora esas patrañas con gran avidez, por esa vieja confianza ingenua en aquello que se publica bajo forma de libro tiene que ser verdad” (516). Aún más, arremete específicamente en contra de libros-testimonios producidos por los mismos protagonistas de la violencia a quienes se les da un espacio para contar sus historias. Uno de los casos más famosos es el de Popeye, el sicario jefe de Pablo Escobar y cuyo libro, según Abad Faciolince “puede haber vendido en pocos días 15.000 ejemplares, una investigación seria y documentada sobre el asesinato de Galán, la escrita por Fernando Cortés Arévalo, no vende nada, ni la conoce nadie” (517).

Dicho esto, es de esperarse que cada uno de estos fenómenos sociales ocupe un lugar preciso en la novela, lugar que puede ser protagónico o secundario. Es decir, en las novelas que tocan el tema del sicariato de forma marginal, el suceso se vincula con la subordinación de forma directa con el narcotráfico. En algunos casos surge el sicariato como una de las manifestaciones del narcotráfico, por lo que no se desarrolla en detalle la figura del sicario. En esta clase de novelas surgen tres niveles, dentro del primer nivel, no se observa en detalle de qué es un sicario, ni tampoco se observan sus condiciones sociales, ya que solamente se cuenta con él para utilizarlo como herramienta para generar la violencia. Esto se observa en novelas como: *Delirio*

de Laura Restrepo, *Comandante paraíso* de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Sin tetas no hay paraíso* de Gustavo Bolívar.¹⁰⁹

Las novelas que vinculan narcotráfico y sicariato como manifestaciones de una sociedad descarada que implanta la concepción de la consecución del dinero fácil, bajo cualquier costo, mostrando así la distorsión en los valores que minimiza la apreciación por la vida humana, convirtiendo al sicariato una herramienta fácil para conseguir dinero. En estas novelas el individuo no se considera como una persona degradada, sino que admite su parte para solucionar la carencia económica. Asimismo, estos individuos desempeñan la labor de sicarios, donde el modus operandi converge con la del narcotráfico y en donde la extorsión, el atraco, el secuestro los recompensa con un eventual ascenso. Óscar Osorio explica que “matar es una manera de resolver los asuntos personales y económicos, y, por ello, el crimen no conlleva conmociones morales [...] El sicario ejerce la profesión de manera temporal [...] transitan por el narcotráfico y se convierten en capos” (118).¹¹⁰ Dentro de este tipo de novelas se encuentran: *El zar, el gran capo* (1995) de Antonio Gallego Uribe, *Hijos de la nieve* (2000) de José Libardo Porras y *Batallas en el Monte de venus* (2003) de Óscar Collazos.

De igual modo en estas novelas postula Óscar Osorio:

La incidencia social del narcotráfico es el tópico central [...], su énfasis está puesto en el tipo de sociedad que permite el desarrollo del narcotráfico, en las dinámicas propias del fenómeno y en el tipo de transformaciones que esta causa

¹⁰⁹ La novela de Álvarez Gardeazábal publicada en 2002 es un caso interesante ya que está enmarcada en la época de la Violencia (años cincuenta) y en el ambiente del narcotráfico de finales de siglo XX. Ver artículo “La novela de crímenes en Colombia a partir de la teoría de la anomia: el caso de Comandante Paraíso de Gustavo Álvarez Gardeazábal” de Gustavo Forero Quintero.

¹¹⁰ El libro de Osorio es un estudio muy completo sobre el narcotráfico en la novela colombiana. En este analiza más de una docena de novelas que tratan el tema del narcotráfico, algunas enteramente y otras de manera marginal. El último capítulo trata sobre la figura del sicario en cuanto este representa un elemento incorporado a las estructuras criminales del narcotráfico y analiza tres novelas que evidencian la relación entre el sicariato y el narcotráfico.

en dicha sociedad. Todas coinciden en señalar que las condiciones que permiten la consolidación y expansión del narcotráfico tienen origen en una tremenda disfuncionalidad social cuyos signos más visibles son la precariedad del Estado, el ambiente de ilegalidad como una constante de las relaciones sociales (justicia por propia cuenta, connivencia con el delito, violación de las normas, cohonestar con el crimen), la impunidad y la violencia. (27)

La figura del sicario predomina en la gran mayoría de novelas que abordan la temática del narcotráfico, ubicándolo dentro de la estructura criminal organizacional del negocio. Óscar Osorio asevera en *El narcotráfico en la novela colombiana* (2014) que los sicarios son parte de la empresa criminal del capo y su función, en el mundo figurado por la novela, es mantener la seguridad de la organización y cobrar con sangre las deudas o traiciones” (115). Además, el sicariato maneja sus propios valores y su naturaleza organizacional funciona dentro de la economía de consumo donde la vida tiene un precio y el pago por cobrarla se gasta en bienes materiales que coinciden con la ideología neoliberal de mercado. María Fernanda Lander en “La voz impenitente de la “sicaresca” colombiana” explica que el sicariato:

desde la perspectiva que cuestiona el influjo del neoliberalismo económico en Latinoamérica, ve en el [sicario] al consumidor y no al ciudadano. Así, y como consecuencia de los requerimientos económicos que establece el valor social del sujeto, una de las estrategias más efectivas de la que se sirvieron los narcotraficantes fue la contratación de jóvenes de las zonas marginales para quienes es más difícil cumplir con el imperativo de poseer determinados bienes de consumo –zapatos, jeans y camisetas de marcas específicas, entre otras cosas– como certificación de ciudadanía. (166-167)

Reconocer la empresa criminal en la que se envuelve el sicario como una expresión de una sociedad evidentemente descompuesta donde predomina la idea de obtener dinero fácil a toda costa evidencia la desarticulación de los valores que reduce el valor de la vida misma (*El narcotráfico* 118). El fenómeno del sicariato alcanzó gran relevancia dentro de la literatura colombiana. Algunos ejemplos son: *La mala hierba* (1981) de Juan Gossaín, *Leopardo al sol* (1993) de Laura Restrepo, *El zar: el gran capo* (1995) de Antonio Gallego Uribe, *Hijos de la nieve* (2000) de José Libardo Porras, *Batallas en el Monte de Venus* (2003) de Óscar Collazos, *Angosta* (2003) de Héctor Abad Faciolince, *El eskimal y la mariposa* (2005) de Montt Naum. Se torna como tema central en las siguientes novelas: *El sicario* (1988) de Mario Bahamón Dussán, *El pelaíto que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria y *Morir con papá* (1997) de Óscar Collazos.

Llegado a este punto se puede decir que lo que se manifiesta dentro de esta clase de novelas, es la consolidación de la imagen del sicario. Las novelas son partícipes u observadoras de una situación aterradora, que surge de la interpretación de que el suceso se ha generado a causa de unas condiciones de corrupción a nivel social con repercusiones bastante profundas. Como consecuencia de esta mirada de la desmoralización, estas novelas se consolidan en la explicación detallada de las limitaciones sociales y culturales que permiten que la juventud, sin referentes morales, acabe prestando el servicio para la muerte. Existe cierto compromiso (en ciertas obras aparece explícito en otras no) por parte de la sociedad misma o el mismo Estado, al no ofrecer alternativas distintas al sicariato, ni se inclinan por conseguir vencer las circunstancias materiales y sociales que provoca el fenómeno. La concepción que surge para dar una explicación sociológica es que el sicario es un individuo rebajado por sus hábitos de vida en un ambiente trascendentalmente violento.

En la novela sicaresca, ante la figura del sicario como de un individuo que emerge de las zonas marginales—en un principio de Medellín— y que jamás manifiesta algún tipo de arrepentimiento por el dolor que inflige a otros, el lector debe llegar a su propia interpretación y postura ante tal violencia. De igual modo, la sicaresca presenta la experiencia traumática como efecto de la violencia enmarcada en las dicotomías ciudad- ciudadanía y víctimas-victimarios. Dentro del contexto de esta dualidad se entiende que el lector ocupa una posición central dentro y fuera de la realidad novelada. Esto queda más claro en la explicación que ofrece María Fernanda Lander al respecto de la coyuntura del lector:

En la construcción del sicario, la experiencia traumática de la violencia que ellos encarnan se construye a partir de la índole dual que de la ciudad y la ciudadanía mantienen los diferentes sectores de la sociedad. Dicha dualidad se expresa en la construcción de los discursos que predefinen las condiciones de víctimas (supuestamente la de quienes pertenecen al área urbana legitimada) y la de victimarios (hipotéticamente los residentes de las comunas) que se adjudican los habitantes de la ciudad. La vuelta de tuerca que ofrece la “sicaresca”, es que busca la empatía de un lector implícito a quien se asume como víctima de la violencia por pensarse un elemento ajeno a los cinturones de miseria, pero que el correr de las lecturas, poco a poco, lo descubre como victimario. Esto es lo que Erna Von der Walde ha calificado como la “lógica perversa” de estas novelas, pues es lo que atrapa al lector real en el marasmo de la violencia (37).

Además de atrapar al lector, la sicaresca modela el diálogo, o la falta de este, “entre los mundos divorciados que dan forma a la ciudad, construye un precario espacio de encuentro que impele al lector a reconocerse en lo desconocido y, al hacerlo, descubrir que los conceptos de

víctima y victimario pierden su valor semántico tradicional y se tornan indistinguibles” (Lander 168).

En suma, en la novela sicarésca se encarna al sicario, no únicamente como un individuo inadaptado tanto a nivel social como a nivel geográfico, sino también como un individuo que es excluido de la sociedad tanto por la índole de sus actos como por su indiferencia ante estos. Sus actos, entonces, se fundamentan en base a una organización narrativa donde la mención del crimen se transforma en incriminación directa al personaje del sicario quien vive en la parte opuesta de la ciudad, en los linderos de los barrios. Adicionalmente, el sicario como finalidad representa indispensablemente el entendimiento de la dualidad geográfica que determina a la ciudad.

Conclusión

A lo largo de esta tesis se parte de la noción que la novela en Colombia ha sido considerada un género menor. Para comprobar esta idea la crítica reitera que las novelas que lograron resaltar dentro de la incipiente producción literaria correspondían siempre a las mismas tres o cuatro. Las tres novelas que tienen un lugar inamovible en nuestra tradición literaria son, sin duda *María* (1867) de Jorge Isaacs, *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, y *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. Hay otras que se incluyen en la lista áurea dependiendo del crítico al igual como ocurre cada vez que se intenta establecer un nuevo canon. Raymond Williams destaca la tríada sagrada: “por más de cien años solo habían producido tres novelas reconocidas nacional e internacionalmente” (*Novela y poder en Colombia* 41). Seymour Menton escoge las tres mencionadas y añade una cuarta, *Frutos de mi tierra* (1896), de Tomás Carrasquilla (*La novela colombiana: planetas y satélites* 5). Para Ángel Rama el caso no es tan distinto y explica que en Colombia no “se hace sino reconocer la existencia de novelas que se van alternando a lo largo de enormes períodos desérticos” y agrega al grupo de las tres consagradas, otra novela de Carrasquilla, *La marquesa de Yolombó* (1928) (*La narrativa Gabriel García Márquez* 40).

Asimismo, la tesis se enfoca en la importancia que tuvo el Bogotazo en 1948 no solo para la capital sino para toda la sociedad colombiana. Este evento desencadena una oleada de violencia que se extendería a una extensa parte del país cuyo efecto será una explosión en la producción literaria. Ante la violencia, los escritores respondieron con un caudal de obras sobre este tema que había inundado la esfera cultural, un fenómeno sin precedentes en el país. Simultáneamente, y como reacción al torrente de obras, se empieza a gestar la crítica literaria que para ese entonces correspondía primordialmente a la crítica periodística. Semejante a la situación de la novela, en las décadas del cincuenta y sesenta, la crítica también era considerada

como una de las causas de esta precariedad. Además, existía un consenso entre los escritores, de dos grandes hombres de letras que se encargaban de consagrar o desaprobar las novelas que pasaban por sus manos. Ambos, Hernando Téllez y Eduardo Zalamea Borda, además de reseñar y comentar las creaciones de los jóvenes escritores, sostuvieron intercambios, entre ellos y otros intelectuales, en los suplementos literarios de los periódicos nacionales en los cuales se ponderaba sobre la actualidad y porvenir de la novela en Colombia.

Así pues, por medio del estudio de la crítica periodística de *El Tiempo* y *El Espectador* en la década del cincuenta, específicamente de Téllez y Zalamea Borda en 1954, se cotejan las diferentes posturas que ambos tenían sobre el panorama general de la novela y la opinión que cada uno tenía sobre distintas obras que reseñaron. A través del estudio de sus escritos se intenta demostrar por qué sus valoraciones constituyen hoy por hoy la crítica seminal de la novela de la Violencia. De igual manera, se muestra que la manera en que la crítica periodística de García Márquez de 1959 y 1969, un lustro después de las discusiones iniciales de los críticos intervino en el debate nacional sobre la precariedad de la tradición literaria colombiana. La inclusión de este momento clave para la tradición de la crítica literaria colombiana evidenció la repercusión que los reproches que García Márquez tendrían para la crítica de la novelística de la Violencia y, por ende, para esta misma.

Luego se indaga sobre la situación de la novela de la Violencia en la década del sesenta ante los estudios críticos de ese período para delinear su evolución ante la mirada de la crítica. Allí se constata que los debates del cincuenta alcanzan un gran auge y se siguen tratando temas relacionados tanto con la labor del escritor como del crítico. Adicionalmente línea, se explica que los sesenta constituyó un florecimiento del ámbito literario puesto que fue en este en que se crearon las primeras facultades de literatura y surgieron importantes festivales del libro. Adicionalmente, se constata lo que se sospecha al inicio de la investigación de esta tesis y es si la

novelística de la Violencia propulsó la tradición literaria colombiana, la cual la crítica ha manifestado se cristaliza con la aparición de *Cien años de soledad* en 1967. Sin embargo, es pertinente pensar de qué se habría nutrido la novela merecedora del Premio Nobel si su escritor no hubiese pasado por los estragos de la Violencia. De igual manera concierne a la crítica literaria que también se vio influenciada por los dardos sentenciosos de García Márquez.

Además de contribuir a la gestación de la tradición literaria en Colombia, se describe en qué medida las novelas tempranas de la Violencia representaron la violencia y se les criticó por haberla calcado al extremo de la literalidad. Sin embargo, un aspecto innegable que se comprobó es que estas novelas fueron pioneras en enunciar el fenómeno de la Violencia. Más aún, se muestra de qué manera la literatura proveyó un espacio para reflexionar y cuestionar la realidad inusitada que se vivía en el país, función que el Estado y otras disciplinas ejercieron después.

Uno de los propósitos iniciales de la sección dedicada a García Márquez y su experiencia con el Bogotazo a través de sus memorias en *Vivir para contarla* pretendía ser un recuento anecdótico que compaginara con la sección anterior que trata sobre la crítica seminal y la situación de la novela de la Violencia a partir de los estallidos del 9 de abril. Sin embargo, a medida que se iban descubriendo sus vivencias se hizo evidente que este suceso no solo dejaría una huella en sus recuerdos, sino que también influenciaría de manera fundamental su obra literaria. Así se puede constatar en el recuento que se hizo de los meses inmediatos al Bogotazo, con sus propias palabras, y de momentos específicos que marcaron su creación. En vista de que se hace especial énfasis en la manera en que la violencia de la época pudo haber tenido en su vida y su obra, se seleccionó su novela corta *El coronel no tiene quien le escriba* por ser esta su respuesta directa a la Violencia. Al examinarla se constata que en esta el tema de la violencia política del cincuenta subyace como eje principal del cual se sostiene la violencia del pasado y se derivan las del presente. Más aún, al cotejarla con su artículo difamatorio de 1959 de la novela

de la Violencia, se pudo verificar que esta no escapó de la presión que se les imponía a los escritores de escribir sobre el tema. Sin embargo, fue evidente su labor de artesano de la novela al poner en práctica técnicas que habría aprendido de escritores europeos y norteamericanos. Debido a estas características de *El coronel* se confirma la importancia que la crítica le ha otorgado dentro del corpus de la novela de la Violencia.

Partiendo de la premisa con la que se introdujo esta tesis, hablar de violencia en Colombia es recorrer toda su historia, se reflexiona sobre los ecos de la Violencia en la novela de décadas posteriores. Para esto se plasma la idea que la Violencia al pasar de los años tomó múltiples formas al mismo tiempo que surgían diferentes fenómenos socio-políticos que traían consigo una pluralidad de violencias. De este modo se pasó de una violencia con matices principalmente partidistas a una proliferación de violencias más complejas entrelazadas entre sí de acuerdo con los grupos que la ejercían. Una vez se explica la nueva nomenclatura se dan algunos ejemplos que mostraron la manera en que la novela se adaptó a las nuevas violencias a la vez que manifestó momentos de experimentación literaria. Para este propósito se examinan, aunque panorámica pero puntualmente, los casos en que las violencias fueron testimoniadas, representadas y ficcionalizadas a través de la experimentación con diferentes subgéneros. Entre estos se encuentran la literatura testimonial y la novella, formas ensayadas no solo a nivel nacional sino internacional, y otras particulares y derivadas de la violencia propia de Colombia, como la novela sicarésca. Con esta selección se comprueba que así como la violencia fue adquiriendo diferentes niveles en su origen e implementación, se vio una transformación en la producción literaria.

Finalmente, quedan por abarcar algunas inquietudes para los investigadores futuros interesados en abordar la novelística de la Violencia. Se debe proponer un corpus diferente al actual que siempre menciona las mismas tres o cinco novelas (*Viento seco*, *El cristo de espaldas*,

El día del odio, Siervo sin tierra y El monstruo) como representantes de la novela de la Violencia. Para lograr la revaloración de la novela de la Violencia es necesario que se escojan novelas tempranas, es decir, las publicadas en el primer lustro de la década del cincuenta y analizarlas dejando a un lado el sesgo crítico para poder estudiarlas con lente justo.

Bibliografía

- Abad Faciolince, Héctor. *Angosta*. Bogotá: Seix Barral, 2003.
- . “Estética y narcotráfico”. *Revista de Estudios Hispánicos* 42.3 (2008): 513-518.
- Acosta, Carmen Elisa. *Lectura y nación: novela por entregas en Colombia, 1840-1880*. Bogotá: Editores Nacionales, 2009.
- . “Leerse en la novela y formar parte de la cultura nacional. Colombia a mediados del siglo XIX”. *Orbis Tertius* 17.18 (2011). <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv17n18d02>
- Acosta, Carmen Elisa, et al. *Leer la historia: Caminos a la historia de la literatura colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007.
- Aguilar, Juan David. “Daniel Ferreira: Rebelión de los oficios inútiles”. *Semanario Voz* 16 agosto 2016. <http://semanariovoz.com/daniel-ferreira-rebelion-de-los-oficios-inutiles/>
- Airó, Clemente. “El presente de la novela y su desarrollo en Colombia”. *Espiral* 96 (1965): 3-16.
- Alape, Arturo. *Bogotazo: memorias del olvido*. Bogotá: Universidad Central, 1983.
- . *El cadáver insepulto*. Bogotá: Planeta, 2005.
- . *Las muertes de Tirofijo*. Bogotá: Ediciones Abejón Mono, 1972.
- . *Sangre ajena*. Bogotá: Planeta, 2000.
- Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Álvarez Gardeazábal, Gustavo. *Comandante paraíso*. Bogotá: Grijalbo, 2002.
- . *Cóndores no entierran todos los días*. Barcelona: Ediciones Destino, 1972.
- . *La novelística de la violencia en Colombia*. Cali: Universidad del Valle, 1970.
- Amórtegui, Manuel. *La violencia contemporánea desde las víctimas: Una lectura de los ejércitos y la multitud errante*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

- Andrade, María Mercedes. *La ciudad fragmentada: Una lectura de las novelas del Bogotazo*. Cranston: Ediciones Inti, 2002.
- Arango, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Arango Ferrer, Javier. *Dos horas de literatura colombiana*. Bogotá: Ediciones La Tertulia, 1963.
- Araoz, Santiago. *Historia del Frente Nacional y otros ensayos*. Bogotá: Editorial Presencia, 1977.
- Ariza González, Julio. “Noticia de un secuestro: los límites de la ficcionalidad”: *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Castalia, 2000. 38-45.
- Arocha, Jaime, et al. *Colombia, violencia y democracia: informe presentado al Ministerio de Gobierno*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1987.
- Ayala, César Augusto. *Resistencia y oposición al establecimiento del Frente Nacional: los orígenes de la Alianza Nacional Popular (ANAPO). Colombia 1953-1964*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1996.
- Bahamón Dussan, Mario. *El sicario*. Cali: Orquídea, 1988.
- Baldomero, Sanín Cano. *Letras colombianas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- Bayona Posada, Nicolás. *Panorama de la literatura colombiana*. Bogotá: Ediciones Samper Ortega, 1942.
- Behar, Olga. *Noches de humo*. México: Claves Latinoamericanas, 1988.
- Bergquist, Charles, y David Bushnell. *Café y conflicto en Colombia, 1886-1910. La guerra de los mil días: sus antecedentes y consecuencias*. Bogotá: Fondo Rotatorio de Publicaciones FAES, 1981.

- Bermúdez, Alberto. “La historia del partido conservador Colombiano. Laureano Gómez. Comentarios a un Régimen” (2010). https://www.bcn.cl/historiapolitica/partidos_politicos/wiki/Partido_Conservador
- Betancourt, Ingrid. *No hay silencio que no termine*. Bogotá: Editorial Aguilar, 2012.
- Beverly, John. *Testimonio: On The Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Bialowas Pobutsky, Aldona. “Deleitar denunciando: La narco telenovela de Gustavo Bolívar ‘Sin tetas no hay paraíso’ marca el pulso de la sociedad colombiana”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 46 (2010). <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero46/deleitar.html>
- Bolívar, Gustavo. *Sin tetas no hay paraíso*. Bogotá: Quintero Editores, 2004.
- Braun, Herbert. *Mataron a Gaitán*. Bogotá: Prisa Ediciones, 1985.
- . *Mataron a Gaitán. Vida pública y violencia urbana en Colombia*. Bogotá: Editorial Norma, 1998.
- Bronx, Humberto. *Veinte años de novela colombiana*. Medellín: Editorial Granamérica, 1966.
- Buitrago, Fanny. *Los fusilados de ayer*. Badajoz: Universitas Editorial, 1987.
- . *El hostigante verano de los dioses*. 1963. Bogotá: Plaza y Janés, 1977.
- Buitrago Salazar, Evelio. *Zarpazo*. Bogotá: Imprenta de las Fuerzas Militares, 1967.
- Burgos, Andrés. *Lugares ajenos: Relatos del desplazamiento*. Medellín: Fondo Editorial Universitario EAFIT, 2001.
- Caballero Calderón, Eduardo. *El cristo de espaldas*. Bogotá: Panamericana Editorial, 1952.
- . “Los escritores”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 4.10 (1961): 934-935.
- . *Siervo sin tierra*. Madrid: Guadarrama, 1954.
- . “Sin ámbito literario”. *El Tiempo. Lecturas Dominicales* 27 mayo 1951.

- Caicedo, Daniel. *Viento seco*. Buenos Aires: Editorial Nuestra América, 1954.
- Canal Ramírez, Gonzalo. *Estampas y testimonios de violencia*. Bogotá: Canal Ramírez, 1966.
- Cañón, Luis. *El patrón: vida y muerte de Pablo Escobar*. Bogotá: Planeta, 1994.
- Carrasquilla, Tomás. *La marquesa de Yolombó*. 1928. Bogotá: Biblioteca Ayacucho, 1984.
- Castaño, Ángel. “Los conflictos por la tierra emergen en la literatura”. *El Tiempo* 22 octubre 2015. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16410700>
- Castro Caycedo, Germán. *La bruja, coca, política y demonio*. Bogotá: Planeta, 1994.
- Cepeda, Iván. “Genocidio político: el caso de la Unión Patriótica en Colombia”. *Revista Cetil* 1.2 (2006): 101-112.
- Cepeda Samudio, Álvaro. *La casa grande*. Bogotá: Mito, 1962.
- Chaparro Madieto, Rafael. *Opio en las nubes*. Bogotá: Colcultura, 1992.
- Charry, Luis Fernando. *Los niños suicidas*. Bogotá: Villegas Asociados, 2004.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. *Para llegar a García Márquez*. Bogotá: Planeta, 1997.
- Collazos, Óscar. *Batallas en el Monte de Venus*. Bogotá: Planeta, 2003.
- . *La modelo asesinada*. Bogotá: Planeta, 1999.
- . *Morir con papá*. Bogotá: Seix Barral, 1997.
- Collazos Odriozola, Jaime. “Fidel Castro y la Cuba revolucionaria: un deterioro simultáneo”. *Contribuciones desde Coatepe* 1 (2002): 106-139.
- Consuegra, Jorge. “Las mejores letras de Daniel Ferreira”. *El Espectador* 2 marzo 2015. <https://www.elespectador.com/entretenimiento/unchatcon/mejores-letras-de-daniel-ferreira-articulo-547139>
- Corredor, Ángela. “Novela de la Violencia (1946-1955)”. *Gran Enciclopedia de Colombia*. Vol. IV. Bogotá: Círculo de Lectores, 1996. 241-248.

- Cortínez, Verónica. “Mundo Nuevo: Propuesta para una nueva literatura”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 19.2 (1995): 299-309.
- Cruz Kronfly, Fernando. *El embarcadero de los incurables*. Bogotá: Editorial Norma, 1998.
- Curcio Altamar, Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. 1953. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1957.
- Daza Orozco, Mary. *¡Lo muertos no se cuentan así!* Bogotá: Plaza y Janés, 1991.
- De López, Julieta Montoya. “Cultura, periodismo y prensa”. *Revista Universidad Pontificia Bolivariana* 41.135 (1992): 25-31.
- De Rojas, Fernando. *La Celestina*. Ed. Peter E. Russell. Madrid: Castalia, 2001.
- Delgado, Carlos. *El 9 de abril en fotos*. Bogotá: El Áncora Editores, 1986.
- Derrida, Jacques. *El siglo y el perdón. Fe y saber*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2006.
- Donoso, José. *Historia personal del “boom”*. 1972. Santiago: Alfaguara, 1998.
- Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Santiago: Editorial Universitaria, 1970.
- Doyle Springer, Mary. *Forms of the Modern Novella*. Chicago: Chicago University Press, 1975.
- Duque Mejía, Jaime. “Una pregunta sobre nuestro arte de novelar”. *Boletín Cultural Bibliográfico* 7.12 (1964): 2235-2238.
- Echeverri Mejía, Arturo. *Marea de ratas*. Medellín: Gráficas, 1960.
- . “Retratos de Jorge Eliécer Gaitán. El líder político del pueblo”. *El Espectador* 9 abril 2018.
<https://cromos.elespectador.com/vida-social/retratos-de-jorge-eliecer-gaitan-el-lider-politico-del-pueblo-26514-ie114>
- Englekirk, John, y Gerald Wade. *Bibliografía de la novela colombiana*. México: Imprenta Universitaria, 1950.

- Escobar, Alejandra. *Análisis de los factores políticos y sociales que inciden en la implementación de una reforma agraria en Colombia. Estudio de caso: reforma de 1961*. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, 2011.
- Escobar, Sergio. *Manuela de Eugenio Díaz Castro, la novela sobre el impasse fundacional colombiano*. Tesis doctoral. University of Michigan, 2009.
- Escobar Gaviria, Roberto. *Mi hermano Pablo*. Bogotá: Quintero Editores, 2000.
- Escobar Mesa, Augusto. “Reflexiones acerca de la literatura sobre la violencia”. *Literatura y Lingüística: Revista del Departamento de Español* 17 (1990): 19-25.
- . “Reflexiones sobre una y múltiples violencias”. *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*. Bogotá: Ediciones Fundación Universidad Central, 1997. 401-437.
- . *Una literatura entre la imaginación y el miedo*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1986.
- . “La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?” *Gaceta de Colcultura* 37 (1996): 21-29.
- Fayad, Luis. *Testamento de un hombre de negocios*. Bogotá: Arango Editores, 2004.
- Figueroa, Cristo Rafael. “Gramática-Violencia: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX”. *Tabula Rasa* 2 (2004): 93-110.
- Fontal, Laura Sofía. *La reinención del pasado: la masacre de las bananeras en la producción cultural de los años sesenta*. Bogotá: Universidad de La Salle, 2015.
- Forero, Gustavo. *La anomia en la novela de crímenes en Colombia*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2012.
- “Las fotos del hombre que retrató los principales momentos de Gaitán”. *El Tiempo* 9 abril 2018.
<http://www.eltiempo.com/fotos-de-jorge-eliecer-gaitan-su-muerte-y-el-bogotazo-202624>

- Franco-Cañas, Angélica, e Ignacio de los Ríos-Carmenado. “Reforma agraria en Colombia: evolución histórica del concepto. Hacia un enfoque integral actual”. *Cuadernos de Desarrollo Rural* 8.67 (2011): 27.
- Franco, Jorge. *Rosario Tijeras*. 1999. New York: Seven Stories Press, 2004.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Galeano, Juan Carlos. “El nadaísmo y ‘la violencia’ en Colombia”. *Revista Iberoamericana* 59.164 (1993): 645-658.
- Gallego Uribe, Antonio. *El zar: el gran capo*. Pereira: Papiro, 1995.
- Gamboa, Santiago. *Los impostores*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- . *Páginas de vuelta*. 1995. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- García Dussán, Pablo. *Literatura thanática: Búsqueda de una memoria común*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2007.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.
- . *El coronel no tiene quien le escriba*. 1962. New York: Random House, 1999.
- . “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”. 1959. *Eco* 33.205 (1978): 104-108.
- . *Los funerales de la Mamá Grande*. 1962. Buenos Aires: Debolsillo, 2003.
- . *La hojarasca*. 1955. New York: Random House, 1998.
- . “La literatura colombiana, un fraude a la nación”. 1960. *Eco* 33.203 (1978): 1200-1206.
- . *La mala hora*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1962.
- . *Noticia de un secuestro*. Bogotá: Editorial Norma, 1996.
- . *El otoño del patriarca*. Barcelona: Plaza y Janés, 1975.
- . *Vivir para contarla*. New York: Alfred A. Knopf, 2002.
- García Márquez, Gabriel, y Mario Vargas Llosa. *Diálogo sobre la novela latinoamericana*. Lima: Perú Andino, 1988.

- Gardner, Nathaniel E. "The Extraordinary Subaltern: Testimonio Latinoamericano and Representation". *Hipertexto* 4 (2006): 36-49.
- Gaviria, Víctor. *El pelaito que no duró nada*. Bogotá: Planeta, 1991.
- Gilard, Jacques. "Colombia, años 40: de *El Tiempo* a *Crítica*". *Cahiers du CRICCAL* 9.1 (1992): 219-234.
- . "Eduardo Zalamea Borda, descubridor de García Márquez". *Literatura: Teoría, Historia, Crítica* 8 (2006): 339-351.
- Gillespie, Gerald. "Novella, Nouvelle, Novella, Short Novel? A Review of terms". *Neophilologus* 51.1 (1967): 117-27.
- Giraldo, Luz Mary. *Más allá de Macondo: tradición y rupturas literarias*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2006.
- . *Migraciones y desplazamiento en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- . *Narrativa colombiana: Búsqueda de un nuevo canon 1975-1995*. Bogotá: Ceja, 2000.
- . *La novela colombiana ante la crítica, 1975-1990*. Editorial Facultad de Humanidades, 1994.
- Gómez Buendía, Blanca Inés. *Narrativa y crítica en Colombia. En torno a una polémica*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2000.
- . *Viajes, migraciones y desplazamientos: Ensayos de crítica cultural*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- Gómez Corena, Pedro. *El nueve de abril*. Bogotá: Editorial Iqueima, 1951.
- Gómez Dávila, Ignacio. *Viernes 9*. México: Impresiones Modernas, 1953.
- Gómez Restrepo, Antonio. *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1945.

- González, Catalina. “La revista cultural colombiana: Tendencias”. *Signo y Pensamiento* 12.23 (1993): 87-96.
- González, Diana. “Del ‘Bogotazo’ al Día Nacional de la Memoria y Solidaridad con las víctimas. Los nuevos sentidos del 9 de abril en Colombia”. *Aletheia* 3.5 (2012). <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-5/articulos/del-bogotazo-al-dia-nacional-de-la-memoria-y-solidaridad-con-las-victimas.-los-nuevos-sentidos-del-9-de-abril-en-colombia>
- González, Fernán. “Aproximación a la configuración política de Colombia”. *Revista Controversia* 153-4 (2017): 19-72.
- González, Tomás. *Abraham entre bandidos*. Bogotá: Alfaguara, 2011.
- González Keelan, Sara. “Hernando Téllez (1908-1966): apuntes para una biografía”. *Revista Iberoamericana* 262 (2018): 25-42.
- Good, Graham. “Notes on the Novella”. *Novel: A Forum on Fiction* 10.3 (1977): 197-211.
- Gossain, Juan. *La mala hierba*. Bogotá: Plaza y Janés, 1981.
- Grueso, Delfín. “La toma del Palacio de Justicia, el régimen y el manejo del Estado”. *Boletín Socioeconómico CIDSE* 17 (1997): 76-92.
- Guevara, Andrés Felipe. *El papel de la novela dentro del proceso de formación de la nación colombiana en 1844-1858*. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, 2012.
- Gutiérrez, Luis Felipe. “Abril de 1970: historia de cuando robaron la voluntad popular en Colombia”. *Azul Naranja. Voz en Movimiento* 4 mayo 2013. http://www.funlam.edu.co/azulnaranja/index.php?option=com_content&task=view&id=6271&Itemid=8
- Guzmán Campos, Germán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna. *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Vol. I. Bogotá: Tercer Mundo, 1963.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. 1966. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1971.

- “Historia política. Origen de los Partidos Políticos Tradicionales”. *Presidencia de la República*
26 julio 2006. http://www.presidencia.gov.co/prensa_new/historia/hispol.htm.
- Holguín, Claudia. “Un santandereano inpresentable e imprescindible. Daniel Ferreira, ganador del premio Clarín”. *Arcadia* (2015): 48-49. <https://www.revistaarcadia.com/imprensa/literatura/articulo/inpresentable-imprescindible/43603>
- Isaacs, Jorge. *María*. 1867. New York: McMillan, 1927.
- Jaramillo Morales, Alejandra. “Nación y melancolía: Literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005”. *ARBOR: Ciencia, Pensamiento y Cultura* 183.724 (2007): 319-330.
- Jaramillo Vélez, Rubén. *Colombia: La modernidad postergada*. Bogotá: Temis, 1994.
- Jordán, Víctor M. *Colombia imaginada 1850-1930: Novela fundacional, tecnología y nación*. Gainesville: University of Florida, 2009.
- Jorgensen, Beth Ellen. *Documents in Crisis: Nonfiction Literatures in Twentieth-Century Mexico*. Albany: State University of New York Press, 2011.
- Kalmanowitz, Salomón. *El desarrollo histórico del campo colombiano*. Bogotá: Siglo Editores, 2014. https://campusvirtual.univalle.edu.co/moodle/pluginfile.php/145299/mod_folder/content/0/El_Desarrollo_Historico_del_Campo_Colombiano.doc?forcedownload=1
- King, John. “Towards a Reading of the Argentine Literary Magazine *Sur*”. *Latin American Research Review* 16.2 (1981): 57-78.
- Klahn, Norma. “La problemática del género ‘novela corta’ en Onetti”. *Texto Crítico* 6.18-19 (1980): 204-214.
- Klein, Don. *Gabriel García Márquez: una bibliografía descriptiva. En conmemoración de los cincuenta años de la publicación de sus escritos, 1947-1997*. Vol. I. Bogotá: Editorial Norma, 2003.

- Kristal, Efraín. “La política y la crítica literaria. El caso Vargas Llosa”. *Perspectivas* 4 (2001): 339-351.
- Ladrón de Guevara, Pablo. *Novelistas buenos y malos*. Bogotá: Imprenta Eléctrica, 1910.
- Lander, María Fernanda. “La voz impenitente de la ‘sicaresca’ colombiana”. *Revista Iberoamericana* 63.218 (2007): 165-177.
- Laverde, Alfredo. “Crítica literaria y esfera pública: El ensayo de Hernando Téllez (1940-1950)”. *Remate de Males: Campinas* 37.2 (2017): 785-808.
- “El libro de ocasión ¿Por qué se reencauchan los mismos temas?”. *Revista Semana* 3 junio 2010. <https://www.semana.com/cultura/articulo/el-libro-ocasion/113971-3>
- “Literatura y violencia: Daniel Ferreira, perfil”. *Agencia Venezolana de Noticias* 6 febrero 2012. <http://labaladadelosbandolerosbaladies.blogspot.com/2012/02/literatura-y-violencia.html>
- Lizarazo Osorio, José Antonio. *El día de odio*. Buenos Aires: Ediciones López Negri, 1952.
- Lleras de la Fuente, Carlos. “La literatura de la violencia (Bibliografía)”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 4 (1961): 659-662.
- López, Edwin, y Salomón Kalmanovitz. “La idea federal en el nacimiento de la república colombiana 1810-1828”. *Ideas y políticas económicas en Colombia durante el primer siglo republicano*. Ed. Andrés Álvarez y Juan Santiago Correa. Bogotá: Universidad de los Andes, 2016. 123-154.
- López Tamés, Román. *La narrativa actual de Colombia y su contexto social*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1975.
- Lozano, Pilar. *Crecimos en la guerra*. Bogotá: Editorial Panamericana, 2014.
- . *Era como mi sombra*. Bogotá: Ediciones SM, 2015.
- Lypovetsky, Gilles. “Modernismo y postmodernismo”. *Colombia: El despertar de la modernidad*. Bogotá: Editorial Neisa, 2002. 75-125.

- Madrid Malo, Néstor. “Estado actual de la novela en Colombia”. *Revista Interamericana de Bibliografía* 17.1 (1966): 68-82.
- Marín, Paula Andrea. “La novela colombiana ante la historia y la crítica literaria (1934-1975)”. *Estudios de Literatura Colombiana* 36 (2015): 13-35.
- Martínez Pacheco, Agustín. “La violencia. Conceptualización y elementos para su estudio”. *Política y Cultura* 46 (2016): 7-31.
- Marturano, Jorge. “Literature: Testimonial Literature. Overview of the Cuban Tradition of Testimonial Writing from Slave Autobiography to the Testimonio Vogue”. *Cuba: People, Culture, History*. Ed. Alan West-Durán. New York: Charles Scribners’ Sons, 2011. 598-602.
- Mejía Duque, Jaime. “Una pregunta sobre nuestro arte de novelar”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 7.12 (1964): 2235-2238.
- Mejía Vallejo, Manuel. *El día señalado*. Bogotá: Plaza y Janés, 1964.
- Melo, Jorge Orlando, y Luis Alberto Álvarez. *Colombia Hoy*. Bogotá: Banco de la República, 2010.
- Mena, Lucila Inés. “Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura”. *Latin American Research Review* 13.3 (1978): 95-107.
- Mendoza, Mario. *Satanás*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- . *Scorpio City*. Bogotá: Planeta, 1998.
- . *El viaje del loco Tafur*. 2001. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- Menton, Seymour. *La novela colombiana: planetas y satélites*. Bogotá: Plaza y Janés, 1978.
- Molloy, Sylvia. “Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*”. *Revista Iberoamericana* 53.141 (1987): 745-766.

- Moncayo, Edgard M. *Nuevos enfoques de política regional en América Latina: El caso de Colombia en perspectiva histórica. Tendencias del desarrollo regional en Colombia. Polarización, apertura y conflicto*. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación, 2002.
- Monsalve, Jaime. “El cesto del magazín, una antología del rechazo”. *El malpensante* 188 (2017).
https://www.elmalpensante.com/articulo/3809/el_cesto_del_magazin_una_antologia_del_rechazo
- Moreno-Durán, Rafael. *Camus, la conexión africana*. Bogotá: Editorial Norma, 2003.
- . “Mito: memoria y legado de una sensibilidad”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 26.18 (1989): 19-29.
- Nariño, Antonio. “Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano”. *Los ilustrados. José Celestino Mutis, José Félix de Restrepo y Antonio Nariño*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- Naudín Gracián, Pedro. *Un amor para el olvido*. Medellín: Editorial Lealón, 2002.
- Naum, Montt. *El eskimal y la mariposa*. Bogotá: Alfaguara, 2005.
- Nieto, Juan José. *Ingermina o la hija de Calamar*. 1844. Medellín: Editorial Universidad EAFIT, 2001.
- Nieves, Laura. *Novela de la violencia: Una herramienta para la construcción de memoria histórica en Colombia 1946-1959*. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, 2014.
- Nuzzo, Giulia. “La ‘pentalogía (infame) de Colombia’ de Daniel Ferreira: Una aproximación a su obra”. *Cultura Latinoamericana* 25.1 (2017): 134-164.
- Oquist, Paul. *Violencia, conflicto y política en Colombia*. 1978. Bogotá: CEREC, 1985.
- Ortega, José. *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá: Editorial Cromos, 1935.

- Ortiz, Carlos Miguel. “Historiografía de la violencia”. *La historia al final del milenio: Ensayos de historiografía colombiana y latinoamericana*. Bogotá: EUN, 1994. 371-431.
- Ortiz, Lucía. “Voces de la violencia: narrativa testimonial en Colombia”. *Latin American Studies Association* (1997). <http://lasa.international.pitt.edu/lasa97/ortiz>
- Ortiz, Ricardo. “El año literario de 1951”. *El Tiempo. Lecturas Dominicales* 30 mayo 1951.
- Osorio, Oscar. *El narcotráfico en la novela colombiana*. Cali: Universidad del Valle, 2014.
- . “El sicario en la novela colombiana”. *Poligramas* 29 (2008): 61-81.
- . “Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva”. *Poligramas* 25 (2006): 85-108.
- Osorio Lizarazo, José Antonio. *El día del odio*. Bogotá: Punto de Lectura, 1951.
- Ospina, Claudia. *Representación de la violencia en la novela del narcotráfico y el cine colombiano contemporáneo*. Tesis doctoral. University of Kentucky, 2010.
- Otero Muñoz, Gustavo. *Resumen de historia de literatura colombiana*. Bogotá: Editorial Voluntad, 1945.
- Ospina E., Martha Cecilia, y Juan Felipe Marín Suárez. “Ciudadanía y elecciones en la Nueva Granada. Las definiciones y su reglamentación, 1821–1853”. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local* 10.20 (2018): 100-133.
- Palacios, Eustaquio. *El alférez real*. Cali: Universidad del Valle, 1959.
- Palacios, Marco. *Violencia pública en Colombia, 1958-2010*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Pareja, Carlos H. *El monstruo*. Buenos Aires: Nuestra América, 1955.
- Pécaut, Daniel. “De las violencias a la violencia”. *Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Eds. Gonzalo Sánchez y Ricardo Peñaranda. Bogotá: Fondo Editorial CEREC, 1986. 183-194.

- . *Guerra contra la sociedad*. Bogotá: Planeta, 2001.
- . “Reflexiones sobre el fenómeno de la violencia”. *Once ensayos sobre la violencia*. Bogotá: Fondo Editorial CEREC, 1985.
- Pedersen, Carl Erol. *Main Trends in the Contemporary Colombian Novel, 1953-1967*. Tesis doctoral. University of Southern California, 1971.
- Peña, Margarita, y Carlos Alberto Mora. *Historia de Colombia. Introducción a la historia social y económica*. Bogotá: Editorial Norma, 2010.
- Peña Gutiérrez, Isaías. *La generación del bloqueo y del estado de sitio*. Bogotá: Ediciones Punto Rojo, 1973.
- . “Génesis y contratiempos de una narrativa”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 5.9 (1979): 119-132.
- . *Narrativa del Frente Nacional. Génesis y contratiempos*. Bogotá: Talleres de Ediciones Avance, 1982.
- Piedrahita, Iván. “Examen de la novela colombiana contemporánea”. *Revista de la Universidad Pontificia Javeriana* 20.72 (1954): 122-127.
- Piglia, Ricardo. “Secreto y narración. Tesis sobre la nouvelle”. *El arquero inmóvil: nuevas poéticas sobre el cuento*. Ed. Eduardo Becerra. Madrid: Páginas de Espuma, 2004. 87-205.
- Pineda-Botero, Álvaro. *Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo, 1990.
- Pinzón, Ángela. *La violencia y el contexto político en la obra de Daniel Ferreira*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2016.
- Piñero, Buenaventura, y Argenis Pérez. “Literatura y subliteratura en Venezuela a partir de los sesenta”. *Letras* 34-35 (1976-1977): 145-158.

- Piotrowski, Bogdan. *La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1988.
- Porras, José Libardo. *Hijos de la nieve*. Bogotá: Planeta, 2000.
- Pouliquen, Hélène. *El campo de la novela en Colombia: Una Introducción*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2011.
- Puente, Ángela. “Bonanza Marimbera 1976-1985”. *Verdad Abierta, Bogotá* 29 (2008). <https://verdadabierta.com/bonanza-marimbera-1976-1985/>
- Rama, Ángel. *Crítica literaria y utopía en América Latina*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2006.
- . *La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular*. Bogotá: Colcultura, 1991.
- . “Un novelista de la violencia americana”. *Homenaje a Gabriel García Márquez: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomán. Nueva York: Las Américas, 1972.
- Ramos, Óscar Gerardo. *De Manuela a Macondo*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1972.
- Restrepo, Esteban. “Reforma constitucional y progreso social: La ‘Constitucionalización de la vida cotidiana’ en Colombia”, *SELA*, 2002. https://digitalcommons.law.yale.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://scholar.google.com/&httpsredir=1&article=1013&context=yys_sela
- Restrepo, Laura. *Delirio*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- . *Leopardo al sol*. Bogotá: Planeta, 1993.
- . “Niveles de realidad en la literatura de la ‘violencia colombiana’”. Ed. Martha Cárdenas. *Once ensayos sobre la violencia*. Bogotá: Fondo Editorial CEREC, 1976. 117-150.

- Ricardo Torres, Otto. "Apuntes sobre la novelística colombiana actual". *Letras Nacionales* 9 (1966): 49-56.
- Rincón, Greys Kelly. *Los ejércitos, la novela es la vida misma: Un acercamiento a la novela de la violencia*. Tesis doctoral. Universidad de Cartagena, 2012.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. 1924. Bogotá: Editorial ABC, 1946.
- Rodríguez, Ángela María. *El fotoreportaje y el Bogotazo: imagen y memoria de un pueblo*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2012.
- Rodríguez Machado, Mateo. *Los "pájaros" y la violencia en Colombia. Un análisis desde la historia y la literatura*. Tesis doctoral. Universidad de Antioquia, 2018.
- Rodríguez Ruiz, Jaime. "Pájaros, bandoleros y sicarios para una historia de la violencia en la narrativa colombiana". *Universitas Humanística* 47.47 (1999): 105-125.
- . "Textos sobre la violencia en la narrativa colombiana". *Revista Javeriana* (2002).
http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1274989824676_109430334_1870.
- Rojas, Clara. *Cautiva: testimonio de un secuestro*. New York: Simon and Schuster, 2009.
- Rojas Herazo, Héctor. "Pequeño boceto de la novela". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 5.5 (1962): 600-601.
- Romero, Armando. "De los mil días a la violencia: La novela colombiana de entreguerras". *Revista Iberoamericana* 53.141 (1987): 861-885.
- Rosales, Lina María. *El intento por una literatura colombiana independiente a principios del siglo XXI*. Bogotá: Universidad de la Salle, 2011.
- Rosero Diago, Evelio. *Los ejércitos*. Madrid: Tusquets, 2007.
- Rueda, María Helena. *La violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana*. Madrid: Iberoamericana, 2011.

- Salazar, Alonso. *No nacimos pa' semilla. La cultura de las bandas juveniles de Medellín*. Bogotá: CINEP, 1990.
- . *La parábola de Pablo*. Bogotá: Planeta, 2001.
- Salazar, Alonso, y Ana María Jaramillo. *Medellín: las subculturas del narcotráfico*. Bogotá: CINEP, 1992.
- Salazar, Carlos Gabriel. *Ezequiel Rojas: vida y pensamiento*. Boyacá: Academia Boyacense de Historia, 2006.
- Samper Pizano, Daniel. “La ciudad: terror de nuestros novelistas”. *El Tiempo. Lecturas Dominicales* 7 noviembre 1965: 3.
- Sánchez, Alonso. *Al diablo la maldita primavera*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2002.
- Sánchez, Carlos F. *El conflicto armado en Colombia en dos novelas juveniles: Propuesta de una secuencia didáctica*. Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2016.
- Sánchez, Gonzalo. “Los estudios de la violencia: balance y perspectivas”. *Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Bogotá: La Carreta Editores, 2007. 17-46.
- Sánchez, Luis Alberto. *América: Novela sin novelistas*. Lima: Librería Peruana, 1933.
- Sánchez Ángel, Ricardo. “Un asunto tenebroso: El cadáver insepulto”. *Papel Político* 11.1 (2006): 489-492.
- Santa, Eduardo. “Presencia y realidad de la novela”. *Bolívar* 35 (1955): 149-164.
- . *Sin tierra para morir*. Bogotá: Editorial Iqueima, 1954.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Scholes, Robert, y Robert Kellogg. *The Nature of Narrative*. 1966. New York: Oxford University Press, 1971.

- Serrano Zalamea, Mariana. *Ulises en un mar de tinta. Obra periodística de Eduardo Zalamea Borda*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2015.
- Sierra, Jorge Emilio. “Este era el extraordinario pensamiento de Jorge Eliécer Gaitán”. *El Tiempo* 9 abril 2018. <http://www.eltiempo.com/politica/partidos-politicos/cuales-eran-las-ideas-politicas-de-jorge-eliecer-gaitan-202670>
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Suárez Gómez, Jorge Eduardo. “La literatura testimonial de las guerras en Colombia: entre la memoria, la cultura, las violencias y la literatura”. *Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal* 72 (2011): 275-296.
- Suárez Rondón, Gerardo. *La novela sobre la violencia en Colombia*. Bogotá: Luis F. Serrano A., 1966.
- Téllez, Hernando. “Anotaciones sobre la literatura colombiana”. *Textos no recogidos en libro*. 2 vols. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1979. 759-766
- . “El ‘Coronel’ de García Márquez”. 1966. *Textos no recogidos en libro* Vol. II: 810-812.
- . “Gabriel García Márquez: La mala hora”. 1964. *Textos no recogidos en libro* Vol. II: 628-629.
- . “Literatura y testimonio”. 1954. *Textos no recogidos en libro* Vol. I: 454-460.
- . “Literatura y violencia”. *El Tiempo. Lecturas Dominicales* 15 noviembre 1959.
- . *Nacionalismo literario*. 1941. *Textos no recogidos en libro* Vol. I: 37-40.
- Terao, Ryukichi. *La novelística de la violencia en América Latina*. Bogotá: Universidad de Los Andes, 2005.
- Theodosiadis, Francisco. *Literatura testimonial: análisis de un discurso periférico*. Bogotá: Editorial Magisterio, 1996.

- Tirado, Álvaro. "Colombia: siglo y medio de bipartidismo". *Colombia hoy*. Bogotá: Siglo XXI, 1978. 102-185.
- Troncoso, Marino. "De la novela en la violencia a la novela de la violencia". *Universitas Humanística* 28.28 (1987): 29-37.
- Trujillo, Patricia. "Problemas de la historia de la novela colombiana en el siglo XX". *Leer la historia: Caminos a la historia de la literatura colombiana*. Ed. Carmen Elisa Acosta. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007. 61-107.
- Ungar, Antonio. *Zanahorias voladoras*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- Valderrama, Lucía. *La novela femenina en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Católica Javeriana, 1954.
- Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1994.
- . *La rambla paralela*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- Vallejo Mejía, Maryluz. *A plomo herido. Una crónica del periodismo en Colombia (1880-1980)*. Bogotá: Planeta, 2006.
- Van Delden, Maarten, e Yvon Grenier. *Gunshots at the Fiesta: Literature and Politics in Latin America*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2012.
- Vargas Llosa, Mario. "En torno a la novela de creación". *Río Piedras* 1 (1972): 129-140.
- "20 años, 1986-2006: compromiso con el pensamiento democrático". *Foro* 59.60 (2006): 25.
- Williams, Raymond. *Novela y poder en Colombia. 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo, 1991.
- . *Una década de la novela en Colombia. La experiencia de los setenta*. Bogotá: Plaza y Janés, 1980.
- Zalamea, Jorge. "Arte puro, arte comprometido, arte testimonial". *Eco* 11 (1965): 647-661.
- . *El gran Burundú-Burundá ha muerto*. Buenos Aires: Impresión López, 1952.
- Zapata Olivella, Manuel. *La calle 10*. Bogotá: Ediciones Casa de la Cultura, 1960.