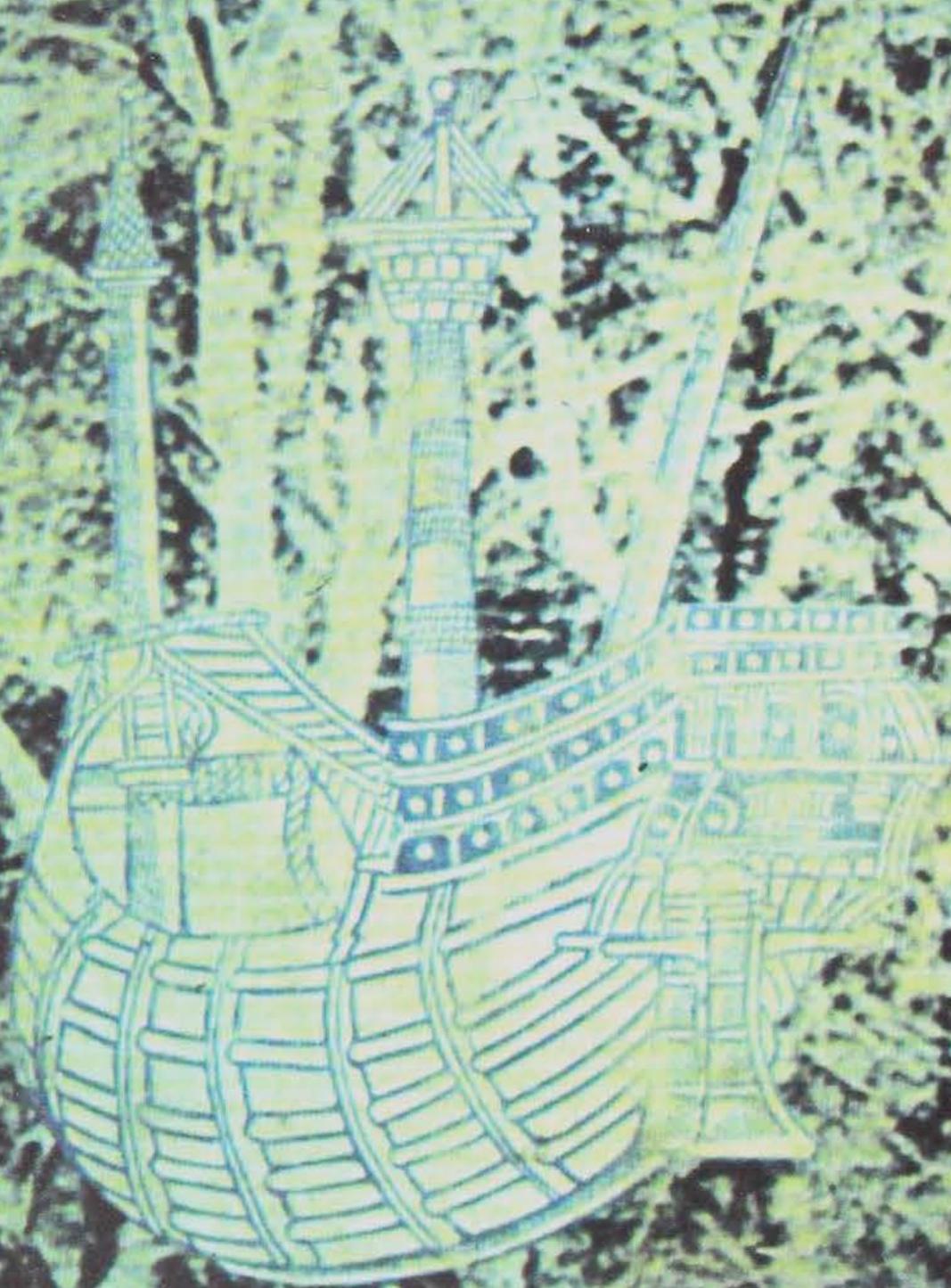


Editorial
Sudamericana

Gabriel
García Márquez

Cien años de soledad



La narrativa colombiana después de García Márquez

Visión a vuelo de pájaro

JUAN GUSTAVO COBO BORDA

Fotografías: Archivo Inversiones Cromos S. A.
Reproducciones: William Núñez, Alberto Sierra.

LA PUBLICACION en 1967 de *Cien años de soledad* por la Editorial Sudamericana de Buenos Aires cambió el curso de la literatura colombiana. Hay una cronología que dice: “Antes de *Cien años...*, después de *Cien años...*”. Hoy nos referiremos a ese “después de *Cien años...*”, utilizando una idea de Jorge Luis Borges en “Kafka y sus precursores”, que es a su vez una idea de T. S. Eliot, que es a su vez... La idea es simple pero fecunda: el presente no sólo incide en el futuro. También modifica el pasado. La aparición de *Cien años de soledad* marcó a quienes escribirían ficción después. También alteró a quienes ya lo hacían antes. A los que en el momento de su aparición eran escritores con obra conocida. ¿De quiénes se trataba?

De algunos pocos escritores mayores que Gabriel García Márquez. El caso más notorio: el de Eduardo Caballero Calderón, nacido en 1910. Los otros son más o menos contemporáneos del premio Nobel de 1982, unos con andadura novelística, como Manuel Zapata Olivella (1920), Héctor Rojas Herazo (1921), Manuel Mejía Vallejo (1923) y Alvaro Cepeda Samudio (1926-1972). Otros que sólo se revelarían como autores de ficción “después de *Cien años...*”. Me refiero a Pedro Gómez Valderrama (1923) y Alvaro Mutis (1923).

Eduardo Caballero Calderón (1910)

Comencemos por Eduardo Caballero Calderón. Sus novelas: *El Cristo de espaldas* (1952), *Siervo sin tierra* (1954), *Manuel Pacho* (1962), *El buen salvaje* (1965), *Caín* (1969), *Azote de sapo* (1976). En ellas, con una visión tradicional de la novela, en cuanto a Proust, por ejemplo, que es ya parte de la tradición de la novela, y un buen castellano que se nutre de las fuentes españolas del Siglo de Oro —uno de sus mejores libros, *Ancha es Castilla* (1950), es un viaje a pie, a la usanza de la generación española del 98, por la meseta castellana— se enfoca el problema por antonomasia: el de la violencia colombiana, que entre 1946 y 1965 cobró doscientos mil muertos ¹.

El escenario habitual de las novelas de Caballero Calderón es el departamento de Boyacá y sus prolongaciones hacia los llanos orientales. En ellas, ya sea a través de un cura, de una pareja de campesinos o de un hijo que carga a sus espaldas el cadáver del padre, se nos ofrece la imagen de un mundo cruel y primitivo, fanatizado hasta el extremo en sus opciones políticas o religiosas.

Un mundo campesino, de relaciones todavía feudales entre los señores y los siervos. De grandes latifundios y pequeñas parcelas de tierra donde la miseria y el analfabetismo no causan menos daño que la naturaleza. Un mundo injusto y bárbaro que refuerza el carácter trágico, pesimista y amargo, de toda la

¹ Uno de los mejores enfoques del problema es el reciente libro de Daniel Pécaut *Orden y violencia: Colombia 1930-1954*, dos volúmenes, Bogotá, Cerec-Siglo XXI, 1987.

⇨ *Página anterior:*
Carátula de la primera edición de “*Cien años de soledad*” de Gabriel García Márquez, publicada en Buenos Aires por Editorial Sudamericana. Mayo de 1967.

narrativa de Caballero Calderón. Un mundo, en fin, que se mira morir, encerrado en sí mismo, debatiéndose entre las pugnas de los caciques políticos y los pequeños dramas de esos pequeños seres. Mundo inmemorial en sus estructuras, donde la gente se define políticamente por sus orígenes, y en cuyo trasfondo aún se palpa la dominación española e incluso la servidumbre indígena. Mundo agrícola, de fuertes raíces.

Cuando Caballero Calderón intenta salir de él pierde peso. Es el caso de *El buen salvaje*, al situar su acción en París. El joven colombiano que pretende escribir allí una novela y termina por caer en el alcoholismo, no alcanza la fuerza de sus peones y mayordomos, sus gamonales y esos hombres que a veces, confrontados a sus límites, nos parecen tan próximos a los animales como el Manuel Pacho que siente descomponerse el cadáver de su padre arriba de sus espaldas. Su tenacidad física supera cualquier duda moral. Llega a ser encarnación de esta tierra y su resistencia inverosímil.

En la cartesiana capital de Francia carecen de sentido los códigos de comportamiento, honor y prejuicios de Tunja, Santa Rosa de Viterbo, Casanare, Chiquinquirá o Sogamoso: los lugares por los cuales transitan los personajes de Caballero Calderón. Aquellos lugares donde malviven con frecuencia o son asesinados con sevicia. Tradicionalista en su enfoque, y nutrida en el buen realismo español, Proust y algo de la latinoamericana novela de la tierra, la narrativa de Caballero Calderón, aunque rendía un testimonio crítico de esa Colombia rural, iba quedando petrificada en su nostalgia. La idílica nostalgia de Tipacoque, de la finca y el alcalde, que él mismo llegó a ser. *Yo, el alcalde; soñar un pueblo para después gobernarlo* (1971): tal el título de uno de sus recuentos ². Sólo que ese era un mundo en vías de extinción. Como lo dice el historiador Eric J. Habsbawn:

² Juan Leonel Giraldo, "Eduardo Caballero Calderón: 'Ya me jarté de escribir'. Un conato de entrevista", en Revista Diners, Bogotá, año XXIII, núm. 211, octubre de 1987, págs. 31-35 y 147. La más útil visión de los cuatro grandes complejos culturales colombianos: a) Complejo andino o americano, b) complejo santandereano o neohispánico, c) complejo de la Montaña o antioqueño y d) complejo litoral fluvio-minero o negroide, se halla en el ya clásico libro de Virginia Gutiérrez de Pineda *Familia y cultura en Colombia*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo - Departamento de Sociología de la Universidad Nacional, 1968, 415 págs.

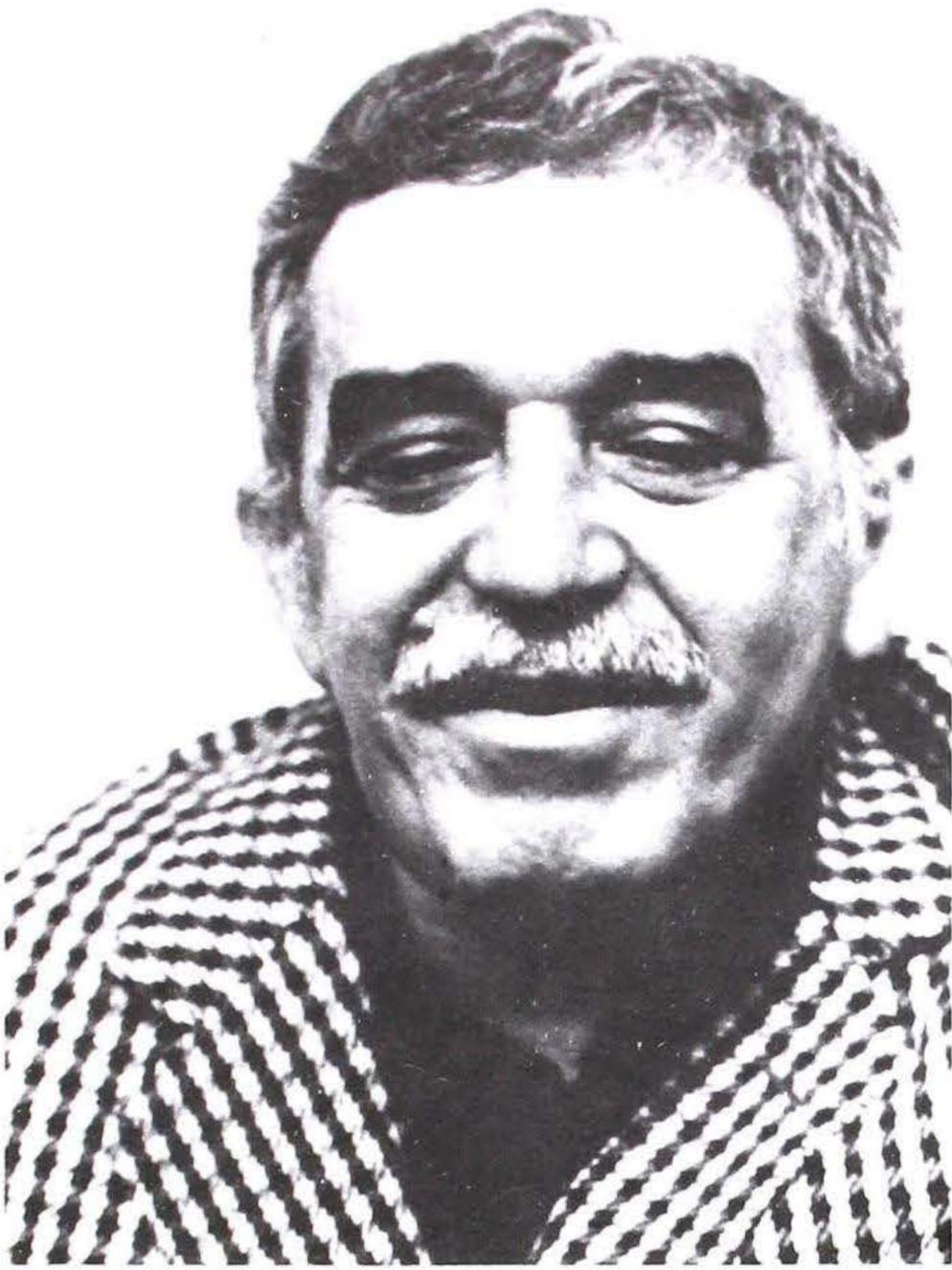
³ "Colombia asesina", en New York Review of Books, 20 de noviembre de 1986. Traducido en Revista de la Universidad Nacional, Bogotá, vol. II, núm. 10, diciembre de 1986 - enero de 1987, págs. 56-61.

En los veinticinco años que siguieron a 1950, Colombia pasó de tener dos tercios de población rural, a un setenta por ciento de población urbana, mientras que la violencia desencadenaba nuevamente una ola de migraciones de quienes por fuerza, miedo o decisión, se dirigían a uno de los muchos lugares donde un hombre y su esposa podían desbrozar un terreno y cultivar lo suficiente para satisfacer sus necesidades, lejos del gobierno y del poder de los ricos ³.

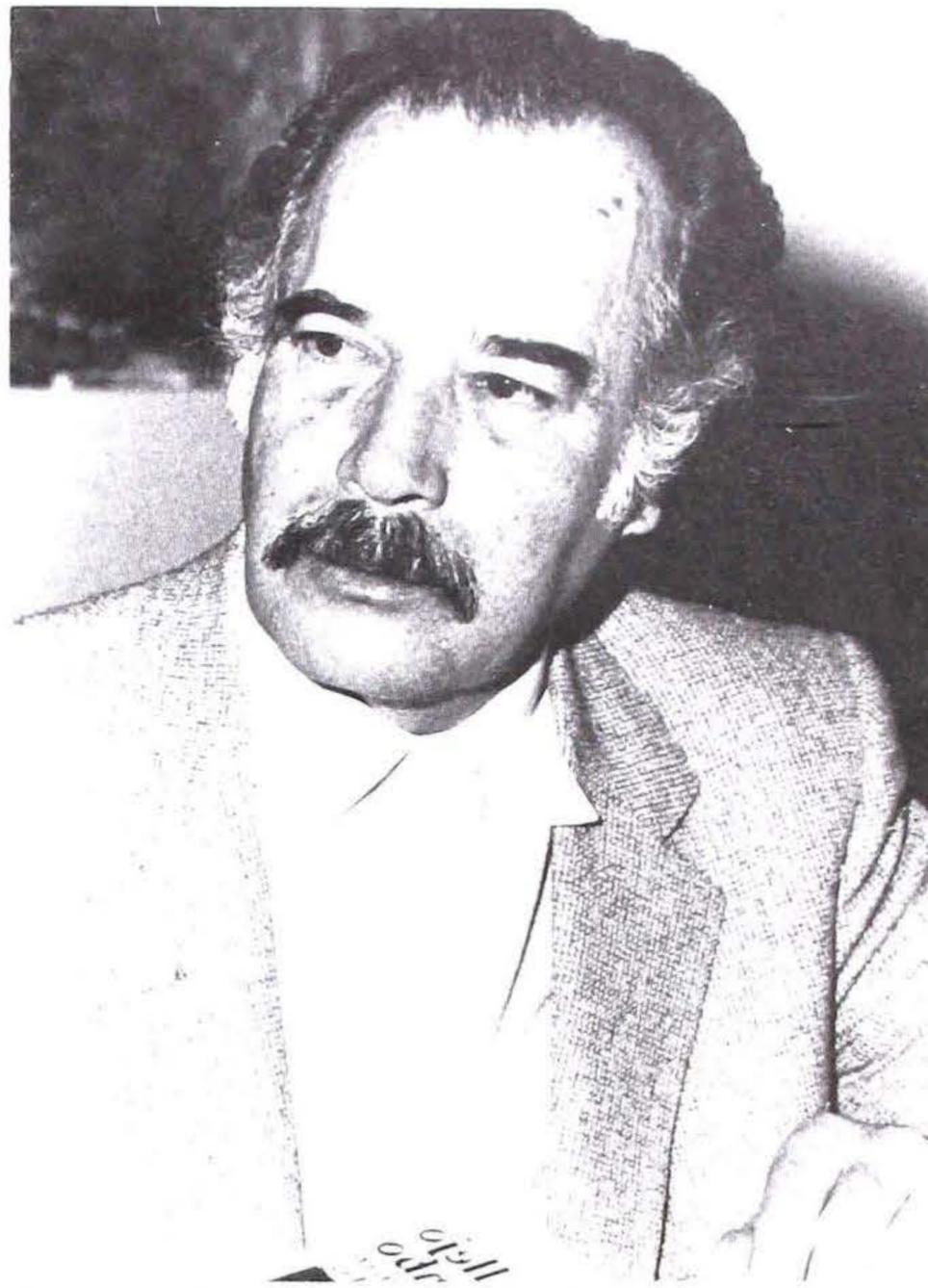
Manuel Mejía Vallejo (1923)

La primera novela de Manuel Mejía Vallejo, *La tierra éramos nosotros*, es de 1945. Novela de iniciación, adolescente y romántica, en ella un joven pasa un año en la finca de su familia, en las inmediaciones del río San Juan, pero lo que importa no son tanto las peripecias sentimentales de su estadía, sino el recuento de la colonización que realizaran ochenta años antes sus abuelos desmontando selva y buscando, como Siervo Joya, el personaje de Caballero Calderón, un lugar para vivir.

A partir de ese pueblo escueto, con alcalde, cura, bobo, policía y prostituta, Manuel Mejía Vallejo inicia su tarea literaria concretada en novelas como *Al pie de la ciudad* (1958), *El día señalado* (1964), *Aire de tango* (1973), *Las*



Gabriel García Márquez. (Archivo Inversiones Cromos S.A.)



Manuel Mejía Vallejo. (Archivo Inversiones Cromos S.A.)

muertes ajenas (1978), *Tarde de verano* (1980), *La sombra de tu paso* (1987), y centrada en Antioquia.

Fijémonos en dos de ellas, separadas entre sí por un decenio: *El día señalado* y *Aire de tango*. La primera transcurre en un pueblo de tierra caliente, Tambo, de seiscientas casas, cuatro mil habitantes y veinte árboles. Allí avanzan dos historias paralelas y un puente de unión. Al final todo converge en ese mismo día señalado. Primero una historia de venganza: un joven busca al padre para matarlo y así cobrarle el abandono en que los tuvo a él y a su madre. La segunda, referente a esa guerra civil no declarada entre tropas del ejército y los insurgentes y finalmente un lazo de unión en torno a la figura del padre Barrios, quien intenta que en esos dos enfrentamientos: el de los galleros y sus animales; el de los militares con los guerrilleros, se deponga la sed de venganza que ha terminado por contaminar a todo el pueblo y quizás a la nación entera.

Sólo que esta novela lacónica que tiene la eficacia de un buen guión cinematográfico —siluetas concretas y diálogos tajantes— se cierra sobre sí misma, en una recurrencia cíclica. El joven vengador repite la historia de su padre: embaraza a una muchacha y le deja como prenda de su promesa de retorno su mejor gallo. Al final, con “rabiosa compasión”, será incapaz de matar al padre.

Vemos aquí cómo elementos archiconocidos de la narrativa latinoamericana, —como el empenachado gallo que tantas batallas había dado, la menor de las cuales no era, por cierto, la batalla contra la desilusión de *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) de Gabriel García Márquez— vuelven a situarse en el centro de esta novela, que ya no se subordina a la realidad sino que crea su propia realidad. Que ya no dependen de los hechos sino de su conquistada

autonomía creativa. Una novela que, por lo demás, no pasa por alto el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, aparecido en 1955.

Dentro del amplio ciclo de la novela de la violencia colombiana —unas setenta y cuatro publicadas entre 1951 y 1972⁴—, la obra de Mejía Vallejo es una de las que mejor depuran ese “inventario de muertos” y que trasciende lo testimonial hacia una reconstrucción literaria sobria. ¿La razón? Sus elementos ya habían sido esencializados por Gabriel García Márquez y formaban parte de la atmósfera epocal y su trama literaria. Esto no implica, por supuesto, que lo irresoluto de los conflictos tenga visos de resolverse. Y además, claro, la novela no está para ello. Pero como en *La mala hora* (1961), de Gabriel García Márquez, también aquí todos son a la vez cómplices y culpables, pero ninguno es capaz de exorcisar el pecado.

Y el horizonte que se dibuja al fondo, como en *La mala hora*, el horizonte guerrillero, terminará por desencadenar otra masacre. Leyendo obras como éstas se comprende muy bien cómo el destino de Colombia, en su desigualdad social, en sus fanatismos ancestrales, parecía algo cíclico que se repetía sin pausa. Algo fatalmente predeterminado. Era el cobro inmemorial de una venganza siempre renovada.

Quizá por ello Manuel Mejía Vallejo, como Héctor Rojas Herazo, autor de una novela precursora de *Cien años de soledad: Respirando el verano* (1962)⁵, se llamaron a silencio durante largo tiempo. García Márquez, con el corpus total de su ficción, había resumido el problema en forma fulgurante. De este modo, Mejía Vallejo prefirió desviar su atención del campo y concentrarla en la ciudad: los dos millones y medio de habitantes que muy pronto alcanzaría Medellín, capital del departamento de Antioquia. Ese Medellín que, al ensancharse, había ido dejando al margen, como reductos perdidos, los viejos barrios de la prostitución y la bohemia. De la llegada, en flota, de los emigrantes del campo.

En *Aire de tango* un narrador, Ernesto Arango, en una larga noche de tragos y respondiendo a preguntas que no aparecen formuladas, cuenta anécdotas e incidentes de ese mundo, relacionadas todas ellas con la figura de Jairo, un malevo, un cuchillero, quien no sólo era gran admirador de Carlos Gardel: quería ser Gardel. Llegar a confundirse con Gardel.

Nacido en 1935, el año en que muere Gardel —“Si no hubiera muerto, ¿estaría viviendo en esta forma tan verraca?”, se pregunta en algún momento—, Jairo quiere saber todo sobre Gardel. Así, distintas voces se insertan en este recuento polifónico del barrio Guayaquil y de sus personajes, ampliando, más allá de la voz que nos conduce por entre los sobresaltos de su memoria, el foco de comprensión. Recortes de prensa, citas de Julio Cortázar, expanden aun más este recuento acerca de un mito popular, reencarnado y degradado en su exaltación verbal.

Con la equívoca ambigüedad que caracteriza a tales héroes, y viviendo peligrosamente, Jairo diablo sólo tiene un dios y una fe: Gardel y sus cuchillos. “De rezarle a un santo le rezaría a Gardel, puedo apostar que haría el milagro”. Los cuchillos, por su parte, le permitirán vivir, manteniendo lo dudoso de su machismo en medio de cantinas y calles. Era un guapo y su deber probarlo. Los modelos borgianos aclimatados no se hallaban muy distantes.

⁴ Véase la lista en Manuel Antonio Arango, *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, págs. 19-21.

⁵ Seymour Menton, “Respirando el verano, fuente colombiana de *Cien años de soledad*”, capítulo VII de *La novela colombiana: planetas y satélites*, Bogotá, Plaza y Janés, 1978, págs. 249-280. Héctor Rojas Herazo ha publicado tres novelas: *Respirando el verano* (1962), *En noviembre llega el arzobispo* (1967) y *Celia se pudre* (1986), además de cuatro volúmenes de poemas.

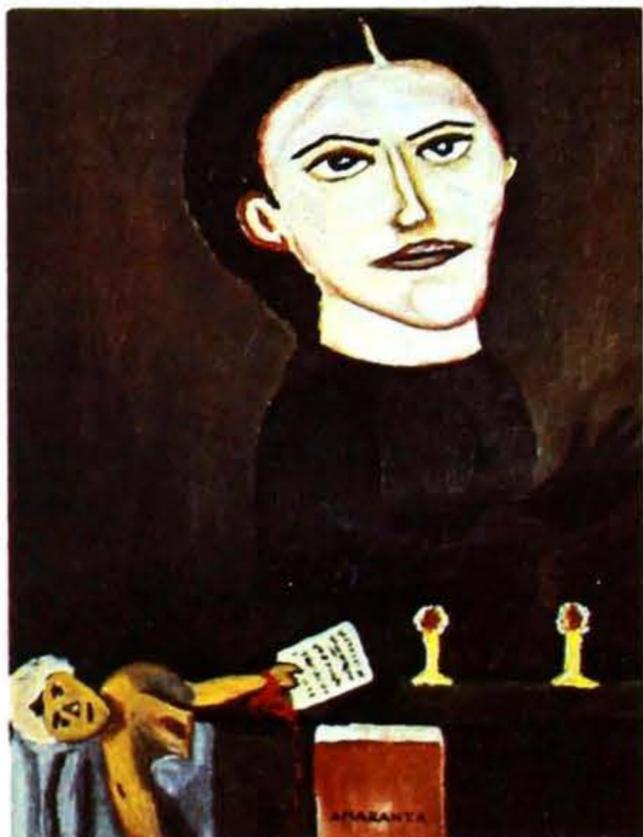
Culto al coraje y a los nuevos héroes de la cultura popular que unifica, ella sí, a toda Latinoamérica, hay en la voz que narra una nostalgia táctil por lo inmediato, consciente también de que las ciudades colombianas son muy jóvenes y cambian ante nuestros ojos. Voz consciente, además, de que toda aventura individual, con sus elementos de libertad y desafío, se torna muy pronto conversada remembranza en un mundo que tiende hacia la uniformidad de nuevo cuño: televisión y apartamento. Así esta novela se convierte en “epitafio de una época”, como con justicia la llamó Ernesto Volkening al distinguir su mezcla de épica y lirismo ⁶. Epica por cuanto Ernesto Arango, culebrero y vividor, y quien al final se nos revela como el mismo hombre que ha matado a Jairo, al contárnosla, nos distancia del tema, dándole mucho mayor fuerza. Y lírica, porque siendo la expresión directa de una nostalgia, nos permite asistir al nacimiento de un mito: “La patria del mito no es el lugar donde nace sino el lugar donde muere: Gardel es colombiano, para él fue un nacimiento al revés”, tal como asegura el profesor que aparece en la novela.

En el *racconto* de esa borrachera —como todas, a la vez lúcida y neblinosa—, el indefinible Jairo, en un lugar donde, como Antioquia, mandan las matronas y la religión católica, logra que su voz se oiga. En un departamento conservador asume su marginalidad. Esto será decisivo en el futuro. Jairo es un precursor no sólo del interés cada vez más sensible por la música popular. Si la droga, en aquel legendario entonces, era apenas parte del decorado bohemio finisecular, como en el caso del poeta Porfirio Barba Jacob, con el tiempo, y a partir del “cartel de Medellín”, llegaría a manejar un comercio de dos mil millones de dólares, como ocurrió en 1982, y a transformar toda la sociedad colombiana ⁷.

“Con nosotros moría otra tanda, una manera, una joda que ni sabía pa’ onde pegaba, con nosotros tenía que morir. Nos comió el ensanche”. El ensanche que, a su vez, produciría otros resultados menos notables, y no sólo en el ámbito literario.

Si con Caballero Calderón hemos presenciado la pérdida de la inocencia en ese nuevo cura de 25 años que en *El Cristo de espaldas* llega a un pueblo del

Remedios y la llegada de los gitanos a Macondo. Reproducciones de pinturas al óleo de Rafael Ferrer para ilustrar el libro “One hundred years of solitude”, de Gabriel García Márquez, publicado en Estados Unidos por The Limited Editions Club, 1982.



⁶ Ernesto Volkening, “Aire de tango de Manuel Mejía Vallejo, epitafio de una época”, en *Ensayos I*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1975, págs. 303-321.

⁷ Rensselaer W. Lee III, “La conexión latinoamericana del narcotráfico”, en *Ciencia Política*, Bogotá, núm. 4, tercer trimestre de 1986, págs. 63-76.

páramo aún sin luz eléctrica y en solo cinco días asiste a la conmoción sangrienta del mismo por la nimia razón, en apariencia, de que un rojo (liberal) vuelve a ese pueblo de azules (conservadores) buscando vengarse por su expulsión hace tres años, también en *El día señalado* la venganza rige el desarrollo de la novela y hace que los conflictos seculares sean aún ley ineludible, prolongando en los nuevos seres los mismos dramas. ¿Y qué mayor venganza que la de *Aire de tango*: la de quien da su propia versión del asesinato de aquel que más admiraba? En Caballero Calderón, en el Mejía Vallejo de *El día señalado*, sólo el sepulturero parecía enriquecerse con tantos muertos.

El panorama se volvía deprimente. Había algo claustrofóbico en dichas obras, como si montañas, campos y pueblos de Colombia se hubiesen cerrado en forma irrevocable y no se supiese bien de dónde brotaba tanta virulencia. Resultaba obligatorio revisar toda nuestra historia anterior para dilucidar una parte de la irracionalidad que presidía cada uno de estos actos. Era una tarea difícil y amarga. Caballero Calderón, el lector de Proust y el Quijote, luego de veintitrés libros publicados, ha dicho: “Me jarté de escribir”. La nostalgia se ha vuelto escéptica y quizás estéril.

Por su parte, Mejía Vallejo también ha vuelto los ojos atrás, reviviendo amores de los años 60, como en *La sombra de tu paso*. Los resultados, a juzgar por las primeras críticas, no parecían muy halagüeños: “Si el amor es banal, doméstico, tonto, pueril, ingenuo, intrascendente, cómplice y nostálgico, entonces esta novela lo retrata muy bien, lo capta hasta en su espasmo más insignificante y pasajero”⁸. Aburrido desdén o sentimentalismo un tanto fácil: con ellos parecía cerrarse una época. La misma que Gabriel García Márquez, de algún modo, había sintetizado en sus diversas obras: *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quién le escriba* (1958), *La mala hora* (1962), *Los funerales de la mamá grande* (1962), *Cien años de soledad* y los varios tomos de su trabajo periodístico.

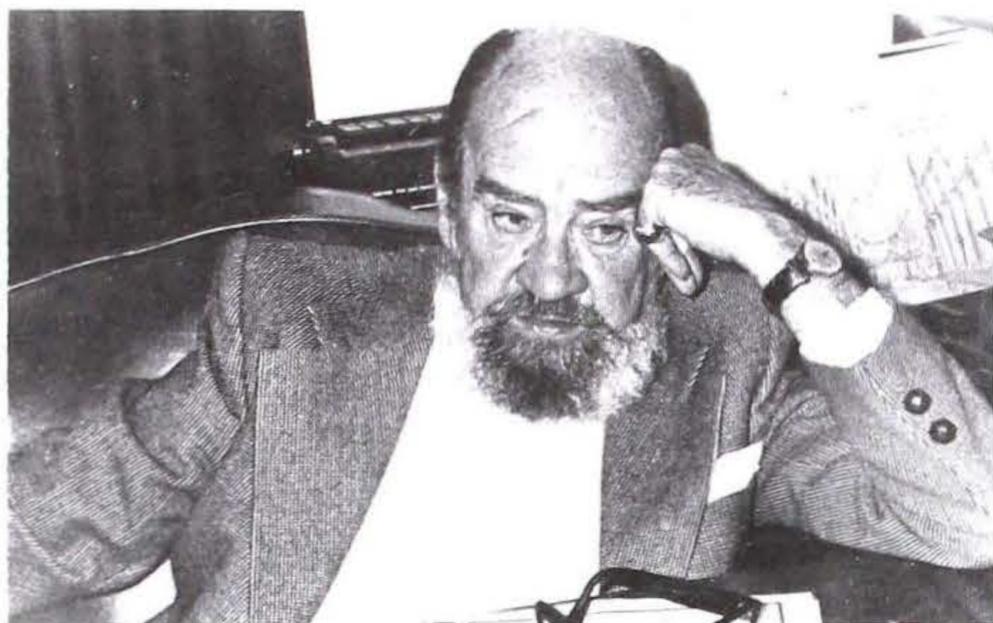
La publicación, en 1975, de *El otoño del patriarca*, ampliaría su enfoque hacia una dimensión latinoamericana. Repasemos este libro, aunque sea en forma breve. A partir de su lectura, otras opciones parecían cobrar espacio.

El otoño del patriarca (1975)

Es la historia de un dictador, tan viejo que habría de morir de muerte natural “a una edad indefinida entre los 107 y los 232 años”, nacido en los páramos e hijo de una pajarera. El libro nos narra su lucha por el poder y el modo como se mantuvo en él durante tanto tiempo: “En este negocio de hombres el que se cayó se cayó”. Y si bien García Márquez nos describe el poder como una bolita de vidrio que aferraba en su mano, una bolita mágica, por así decirlo, hay detrás de la ambición de este déspota solitario otro motivo igualmente poderoso, como impulso: él llegó hasta esa ciudad desde donde reina sólo por conocer el mar. De este modo lo andino y lo caribe se tensan y contraponen, dilatando las fronteras del texto.

Frente a este mar Caribe, y cuando él ya ha muerto, es desde donde se nos narra toda su historia a través de una voz plural: un coro. Una historia muy extensa que abarca desde la llegada de las tres carabelas de Colón hasta la época de los acorazados, la radio y la televisión (más que la de la televisión, la de las telenovelas). Así García Márquez, con su estilo de frases largas y

⁸ Revista Semana, Bogotá, núm. 277, 25-31 de agosto de 1987, págs. 89-90.



Eduardo Caballero Calderón. (Archivo Inversiones Cromos S.A.)



Pedro Gómez Valderrama. (Archivo Inversiones Cromos S.A.)

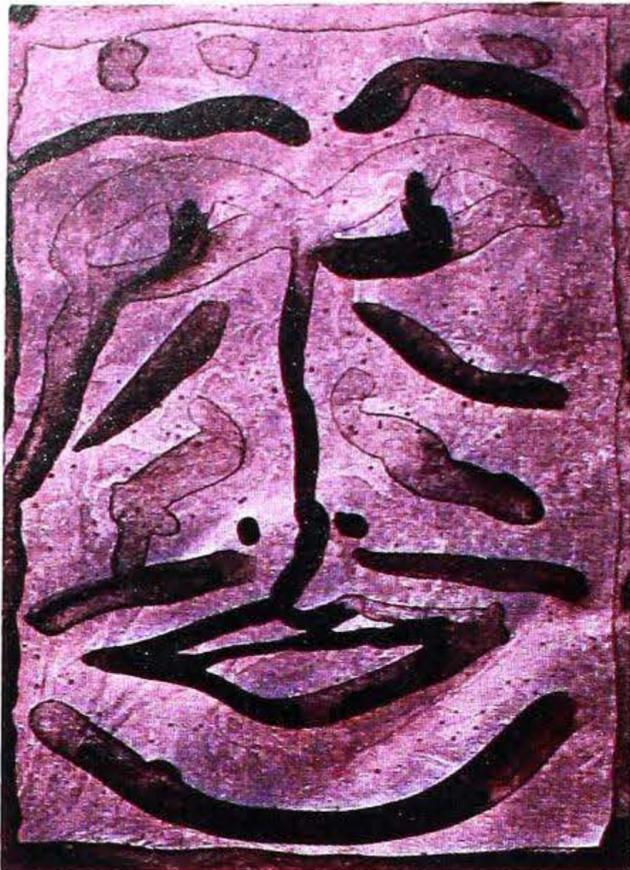
envolvente rapsodia, arma la historia de un imaginario país, que bien puede ser muchos de nuestros reales países latinoamericanos, y elabora la biografía de un dictador de ficción con elementos tomados de las auténticas biografías de los dictadores que han existido en América mágica.

La realidad del caudillo, del patriarca, del hombre fuerte, del dictador latinoamericano, era inocultable y ahora, gracias a esta novela, se nos volvía persuasiva a través de una imagen: la de un anciano de granito que a la vez resulta ser un saurio prehistórico y “cuyo poder era tan grande que alguna vez preguntó qué horas son y le habían contestado las que usted ordene mi general”. La mezquina inclemencia de su poder terminará por aislarlo en su palacio, palacio que poco a poco han ido invadiendo las vacas, los mendigos y leprosos, los ciegos y los paralíticos, en una toma esperpéntica.

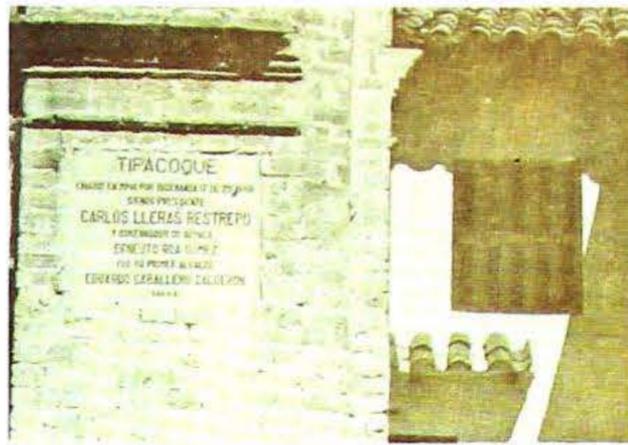
También su avidez terminará por secarlo interiormente. La única mujer que lo escuchará será su madre, Bendición Alvarado, a la cual cuenta todo y a la cual cuida, cuando se está muriendo, con devoción de huérfano. Sin amigos, además, pues a todos sus compañeros de lucha durante las guerras federales los ha eliminado. A uno de ellos, por ejemplo, lo cocinó y se lo sirvió a los compañeros traidores en un banquete. O se han matado entre sí. Sólo él subsiste, caminando con sus grandes patas por los corredores de palacio, noche tras noche, hasta convertirse en pura aparición fantasmal.

Sobrevive a varios atentados, encuentra un doble idéntico a él que lo reemplaza en actos y ceremonias y termina muriendo por él. Ve, además, cómo mueren su mujer Leticia Nazareno y su hijo el heredero, devorados por unos perros feroces en el mercado del puerto, y en medio de tantas desgracias continúa rigiendo, con mano de hierro, su vasto reino de pesadumbre durante varias generaciones. Un ser casi irreal a fuerza de desmesuras, y el estilo no hace más que inflarlo, pero que tenía muy hundidas sus patas en el barro americano: un ser complejo en su elementalidad. Desde la explotación y el saqueo por parte de potencias extranjeras como Inglaterra y Estados Unidos, que termina por llevarse el mar, hasta la represión interna que ejercen hombres aún más fríos que él, como el impenetrable José Ignacio Sáenz de la Barra, “último vástago suelto de nuestra aristocracia demolida por el viento arrasador de los caudillos federales”.

Sólo que Sáenz de la Barra, mediante la tortura planificada, modernizará el atávico turbión de sangre. La novela, mostrando siempre el reverso de las apariencias, y la otra faz de un poder miserable; la novela que se vuelve exacerbada y parabólica y a la vez se cuestiona, para reafirmarse, en cada



Litografía original del portorriqueño Rafael Ferrer para la edición de "One hundred years of solitude", de Gabriel García Márquez, publicada en Estados Unidos por The Limited Editions Club, 1982.



Eduardo Caballero Calderón

YO,
EL ALCALDE

(Soñar un pueblo para después gobernarlo)

TALLERES GRÁFICOS DEL BANCO DE LA REPÚBLICA - 1971

Eduardo Caballero Calderón, *Yo, el alcalde*, Bogotá, Talleres Gráficos del Banco de la República, 1971.



Manuel Mejía Vallejo, *Aire de tango*, Medellín, Editorial Bedout, 1973.

tramo, termina por envolverse a sí misma, como el coro desmitificador que desnudaba a un cadáver. A partir de allí era posible mirar nuestra realidad con otros ojos. Tal lo que hizo Pedro Gómez Valderrama en *La otra raya del tigre* (1977), aparecida dos años después de *El otoño del patriarca*.

Pedro Gómez Valderrama (1923)

Gómez Valderrama formó parte del grupo de la revista *Mito* (1955-1962), donde además de destacados poetas colaboraron narradores como García Márquez (allí aparecieron *El coronel no tiene quién le escriba* y los cuentos *En este pueblo no hay ladrones* y *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*) y Alvaro Cepeda Samudio, autor de una novela sobre la huelga bananera de 1928, en la región cercana a Santa Marta dominada por la United Fruit: *La casa grande* (1962).

En *Mito* se publicaron los primeros cuentos de Gómez Valderrama, lector atento de Borges y de las posibilidades reinterpretativas de la historia que brinda su obra. También los poemas de Alvaro Mutis.

Recrear la historia, rehacerla, es el propósito entonces de Gómez Valderrama a través de esta novela acerca de un alemán, Geo von Lengerke, quien llega a Santa Marta, puerto del mar Caribe, a mediados del siglo pasado, y en treinta años construye un imperio comercial en medio de las selvas del departamento de Santander, gracias al cultivo de la quina y el tabaco, su exportación a Europa, y la apertura de caminos para integrar este mercado. Progreso y pragmatismo un tanto idealistas que se ven luego embrollados por las guerras civiles, las disputas entre partidos y las pugnas económicas entre Lengerke y sus competidores locales, en Bucaramanga, y la culebra pico de oro, organización semiclandestina que se opone al "pulpo alemán".

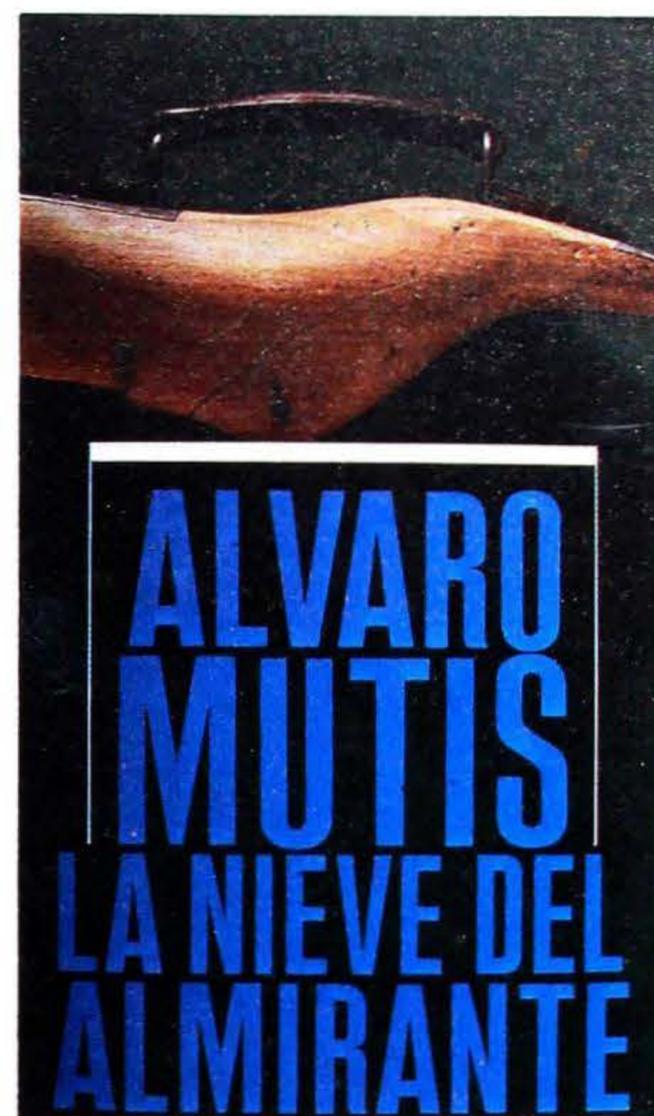
Si al principio se construye, en la segunda parte de la novela la destrucción parece aminorar el ímpetu. ¿La vejez o la selva que todo lo devora? No del



Gabriel García Márquez,
El Otoño del patriarca,
6a. ed., Bogotá, Oveja Negra, 1982.



Pedro Gómez Valderrama, *La otra raya del tigre*,
Bogotá, Siglo XXI Editores, 1977.



Alvaro Mutis, *La nieve del almirante*, Madrid,
Alianza Editorial, 1986.

todo. Más bien una visión mediatizada sobre el país y sus gentes, en aquella época de inicial conformación económica, en lo nacional, gracias a una óptica extranjera y al viejo consejo de Stendhal: “Su espejo muestra el fango, ¡y usted acusa al espejo! Acuse más bien al gran camino donde está el pantano, y más aún al inspector de rutas que deja que el agua se corrompa y el fangal se forme”.

Entre Zapatoca y Bucaramanga, Lengerke mantiene su reino y allí edificará su castillo, Montebello, asediado siempre por las nostalgias de su tierra natal: Alemania, y por la memoria del abuelo. Veinte hombres transportarán por las montañas andinas un piano para poder escuchar a Wagner, y el caimán de los ríos se civiliza en un estanque, mientras un cañón da las horas.

Si Lengerke es un colonizador que las recién fundadas agremiaciones de comerciantes de Bucaramanga denuncian y combaten, su inmersión como una sonda en el cuerpo de la realidad colombiana va revelando el proceso de transformación que atraviesa el país en medio de la inestabilidad política y la precariedad económica, sobresaltada apenas por efímeros auges, como los de la quina y el tabaco. También la gran hazaña que representaba comenzar a unir un territorio áspero y fragoroso, de altas montañas, ríos caudalosos y selvas inexpugnables. Quizás por ello Lengerke termina por convertirse en un ser mítico: su cabeza roja se ha vuelto blanca, y sus actos de expoliación un capítulo más de la bravia leyenda del pionero. Todo ello condimentado con el picante erotismo, un tanto decimonónico, con el cual Pedro Gómez Valderrama sazona sus relatos. Por ello, a medida que el tiempo pule sus actos, éstos pierden aspereza y se truecan en memoria. El aventurero alemán terminará por convertirse en un pequeño patriarca, preso de su propio poder. “El Príncipe” lo llamarán los campesinos, y su afán de modernización y progreso,

como tantas veces sucede, concluirá en fracaso, frustración y desencanto. Su paraíso, Montebello, será su tumba, y de tanto esfuerzo sólo quedará el recuerdo que revive esta novela. Un cambio en las cotizaciones internacionales de la quina y el tabaco redujeron al polvo sus hazañas.

Si la novela en nuestros amnésicos países es en tantas ocasiones mucho más fiel que la propia historia, también ella actúa como filtro catártico. En *La otra raya del tigre*, la que la voluntad le pinta con su empeño humano a la necesidad, como en las otras que hemos glosado, la violencia nutre sus páginas con los horrores y desmanes de las guerras civiles, las de antes y las de ahora.

Tanto fuego y tantas matanzas, tanta ilusión volatilizada, se truecan así en metáfora de lo que somos y aún buscamos, entre logros y fracasos.

Alvaro Mutis (1923)

En 1973 el poeta Alvaro Mutis publicó *La mansión de Araucaima*, relato gótico de tierra caliente. En una hacienda cafetera del Tolima, esa tierra caliente donde se cultiva el principal producto de exportación colombiana, Mutis concentra unos pocos personajes que tienen la peculiaridad de lo concreto y a la vez la vastedad de lo arquetípico. El dueño, la machiche, el sacerdote, el aviador, un negro guardián... son seres que parecen definirse por sus ocupaciones y son también los oficiantes de un rito, como si la casa fuese un templo degradado y su fe algo que sólo podemos descifrar en su crueldad aceptada. Las sentencias, un tris herméticas y vagas que ornán las paredes y los nítidos sueños de los personajes, vuelven mucho más ambigua su polifacética complejidad. La de unos seres humanos que se destrozan en torno a un chivo expiatorio.

Este no es otro que la joven de apariencia inocente que arriba a la casa por pura casualidad. Alguien que al quedarse ahí, casi que por indolencia, logra con sus solos gestos desatar las instintivas ansias de los moradores. No sólo eso: también los lazos de un orden basado en el capricho y la arbitrariedad del dueño, don Graci, y su ambigua obesidad, y las relaciones tortuosas que ha tejido con los otros seres que de él dependen o son utilizados en sus teje-manajes.

La prosa de Mutis, que tenía la clara indeterminación de quien era el mejor poeta de su grupo, y la ineludible referencia a Colombia en relación con la poesía contemporánea hispanoamericana, decía casi tanto como ocultaba, y dejaba abierta una fluctuante zona en torno a esos repujados retratos, todos ellos opulentos y sensuales. Los libertinos habían abandonado a Europa, con sus fríos castillos y la blanca sangre de sus doncellas sacrificadas, y se habían trasladado, mente y cuerpo, a la caliente olla del trópico, con su mezcla de razas, su naturaleza feraz y su clima extenuante. ¿El resultado? Una metamorfosis total, un producto propio. ¿Cómo se había logrado? Gracias a una incandescente alquimia poética que los quemaba a todos, lector incluido, con su mezcla no muy bien equilibrada entre el placer más cruel y el dolor más hondo. El de haber perdido su precario paraíso, aunque éste fuera desde el comienzo una irrisión desviada. Un reducto al margen. Ascenso y caída, esplendor y ruina, dispersión final de la cual casi no queda huella alguna, salvo la de estas páginas. ¿Las causas? Nunca se saben del todo. Apenas si se intuyen

o resultan insinuadas. ¿A través del dolor, la voluptuosidad; y mediante la perversión, la mística? Quizás. Sólo que se trata de una obra abierta, de una serie de fragmentos que con su lectura habrá de armar el lector. Se trata, en definitiva, de una metáfora, y una metáfora, lo sabemos bien, es la sustitución, en el interior de un código, de un término por otro, en virtud de una similitud instituida y luego encubierta, como lo anota Umberto Eco en *La estrategia de la ilusión* (1986). Lo que el lujo verbal de Mutis ha encubierto ha sido la infinita desilusión humana. Gracias a dicha apoteosis cruenta, nos vemos mejor, y de modo mucho más exacto.

En 1986 Mutis, en *La nieve del almirante*, vuelve a la narración y retoma un personaje clave de su poesía: Maqroll el Gaviero, álgter ego del autor. Lo envía en un largo viaje iniciático, a través de un río del trópico, donde este hombre, aureolado de soledad y extranjero de toda patria, se enfrenta a sí mismo, la fiebre y la enfermedad, los equívocos signos del poder, la locura y la muerte, incluso la muerte de toda ilusión.

Compartiendo dicho viaje con un alcohólico capitán, ambos tratan de extraer un sentido de este viaje al fondo de sí mismos. Al llegar a los aserraderos, proclamado objetivo del viaje, último engaño aceptado para poder seguir, éstos simbolizan más bien la abstracta impersonalidad de esas creaciones deshumanizadas inventadas por el hombre mismo para ahuyentar su terror. De ahí la ciencia, el progreso, la ley y el Estado. La historia, en fin.

Aserraderos de vidrio, en mitad de la selva, pero también de algún modo postrera máscara bajo la cual se ocultan las sucias componendas que comparte el ejército con la guerrilla, nutriéndose mutuamente. Pero este resultado no es tan válido como el otro. Aquel que ha obtenido Maqroll, a fuerza de lucidez, de eludir todo subterfugio. De descubrir que no existe ninguna razón que justifique vivir. Sólo la vida misma y su terquedad le permitirán sobrepasar este escenario de penurias. Sólo la carne misma, herida y convertida en guiñapo, y su fidelidad ejemplar, pueden darle aliento para dejarnos esas también fragmentarias huellas de su paso. Diario y trozos de prosa, en alguna forma inconclusos, con que terminamos por reconstruir, también como metáfora, esta amarga odisea por el laberinto del trópico.

El viaje de Conrad al corazón de las tinieblas se daba ahora dentro de los selváticos e inexplorados territorios de la geografía colombiana, situados al margen de cualquier ley, y tanto la figura de Maqroll el Gaviero como antes la de Lengerke —dos extranjeros frente a una naturaleza impávida y, sobre todo, frente a su propio corazón, en momentos en que ya no es posible mentir— mostraban el viraje, en calidad y libertad, que habían adquirido estos coetáneos de García Márquez, para los cuales el influjo del narrador de Aracataca no se daba en forma de asimilación mimética sino en el compartido nivel de exigencia que todos juntos habían descubierto, a través de sus originales formas de percepción. Sólo que la resonancia universal de García Márquez permitió que esas lecciones elementales se formularan con mayor claridad, volviéndolas algo práctico dentro de la propia obra, y no convirtiéndolas en teoría previa al trabajo creador. Las descubrieron juntos escribiendo, en soledad, cada una de estas ficciones comentadas.

Resumiéndolas veríamos cómo estas elásticas leyes serían la necesidad de volver a leer, desde la ficción, nuestra propia historia. Otra sería la inserción dentro de una narrativa pertinazmente realista, del ingrediente onírico o

alucinante por pura exacerbación de lo real. El conocido sustrato campesino de supersticiones, aparecidos y magias, que tanto Caballero Calderón como Mejía Vallejo ofrecen en sus páginas, adquiere aquí una dimensión mucho más exacta y alucinadora, permeando todo el relato. Los sueños llegan a ser seres con vida propia gracias al fervor poético de su escritura. Además, fueron quienes mejor iban captando nuestra realidad al no mencionarla a cada rato, al no rendir testimonio servil de su actualidad. Su código, un modo de formalizar la experiencia, y su mensaje, un modo de significar un contenido, tenían que ver con una estructura más amplia, fuera la del rito o la de la memoria, que con la supeditada a la simple transmisión de información, por más crítica que ella pudiera ser. Lo suyo era una metáfora, una creación, que sólo la libertad del lector, y la virtualidad de la lectura, podían complementar. La respuesta del lector podía ser tan ambigua como la que la misma obra proponía, pero de todos modos el diálogo entre uno y otra se había cumplido. No había imposiciones totalitarias sino un diálogo exigente y gratificante dentro del espacio de la conquistada libertad textual.

El amargo placer de su lectura era la única dicha concedida, en medio de una realidad cada vez más explícita y brutal. Más surrealista en su desmesura real.

Otro punto que conviene destacar, en el caso de Mutis, es cómo el influjo resulta de doble vía, en el plano de la transposición poética de la realidad que es toda novela. Los primeros textos poéticos de Mutis, en prosa, como *El tren*, de 1948, anuncian la singular manera de abordaje de la realidad que caracterizaría, por ejemplo, a *Cien años de soledad*. Era un diálogo de textos en un ámbito común.

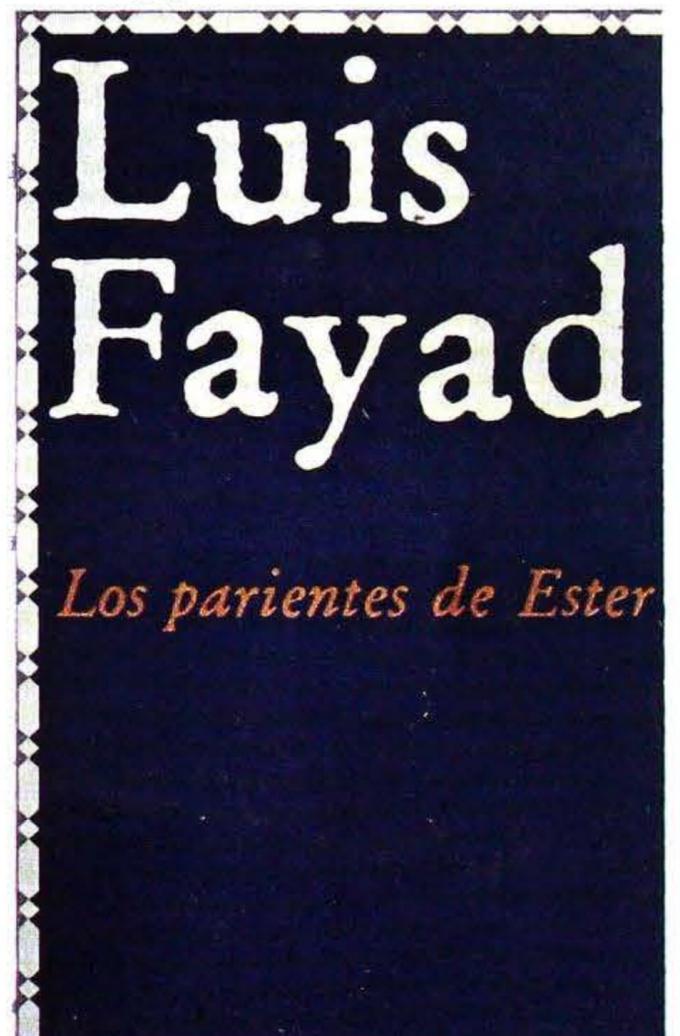
El mercado del libro en Colombia

Es también digno de señalarse el carácter profesional con que desde entonces los escritores colombianos se ven abocados a realizar su obra teniendo como

Carlos Perozzo, "Ahí te dejo esas flores", 2a. ed., Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1985.



Luis Fayad, Los parientes de Ester, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1978.



paradigma a García Márquez. Escritores de tiempo completo, de dedicación exclusiva: tal sería de ahora en adelante la meta que debía lograrse. Aunque Caballero Calderón fuera columnista de periódico, Mejía Vallejo ejerciera la docencia, Pedro Gómez Valderrama desempeñara la profesión de abogado y Alvaro Mutis trabajara para una compañía estadounidense que distribuye películas para televisión, en relación con Colombia se comenzaban a dar los primeros pasos para que el escritor subsistiese gracias a su exclusivo trabajo como escritor. Esto aún no es así, pero la progresiva ampliación del mercado del libro podía llegar a significar un comienzo.

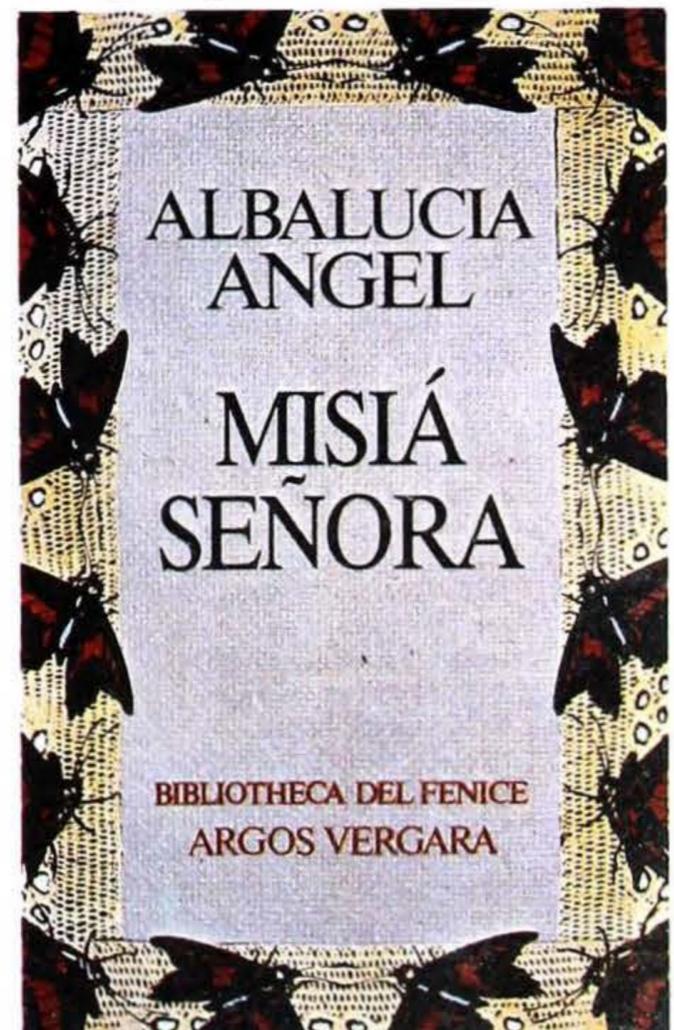
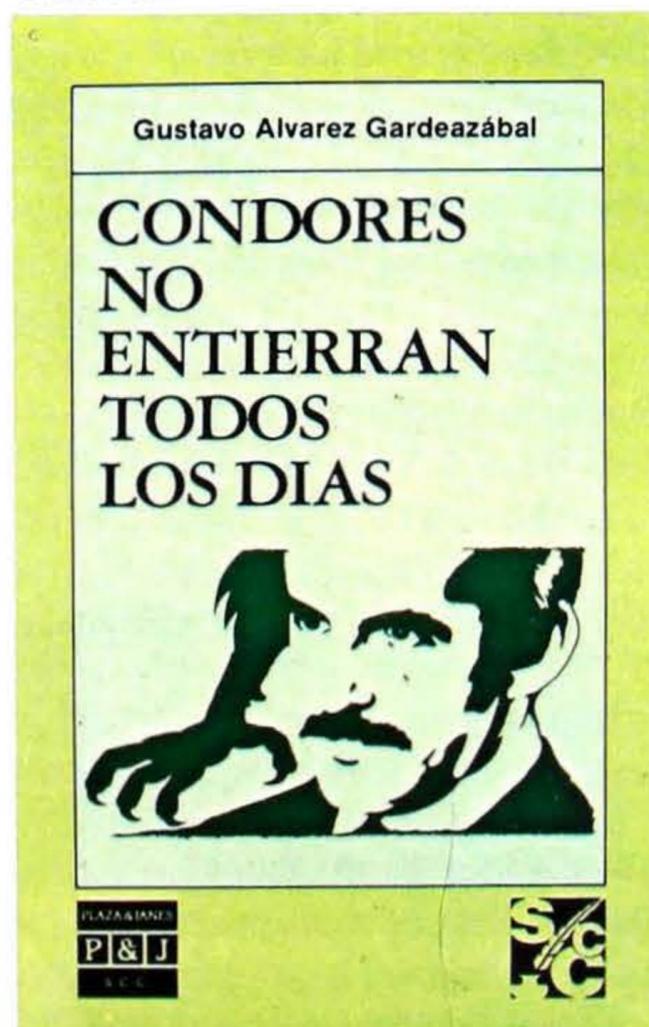
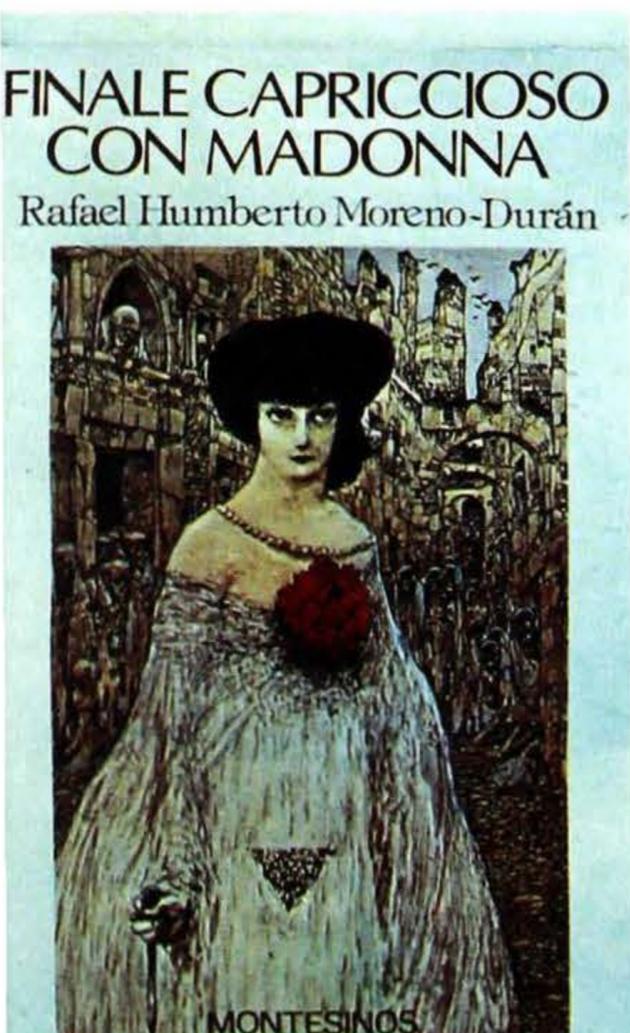
¿Qué pudo significar todo ello en la esfera de lo literario? Que en un primer momento el éxito de García Márquez y el *boom* narrativo latinoamericano se encaminó hacia las editoriales extranjeras: allí se refrendaban sus méritos y se trataba de obtener un nivel de irradiación más amplio, ante la carencia de una industria editorial colombiana. Que, por su parte, y en un segundo momento, los autores más jóvenes siguieron el mismo modelo, tratando de editar tanto en Barcelona como en México y Buenos Aires: los casos, por ejemplo, de José Stevenson (1934) y Germán Espinosa (1938) con *Los cortejos del diablo* (1971). El reflujo posterior llevó a prestar mayor atención al mercado interno.

No debe olvidarse tampoco que entre 1960 y 1967, el año de aparición de *Cien años de soledad*, habían circulado y fueron leídos, en mayor o menor número, pero siempre dentro de un interés generalizado, variadas obras de ficción latinoamericanas. Citemos algunas: *Hijo de hombre* (1960), de Augusto Roa Bastos; *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes; *Sobre héroes y tumbas*, (1962), de Ernesto Sábato; *La ciudad y los perros* (1963) y *La casa verde* (1966), de Mario Vargas Llosa; *Gran sertón: veredas* (1963), de João Guimarães Rosa; *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima; *Los premios* (1960) y *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964), de Juan Carlos Onetti; *Tres tristes tigres* (1967), de Guillermo Cabrera

Rafael Humberto Moreno-Durán, *Finale capriccioso con Madonna*, Barcelona, Montesinos Editor, 1980.

Gustavo Alvarez Gardeazábal, *Condores no entierran todos los días*, Bogotá, Editorial Plaza & Janés, 1985.

Albalucía Angel, *Misia Señora*, Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1982.



Infante; *El siglo de las luces* (1963), de Alejo Carpentier, y *José Trigo* (1966), de Fernando del Paso.

⁹ Puede ser el caso de Helena Araujo, desde Suiza, donde escribió *Fiesta en Teusaquillo*; el de Jaime Manrique Ardila (1949), desde Nueva York, donde escribió *Oro colombiano* (1985), e incluso los de más jóvenes, como Eduardo García Aguilar (1953), quien ya lleva publicadas en México dos novelas: *Tierra de leones*, México, Leega Literaria, 1986, 126 págs., y *Bulevar de los héroes*, México, Plaza y Valdés, 1987, 238 págs., o Evelio Rosero Diago (1958), quien vive en Barcelona y ha publicado *Juliana los mira*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1987, 200 páginas. Para internarse en ese variado y bastante cercano periodo, resulta útil el trabajo de Raymond Williams *Una década de la novela colombiana. La experiencia de los setenta*, Bogotá, Plaza y Janés, 1981, en el cual destaca, año por año, las obras que considera más importantes, así: 1970: Fanny Buitrago, *Cola de zorro*, 1971: Fernando Soto Aparicio, *Viaje a la claridad*, 1972: Gustavo Alvarez Gardezabal, *Dabeiba*, 1973: Manuel Mejía Vallejo, *Aire de tango*, 1974: Gustavo Alvarez Gardezabal, *El bazar de los idiotas*, 1975: Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*, 1976: Héctor Sánchez, *Sin nada entre las manos*, 1977: Andrés Caicedo, *¡Qué viva la música!*, 1978: Flor Romero de Nohra, *Los sueños del poder*, 1979: Plinio Apuleyo Mendoza, *Años de fuga*. Ver también la contribución de Williams sobre Colombia en el volumen colectivo compilado por David William Foster, *Handbook of Latin American Literature*, Nueva York, Garland, 1987, págs. 153-190. Igualmente, por su acopio documental, los dos volúmenes de Isaias Peña Gutiérrez *La generación del bloqueo y del estado de sitio*, biografías, entrevistas, bibliografías, Bogotá, Ediciones Punto Rojo, 1973, y *La narrativa del Frente Nacional*, Bogotá, Universidad Central, 1982.

Los jóvenes narradores colombianos no sólo tendrían que combatir parricamente con García Márquez sino contra toda la anterior pléyade mencionada. Y del mismo modo que García Márquez se trasladó a Barcelona (España) para escribir *El otoño del patriarca* varios jóvenes siguieron su ejemplo y se fueron también a escribir a Barcelona. Como lo ha censado uno de los propios miembros de esta diáspora, entre 1970 y 1985 se escribieron y editaron allí por lo menos una docena de novelas colombianas de cierta significación.

Son ellas *Dos veces Alicia* (1972) y *Misiá señora* (1982), de Alba Lucía Angel (1939); *Crónica de tiempo muerto* (1979) y *Jóvenes, pobres amantes* (1983), de Oscar Collazos (1942); *Hasta el sol de los venados*, de Carlos Perozzo (1939); *Sin nada entre las manos* (1976) y *Entre ruinas*, de Héctor Sánchez (1940); *Las ciento veinte jornadas de Bouvard y Pécuchet* (1982), de Ricardo Cano Gaviña (1948); *Los parientes de Ester* (1978), de Luis Fayad (1945), y la trilogía de Rafael H. Moreno-Durán (1946) llamada *Fémmina suite* y compuesta por *Juego de damas* (1977), *El toque de diana* (1981) y *Finale capriccioso con madonna* (1983). Algunos de estos narradores, junto con otros que no salieron del país, o se establecieron en otras ciudades, compondrían el sector más vivo y renovador de la narrativa colombiana, situado, en todo sentido, “después de *Cien años...*”⁹. Pero ahora, para terminar este repaso inicial, quisiera referirme a quien, con resultados contradictorios, se proclamó como punto de ruptura con García Márquez y *Cien años*. Hablo de Gustavo Alvarez Gardezabal.

Gustavo Alvarez Gardezabal (1945)

Aun cuando ya lleva publicadas unas nueve novelas, en el momento de aparecer *Cóndores no entierran todos los días* (Barcelona, Destino, 1972) Alvarez Gardezabal sólo había publicado, fuera de un pecado juvenil, que nunca incluye en sus bibliografías, una primera novela: *La tara del papa* (Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1972, 169 páginas), y varios cuentos, aparecidos en publicaciones periódicas.

Cóndores no entierran todos los días es la novela de la violencia política en Tuluá, un pueblo del Valle del Cauca, regido por el jefe de los “pájaros” conservadores León María Lozano. Rey del mismo durante cinco años, fue eliminando liberales, en una cotidiana atmósfera de terror que ahora, luego de su muerte, se nos cuenta desde la perspectiva colectiva del propio pueblo que contempla estos cinco años, de 1949 a 1953, como un tiempo ya inamovible. “El pasado, por más que esté lleno de cruces, no puede ser removido” (pág. 161. Cito según la edición de la Editorial Oveja Negra, colección Biblioteca de Literatura Colombiana, núm. 6, 164 páginas).

Este es el tono básico de la obra, centrada toda ella en esa figura de un fanático doctrinario.

Hijo del contador de los ferrocarriles, vendedor de libros primero, luego dueño de un puesto de venta de quesos en la galería, este León María Lozano, conservador, asmático, bajo y con mirada de mula cansada, aparece también desde el comienzo como una leyenda viva.



Rafael Humberto Moreno-Durán. (Archivo Inversiones Cromos S.A.)



Alvaro Mutis. (Archivo Inversiones Cromos S.A.)

Con un taco de dinamita en la mano y un cigarro en la boca, disuade a una turba liberal de incendiar el colegio salesiano de Tulúa. De ahí en adelante, el hombre que asiste todos los días a misa de seis, que tiene esposa y concubina —ésta le da dos hijas que él termina por llevar al hogar legal, donde no deja de ejercer, por cierto, su celoso machismo—, se colocará con su sombrero gris como el más fiel amanuense del partido conservador en sus campañas de represión política por aquella época.

Tres jefes conservadores venidos de Cali —los doctores Navia, Olano y Ramírez Moreno— le proporcionarán las carabinas y la convicción necesaria: ser un defensor a ultranza de la religión católica y del partido “godo”. A partir de allí sus gavillas de esbirros, en carros oficiales, eliminarán adversarios con un tiro en la nuca y difundirán el miedo con intimidantes tarjetas impresas en letra gótica.

Toda la novela será la repetición del mismo enfrentamiento, se dé este en forma solapada o con coraje y valentía, a plena luz. Lector del periódico *El Siglo* y oyente de *La Voz Católica*, hay en la figura gorda del personaje principal, acostumbrado al trato cotidiano y casi comercial con la muerte desde su oficina en el bar Happy, condecorado con la orden de San Carlos, que pone todas las tardes sus pies en aguasal, una silueta convincente de hombre religioso y de buenos modales, que termina por naufragar en el maloliente charco de sangre que ha ido produciendo a su alrededor.

En cambio, las restantes figuras, como su mujer, Agripina Salgado, o su concubina, María Luisa de la Espada, son tan anodinas y esquemáticas como sus perennes guardaespaldas: José del Carmen Celín y Emiro Atehortúa. Solo el “cóndor” León María Lozano adquiere presencia en el libro. Su mayor

antagonista, la matrona liberal de bastón de plata, la señorita doña Gertrudis Potes, semeja más un desvarío anacrónico del pasado que alguien capaz de oponerse a tan opaco y letal depredador. El cóndor mantiene, como lo exige el género, su inalterable y ahí sí conservadora condición humana a partir de esa patológica criminalidad. Como si la una no pudiera excluir la otra, o como si los principios terminaran por justificar tantas aberraciones concretas.

León María Lozano manejó con el dedo meñique a todo el Valle y se tornó en el jefe de un ejército de enruanados mal encarados, sin disciplina distinta a la del aguardiente, motorizados y con el único ideal de acabar con cuanta cédula liberal encontraran en su camino. De todos sus pescuezos colgaban escapularios del Carmen. La mayoría iba a misa todos los domingos y comulgaba los primeros viernes. Todos, menos el jefe, que nunca cargó otra arma distinta que su mirada de mula cansada, iban armados con dos o tres revólveres y una carabina. Viajaban en carros azules, sin placas, o en las volquetas de la secretaría de obras públicas. Para ellos no regía el toque de queda que el gobierno impuso todos los días a las siete de la noche [pág. 91]

La novela resulta muy garciamarquesca en muchas de las inflexiones de su escritura. Por ejemplo:

León María se nutrió de ira, de infulas extrañas y terminó con ella en la cama grande que siempre le dijeron había pertenecido a la primera María Luisa, la poseedora del tesoro del indio Calima. Desde allí empezó para los dos una amistad de siete años y nueve meses exactos, cuando la segunda de las hijas se atrancó en el vientre de la madre y la desangró por completo, dejándolo a él padre de dos niñas sin crecer que tuvo finalmente que llevar una tarde de agosto a casa de Agripina [pág. 22].

O también en este otro fragmento, igualmente deudor de García Márquez:

Agripina no durmió esa noche. Oyó pasar los carros de la muerte y contó siete disparos en todo su insomnio. A medianoche hizo agua de toronjil y miró el cielo estrellado en el momento que un aerolito pasaba de una estrella a otra y ella recordaba que algo tenía que estar sucediendo porque no en vano todo estaba unido para demostrarlo. A las dos, oyó cantar unos gallos y creyó que ya amanecía. Volvió a levantarse y cuando vio que el reloj de la sala apenas sí iba a dar las dos, preparó agua de lechuga y volvió a la cama. Recordó entonces a sus hijas en Manizales, a María Luis de la Espada y a don Benito Lozano boqueando en su agonía [págs. 130-131].

Ese narrador omnisciente que en tercera persona recrea la estrecha historia de un pueblo oscilante entre la religión vuelta algo supersticioso, el chismorreo político y las ancestrales luchas partidarias, sólo alcanza fluidez en la figura del Cóndor. Su progresiva mitificación como nulo “hombre grande” y la asunción de un trasfondo histórico muy específico se nos dan a ras de tierra, en datos e incidentes, sin llegar nunca a alcanzar dimensiones de fábula. Una novela menor sobre un personaje nocivo de la limitada vida política colombiana. Novela cuyo foco se desplaza inalterable entre los campesinos que enterraban NN y los notables liberales del pueblo que acuchillaban en sus propias casas. Como lo recalca el autor: “El gobierno era igual a los pájaros y los pájaros eran algo igual al gobierno” (pág. 135). De tal modo la figura de un poder aparentemente desinteresado de toda motivación económica y más bien inspirado en principios religiosos y un sonambulismo político cerrado, ofrecen, en este microcosmos, la versión local de lo que ya habíamos visto en el Boyacá de Caballero Calderón o en los pueblos de tierra caliente de Mejía Vallejo, sin contar *La mala hora* de García Márquez. El mismo prisma autoritario para contemplar una similiar barbarie generalizada. La Colombia cuyas estadísticas anunciaban un total de ciento sesenta mil muertos entre 1947 y 1953, que llegarían a doscientos mil en 1965, y dos millones de personas desplazadas. En un país que en 1951 tenía quince millones de habitantes, el 1% por ciento de su población había sido asesinada ¹⁰.

Ante tal catástrofe, es natural que muchas novelas no fuesen mucho más allá de la denuncia, lo cual se evidencia más en las posteriores novelas de Alvarez Gardeazábal, de gran acogida popular, y motivadas, en forma cada vez más inmediata, polémica y en ocasiones panfletaria, por lo que iba pasando, ya sea en la esfera de los poderes constituidos, en la de los cerrados grupos sociales de clase alta, en la del izquierdismo universitario, o en la de efímeras coyunturas políticas de grupos y alianzas, sin olvidar, como en el caso de *El Divino* (1986), el elemento homosexual y el interés creciente de la televisión colombiana por adoptar para la pantalla obras de ficción de autores colombianos, series que también tenían el controvertido antecedente de *La mala hora*, transpuesta a imágenes con la intervención del propio García Márquez. Son algunas de las otras novelas de Alvarez Gardeazábal: *Dabeiça* (1972), *El bazar de los idiotas* (1974), *El titiritero* (1977), *Los míos* (1981) y *Pepe botellas* (1984).

Habrá que esperar, entonces, a otros autores distintos de Alvarez Gardeazábal y más omnicomprensivos procedimientos literarios para escapar tanto al cerco de la violencia como al de la retórica de García Márquez. Aun cuando los signos son promisorios, también la tantas veces manifiesta tendencia colombiana a apelar a la violencia como único medio de resolver los conflictos sigue dominando, con nuevos agravantes: los trece millones de colombianos que viven en la pobreza absoluta, el narcotráfico, la guerrilla y las once mil muertes violentas de 1986, según informaba Alan Riding, corresponsal del New York Times. En tal tensión angustiosa, la respuesta creativa de estos y otros narradores colombianos merece nuestra atención crítica y entusiasta.

¹⁰ Las estadísticas sobre la violencia han sido tomadas del citado libro de Daniel Pécaut.