

**Mecanismos de legitimación de la institución literaria colombiana: el caso de la literatura
de la Violencia en Colombia**

José Manuel Betancur Echavarría

Trabajo de grado para optar al título de Filólogo Hispanista

Asesorado por
Mg. Diana María Barrios González



UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

1803

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Letras: Filología hispánica
Medellín
2021

Agradecimientos

A mis padres, por ser los primeros en incentivar me desprendidamente la lectura; por su apoyo incondicional para culminar buenamente una carrera humana en una sociedad que privilegia la utilidad económica.

A Michell Correa Palacio, por su creencia amorosa en mí; por su leal compañía en las dudas y las certezas de la vida.

A Juan Daniel Areiza y Catalina Escobar, por mostrarme el valor exacto de la amistad.

A mi asesora, Diana María Barrios González, por su capacidad para despertar el interés por los caminos aun poco explorados de la literatura y el arte nacionales; por su rigurosidad académica; por abrir espacios de diálogo necesarios en nuestra sociedad; por su acompañamiento comprensivo en la vida académica, algunas veces tan depredadora y solitaria.

A todos los buenos profesores que me acompañaron durante estos años, por su vocación docente y su desprendimiento intelectual.

Al Fondo para Apoyar los Trabajos de Grado, financiado por la Facultad de Comunicaciones y Filología y por el Comité para el Desarrollo de la Investigación de la Universidad de Antioquia, por el apoyo económico que me brindaron.

Resumen

En este trabajo se explora la configuración del campo literario colombiano en la segunda mitad del siglo XX y la relación que estableció con la «literatura de la Violencia», especialmente en lo que respecta a los mecanismos de consagración y exclusión del campo literario en relación con las producciones «minoritarias» del panorama literario nacional, para lo cual se emplean los preceptos de la institución de la literatura conceptualizados por Jacques Dubois (2014). Igualmente, se establece una relación entre la «literatura de la Violencia» y la teoría del testimonio latinoamericano con el fin de explicar parte de los mecanismos que intervinieron en la recepción de esta novelística de la Violencia.

Tabla de contenido

Introducción	5
Capítulo I. El conflicto bipartidista de mediados del siglo xx en Colombia: literatura en contexto.....	8
Capítulo II. La institucionalización de la autonomía literaria colombiana en la producción y la recepción de la narrativa de la violencia.	16
2.1. El contexto de configuración del campo literario colombiano	16
2.1.1. La literatura de la Violencia en el proceso de institucionalización del campo literario colombiano.....	25
2.2. El canon y la novela de la Violencia: «el caso de las novelas equivocadas».....	30
2.3. Las normas del funcionamiento del campo literario colombiano en la narrativa de la Violencia como «testimonio».....	49
Conclusiones	60
Bibliografía	62

Introducción

La convulsión sociopolítica que atravesó Colombia durante la segunda mitad del siglo pasado, conocida con el inexacto nombre de la «Violencia», generó una amplia respuesta cultural materializada, sobre todo, en producciones audiovisuales, de las artes plásticas, musicales y literarias, que hasta nuestros días, en su gran mayoría, han intentado explorar la tragedia nacional por fuera del oficialismo histórico, del dogmatismo político y del conservadurismo religioso, desde una perspectiva esencialmente congraciada con el pueblo y sus carencias sociales. Además, estas producciones estuvieron fuertemente implicadas en el replanteamiento de la relación tradicional entre la política y el quehacer artístico, pues cuestionaron las normas de funcionamiento del campo artístico provenientes del humanismo clásico y desvelaron que el artista podía comprometerse socialmente por fuera de los intereses de las clases privilegiadas.

Para el caso concreto del campo literario colombiano, la «literatura de la Violencia» desempeñó un papel preponderante en la consolidación de su autonomía, pues esta narrativa aceleró su triunfo en dos frentes determinantes para su institucionalización: el inicio de la separación del escritor de los demás campos intelectuales como el político y el religioso, lo que terminaría por configurar la consciencia del escritor profesional; y la masificación de la novela como género predominante en el panorama literario nacional, cuyo subsiguiente desplazamiento de la poesía influiría en la especialización de la crítica literaria y en su replanteamiento de los parámetros estéticos decimonónicos que la acompañaron hasta mediados del siglo pasado. Sin embargo, estos aportes de la «literatura de la Violencia» para la configuración del campo literario nacional no fueron suficientes para granjearle un espacio importante ni en la historiografía ni en la crítica literaria colombianas.

Con todo, resultaba interesante analizar cómo el funcionamiento del campo literario colombiano, consolidado después de la segunda mitad del siglo pasado, influyó negativamente en la recepción de la «literatura de la Violencia». Este trabajo nace de esa intriga. Se trata, entonces, de un intento por aportar una metodología hasta ahora no explorada en la comprensión de esta literatura y por subsanar los vacíos analíticos que la crítica literaria que se ocupó de este fenómeno no quiso o no supo examinar en su intento de consolidar un canon literario que comulgara con la nueva forma del campo literario nacional. Estos vacíos tienen que ver con las condiciones materiales y simbólicas de escritura que atravesaron esta literatura, con la autorreflexión crítica sobre las normas de funcionamiento del campo literario nacional y sus mecanismos paralelos de consagración y rechazo, con la influencia de las tendencias literarias latinoamericanas y universal en las que se buscó inscribir el país. En últimas, este trabajo constituye un esfuerzo por aportar a la comprensión de los mecanismos de funcionamiento de la institución literaria en Colombia mediante el análisis concreto de un caso paradigmático: la «literatura de la Violencia»; también el esfuerzo por reivindicar —si se admite el término— la importancia de esta producción.

En el primer capítulo de este trabajo, el lector podrá encontrar una exploración de las principales causas sociopolíticas y económicas que desembocaron en la Violencia bipartidista de mediados del siglo pasado, y cómo esta, a su vez, generó una amplia respuesta literaria, artística y crítica que tuvo una influencia importante en el panorama literario nacional. En el segundo capítulo, por su parte, se presenta un acercamiento a la configuración del campo literario colombiano y la manera en que sus postulados más radicales influyeron negativamente en la recepción de la literatura de la Violencia; además, se intenta dar cuenta de las implicaciones que tuvo en su recepción su asociación directa con el concepto de «testimonio».

Como manifestación de honestidad investigativa, no obstante, es importante señalar las carencias metodológicas de este trabajo, relacionadas con las condiciones materiales en las que fue escrito: una larga pandemia que ha dificultado el acceso directo a la información y revelado la incompletitud de las bases de datos digitales de las grandes bibliotecas del país. Concretamente, se señala el primer apartado del segundo capítulo como muestra fehaciente del problema, pues en este se puede apreciar un abuso de una fuente secundaria para explicar el proceso de consolidación del campo literario colombiano. Por lo demás, se espera que esta investigación encuentre eco en tiempos más favorables y en otros investigadores, cuyos aportes podrían visibilizar de nuevo un capítulo importante de las letras nacionales.

Capítulo I. El conflicto bipartidista de mediados del siglo XX en Colombia: literatura en contexto

La Violencia es como se le conoce al conflicto bélico que sacudió a Colombia durante los veinte años comúnmente delimitados entre 1945 y 1965. Se trató de un enfrentamiento desarrollado principalmente en el sector rural y caracterizado por fuertes oleadas de vandalismo, desplazamientos forzosos y masacres, en el que participaron la sociedad civil, organizaciones guerrilleras, aparatos represivos del Estado y grupos paraestatales como los «Pájaros» y los «Chulavitas». Su variante urbana se manifestó, en ciudades como Cali y especialmente Bogotá, a través de disturbios, motines y atentados ocurridos entre 1946 y 1948, relacionados con la protesta social anclada a los movimientos sindicales unificados bajo la Confederación de Trabajadores Colombianos (CTC) y perseguidos políticamente desde 1943 por la coalición de las clases dirigentes de liberales y conservadores durante el segundo gobierno de Alfonso López Pumarejo (1942-1945). El Bogotazo, por su parte, constituye una de las piedras angulares del fenómeno en tanto punto culmen en el que por fin detona el malestar nacional, desde la capital, luego del asesinato público del caudillo político, Jorge Eliecer Gaitán, el 9 de abril de 1948, diez días después de la IX Conferencia Panamericana con sede en Bogotá.

Estos hechos contravienen las tesis que repetidamente han ubicado la Violencia únicamente en el terreno rural, acertadas desde una perspectiva estadística del conflicto, pero inexactas al omitir el caldeado ambiente sociopolítico de las principales ciudades colombianas donde llegó el eco del Bogotazo. Como lo explica el sociólogo francés, Daniel Pécaut (1985), «la violencia no se generalizó en algunas zonas rurales sino después de que las organizaciones populares urbanas fueron prácticamente aniquiladas. Ella es entonces indistintamente urbana y rural, y remite a una coyuntura de conjunto en las luchas sociales» (p. 174). Al presentar este conflicto en términos de una lucha de clases se aduce a los factores sociales, políticos y económicos que lo originaron, al

tiempo que se minimiza la validez de las explicaciones morales o psicologistas que trataron de abordarlo mediante argumentos relativos a la pérdida de los valores católicos, a los estudios criminalísticos e incluso a las perversiones sexuales (Gilhodés, 1985); por otra parte, se abre el fenómeno a análisis que superan el bipartidismo tradicional colombiano, que si bien es importante para entender el fenómeno, no puede abarcar la totalidad de sus causas, como se tratará más adelante.

La sombra de la Violencia cobija las múltiples guerras civiles que tuvieron lugar durante el siglo XIX en Colombia y la subsecuente ingobernabilidad que generaron. Para Alejandro Angulo N. (1985), después de las batallas independentistas el poder recayó sobre un cierto número de caudillos criollos que lucharon en la Guerra de los Supremos (1840-1842) con el fin de consolidar el país territorial y políticamente luego de la disolución del proyecto bolivariano para Colombia, Ecuador y Venezuela. Si bien los partidos políticos Liberal y Conservador se fundaron en 1848 y 1849 respectivamente, no fue sino hasta 1862 que uno de ellos se tomó oficialmente el poder con el gobierno liberal conocido como el Olimpo Radical (1863-1886), el cual instauró un modelo federal con autonomía de regiones que, a pesar de haber promovido el crecimiento económico de las mismas, no fue suficiente para gobernar el territorio en su totalidad. Esta situación ocasionó que los altos mandos militares conservadores, durante la revolución de 1885, intervinieran para preservar la cohesión de los poderes estatales. Un año después, en el mandato de Rafal Núñez (1886-1888), se promulgó la Hegemonía Conservadora que desplazó a los liberales del gobierno. El inestable ambiente político de aquellos años desató la Guerra de los Mil Días (1899–1902), después de la cual por fin se asentaron los conservadores en el poder y se acrecentó la brecha ideológica entre ambos partidos. El control de los azules perduró hasta 1930, cuando el candidato liberal, Enrique Olaya Herrera (1930-1934), triunfó en las elecciones presidenciales de aquel año.

Para ese momento, como lo explica Germán Guzmán (1962), se comienzan a presentar las primeras manifestaciones del conflicto «so pretexto del cambio de gobierno o quizás como último gesto de nuestro quijotismo pendenciero de los Mil Días» (p. 24). Parece ser entonces que el triunfo liberal promovió la radicalización de su bandada civil tras largos años de no tener representatividad en el gobierno, así como la «liberalización» de la policía, ante lo cual «los conservadores excluidos del poder, apoyándose en los clérigos locales [...] tratarían de resistir por las armas a la presión liberal» (Gilhodés, 1985, p. 198). No obstante, la Violencia hace referencia a los enfrentamientos masivos que tuvieron lugar hacia 1946.

Si el bipartidismo no puede agotar las causas del enfrentamiento se debe a que las clases dirigentes de los partidos, a partir de 1944, cada vez mostraban menos diferencias ideológicas entre sí (Fajardo, 1985), y por tanto es necesario recurrir a explicaciones de índoles sociales y económicas, íntimamente ligadas, para explicar el fenómeno, pues la Violencia después del Bogotazo se debe a una ruptura entre el campo social y el campo político debido a las resoluciones económicas adoptadas por las clases dominantes para defender sus intereses (Pécaut, 1985). A medida que se configuraba la capitalización del sistema agrario y el café constituía uno de los principales productos, la burguesía industrial y los terratenientes obstaculizaron la intervención estatal en el mercado, por lo que se conservó el modelo de regulación regional en detrimento de políticas centralizadoras que arbitraran las coyunturas sociales entre pequeños, medianos y grandes productores. En efecto, «la inquietud» de estos últimos ante la intervención del Estado, compartida con los comerciantes y los industriales, «los lleva a protestar conjuntamente [...] contra la implantación de la seguridad social» (Pécaut, 1985, p. 178). La falta de seguridad social se manifiesta más claramente en el período comprendido entre 1949 y 1953, cuando la dislocación estatal permite la «revancha terrateniente» en las zonas cafeteras donde la Violencia fue mucho

más aguda en este período (Bejarano, 1985). Con el fin de la «prórroga al latifundio» establecida en la Ley de Tierras de 1936 impulsada por el gobierno de López Pumarejo, los hacendados vieron el peligro de la desmembración de sus propiedades en favor de los arrendatarios, por lo que expulsaron masivamente a campesinos con el fin de conservar sus propiedades y absorber las ajenas.

De esta forma se produjo una descomposición del campesinado desplazado a zonas urbanas donde debía inscribirse en la dinámica proletaria fuertemente reprimida por la persecución a los sindicatos, lo que ayudó a configurar la Violencia. Además, la revancha se dio para recuperar «no solo las tierras sino también el ascendiente político y social del gamonalismo bipartidista» (Fajardo, 1985, p. 268). Con todo, se deja claro que el conflicto fue producto del bipartidismo, de la dislocación del Estado y su falta de intervención social en favor de la oligarquía, de la depredación económica en detrimento de las clases menos privilegiadas y de la descomposición social reflejada en el desplazamiento masivo del campo a la urbe y en la persecución política a los grupos sindicales alentados por el gaitanismo. Hay que anotar, por último, que un análisis de la Violencia en su totalidad requeriría un estudio de caso para las diferentes regiones del país y sus dinámicas socioeconómicas. Además, la naturaleza del conflicto cambia radicalmente con la posición en el poder del general Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957) debido a la desmovilización —hasta cierto punto infructuosa— que promovió de las guerrillas liberales. Sin embargo, hasta ahora se han anotado las principales causas de la Violencia.

La tragedia nacional de mediados del siglo pasado suscitó una amplia respuesta literaria cuyas narrativas trataron de abordarla en sus múltiples aspectos para constituir un testimonio variado del conflicto. Agrupadas bajo la categoría de «literatura de la Violencia», las obras que componen su *corpus* tuvieron repercusiones importantes en el panorama literario colombiano,

entre las cuales destacan la masificación del género novelístico y el subsecuente desplazamiento de la poesía como género predominante, la formación de una «literatura de compromiso» anclada a la realidad sociopolítica circundante, y la reformulación de los parámetros críticos para analizar con mayor acierto a la novela, «pues este género iba absorbiendo y haciendo evidentes los numerosos cambios estéticos y sociales, y difícilmente se adecuaba ya a las reglas con las cuales era evaluado, provenientes de la poesía» (Marín Colorado, 2015, p. 16). En efecto, como lo explica Leonardo Monroy Zuluaga (2011), uno de los alcances más importantes de la narrativa de la Violencia se evidencia en el hecho de que esta permitió la creación de un mercado literario heterogéneo compuesto por lectores no especializados para quienes «la novela revisó las condiciones sociales de una época que necesitaba ser contada» (p. 36), al igual que llevó a la crítica «a construir nuevas categorías, a desarrollar polémicas diferentes a las planteadas en el principio del siglo XX» (p. 26), cuando las clases dominantes eran las curadoras de la experiencia estética y manifestaban un especial interés por la poesía. Asimismo, el hecho de que la novelística de la Violencia pueda ser denominada «literatura de compromiso»¹ se debe al vínculo de sus escritores con la realidad inmediata y su simpatía con el pueblo, posible gracias a la desvinculación del campo político y religioso con el quehacer literario, y al cuestionamiento de las pautas estéticas de las élites sociales (Marín Colorado, 2015), como lo demuestra el fuerte componente anticlerical que caracteriza estas obras y la denuncia directa que en ellas se ejerce contra los poderes estatales que propiciaron el conflicto, si bien la mayoría se escriben desde la perspectiva liberal.

La propuesta temporal común para enmarcar las obras de la Violencia abarca los años comprendidos entre 1945 y 1965, si bien los estudios de Oscar Osorio (2006) o Monroy Zuluaga

¹ En relación con la narrativa de la Violencia, las posturas de Jean Paul Sartre (1905-1980) son importante para definir el compromiso social del escritor ya que esta novelística se caracteriza por constituir una fuerte denuncia sobre los acontecimientos históricos y porque no niega el hecho de que esto se pueda hacer desde una forma artística.

(2011) han ampliado el espectro mediante un tratamiento del concepto como categoría temática de análisis que no necesariamente se circunscribe dentro de los límites históricos del enfrentamiento. Evidentemente, el comienzo de esta literatura linda con el de la Violencia, pero no así su final si se considera que, como categoría de orden diegético, la narrativa de la Violencia puede prolongarse hasta la actualidad siempre y cuando sus relatos se desarrollen en el período histórico del conflicto y lo aborden directamente (Monroy Zuluaga, 2011). De igual manera, para Osorio, esta novelística es aquella que se construye a partir de cronotopos que coinciden con el tiempo y las características del fenómeno que le da lugar. En este sentido, es necesario cuestionar la pertinencia de incluir dentro del *corpus* de la Violencia obras que contradicen estos criterios, como *La casa grande* (1952), de Álvaro Cepeda Samudio, o *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, y que según Augusto Escobar Mesa (1997) hacen parte del concepto.

Los planteamientos de Osorio, por otra parte, también permiten reinterpretar la dinámica evolutiva de esta literatura en la medida en que se contraponen a las divisiones cerradas y jerárquicas que usualmente la crítica ha propuesto para catalogarla. De acuerdo con estas divisiones, en un primer momento cercano al comienzo del conflicto, que abarca cerca de diez años, se habrían producido novelas asociadas dudosamente al género testimonial debido a su baja calidad estética y adhesión a la naturaleza histórica de la Violencia; en un segundo momento, por el contrario, los escritores consagrados en el panorama literario nacional, como Manuel Mejía Vallejo, Eduardo Caballero Calderón o Gabriel García Márquez, habrían producido obras estéticamente bien logradas y con mayor grado de independencia respecto al contexto sociopolítico del país. Sin embargo, como lo expresa Osorio (2006), «esto es una tendencia y no un hecho absoluto. Hay obras tempranas de gran mérito literario y obras tardías con escasos hallazgos estéticos» (p. 104). De hecho, esta novelística se caracteriza por ser sumamente dispar en su

tratamiento narrativo del conflicto, tanto en sus construcciones formales como en sus grados de simbolizar la realidad (*Viento seco* (1953), de Daniel Caicedo, o *El 09 de abril* (1951), de Pedro Gómez Corena son obras que suelen asociarse al testimonio por su fuerte dependencia con la historiografía del conflicto bipartidista; *El gran Burundún- Burundá ha muerto* (1952), de Jorge Zalamea Borda, o *Cenizas para el viento* (1950), de Hernando Téllez, por su parte, son ejemplos de obras que simbolizan altamente el conflicto).

Las novelas de la Violencia consiguieron visibilidad para la crítica literaria colombiana desde que Hernando Téllez acuñó el término en el suplemento *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, en 1959, año en el que también Gabriel García Márquez se manifestó al respecto, en el diario *La Calle*, con su artículo «Dos o tres cosas sobre “la novela de la Violencia”» (Troncoso, 1987). Puede decirse que ambos introdujeron los aspectos básicos que se repiten reiterativamente en la crítica sobre esta literatura: su asociación despectiva con el género testimonial, su jerarquización de acuerdo con el grado de profesionalismo de sus escritores y sus construcciones estéticas, los juicios negativos respecto a su forma de abordar la realidad mediante un uso escueto del lenguaje (Restrepo, 1985), y su fuerte correspondencia con la historiografía del conflicto. En mayor o menor medida, todas estas características aparecen en los trabajos de Gerardo Suárez Rondón (1966), Gustavo Álvarez Gardeazábal (1970), Laura Restrepo (1985), Augusto Escobar Mesa (1997), Oscar Osorio (2006) y Leonardo Monroy (2011), si bien los dos últimos aportan nuevas formas de concebir la novelística de la Violencia, concernientes, sobre todo, a una definición más puntual del concepto en sí mismo, aunque no consigan superar la confusa amplitud de esta categoría de la literatura nacional.

Si bien hasta ahora se han anotado las principales causas sociopolíticas que dieron origen a esta literatura, su surgimiento estuvo también fuertemente motivado por la evolución del campo

literario colombiano y el surgimiento de la «novela social». Asimismo, su crítica no solo trata de consolidar el proceso de institucionalización del campo literario colombiano, sino que también pretende insertarlo en las nuevas corrientes narrativas latinoamericanas y, por supuesto, occidentales en términos generales. Estos dos puntos se intentarán demostrar en el siguiente capítulo.

Capítulo II. La institucionalización de la autonomía literaria colombiana en la producción y la recepción de la narrativa de la Violencia.

2.1. El contexto de configuración del campo literario colombiano

El período comprendido entre la década de los cuarenta y principios de la de los setenta no solo estuvo marcado por fuertes crisis sociopolíticas en todo el territorio colombiano, sino también por discusiones importantes para la institucionalización de la autonomía del campo literario nacional, cifrada en la consolidación de la novela como género predominante, en la dinamización del público lector y del mercado editorial, en la paulatina separación entre el campo intelectual y los poderes político y religioso, en la progresiva profesionalización de los escritores y en la especialización de los agentes literarios (Marín Colorado, 2017).

Este progreso de la vida cultural, específicamente literaria, fue motivado por las tomas de posición que los agentes en ascenso opusieron a las premisas del humanismo clásico finisecular y enarboladas por la Generación del Centenario, cuyo principal interés consistía en la conformación de una identidad nacional homogénea mediante la prescripción de los temas —y sus tratamientos— que debían guiar la norma artística. De esta manera, durante la primera mitad del siglo XX,

La escritura literaria, para la mayoría de los agentes literarios dominantes de la época, seguía considerándose un ornamento que permitía transmitir «bellamente» temas validados como los únicos decorosos y dignos, desde el siglo anterior (e incluso antes); es decir que la literatura continuaba entendiéndose como una herramienta didáctica para reiterar lo ya aceptado, yo la establecido como «verdad» (Marín Colorado, 2017, p. 95).

Esta postura comporta una supeditación de la forma literaria a su contenido y limita, a su vez, la función ideológica de la literatura a los intereses particulares de la clase dominante. Se trata

entonces de una declaración de principios que obstaculizó durante largo tiempo la independencia del campo literario colombiano, así como la posibilidad de que la literatura pudiera ofrecer una mirada crítica sobre su contexto de producción, pues lo que el «oficialismo político concebía como función del arte dentro de la sociedad, derivada, directamente, de la tradición del humanismo clásico (colombiano)» era «ocultar la realidad y ocuparse de temas filosóficos, morales o estrictamente literarios» (Marín Colorado, 2017, p. 121). Con este tradicionalismo, los temas literarios eran considerados motivos artísticos por sí mismos que no necesitaban de las innovaciones formales que se comenzaban a perfilar en el panorama literario nacional como producto de las nuevas problemáticas locales y de las influencias literarias universales. Para entonces continuaban imperando los principios estéticos de la tendencia costumbrista-regionalista, edificados sobre los imperativos decimonónicos de lo bello, lo bueno y lo verdadero, considerados ideas abstractas y eternas del pensamiento clásico. La «realidad» quedaba así coartada a una expresión metafísica útil para la conformación de una identidad nacional politizada, proyectada en la educación moral que las obras literarias debían prodigar a la ciudadanía. La «forma», entonces, se consideraba «superficial» o «rebuscada» puesto que «no podía expresar fácilmente la “esencia del alma” humana-nacional» (Marín Colorado, 2017, p. 38).

Esta mirada autóctona de la literatura colombiana conllevó un fuerte rechazo, especialmente en regiones como Antioquia —cuna del célebre Tomas Carrasquilla—, a las influencias foráneas en los escritores, pues la subsiguiente complejidad que podrían ocasionar en el lenguaje literario hubiese entorpecido la función pedagógica (moral) y nacionalista de la literatura. De hecho, la Generación del Centenario y los regeneracionistas defendieron el humanismo clásico «a través de la crítica hacia todo elemento extranjero² (*pese a que las*

² El descrédito a los elementos extranjeros, por supuesto, no se aplicó a las ideas provenientes de España, en tanto modelo nacional y lingüístico de las élites sociales de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

referencias clásicas no eran, propiamente, colombianas) y hacia todo elemento “revolucionario” o social dentro de la obra artística (*pese a que, para ellos, el arte debía ser nacionalista*)»³ (Marín Colorado, 2017, p. 41). Las anotaciones que esta cita ofrece entre paréntesis son sumamente importantes para comprender los cánones ideológicos y estéticos que guiaron la concepción de la literatura desde la tendencia costumbrista-regionalista. Por una parte, la manía por la fidelidad representativa de la realidad en las obras estaba condicionada por el nacionalismo de la élite que ostentaba el «buen gusto» de la época, idealizado por una visión homogénea de lo colombiano con una fuerte carga colonial amparada en la supuesta unidad lingüística que ofrecía el español, de lo que se desprende el «gramaticalismo» como norma estética de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX; por otra parte, la literatura verdaderamente «nacional» debía renunciar a su función social de refractar esa otra capa de la realidad que las élites pretendían ocultar, un país heterogéneo e inequitativo.

Todos estos preceptos son en realidad una postura reaccionaria a lo «moderno» dentro de la literatura, que dio paso no solo a una reflexión estética en torno a las especificidades del lenguaje literario y su capacidad de representar inocuamente la realidad —como lo pretendían los centenaristas—, sino también a la inclusión de las preocupaciones del hombre moderno dentro de las producciones literarias del país. La inclusión de lo «moderno» dentro de la literatura fue defendida por Los Nuevos, grupo que cuestionó abiertamente las premisas del modernismo finisecular⁴ y de los centenaristas, y quienes sostuvieron que lo «universal» en el arte no se

³ Cursivas añadidas.

⁴ Como lo plantea Paula Andrea Marín Colorado (2017), hay una notable diferencia entre el modernismo contemporáneo y el modernismo finisecular: este simpatizaba mejor con los imperativos del humanismo clásico, pero también comportaba los precedentes de la separación entre el campo literario y los demás campos intelectuales, de manera tal que configuraba «cierta nostalgia por un orden anterior estable, más noble y trascendental que el actual», al tiempo que manifestaba «una necesidad de sentirse independiente de los imperativos sociales y estéticos del momento» (p. 100). El contemporáneo, como se ha dicho, se preocupó por «la necesidad interna de renovación literaria» (p. 100), pero relacionada con los problemas del hombre contemporáneo y sus preocupaciones sociales.

corresponde con los valores eternos o clásicos en el sentido del humanismo, sino con las preocupaciones del hombre contemporáneo (Marín Colorado, 2017).

Esta nueva tendencia encontró eco en obras tempranas del siglo XX como *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera (Marín Colorado, 2015), y en otras posteriores como *La novela de los tres* (1926), de José Restrepo Jaramillo, o *4 años a bordo de mí mismo (diario de los 5 sentidos)* (1934), de Eduardo Zalamea Borda (Marín Colorado, 2017), en las que se nota una mayor preocupación, mediatizada por un uso poético del lenguaje, sobre la realidad social colombiana, pero también una exploración de la subjetividad individual del hombre contemporáneo. No obstante, el caso de la obra de Eustasio Rivera es representativo de las trabas impuestas a la actualización del paradigma estético, pues no fue sino hasta la década de los años cuarenta que es aceptada como parte de la tradición literaria nacional y reconocida como novela, anteriormente rechazada por su alta carga poética y su carencia de «intriga novelesca» (Marín Colorado, 2015). De un cariz similar fueron las críticas hechas a la novela de Restrepo Jaramillo, aunque tanto la suya como la de Zalamea Borda gozaron de mejor acogida en el incipiente campo literario colombiano del momento gracias al capital simbólico del grupo Los Nuevos. Estas consideraciones se explican porque estas novelas cuestionaban la forma dominante de entender la nación, además de que el concepto de «novelar», para el crítico de la primera mitad del siglo pasado, se entendía en el sentido de construir una historia inventada cargada de sucesos novedosos (Marín Colorado, 2017).

El modernismo finisecular se sustentaba en la vieja consigna del «arte por el arte», relacionada con «la estética neoclásica del desinterés» y respaldada «en el gusto de las “élites”, que se distanciaba de la cotidianidad para rendir culto a valores universales y eternos» (Marín Colorado, 2015, p. 19). El modernismo contemporáneo, por su parte, «se basa en la independencia del artista frente a los modos convencionales de presentar la realidad y en su poder para elaborarla desde perspectivas distintas» (p. 19).

Con esta noción de la novelística se privilegió un tratamiento idílico de la vida social, específicamente rural, dentro de la literatura colombiana. Este tratamiento, por su parte, provino directamente de la tendencia costumbrista-regionalista, pero, sobre todo, de las reglas estéticas avaladas para la poesía, género predominante en el panorama literario nacional a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del XX, y que tuvo una repercusión importante en el juicio crítico sobre las obras. La situación cambiaría apenas con la llegada, hacia 1930, de la tendencia social en la novela y el subsecuente desplazamiento de la ideología política hegemónica en la narrativa para adoptar un punto de vista que se congraciaba con la sociedad en general (Marín Colorado, 2015). Se trata del momento en el que los novelistas asumen «una actitud que encara la realidad desde una autonomía intelectual, desde la búsqueda de un pensamiento independiente de los poderes externos al campo de la producción simbólica» (Marín Colorado, 2015, p. 19) y, en consonancia, el campo literario colombiano se vio «en la obligación de ir transformando el paradigma estético desde el cual se juzgaban las obras literarias» debido a que la novela «iba absorbiendo y haciendo evidentes los numerosos cambios estéticos y sociales, y difícilmente se adecuaba ya a las reglas con las cuales era evaluado, provenientes de la poesía» (p. 16). Asimismo, la aparición del acontecer social en la novelística propició la aparición de un nuevo público lector que prefirió su consumo por encima del de la poesía, además porque esta se iba complejizando con las concepciones «artepuristas» sobre la independencia del lenguaje artístico defendidas por grupos como Piedra y Cielo.

Así como la inclusión de lo «moderno» en el quehacer literario, esta reformulación de la función social de la literatura fue posible gracias a las reflexiones innovadoras que Los Nuevos hicieron sobre la relación entre la literatura y los poderes en dominancia de la sociedad colombiana para la época. Aunque ellos no se desligan completamente de sus funciones políticas puesto que

les aseguran un modo de subsistencia —lo que es una generalidad del campo intelectual colombiano del momento—, se separan, eso sí, de la defensa de cualquier dogma político para asumirse como miembros activos de la sociedad con la responsabilidad de cultivar la opinión pública. De esta manera, la toma de posición de Los Nuevos pregonaba que «el arte no podía estar al servicio de estructuras de poder que impidieran las renovaciones que necesitaba la sociedad» (Marín Colorado, 2017, p. 115).

Desde otro punto de vista más radical, esta transformación en el campo literario colombiano puede ser explicada como un primer momento en el que los procesos sociales en Latinoamérica han dinamitado internamente la concepción misma de la literatura, desvelando así su inmanentismo tautológico (literatura es literatura) y cuestionando su «esencia substancialista» que la mantiene anclada a una definición tradicional que se resiste a reevaluar su función social. Esta, al menos en el continente con el auge de la narrativa testimonial, ha consistido en «tomar las luchas y los conflictos sociales, nuevos contenidos y darse nuevas precondiciones técnicas» (Rincón, 1978, p. 17). Estas características son patentes en la novelística colombiana que se alejó de la tendencia costumbrista-regionalista debido a «su permeabilidad a los problemas sociales contemporáneos, a la hibridación de estilos y a la lengua no academicista» (Marín Colorado, 2017, p. 13), lo que permitió que los escritores de la época pudieran reclamar paulatinamente su autonomía intelectual y, por tanto, cuestionar las tomas de posición hechas por los poderes tradicionales.

Si para la primera mitad del siglo XX la autonomía literaria apenas se perfilaba como una posibilidad motivada por los aportes de Los Nuevos y el auge de la novela, aun persistía la cercanía entre los campos intelectuales, literario y político, debido a la unión de este grupo con los gobiernos de la República Liberal (1930-1946) y sus proyectos educativos como la Comisión de Cultura

Aldeana. Esta unión, sin embargo, tenía un matiz diferente a la de los períodos anteriores, pues ya no se trataba de un fin utilitarista para el quehacer literario en cuanto a su función pedagógica-moralizante sustentada en la ideología nacionalista de las élites, sino más bien en el reconocimiento de que la literatura era «una práctica que tenía incidencia dentro del campo político y social, y no solo [...] una de las Bellas Artes» (Marín Colorado, 2017, p. 114), que podía aportar a la dinamización de la vida cultural del país.

Los cambios introducidos por Los Nuevos, el auge de la novela, la aparición de un nuevo público lector, en suma, la reevaluación del paradigma ideológico del humanismo clásico, constituyen momentos importantes para la institucionalización de la autonomía del campo literario colombiano, pero no sería sino hasta la década de 1950 que se ampliaría la distancia entre este y los demás campos intelectuales, especialmente el político y el religioso (Marín Colorado, 2017). En estos años, aunque si bien los escritores, en su mayoría, no asumen una consciencia profesional y la crítica literaria estaba anclada aun a los presupuestos del humanismo clásico, surgen figuras importantes cuyas tomas de posición catapultaron la profesionalización del quehacer literario y la especialización de la crítica. Además, la novela adquirió mayor visibilidad gracias a los premios inaugurados por entidades privadas y públicas, como el Premio Esso de novela o el Premio Literario Ciudad de Bogotá, y el mercado editorial se expandió gracias a las iniciativas estatales para la comercialización del libro, como la creación de la Biblioteca Popular de Cultura Colombiana y la organización de Ferias del Libro (Marín Colorado, 2017).

Aunque estas iniciativas pretendieron llenar el vacío de distribución de lo literario que caracterizaba el país, para entonces todavía era patente la dificultad para acceder a las nuevas propuestas europeas e incluso latinoamericanas. Esta deficiencia, sin embargo, no era propia del territorio colombiano, sino que marcaba a todo el continente latinoamericano y era la causa de que

ni siquiera los escritores que para entonces más estaban aportando a la visibilidad internacional de la literatura fueran ampliamente difundidos (Rama, 1964).

En los años cincuenta, las figuras de Jorge Zalamea Borda (1905-1969) y Baldomero Sanín Cano (1861-1958) promovieron cambios importantes para la profesionalización del escritor, para su autonomía intelectual y estética, y para la especialización de la crítica literaria. Zalamea Borda consiguió desligarse efectivamente de sus cargos como funcionario del Estado, además de que luchó abiertamente por dar a conocer su obra fuera del ámbito nacional y también porque se le pagaran los derechos por la traducción a otros idiomas, lo que constituye un precedente del aumento progresivo de la consciencia profesional de los escritores (Marín Colorado, 2017). Asimismo, propuso que la literatura no debía ser partícipe de la lógica bipartidista ni de la moral cristiana.

La apuesta de Zalamea por la libertad intelectual del escritor se tradujo también en una apuesta estética reaccionaria contra los presupuestos del humanismo clásico, alejándose así de los regionalismos costumbristas o de las tendencias moralizantes, según las cuales «el arte no p[odía] ser autónomo, sino que deb[ía] apearse a la concepción del mundo católica y expresar ideas que no entren en contradicción con ellas» (Marín Colorado, 2017, pp. 115-116).

Contra esta última consigna, por su parte, se dirigieron los aportes de Baldomero Sanín Cano. Bajo la óptica de la tendencia moralizante para la literatura, aunada a los intereses ideológicos del conservadurismo centenarista, la literatura debía «conservar la imagen de un país homogéneo [...] cuya grandeza consistía en la emulación de la tradición hispánica» (Marín Colorado, 2017, p. 115); además, con estos criterios, la crítica sobre los escritores se dirigía hacia sus comportamientos e ideas morales y no hacia sus obras como creaciones artísticas (p. 116). Sanín Cano, sin embargo, propuso extirpar la función pedagógica de la crítica literaria para

concentrarse específicamente en la particularidad estética de las obras. Esta declaración de principios de Sanín Cano, sumada a la influencia de otros críticos importantes como Hernando Téllez, ocasionó que para la década de los sesenta la obra se juzgara por el valor intrínseco a su forma literaria y no por motivos externos al quehacer artístico (Marín Colorado, 2017).

En efecto, para 1960 la especialización de la crítica literaria se hace patente con la distinción de labores entre el «escritor-creador» y el «escritor-crítico» (Marín Colorado, 2017, p. 143). Son los años también en los que el comentario crítico se comienza a posicionar en las revistas especializadas, en oposición a los periódicos y los folletos de divulgación, por el surgimiento de las revistas académicas universitarias.

Por último, durante la década de los sesenta se consigue, por fin, la profesionalización de los escritores gracias a las figuras de autores como Gabriel García Márquez, la separación definitiva del campo intelectual del político y religioso, y la plena distinción de los agentes literarios. Si en épocas anteriores «producción, difusión y recepción de lo literario no eran actividades desarrolladas por agentes distintos, sino por intelectuales que fungieron como funcionarios públicos, políticos, profesores, periodistas, médicos o abogados» (Marín Colorado, 2017, p. 18), para estos años son reconocibles las figuras de los agentes literarios —como Carmen Balcells para el caso de Gabriel García Márquez—, de los principales editores y críticos, de un público lector basto y heterogéneo; en suma, se constituye el campo literario colombiano.

Destaca el caso de Jorge Gaitán Durán como uno de los intelectuales colombianos en los que se conjuga todo el proceso de institucionalización del campo literario colombiano. Las tomas de posición de Gaitán Durán durante la segunda mitad del siglo XX dan cuenta de su interés por consolidar la autonomía intelectual de los escritores en el incipiente campo literario colombiano. Para el momento en el que se da el Bogotazo, ya Gaitán Durán demostraba su independencia en

este sentido: fue uno de los participantes de la toma a la emisora Nacional de Colombia con el fin de orientar la opinión pública en contra de los intereses del partido Conservador. Por otra parte, lejos del regionalismo e hispanismo que caracterizaba las posturas de los humanistas clásicos y en consonancia con las premisas del Grupo de Barranquilla, Gaitán Durán fue un intelectual cosmopolita que intentó siempre enriquecer el panorama literario nacional con la difusión de los grandes escritores y pensadores extranjeros, especialmente franceses. Pero, además, su proyecto de la revista *Mito* y de Ediciones Mito puede entenderse como una plataforma para catapultar las letras nacionales por fuera del país, así como también las letras hispanoamericanas: «Mito fue la plataforma de lanzamiento a la consagración de un equipo de escritores nacionales e hispanoamericanos que cumplieron una función estética y social en la década de los cincuenta» (Builes, 2012, p. 109).

Por supuesto, el proceso de esta institucionalización es mucho más complejo y amplio de lo aquí esbozado, pero este paisaje literario servirá para explicar la importancia de la literatura de la Violencia en este contexto y la naturaleza de los juicios negativos que sobre ella se hicieron desde la crítica literaria.

2.1.1. La literatura de la Violencia en el proceso de institucionalización del campo literario colombiano.

Salvo las excepciones temporales que introducen Oscar Osorio (2006) y Leonardo Monroy Zuluaga (2011) al presentar la literatura de la Violencia como un concepto diegético que se puede extender hasta el presente —como se explicó en el primer capítulo de este trabajo—, la crítica literaria sobre esta narrativa concuerda en delimitarla, con algunas leves variaciones, en el período comprendido por los veinte años que van de 1945 a 1965. Con esta cronología, la novelística de la Violencia tiene influencia en el auge de la novela y en la separación del campo literario de los

demás campos intelectuales. Asimismo, la especialización de la crítica literaria y la profesionalización de los escritores de la época repercutieron directamente en la recepción que tuvo esta novelística durante las últimas cuatro décadas del siglo pasado y en la crítica literaria académica que de ella se ocupó.

La literatura de la Violencia puede ser entendida como la corriente más constante de la «novela social» y su importancia fue tal que «no solo afianzó la conformación de una autonomía intelectual de los escritores, sino que también amplió el mercado literario» (Marín Colorado, 2015, p. 27). De igual manera, debido a su importancia para el posicionamiento de la novela como nuevo género predominante en el campo literario nacional, la literatura de la Violencia motivó, en gran medida, este desplazamiento de la poesía. El fuerte compromiso político de la «novela social», particularmente de la novela de la Violencia, captó la atención de un público lector más heterogéneo que, al tiempo que requería de una narrativa que evidenciara la situación sociopolítica del país durante los años del conflicto (Monroy Zuluaga, 2011), se veía atraído también por las nuevas formas de difusión literaria como la radionovela y el radioteatro (Marín Colorado, 2015).

Al mismo tiempo, como se ha dicho en el primer capítulo, la literatura de la Violencia influyó fuertemente en la crítica literaria al acelerar el proceso de consolidación de la novela, «pues este género iba absorbiendo y haciendo evidentes los numerosos cambios estéticos y sociales, y difícilmente se adecuaba ya a las reglas con las cuales era evaluado, provenientes de la poesía» (Marín Colorado, 2015, p. 16). En términos de la institución de la literatura, puede ser que la apuesta por la novela, más allá de las razones estructurales que le facilitan absorber mejor la realidad que la poesía, se deba a que esta última era un género saturado y en extremo capitalizado, tanto materialmente —porque sus escritores provenían, por lo general, de las clases privilegiadas de la sociedad—, como simbólicamente —por la desmedida asociación entre intelectuales y clases

privilegiadas—. De esta manera, invertir en la novela, pobremente legitimada, requería menor capital simbólico y material (Dubois, 2014) para entrar a competir en el juego de posiciones del campo literario.

Dadas estas consecuencias de la literatura de la Violencia para las letras nacionales, puede asegurarse que se trató de una producción sumamente importante para la consolidación del campo literario nacional, no solo porque preparó el terreno para que los futuros autores consagrados y los vigentes para el momento pudieran expandir sus obras y afianzar su posición de escritores, sino también porque las críticas literarias que se le hicieron —justificadas o no— ayudaron a definir mejor los límites del quehacer literario, como se verá en el siguiente apartado (2.2).

Por una parte, las críticas negativas a la literatura de la Violencia tienen que ver con el ideal del escritor profesional, necesario para la configuración del campo literario colombiano. Este ideal, no obstante, poco o nada se planteó en términos de las condiciones materiales indispensables para la profesionalización de los escritores —su devenir económico, los canales de difusión de la literatura, su independencia intelectual y laboral de los campos político y religioso, etc.—, sino más bien en términos estéticos y cognoscitivos referentes al dominio de la técnica narrativa y a los conocimientos ineludibles sobre el quehacer artístico. En efecto, como lo propone Paula Andrea Marín Colorado (2017)

Si en épocas anteriores la obra literaria se juzgaba de acuerdo con criterios gramaticales (el «correcto» o «incorrecto» uso de la lengua), ahora la crítica literaria juzgaba al autor literario, ya no de acuerdo con la falta o no de adecuación idiomática y moral/ideológica de sus obras, sino por el valor estético de la forma literaria que construía (145).

Por otra parte, estos juicios negativos también encuentran su sustento en la especialización de la crítica literaria, cuyas discusiones, promovidas por las tomas de posición de los grupos y los

agentes en ascenso como Los Nuevos y Jorge Zalamea Borda, giraron en torno a la necesidad de universalizar la literatura nacional y de extirpar la ideología del humanismo clásico en las producciones literarias. Con la mirada universalista, por supuesto, se privilegiaron las obras que trascendían las barreras costumbristas-regionalistas para promover una mirada más sensible del hombre contemporáneo; asimismo, se desdeñaron las obras anecdóticas (testimoniales o con «valor documental» para el caso de la literatura de la Violencia) a favor de una literatura de «creación» que explorara todas las dimensiones posibles de la realidad. En concreto, el universalismo —tratado en el siguiente apartado (2.2)— fue la causa de que se rechazara el grueso de obras que componen el *corpus* de la Violencia, así como la extirpación ideológica dentro del quehacer literario les granjeó la acusación de ser obras *evidentemente* comprometidas con la realidad social del país. En concreto, Los Nuevos tuvieron la voluntad «de conectar la literatura colombiana con las corrientes del más diverso origen en la búsqueda de una voz polifónica y universal» (Sarmiento, 2006, p. 286).

Esta especialización de la crítica literaria se comprueba —y, por tanto, también el juicio común de la falta de universalidad en la literatura de la Violencia— en la polémica en torno a los cuentos *La grieta* (1941) y *¿Por qué mató el zapatero?* (1941), de Jorge Zalamea y Eduardo Caballero Calderón, respectivamente, quienes participaron en el concurso de cuentos organizado por la *Revista de las indias*.⁵ Inconformes con el azaroso triunfo del cuento de Caballero Calderón, Hernando Téllez y Eduardo Carranza (1979) publicaron un artículo en el diario *El tiempo*, en mayo de 1941 y titulado *Del nacionalismo literario*, en el que manifestaban su apoyo a la obra de

⁵ En 1941, esta revista organizó un concurso de cuento bastante exitoso —presidido por Tomás Vargas Ruedas, Tomás Vargas Osorio, Eduardo Carranza y Hernando Téllez— al que se presentaron ciento cincuenta propuestas. Los dos primeros jurados, se declararon partidarios de la propuesta de Caballero Calderón, mientras que Carranza y Téllez simpatizaron con la de Zalamea Borda. Para zanjar el empate, sometieron el veredicto a las probabilidades del azar, de las que resultó favorecido *¿Por qué mato el zapatero?* (Gilard, 1998).

Zalamea Borda. Para ambos críticos, el cuento de Caballero Calderón pertenecía «a ese género de las narraciones anecdóticas en que el voluntario o involuntario *desaliño del estilo* contribuye a darles [a los escritores] *un acento de simpatía popular extra-artística*»⁶(p. 770) y, por tanto, era comparable al costumbrismo de Vergara y Vergara. En contraposición, el cuento de Zalamea Borda era técnicamente superior debido a su perfecto balance entre fondo y forma: «la forma se ajusta a un canon de sencilla belleza que preside el juego limpio de las metáforas, ajustadas admirablemente a las ideas y a los sentimientos que el autor quiso poner en evidencia a través de su relato» (p. 770). De esta manera, para Téllez y Carranza, el cuento de Caballero Calderón era una muestra de un «documento curioso» que en nada contribuía, como sí el de Zalamea Borda, a la universalización de la literatura colombiana, cuyo apego al regionalismo «embaraza[ba] su marcha hacia el plano de lo universal y eterno» (p. 773).

Aparecen en este breve esbozo de la polémica varios puntos, señalados en el apartado anterior (2.1), sobre la evolución del funcionamiento del campo literario colombiano: si bajo la mirada del humanismo clásico el tema en sí mismo era ya un motivo artístico, ahora la literatura debía tener un balance perfecto entre fondo y forma; el regionalismo fue duramente rechazado puesto que se le consideraba un obstáculo para el perfeccionamiento de la literatura colombiana; la toma de posición de los nuevos agentes apuntaba a una tradición occidental universalista que podría garantizar la visibilidad de las letras nacionales en la metrópolis. Todo esto se comprueba mejor con el surgimiento de Gabriel García Márquez y el Grupo de Barranquilla, y su influencia en el *boom* latinoamericano. Así, los juicios negativos sobre la literatura de la Violencia encuentran, sobre todo, su sustento en el canon literario.

⁶ Cursivas añadidas.

2.2. El canon y la novela de la Violencia: «el caso de las novelas equivocadas»

En la base misma del concepto «literatura de la Violencia» subyace una confusa amplitud del término que atañe a la disparidad del *corpus* que pretende designar. ¿Cómo se puede agrupar, bajo una misma categoría, un conjunto de obras que resaltan por sus disimilitudes? Estas desemejanzas se comprueban porque el concepto, tal como está planteado, abarca novelas de muy variada calidad literaria, producidas en diferentes momentos de la institucionalización del campo literario colombiano y, por lo tanto, escritas sobre diferentes miradas en torno al compromiso social del escritor y la naturaleza del lenguaje literario. Para Iván Padilla Chasing (2017), la categoría en cuestión, «si bien al inicio pareció apta para referirse a la producción literaria del periodo 1948-1960, resulta problemática para contener la variedad de tendencias que presenta la literatura colombiana» (pp. 15-16). El problema, no obstante, ya había sido advertido cuatro décadas antes por Seymour Menton en *La novela colombiana: planetas y satélites* (1978), en el que afirma que la novelística de la Violencia presenta dificultades para ser analizada bajo agrupaciones generacionales, estilísticas o temáticas. La respuesta de la crítica literaria a estas apreciaciones, que son en el fondo un cuestionamiento a la pertinencia del concepto, ha consistido en proponer una taxonomía consolidada en la vetusta querrela entre obras estéticamente puras, con valor literario intrínseco, y obras cuya técnica narrativa responde a fines extraliterarios, relacionadas indiscriminadamente con dimensiones estéticas malogradas.

Cuando se resalta la importancia de la evolución del contexto literario colombiano para entender la disparidad de esta novelística, no se respaldan, en modo alguno, los planteamientos de Laura Restrepo (1985) o Augusto Escobar Mesa (1997), según los cuales las obras de la Violencia, en un principio pobres y descuidadas estéticamente, avanzaron lentamente un camino recto hasta alcanzar su adecuación literaria. Por el contrario, como ya se ha explicado en el primer capítulo de

este trabajo, esta apreciación cronológica ignora la vastedad del fenómeno y tiende a homogeneizar esta producción en grupos perfectamente distinguidos de acuerdo con sus valores literarios. Con la importancia del contexto literario se quiere indicar, eso sí, que las divisiones cerradas entre obras «buenas» y «malas», en términos artísticos, responden a la necesidad de la institución literaria de operar como un «aparato discriminatorio» para perfilar los límites de lo que se considera literatura pura y relegar así los residuos a los extramuros de la «literatura minoritaria» (Dubois, 2014). Para el caso concreto, también interesa poner de manifiesto que los juicios críticos más arraigados sobre la narrativa de la Violencia encuentran su origen en la crítica seminal de los agentes literarios que más aportaron a la institucionalización del campo literario colombiano, como lo fueron Hernando Téllez, Jorge Zalamea Borda, y especialmente Gabriel García Márquez (Padilla Chasing, 2017).

Para visualizar la influencia que tuvo García Márquez en la recepción de la novelística de la Violencia en la crítica académica que de ella se ocupó, basta comparar los planteamientos del Nobel con los de los críticos de la Violencia. En su breve crítica publicada en el diario *La calle* de Bogotá, en octubre de 1959, titulada «Dos o tres cosas sobre “la novela de la Violencia”», García Márquez reprocha condescendentemente la exigencia del público lector a los escritores de producir novelas «políticamente comprometid[a]s de manera evidente» (p. 4), y aun el respaldo de algunos escritores a esta exigencia. La sentencia de García Márquez es lapidaria al respecto, pues pone en estrecha relación la concepción del «compromiso político evidente», es decir, preocupado más por la representación directa de la realidad opresiva que atravesaba al país en aquellos años que por la adecuación técnica de las obras literarias, con el desconocimiento de sus autores sobre la literatura:

en la práctica —para utilizar los mismos términos que suelen mobilizarse en las tertulias sobre el tema— acaso no hayan podido resolver su más aguda contradicción: *la que existe*

entre sus experiencias vitales y su formación teórica. Conozco escritores que envidian la facilidad con que algunos amigos se empeñan en resolver literariamente sus preocupaciones políticas, pero sé que no envidian los resultados (García Márquez, 1959, p. 4).⁷

Esta apreciación puede leerse como una declaración de principios para precisar la función social de la literatura, específicamente en la novela. Además, parece el esbozo de las divisiones taxonómicas que la crítica literaria sobre la narrativa de la Violencia ha transmitido para catalogar esta producción de acuerdo con variables como el grado de dominio de los escritores sobre los conocimientos *teóricos* necesarios para producir buena literatura y el grado de valor «documental» de las novelas de la Violencia, denotado por la categoría de «testimonio» con la que García Márquez denomina a las obras que participan del «compromiso político evidente». Más adelante, el autor de *Cien años de soledad* (1967) introduce la cuestión sobre la técnica narrativa cuando afirma que

En primer término, ninguno de los señores que escribieron novelas de violencia por haberla visto, tenía según parece suficiente *experiencia literaria* para componer su testimonio con una cierta validez [...]. Otros, al parecer, *se sintieron más escritores de lo que eran*, y sus terribles experiencias sucumbieron en la retórica de la máquina de escribir. Otros, también, al parecer, despilfarraron sus testimonios tratando de acomodarlos a la fuerza dentro de sus fórmulas políticas [...] Desgraciadamente, hasta este momento, no parece que *algún escritor profesional*, técnicamente equipado para la vida, haya sido testigo de la violencia (p. 4).⁸

⁷ Cursivas añadidas.

⁸ Cursivas añadidas.

En la misma línea de sentido que hasta ahora se ha sugerido, con este comentario García Márquez reafirma la idea de que la calidad literaria de una obra depende del grado de profesionalización de los escritores y de la reelaboración artística (técnica narrativa) de los intereses políticos que las motivan.

¿Qué proponen los críticos sobre la literatura de la Violencia? En su estudio *La novela sobre la violencia en Colombia* (1966), Gerardo Suárez Rondón, acusa la existencia de tres grandes grupos para encasillar esta producción literaria basados en

la necesidad de distinguir entre el escritor profesional [...], con el dominio [...] de quien conoce su oficio y es dueño de los elementos más adecuados para su realización, y el novato que [...] se aventuró [...] a profanar el arte de novelar (p. 140).

Desde esta postura, el primer grupo propuesto por Suárez Rondón ampara escritores como Eduardo Caballero Calderón, Manuel Mejía Vallejo y García Márquez, entre otros (p. 140); el segundo, por su parte, está conformado por aquellos escritores inexpertos cuyas obras, aunque deficientes, captaron la atención de la crítica literaria del momento (p. 141); mientras que en el último grupo se encuentran los escritores primerizos, esos «pavorosos engendros nacidos de la más lamentable irresponsabilidad frente al noble arte de novelar» (p. 142). Asimismo, Gustavo Álvarez Gardeazábal (1970) relaciona íntimamente el valor estético de estas novelas con el nivel de profesionalización de sus autores. Su división tripartita evoluciona desde un primer grupo en el que se ubica la mayor parte de las obras de la Violencia hasta un último reservado únicamente para los escritores consagrados —los mismos tres que aclama el estudio de Suárez Rondón—, atravesados por una categoría intermedia que recoge los «escritores de profesión» que «intentaron asimilar el fenómeno [...] en busca de una categorización estética de él» (pp. 99-100).

Aunque en la taxonomía propuesta por Suárez Rondón no se contraponen explícitamente el valor testimonial y el estético de las obras, esta dicotomía se deduce de sus juicios sobre la diferencia entre «compromiso político evidente» —en términos de García Márquez— y un compromiso matizado por el manejo artístico de la técnica narrativa: si aquel se propone «demostrar una tesis, más evidente a su pasión sectaria que al mundo objetivo que pretenden reflejar» (Suárez Rondón, 1966, p. 95), este comporta «una postura más generosa ante la realidad [...] y sin apriorismos de ninguna laya la reflejan [los escritores] en sus *obras de arte*»⁹ (p. 95). Igualmente, esta división aparece en el trabajo de Álvarez Gardeazábal (1970) cuando afirma que las novelas que componen su primer grupo son de «típico testimonio» y, por tanto, «relatos acomodados a formas novelescas que no eran las precisas» (p. 99); cuando en el grupo de los autores consagrados el «tema de la violencia» es tratado «como un trasfondo sin meterse de lleno» (p. 100), es decir, se trata el tema del conflicto pero no desde la exploración meramente anecdótica de la Violencia, sino desde las historias de vida de quienes la padecieron o se beneficiaron de ella.

El concepto de «testimonio» (o «valor documental» en el trabajo de Suárez Rondón)¹⁰, desde los tres trabajos críticos hasta ahora comentados, influyó negativamente en la recepción de la literatura de la Violencia, de lo que se hablará en el siguiente apartado (2.3). Lo que interesa señalar, por el momento, es que si bien la profesionalización del escritor en la segunda mitad del siglo pasado se dio en gran medida gracias a la dinamización y ampliación del mercado literario —en lo que tuvo bastante peso la «novela social» y la «narrativa de la Violencia» —, también fue posible por la delimitación del quehacer artístico y su relación con el compromiso social. En

⁹ Cursivas añadidas.

¹⁰ Suárez Rondón no utiliza directamente el término «testimonio», como ya lo habían hecho García Márquez o Hernando Téllez (1959), para referirse a la literatura de la Violencia. En su lugar, escoge el concepto de «valor documental» para sustentar su radical división sobre esta producción: «Creo que la primera condición para dar un juicio objetivo sobre los aciertos o los desaciertos de los novelistas en la interpretación del fenómeno de la violencia sería hacer una revisión histórica de los hechos que en las novelas aparecen reflejados» (p. 108)

últimas, por la separación del campo literario de los demás campos intelectuales, cuya consecuencia final fue la declaración de una intención «estética pura» para la literatura con el fin de consolidar, por fin, su autonomía. Esto puede aclarar el porqué de las críticas al «compromiso político evidente» dentro de la literatura de la Violencia, pues este cambio de paradigma implicó una reformulación de la vertiente «social» en la novelística nacional. Ahora,

A la novela [...] se le deja de exigir el cumplimiento de una función ligada, de manera estrecha, con un discurso nacionalista, y pasa a representar un discurso más universal que deja de lado las ideologías partidistas (configuradas desde el campo del poder político) y aborda la realidad desde un concepto más amplio, más incluyente: la ética. Más que el hombre colombiano, a esta novela le interesa el hombre sin nacionalismo, aunque ubicado espacial y temporalmente en una realidad concreta (Marín Colorado, 2017, p. 226).

Con la idea del discurso «universal», relacionado directamente con las nuevas miradas sobre las técnicas narrativas, la crítica literaria nacional privilegió aquellas obras cuyo compromiso social, como se ha insinuado, estuvo mediado por el uso de un lenguaje más simbólico que reflectante de la realidad. Es por ello que para Álvarez Gardezabal el grupo de autores consagrados se compone por aquellos que abordaron la Violencia sin querer «meterse de lleno», es decir, con la intención de evitar una construcción literaria con valor testimonial; asimismo, todo el estudio de Suárez Rondón (1966) orbita en torno a la idea de que la literatura, específicamente la novela, es «un esfuerzo más [...] por descubrir a ese gran desconocido que es el hombre, y por desentrañar toda la problemática de la sociedad en que vive» (p. 4), lo que solo se puede lograr desde construcciones que superen la mera anécdota que caracteriza al testimonio desde la visión de este autor.

Naturalmente, la idea de la universalización de los temas como característica ineludible de la «buena» literatura ya había sido abordada por García Márquez en su crítica seminal mediante una comparación entre la maestría técnica de Albert Camus, en *La peste* (1947), y la de Ernest Hemingway, en *El viejo y el mar* (1952), con las obras de la Violencia. García Márquez (1959) resalta que el mayor desacierto de estas últimas fue el de haberse preocupado más por la narración extremadamente gráfica de las prácticas de tortura y asesinato que se llevaron a cabo durante el conflicto bipartidista, es decir, por «la descripción minuciosa de la crueldad con que se cometieron esos crímenes, lo que «no era [...] el camino que llevaba a la novela» (p. 4). Con *La peste* se ilustra claramente ese verdadero camino. En primera instancia, García Márquez resalta el conocimiento documental sobre el funcionamiento de las plagas medievales que despliega Camus a lo largo de su obra, pero enfatiza, a su vez, que en ella la información histórica funciona como «soporte documental» (p. 4) de una narrativa enfocada estrictamente sobre la cuestión humana, en otros términos, en la reelaboración artística del ambiente hostil que asediaba a los *vivos* de la ciudad sitiada de Orán. El contraste es evidente: si la narrativa de la Violencia no consiguió superar las fronteras de una narrativa local, propia de la «novela social», para alcanzar una composición universal, se debe a que sus escritores, por el contrario, no comprendieron que «la novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite»¹¹ (García Márquez, 1959, p. 4), así como Camus «debió sudar hielo en las terribles noches de la ocupación, escribiendo editoriales clandestinos en su escondite de París, mientras sonaban en el horizonte los disparos de los nazis cazando resistentes» (p. 4).

¹¹ García Márquez también pone de manifiesto la importancia del tema «humano» dentro de la literatura cuando realiza el siguiente comentario sobre los escritores de la Violencia: «Apabullados por el material de que disponían, se los tragó la tierra en la descripción de la masacre, sin permitirse una pausa que les habría servido para preguntarse *si lo más importante, humana y por tanto literariamente*, eran los muertos o los vivos [cursivas añadidas]».

Como posibilidad interpretativa, esto podría sugerir la labor que García Márquez le endilga al escritor ante las atrocidades de su tiempo, consistente en interiorizarlas para captar su verdadera esencia narrativa con el fin de no caer en el mero ejercicio descriptivo de las mismas. De hecho, para el Nobel, las deficientes aptitudes técnicas de los escritores de la Violencia se debieron a que, si bien el tema se prestaba para la construcción de una buena novela, «no tuvieron la serenidad ni la paciencia, pero ni siquiera la astucia de tomarse el tiempo que necesitaban para aprender a escribirla» (p. 4).¹² Justamente es esto lo que se resalta sobre la obra de Hemingway en «Dos o tres cosas sobre “la novela de la violencia”»: el estudio de los modos de vida de los pescadores que el autor de *El viejo y el mar*, porque «había vivido media vida entre [ellos]», consiguió reelaborar artísticamente en «el cuento más sencillo de su vida» (p. 4).

Es destacable que estas nociones sobre el escritor profesional hayan encontrado su camino hasta los estudios de Lucia Inés Mena (1978) o Leonardo Monroy Zuluaga (2011), si se tiene en cuenta que para la década de 1960 la especialización de la crítica literaria fue impulsada por su vínculo con los nuevos espacios de sociabilidad académica, como lo fueron las revistas universitarias. Para Jacques Dubois (2014), estos nuevos espacios permitieron que la crítica literaria se alimentara de los postulados de las ciencias humanas y pudiera desplazar, de esta manera, la crítica «periodística y ensayística, ajena, en la mayoría de los casos, a los nuevos métodos y referencias» (p. 81). No obstante, lo que se observa en la crítica literaria sobre la narrativa de la Violencia es un anquilosamiento de las corrientes esteticistas del análisis literario, a pesar de que en Colombia el proceso referido por Dubois también sucedió —como se indicó en

¹² El planteamiento del estudio juicioso como requerimiento para producir «buena» literatura encuentra su sustento con las propuestas culturales de la República Liberal y sus intelectuales, para quienes la escritura, contrario a las premisas del humanismo clásico, no era un ejercicio concomitante a las clases sociales privilegiadas y a su sentido del «buen gusto»; con García Márquez se consolida la premisa del trabajo literario como trabajo artesanal, puesto que consideraba de vital importancia el planteamiento estructural de cada obra antes de su redacción final (Marín Colorado, 2017).

la primera parte de este capítulo (2.1)— y Hernando Téllez ya había hechos grandes aportes para un análisis estético-sociológico de la literatura (Jiménez Panesso, 1992), del mismo modo que en Latinoamérica los trabajos de intelectuales como Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), Ángel Rama (1928-1983) o Beatriz Sarlo (1942), por mencionar unos pocos, tuvieron un importante impacto en los estudios literarios académicos al incluir otras miradas de análisis, especialmente provenientes de la sociología. Pero en el trabajo referido de Lucia Inés Mena, con una afirmación que evoca claramente las palabras de García Márquez, el gran desacierto de los novelistas de la Violencia fue «el apresuramiento con que estas novelas se escribieron y el afán de muchos escritores [...] por dar testimonio de la realidad nacional» lo que no les permitió «reflexionar suficientemente sobre el tema, sus implicaciones, y toda la gama de posibilidades creativas que el tema ofrecía» (Mena, 1978, p. 96). Por su parte, Leonardo Monroy Zuluaga (2011), cuyo caso es más sorprendente dado lo reciente de su estudio y porque en él introdujo aportes novedosos para la comprensión de la literatura de la Violencia, afirma —en un comentario bastante extenso pero importante— que:

En el trasfondo de esta evaluación está la convicción de que ser escritor es algo más que inventar una historia; implica también un conocimiento de la tradición literaria, una profunda reflexión sobre la condición humana y un distanciamiento de las pasiones extremas y los impulsos viscerales. Fue precisamente esa la carencia más grande de quienes quisieron narrar el fenómeno de la violencia: convencidos de que el solo hecho de denunciar las atrocidades realizadas por uno u otro bando aseguraría su éxito en los lectores, se dedicaron al amarillismo y a la truculencia, *sin ninguna reflexión previa de los imperativos de su labor*¹³ (p. 34).

¹³ Cursivas añadidas.

En la misma línea de sentido sugerida, los trabajos de Laura Restrepo (1985) y Augusto Escobar Mesa (1997), al igual que los demás hasta ahora revisados, son prototípicos de la influencia de García Márquez para la crítica literaria sobre la narrativa de la Violencia. Restrepo plantea la existencia de dos momentos en los cuales se produjeron las obras que componen esta narrativa. En el primero surge una narrativa eminentemente testimonial que se caracteriza por una fuerte necesidad de denuncia, de relatar escuetamente lo ocurrido durante la Violencia bipartidista y, por tanto, «es innegable que, desde un punto de vista estrictamente literario, es deficiente, por lo general, esta literatura inicial de la “Violencia”» (Restrepo, 1985, pág. 125) . Este grupo se caracteriza también por haberse escrito sin un distanciamiento efectivo de los acontecimientos que permitiera reelaborar la realidad de una manera reflexiva y estética. Para Restrepo entonces, «la proximidad excesiva de los hechos puede ser una de las causas principales de las deficiencias artísticas de la creación literaria de este periodo», en la medida en que no les permitió a sus autores evaluar los hechos «a través del tamiz de la reelaboración artística» (p. 125). De esta manera, los autores del primer momento rechazan las «sofisticaciones y primores superfluos del quehacer literario, por entenderse los como mecanismos para maquillar y aprestigiar una realidad corrompida y negativa» (p. 128). Así, como primero lo fue para García Márquez, la novelística de este primer momento, en términos de Restrepo, compone un inventario de páginas cargadas de horrendos crímenes que, sin embargo, no lograban captar la esencia misma del conflicto bipartidista. Por otra parte, los autores del segundo momento consiguen escribir obras cuya estética se desarrolla plenamente mediante un planteamiento universal del fenómeno que, en contraposición al primer momento, no necesitaba «relatar un solo crimen para captar la “Violencia” en toda su barbarie» (p. 127). Con este último argumento, Restrepo propone *La mala hora* (1962), de García Márquez, como la obra que por fin universaliza por completo el tema en cuestión, si bien Jorge Zalamea

Borda, con *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952), ya había iniciado el camino para un buen planteamiento estético de la Violencia. Con esto, ambas obras se caracterizan porque «parten de la realidad, pero no para transcribirla textualmente, sino para reelaborarla convirtiéndola en materia literaria» (p. 169).

De forma similar, Augusto Escobar Mesa propone dos esquemas para conceptualizar las obras compuestas en dicho período histórico: la literatura *de* la violencia y la literatura *sobre* la violencia. En su ensayo crítico *Literatura y violencia en la línea de fuego* (1997), plantea que la literatura *de* la violencia se caracteriza por «un predominio del testimonio, de la anécdota sobre el hecho estético» (p. 116), lo que ocasiona, a su juicio, que en sus autores «no hay[a] conciencia artística previa a la escritura: hay más bien una irresponsabilidad estética frente a la intención clara de denuncia» (p. 116). Como para García Márquez, el «compromiso político evidente» de esta novelística se debe a que sus «escritores [...] no tienen la suficiente *experiencia para testimoniarla con cierta validez*» y, por tanto, «*se quedan en el exhaustivo inventario de radiografía de las víctimas apaleadas o en la descripción sadominuciosa de propiciar la muerte*»¹⁴ (p. 132) Así pues, para Escobar Mesa la narrativa de este grupo se caracteriza, parecido a lo planteado por Restrepo, por desprenderse directamente del hecho histórico, de forma tal que entre historia y literatura se establece una relación de causa-efecto. Acerca del segundo grupo o *sobre* la Violencia, propone Escobar Mesa las siguientes características: el drama histórico se supedita a la reflexión crítica sobre la Violencia, por lo cual el acontecer histórico cobra menor importancia en aras del valor estético propio de la literatura; se compone por obras plurisémicas y dialógicas, contrarias a las novelas de tesis que componen el primer grupo; como lo propone Gabriel García Márquez, las novelas *sobre* la violencia se concentran en el drama de las víctimas con vida y no en los relatos

¹⁴ Cursivas añadidas.

exhaustivos de muerte; en ellas, además, se supera la visión bipartidista del conflicto, en la medida en que en ellas se «trasciende el marco de lo regional» para explorar «todos los niveles posibles de la realidad» (p. 128). Al igual que para Restrepo, con este argumento Escobar Mesa sustenta que el punto de corte entre uno y otro grupo fue la aparición de una obra de García Márquez: *El coronel no tiene quien le escriba* (1958)¹⁵, aunque incluye otros autores como Álvaro Cepeda Samudio con *La casa grande* (1962). Para Escobar Mesa, pese a lo dudoso de su juicio, la gran obra de la Violencia sería *Cien años de soledad* (1967), la misma que puso a García Márquez de lleno en el plano de la literatura universal (Conte, 1967) y que le daría al conjunto de su obra el peso suficiente para que recibiera el premio Nobel en 1987.

Queda claro, entonces, que el *corpus* de la literatura de la Violencia se divide, a grandes rasgos, en dos grupos estéticamente delimitados por el «valor literario» de las obras que los componen. Esto, como se ha dicho en el comienzo de este apartado, conlleva que el término de «literatura de la Violencia» se haga excesivamente amplio y, por lo mismo, confuso, producto de una crítica literaria poco innovadora e inmanentista cuyos juicios, netamente estéticos, no han explorado el contexto de consolidación del campo literario colombiano ni las condiciones de posibilidad de los primeros autores de la Violencia para explicar las discrepancias que caracterizan el *corpus* de esta narrativa, así como tampoco han ofrecido explicaciones sólidas sobre la pertinencia de un canon de la Violencia que órbita alrededor de la figura titánica de Gabriel García Márquez. Con este balance surgen las siguientes preguntas: ¿por qué esta crítica literaria se repliega, en primera instancia, sobre una concepción purista de la literatura y, en segunda, sobre sí misma?, ¿qué implicaciones tiene para la literatura de la Violencia erigir su centro con las figuras de autores consagrados?

¹⁵ Se trata de la fecha en que comienza la historia de transmisión de la obra con su publicación en la revista *Mito*. En formato libro, la primera edición apareció en 1961 y estuvo a cargo de la Editorial Norma.

En términos de la institución de la literatura, la crítica literaria funciona como una «instancia de legitimación» cuya función principal consiste en generar el metadiscurso necesario para sustentar el discurso literario autónomo, es decir, incontaminado de las otras áreas del campo cultural. La especialización de la crítica colombiana, por supuesto, responde a este proceso, toda vez que sus discusiones principales giraron en torno a la necesidad de separar efectivamente el campo político y religioso del literario, a la vez que propuso nuevos códigos, junto a los premios de novela que surgieron a mediados del siglo pasado, para sustentar el valor inmanente de la literatura. En este sentido,

Estas instancias codifican y reproducen más ampliamente las normas que rigen el conjunto de la producción; son las depositarias de la ortodoxia que permite delimitar el campo literario y que orienta las sanciones en materia de reconocimiento, de consagración y de clasificación; igualmente, aseguran la circulación de las obras y su «buen uso»; en síntesis, su función principal es asumir la legitimidad literaria y reproducirla mediante el crédito cultural que les otorgan a los productos y a los agentes de la producción (Dubois, 2014, p. 74).

Y, aunque la institución de la literatura reproduce las dinámicas sociales del contexto en el que se inserta, toda la estructura interna del campo se articula en torno al valor estético de las obras como criterio único de distinción (Dubois, 2014). Para el caso concreto de la crítica literaria sobre la literatura de la Violencia, es particularmente evidente esta afirmación, más todavía cuando ella se omite cualquier alusión a los procesos sociales que desembocaron en la institucionalización del campo literario colombiano. De esta manera, con la noción únicamente esteticista y técnica del escritor profesional se fórmula una definición de la literatura que sustenta efectivamente la

existencia del campo literario colombiano con agentes encargados de la producción y recepción de las obras perfectamente delimitados, contrario a lo que sucedía durante la primera mitad del siglo pasado. En este sentido, el repliegue de la crítica literaria —sobre una concepción purista de la literatura y sobre sí misma— acerca de la narrativa de la Violencia puede responder a la necesidad del campo literario, especialmente de mediados del siglo pasado, de justificar su propia existencia mediante la sanción positiva de las propuestas de aquellos autores que, dadas las nuevas normas de funcionamiento del campo, lo respaldaban. Se trata entonces de una doble vía, a través de la cual los escritores consagrados encuentran una posición legítima en el campo literario, pero los críticos y su discurso, a su vez, son reconocidos como parte integral del sistema en la medida en que lo legitiman (Dubois, 2014).

Sin embargo, esta toma de posición de la crítica literaria sobre la narrativa de la Violencia ha repercutido negativamente en la visibilidad de las obras estéticamente deficientes que componen esta categoría, pese a su importancia para el panorama literario nacional en lo concerniente al desplazamiento de la poesía como género predominante y en la configuración de la autonomía intelectual de los escritores. Al privilegiar las obras escritas por los autores canónicos se reduce inexorablemente el grueso de la novelística de la Violencia a la categoría de «literaturas minoritarias» (Dubois, 2014), es decir, a producciones periféricas al centro esteticista de la institución pero que, por negatividad, sustenta la definición purista de la literatura, dado que la institución «requiere de producciones que pueda aminorar, que pueda considerar inferiores, para poder valorizar mejor la “buena literatura”» (p. 104). Por otra parte, desde un punto de vista de las relaciones de clase, la insistencia en una concepción esteticista y técnica del escritor profesional tiene una posible explicación en el funcionamiento mismo del campo literario colombiano una vez consolidado: si para la primera mitad del siglo XX la producción, difusión y recepción de la

literatura estaban dominadas por la intelectualidad proveniente de las clases privilegiadas (médicos y abogados, sobre todo), cuyo poder era sustentado en la concepción de un «buen gusto» inherente a su origen social, la toma de posición de los nuevos agentes del campo (Los Nuevos, Jorge Zalamea Borda y, por último, Gabriel García Márquez) sustentaba, por el contrario, que la técnica literaria era una cualidad que se aprendía. En este sentido, la omisión a las condiciones materiales para la profesionalización de los escritores en la crítica literaria sobre la narrativa de la Violencia consiste en un procedimiento que pone su acento en la ideología y no en la base estructural —posibilidades económicas en el quehacer literario, distinción efectiva de sus agentes, más y mejores canales de difusión literaria, etc.—que la promueve, controlada, evidentemente, por las clases privilegiadas. Se trata de un mecanismo, en otros términos, para «echar abajo la imagen del escritor y de la escritura que predominaron en el campo intelectual colombiano durante la primera mitad del siglo XX» (Marín Colorado, 2017, p. 149).

Cabe preguntarse, por último, hasta qué punto la consagración de García Márquez dentro del *corpus* de la Violencia responde, en efecto, a las particularidades de esta novelística. En «Dos o tres cosas sobre “La novela de la violencia”», García Márquez afirma, en un comentario que se puede considerar como el balance general de sus valoraciones críticas, que «quienes han leído todas las novelas de violencia que se escribieron en Colombia, parecen de acuerdo en que todas son malas, y hay que confiar en que estén secretamente de acuerdo con ellos algunos de sus propios autores» (p. 4). Sin embargo, para 1959 ya se habían publicado algunas de las obras comúnmente sancionadas como representantes de la vertiente estéticamente bien lograda de la literatura de la Violencia: *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, el compilado de cuentos *Cenizas para el viento* (1959), de Hernando Téllez, y el mismo García Márquez ya había publicado, en la revista *Mito*, *El coronel no tiene quien le escriba*. Los datos sugieren, entonces, que García Márquez toma

abiertamente una posición en contra de «la novela de la violencia» —que se denota, igualmente, por el uso de las comillas en el título de su artículo (Padilla Chasing, 2017)—, puesto que restringe la categoría únicamente a las producciones estéticamente deficientes sin proyección universalista:

En realidad Colombia no estaba culturalmente madura para que la tragedia política y social de los últimos años nos dejara algo más que medio centenar *de testimonios crudos, como es el caso, y nutriera una manifestación literaria de cierto alcance universal*¹⁶ (García Márquez, 1960, p. 46).

Indudablemente, exceptuando las notables diferencias con el localismo promovido por el humanismo clásico, el grueso de la narrativa de la Violencia, entendida como «novela social», hacen parte de una vertiente regionalista de la literatura, cuando en Colombia los postulados del modernismo contemporáneo proponía la universalización de los temas como modelo literario y en Latinoamérica ya comenzaban a ser reconocidos los escritores que estaban rescatando a la literatura de sus anquilosamientos nacionalistas. En efecto, Ángel Rama (1964) reconoce dentro de este grupo de escritores, junto a otros notables representantes de «la generación del medio siglo» —de los cuales muchos se conocerían después como notables representantes del *boom* latinoamericano—, a Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio. Para esta generación, «su afán central implica[ba] una universalización interior de las vivencias propias, regionales, de las distintas sociedades, tratando de zafarse del dilema contradictorio que se le ofreciera —o regionalismo o universalismo—» (p. 2), por lo que Rama da en llamarla «generación *creadora*». En este sentido, «el esplendor creativo de los sesenta tiene sus raíces en la aparición, en los años cuarenta, de alternativas a una concreta tradición narrativa (novela «de la tierra», regionalismo, etc.)» (Sánchez, 2017, p. 26). Este esplendor referido, por supuesto, tuvo también implicaciones

¹⁶ Cursivas añadidas.

importantes para la crítica literaria latinoamericana de los años sesenta, pues asistió al establecimiento de «los modelos narrativos del repertorio, en los que la experimentación en la línea del *modernism*, y la superación del regionalismo t[uvieron] preponderancia y contribuye[ron] a fomentar la creación de modelos propios procedentes del propio sistema y no del exterior» (p. 89). Así pues, para la crítica literaria sobre la narrativa de la Violencia, avalar la toma de posición de García Márquez es un mecanismo para poner la literatura colombiana en un nivel supranacional, al tiempo que —es necesario repetirlo— para definir los contornos de la autonomía del campo literario.

No obstante, como se señaló en el primer capítulo de este trabajo, la inclusión de obras como *Cien años de soledad* o *La casa grande* rompe con el concepto de la literatura de la Violencia como categoría diegética para abarcar una producción cuyo tema central es el conflicto bipartidista¹⁷. Así pues, su incorporación al *corpus* de la Violencia se trata más de un procedimiento ideológico-esteticista, por los motivos arriba referidos, que de un análisis concienzudo de esta categoría, como lo demuestra el estudio de Lucia Inés Mena (1978). Para esta autora, el concepto de novelística de la Violencia «debe extenderse también a aquellas novelas que, remontándose a épocas anterior, buscan a través de la historia las raíces de la violencia» (p. 99). Este juicio le permite incluir las obras de García Márquez y Cepeda Samudio, pero también *Respirando el verano* (1962), de Héctor Rojas Herazo, para concluir que «la obra novelística producida por el grupo de Barranquilla representa la maduración de la novelística de la violencia» (p. 98). Es notorio que, para el caso de la historiografía literaria colombiana, por lo general, la evolución de la novela en el país durante las décadas de 1940 y 1950 quede sintetizada por las

¹⁷ Por supuesto, el bipartidismo es notorio en la obra de García Márquez, sin embargo, la reducción de la obra a este solo tema mutila considerablemente las posibilidades de análisis que la obra evoca. Como categoría diegética, el concepto de «literatura de la Violencia» aplica para aquellas obras que se limitan a los acontecimientos históricos de este conflicto, cuyas tramas se realizan en el cronotopo de la Violencia.

contribuciones del Grupo de Barranquilla (Bedoya Sánchez, 2009), cuyos intereses primordiales consistieron en desplazar el elitismo del campo literario colombiano centralizado en Bogotá para establecer un diálogo directo «con la literatura latinoamericana y con la tradición occidental» (Marín Colorado, 2017, p. 157). Sin embargo, la definición propuesta por Mena sobre la literatura de la Violencia desdibuja los límites del concepto y haría inabarcable esta producción: como una continuidad de causas, es posible sustentar que el conflicto bipartidista hunde sus raíces en las múltiples guerras civiles que tuvieron lugar en Colombia durante el siglo XIX, las cuales, a su vez, fueron producto de una independencia que no logró unificar efectivamente el territorio, y dicha independencia, por su parte, es producto de una colonización violenta, y así el proceso se extendería *ad infinitum*. En este sentido, la definición de Mena, al igual que la de los demás críticos sobre la Violencia aquí comentados, responde a la necesidad, en términos locales y ya no continentales —como se ha tratado de explicar más arriba—, de otorgarle prestigio a una literatura cuyo peso para el panorama literario colombiano la hace imposible de ignorar. Además, la reiteración excesiva de los juicios de García Márquez y la legitimación de su obra como modelo literario confirman su posición de *nomoteta* en el panorama literario del país, es decir, «como el agente que definió un nuevo momento del campo intelectual no solo nacional, sino continental» (Marín Colorado, 2017, p. 148).

Resalta el hecho de que la crítica literaria sobre la narrativa de la Violencia revisada está relacionada directamente con el claustro académico y, por tanto, responde, como se ha dicho, al proceso de desplazamiento de la crítica ensayística y periodística que señalan tanto Marín Colorado (2017) —para el caso colombiano— y Dubois (2014) —para el caso francés— como proceso característico de la institucionalización de la autonomía literaria. Algunos de estos textos fueron producidos como tesis de pregrado (Suárez Rondón, Álvarez Gardeazábal), otros fueron

escritos por profesores universitarios del ámbito nacional (Escobar Mesa, Oscar Osorio, Monroy Zuluaga) e internacional (Mena), mientras que el de Restrepo fue publicado en un libro con un enfoque multidisciplinar para la explicación del fenómeno de la Violencia. Esto sugiere el estrecho vínculo existente entre la institución de la literatura y sus instancias de legitimación con la academia, pues el sistema educativo es el encargado de generar las condiciones favorables para la conservación (canonización) de las obras y los escritores considerados prominentes en un momento determinado del campo literario (Dubois, 2014). Desde esta perspectiva, «la periodización y la “canonicidad” [...] son [...] construcciones ideológicas que implican una declaración exacta de principios internos para organizar y enseñar el hecho literario» (Bedoya Sánchez, 2009, p. 129).

Con el canon de la literatura de la Violencia y su subsecuente olvido del grueso de esta producción se privilegia una visión homogénea del hecho literario nacional en una operación cuya finalidad consiste en insertarlo en el panorama latinoamericano del *boom*, igualmente homogeneizado debido al auge de esta literatura para el momento (Sosnowski, 1996). No obstante, el desconocimiento de la heterogeneidad propia de los sistemas literarios latinoamericanos contribuye a la reproducción de una crítica literaria inmanentista —y claramente ideológica— que ignora deliberadamente la lectura de los textos en sociedad y, por tanto, los mecanismos de producción que históricamente intervienen en el quehacer literario. En este sentido, hacen falta estudios sobre la literatura de la Violencia que delimiten mejor el concepto de acuerdo con criterios ya no esteticistas, sino sociológicos e institucionales, con el fin de comprender mejor los pormenores de esta literatura tanto en el panorama literario nacional como en el continental.

2.3. Las normas del funcionamiento del campo literario colombiano en la narrativa de la Violencia como «testimonio»

Aunque las reflexiones sobre el género testimonial latinoamericano fueron prolíficas entre los años sesenta y ochenta del siglo pasado (Acedo Alonso, 2017), en parte animadas por la importancia continental de la Revolución Cubana (1951-1959) y las producciones literarias a las que dio origen, así como por la inclusión del testimonio dentro de la nómina del premio Casa de las Américas en 1970 —si bien el premio condicionó negativamente, por sus estrictos criterios formales, la recepción del testimonio (Skłodowska, 1992)—, la crítica literaria sobre la narrativa de la Violencia en Colombia se abstrajo de las nuevas perspectivas de análisis sobre el género y lo redujo, por el contrario, a su relación *de facto* con la sociología, la historia, la antropología y el periodismo (Acedo Alonso, 2017) como mecanismo para señalar fehacientemente su carácter antiliterario o extraliterario (Beverly, 1987), en últimas, para acentuar su carácter «minoritario». En otros términos, la crítica literaria sobre la narrativa de la Violencia, cuya carencia conceptual acerca del testimonio se observa en el uso indiscriminado —falta de referentes teóricos— que hace del concepto, opera como una curadora más del inmanentismo del campo literario colombiano y refleja las normas de su funcionamiento. De hecho, los criterios para señalar el carácter anti o extraliterario del testimonio se fundamentan en esta crítica en criterios únicamente literarios, revisados ampliamente en el apartado anterior: desde su perspectiva, la fuerte adhesión del testimonio con el discurso histórico niega todas sus posibilidades estéticas, lo cancela del confín de la «creación» literaria, lo reduce a la asumida tosquedad poética de lo no «universal». Esta postura reaccionaria, por supuesto, se niega a comprender la influencia de las dinámicas sociopolíticas latinoamericanas en el quehacer literario; se opone, en últimas, al «cambio actual de la noción de literatura en Latinoamérica», cuyo signo se encuentra «en el intento, por parte de la

nueva prosa latinoamericana, de responder a las demandas acarreadas por los nuevos procesos sociales y políticos que se han venido desarrollando en el continente» (Rincón, 1978, p. 30).

No obstante, pese a la importancia del contexto latinoamericano para la adecuada comprensión y clasificación del testimonio, la crítica literaria sobre la narrativa de la Violencia se ha limitado a secundar el tajante juicio formalista de Hernando Téllez (2016), a su vez cohibido por la interpretación literaria de la Violencia que García Márquez legó en «Dos o tres cosas sobre “la novela de la Violencia”»:

García Márquez cree que una de las causas que han impedido la creación de la novela de la violencia radica en el hecho de que quienes fueron testigos de ella, o partícipes de ella, y sobre ella escribieron, *no eran escritores profesionales* y, por lo tanto, sus testimonios, literariamente considerados, no son sino eso, *simples testimonios, simple materia prima, todavía en bruto y sin elaborar*¹⁸ (p. 102).

Dicho sea de una vez: considerar el testimonio *únicamente* bajo criterios literarios «tiene implicaciones importantes en su recepción y en la distribución de los textos considerados testimoniales, en su inclusión (o exclusión) en el canon y en el atenuamiento (sic) del propósito que aparentemente los anima: ser una “literatura de resistencia”» (Acedo Alonso, 2017, p. 42). Para el caso colombiano, evidentemente, la categoría testimonial es marca indeleble de *exclusión* del canon literario nacional. ¿Por qué motivos?

En principio, puede aducirse que la razón principal estriba en el fuerte esteticismo de la crítica literaria sobre la narrativa de la Violencia, para la cual la literatura testimonial amenazaría la «universalidad» como marca exclusiva de la «buena» literatura; pero también por la relación que esta crítica hace de la pretendida literatura testimonial de la Violencia con el realismo y el

¹⁸ Cursivas añadidas

naturalismo. A lo primero, que ya ha sido ampliamente comentado en el apartado anterior, puede añadirse que, en efecto, la tradición testimonial latinoamericana encuentra su ancla, al menos en parte, en el «énfasis documental de la novela social» (Beverly, 1987, p. 10), contra la cual reaccionó abiertamente el campo literario colombiano de la segunda mitad del siglo pasado por su similitud representativa de la realidad con la tradición costumbrista-regionalista, salvando, por supuesto, las diferencias ideológicas entre ambos tipos de producción.¹⁹ Es por ello que la crítica literaria sobre la narrativa de la Violencia señala constantemente su localismo en las áreas directamente afectadas por el conflicto bipartidista como una de sus deficiencias más notables, al tiempo que cuestiona la prevalencia de los hechos históricos por encima del relato ficcional. Para la segunda mitad del siglo XX, con los aportes de Jorge Zalamea Borda, y antes con los de Baldomero Sanín Cano, «dentro de los mecanismos de consagración del campo intelectual colombiano, ya empezaba a ser cada vez más clara la acepción de la literatura referida a obras de creación» (Marín Colorado, 2017, pp. 127-128), es decir, de obras cuyo énfasis recayera en los modos de representación (uso de un lenguaje exclusivamente literario) por encima del objeto representado.

La consideración sobre las obras de creación, por otra parte, no fue exclusiva del proceso de institucionalización de la autonomía del campo literario colombiano. Por el contrario, también fue importante para la validación del *boom* latinoamericano, como lo demuestra el artículo de Mario Vargas Llosa (1969), *Novela primitiva y novela de creación en América Latina*. Para el nobel peruano, similar a los planteamientos de los críticos literarios de la Violencia, la novela de

¹⁹ Se ha dicho que la tradición costumbrista-regionalista respondió a los intereses ideológicos del humanismo clásico de presentar una nación homogénea y, por tanto, a los intereses de las élites políticas y religiosas del país desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. La novela social, por el contrario, se preocupó más por la representación de un país inequitativo marcado por la injusticia social. No obstante, ambos tipos de novelas confluyen en su localismo, es decir, en su anclaje a la vida nacional sin pretensiones de «universalismo».

creación se caracteriza porque en ella se rescatan «las motivaciones íntimas de la conducta humana», así como «la dimensión secreta de la vida» (p. 30), cuando en la «novela primitiva» se plantea «una visión maniquea de la vida» que «se queda en la exterioridad» que ocasiona que «los dramas no s[ean] interiorizados ni model[e]n las conciencias» (p. 30). Así, este último tipo de novela «sirve a la realidad» (p. 31) en el sentido nacionalista del término, una realidad moldeada por los propios intereses de los novelistas, mientras que la «novela de creación», en contrapartida, «se sirve de la realidad» (p. 31) puesto que su representación está mediatizada por un lenguaje exclusivamente literario que simboliza, más que refleja, la vastedad del continente latinoamericano. Es por ello que para Vargas Llosa, Gabriel García Márquez funge como «el constructor de un mundo» (p. 35) literario en el que es posible rastrear la esencia del repetido surrealismo latinoamericano. En otros términos, al igual que los críticos de la Violencia, Vargas Llosa destaca en García Márquez su capacidad de *universalizar* una realidad concreta gracias a su estilo netamente literario.

Para algunos autores como Gustavo V. García (2003), el testimonio puede ser comprendido como una producción novelística bajo la idea de que en esta interactúan efectivamente la ficción (vocación de la novela) y la historia (la novela como construcción paralela al desarrollo histórico de la sociedad). De aquí surge la noción de que el testimonio no es propiamente historia, aunque se relaciona estrechamente con ella, ni tampoco ficción, por esa misma relación. De hecho, uno de los aspectos más complejos de abordar en torno a la idea de testimonio es la simbiosis que se produce entre ficción y realidad en este tipo de producciones, simbiosis que está atravesada por el carácter ideológico y práctico del testimonio, es decir, su finalidad de denuncia. De esta manera, el discurso testimonial invierte la relación que el campo literario colombiano ha establecido entre

realidad histórica y literatura, en la medida en que en el testimonio se hace énfasis en lo narrado más que en las formas de narrar.

Esto ha ocasionado que la crítica literaria sobre la narrativa de la Violencia relacione las producciones «testimoniales» con el realismo y el naturalismo. Para Laura Restrepo (1985), por ejemplo, esta producción podría emparentarse con un «realismo burdo», mientras que para Gustavo Álvarez Gardeazábal (1970) la novelística de la Violencia es deficiente porque para sus escritores

parece como si no hubiese existido Proust, Joyce y Malraux. Ellos no pasaron de la formulación de los esquemas de Balzac y Maupassant, y los que más se adelantaron, llegaron a imitar a Zola en su crudo y seudocientífico naturalismo (p. 19)

La operación de Álvarez Gardeazábal, similar a la de Gabriel García Márquez, consiste en señalar los autores de talla «universal» de los cuales debía aprender la narrativa colombiana. Se trata, en suma, de indicar un camino estético preciso para la consecución de una obra bien lograda en términos de las normas del funcionamiento del campo literario colombiano.

Tal vez una respuesta más concreta sobre los motivos por los cuales el testimonio fue radicalmente rechazado por la crítica literaria sobre la narrativa de la Violencia tenga que ver con el funcionamiento mismo del campo literario colombiano y las tomas de posición que finalmente llevaron a su institucionalización. En concreto, pueden plantearse cuatro hipótesis para el análisis de dichos motivos: 1) el testimonio, por su finalidad práctica de denuncia sociopolítica y su fuerte compromiso ideológico con los sectores marginados de la sociedad, contraviene los postulados de un compromiso social en la literatura mediatizado por la ficción narrativa y el uso estrictamente literario del lenguaje, en contraposición al «compromiso político evidente» enjuiciado por García

Márquez; 2) por su cercanía con otras ramas de las ciencias humanas como el periodismo, la sociología o la historia, el testimonio desestabiliza la concepción purista de la «autonomía» literaria; 3) por su naturaleza híbrida, el testimonio cuestiona la figura de autor profesional, dedicado exclusivamente al quehacer literario, del campo literario colombiano y latinoamericano en general; 4) porque permite la democratización de la literatura toda vez que le da voz, en calidad de coautores si se quiere, a los grupos sociales que por su capital simbólico y material difícilmente podrían participar del campo intelectual, el testimonio contraargumenta todo canon literario ortodoxo o basado en criterios puramente estéticos.

Usualmente, el testimonio surge y prolifera en los territorios fuertemente marcados por la inequidad social y cumple la función pragmática de denunciar el estado de desigualdad en el que se encuentran los grupos marginados al poder hegemónico. Es, en esencia, una «literatura de resistencia» que «posee la fórmula común de presentar el material [...] cuestionando, a nivel sociocultural, político y racial, las acciones de facciones privilegiadas que niegan los derechos humanos de una parte o de toda la colectividad» (García, 2003, p. 21). Por esta razón, el testimonio *necesita* hacer evidente la denuncia política para entrar a participar de lleno en «lucha por la hegemonía» y en «la construcción de un bloque histórico en función a los intereses del sujeto subalterno» (p. 24). Este sujeto, por su parte, se constituye como un *yo testimonial* (testigo) que trasciende los límites de la individualidad: el que narra no asume el papel principal equivalente al protagonista de la novela burguesa, por el contrario, se configura como un «yo-nosotros» (p. 45) que articula (hablo por), en su experiencia de vida, la colectividad marginada. En este sentido, el testimonio puede ser comprendido como una producción de extrema urgencia política que se construye en torno a una agenda política de reivindicación social, en torno a una *ideología* propia que aspira a proyectarse en la posibilidad de un cambio social efectivo. En suma,

la estrecha ligazón que mantiene esta escritura con el acontecer político social (histórico) de los países en que se escribe es muy polémica porque obliga a repensar la dialéctica mantenida entre la historia y la literatura, la política y la estética en el contexto latinoamericano (Acedo Alonso, 2017, p. 49).

Para el campo literario colombiano, no obstante, este replanteamiento de la relación entre la literatura, la política y la historia se dio como mecanismo para consolidar la autonomía de la literatura respecto a los otros campos intelectuales como el político²⁰ y el religioso. Asimismo, la consolidación del campo literario colombiano estuvo fundamentada, en principio, tanto por la extirpación de toda ideología partidista dentro de la literatura nacional, como por la cancelación de toda interferencia ajena al quehacer artístico. En este proceso fueron relevantes Baldomero Sanín Cano, para finales del siglo XIX, y Hernando Téllez, para mediados del siglo XX:

Ambos críticos lucharon por establecer y validar valores estéticos que, cada vez más, delimitaran el quehacer literario dentro de la variedad de actividades intelectuales que configuraban el campo de la producción simbólica. *Para ambos, se trató de «limpiar» la literatura de todo lo que consideraban extra-artístico*, pero, en el caso de Téllez, esa «limpieza» adquirió mayor énfasis, pues ya no solo se trataba de defender el arte de los rezagos de la doctrina del humanismo clásico, *sino también de todo sesgo ideológico*²¹ (Marín Colorado, 2017, pp. 129-130).

Esta limpieza —o especialización del campo literario— estuvo acompañada, durante la década de 1960, de una notoria separación del quehacer literario de otras disciplinas con las que

²⁰ Por supuesto, esto no es exclusivo del campo literario colombiano. Por el contrario, es una operación típica de cualquiera campo que quiera definir su propia autonomía. Es por esta razón que el campo literario adopta mecanismos de protección contra los factores que puedan establecer una relación entre la literatura y cualquiera otro campo intelectual, especialmente el político (Dubois, 2014).

²¹ Cursivas añadidas.

comúnmente había estado ligado, como la historia, la sociología o el periodismo (Marín Colorado, 2017). Para el caso del periodismo, la separación fue más clara gracias a la generación de García Márquez, él mismo y Hernando Téllez, quienes señalaron la necesidad de romper con la relación que tradicionalmente este tipo de discurso había mantenido con la literatura.

Con todo, puede afirmarse entonces que el rechazo despectivo del género testimonial por parte de Téllez y los críticos literarios sobre la narrativa de la Violencia tiene que ver con un inmanentismo celoso que buscaba cuidar los triunfos del campo literario colombiano que por fin llevaron a su institucionalización. El testimonio es una producción ideologizada que responde, ante todo, a intereses extraliterarios que hacen porosa la frontera entre literatura y política, como lo señala Acedo Alonso. En este sentido, aceptar este tipo de discurso dentro del campo literario nacional implicaba contradecir su autonomía.

La mayoría de los *testimonios* son mediatos, es decir que en su construcción participan un transcriptor y un testigo, quien espera acceder al espacio letrado por medio de la intervención de un escritor para lograr darle al *testimonio* el carácter de «historia alternativa» o «historia otra» (Trujillo, 2008, p. 88). Es al transcriptor a quien le corresponde ordenar el *testimonio* de manera tal que quede «estéticamente» presentable, pues es el letrado que conoce las técnicas narrativas y la dinámica cultural de la sociedad a la que se le pretende mostrar el producto. Al letrado le corresponde poner en *escena* lo narrado, a través de diversas técnicas como la clasificación y el ordenamiento de los datos, y la selección de una estructura narrativa²² adecuada para su transmisión, todo ello sin generar un sesgo ideológico que no se corresponda con la agenda política

²² «La verdad atestiguada no basta por sí misma. Tiene que ser presentada con verosimilitud, “efectividad artística” y convicción, atributos que exigen un grado de elaboración literaria. La literariedad del testimonio muestra que éste no cobra vigencia en el momento de su “nacimiento”, ni paradójicamente a través del emisor original, sino de la acción mediatizadora del intelectual que lo recoge; quien, a su vez, utilizando la palabra escrita “ordena”, “autoriza” y “(re)crea” un mensaje pretendidamente “verdadero”» (García, 2003, pp. 42-43).

del testigo. Con esto se quiere indicar que el testimonio problematiza la noción de origen autorial exclusivo de las obras, es decir, escritas por un único individuo que cuenta con una posición específica en el campo literario. Esta «supresión de la presencia textual de un *ego* autorial» (Beverly, 1987, p. 12) dinamita «la relación entre poder autorial y formas jerárquicas de poder e individualismo en cualquier sociedad dividida en clases o estamentos» (p. 13). Puesto que la institución reproduce en su seno las formas de organización social (Dubois, 2014), se puede argumentar que, en últimas, el testimonio problematiza la noción de autor del campo literario institucionalizado. Así, el rechazo del testimonio también está motivado por las concepciones del escritor profesional, único, con una posición determinada dentro del campo literario colombiano, cuya autonomía fue posible, en parte, gracias a la división del trabajo dentro del campo mismo, es decir, gracias a la organización de sus agentes en funciones definidas y jerarquizadas. De esta manera, «el testimonio es un reto y una alternativa a la figura del “gran escritor” (el "conductor de pueblos" del americanismo literario), tan evidente por contraste en la narrativa del *boom*» (Beverly, 1987, p. 13). Esto explica el porqué de que Téllez (2016) afirme tajantemente sobre las obras de la Violencia, aunque todavía respaldado por los juicios de García Márquez, que «el escritor de ellas no existe» (p. 103), a lo que anota que la obra literaria estéticamente bien lograda «depende, a fin de cuentas, de la existencia del escritor, capaz de crear la obra, dentro de un determinado contexto histórico por él mismo vivido» (p. 103).

El reto que el testimonio le propone al *boom*, sin embargo, no se limita exclusivamente a la problemática en torno a la figura omnipresente del autor. Tiene que ver, por otro lado, con la inclusión adrede de referentes extraliterarios, dentro de lo que se ha denominado el *postboom* (Huertas Uhagón, 1994), en contraposición a la autorreferencialidad que caracteriza las obras del *boom*. Para el testimonio, al igual que lo fue para la novela social, se trata de una estrategia que

les permite a los lectores interesados en las problemáticas sociales encontrar en la literatura una representación adecuada del ambiente opresivo en el que viven. Así, el testimonio democratiza la lectura puesto que «permite el acceso a la literatura (y a un público lector nacional e internacional) de personas normalmente excluidas de ella, que anteriormente tuvieron que resignarse a "ser representados" por escritores que no pertenecían a su clase, etnia o subcultura» (Beverly, 1987, p. 12). Con todo,

La escritura testimonial, una forma nueva de hacer literatura, *corrige el canon cultural*²³ y sus versiones del sujeto subalterno afirmando una identidad alternativa a la dominante y (trans)formando la experiencia personal de un testigo, por lo general analfabeto y marginalizado, en una historia colectiva de resistencia y proyección ideológica (García, 2003, p. 12).

Es difícil precisar hasta qué punto los agentes dominantes del campo literario colombiano consideraron *conscientemente* estas particularidades de la narrativa testimonial para excluirla radicalmente del canon literario nacional. La dificultad radica en el hecho de que en esta crítica no se aprecia una reflexión profunda, ni siquiera superficial —excepto por lo que todos señalan: la función pragmática de denuncia que caracteriza a la novelística de la Violencia—, sobre el testimonio. Esto se debe, probablemente, a que para la época en la que se produjo gran parte de los estudios críticos sobre la Violencia los estudios testimoniales se encontraban en una etapa incipiente, por lo que para el momento pudieron ser poco difundidos. No obstante, resulta evidente que el testimonio atentaba contra las normas de funcionamiento del campo literario colombiano de la segunda mitad del siglo pasado, por lo que los análisis al respecto deberían enfocarse en este sentido. Algunas de las obras comúnmente enlistadas dentro de la categoría «testimonial» de la

²³ Cursivas añadidas.

Violencia no responden, en efecto, a la teoría sobre el testimonio, de lo que ya se ha hablado en otro texto propio que se encuentra en proceso de publicación.

Conclusiones

Como una de las manifestaciones más prolíficas de la novela social que se comenzó a producir en Colombia durante la primera mitad del siglo pasado, la «literatura de la Violencia» constituye un claro referente para la comprensión del cambio de paradigma ideológico que operaba en el incipiente campo literario colombiano de aquellos años: el desplazamiento de la función «nacionalista» de la literatura, en términos de la hegemonía política y religiosa de finales del siglo XIX y principios del XX, hacia producciones cada vez más congraciadas con el gusto popular, que contribuyeron a desinflar la imagen idealizada de la vida cotidiana nacional —especialmente rural— y dispuestas a denunciar los hechos atroces de la Violencia, amparados por uno u otro partido político, si bien esta narrativa adopta, generalmente, el punto de vista liberal.

Aunque la novelística de la Violencia no rompió con la tradición estética de la vertiente regionalista de la novela colombiana, puede sostenerse que su aparición en el panorama literario nacional catapultó las tomas de posiciones de los nuevos agentes del campo literario que para entonces se encontraban proponiendo reflexiones en torno a la autonomía del lenguaje literario y su capacidad de simbolizar, más que reflejar, la realidad. No solo porque esta novelística, al apelar al consumo popular, desplazó el gusto de las élites culturales del país y su afición por la poesía, lo que generó un nuevo sentido crítico en torno a la narrativa y propició mayor libertad creativa; sino también porque preparó el terreno para la profesionalización de los escritores al contribuir al aumento de su autonomía intelectual en relación con los demás campos intelectuales. De esta manera, autonomía intelectual y autonomía estética fueron condiciones codependientes para la institucionalización del campo literario colombiano.

En otro sentido y por fuera de las discusiones inmanentistas que caracterizaron las propuestas de los agentes importantes para la segunda mitad del siglo XX, como Jorge Zalamea

Borda, Hernando Téllez o Gabriel García Márquez, así como las de los críticos revisados sobre la narrativa de la Violencia, la importancia actual de esta literatura consiste en que un análisis juicioso de la misma a la luz de otras teorías como la sociología de la literatura permite reconstruir el funcionamiento de las normas y operaciones que desembocaron en la institucionalización del campo literario colombiano. Resalta uno en particular: la formulación de un *corpus* literario «puro», «universalista» y consagrado que ha servido como muro de contención para desterrar las producciones que no comparten estas características o «minoritarias», indiscriminadamente asociadas a la categoría de literatura testimonial. En dicho sentido, dentro de la crítica que se ocupó de la literatura de la Violencia, el concepto de testimonio funciona únicamente para excluir algunas novelas del panorama literario nacional con el fin consolidar un canon que pudiera competir con la literatura universal. Esta tesis se sustenta en la reticencia que demuestran los críticos de la Violencia para darle al testimonio un estatuto literario con particularidades dignas de ser analizadas para contribuir a una teoría general y, sobre todo, nacional, de este tipo de producciones.

Por último, ante las dificultades analíticas que propone la narrativa de la Violencia debido a su exorbitante amplitud, hacen falta investigaciones que propongan nuevas formas de comprenderla mediante un estudio riguroso de las particularidades de esta novelística, como su relación efectiva con la teoría sobre las producciones testimoniales latinoamericanas.

Bibliografía

Acedo Alonso, N. (2017). El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía. *Latinoamerica*, 39-69.

Álvarez Gardezabal, G. (1970). *La novelística de la Violencia en Colombia*. Cali: Universidad del Valle.

Angulo N., A. (1985). Prólogo. En A. Molano, *Los años del tropel* (págs. 9-20). Bogotá: Editorial Presencia.

Bedoya Sánchez, G. A. (2009). Las formas de canonización de la novela colombiana en las historias literarias (1908-2006). *Co-herencia*, 6(10), 127-141.

Bejarano, J. A. (1985). Historiografía de la violencia en Colombia. En A. Díaz Uribe (comp), *Once ensayos sobre la violencia* (págs. 297-324). Bogotá: Fondo Editorial CEREC.

Beverly, J. (1987). Anatomía del testimonio. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(25), 7-16.

Blair Trujillo, E. (2008). Los testimonios o las narrativa de la(s) memoria(s). *Estudios Políticos*, 83-113.

Builes, C. (2012). Los intelectuales, la violencia y el poder. El caso de Jorge Gaitán Durán (1924-1962). *Analecta Política*, 2(3), 93-111.

Conte, R. (14 de Octubre de 1967). La soledad de Gabriel García Márquez. *Informaciones*.

Dubois, J. (2014). *La institución de la literatura*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Escobar Mesa, A. (1997). Literatura y violencia en la línea de fuego. En A. E. Mesa, *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*. Bogotá: Fondo Editorial Universidad Central.

Fajardo, D. (1985). La violencia 1946-1964: su desarrollo y su impacto. En A. Díaz Uribe (comp), *Once ensayos sobre la violencia* (págs. 259-296). Bogotá: Fondo Editorial CEREC.

García Márquez, G. (9 de Octubre de 1959). Dos o tres cosas sobre «la novela de la violencia». *La Calle*, págs. 12-13.

García, G. V. (2003). *La literatura testimonial latinoamericana: (re) presentación y (auto) construcción del sujeto subalterno*. Madrid: Editorial Pliegos.

Gilard, J. (1998). Del nacionalismo literario: una polémica colombiana (1941). *América, Cahiers du CRICCAL*(21), 237-244.

Gilhodés, P. (1985). La violencia en Colombia; bandolerismo y guerra social. En A. Díaz Uribe (comp), *Once ensayos sobre la violencia* (págs. 189-208). Bogotá: Fondo Editorial CEREC.

Guzmán Campos, G., Fals Borda, O., y Umaña Luna, E. (1962). *La violencia en Colombia*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.

Huertas Uhagón, B. (1994). El postboom y el género testimonial. *CAUCE*, 165-175.

Jiménez Panesso, D. (1992). *Historia de la Crítica Literaria en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Marín Colorado, P. (2015). La novela colombiana ante la historia y la crítica literarias (1934-1975). *Estudios de literatura colombiana*, 13-35.

Marín Colorado, P. A. (2017). *Novela, autonomía literaria y profesionalización del escritor en Colombia (1926-1970)*. Medellín: La Carreta Editores.

Mena, L. I. (1978). Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana. *Latin American Research Review*, 13(3), 95-107.

Menton, S. (1978). *La novela colombiana: planetas y satélites*. Bogotá: Plaza y Janés.

Monroy Zuluaga, L. (2011). La novela de la violencia bipartidista y una reflexión sobre la violencia posterior. En L. Monroy Zuluaga, J. L. Gaitán, L. V. Celemín, & C. D. Castro, *Cien años de novela en el Tolima: (1905-2005)* (págs. 34-91). Ibagué: Universidad del Tolima.

Osorio, O. (Junio de 2006). Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva. *Poligramas*(25), 85-108.

Padilla Chasing, I. (2017). *Sobre el uso de la categoría de la violencia en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos*. Bogotá: Filomena Edita.

Pecaut, D. (1985). Reflexiones sobre el fenómeno de la violencia. En A. Díaz Uribe (comp), *Once ensayos sobre la violencia* (págs. 171-188). Bogotá: Fondo Editorial CEREC.

Rama, Á. (7 de Agosto de 1964). La generación hispanoamericana del medio siglo. Una generación creadora. *Marcha*, XXVI(1217), págs. 1-2.

Restrepo, L. (1985). Niveles de realidad en la literatura de la "Violencia" colombiana. En A. Díaz Uribe (comp), *Once ensayos sobre la Violencia* (págs. 117-170). Bogotá: Fondo Editorial CEREC.

Rincón, C. (1978). *El cambio actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*. Biblioteca Colombiana de Cultura.

Sánchez, P. (2017). *La emancipación engañosa: una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Sarmiento Sandoval, P. (2006). *La Revista Mito en el tránsito de la modernidad a la postmodernidad en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Skłodowska, E. (1992). *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang.

Sosnowski, S. (1996). Cartografía y crítica de las letras hispanoamericanas. En S. Sosnowski, *Lectura crítica de la literatura americana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Suárez Rondón, G. (1966). *La novela sobre la violencia en Colombia*. (L. F. A., Ed.) Bogotá: Universidad de Antioquia.

Téllez, H. (1979). Del nacionalismo literario. En H. Téllez, *Textos no recogidos en libro 2* (págs. 770-774). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Téllez, H. (2016). *Crítica literaria III: 1957-1967*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Troncoso, M. (1987). De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960. *Universitas Humanística*, 28(28), 29-37.

Vargas Llosa, M. (1969). Novela primitiva y novela de creación en América Latina. *Revista de la Universidad de México*, 29-36.