

¿FICCIÓN O TESTIMONIO, NOVELA O REPORTAJE?: LA NOVELÍSTICA DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA

Ryukichi Terao
Universidad de Tokio, Japon
teraoryukichi@hotmail.com

RESUMEN

Se demuestra aquí la confusión genérica entre novela, testimonio y memorias, propia de parte de la narrativa latinoamericana del siglo XIX, que se proyectó en el siglo XX en escritores que tomaron como fondo histórico la revolución mexicana y los acontecimientos sociales y políticos que originaron lo que en Colombia se ha llamado “Narrativa de la Violencia”. El autor ofrece su visión crítica sobre algunos novelistas y obras que privilegian la consideración de la novela como un documento de denuncia en detrimento de su valoración como un género estético.

Palabras clave: novela, narrativa de la violencia, narrativa de la revolución mexicana, narrativa colombiana, *Viento Seco*.

ABSTRACT

It addresses the confusion among three literary genders: the novel, the testimony and memories. This confusion part of the Latin-American narrative of the 19th century was projected during the 20th century by writers who took as a historical framework the Mexican revolution and the political and social events that originated what in Colombia is known as the narrative of violence. The author offers his critical vision about some authors and works that give privilege to the novel as a document that serves to denounce despite its valuable esthetic gender.

Key words: novel, narrative of violence, narrative of the Mexican revolution, Colombian, narrative, *Viento Seco*.

RÉSUMÉ

Il est ici démontré la confusion de genres entre le roman, le témoignage et les mémoires, propres à une partie de la narrative latino-américaine du XIX^e siècle, laquelle s'est projeté au XX^e siècle parmi les écrivains qui ont pris comme fond historique la Révolution mexicaine, et les événements sociaux et politiques qui sont à l'origine de ce qui en Colombie a été appelé la « Narrativa de la Violencia ». L'auteur présente son avis critique sur d'autres auteurs et œuvres qui accordent un privilège à la considération du roman comme un document dénonçant les maux de la société, au détriment de sa valeur esthétique.

Mots clef: roman, « narrativa de la violencia », narrative de la Révolution mexicaine, narrative colombienne, *Viento Seco*.

1. Introducción: la novela y la realidad

En un ensayo que se refiere al tema de la relación entre la realidad y la novela, el crítico literario peruano Julio Ortega comienza su discusión en torno al reportaje publicado en *New York Times*, según el cual Gabriel García Márquez afirmó ante Carlos Fuentes: “La realidad es mejor novelista que nosotros; debemos arrojar nuestros libros al mar” (Ortega, 1997:63). Aunque no debemos confiar del todo en esta clase de afirmación, menos aun cuando se trata de un escritor “mamagallista”, aquí nos llama la atención una tendencia, que se observa repetidamente durante todo el siglo XX entre los novelistas latinoamericanos, especialmente de carácter realista o “mágico-realista”, a sobrestimar la potencia novelística de la realidad latinoamericana.

Desde la etapa del costumbrismo hasta la época del “boom”, muchos escritores y críticos literarios han caído en la ingenuidad de creer que la novela latinoamericana no es otra cosa que la reproducción de la realidad latinoamericana que, según ellos, tiene valor artístico por sí misma. Al plantear su teoría de “lo real-maravilloso ame-

ricano” en el famoso prólogo de *El reino de este mundo* (1949), Alejo Carpentier afirma que en América Latina se halla cotidianamente lo maravilloso y que, siguiendo simplemente “la verdad histórica de los acontecimientos”, se puede hacer una novela maravillosa superior a la literatura europea, puesto que la historia de América no es “sino una crónica de lo real-maravilloso” (Carpentier, 1993:16-17). Por otro lado, Arturo Uslar Pietri, en un ensayo titulado “Realismo mágico”, aprueba el planteamiento de Carpentier para llegar a concluir que lo novedoso del “realismo mágico” no consiste en la imaginación sino en “la peculiar realidad existente” de América Latina y que era “un realismo que reflejaba fielmente una realidad hasta entonces no vista” (Uslar Pietri, 1990:124).

Esta forma ingenua de concebir el realismo literario no deja de causar algunas preguntas fundamentales sobre el género “novela”. Si entendemos la novela como una forma artística que tiene una existencia autónoma, ¿por qué tiene que fundamentar su valor artístico en la realidad existente o competir, como insinúa García Márquez, con la realidad? Y si la realidad misma de América Latina tiene valor por sí, ¿con qué necesidad hacen novelas en lugar de documentales o reportajes que son, sin duda, medios más eficaces para traspasarla “fielmente” a la escritura? Enrique Anderson Imbert se da cuenta de esta contradicción cuando señala la “falacia” en el planteamiento de Carpentier que consiste en creer que “el arte es mera imitación de la realidad y por tanto la realidad supera al arte” (Anderson, 1992:16). Negando los privilegios artísticos de la realidad hispanoamericana, el crítico argentino insiste en que no se deben confundir los dos niveles fundamentales: la realidad y el arte, lo real maravilloso del continente americano y el realismo mágico entendido como una categoría estética (Anderson, 1992:16-18).

De hecho, no debemos suponer que estos novelistas aquí mencionados realicen literalmente sus planteamientos en sus novelas. Una cosa es el método que proponen, y otra cosa es la práctica en que siempre interviene un proceso inconsciente del autor. Es absurdo

pensar que Carpentier hizo una copia de la realidad haitiana en *El reino de este mundo*, puesto que introdujo la cosmogonía “vudú” de los negros americanos para interpretar la historia de la independencia haitiana. De igual manera, tampoco podemos suponer que García Márquez siguiera el realismo que “reflejaba fielmente una realidad” si nos fijamos en el hecho de que aprovechó la visión del mundo de la gente popular costeña en la estructuración de sus obras.

Mario Vargas Llosa es más consciente del carácter ficticio de la novela cuando entiende su esencia como “el arte de mentir”. Siguiendo la idea del novelista peruano, la novela siempre contiene “mentiras”, por lo que no se deben buscar correspondencias entre los hechos narrados en una novela y los hechos verídicos en la Historia o la biografía del autor, y, justamente por el carácter mentiroso, se distingue de otros géneros como el reportaje en que sí cuenta la “verdad” de los hechos tratados (Vargas Llosa, 1991:400-405).

En la literatura occidental, que cuenta con una tradición narrativa mucho más larga que la de América Latina, el género “novela” implica por definición lo ficticio. Roland Bourneuf y Réal Ouellet también la definen en su conocido libro titulado *La novela* como “narración de una historia ficticia”, y afirman que lo ficticio es “lo que distingue la novela de la biografía, la autobiografía, el testimonio vivido, la declaración, el relato de viajes y la obra llamada <histórica>” (Bourneuf y Ouellet, 1989: 34-35). Si bien es cierto que el género novela se asocia frecuentemente con el concepto del “realismo” y muchas obras novelísticas, como señalaron Bourneuf y Ouellet, se presentan como historias fácticas que tuvieron lugar en algún momento de la Historia, esto no deja de ser cuestión de “verosimilitud” que no asegura de ninguna manera la “verdad” de los hechos narrados. Aunque puede ser cierto que todos los novelistas utilicen sus propias experiencias en sus obras, desde el momento de acudir al género novela, empiezan obligatoriamente a transformarlas en ficción.

Retomando la discusión acerca de la superioridad de la realidad

sobre la novela propuesta por García Márquez, el siglo XX fue un siglo en el que pudimos observar varios acontecimientos extraordinarios en todo el mundo. Si tenemos en cuenta hechos históricos como las dos guerras mundiales o la Revolución Rusa, debemos aceptar que América Latina no es ninguna tierra privilegiada en cuanto a la dimensión de sucesos; tanto los latinoamericanos como los europeos y los norteamericanos experimentaron directa o indirectamente acontecimientos reales que superaban la imaginación de los novelistas. Lo que nos llama la atención en nuestro trabajo es la diferencia en actitud que se observa entre los escritores occidentales y los latinoamericanos ante los hechos históricos.

Ubicada en el siglo de agitación, la literatura occidental tuvo una proliferación de obras periodísticas que se clasificaban en géneros como el reportaje o la memoria, en los cuales los escritores, fueran novelistas profesionales o no, buscaron la reproducción fiel de los grandes acontecimientos históricos. Desde el éxito de *Ten Days That Shook the World* (1919) de John Reed, creció notablemente la importancia del reportaje, y muchos escritores, como es el caso de George Orwell con su *Homage to Catalonia* (1938), empezaron a dedicar su trabajo a este género incipiente. Por otro lado, varios intelectuales, especialmente políticos, que participaron directamente en las guerras, redactaron sus experiencias en forma de “memorias”. El caso más destacado es el de Winston Churchill, quien hizo una de las memorias más importantes sobre la Segunda Guerra Mundial y llegó a ganar, aunque no fue precisamente por esta memoria, el Premio Nobel de Literatura. Desde luego, se escribieron también novelas en torno a algunos grandes acontecimientos; sin embargo, en ellas se utiliza sólo la ambientación del hecho histórico como marco exterior, y el argumento novelístico no tiene nada que ver con sucesos verídicos, lo cual lo podemos comprobar leyendo algunas novelas de Ernest Hemingway o André Malraux, quienes vivieron aventuras en varias guerras y revoluciones. Por más datos interesantes que contengan sobre los acontecimientos históricos, sus novelas son “ficciones” creadas según la búsqueda interior de sus autores y no para dar un testi-

monio directo. Es decir, en la literatura occidental se marcó, según el interés de los autores, una clara línea divisoria entre la novela y otros géneros ante la inminencia de los sucesos históricos.

Si nos fijamos en el contexto literario de América Latina, nos damos cuenta de que la situación es distinta en la medida en que no apareció durante las primeras décadas del siglo XX la separación marcada entre la novela, el reportaje y la memoria. La Novela de la Revolución Mexicana, que tuvo una explosión durante la década de 1930, nos parece un ejemplo apropiado para ilustrar nuestra discusión. Ante un acontecimiento nacional que arrasó todo el territorio mexicano, muchos letrados, inspirados por el descubrimiento de *Los de abajo* escrita por Mariano Azuela en 1915, sintieron la necesidad de expresarlo en formas literarias y casi unánimemente acudieron al género “novela”.

Lo curioso del fenómeno consiste en que, a pesar de que John Reed ya había hecho un famoso reportaje sobre la Revolución Mexicana titulado *Insurgent Mexico* (1914), este género estaba completamente descartado desde el comienzo. El fervor que se creó en torno a *Los de abajo* entre los escritores que la consideraron como la máxima expresión literaria del drama nacional de México determinó el camino de la literatura mexicana, originando una confusión de géneros. Resaltemos aquí que, en el caso de Azuela, quien tenía suficiente formación literaria a través de la lectura de literatura francesa realista y naturalista, el éxito de su novela se debe a su habilidad con la que logró transformar sus propias experiencias de médico militar en una ficción coherente. Los escritores que le siguieron, sin embargo, generaron a partir de *Los de abajo* una idea ingenua, ajena en realidad a la novelística de Azuela, de que la novela no era sino un medio para reproducir fielmente los acontecimientos de la Revolución y de que una novela se puede hacer redactando simplemente experiencias crudas del campo de batalla. Como consecuencia, la gente sin ninguna vocación literaria empezó a participar en las actividades novelísticas para contar sus experiencias personales sólo porque ha-

bía luchado en la guerra. Pese a su objetivo de reproducir fielmente los sucesos pasados, que no es apropiado para la novela sino para el reportaje o la memoria, la gran mayoría de ellos lo realizaban en la novela para emprender una contradictoria tarea de expresar la “verdad” de los acontecimientos históricos en la forma novelística, o sea, en la ficción. Hasta podemos señalar casos como *El águila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán o *Ulises criollo* (1935) de José Vasconcelos en que las obras que pueden pasar perfectamente como reportajes o memorias en cuanto al contenido, se presentan (y se leen) como novelas; a pesar de que no hicieron en sus respectivas obras sino un recuento de lo que habían realizado como políticos involucrados en el gobierno durante la etapa crucial de la Revolución, tanto Guzmán como Vasconcelos insistieron en que eran “novelas”, y un novelista tan sagaz como Mariano Azuela también las clasificó como “novelas” (Azuela, 1960:681). Esta contradictoria novelística de buscar la reproducción de la verdad histórica mediante la ficción, practicada además por escritores “amateurs”, produjo a través de toda la década de 1930 muchas obras extrañas, como *Vámonos con Pancho Villa* (1931) de Rafael Felipe Muñoz o *Las manos de mamá* (1937) de Nellie Campobello, que eran demasiado rudimentarias para pasar como historias de ficción pero que tampoco tenían valor documental en el sentido estricto de la palabra, puesto que los hechos verídicos estaban modificados según el interés de los autores.

La misma novelística se repite en muchos países latinoamericanos cada vez que se enfrentan a un gran acontecimiento nacional. Las dictaduras militares de Gómez y Pérez Jiménez en Venezuela produjeron una serie de novelas testimoniales de los escritores, como Argenis Rodríguez y José Vicente Abreu, directamente comprometidos en la lucha contra los dictadores. En Colombia, aparecieron durante toda la década de 1950 novelas que trataban la violencia cometida en la guerra entre los conservadores y los liberales que comenzó con el Bogotazo de 1948 para dejar innumerables muertes en casi todo el territorio del país.

Ahora, nos parece particularmente interesante este fenómeno literario de Colombia conocido con la denominación de “la Novela de la Violencia” que, como señaló Manuel Antonio Arango, tuvo mucha semejanza con la Novela de la Revolución Mexicana (Arango, 1985:16). Lo interesante consiste en que los colombianos siguieron repitiendo casi unánimemente la misma novelística de la Novela de la Revolución en la década de 1950 en la cual la literatura mexicana ya había superado la etapa de novela testimonial con autores como Juan Rulfo y Carlos Fuentes. A nuestro modo de ver, la irrupción aparentemente anacrónica de esta novelística testimonial contiene un punto clave para discutir el proceso de la transformación de la novela latinoamericana en el siglo XX. En adelante, analizaremos la Novela de la Violencia, con algunos ejemplos concretos, para desarrollar después reflexiones sobre el establecimiento de la novela como género artístico en América Latina.

2. La Novela de la Violencia en Colombia

2.1 La aparición de la Novela de la Violencia

Como acertadamente señaló Augusto Escobar Mesa, la Novela de la Violencia resultó ser un fenómeno literario nunca visto antes en la historia de la literatura colombiana en cuanto a la cantidad de publicaciones (Escobar, 1997:114). A diferencia de los escritores mexicanos que demoraron casi 20 años para empezar a abarcar sucesos de la Revolución en obras literarias, la reacción de los colombianos apareció de manera inmediata. Después de la primera obra que se categoriza en la Novela de la Violencia, *Los olvidados* de Lara Santos, publicada por la Editorial Santafé en 1949, las empresas como Santafé, Iqueima y A. B. C. comenzaron a publicar obras que presentaban sucesos violentos en el pleno momento en que las luchas entre los liberales y los conservadores se intensificaban cada día más. Escobar Mesa, limitándose al tramo entre 1949 y 1967, hizo la lista de 70 obras de la novelística sobre la Violencia (Escobar, 1997:149-153), y Arango, por otro lado, clasificó 74 obras publicadas entre 1951 y 1972 en la Novela de la Violencia (Arango, 1985:16). Si bien es cierto que el inventario de las obras aumentó de una forma

exagerada como resultado de calumnias que se dirigían por medio de los libros entre los escritores que representaban ideológicamente alguno de los dos bandos políticos, tampoco podemos negar que hubo obras que ganaron un público bastante grande. Luis Iván Bedoya y Augusto Escobar señalan, por ejemplo, que *Viento seco* (1953) de Daniel Caicedo, una novela publicada por una editorial desconocida en 1953, llegó a vender 50.000 ejemplares en dos años, lo cual era una cifra exorbitante para esta época (Bedoya y Escobar, 1980:7).

Aunque, con la aparición del llamado “grupo de Barranquilla” integrado por escritores como García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio, la Novela de la Violencia entra en una nueva etapa más crítica y reflexiva a fines de la década de 50, las obras que se publicaron como una reacción inmediata al Bogotazo y a su consecuente situación violenta mostraban una similitud notoria con las novelas de la Revolución Mexicana en cuanto a la estructura y al contenido. Para empezar, la gran mayoría de los escritores involucrados, incluyendo al más exitoso Daniel Caicedo, eran “amateurs” sin ninguna formación literaria que sólo se apoyaban en sus propias experiencias de la violencia política. En segundo lugar, cometieron la misma confusión de géneros al buscar el testimonio de la “verdad” histórica en forma novelística; mientras que algunos escribieron sus experiencias respetando hechos verídicos al estilo de las memorias y las hicieron pasar como “novelas”, otros esbozaron apenas una historia ficticia, modificando sucesos pasados para dar más efecto a la crueldad de las experiencias de la Violencia. Alfonso Hilarión, un teniente de la policía que participó directamente en varios actos militares a favor de los conservadores, hizo en *Balas de la ley* (1953) un recuento a la manera de Guzmán (aunque con muchísimo menos vocación literaria) de su recorrido en la lucha militar. Por otra parte, la mayoría de las obras que buscaron la reproducción directa de los hechos violentos, como *Ciudad enloquecida* (1951) de Pablo Rueda Arciniegas o *Sin tierra para morir* (1954) de Eduardo Santa, caían en el “realismo burdo”, utilizando el término planteado por Laura Restrepo

(Restrepo, 1976:11), en el cual anécdotas crudas de la violencia están apenas articuladas por un hilo central mal elaborado, exactamente al igual que en las novelas de Muñoz o Campobello.

Obviamente la novelística que sostiene este realismo burdo es la misma forma de concebir la novela, no como la ficción, sino como la transcripción de los acontecimientos verídicos y el medio de expresar la “verdad” histórica. De hecho, muchos autores, al hacer una presentación de su obra en el prólogo, insisten en que los hechos narrados son sucesos que expresan la “verdad” de la Historia; Hilarión, por ejemplo, afirma en el prólogo de *Balas de la ley* que escribió esta obra para comunicar la “verdad” al público (Hilarión, 1953:V-VI); Eduardo Santa presenta su *Sin tierra para morir* diciendo que “más que novela es una historia” y afirma que no ha utilizado ninguna “fantasía” (Santa, 1954:5), a pesar de que la obra contiene varios elementos ficticios.

Volvamos a la pregunta inicial aquí: ¿por qué los escritores colombianos, hasta bien entrada la década de 1950, en la cual ya el periodismo cumplía una función importante a nivel nacional y se debería conocer la existencia de obras clasificadas en géneros como reportaje o memorias, siguieron aferrándose a la novelística contradictoria de expresar la verdad en forma de ficción?, y ¿cómo el público, incluyendo algunos críticos literarios influyentes, manifestó cierta admiración a esta clase de literatura? Esto se explica parcialmente por la inmadurez de los escritores debido a la escasez de obras narrativas y por el conocimiento deficiente de la literatura extranjera, como suelen indicar algunos críticos; sin embargo, tampoco debemos olvidar que sí ha existido en Colombia una tradición novelística, aunque no tan firme como en otros países, desde el siglo XIX con obras como *Manuela* (1858) y *María* (1867) y que, entrando al siglo XX, podemos nombrar varios novelistas que obtuvieron cierto éxito con sus novelas como José María Vargas Vila, José Eustacio Rivera y José Antonio Osorio Lizarazo, entre otros. Más bien, deberíamos fijarnos, aunque la crítica literaria no ha prestado suficiente atención

hasta ahora, en la concepción de la novela que se venía formando a partir del éxito de *La vorágine* (1926) a través de las décadas de 30 y 40 entre los escritores y los críticos literarios. Esta novelística que, para nuestro punto de vista, tiene mucho que ver con la formación del “realismo burdo” de la Novela de la Violencia, nos ayuda a aclarar varios puntos importantes para replantear la discusión que se ha desarrollado en torno al género “novela” en la literatura latinoamericana.

2.2 El concepto de la novela en la literatura colombiana.

Como ya se ha discutido ampliamente entre los investigadores, la novela, a diferencia de la poesía, no se reconocía entre los intelectuales latinoamericanos como un género artístico autónomo hasta la primera mitad del siglo XX. El hecho de que la primera traducción de *Atala*, una de las primeras novelas que tuvieron un gran impacto en el mundo intelectual de América Latina, fue realizada por Samuel Robinson, es decir, Simón Rodríguez (con la colaboración de un fraile) quien la quiso utilizar como material didáctico, ilustra el concepto de la novela que se generó en América Latina. Los escritores, más que un refinamiento estético, buscaban hacer de la novela, como afirmó Vargas Llosa en una entrevista, “un vehículo”, “un instrumento” y “algo útil” con objetivo didáctico (Poniatonska, 1969:76). Mientras que en Europa y en Estados Unidos la novela fue estableciendo su estatus como un género artístico hacia el siglo XX, en América Latina, salvo algunas excepciones, siguió siendo un instrumento de enseñanza hasta bien entrado el siglo XX. Si bien fueron desapareciendo gradualmente hacia el final del siglo XIX rasgos religiosos, los cuales eran notorios en las novelas decimonónicas más representativas como *María* o *Aves sin nido* (1889), la reemplazó el objetivo social de los escritores reformistas que convirtieron la novela en instrumento de denuncia.

El didactismo de la novela empezó a observarse de una forma intensiva en la literatura colombiana a partir de *La vorágine*. Destaquemos aquí el hecho de que muchos escritores y críticos atribuye-

ron el mérito de esta novela, más que a la descripción del mundo desconocido de la selva amazónica, a la revelación de la explotación que se generaba en las haciendas de caucho. El brillante éxito de *La vorágine*, en lugar de afirmar la esencia artística de la novela, atrajo la atención de los intelectuales colombianos hacia la utilidad de este género como medio de denuncia, y muchos de los escritores que asumieron la labor novelística en las siguientes décadas se fijaron en esta función social. Osorio Lizarazo, quien se convirtió en uno de los dirigentes más destacados de la novela colombiana con obras como *La cosecha* (1935), anota en un ensayo escrito en 1938 que la novela es un “instrumento adecuado para despertar una sensibilidad y para formar un ambiente propicio a obtener la afirmación de un equilibrio y de una justicia sociales” y que el novelista, antes que buscar emoción estética, “debe limitarse a denunciar” (Osorio, 1938:124-126). Jaime Ibáñez Castro, el autor de *Cada voz lleva su angustia* (1944), definió en 1946 la novela como “posición de lucha” para aprobar la literatura de lucha social practicada por escritores como Ciro Alegría, Jorge Icaza y Osorio Lizarazo, y planteó la necesidad de aprovechar la potencia social de este género (Ibáñez, 1946:31-35). Tampoco faltaron en el lado de la crítica quienes apoyaban este uso utilitario de la novela; Otto Morales Benítez, uno de los críticos más influyentes de la época, afirmó en 1948 que la novela ideal para el mundo americano es la “novela de pregón” que sirve “de enseñanza, de orientación, de guía hacia la conquista del <esperanzado día>” (Morales, 1986:167). De esta manera, en el momento de la explosión de la Violencia, la novela como género literario se había establecido, para el amplio sector intelectual colombiano, como un instrumento didáctico por medio del cual se aspiraba a hacer aportes a las reformas sociales.

Las novelas escritas según esta propuesta didáctica inevitablemente toman una forma distinta a la de la novela occidental. Para empezar, su argumento novelístico, en lugar de constituir una historia central que articula toda la obra, queda al margen como un pretexto que obedece al objetivo principal de denuncia social. En nove-

las como *Una derrota sin batalla* (1935) de Luis Tablanca o *Tierra mojada* (1947) de Manuel Zapata Olivella, la historia sirve como una evidente alegoría que comunica un mensaje o una moraleja para corregir la injusticia social. Para los escritores como César Uribe Piedrahita, autor de *Toá* (1933) y *Mancha de aceite* (1935), y Osorio Lizarazo, el argumento no era sino marco exterior, ajeno a la esencia del contenido, para posibilitar la introducción de las escenas que revelan la situación de la gente explotada. Obviamente la obra no llega a convertirse en una plena “ficción” y, de hecho, muchos autores resaltan el valor como documento social de su obra; Ibáñez Castro, entre otros, puso un prólogo a su *Cada voz lleva su angustia* para explicitar que esta obra no era producto de “creación fantástica” (Ibáñez, 1973:7).

Entendido el contexto novelístico en Colombia, podemos comprobar que los escritores involucrados en el tema de la Violencia no distaban mucho de los novelistas precedentes en cuanto a la concepción de la novela y que su novelística era, más bien, una variación de la novelística colombiana “clásica”. Cabe anotar aquí que, pese al dominio de la novelística didáctica en la literatura colombiana durante las décadas de 30 y 40, sí se observaban intentos de hacer novelas con métodos distintos; basta mencionar obras como *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934) de Eduardo Zalamea Borda o *Babel* (1943) de Jaime Ardila Casamitjana para darnos cuenta de la variedad literaria, aunque limitada, que hubo en esta misma época. Sin embargo, así como la onda de la Novela de la Revolución Mexicana apagó el movimiento vanguardista que se desarrollaba en torno a la revista *Contemporáneos*, la cual dejó de editarse en 1931 con el comienzo de la novelística de la Revolución, el estremecimiento social de Colombia ocupó el interés de muchos escritores para impedir la evolución de nuevas tendencias novelísticas. Ante un hecho histórico desmedido, los letrados colombianos dejaron de buscar nuevos caminos literarios y se aferraron a la novelística existente. La única característica que nos llama la atención es que los novelistas de la Violencia exageraron la inclinación casi morbosa, que por cierto ya

se notaba en algunas novelas precedentes como *Las estrellas son negras* (1949) de Arnoldo Palacios, hacia lo feo y lo grotesco para llegar a crear un tremendismo. En 1955, en el pleno apogeo de la Novela de la Violencia, Eduardo Santa, uno de los practicantes de la novelística de la Violencia, después de plantear que “la labor revolucionaria del novelista” consiste en “su habilidad para preparar en el ánimo del lector las intrínsecas condiciones de la inconformidad con el ambiente descrito”, manifiesta esta consigna que siguen muchos escritores al abarcar el tema de la Violencia:

la labor revolucionaria del escritor está en su habilidad para captar lo feo, lo grotesco, lo vituperable y vil de una época histórica, de un ambiente o de una colectividad o grupo social, a tal punto que logre comunicar al lector – en un proceso a veces imperceptible o insensible – el deseo de transformar lo vil en grandioso, lo grotesco en amable, lo vituperable en placentero. (Santa, 1955: 157)

En la propuesta de Santa, quien define al novelista como “fotógrafo afortunado” de la realidad y habla de su “compromiso con el pueblo” (Santa, 1955:157-163), no podemos encontrar ninguna renovación en cuanto a la concepción del género “novela”. En este sentido, podemos ubicar lícitamente a los novelistas de la Violencia como sucesores de la novelística precedente caracterizada por la denuncia social por medio de la revelación y el testimonio. Sólo que, como afirmó Santa en el mismo ensayo, para los escritores que asumían el “compromiso con el pueblo”, “el tema de la hora actual en Colombia es la violencia” (Santa, 1955:163), lo cual se manifestó como una insistente forma de escrutar lo cruel en actos humanos.

2.3 El balance de la Novela de la Violencia: el ejemplo de *Viento seco*

Después de hacer un repaso general de la novelística en la literatura colombiana del siglo XX, podemos comprender *Viento seco* como una de las obras más representativas de la Novela de la Violencia.

cia. El autor, un médico que presenció actos violentos cometidos por los conservadores en el Cauca, parte de dos hechos verídicos que sucedieron en el año 1949: la masacre del pueblo de Ceylán y la matanza de la “Casa Liberal” en Cali, y trata de reproducir, con una actitud partidista a favor de los liberales, la crueldad de los militares conservadores. Desde la primera parte, la obra nos sorprende con la insistencia en las escenas violentas:

El viejo José Gallardo había sido cegado y otro enorme tajo dejaba salir los intestinos. Los peones habían sido castrados y de sus bocas arrancadas las lenguas. Las dos mujeres presentaban en vez de pechos dos heridas que manaban trenzas de sangre. Ambas habían sido violadas y hendidas con bayonetas. (Caicedo, 1995:58-59)

Y un disparo salió del revólver. La víctima empezó a doblarse sobre el asiento y un hilo de sangre bajó a mojar la camisa. El asesino tuvo un fulgor destellante en su mirada, se abalanzó sobre el moribundo, succionó con fuerza la herida y deglutió la sangre. (Caicedo, 1995:66)

Dejemos de citar más pasajes, que sólo servirán para causar repugnancia a los lectores, pero no sin antes observar que esta crueldad intensa se mantiene a través de toda la obra. Sin caer en exageración, podemos afirmar con García Márquez, quien dedicó un ensayo a la Novela de la Violencia en 1959, que esta obra no es sino “el exhaustivo inventario de los decapitados, los castrados, las mujeres violadas, los sesos esparcidos y las tripas sacadas y la descripción minuciosa de la crueldad con que se cometieron esos crímenes” (García Márquez, 1997:563).

El argumento novelístico se desarrolla en torno a dos protagonistas, Antonio Gallardo y Cristal, que son personajes ficticios sin modelos existentes. Laura Restrepo tiene razón cuando plantea que “se trata de personajes carentes de voluntad y de libertad” (Restrepo,

1976:12), puesto que todos existen, según el propósito denunciatorio del autor, sólo para presenciar la violencia. Incluso, hay personajes que aparecen exclusivamente para destacar la atrocidad de los conservadores; la niña de Antonio, que se rescata milagrosamente de la masacre, expira en los brazos de su madre para dar tono trágico al suceso y originar más desesperación a sus padres (Caicedo, 1995:75-76); la única función que cumple el señor Roberto Gómez es contar una anécdota cruel que presenció y denunciar al gobierno conservador (Caicedo, 1995: 110-117). “Vamos donde Dios quiera” (Caicedo, 1995:81): esta frase, emitida por la esposa de Antonio, que revela el estado de impotencia y conformidad ante el destino, a nuestro modo de ver, debería ser reformulada así: “Vamos donde el autor quiera”. El autor mueve a sus personajes como títeres para introducir las experiencias verídicas de la violencia a medida que va creando una historia que comunica a los lectores un mensaje de denuncia en contra del partido conservador.

Por causa de esta manipulación demasiado obvia, el argumento novelístico, que depende de varias coincidencias y hechos milagrosos, muy poco convincentes por cierto, carece de desarrollo espontáneo y lógico con algunas fallas evidentes; cualquier lector no dejaría de extrañarse, por ejemplo, ante la salvación del protagonista, quien, después de que los policías conservadores lo dejaron moribundo volándole los testículos con disparos, fue rescatado por Martín Galindo para recuperarse completamente en poco tiempo hasta el nivel de luchar en la guerrilla. El reencuentro de Antonio con Cristal en la tercera parte muestra ejemplarmente la artificialidad con la que está hecho el argumento; para empezar, después de una masacre en que la gran mayoría de las víctimas murieron sin ser identificadas ni menos enterradas, Antonio entra, como si fuera un acto totalmente normal, al cementerio de la ciudad y encuentra sin dificultad la tumba de su esposa (Caicedo, 1995:143-144); en segundo lugar, en el mismo cementerio aparece de repente una señora, que finalmente nunca se sabe quién es, para indicarle el paradero de Cristal (Caicedo, 1995:145).

La torpeza del manejo en la conversación entre los personajes resalta todavía más el descuido de la historia. Citemos, por ejemplo, el siguiente pasaje en el cual los protagonistas ingresan a la Casa Liberal, donde los atiende Cristal:

- ¿Van a entrar? ¿Piensan quedarse? ¿Son emigrados?
- Sí, señorita, venimos de Ceylán y pensamos quedarnos, pero no encontramos acomodo.
- ¿De Ceylán? Son los primeros que llegan. ¿Cuándo los atacaron?
- Anoche. Hará apenas veinticuatro horas. (...)
- ¡Pobres! Ni habrán comido. Les mataron a alguien?
- A todo los nuestros (Caicedo, 1995:103)

Si consideramos el hecho de que es una conversación sostenida entre los sobrevivientes de la masacre y la asistente de la casa de refugiados, se nota la ridiculez de esta escena, especialmente en preguntas tan insensibles como: “¿Son emigrados?” o “¿Les mataron a alguien?”. Otro caso absurdo es el de Andrés Castro, un simpatizante de los liberales, quien hace el favor de llevar a Antonio y a su esposa a Cali y responde en una requisa del camino, primero con su verdadero nombre, y después revela que son “unos amigos de Ceylán que se salvaron del asalto” (Caicedo, 1995:93). En un puesto de policías, donde cualquiera sabe de antemano que son todos conservadores peligrosos, ¿a quién se le ocurriría revelar tan fácilmente su verdadera identidad o decir que son los liberales salvados de la masacre? Con esta conversación tan pueril, el lector inmediatamente se da cuenta de que esta escena sólo sirve para que los personajes sufran el abuso de los policías que viene en seguida.

Sin necesidad de citar más fallas, que son innumerables, podemos comprobar que el argumento ficticio de *Viento seco* es sólo un apéndice, mal estructurado, que posibilita la narración de actos crueles cometidos en la Violencia. Arango perdona esta debilidad de la

obra al calificarla como “una literatura de urgencia” nacida “de una realidad triste y dolorosa que se dio en un momento histórico de existencia colombiana” (Arango, 1985:128), y el crítico literario Álvaro Pineda Botero, aun admitiendo “su poca elaboración literaria”, trata de valorizarla por su “testimonio de indudable valor histórico y sociológico” (Pineda, 2001:123). Ciertamente será posible imaginar a partir de la novela el grado de violencia que se generaba en Colombia en esta época; sin embargo, no podríamos estar completamente de acuerdo con los críticos que ingenuamente aprecian el valor documental de la novela. Aunque puede ser que los actos crueles narrados en *Viento seco* fueran hechos verídicos presenciados por el mismo autor, la insistencia excesiva en la violencia, presentada en el marco de la novela, crea un ambiente fantasmagórico y causa, en contra del objetivo del autor que busca comunicar la “verdad” histórica, una impresión de que todo es una “fantasía” (el término aparece en el texto; Caicedo, 1995:65). Un pasaje como el siguiente, que viene después de que se consumaron los actos crueles, nos revela contradictoriamente el carácter ficticio de la obra:

La paz llegó en forma de sueño para Pedro. Antonio y Marcela tenían la fatiga y el sueño en los ojos, pero los ojos seguían abiertos, cristalados... No podría asegurarse que estaban despiertos, ni que estaban dormidos. Soñaban. Se iban de la realidad. (Caicedo, 1995:86)

Viendo a los personajes que “se iban de la realidad”, nos enfrentamos al hecho fundamental de que no hay manera de “asegurarse” que todo lo narrado sucediera de verdad y de que todo puede ser fantasía del autor, cuando se trata de una “novela”. Algo parecido sucede con una obra del venezolano José Vicente Abreu, *Se llamaba SN* (1964), que se presenta como “Novela- Testimonio”, cuando el nivel increíble de la crueldad le hace formular al narrador- protagonista: “Parece una película” (Abreu, 1998:107). En *Viento seco*, la artificialidad demasiado notoria en la elaboración del argumento destaca el carácter ficticio de la obra y perjudica la credibilidad de los

hechos narrados. Por más que los partidarios del autor insistan en que muchas de las anécdotas que componen la novela se basan en sucesos verdaderos, es totalmente lícito, como hizo Alfonso Hilarión con prensas liberales, atribuir toda la novela a la “obra y arte de mentirosos” (Hilarión, 1953: V). En este sentido, debemos aceptar que el valor de esta novela como documento histórico es de alcance limitado.

Un breve análisis del texto realizado aquí nos lleva a concluir que *Viento seco* es una obra mal elaborada como novela, como la mayoría de los críticos literarios están de acuerdo, y que tampoco puede cumplir plenamente la función como documento histórico, ya que todo se puede leer como una “fantasía”. Como hemos insinuado, esta clase de obras que oscilan entre el reportaje y la novela sin ser exactamente ninguno se produce con cierta frecuencia en América Latina cuando los escritores se enfrentan a un gran acontecimiento histórico. Después de ubicar la novelística de la Violencia en el contexto literario de Colombia, podemos observar, más claramente que en la Novela de la Revolución Mexicana, que la dimensión del hecho histórico no cumple sino un papel secundario para originar esta confusión de géneros y que la verdadera causa se debe buscar en la novelística, bastante común en gran parte de América Latina en las primeras décadas del siglo XX, de concebir la novela no como un género artístico autónomo, sino como un instrumento de denuncia por medio del cual se revela la situación de una realidad histórica. Ahora, si buscamos algún mérito en la novelística de la Violencia, lo podemos encontrar justamente en el punto en que las obras como *Viento seco* muestran en una forma hiperbólica la debilidad fundamental de la novelística anti-estética que se había establecido como canon entre los intelectuales colombianos. En México, los novelistas como José Revueltas y Agustín Yáñez entraron a una nueva etapa literaria desde los 40 en base a la crítica de la novelística de la Revolución. De la misma manera, tanto escritores como críticos en Colombia, gracias al exceso de la novelística de la Violencia, se dieron cuenta del camino equivocado que seguían los novelistas y también de la necesidad de plantear una nueva manera de concebir el género

“novela” y un nuevo método de creación literaria. En este sentido, una pseudo-novela como *Viento seco* sirvió como un punto de partida para una nueva generación encabezada por novelistas como García Márquez y Cepeda Samudio.

3. Conclusión: hacia una nueva novelística

Aunque las novelas de la Violencia al estilo de *Viento seco* siguieron produciéndose en la literatura colombiana hasta la década de 1960, empezaron a notarse gradualmente hacia mediados de los 50 algunos síntomas de la transformación en la novelística. En un ensayo publicado en 1954 que alude implícitamente a *Viento seco*, Hernando Téllez, quien va a ser uno de los críticos literarios más importantes de Colombia, refuta el planteamiento, generalizado entre los intelectuales colombianos, de que “el arte literario se produce como un derivado del documento”, para afirmar que “la medida del arte no es condicionada sino del arte mismo” (Téllez, 1995:76). Ante el evidente error de la novelística de la Violencia, que originó confusión de géneros para convertir la novela en “un derivado del documento”, los novelistas comenzaron a abandonar la novelística utilitaria y a buscar, utilizando la frase de Milan Kundera, qué es “lo que solamente una novela puede descubrir” (Kundera, 1988:18) para establecer la autonomía de la novela como un género artístico.

A nuestro modo de ver, el artículo ya mencionado de García Márquez ofrecía una clave para el establecimiento de una nueva novelística. Tomando como ejemplo *La peste* (1947) de Albert Camus, García Márquez propone que la novela no debe buscarse en “los muertos” sino en el drama de “los vivos” (García Márquez, 1997:563-564). Debemos fijarnos aquí no sólo en el significado literal sino en el figurativo de los términos “vivos” y “muertos”; recordemos que en *Viento seco* no había personajes “vivos” no sólo en el sentido de que la obra se convirtió en un inventario de muertos sino en que los protagonistas eran meros títeres del autor, totalmente carentes de voluntad. Como observó acertadamente el escritor Argentino Ernesto Sábato, los personajes ficticios que no son libres no

son verdaderos y convierten la novela en “un simulacro sin valor” (Sábato, 1997:152). Aplicando esta idea, podemos entender que lo que le faltaba a las novelas de la Violencia era justamente la sensación de la “vivencia”, que, según Vargas Llosa, es “lo más importante en la novela” (Poniatonska, 1969:76). García Márquez también se daba cuenta de que lo estético de la novela consistía en la recreación simbólica de la “vivencia” cuando dirigió una crítica severa a los novelistas contemporáneos. Es por eso que, al abarcar el tema de la Violencia en *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), puso en el eje de su novela un coronel veterano que ha sobrevivido varias batallas y que tiene que seguir viviendo su angustiosa vida en contra del determinismo social.

De esta manera, se fue estableciendo en Colombia hacia la década de 1960 la novelística de la “vivencia” con novelistas como García Márquez, Cepeda Samudio y Gustavo Álvarez Gardeazábal. En esta misma época, muchos de los países latinoamericanos experimentaban el proceso de la transformación narrativa, en el cual la problemática común era cómo superar la antigua forma de concebir la novela como instrumento para convertir la novela en arte. Muchos novelistas emprendieron la búsqueda de una nueva novelística, y sólo los que llegaron a dar una respuesta a través de las mismas creaciones lograron converger en el fenómeno llamado el “boom” de la literatura latinoamericana. En este sentido, el caso colombiano que discutimos en este trabajo servirá como un ejemplo ilustrativo para profundizar el inagotable tema de la evolución de la novela en América Latina.

REFERENCIAS

- Abreu, José Vicente. *Se llamaba SN*. Segunda edición. Caracas: Monte Ávila, 1998.
- Anderson Imbert, Enrique. *El realismo mágico y otros ensayos*. Segunda edición. Caracas: Monte Ávila, 1992.

- Arango, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Azuela, Mariano. *Obras completas III*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Bedoya, Luis Iván y Augusto Escobar. *La novela de la violencia en Colombia: "Viento seco" de Daniel Caicedo – una lectura crítica*. Medellín: Hombre Nuevo, 1980.
- Bourneuf, Roland y Réal Ouellet. (Trad. Enric Sullá) *La novela*. Quinta edición. Barcelona: Ariel, 1989.
- Caicedo, Daniel. *Viento seco*. Medellín: Drake, 1995.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. Segunda edición. México: Ermitaño, 1986.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1993.
- Escobar Mesa, Augusto. *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*. Bogotá: Universidad Central, 1997.
- García Márquez, Gabriel. *Obra periodística 3: de Europa y América*. Bogotá: Norma, 1997.
- Hilarión, Alfonso. *Balas de la ley*. Bogotá: Santafé, 1953.
- Ibáñez Castro, Jaime. "La novela como posición de lucha." *Revista de las Indias* 30-94. Octubre, 1946. 19-35.
- _____. *Cada voz lleva su angustia* (vol.1). Bogotá: Colcultura, 1973.
- Kundera, Milan. (Trad. Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde) *El arte de la novela*. México: Vuelta, 1988.
- Morales Benítez, Otto. *Estudios críticos*. Bogotá: Plaza & Janés, 1986.
- Ortega, Julio. *El principio radical de lo nuevo: postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Osorio Lizarazo, José Antonio. "La esencia social de la novela." *Revista Pan* 19. Febrero, 1938. 124-127.

- Pineda Botero, Álvaro. *Juicios de residencia: la novela colombiana 1934-1985*. Medellín: Universidad EAFIT, 2001.
- Poniatonska, Elena, “Al fin un escritor que le apasiona escribir, no lo que se diga de sus libros”. En *Antología mínima de M. Vargas Llosa*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1969. 7-81.
- Restrepo, Laura. “Niveles de realidad en la literatura de la <Violencia> en Colombia.” *Ideología y Sociedad*. Abril-septiembre, 1976. 7-35.
- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral, 1997.
- Santa, Eduardo. *Sin tierra para morir*. Bogotá: Iqueima, 1954.
- _____. “Presencia y realidad de la novela.” *Bolívar*. Enero-febrero, 1955. 149-164
- Sohn, Guansu. *La novela colombiana de protesta social*. Bogotá: Unincca, 1978.
- Téllez, Hernando. *Nadar contra la corriente: escritos sobre literatura*. Bogotá: Ariel, 1995.
- Uslar Pietri, Arturo. *Cuarenta ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- Vargas Llosa, Mario. “El arte de mentir.” En Norma Klahn y Wilfrido H. Corral. (comp.) *Los novelistas como críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. 400-405.