

## De 1900 a hoy en Colombia: sitio a la "Atenas Suramericana"

Helena Araújo

Refiriéndose a la investigación del cambio cultural en América Latina, Alejandro Losada propone estudiar el continente como un conjunto de regiones y subregiones analizadas históricamente dentro del contexto general de su sociedad. Con respecto a Colombia, se puede anotar que en los últimos decenios del siglo pasado y los primeros del actual, el modo de producción cultural muestra semejanzas con el de otros países andinos. Semejanzas que —sobra decir— se van acentuando ante "los efectos que trae consigo la penetración del capital internacional en sectores claves de la producción y la manifestación de la lucha de clases". Sin embargo, cabe añadir que comparándola con la peruana, por ejemplo, la intelectualidad colombiana se presenta "con un horizonte liberal tardío", demostrando una vez más que cada tipo de formación social tiene "sus propios espacios culturales donde se producen determinadas estructuras literarias que son ajenas a otras formaciones sociales"<sup>1</sup>. Esto no impide, claro está, que la persistencia de algunos modos de producción cultural abran en Colombia, como en otros países, ciertas perspectivas revolucionarias. Sobre todo a partir de la narrativa realista.

"Quienes fundan la novela latinoamericana echando mano de los recursos del naturalismo y el esteticismo finisecular —dice Angel Rama— son los realistas del siglo XX"<sup>2</sup>. Bien se sabe, además, que su narrativa está comprometida con un cambio social y refleja conflictos económicos o políticos. Hacia los años veinte, el paso del capitalismo de libre competencia al de los grandes monopolios tiene repercusiones en naciones cuyo atraso se debe sobre todo al avance imperialista. La constitución del mercado mundial, los empréstitos e inversiones, crean dependencias en la economía y fortalecen a las clases oligárquicas. Colombia no es excepción. Las primeras luchas obreras no sólo se suscitan en contra de dichas

clases sino del capital foráneo. Desde el siglo XIX, el país se inicia en este proceso. Después de las guerras civiles, liquidadas en 1903 con la pérdida de Panamá, la indemnización estadounidense corresponde a necesidades de amplificación de la economía extranjera en detrimento de la nacional —con la complicidad, claro está, del Estado colombiano—. Estado favorecido por una hegemonía conservadora, centralista y clerical que considera la cultura diferencial y aristocratizante. Además, "uno de los mecanismos para ejercer el poder, diseñado a la perfección ideológica de la clase dominante, es la institución de la gramática y la retórica clásica, como modelos inquebrantables para el ejercicio de las letras. Esta forma represiva de delimitar el campo de acción, cuenta con el decisivo apoyo no sólo de las fuerzas gubernamentales sino de la Iglesia"<sup>3</sup>. Centralismo, clericalismo, elitismo, sentarán las bases de la famosa "Atenas Suramericana"... Bogotá, sí, con sus estadistas poetas, presidentes plumíferos y literatos tribunos, apoyados en la vocación filológica de tantos legistas listos a defender con rigor inquisitorial la pureza de la lengua. Si más adelante la "bohemia maldita" de ciertos modernistas desafía la rigidez de la forma e intenta dar otro rumbo al contenido moralizante de los textos, éstos guardan demasiados elementos importados como para que sus autores no sigan siendo, ante el gran público, una elite. Desde entonces —o desde siempre— los renegados y rebeldes vienen de la provincia. Y la creación de una conciencia ficcional se vincula al hostigamiento de esa capital tradicionalista y conservadora. Adherir a las vanguardias es convertirse en prófugo. Los disidentes bogotanos prefieren desterrarse y denunciar de lejos la explotación y la miseria, el servilismo ante los yanquis, la falta de programas de educación, e ironizar en torno a las manías academicistas y pedantes de muchos miembros del gobierno.

El primero en la lista y el más célebre es José María Vargas Vila (1860-1933), quien se exilia desde muy joven y escribe con furia y desespera-



ción durante interminables viajes. Panfletario itinerante, deja entre periodismo y narrativa cerca de un centenar de obras. Protestando contra un gobierno despótico y clerical, colabora en la prensa continental y se hace amigo de Martí, Darío, Vasconcelos, Mistral. En Colombia se leen clandestinamente sus novelas, dramas hiperbólicos y folletinescos que constituyen por su sensualismo lujurioso una tentación para un público habituado a lecturas más púdicas. Su mayor logro, sin embargo, está en el panfleto. Es entonces cuando su elocuencia se desata: escribe como hablando, o mejor dicho, insultando. Maestro del escarnio, de la injuria, del sarcasmo, "en una época de orgías verbales se convierte en el sumo sacerdote"<sup>4</sup>. Y gana progresivamente audiencia. En México, Venezuela, Chile, Argentina, se le aclama

<sup>1</sup> Alejandro Losada, *Bases para una estrategia de investigación del cambio cultural en América Latina*. Trabajo presentado en un coloquio de la ADLAF, Berlin, 1977, y reproducido en la revista *Eco*, Bogotá, núm. 196, febrero de 1978, págs. 356-358.

<sup>2</sup> Angel Rama, "La formación de la novela latinoamericana", en *La novela latinoamericana, 1920-1980*, Bogotá, Colcultura, 1982, pág. 23.

<sup>3</sup> Armando Romero, "De los Mil Días a la Violencia: la novela colombiana de entreguerras", en *Manual de literatura colombiana*, t. I, Bogotá, Procultura-Planeta, 1988, pág. 399.

<sup>4</sup> Anibal Noguera Mendoza, "José María Vargas Vila", en *Manual de literatura colombiana*, t. I, Bogotá, Procultura Planeta, 1988, pág. 325.

y se le publica. El mismo, con su excentricidad y megalomanía, contribuye a su propia leyenda. Aunque ostente gustos extravagantes y poco accesibles a las clases trabajadoras que con tanta pasión defiende, el pueblo colombiano lo lee con fervor. Célebre —entre muchas— es la anécdota de un boga del río Magdalena que mata a un congénere a machetazos porque se atreve a hablarle contra Vargas Vila.

A cierta distancia de Vargas Vila, por su currículum y profesión, está José Eustasio Rivera (1888-1928). Abogado conservador, rimador de sonetos impecables, protesta a su manera contra la injusticia social en una única, célebre novela. Aunque vive en Bogotá, sus expediciones de funcionario oficial por territorios distantes y salvajes suscitan en su conciencia ficcional desdoblamientos y proyecciones. En *La vorágine* el protagonista "juega su corazón al azar" entregándolo luego a la violencia. Violencia de pasiones, de climas, de sentimientos, en una naturaleza también violenta y devastadora. Su trayectoria en los llanos y las selvas amazónicas le enfrentará a la existencia ruda de los ganaderos y al régimen bestial de los caucheros para con los indígenas. Su experiencia, sin embargo, tiene cierta ambigüedad. Con razón se ha dicho que al narrador de *La vorágine* lo desvirtúa "la falta de un proyecto real en contra de la explotación, la incapacidad para combinar ideales abstractos sobre la dignidad del ser humano con la experiencia concreta y cotidiana, la imagen inflada que tiene de sí mismo frente al resto del mundo, su compromiso y dependencia con una ideología dominante que transmite e impone agresivamente, a pesar de que quiere combatirla"<sup>5</sup>.

A estas debilidades de carácter han de agregarse derroches verbales ególatras o mesiánicos y otros tantos lastres romanticoides y modernistas. No se debe olvidar, sin embargo, que Rivera escribía en un país todavía adicto al costumbrismo pintoresco. *La vorágine* es, a pesar de todo, una obra innovadora. Su ritmo narrativo, su lenguaje connotativo y simbolizado, muestran lo que la novelis-

tica de principios de siglo debe a la poesía. Angel Rama la emparenta con *Reinaldo Solar* de Rómulo Gallegos. *Doña Bárbara*, publicada cinco años más tarde (la una en 1924, la otra en 1929), pretende ya otra visión del "infierno verde": si al protagonista de Rivera se lo "traga la selva", el de Gallegos logra, aparentemente, civilizar su barbarie.

"No por condicionamiento geográfico sino por arrogante miopía, la 'Atenas Suramericana' ignoraba la existencia del resto de la república", dice Rafael Gutiérrez Girardot, refiriéndose al menosprecio de la intelectualidad capitalina para con una obra que intenta, más allá del costumbrismo, la revaloración social de la realidad antioqueña. Su autor, Tomás Carrasquilla (1858-1940), no sólo deja de lado las modas de exotismo, cosmopolitismo y mitología greco-francesa, sino que se atreve a decir: "en estas Américas democráticas, donde a Dios gracias no hay castas privilegiadas, todos, más o menos blancos, más o menos negros, somos pueblo, puro pueblo". Carrasquilla pertenece a una familia minera, arruinada en la guerra civil de 1876.



De temperamento liberal, tiende en sus textos a un discurso popular y regionalista. Sobra decir que su regionalismo se inspira en la emulación de la capital. Por desgracia, un lenguaje recargado de localismos le impide atravesar fronteras y mostrar que el proceso social descrito en su obra tiene contraparte en Europa, donde hay también "una historización narrativa del pasado rural y una nostalgia de la sociedad señorial"<sup>6</sup>. Carrasquilla es ante todo antioqueño y escribe como tal.

Situado en el nordeste del país, Antioquia es un departamento a la vez cerrado y fronterizo, que comunica con la costa y ha sido colonizado por españoles nortños y vascos. Productor de oro y plata, tiene además reservas de carbón, plomo y petróleo. Allí, de tiempo atrás, la explotación minera admite apenas una agricultura de subsistencia: son los comerciantes quienes poseen el poder económico. Más adelante, en el siglo XIX, el cultivo del café se adscribe a la corriente exportadora, ya instaurada por la burguesía. Entonces, enriquecidos por el oro o el café, los propietarios invierten capital en la ciudad, instalándose y fomentando el desarrollo de una clase media ávida y arribista. Medellín llega a ser pronto el segundo centro industrial del país. Si en novelas como *Frutos de mi tierra* (1896) Carrasquilla refleja este proceso, su obra más célebre, *La marquesa de Yolombó* (1927), indaga en un pasado ya lejano, describiendo los procesos de la economía colonial y los avatares del mestizaje. Su protagonista es una mujer amotinada contra los estereotipos "femeninos": inteligente y trabajadora, no conoce en su larga vida de empresaria más fracaso que el de unos amores desdichados. Después de acumular fortuna, su preocupa-

<sup>5</sup> Monserrat Ordóñez, *La vorágine: la voz rota de Arturo Cova*, en *Manual de literatura colombiana*, t. I, Bogotá, Procultura-Planeta, 1988, pág. 476.

<sup>6</sup> Rafael Gutiérrez Girardot, "La literatura colombiana en el siglo XX", en *Manual de historia de Colombia*, t. III, Bogotá, Colcultura, 1980, pág. 470.

ción social la lleva a educar a los mineros y libertar a los esclavos. Ya anciana, cierta fama de "matriarca" la emparenta a las prohembras de García Márquez, pudiendo ser el Yolombó de sus últimos años una anticipación de Macondo<sup>7</sup>.

También antioqueño, aunque menos prolífico que Carrasquilla, César Uribe Piedrahíta (1897-1951) deja dos novelas que reinciden en la variante terrígena de *La vorágine*, superándola en perspectivas políticas. *Toá* puede ser, en el género indianista, una historia paralela —dedicada, además, a Rivera y con el subtítulo de "narración de caucheras"—. Sin embargo, allí las exuberancias verbales, desvaríos ególatras y paisajismos exagerados se castigan con un discurso sobrio de trasfondo documental. La trayectoria de un médico que se interna en las selvas del Caquetá y del Putumayo para rendir un informe, es también la descripción de su idilio con una indígena y la denuncia de la explotación y abuso contra los nativos. Afortunadamente, en el texto, la espontaneidad de los diálogos y el laconismo del narrador dejan por fuera cualquier tendencia panfletaria. Ya desmistificado, el trópico se convierte en escenario de hechos ineludibles: "el tono que impera es inalterablemente gris y pesado, y es el lenguaje recreado en la voz de los personajes lo que infunde vida al conjunto"<sup>8</sup>. Un lenguaje que se niega a ser retórico para adquirir eficacia y verosimilitud. Ahora bien: si la denuncia en *Toá* es flagrante, lo será más en la segunda novela de Uribe Piedrahíta, *Mancha de aceite*. Calificado desde siempre como anti-imperialista, este texto incurre de nuevo en lo autobiográfico, detallando el itinerario de un funcionario inconforme, que asume compulsoriamente el compromiso político. Además, los campos petroleros sirven de trasfondo a una intriga que pasa de Colombia a Venezuela, imbricando militares, parlamentarios, empresarios, peones e indígenas. Frente a ellos, claro, el todopoderoso gringo que termina ametrallando al rebelde sin dejarle formar sindicato. Su muerte, sin embargo, no lo convierte en héroe, sino en simple renegado de un sistema que prescribe el

soborno y la venalidad. Escrita por un colombiano, *Mancha de aceite* se considera aún "la más vigorosa novela del petróleo en Venezuela hasta el presente"<sup>9</sup>.

Las obras de Uribe Piedrahíta aparecen ya en los años treinta, cuando el liberalismo gana las elecciones gracias a la adhesión de una mayoría inconforme, constituida sobre todo por esa población emergente que en los primeros decenios del siglo duplica el número de habitantes en las ciudades. Es la mayoría marginada y pobre, que no se ha beneficiado con la indemnización por Panamá ni con las inversiones extranjeras. La mayoría despojada, que espera siempre y espera en vano. Sobre esta espera y esta decepción, escribirá un bogotano trashumante, de ideologías políticas imprecisas<sup>10</sup>. Las novelas de José Antonio Osorio Lizarazo (1900-1964) discurren en la Bogotá de los arrabales y los suburbios. El zapatero, el tendero, la sirvienta, el empleado de bajo sueldo, son sus protagonistas. Gentes anodinas, que se hacen sin embargo reales gracias a un discurso adaptado a su opaca cotidianidad. En *La casa de la vecindad* (1930), *Hombres sin presente* (1938), *Garabato* (1939), Osorio Lizarazo puede ser lóbrego y reiterativo, pero no por eso menos convincente. Al ambientar la trayectoria de personajes rechazados por la ciudad, llega a inculcarles el temor y la desesperanza de quienes siempre han de salir perdiendo. Quizá de haber sido menos retraído —o menos viajero— Osorio Lizarazo hubiera podido vincularse en su juventud al grupo de Los Nuevos, aglutinado en una época en que el surgimiento de una burguesía industrial inspiraba a los liberales la urgencia de cambios en la legislación y campañas para la toma del poder. Ya para entonces se había iniciado el proceso de sindicalización obrera con las primeras huelgas y concentraciones. En 1925 el Partido Socialista Revolucionario organizaría la Conferencia Obrera Nacional (Con), más tarde afiliada a la III Internacional Comunista. Y en ese mismo año saldría el primer número de una revista titulada *Los Nuevos* y dirigida sobre todo por militantes de



izquierda. Que a éstos se agregaran intelectuales apenas reformistas, se debe a ciertas divisiones en el liberalismo, a veces aliado al movimiento obrero y a veces a corrientes burguesas y oligárquicas. El grupo sería sin remedio heterogéneo, aunque en su mayoría defendiera la Revolución de Octubre y proclamara "la bancarrota de la política de campanario"<sup>11</sup>.

La "política de campanario", sobra decir, la mantenían los presidentes

<sup>7</sup> Como lo sugiere Rafael H. Moreno-Durán en "*La marquesa de Yolombó*", en *Manual de literatura colombiana*, t. I, Bogotá, Procultura-Planeta, 1988, pág. 552.

<sup>8</sup> Juan Gustavo Cobo Borda, "Uribe Piedrahíta", en *La tradición de la pobreza*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1980, pág. 100. Cobo Borda cataloga con Uribe Piedrahíta a Eduardo Zalamea Borda, cuya novela *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934), relata un viaje a La Guajira, trayectoria existencial e iniciática.

<sup>9</sup> Juan Gustavo Cobo Borda, *op. cit.*, pág. 102. (Citando al ensayista venezolano Gustavo Luis Carrera).

<sup>10</sup> J.G. Cobo Borda, "Osorio Lizarazo, el ciclo bogotano", en *op. cit.*, págs. 83-96. Sobre la ideología política un tanto ambigua de Osorio Lizarazo, se anota que escribió una obra en que elogiaba al dictador Trujillo, de República Dominicana, en 1946, y otra en 1959 titulada *El bacilo de Marx*. Sin embargo, fue biógrafo de Jorge Eliécer Gaitán, el caudillo liberal. Y *El día del odio*, una de sus últimas novelas, elabora un recuento del "bogotazo" con referencia al movimiento gaitanista. Ya en esa fecha (1948) el conservatismo ha recuperado el poder. Es el despegue de la Gran Violencia en Colombia.

<sup>11</sup> J.G. Cobo Borda, "Los Nuevos y Jorge Zalamea", en *op. cit.*, pág. 73.

filólogos y estadistas plumíferos de siempre. Y estos eran conservadores, no sólo en su sistema de gobierno sino en las normas que imponían a todo proyecto estético-cultural. Por eso Los Nuevos querían "cambiarlo todo". Fernando Charry Lara, de una generación posterior, ha sugerido en varios textos críticos cómo esa urgencia de cambio era común a varios países latinoamericanos. Sólo que en Colombia se acentuaba la similitud entre lo político y lo cultural. Los Nuevos lo presentían y lo denunciaban. Luis Tejada, por ejemplo, hablaba de "torcerle el cuello a la música poética", en artículos que muchas veces eran diatribas contra el gobierno. Periodista, fallecido a los 26 años, Tejada repartió su corta vida entre la redacción de sus artículos y el adoctrinamiento de juventudes obreras. Marxista convencido, venía de una familia de educadores y periodistas comprometidos con el cambio social. Entre ellos la muy célebre María Cano, llamada Flor del Trabajo, dirigente del Partido Socialista Revolucionario y líder en las huelgas que precedieron la derrota electoral conservadora en 1930.

En las crónicas periodísticas de Tejada, tituladas *Gotas de tinta*, las convicciones revolucionarias alternaban con un humor y una ironía que, por lo demás, eran comunes a otros miembros del grupo. La sátira, la caricatura, la "toma de pelo" les permitían desafiar tanto a los académicos vetustos como a los promotores del nuevo capitalismo. Para irritarlos, Tejada se atrevía a escribir en defensa del "ocio creador", mientras

Luis Vidales, su camarada, se dedicaba a poemas como *La oración de los bostezadores*, arriesgándose además a experimentos formales que escandalizaban a congéneres todavía sometidos a las rimas y consonancias. El primer libro de Vidales se tituló *Suenan timbres* y, más allá de la burla y la irreverencia, propuso un arte social y una "poesía de ideas". Como Tejada, Vidales pretendía reír de todo lo que no fuera militancia y compromiso político. Muerto aquél, participaría en la fundación del partido comunista y seguiría desde entonces en sus filas.

También miembro del grupo, León de Greiff comenzó a escribir en épocas de ideologías tan "subversivas" como la revaloración de lo indígena y lo afroantillano<sup>12</sup>. Juegos de palabras y antipoemas, le inspiraron versiones autobiográficas que alternaban el idioma nativo y popular con arcaísmos, galicismos, germanismos y neologismos; todo en tono epigramático y burlesco. Bohemio y ácrata, De Greiff llamaba a sus libros "mamotretos", los llevaba en los bolsillos y los anotaba en público. Por desgracia, sus simpatías hacia la izquierda no iban más allá de un humorismo muy dicente en cuanto a "la imposibilidad objetiva de su generación de dar a su rebeldía la eficacia suficiente para que la crítica de las ideas se encarnara políticamente"<sup>13</sup>.

De Greiff, el mayor de Los Nuevos, venía de Medellín, donde había fundado en 1915 la revista *Pan*: De allí venía también Tejada, y si Vidales había nacido en Caldas, su familia era de Antioquia. No está por demás

señalar el aporte antioqueño a lo que entonces se consideraba una intelectualidad disidente con respecto a la "Atenas Suramericana". Y recordar que en Medellín permanecía el más colérico y vociferante de todos: Fernando González. Pretendiendo "antioqueñizar al país", se improvisaba sociólogo, politólogo y novelista, en una serie de textos mesiánicos y doctrinarios. Textos desiguales, autobiográficos, que se hubieran salvado por la audacia del discurso y la experimentación formal, de no haberse adensado de megalomanía y culto a personalidades dictatoriales o totalitarias.

Estas notas sobre la generación de Los Nuevos no podrían concluirse sin tomar en cuenta a Jorge Zalamea, que, a pesar de ser bogotano y ambientado en la "Atenas Suramericana", llega a enfrentarse al poder represivo del sistema, realizando una crítica a su proyecto histórico y movilizándolo a los intelectuales de épocas posteriores. No se debe olvidar que en su juventud la excepción de un Carrasquilla, de un Tejada, de un Vidales, nada pueden contra la situación global de una cultura elitista y retórica. La tradición de presidentes letrados que lega la hegemonía conservadora al liberalismo, impone las glosas y las metáforas. ¿Acaso uno de los profesores del presidente Alfonso López Pumarejo no es Miguel Antonio Caro?<sup>14</sup> Si los lopistas actúan como empresarios de la revolución republicana, su pragmatismo no derrota un idioma todavía declamatorio. Zalamea se educa en ese ámbito y, en 1927, después de publi-



<sup>12</sup> Cf. Fernando Charry Lara, "Los Nuevos", en *Manual de literatura colombiana*, t. II, Bogotá, Procultura-Planeta, 1987, pág. 55. También se refiere a esta generación poética en su libro *Lector de poesía*, Bogotá, Colcultura, 1975.

<sup>13</sup> Jaime Mejía Duque, *Literatura y realidad*, Bogotá, La Oveja Negra, 1969, pág. 173.

<sup>14</sup> M. A. Caro es el filólogo y poeta conservador de la generación anterior a la de Alfonso López Pumarejo, segundo presidente liberal después de treinta años de hegemonía conservadora. Citado por Hugo Latorre Cabal, en *Mi novela*, Bogotá, Ediciones Mito, 1961, pág. 284.

car sus primeras prosas, viaja a Centroamérica y Europa. De esa evasión temprana, un tanto aventurera, trae algunas traducciones y piezas de teatro, pero sobre todo un anhelo de acercarse a sectores de la población que no tienen acceso a la cultura. Cuando el presidente López lo llama en 1934, colabora inmediatamente. López, cuya afiliación a la banca y al mundo de los negocios encaja bien en el espíritu positivista de la época, ostenta en su Revolución en Marcha un programa socializante y desarrollista. Mientras en el ministerio de Educación Zalamea edita revistas y organiza emisiones radiofónicas, el gobierno impulsa la reforma fiscal, combate el latifundio, forma cuadros técnicos, otorga al obrero el derecho de huelga. Sin embargo, en la Colombia de entonces (como en la de ahora), el aspecto ideológico de la cultura está disociado de su aspecto material. El producto cultural que se elabora es asimilado en una mínima proporción: el arte, la literatura, corresponde a los intereses de un sector tradicionalista o (si mucho) progresista, cuyo afán de llegar a las masas queda en la mera intención. Viviendo apenas la lenta transición del orden feudal a la incipiente industrialización, dentro de una economía siempre dependiente, los intelectuales se sienten ajenos a los procesos sociales, aunque algunos de ellos se pretendan comprometidos. Las conferencias de Zalamea, sus ensayos, sus cuentos, son todavía tanteos y exploraciones. Su producción literaria se enrumba y se define sólo frente al desmoronamiento del régimen liberal y las alternativas de una nueva acción política. Tal como lo analizará Francisco Posada más tarde, es esa una etapa del gobierno de López en la cual "la creciente influencia del capitalismo extranjero en la economía nacional, va haciendo cada vez más profunda la diferencia en el seno de la actividad industrial: por un lado la burguesía nacional vacilando y en repliegue, y por el otro la alta burguesía vinculada a las grandes corporaciones y a las empresas foráneas. Para lograr sus finalidades, la alianza con el partido conservador parece a López insensata e

innecesaria. Fatalmente, las divisiones y conflictos se agudizarán, acreando la derrota del partido liberal. Sin embargo, los términos del dilema sólo han de esclarecerse a fines de 1947 y principios de 1948, ya en régimen conservador. Entonces, si el líder sindicalista Jorge Eliécer Gaitán seguía adquiriendo audiencia y ganaba las próximas elecciones, aquello significaría "la recontinuación del proceso revolucionario iniciado en 1934 a un nivel aún más peligroso para los intereses de los latifundistas y de la alta burguesía. La otra posibilidad era la contrarrevolución. El partido conservador fue el instrumento de esa segunda posibilidad. Pese a la muerte de Gaitán, la agitación política y social continuaba en el país. El pueblo no quería capitular, pero la reacción se había tornado muy fuerte. En 1949 Ospina clausuró el congreso, recortó primero y luego suprimió las libertades públicas e inició el desmantelamiento de las instituciones republicanas. Los gobiernos que van de 1949 a 1957 bien pueden calificarse de ultrarreaccionarios"<sup>15</sup>.

Si la colaboración de Zalamea en el régimen liberal es más bien cultural, su protesta contra la dictadura no lo será menos. Sin embargo, en esta etapa se le amenazará, perseguirá y sindicará. Todo porque en la revista *Crítica*, que dirige, intenta burlar la censura publicando textos clásicos o modernos en contra de todos los regímenes despóticos. Entre estos últimos, un relato titulado *La metamorfosis de su excelencia*, que él mismo confiesa haber terminado "en la ciudad de Bogotá, en los días finales del mes de octubre de 1949, bajo el terror de la época"<sup>16</sup>. Evidentemente para él, como para Gallegos y Asturias, escribir equivale a una forma de activismo político que además involucran la sublimación de una resistencia a los privilegios burgueses.

Quizá por estas razones su narrativa queda a veces entre la prosodia, la alegoría y el panfleto. *La metamorfosis de su excelencia* no constituye una excepción. El relato sobre un dictador que toma conciencia de su propia crueldad se diluye en la secuencia de un discurso a veces referencial y a veces figurado, donde los intentos de

subordinar la descripción a la acción no impiden que el protagonista se convierta en un mero pretexto para elaborar imágenes. Al final de una verdadera agonía de conciencia, el dictador se marcha lejos de su ciudad y de su palacio en busca de la laguna de aguas límpidas donde solía bañarse en su niñez. Increíblemente, a su corrupción y sadismo se antepone la nostalgia de un estado de pureza original: la de una niñez que se confundía con la inocencia antes de que él (paradigma rusoniano) entrara en contacto con una sociedad autoritaria y rapaz. Anciano, este verdugo que termina siendo víctima, sufrirá el castigo de metamorfosearse en bestia.



*El Gran Burundín Burundá ha muerto* (1952) evocará la memoria de otro dictador, intentando en lenguaje más opulento "la descripción minu-

<sup>15</sup> Francisco Posada, *Colombia: violencia y subdesarrollo*, Bogotá, Editorial Tercer Mundo, 1969, pág. 106.

<sup>16</sup> Alfredo Iriarte, "Un ensayo crítico", en *El Gran Burundín Burundá ha muerto y La metamorfosis de su excelencia*, Bogotá, Editorial Colombia Nueva, 1966, pág. 17.

ciosa y verídica de su cortejo fúnebre" alternada por las reminiscencias de un gobierno que quedaría en la leyenda si los funcionarios no se hicieran presentes en "lujosa y luctuosa procesión". Durante su vida, el jefe de este mismo gobierno ha amedrentado al pueblo hasta reducirlo al silencio: su campaña para la abolición de la palabra se imbrica en la temática del texto. Tras la corta introducción, la descripción del cortejo va salpicando de alusiones al protagonista mediante rupturas de sintaxis en frases admirativas que interrumpen las enumeraciones de verdugos o de víctimas a su vez precedidas por digresiones denotadoras de temor e impotencia. Al privar a su pueblo de la libre expresión, el dictador no sólo pretende inhibirlo y frustrarlo sino obligarlo a dar un paso atrás en la evolución de la especie, embruteciéndolo y animalizándolo. Al final, el epílogo de la crónica es también su desenlace: cuando el Canciller abre el féretro, encuentra en vez del difunto un papagayo de papel. Sorprendido, comprende, y la gente con él, cuál era la clave y el secreto del poder del demagogo. Ante esa evidencia el cortejo se agita, se dispersa. Y el público huye en desbandada. Sólo el caballo que arrastraba el féretro regresará triunfante a la ciudad, pero a una ciudad diferente, libre y redimida. Ciudad que traduce, en el código del narrador, sede popular y democrática, sociedad sin clases.

Ya para esa época Zalamea, igual que otros latinoamericanos, ha adherido a la ideología del internacionalismo proletario. Y su militancia, como la de tantos otros exiliados, es sobre todo itinerante. Se le ve en la URSS, en la India, en la China, en Cuba. Y a partir de esa nueva militancia la consigna y el eslogan se identifican de tal modo con su sensibilidad que su poesía alcanza una gran limpidez de expresión. En poemas como *Un día entre los días*, *La queja del niño negro*, *Imprecaciones del hombre de Kenya*<sup>17</sup>, los valores plásticos y sonoros de la versificación se confunden con los valores plenamente significativos. *El viento del este*, escrito en Chiagtow, Hanchow y

Pekín en 1958, es un himno al nuevo orden comunitario chino. *El sueño de las escalinatas* (1963), con que Zalamea amplía el ciclo de su llamada "poesía al aire libre" (leída en teatros, parques, estadios), tiene como escenario la India. Poema en forma de homilía, "el sueño" se sucede frente al Ganges, ante "las escalinatas plagadas de creyentes"<sup>18</sup>. El público, constituido por quienes se acercan a escuchar al predicador poeta, es allí referente de un texto elogioso, satírico y proselitista. Una vez más, en tono elocuente, se denuncia la miseria del pueblo como prueba en contra del colonialismo explotador. Sin embargo, *El sueño de las escalinatas* proscribiera el desenlace ejemplar de *El Gran Burundún Burundá ha muerto*.



Si en el primero hay un discurso narrativo con ambiciones poéticas, en el segundo hay un discurso poético que rehúsa hacerse plenamente demostrativo. La demostración del absurdo de la tiranía en la paulatina revelación de la impotencia del tirano muerto no se repite en una obra donde la protesta anticolonialista culmina en una apelación al perdón, la hermandad y el amor.

Sobra decir que *El sueño de las escalinatas* es de nuevo, en Zalamea, una incidencia en el género retórico y oratorial. Y que este discurso, en el plano político, académico o religioso, constituye en Colombia un lenguaje de clase. En boca de las oligarquías o de los gobiernos republicanos, la retórica se hace de más en más vacua, a medida que la industrialización y el capitalismo monopólico destruyen las viejas formas de vida popular, dando

fácil acceso a la demagogia. Este aspecto, que representa una obsesión y casi una fobia para Zalamea, llega a ser el asunto de su crónica "burunduniana". Sin embargo, ésta misma incurre en la pomposidad que condena, como si Zalamea no pudiera curarse de un discurso que el ambiente de las elites bogotanas le había contagiado desde su juventud. Si otras obras suyas se salvan, es por los contenidos didácticos y satíricos que la exuberancia del lenguaje barroquiza. Y, ya al final de su vida, por la influencia de la literatura oral afroasiática y de la tradición bíblica. Así, lo que podría llamarse una formación humanista respalda las consignas políticas en una poesía que identifica finalmente a Colombia con los países explotados por el imperialismo y el capitalismo monopolista. Aplaudida en las plazas y en las concentraciones populares, la "poesía al aire libre", de Zalamea representa ante todo una tentativa de llegar a las masas. Esta aventura de integración cultural, en un país que, como Colombia, mantiene dividida en clases la cultura, implica un lenguaje que incurre en ciertos preciosismos, pero asume suficientes giros corrientes como para hacer inteligibles textos que conciernen a las clases oprimidas. No se ha de olvidar que Zalamea escribe sobre todo en los años cincuenta, bajo las dictaduras conservadora y militar. En él, mejor que en otros contemporáneos, se reflejan las contradicciones de una generación que tantea en el compromiso social y político, llegando a veces, sin embargo, a posiciones más radicales que vanguardistas de los años sesenta o narradores testimoniales de la violencia. El dictador de Zalamea en *El Gran Burundún Burundá ha muerto* antecede o coincide con una novelística consagrada a esa temática a lo largo y lo ancho del continente. Y su discurso opulento y proverbial influencia a colombianos más jóvenes, entre ellos al García Márquez de *Los fune-*

<sup>17</sup> Reunidos en el volumen XI de la serie literaria HJCK, Fonotón, Bogotá, LD 109.

<sup>18</sup> *El sueño de las escalinatas*, Bogotá, Tercer Mundo, 1964, pág. 113.

rales de la Mamá Grande. Perteneciente por su formación a las elites de la "Atenas Suramericana", Zalamea es a la vez representante y renegado de ésta, cerrando, con su "poesía al aire libre", el ciclo de los exiliados rebeldes y panfletarios iniciado a principios del siglo.

## II. La geografía de la violencia

Tomando en cuenta el cambio actual de la noción de literatura en Latinoamérica, Carlos Rincón anota cómo, al adquirir los conflictos políticos y económicos nuevos contenidos, "surgen otras mediaciones entre los procesos sociales y la producción y recepción literarias"<sup>19</sup>. En el caso colombiano, este fenómeno se manifiesta sobre todo a partir de la violencia. Así, de los años cincuenta a los años sesenta, una generación que precede y a veces coincide con García Márquez pretende liquidar el costumbrismo sin dejar de ser, a trechos, regionalista. Evolucionando del documentalismo tremendista a un género más emparentado con la ficción, los narradores de esa guerra civil que deja más de 300.000 muertos conservan ciertos valores literarios y tradicionales locales aunque innoven a su manera la novela realista. Se podría decir, además, que los altibajos y desniveles de su producción se calcan casi alegóricamente en la geografía del país. Así, por ejemplo, el discurso moralista de Caballero Calderón con respecto a la violencia en Boyacá pasa en la Antioquia de Mejía Vallejo y en la costa de Rojas Herazo a la mistificación poética, mientras incurre en una sintomatología naturalista en la Bogotá de Osorio Lizarazo. Alvarez Gardeazábal, menor que todos ellos, apela, en sus versiones sobre el Valle del Cauca, a una retórica de la crudeza y la crueldad<sup>20</sup>. Si la narrativa gana lugar preponderante en una producción literaria concerniente, sobre todo, a la sangrienta represión de los gobiernos conservadores, los poetas protestan inscribiéndose en las vanguardias de una generación que aspira a la denuncia y al testimonio promoviendo también experimentos formales. Heredero a su manera de ese gran rebelde que fue Jorge

Zalamea, el santandereano Jorge Gaitán Durán milita también en las izquierdas y vive a su lado la experiencia dramática del "bogotazo". Verdad es que, por coincidencia, ambos asisten a la toma de la Radio Nacional el 9 de abril de 1948, admirados ante un pueblo "justamente colérico", que sin embargo no alcanza a organizarse en función de una estrategia revolucionaria. La violencia que se desencadena luego en Colombia, se transformará en movimiento guerrillero después de la dictadura militar y durante el Frente Nacional iniciado en 1957. Entonces, sobre todo, se revelará el contenido clasista de los partidos tradicionales y la farsa del "progreso" que lleva al país a la dependencia y al neocolonaje. Como dice Gaitán Durán, fundador de la revista Mito, es imprescindible denunciar "el traslado del poder real de partidos políticos, sin ideas originales o proyectos específicos de gobierno, en desacuerdo con la evolución de las estructuras del país, a fuerzas económicas en ascenso, es decir, a la burguesía industrial y bancaria"<sup>21</sup>.

De 1955 a 1962, Mito publicará textos sociológicos, filosóficos y políticos, así como poesía de Gaitán Durán (1924-1962), Eduardo Cote Lamus (1928-1964), Fernando Arbeláez (1924), Fernando Charry Lara (1920) y Alvaro Mutis (1923). También, con frecuencia, narrativa de vanguardia, entre la cual, naturalmente, la de García Márquez, que entrega a la revista uno de sus mejores cuentos y *El coronel no tiene quién le escriba*. Proclamándose afiliada a un "humanismo político de izquierda", Mito será tan criticada, sin embargo, como su contraparte venezolana Sardo, que circula en Caracas de 1958 a 1961, esperándolo todo "de la pura y exclusiva enunciación de ideas en un reiterado y obsesivo afán de conducción ilustrada"<sup>22</sup>.

El último número de Mito, poco después de la muerte de Gaitán Durán, está dedicado al nadaísmo. Disperso y paradójico, este movimiento no tiene gran repercusión en esa época de crisis. Surgido entre los años cincuenta y sesenta, al final de un decenio de industrialización acelerada,

conoce la dictadura militar y los regímenes de estado de sitio. Sin embargo, su pobreza doctrinaria sólo contribuye a marginar a una intelectualidad de por sí indiferente al compromiso. En realidad, los manifiestos nadaístas no van más allá del desvarío místico, la revancha sexual o el reto a las tradiciones provincianas.



<sup>19</sup> Carlos Rincón, *El cambio de la noción en literatura*, Bogotá, Colcultura, 1978, pág. 17.

<sup>20</sup> Nos referimos a las novelas de Eduardo Caballero Calderón (1910), *El Cristo de espaldas* (1952), *Siervo sin tierra* (1954), *Manuel Pachó* (1964), *Caín* (1969). De José Antonio Osorio Lizarazo (1900-1964), *El día del odio* (1952). De Héctor Rojas Herazo (1928), *Respirando el verano* (1963) y *En noviembre llega el arzobispo* (1966). De Gustavo Alvarez Gardeazábal (1945), *Cóndores no entierran todos los días* (1972). A esta lista se puede agregar el nombre de Hernando Téllez, cuyos cuentos (*Cenizas para el viento*, 1950) son posiblemente el mayor aporte a la narrativa de la violencia, en la etapa anterior a García Márquez. También Manuel Zapata Olivella (1920), con una novela que sucede en Bogotá (*La calle 10*, 1952) y otras en la costa. Para una bibliografía de la novela sobre la violencia, véase Gerardo Suárez Rendón, *La novela sobre la violencia en Colombia*, Bogotá, Ediciones Luis F. Serrano, 1966. También José M. Arango, *Gabriel García Márquez y la novela sobre la violencia en Colombia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

<sup>21</sup> Jorge Gaitán Durán, citado por Juan Gustavo Cobo Borda en *Poesía colombiana*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1987, págs. 117 y 130.

<sup>22</sup> Angel Rama, citado por Juan Gustavo Cobo Borda, *op. cit.*, pág. 145.

Su histrionismo y su estridencia sólo sirven de distracción a un público que no pedía mejor pretexto para olvidarse del drama social y político del país. Surgiendo al final de lo que se llama la gran violencia (1947-1957), el nadaísmo aflora en una etapa que se inscribe en el complejo desenvolvimiento de los conflictos sociales, dentro del marco de la estructura subdesarrollada colombiana. En el campo, la represión antiguerrillera acelera el proceso de la acumulación de la tierra, mientras en la ciudad el capitalismo monopolístico se apodera de los medios de producción. Antioquia, donde supuestamente surge el movimiento, está dominado por una burguesía aficionada al comercio, favorecedora de las inversiones extranjeras. Para ésta, progresar equivale a aprovechar los avances técnicos que trae el neocolonialismo. Así, las empresas satélites estadounidenses y multinacionales urbanizan a marchas forzadas la provincia antioqueña, con el visto bueno de los gobiernos frentenacionalistas y de las oligarquías. Si la clase media se integra fácilmente al credo capitalista, el proletariado constituye un "ejército industrial de reserva sobre el cual cae una política laboral hábil que busca la división de la clase obrera"<sup>23</sup>. En la periferia quedan cinturones de miseria, formados sobre todo por víctimas del éxodo rural venidas de zonas asoladas por la violencia.

Desde sus comienzos, el movimiento nadaísta será extremista, no sólo como protesta contra la sumisión a una sociedad de consumo sino como manifestación de desarraigo por parte de gente de origen campesino trasladada a un ámbito donde la mecanización y la técnica dominan. Sin embargo, muchos poetas nadaístas heredan el bagaje de la generación anterior. Esta, dominada por los colaboradores de la revista *Mito*, no les es tan ajena. De hecho, el grupo de *Mito* encarnó un desafío menos alharquiento, pero más poderoso contra la herencia académica. Si en su poesía buscaba las asociaciones genéricas, los contextos eróticos y la factibilidad, el nadaísmo prefería ampliar el ámbito metafórico con un humor que trastocara el orden de las cosas, con-

fundiendo jerarquías y valores. Tales incursiones, sin embargo, no alcanzaban a atentar contra el sentido mismo del discurso: más allá del verso libre o del relato lírico, se respetaban los esquemas de representación, se mantenían los hábitos sintácticos, los ordenamientos lógicos y las concordancias. Hubo, sin embargo, algunos poetas innovadores. Entre ellos, Jaime Jaramillo Escobar (1933), Jota Mario Arbeláez (1940), Eduardo Escobar (1943) y Mario Rivero (1935). Gonzalo Arango (1931-1974), fundador del movimiento, sobrevivió más bien en textos doctrinarios y manifiestos. Joven colérico en la primera época, se haría luego místico y religioso, decepcionando a quienes le habían apoyado en sus actos de rebeldía. Y decepcionando también a sus congénères venezolanos de El Techo de la Ballena, grupo similar de agitación que en los años sesenta se comprometió seriamente en la militancia política, después de haber aclamado en el nadaísmo "su im-



pacto, su fiebre, su turbulenta existencia"<sup>24</sup>.

Si de la poesía se pasa a la narrativa, la producción parece obedecer a un más serio compromiso social. Por ejemplo, *El Cristo de espaldas* de Eduardo Caballero Calderón, publicada en 1952, es una novela sobre los dilemas de conciencia de un religioso, que sin embargo adensa en la temática de la persecución y del despojo. Tres años después saldrá *La hojarasca* de Gabriel García Márquez. Tan ajena a la textualidad andina y castellana de Caballero como al discurso terrígena de otros contemporáneos, esta novela se instala en el escenario nacional, desmistificando el trópico e imponiendo al discurso un sistema de rigor y austeridad. En cuanto al asunto mismo de la violencia, deja atrás los catálogos de crímenes, el tono panfletario y justiciero de tanta crónica testimonial. En la imagen de ese pueblo que será su primer Macondo, García Márquez se refiere a un vicio larvado, a una tara de la sociedad. Lo retenido del mensaje y lo fragmentario del desenvolvimiento textual, presuponen una colaboración por parte del destinatario, obligando a los lectores a "crear los complementos y extraer sus conclusiones", sin dejar de sentir la violencia como "una presencia agazapada"<sup>25</sup>. Violencia que en las obras posteriores de García Márquez (*El coronel no tiene quién le escriba* [1961], *La mala hora* [1961]) constituirá el núcleo de la narración, como constante trágica de la vida colombiana a partir de las guerras civiles del siglo pasado, las luchas sociales de los años veinte y los sangrientos combates que desde el "bogotazo" protagoniza un pueblo fanatizado por el caudillismo y el caciquismo. Inusualmente, en García Márquez, la interiorización del odio y el miedo y su manifestación en

<sup>23</sup> Francisco Posada, *op. cit.*, pág. 146.

<sup>24</sup> Adriano González León, citado por Juan Gustavo Cobo Borda, *op. cit.*, pág. 208.

<sup>25</sup> Mario Benedetti, "Gabriel García Márquez o la vigilia dentro del sueño", en *Nueve asedios a García Márquez*, Santiago, Editorial Universitaria de Chile, 1969, pág. 17.

lo cotidiano surgen a partir de la distorsión que opera un acondicionamiento social vigente en personajes que "no toman nítida conciencia de la significación oscura de sus actos" <sup>26</sup>. Sin embargo, en ese anónimo lugar del trópico se sabe de amenazas, asesinatos y suicidios tan dramáticos para la población como indiferentes a los representantes de un régimen cómplice.

Dos costeños venidos del "grupo de Barranquilla", a que pertenece también García Márquez, sacan novelas el mismo año en que aparece *La mala hora*: Alvaro Cepeda Samudio y Héctor Rojas Herazo. Mientras el primero recrea en diez capítulos impactantes las masacres en la zona bananera bajo el dominio de la United Fruit, el segundo ofrece su propia versión de un pasado signado por la crueldad y el fracaso en los monólogos de una familia, una casa, una aldea que agoniza en el clima sofocante del litoral <sup>27</sup>. La sequía, la canícula, si no el hastío y el tedio, serán también contexto obligatorio en *El día señalado* (1963), del antioqueño Manuel Mejía Vallejo (1923), haciendo de un pueblo llamado Tambo el escenario imprescindible de hechos violentos. Su protagonista no parecerá, sin embargo, tan calcado en la realidad social y política como el de la segunda obra de Rojas Herazo, inspirada en la personalidad devastadora de un gamonal costeño. Esta novela se titula *En noviembre llega el arzobispo* y se publica simultáneamente con *Cien años de soledad*, en 1967.

En *Cien años de soledad*, lo opresivo de la realidad se superará en recursos que aportan lo maravilloso a escenarios surrealistas verbalizados en poesía. La saga de una familia legendaria contribuirá al redescubrimiento de mitos y tradiciones entrelazando los ciclos del tiempo mítico al acontecer histórico. Condimentado con el humor y la ironía, surgirá entonces un Macondo quimérico, a lo largo de una crónica narrada con la exactitud, la rapidez, el magistral manejo de "una lengua seca y enunciativa" <sup>28</sup>. Lengua que ha superado una vez por todas el discurso impuesto por académicos y retóricos de Bogotá, ciudad inaccesible no sólo por su aislamiento geográfico sino por el celo

con que sus elites suelen resguardarse de lo de "afuera", resguardándose también de la producción literaria de otras zonas o provincias. Pues en Colombia, como dice Jacques Gilard, "la empírica percepción de una cultura popular, aunque no siempre popular (las oligarquías pueden tomarse a sí mismas como casi exclusivo parangón), genera el concepto de identidad, y el de identidad al de nación —que coincide con toda la movible realidad humana que encierran playas y fronteras. La clase dirigente, la que detenta el poder de Estado, elabora el concepto de nación a partir de sus intereses y conceptos propios— y lo menos posible a partir de la realidad" <sup>29</sup>.

Esa realidad, que el líder político Jorge Eliécer Gaitán solía llamar "país nacional", se impondrá sobre todo a partir de 1948, desencadenando ciclos de violencia e imponiendo a narradores y novelistas una misma compulsiva temática con apenas variantes de clima y topografía. No es de extrañarse que la generación posterior a García Márquez regrese al testimonio y la denuncia, cubriendo cada vez nuevos territorios y borrando al fin las fronteras en la descripción de asaltos, despojos y matanzas. Tuluá, en el Valle del Cauca, es, por ejemplo, una zona donde el proceso entra en progresión por la presencia de "pájaros", asesinos a sueldo del poder conservador. En *Cóndores no entierran todos los días* (1972), Alvarez Gardeazábal cuenta cómo uno de ellos se jactaba de que "matar era una cuestión de principio". Ciertamente, no lo hacía por convicciones políticas ni ambiciones personales sino por fidelidad a una tradición de terror. En la novela, la perversión de su comportamiento crea una circularidad que hace el texto a ratos reiterativo pero no por eso menos verosímil. Llegado el último capítulo, su muerte "no señala una liberación, sino el mero fin de una etapa: se entiende que la tradición predomina y continuará" <sup>30</sup>.

Menos tremendistas que Alvarez Gardeazábal y más próximos a una interpretación del drama, serán, entre otros, Policarpo Varón (Tolima, 1941), Alonso Aristizábal (Caldas, 1945), Jorge Eliécer Pardo (Tolima, 1951) y

Fernando Ayala (Boyacá, 1951). A estos pocos nombres se podrían agregar los de Eutiquio Leal (Tolima, 1928) y Plinio Apuleyo Mendoza (1932), contemporáneos de García Márquez, que sin embargo se dan a conocer después que él <sup>31</sup>.

<sup>26</sup> Angel Rama, *op. cit.*, pág. 115.

<sup>27</sup> Alvaro Cepeda Samudio (1926), *La casa grande* (Bogotá, Ediciones Mito, 1962), Héctor Rojas Herazo, 1921, *Respirando el verano* (Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1962).

<sup>28</sup> Angel Rama, "Un novelista de la violencia americana", en *Nueve asedios a García Márquez*, Santiago, Editorial Universitaria de Chile, 1969, pág. 122.

<sup>29</sup> Jacques Gilard, *Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad. Rumbos 3*, Instituto de Español, Universidad de Neuchâtel, febrero de 1988, pág. 101.

<sup>30</sup> Raymond L. Williams, *La novela colombiana contemporánea*, Bogotá, Plaza y Janés, 1976, pág. 14.

<sup>31</sup> Obras representativas de estos escritores son: Policarpo Varón, *El festín* (Bogotá, La Oveja Negra, 1973), Alonso Aristizábal, *Una y muchas guerras* (Bogotá, Planeta, 1985), Jorge Eliécer Pardo, *El jardín de las Weismann* (Bogotá, Plaza y Janés, 1979).

Fernando Ayala, *La década sombría* (Ibagué, Pijao, 1982), Plinio Apuleyo Mendoza, *El desertor* (Caracas, Monte Avila, 1974), Eutiquio Leal, *Después de la noche* (Cartagena, "El marinero", 1964).



Sobra decir que unos y otros se forman con una intelectualidad ya involucrada en el proceso revolucionario cubano y consciente de la radicalización de las minorías cultas. Es la llamada generación del "bloqueo"<sup>32</sup>. Para estos narradores, sólo liberando el lenguaje, devolviéndole todo su poder de creación, será posible conciliar en la conciencia y en la imaginación, las diferencias entre los caracteres específicos de la narrativa y las motivaciones sociohistóricas que les dan origen. En esta corriente se inscribe la obra de Héctor Sánchez (1941), que, sin aludir directamente a la violencia, describe a su manera la sociedad que convive con ella. Las novelas de Sánchez son dramas abiertos, sin suspenso ni clímax, sin economía de elementos en función de un desenlace. La barriada de *Las maniobras* (1969), el pueblo de *Las causas supremas* (1969), será en *Los desheredados* (1972), un caserío sin iglesia donde está un anciano desahuciado, desarraigado del sentido mismo de la vida. La inevitable referencia al ambiente garciamarquiano (sobre todo al primer Macondo, ese pueblo donde la gente se pudre en vida), es superada por un texto donde toda pasión, toda aventura, se desvirtúan en las paradojas del discurso. En los monólogos, en los diálogos, las palabras parecen negarse a sí mismas ante una realidad hueca e inconsistente. El lenguaje de Sánchez revela, en su vulnerabilidad, un desgarramiento de conciencia.

Semejantes a las de Héctor Sánchez, las ficciones de Benhur Sánchez Suárez (1946)<sup>33</sup>, que lleva por coincidencia el mismo apellido, pero viene del Huila y no del Tolima, como Héctor; son en cambio muy distintas de las de Arturo Alape (1938), quien se inspira más bien en la tradición popular, abarcando una temática sobre la transición del feudo liberal-conservador a la guerrilla revolucionaria. Los relatos titulados *Las muertes de Tirofijo* (1972) se eximen de un tremendismo frecuente en otros cronistas, cuando el contexto alude a la vida guerrillera. El decir campesino, su habla, se incorporan con facilidad a una narración estructurada, dotada de un sistema

de sentido y con evidentes logros formales. La voz de los guerrilleros y sus compañeras constituyen un "yo colectivo". Actuante y testigo a la vez, el narrador es el grupo armado en que hay unidad de propósitos y se excluyen las jerarquías. Las páginas dedicadas a Tirofijo (Manuel Marulanda Vélez, hasta hoy comandante de las Farc) incitan a una identificación entre autor y protagonista en un texto dialogado y anecdótico, donde don Manuel es el núcleo referencial de recuerdos, especulaciones y adagios populares. Mientras dos ancianos evocan al guerrillero que "ha vencido la muerte", resurge el testimonio a la vez real y legendario de sus campañas, creando un encabalgamiento de lo mítico en lo histórico. De cierto modo, Tirofijo existe en ambos universos simultáneamente, y siendo "más joven que quienes propagan y consolidan su leyenda, recupera el tiempo y lo sobrepasa"<sup>34</sup>.



La guerrilla campesina de Alape, que la memoria colectiva y la tradición oral vinculan a contiendas seculares, se diferenciará luego de la otra guerrilla, la castrista, constituida a partir de los años sesenta por el Ejército de Liberación Nacional con estudiantes de la ciudad que "se van al monte". Su itinerario de universitarios y su iniciación en la política dejarán una narrativa que cubre otros territorios del foquismo. En *Estando la pájara pinta sentada en su verde limón* (1975), Albalucía Angel (1939) describe sobre todo la situación en Risaralda y Cundinamarca, con una protagonista que vive en su infancia los amotinamientos de 1948. La fecha

trágica del 9 de abril marcará su trayectoria, haciéndole reconocer poco a poco el gobierno represivo de los conservadores, los excesos de la dictadura militar y la democracia paródica del Frente Nacional. Vistos por ella, mezclados a su aprendizaje de la vida, los acontecimientos que marcan esta etapa crucial sólo inciden en lo documental cuando se impone, como narradora, una interpretación política de los hechos. Frente a ésta, los personajes secundarios resultan idealizados, como los de tantas novelas sobre guerrilleros y militantes.

Idealizados también, aunque de ambiente más faulkneriano, serán los de Fanny Buitrago (1940), en una novela que describe otra zona: la del litoral pacífico. Transitando de allí a la capital, sin perder nunca sus raíces, unos y otros comprueban cómo donde la clase dirigente liquida o recupera a los rebeldes, éstos oponen al poder-dinero los valores de una tierra aún no colonizada, no alienada. En *Cola de zorro* (1971), una historización interna de lo nacional abarca todos los niveles, desde la casta política, industrial y terrateniente, hasta el pueblo sumido en la miseria y la superstición. Igualmente heterogéneos, aunque los banalice el humor y la caricatura, serán los protagonistas de Flor Romero (1934), a partir de una narrativa que intenta la mitificación de los ciclos de la violencia. Su novela *Triquitraques del trópico* (1972) relata la historia de una población cundinamarquesa que rechaza el progreso como una forma de explotación y personifica la justicia social en figuras legendarias. Allí encaja, naturalmente, el bandolero que roba al rico para dotar al pobre, el caudillo invasor de haciendas y el guerrillero revolucionario. Sobra anotar, con respecto a esta obra, la influencia de

<sup>32</sup> Con referencia al libro de Isaiás Peña Gutiérrez, *La generación del bloqueo*, Bogotá, Editorial Punto Rojo, 1973.

<sup>33</sup> Sobre todo *El cadáver* (Barcelona, Editorial Planeta, 1975) y *A ritmo de hombre* (Barcelona, Editorial Planeta, 1980).

<sup>34</sup> Priscilla Albrecht, "Tirofijo y sus muertes, una leyenda", en *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá, 2 de septiembre de 1979.

*Cien años de soledad*, en una época en que se publican varias con temática parecida <sup>35</sup>.

### III. Después de Macondo

Resulta evidente que a partir de los años sesenta, como herencia del *boom* y su realismo mágico, la figura estelar de García Márquez tiende a crear satélites del "macondismo". Se trata de escritores más bien regionalistas, para quienes la ejemplificación del mito y la concepción mágico-religiosa de la novela llegan a ser instrumento para la captación de experiencias sociales básicas. En los últimos decenios, sin embargo, esta visión un tanto onírica de la realidad, con su simbología popular y su tradición oral, va cediendo lugar a una novelística más allegada a lo cotidiano, en la cual se pretende sobre todo interpretar los fenómenos de la vida urbana. El proceso de urbanización que se registra en los colombianos, según Angel Rama, "tiene un interés adjetivo solamente si se lo encara de un punto de vista temático, pero es en cambio sustantivo si se lo vincula al proceso de modernización de las formas literarias que registra activamente" <sup>36</sup>. Sin embargo, en la lectura de textos publicados a partir de la década del setenta, no se puede pasar por alto una temática que refleja la crisis de la izquierda después de las derrotas del foquismo y la emergencia del narcotráfico y la droga. Digamos que en Colombia, a partir de esos años, Mejía Vallejo, Ruiz Gómez, Fernando Vallejo, novelan a Medellín; Alvarez Gardezabal a Cali; Carlos Perozzo a Cúcuta; Marvel Moreno a Barranquilla; Fanny Buitrago a San Andrés; Rafael H. Moreno-Durán, Oscar Collazos, Plinio A. Mendoza, Luis Fayad, Antonio Caballero a Bogotá.

Al abarcar ese aspecto medular del sistema clasista que es el lenguaje, estos escritores quieren prescindir de su bagaje retórico y devolverle su poder de creación. Casi siempre lo hacen en narraciones itinerantes, que promueven la interpretación de fenómenos sociales al confrontar imágenes de la vida urbana. Así, la tematización de la existencia, enfrentada a

los mecanismos del sistema, no sólo revela aspectos del desequilibrio que acarrea la industrialización forzada y la compulsión del consumo, sino abarca categorías de psicologización para analizar situaciones en que se reconocen los diversos sectores de la sociedad. Dentro de esta jerarquía halla difícilmente su lugar la mujer, cuya caracterización rara vez rebasa estereotipos que parecen destinados a ejemplarizar las posiciones del patriarcalismo.

Efectivamente, la novelística urbana resulta tan paradigmática en este sentido, que se podría concebir un proyecto para abordarla desde un punto de vista sociológico, tomando en cuenta tanto los mecanismos de explotación de clase como el papel polivalente que en ellos desempeña el machismo. Así resulta, por ejemplo, sorprendente que en muchas de estas novelas las referencias episódicas a la historia del país o las alusiones a eventos políticos no tengan mayor prioridad sobre capítulos en que priman las relaciones entre los sexos. Sin embargo, es evidente que mientras lo primero va en tono de denuncia lo segundo pasa a ser figuración de situaciones aparentemente inalterables. A excepción, claro está, de casos en que la violencia ejercida sobre la mujer se equipara a la sufrida por el hombre, a causa de la represión oficial o policiaca. Seymour Menton menciona cómo en *El titiritero* (1977) de Alvarez Gardezabal tiene igual prestancia, con respecto a la crisis universitaria de 1971, el asesinato de un joven izquierdista que la violación de una dirigente estudiantil <sup>37</sup>. No

obstante, esta afirmación puede resultar paradójica en cuanto concierne a otras novelas. Por ejemplo, en *Hasta el sol de los venados* (1976), de Carlos Perozzo (1939), la capacidad del protagonista para organizar un asalto bancario parece ser tan importante en la economía del relato como su capacidad de seducir a la esposa de un magnate de la ciudad. Efectivamente, la diferencia entre el enfoque de Alvarez Gardezabal y el de Perozzo es que mientras en el primer caso hay denuncia o protesta, en el segundo hay aprobación.

*Aire de tango* (1973) de Manuel Mejía Vallejo tiene un enfoque menos sexista. Allí lo coloquial, lo provinciano y lo cursi crean una emulación picaresca, logrando que el lenguaje sea parte integrante de la realidad penetrada. Se trata de un texto conversado (a veces cantado) durante una noche de copas y tangos en que se evoca la vida de un "guapo" de los barrios bajos de Medellín. El narrador-interlocutor cuenta las peripecias de su protagonista con la melancolía del desarraigado: años atrás ha huido del

<sup>35</sup> Entre las novelas más influenciadas por el discurso y la temática de García Márquez: Germán Espinosa (1938), *Los cortejos del diablo* (Montevideo, Editorial Alfa, 1970), y Marco Tulio Aguilera Garramuño (1949), *Breve historia de todas las cosas* (Buenos Aires, Editorial la Flor, 1975).

<sup>36</sup> Angel Rama, *La novela latinoamericana 1920-1980*, Bogotá, Procultura, 1982, pág. 462.

<sup>37</sup> Seymour Menton, *La novela colombiana, planetas y satélites*, Bogotá, Plaza y Janés, 1978, pág. 363.



campo, perseguido por las tropas del gobierno conservador. Ahora el gobierno es liberal y sigue pasando trabajos. Por eso, seguramente, se dedica al alcohol y a la parranda, admirando a los "guapos" la colección de pañales, las chaquetas de cuero brillante, el cabello engominado.



Este vestuario, que evoca más bien el mundo lunfardo, derivará, en la narrativa de Fernando Vallejo (1942), hacia el travestismo, en un discurso autobiográfico que recuerda al Fernando González de los años treinta y a esos discípulos suyos que fueron luego los nadaístas. Agregando, claro está, el travestismo, el homosexualismo, la marihuana, el recurso a una bohemia cargada de diatribas contra el sistema y monólogos de una megalomanía furiosa e iconoclasta. Esta novela-panfleto que Vallejo titula *El fuego secreto* (1987) prefigura en sus descripciones de violencias policiales y oscuros asesinatos la Medellín de hoy, "cartel" del narcotráfico y vivero de "sicarios". Sin embargo allí siguen dominando los mismos políticos y los mismos magnates, tal como lo ha descrito en otra novela Darío Ruiz Gómez (1936), refiriéndose a

gente de los barrios "altos". En *Hojas en el patio* (1978), este antioqueño, que es también poeta, elabora una crónica sobre la proliferación urbana y el enajenamiento industrial, trazando la trayectoria de una familia liberal, vinculada a los negocios y a la política.

La narrativa compleja y elaborada de Ruiz Gómez sufre un contraste al enfrentarse a la de Luis Fayad (1945), que la deja en desventaja. El escenario es ahora Bogotá, y *Los parientes de Ester*, publicada el mismo año, se ciñe también al itinerario de una familia, pero más anodina y modesta; de clase media, además. Tras ella, la ciudad se presiente como "celda gris y fría, urbe del despojo, pero también del beneficio personal". En el hogar, las relaciones, intrigas y conflictos traducen el malestar de una sociedad ganada al orden mercantil y sin embargo aferrada a las tradiciones y apariencias. Ciertos personajes recuerdan aquí al Osorio Lizarazo de los años treinta, en su ciclo de los barrios marginales y los empleados públicos. En este caso, la viudez de un funcionario anodino, su esfuerzo por mantenerse y educar a los hijos entre una parentela ávida e hipócrita, constituye la temática de capítulos breves y concisos, manejados por un narrador que se mide hasta la austeridad sin caer en el laconismo o la indiferencia. A lo largo del texto, un discurso acorde con las funciones y secuencias narrativas deja entre líneas la ironía y el humor. En *Los parientes de Ester*, la derrota del protagonista es también la derrota de una clase aún no contaminada por la nueva, la emergente, la que sale a flote "allí donde triunfan los más terribles"<sup>38</sup>. Con razón se ha dicho que esta obra de Fayad refleja mejor que otras "la disgregación del orden social acaecido sordamente durante el período del Frente Nacional"<sup>39</sup>.

Mientras Fayad prefiere una novela de personajes, Oscar Collazos (1942) y Plinio Apuleyo Mendoza (1932) apelan a la fórmula del protagonista existencial, esta vez prófugo de la izquierda. *Crónica de tiempo muerto* y *Años de fuga* (1975 y 1979), se refieren al derroche de las horas, los días y las noches en un ocio culpable. Pero

mientras el protagonista de Collazos, en Bogotá, no ahorra ocasión para la autocrítica, el de Mendoza, en París, se refiere a sus años de militancia como a una etapa al servicio de una causa perdida. Cuando al final de la novela, el de Collazos se pregunta: "¿Cómo armarla?" —refiriéndose a la revolución—, retrata un estado de ánimo que no es sólo suyo sino de toda una generación. Mientras él se hace esa pregunta, la tropa invade la universidad, el gobierno declara la ciudad en estado de emergencia, hay allanamientos, detenciones, torturas. Sin embargo, él se ha quedado rezagado. Le es imposible participar en cualquier movimiento de izquierda. Como le es imposible al protagonista de Mendoza comunicarse con cualquier militante en el extranjero. Este estancamiento, esta parálisis, serán parodiados por Rafael H. Moreno Durán (1946), en *Juego de damas* (1977). De nuevo, aquí, se alude al ocio y al alcohol, pues la novela comienza y termina en una fiesta donde intelectuales, financistas y políticos forman una fauna ajada, cómplice en el resentimiento y en la nostalgia. Para las "damas" la militancia en la izquierda ha representado una alternativa de ascenso social y para sus consortes una tentación de arribismo. Adulándose, criticándose, emulándose, unos y otros parecen atizarse mutuamente la locuacidad al rememorar episodios en que desempeñaron el peor papel. Esta novela tiene, pese a su engranaje paródico, algo de memorial y algo de apología. Por eso tal vez, finalmente, las analogías externas se justifican y el código llega a tener vigencia en función del

<sup>38</sup> Fernando Ayala P., "Luis Fayad, al rescate de un lenguaje vernáculo", en *Novelistas colombianos contemporáneos*, Bogotá, Universidad Central, 1984, pág. 176.

<sup>39</sup> Jacques Gilard, *Intentos de renovación en la novela colombiana actual*, texto inédito de la conferencia leída en el Institut de Hautes Etudes d'Amérique Latine, París, 17 de noviembre de 1983. También citado por Ricardo Cano Gaviria en "La novela colombiana después de Gabriel García Márquez", en *Manual de literatura colombiana*, t. II, Bogotá, Procultura-Planeta, 1988, pág. 388.

mensaje: un mensaje que atañe a esa clase (la burguesa) y a ese sistema (el capitalista), capaces de recuperar con disimulo a sus peores adversarios <sup>40</sup>.

Volviendo a la fórmula del protagonista existencial, Antonio Caballero (1949) incurre también en la constante de la bohemia en esa visión caricaturesca e implacable de la burguesía colombiana que es su novela *Sin remedio* (1984). Años de fuga, crónica de tiempo muerto, podrían ser subtítulos de un texto que, como los de Mendoza y Collazos, traza los itinerarios de un intelectual que está de regreso de todos los proyectos posibles. En este caso, sin embargo, no se trata de un desertor de las izquierdas, sino de un burgués que, abominando de su clase, no puede tampoco adherir a movimientos supuestamente revolucionarios en que presiente el mismo individualismo y la misma venalidad de quienes comulgan con el sistema. Poeta inédito, escritor sin obra, este renegado de todo y de todos deambula en una ciudad que le es odiosa tanto en los barrios altos donde ha crecido como en los suburbios y antros a donde le lleva su aburrimiento. Víctima de una egolatría rayana en el autismo, desconfía de la amistad y lidia a las mujeres con la misma compulsiva erotomanía que los protagonistas de Mendoza y Collazos. Más donjuán que ellos, sin embargo, lleva su papel de burlador a sus últimas consecuencias y será un banal asunto de faldas lo que causa al final su muerte. Muerto ha estado, sin embargo, o muerto cree haber estado desde el principio de su historia. Muerto porque en Bogotá y entre su gente le ha sido siempre imposible sentirse vivo. Su inquietud, su búsqueda, son apenas un juego, una apuesta perdida de antemano, un pretexto para representarse a sí mismo y a quienes le rodean en una imagen tragicómica que le permita soportar la realidad. Para él, cualquier compromiso es insulso, bufo, grotesco. Comprometiéndose se siente tan falseado como al escribir, o mejor, al des-escribir poesía. Entonces, los pastiches de grandes poetas le son tan eficaces como un contralenguaje en que no pretende crear imágenes sino anular-



las en construcciones verbales monosilábicas o esperpénticas. Al no creer no querer, no escribir, llega a la capitulación y la impotencia. Sólo sus sarcasmos pueden ayudarle entonces, dinamizando el itinerario de su lenta desintegración. A lo largo del texto, la ironía de Caballero, su habilidad en la indirecta y el equívoco, logran hacer de las situaciones cómicas situaciones extremas, con un revés de drama y patetismo. La risa de su protagonista es una risa dolorida, y se siente constante, impenitente, durante los diálogos y descripciones de una ciudad asediada por los desequilibrios sociales, la corrupción y la violencia. Periodista perseguido y exiliado en España, Caballero es conocido allí, como en Colombia, por sus cartones y caricaturas. Esta novela —su primera— la inicia antes de viajar, en los años setenta, y la publica en 1984. Si en la Bogotá que recorre no han surgido aún los "sicarios" de la "guerra sucia" ni los escuadrones de la muerte, hay ya alianzas entre la mafia y los altos funcionarios, la mafia y el ejército. Y los allanamientos y redadas son tan comunes como los secuestros. Sin embargo, el poder de la oligarquía sigue intacto y la explotación y la miseria continúan como antes, como entonces, como ahora, "sin remedio".

Si de la capital andina se pasa al ámbito caribeño, la visión crítica de la burguesía local y la impugnación de valores patriarcales y oligárquicos se prolonga en obras como las de Fanny Buitrago y Marvel Moreno <sup>41</sup>. Situándose en una isla ficticia, semejante a San Andrés, Buitrago se ins-

<sup>40</sup> *Juego de damas* (Barcelona, Seix Barral, 1977), es la primera novela de la llamada *Femina suite* de Moreno Durán, que sigue luego con *El toque de diana* —sobre la vida militar— (Barcelona, Montesinos, —sobre Barcelona—, 1981) y *Finale capriccioso con madonna* (Barcelona, Montesinos, 1983). En 1987, Moreno Durán publica *Los felinos del canciller* (Barcelona, Ancora y Delfín), extensa novela paródica de "arte retro", que sucede en parte en Nueva York, en parte en Santo Domingo y en parte en Bogotá y cubre tres generaciones de una familia de diplomáticos, caricaturizados como productos de la "Atenas Suramericana" y de las elites santafereñas.

<sup>41</sup> Además de las obras de Buitrago y Moreno, hay una serie de novelas experimentales, tanto en la costa como en el interior del país, que vale la pena mencionar. La mayoría de ellas se sitúan en la ciudad (Bogotá, Cali, Medellín, Cartagena, Cúcuta, ... etc.): José Stevenson (1932), *Los años de la asfixia*, Buenos Aires, Losada, 1967). Ricardo Cano Gaviria (1946) *Prytaneum* (Bogotá, Colcultura, 1981). Umberto Valverde (1947), *Bomba Camará* (Bogotá, La Oveja Negra, 1972). Fernando Cruz Kronfly (1943) *Falleba* (Bogotá, La Oveja Negra, 1979). María Elvira Bonilla (1952) *Jaulas* (Bogotá, Planeta, 1984). Alberto Aguirre (1939), *Después de la noche* (Bogotá, Colcultura, 1977). Alberto Duque López (1943), *Mateo el flautista* (Bogotá, Tercer Mundo, 1976). Julio Olaciregui (1951), *Los domingos de Charito* (Bogotá, Planeta, 1985). Roberto Burgos Cantor (1948), *El patio de los vientos perdidos* (Bogotá, Planeta, 1984). Rocío Vélez de Piedrahíta, *La cisterna* (Medellín, 1971). Augusto Pinilla (1946), *La casa infinita* (Bogotá, Plaza y Janés, 1979). Flor Romero (1934), *Los sueños del poder* (Barcelona, Planeta, 1978). Albalucía Angel (1939), *Misía señora* (Barcelona, Argos, 1982). Milciades Arévalo (1948), *El oficio de la adoración* (Bogotá, Pie de combate, 1988). Mario Salazar Montero, *Entre virgen sombría y mártir exótica* (Bogotá, Tercer Mundo, 1984). Armando Romero, *La casa de los vespertillos* (Caracas, Monte Avila, 1984). A estas novelas experimentales y a veces fragmentarias, se deben agregar algunas inspiradas en la canción y en la música, comprendidos la ranchera, el bolero, la salsa, la rumba, etc... Por ejemplo: Andrés Caicedo (1951), *Que viva la música* (Bogotá, Colcultura, 1977). Umberto Valverde (1947), *Reina Rumba* (Bogotá, La Oveja Negra, 1981). David Sánchez Juliao (1945), *Porque sigo siendo el rey* (Bogotá, La Oveja Negra, 1985). Manuel Giraldo (1953), *Conciertos del desconcierto* (Barcelona, Planeta, 1981). Entre las novelas más importantes con temática que concierne a aspectos político-sociales de ciertas etapas históricas están: Manuel Zapata O. (1923), *Changó el gran putas* (Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1983). Germán Espinosa (1938), *La tejedora de coronas*. (Bogotá, Siglo XXI, 1983). Próspero Morales Pradilla (1920), *Los pecados de Inés de Hinojosa* (Bogotá, Plaza y Janés, 1988).

pira en la leyenda del *spanish man*, hispanoparlante que llega tarde a tierras ocupadas por protestantes anglosajones desde el siglo XVII. Su novela se titula *Los pañamanes* (1979) y en ella Buitrago descarta monólogos, escenas superpuestas, cortes abruptos, encabalgamientos. Como para ella escribir es "cazar historias", trata de hilvanarlas en un código que da lugar a lo espontáneo. Libremente, su discurso combina signos formales de realismo popular con imágenes improvisadas, proverbios, canciones, juegos de palabras. Así llega a relatar cómo la tecnocracia del dólar se enfrenta a una población que busca en la superstición y el azar motivos para sobrevivir. Allí clanes de artistas, tahúres, políticos, pretenden enfrentarse a la invasión de los consorcios turísticos con la ayuda de un cura rojo exiliado en la isla por sus homilias contra el gobierno. Cerca de éste y de sus copartidarios, las mujeres muestran el sentido común y la vocación visionaria que distinguirán también a las protagonistas de Marvel Moreno en su novela *En diciembre llegaban las brisas* (1987). Sólo que el escenario pasa a ser Barranquilla y los personajes se calcan en la idiosincrasia de las jerarquías costeñas. Allí el código del "honor" impone sus tradiciones a un machismo hiperbólico de violencia y dominación, no sólo hacia las mujeres sino hacia las clases desposeídas. En una elite decadente y corrompida, oligarcas, advenedizos y emigrados proceden igual. Y una sociedad clasista es una sociedad racista... Ya se ha señalado la importancia de la cultura negra en la narrativa de Marvel Moreno <sup>42</sup>; su novela no sólo exalta esos valores sino denuncia la discriminación y los prejuicios. Las mulatas, que en la tradición antillana y colonial constituyen un estereotipo de promiscuidad <sup>43</sup>, siguen siendo víctimas del "derecho de pernada" y dejando hijos que más tarde renegarán de su propio origen. Mestizos venidos a más, resentidos sociales, proliferan en una comunidad reaccionaria y conservadora. Y del mismo modo, una sociedad racista es una sociedad clasista: la explotación de los negros es tan evidente como la

de los campesinos del litoral. Con respecto a esta temática, se impone el nombre de otro costeño: Manuel Zapata Olivella (1920). Sus novelas, relatos y ensayos son valiosos aportes al estudio de la tradición, la santería, los orígenes de la negritud. *Changó el gran putas* (1982) explicita y condensa su obra anterior, enfocando el fenómeno de una posible identidad cultural afroamericana, en un discurso imaginado, analógico y poético. Del ámbito nacional, Zapata deriva al ámbito continental, "rescatando la memoria colectiva que se transmite de generación en generación y alternando para ese fin personajes históricos y mitológicos" <sup>44</sup>.



Imposible comentar la producción literaria "después de Macondo" sin mencionar la obra reciente de García Márquez, la cual —sobra decir— no sólo acapararía todas estas notas sino otras tantas de lectura, crítica y análisis. Indudablemente, al situarse en tierras caribeñas, García Márquez actúa una vez más sobre "el imaginario de las sociedades latinoamericanas". Si *El otoño del patriarca* (1975) abarca acontecimientos de otros siglos, tiene sobre todo vigencia en el

actual, mediante la biografía esperpéntica de un dictador que transita en la personalidad de caudillos de ayer, militares de hoy y déspotas de mañana. Nacido en los Andes, pero venido a ejercer su gobierno en una ciudad costeña, el patriarca será ensalzado, temido y aborrecido por un coro de voces anónimas, presencia múltiple de un pueblo. A lo largo del texto, peripecias, chistes insólitos, situaciones sorprendidas, se anteponen a un habla emparentada con la tradición oral y con una prosa poética modelada en los clásicos y los modernistas. En el discurso, analogías hiperbólicas y metáforas impactantes miden el ritmo de secuencias que describen una tiranía sucediéndose a sí mismas a través de las generaciones. Y mientras el tiempo se acumula sobre el tiempo, el tirano salda su deuda de crímenes en soledad y desamparo, quizá repitiéndose a sí mismo: "en este negocio de hombres el que se cayó se cayó".

Para "no publicar libros hasta la caída de Pinochet" (según sus propias palabras), García Márquez deja pasar algunos años antes de terminar *Crónica de una muerte anunciada* (1981), que en su brevedad, concisión y realismo sirve de contrapunto a las desmesuras de su obra anterior.

<sup>42</sup> La narrativa de Marvel Moreno propone rescatar y aceptar "los valores negros que marcan la cultura popular costeña". Jacques Gilard, *Ser escritora en Colombia. Femmes des Amériques*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, pág. 228.

<sup>43</sup> Cf. Ineke Phaf, *El amor, la herencia cultural y el estado nacional en la literatura caribeña*, en Actas del 3er. congreso de Aelsal, Neuchâtel, 1986, pág. 132. Véase también Jean Lamore, *La transmutation du Mythe de Cecilia Valdés, Femmes des Amériques*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, pág. 110.

<sup>44</sup> César Valencia Solanilla, "La novela colombiana contemporánea en la modernidad literaria", en *Manual de literatura colombiana*, t. II, Bogotá, Procultura-Planeta, 1988, pág. 476. Para un estudio más detenido de la obra de Zapata Olivella, véase Lewis A. Marvin, "La trayectoria novelística de Manuel Zapata Olivella: de la opresión a la liberación", en R. Williams (comp.), *Ensayos de literatura colombiana*, Bogotá, Plaza y Janés, 1985.

El asesinato de un joven que ha faltado al "honor" y la investigación de quien narra su historia para dilucidarla, vincularía esta novela al género policial. Pero se trata de una denuncia, a través de una circunstancia trágica, de una sociedad conservadora, fanatizada por los prejuicios. La violencia, otra vez "sobrentendida", erige aquí en arquetipo un caso, un incidente, una coordenada. Y la fatalidad (como en la tragedia griega) se cumple ....

Leyendo la narrativa de los años 70 y 80, se puede observar que "la nostalgia y la idealización del pasado inmediato", común a ciertos escritores del *boom*, tiene cierta repercusión en Colombia. García Márquez, que ya había lidiado este género en obras anteriores, publica en 1986 un fastuoso exponente del "arte retro": *El amor en los tiempos del cólera*. La novela rosa, el *kitsch*, el folletín, condimentan aquí una opulenta crónica sobre la clase burguesa caribeña, pormenorizando los años del idilio imposible de una pareja que acaba contrayendo matrimonio en la vejez. Tal vez por lidiar los episodios sentimentales con un humor y una pirotecnia de que se ha hecho maestro, García Márquez alcanza un éxito de librería que asegura desde ya un público ávido y ferviente, dispuesto a disfrutar "el horror" (como dice el epílogo) de su próximo libro. *El general en su laberinto* (1989) describirá, como nadie lo ha hecho antes, la soledad, la enfermedad, la amargura de Bolívar en sus últimos días. Biógrafo a su manera, García Márquez comprueba aquí con su risueña ironía que la realidad puede ser a la vez grandiosa y grotesca, fantástica y cotidiana en la vida de un ser excepcional. A lo largo de la narración, un comentario al margen, un retazo de diálogo, una cita epistolar, bastan para grabar la imagen de quienes le rodean, esos "hombres de guerra, aunque no de cuartel, pues habían combatido tanto que apenas si habían tenido tiempo de acampar". Entre los más allegados está Sucre, ese amigo sincero y posible sucesor suyo, quien se atreve a explicarle como Santafé no necesita un presidente sino un "domador de insurrecciones". Y también Manuela

Sáenz, amante, aliada y confidente, "asimilada a su estado mayor con el grado de coronela". Veladamente, Manuela domina con su presencia (y luego con su ausencia) en esa última, dolorosa trayectoria del general, esgrimiendo por turnos la seducción, el coraje y la lealtad. Las demás mujeres, ancilares o decorativas, parecen contribuir sobre todo a la ambientación y al "color local" que el autor transmite gracias a una minuciosa documentación y a la observación asidua de grabados de la época. A estos, además, se agrega la inimitable "cocina" garciamarquiana: un discurso que muchas veces impone a lo imaginario el fingimiento de la naturalidad, incorporándolo a la desmesura de lo insólito y lo fastuoso. Súbitas imágenes, lentas enumeraciones, sorpresivos desenlaces hacen de la lectura una suerte de recreo compulsorio. Todo ello agregando —en el caso del general— lisuras y crudezas caribeñas que puntualizan o recalcan el sentido del humor.



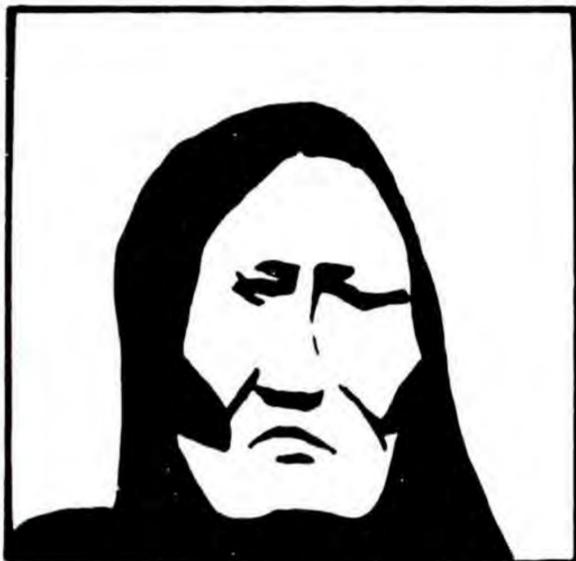
Cabe agregar que en las notables 272 páginas, el autor asume datos y testimonios en función de lo novelesco, sometiéndose a las normas de la construcción textual. Y claro está, escribe desde el punto de vista narrativo, siguiendo al protagonista, definiéndolo y lidiando las circunstancias de acuerdo con su múltiple y poderosa personalidad. Las victorias inverosímiles y las batallas legendarias se combinan con las derrotas íntimas y las humillantes decepciones en un anecdotario que deja huellas en la memoria colectiva. Hilvanada en sentencias, cartas, citas textuales, la

meditación sobre la soledad del poder surge y resurge en los insomnios del enfermo. Al final de su trayecto se puede confesar a sí mismo que si fue el arquitecto incansable de una América libre, unida y fuerte, también incurrió en las insidias del político ávido. De ahí que sus mejores amigos resulten siendo sus peores enemigos y que su criado de cabecera, un esclavo liberto, repita a cada rato: "lo que el señor piensa sólo el señor lo sabe..."

Siete capítulos que podrían ser, por su estructura, relatos de por sí, trazan la crónica de un desplazamiento lento y penoso en que el avance lineal marca etapas de una trayectoria inversa en *flashbacks* y retrospectivas. Día tras día, la presencia de ese criado (que, como Leporello, contabiliza las conquistas donjuanescas de su señor y aspira a morir con él al fin), crea una dualidad en el plano narrativo, que repercute en la distribución del lenguaje. Mientras el criado (o a veces un edecán, un oficial, un subalterno) propone o solicita, el general dispone, ordena, protesta o se sume en un silencio que resulta tan elocuente como sus lacónicas respuestas. Cuando se expresa, su tono dictatorial alterna entre la exaltación y la tristeza, constituyendo un elemento que a nivel semántico resulta cohesionador. Se puede decir que en la novela hay dos tiempos dispares: uno de avance cronológico en el presente y otro en dimensión cíclica en el pasado. Ambos convergirán, al final, en esa "muerte anunciada" que todo lo resume. Así, de página a página, la tensión va creciendo en el ritmo cambiante y mesurado de la metonimia.

No es muy numeroso el séquito que acompaña a Bolívar en su travesía. Ya para ese entonces el general desconfía de sus copartidarios andinos tanto como de sus adversarios, sabiendo la región fragmentada por los movimientos separatistas desde que "las oligarquías han declarado la guerra a muerte contra la idea de la integridad porque es contraria a los privilegios locales de las grandes familias". Resguardado por una escolta venezolana, un Bolívar debilitado y febril baja la cordillera, atravesando veredas, pueblos, ciudades,

camino al destierro. Su trayectoria, desde la fría Santafé hasta las ciénagas tórridas del Magdalena y el Caribe, es también un viaje interior, una indagación en los logros y en los fracasos. Agotado, se aferra con angustia a lo que le queda de vida, pero al intentar salir de su laberinto se interna aún más en él. Y lo absurdo y dramático de su derrumbamiento se transforma, en el lenguaje cadencioso de García Márquez, en una impresionante parábola sobre la historia latinoamericana.



García Márquez dedica su libro a su amigo Alvaro Mutis, quien le ha regalado (según dice el epígrafe) la idea de escribirlo. Mutis, poeta de la generación de Mito, reconocido como uno de los mejores en Latinoamérica, llega tarde a la novela. Sin embargo, tiene el aplomo de quien sabe medir las imágenes y esgrimir un código adecuado a contextos y situaciones. El protagonista de sus novelas se llama Maqroll y viene de su poesía. Gaviero, debe señalar el derrotero a los barcos, y su vida de navegante le trae con frecuencia a aguas caribeñas, colombianas o venezolanas. Extranjero, Maqroll está, sin embargo, más próximo a los nacionales, en quienes admira una resistencia que puede ser un arte de sobrevivir. Con ellos y con algunos nómadas del mar, aprende a arriesgarse en empresas que no tienen nunca el apoyo de las "instituciones". Su inalterable vocación para el fracaso se cumple así vez tras vez. En *La nieve del almirante* (1986), sus cavilaciones durante un viaje por el afluente amazónico que ha de llevarle a las faldas de la cordi-

llera se inspira en sus repetidas derrotas, pero no le impiden sentir la frondosidad crepitante de la selva, ni enterarse de cómo prosperan allí los cultivadores de coca y los cazadores de indios. Cuando llega al aserradero donde pretende establecer un comercio, lo halla misteriosamente rodeado por el ejército. Allí nadie trabaja, "porque donde se encuentra la madera hay gente levantada en armas"<sup>45</sup>. Otro viaje (y otra novela), esta vez por vía marítima, con otra nave destartada y otro capitán de miserias, lo acercará a Panamá. Sus desventuras en el istmo, donde el único negocio posible resulta ser un prostíbulo de lujo, dicen mucho sobre una zona de tráficos turbios y contrabandos oficiales. Una tercera travesía (y novela) en un carguero carcomido por el óxido y la intemperie, culminará en Costa Rica, Jamaica y finalmente el Orinoco. Allí el bochorno, la manigua y los interminables insomnios no impedirán que sea el testigo lejano de un naufragio ya profetizado, en un escenario a la vez deslumbrante y deplorable<sup>46</sup>.

Leer a Mutis, como leer a García Márquez, es comprender hasta qué punto la poesía puede habitar la ficción y transmitir en la imagen el dato y el testimonio. Hay en los dos escritores, compañeros desde la juventud, una misteriosa intertextualidad. Aunque el uno haya sido más poeta que novelista y el otro más novelista que poeta, tienen una manera semejante de abordar lo real, "al no mencionarlo a cada rato, al no rendir testimonio servil de su actualidad"<sup>47</sup>.



## Concurso Enka de Literatura Infantil

En esta ocasión, octava versión, su cubrimiento se ha extendido a los países que integran el área Andina: Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia y Colombia.

### Bases:

1. Este certamen invita a los escritores adultos a escribir para los niños. A partir del 1.º de febrero de 1991 y hasta el 30 de noviembre del mismo año.
2. La obra participante deberá ser un relato en prosa para niños y pre-adolescentes, con argumento unitario y tema libre. Con un mínimo de 80 páginas a máquina, doble espacio, sin ilustraciones. El valor del premio se ha elevado para Colombia a dos millones de pesos, y para los otros países integrantes del área andina será de 3.000 dólares, más la

<sup>45</sup> Alvaro Mutis, *La nieve del almirante*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pág. 110.

<sup>46</sup> La segunda y la tercera novelas de la trilogía de Maqroll el gaviero son: *Ilona llega con la lluvia*, Madrid, Mondadori, 1988, y *La última escala del Tramp Steamer*, México, Ediciones El Equilibrista, 1989.

<sup>47</sup> Juan Gustavo Cobo Borda. "La narrativa después de García Márquez: visión a vuelo de pájaro", en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Bogotá, Biblioteca Luis-Angel Arango, núm. 14, 1988, pág. 14.