DE LOS MIL DIAS A LA VIOLENCIA: LA NOVELA COLOMBIANA DE ENTREGUERRAS *

POR

ARMANDO ROMERO

Universidad de Cincinnati

I

La idea corriente de que en Colombia no hay novela hasta la década del 60, cuando se publica *Cien años de soledad*, puede parecernos exagerada e injusta a quienes nos preocupamos de estos asuntos; sin embargo, ella no sólo es producto de la declaración afortunada o desafortunada de algún autor o crítico contemporáneo, sino el resultado de un largo proceso de crítica a nuestras letras emprendido por algunos de los espíritus más lúcidos de nuestra inteligencia. Este proceso, que pugnaba por cerrarle las puertas al conformismo, a la facilidad, a la literatura oficial y de academia, terminó también dejando por fuera del serio juicio crítico a muchos escritores que, si bien participaban de algunos resabios de la tradición, aportaron muchos elementos en la construcción de un camino que llevaría a grandes logros literarios. Gran confusión hay en todo esto, ya que algunas veces las alabanzas de un grupo suscitaban, de hecho, las críticas de otro, dejando un poco de lado el objeto cuestionable. A la busca de un cambio que, aunque importante en su momento, no podía ser producto automático de una decisión personal o individual, ya que las fuerzas que generan las revoluciones o cambios literarios trabajan en zonas de difícil comprensión, muchos de nuestros buenos críticos cometieron errores de omisión voluntaria, parcializando la visión de nuestra historia literaria. Sin embargo, y pese a estos problemas,

* El número doble (128-129, julio-diciembre de 1984) de la *Revista Iberoamericana* fue totalmente dedicado a la literatura colombiana. La falta de estudios dedicados a la novela en dicho número fue debida a que las personas que promovieron ocuparse del género no lo hicieron. Para llenar ese vacío publicamos en este número los trabajos de Armando Romero y Diógenes Pajardo.

dentro del plano nacional, las críticas no podían ser más necesarias. Baldomero Sanín Cano, en un artículo sobre Silva, referente también a su época de fin de siglo, nos dice del ambiente cerrado y monacal de la sociedad colombiana, el cual impedía el normal desarrollo de las ideas¹. Asimismo, Emilio Cuervo Márquez, quien como ensayista y escritor vivió bien de cerca este período inicial de la moderna literatura colombiana, nos dice:

Al finalizar el siglo XIX poca diferencia existía entre el Bogotá de esa época y el Santafé del siglo XVII: la misma distancia abrumadora de todo centro civilizado, propicia para el establecimiento de una rancia dictadura sobre las conciencias y obstáculo a la difusión de la cultura general; las mismas escalas sociales: arriba, una sociedad refinada; abajo, la gran masa ignara que se movía como una marea a la voz de los caudillos; el mismo ambiente de convento y de salón de baile, de cuartel y de academia, de insustancialidad y de aticismo; la misma censura en las ideas; la misma pobreza mental en la enseñanza (...).

De otro lado, no debe olvidarse que en aquel entonces, más que hoy, el escritor estaba divorciado del público por falta de vehículo que sirviera de transmisor de ideas: el periodismo, que no conocía el desarrollo actual, era escaso y dedicado sólo a conducir campañas de política doctrinaria o candente, como reflejo del estado de los espíritus tras de repetidas luchas civiles; el libro en general, y en especial el de autor nacional, carecía de mayor circulación².

Podemos ver claro por qué la crítica contra la organización social y política colombiana y contra cierto tipo de producción intelectual se hace cada vez más acerba.

Por ejemplo, uno de los mecanismos para ejercer el poder, diseñado a la perfección ideológica de la clase dominante, era la institución de la gramática y la retórica clásica como modelos inquebrantables para el ejercicio de las letras. Esta forma represiva de delimitar el campo de acción de los intelectuales contaba con el decisivo apoyo no sólo de las fuerzas gubernamentales, sino de la Iglesia, para la cual una desobediencia o incumplimiento de las normas gramaticales se convertía en señal de herejía o pecado. Piénsese dentro de esto que, al controlar la educación, la Iglesia tenía todos los elementos para hacer cumplir sus leyes de fuego. Pero no sólo se contentaban con censurar a los intelectuales

¹ Véase Baldomero Sanín Cano, «una consagración», en: José Asunción Silva, *Prosa y poesía* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1979).

² Emilio Cuervo Márquez, *Ensayos y conferencias* (Bogotá: Editorial Cromos, 1937), pp. 207-208.

tuales o los que estaban en prospecto de serlo, sino que se creaba, a través del cartel del buen castellano y de la siempre muy famosa Atenas Suramericana, un muro de contención para las clases bajas, frustrando así sus aspiraciones de poder mediante este freno a sus voces e ideas en el plano nacional. Y la situación era tan grave que todavía en 1924, año de la aparición de *La vorágine*, Luis Tejada, en una de sus *Crónicas*, dice que

nuestra juventud siente una enfermiza afición a la gramática; aquí, con algunas honrosas excepciones, todo el mundo escribe o trata de escribir correctamente, ciñéndose en lo posible a las reglas clásicas. Y es por incapacidad mental, por falta de inquietud espiritual, porque no sabemos ejercer con plenitud la libertad de pensamiento. Por eso nuestra literatura es la más retrasada, la menos inquieta, vigorosa y fecunda del Continente³.

Esta crítica, dura y amarga, repercutirá sobre los oídos de algunos críticos, como veremos más adelante.

Pero ¿dónde están los orígenes de esta dolorosa situación? Si repasamos apenas la historia nacional será fácil comprender que ya desde el coloniaje español el país se dividía claramente entre los de arriba y los de abajo, y que la vuelta de tuerca de la Independencia sólo sirvió para asegurar en el poder y control de la economía a los de arriba, llámense ahora criollos o como quiera.

Aplicada sin trabas la ley de dividir para gobernar, la clase alta ejercerá, con espeluznante facilidad, el poder desde ese entonces hasta nuestros días. Todo intento de cambio ha sido tímido y controlado, la mayor de las veces, desde las altas esferas. Esto explica, sin lugar a dudas, el dualismo tradicional colombiano que nos ha llevado de la parálisis a la violencia con apenas unas gotas amargas de cambio, de movimiento. Podríamos apuntar, para ahondar un tanto en el problema, que los colombianos del siglo xix y comienzos del xx no lograron darle una figura coherente al país, sino que poco a poco lo polarizaron para usufructuar, a causa de las sucesivas divisiones, el poder eterno. Además, uno de los planteamientos centrales de esta clase criolla era la divina y sempiterna facultad de gobierno que la acreditaba desde el cielo y la tierra para el ejercicio del poder. Las fuerzas positivas de la razón, los sentimientos de todo tipo, la tradición, la cultura, la raza, los valores compartidos, la religión, la bandera, el himno nacional, etc., todo esto mezclado sin orden pero con una mira decisiva, convalidaban las proposi-

³ Luis Tejada, *Gotas de tinta* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977), p. 323.

ciones de mando y gobierno de los dos partidos tradicionales: el liberal y el conservador. No será extraño entonces que en este clima de certidumbres y destinos delimitados por orden divina se den los más fuertes contrastes políticos y sociales, que en la larga historia del país nos llevarán desde lo que señalábamos como el camino de perfección de la lengua castellana hasta el estilo perfecto en el «corte de franela». Y no en otro mundo se inscribirá la novela colombiana de la primera mitad de este siglo.

Veamos con mayor detalle el panorama social y político con que se abre el siglo xx. Dos hechos fundamentales vendrán a dar la nota terrible: la Guerra de los Mil Días y la separación de Panamá. En ambos casos, la clase dirigente colombiana fue responsable de la situación y lo sintió en carne viva, lo cual le permitió, casi por primera vez en la historia nacional, abrir un poco los ojos frente a la realidad. Dice Jorge Orlando Melo:

La separación fue un golpe doloroso para la élite colombiana. Grupos de ambos partidos pedían una asamblea para reformar el sistema político que había llevado a la guerra civil y a la pérdida subsiguiente de Panamá. Pero el gobierno seguía firme en su defensa del *statu quo*, y al congreso de 1904 sólo pudieron ser elegidos miembros del conservatismo, aunque algunos de ellos eran partidarios de reformas que permitieran el acceso liberal a los cargos públicos⁴.

Es obvio que ninguna de las modificaciones propuestas, ya fuera por los liberales o por algunos de los conservadores, podrían ser aceptadas por la clase gobernante. De las manos de don José María Marroquín y del general Rafael Reyes el país empezaba el nuevo siglo, bien adherido al romanticismo de Pombo, al humanismo doctrinario, aristotélico y conservador de don Miguel Antonio Caro, la brillantez gramatical de Rufino José Cuervo, las reformas políticas preñadas de «espiritualismo cristiano» de Rafael Núñez, los «ritos» poéticos de Guillermo Valencia, etc.

La publicación de *El moro*, de JOSÉ MANUEL MARROQUÍN (1827-1908), y de *Frutos de mi tierra*, de TOMÁS CARRASQUILLA (1858-1940), en 1897, no sólo reúne en un mismo año a «los dos grandes maestros de la escuela realista colombiana», como quiere Javier Arango Ferrer⁵, sino

⁴ Jorge Orlando Melo, «Colombia 1880-1930: La república conservadora», en: Darío Jaramillo Agudelo, ed., *La nueva historia de Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976), p. 633.

⁵ Javier Arango Ferrer, *Dos horas de literatura colombiana*, (Bogotá: Biblioteca Colombiana de Cultura, 1978), p. 109.

que también marca dos direcciones claves para literatura del país. Mientras que Marroquín, adinerado terrateniente y aprendiz de político, obediendo a su espíritu de reformista crítico (en la literatura solamente), logra que un caballo ponga en su lugar algunos puntos de sátira y humor con respecto a la vida del hombre de la sabana de Bogotá, Carrasquilla introduce el hombre y el paisaje de la provincia colombiana en la literatura nacional, a la vez que se desprende de las ataduras que la pulcritud de estilo y corrección gramatical imponían a los escritores de su época. Así lo explica Kurt Levy:

En lo que se refiere al estilo, Carrasquilla enuncia su teoría favorita diciendo: «Cuando se trata de reflejar en una novela el carácter, la índole propia de un pueblo o de una región determinada, el diálogo escrito debe ajustarse rigurosamente al diálogo hablado, reproducirlo hasta donde sea posible.» Innegablemente esto puede acarrear imperfecciones de sintaxis, quiebra de las reglas gramaticales, faltas de ortografía, etc. ¿Por qué preocuparse por eso? —dice Carrasquilla—. Si es la manera popular regional de hablar lo que nos interesa, intentemos reproducirla, empapándola de sus propios jugos, aun desafiando las reglas gramaticales⁶.

Carrasquilla abundará, sobre esto, en sus ensayos literarios, otorgándole a la gramática su justo valor normativo, pero restándole importancia en referencia a sus posibilidades como vehículo para expresar los sentimientos internos del escritor. Una necesaria incorrección es vital para dejar a flote la sensibilidad creadora. Marroquín, muy por el contrario, verá el mundo como el proceso evolutivo que va de lo salvaje a la civilización, adhiriéndose a ciertas formas del positivismo en boga. El siguiente aparte de su novela es claro con respecto a esto (recuérdese que habla el caballo El moro, narrador de la novela):

El caballo ha sido hecho para vivir con el hombre y servirle: Así lo prueban la facilidad con que se doma y el hecho de que, mientras los individuos de las castas o familias caballares que caen bajo la mano del hombre van adquiriendo perfecciones y desarrollo que jamás alcanzaría permaneciendo en su prístina salvajez, las razas que no salen de éstas van en decadencia progresiva. El natural crecimiento de los cascos y de las crines balda y degrada en pocos años al caballo que vive independiente del hombre⁷.

⁶ Kurt L. Levy, *Vida y Obras de Tomás Carrasquilla* (Medellín: Editorial Bedout, 1958), p. 98. Versión española de Carlos López Narváez.

⁷ José Manuel Marroquín, *El moro* (Bogotá: Editorial ABC, 1937), p. 17.

La preocupación artística de Carrasquilla, espíritu en cierta manera libre de las trabas del poder y de las ideologías dominantes, se hará realidad en el vibrante estilo de sus novelas y cuentos, en la riqueza de su imaginación y en la aproximación directa y necesaria al objeto central de su búsqueda: el hombre colombiano, llámese en este caso antioqueño.

La literatura regionalista de Carrasquilla permitió también reconstruir, dentro del marco de la sociedad colombiana, un proceso histórico que ya estaba entrando en franca disolución, como lo ha señalado Rafael Gutiérrez Girardot. Según este crítico, Carrasquilla descubrió «La 'otra sociedad' en la que consistía Colombia»:

Como todo regionalismo, el de Carrasquilla es impensable sin el centralismo cultural de la andina capital cachaca, sin sus pretensiones de ser el centro del universo. En ese sentido, el regionalismo de Carrasquilla fue, además, una tácita forma de protesta contra el racismo departamental de los *humanistas*. La protesta puso de manifiesto una evidencia: Colombia no es exclusivamente Santa Fe, y ésta no es el «cerebro de Colombia»⁸.

Pero mientras Marroquín y Carrasquilla establecían dos claros derroteros ideológicos y artísticos, JOSÉ ASUNCIÓN SILVA (1865-1896), dentro de las así llamadas en su tiempo voces decadentes del modernismo, buscaba con su novela *De sobremesa* (1886-7) romper con las ataduras realistas y regionalistas de su época y, ya en los marcos de la novela artística, dar entrada al autor-personaje, al individuo creador consciente de los enfrentamientos violentos propios a la naturaleza cambiante del hombre. Lástima grande que la propuesta de Silva, una tercera alternativa en cuanto a las dimensiones alcanzadas en forma y contenido, no fuera escuchada, incluso en los años 20 y posteriores, cuando la novela apareció por primera vez en prensa.

Ninguna novela colombiana, dentro de las dignas de consideración por la crítica, ha recibido a nuestro juicio mayor número de opiniones adversas. Pareciera que el juicio lapidario anti-modernista de Carrasquilla sobre este tipo de literatura fue suficiente para la inteligencia nacional⁹. La violencia y la paulatina degradación de nuestras clases sociales probará sin lugar a dudas que lo raro y extraño, lo perverso y decadente,

⁸ Rafael Gutiérrez Girardot, «La literatura colombiana en el siglo xx», en *Manual de historia de Colombia*, tomo III (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980), pp. 470-471.

⁹ Tomás Carrasquilla, «Homilía Número 1», en *Obras completas* (Madrid: E.P.E.S.A., 1952), pp. 1959-1970.

que asustaba a Carrasquilla, serán pálidos por triste comparación. La violencia de José Fernández, protagonista de la novela, se proyecta en el futuro de nuestra sociedad. Asimismo, el lenguaje narrativo de Silva será la puerta que tampoco abrimos.

II

Los horrores de la Guerra Civil, el desmembramiento del país, el caos reinante, no podían quedarse sin una novela que por lo menos intentara dar forma a todas estas incongruencias. Es así como LORENZO MARROQUÍN (1856-1918), hijo de don José Manuel, y JOSÉ MARÍA RIVAS GROOT (1864-1923), escritor este último de tendencia modernista, emprendieron la tarea de escribir conjuntamente una novela donde una serie llamativa de elementos —amor, intriga, política, guerras, revolución, dinero, religión, conflictos de sociedad, etc.— serían los componentes centrales con un fondo pintado por la violencia del país. De esta alianza surge *Pax* (1907), un extraño caso de novela que responde a la ideología cristiano-aristocratizante de Marroquín, pero que señala con nitidez, humor y directa fuerza expresiva la realidad grotesca del país. La publicación de *Pax* causó gran revuelo en los medios intelectuales y en el público en general. Una segunda edición apareció el mismo año, lo cual era bastante raro en el ambiente bogotano. Marco Fidel Suárez, célebre gramático, orador y político, herido por lo que él consideraba desafueros gramaticales y atentados contra el orden sintáctico, y por la aristocrática e irónica actitud que en ciertas partes del libro esgrimen los autores, redactó un folleto crítico, violento, titulado *Análisis gramatical de Pax*, donde además ataca el realismo crudo, expresionista, de los combates y muertes en la Guerra Civil descritos por Marroquín.

Además de sus cualidades reveladoras de muchas de las taras nacionales, *Pax* es también una de las primeras novelas urbanas, de ciudad, que se publicaron en el país, y participa un poco (tal vez en las partes que escribió Rivas Groot, recuérdense sus novelas cortas *El triunfo de la vida* y *Resurrección*) de ese tono artístico, melodioso y ricamente descriptivo que también tuvo Silva en su prosa novelada. Es innegable que *Pax* es una novela de gran importancia en la historia del país y que debería haber recibido mejor atención de la crítica; sin embargo, y ya a poco tiempo de su publicación, cayó en un misterioso olvido, a pesar de que en 1920 fue traducida al inglés.

Son éstos los años en que comienza a publicar sus libros JOSÉ MARÍA VARGAS VILA (1860-1933), quizá el escritor más amado y odiado, al mismo tiempo, de la literatura colombiana.

Vargas Vila había empezado a pasear las serpientes de su estilo por toda América Latina y Europa desde finales del siglo XIX, y para la primera década del XX ya había publicado algunas de las novelas que lo harían célebre: *Aura o las violetas*, *Flor de fango*, *Ibis*, *Las rosas de la tarde*, *Copos de espuma*, *La simiente*, *El camino del triunfo*, *Alba roja*, *Los parias*, etc. Haciendo del arte su religión, y de la religión cristiano-católica una cosa vituperable, Vargas Vila se introduce en un camino de liberación nietzscheano muy peligroso a nivel de estilo y pensamiento, que por poco lo deja atrapado en la miel de sus artificios o en la superficialidad de sus conceptos. Por fortuna, un espíritu combativo y una necesidad exaltada de hacer vibrar la vida, la verdadera vida, en las cuerdas de su prosa poética, le permitieron dejarnos páginas de innegable valor.

Hacia 1910, un grupo de narradores, poetas, ensayistas, intelectuales, etc., se forma en Bogotá, coincidiendo en miras y objetivos que tendían a conservar la tradición más conservadora de la corriente modernista. A este grupo, Luis Eduardo Nieto Caballero lo denominó «Generación del Centenario», por celebrarse en 1910 los cien años de la Independencia, es decir, los primeros cien años de soledad de la República¹⁰.

La Generación del Centenario tendrá gran valor, ya que con ella se establece la ideología política y cultural que regirá los destinos del país por casi todo este siglo. Fuera de poetas de importancia, como Eduardo Castillo o de narradores como José E. Rivera, este grupo alineó a los tres políticos que dominaron al país por casi cuarenta años: Eduardo Santos, Alfonso López Pumarejo y Laureano Gómez. Ellos, según las palabras de Rafael Maya, poeta ultraconservador del grupo posterior, el de *Los Nuevos*, presentaban al país «un programa de conciliación republicana, de tolerancia civil, de equidad democrática, cosas todas muy de acuerdo con el verdadero carácter nacional»¹¹. Las palabras de Maya no dejan de ser, a nuestra lectura, irónicamente tristes y esclarecedoras a la luz de la violencia política que estos dirigentes políticos desataron.

Cercano al pensamiento aristocratizante que se desprendía del grupo del Centenario, EMILIO CUERVO MÁRQUEZ (1873-1937) publica, en 1909, su novela *Phinéés*, que había escrito en 1905, y en 1910, *La ráfaga*. La primera, una novela predecible dentro de la ideología cristiano-conservadora de Cuervo Márquez, llena de cierto patetismo de redención por el sufrimiento, mereció, sin embargo, que Javier Arango Ferrer la colo-

¹⁰ Javier Arango Ferrer, *Dos horas de literatura colombiana* (Medellín: Ediciones La Tertulia, 1963), p. 144.

¹¹ Rafael Maya, *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana* (Bogotá: Librería Voluntad, 1944), p. 107.

cara entre «las grandes joyas de nuestra literatura», añadiendo a continuación que ella es «intemporal y sigue viva como todas las obras maestras»¹². Sin embargo, para el sacerdote salesiano José J. Ortega, historiógrafo de la literatura colombiana, a Cuervo Márquez «se le deslizaron [en esta novela] varios errores dogmáticos»¹³. A estos extremos puede llegar la crítica de la literatura colombiana.

Más cercano al verdadero foco crítico, Eduardo Castillo, citado por el mismo Ortega, afirma que Cuervo Márquez

ha consagrado sus mejores actividades de escritor a la novela psicológica, al estudio de tipos y ambientes de nuestra alta vida bogotana. Nadie con más dotes que él para espigar en este campo. Cuervo Márquez realiza el tipo del hombre habituado a vivir en medios de selección y refinamiento, pues tiene la pasión del análisis íntimo, de la introspección en los dominios del alma humana¹⁴.

Aunque algunas de estas proposiciones se podrían discutir, Cuervo Márquez es, sin lugar a dudas, un escritor que, dentro de la formalidad modernista, de tendencia descriptiva más que narrativa, logra introducirnos, a su manera, en el difícil problema humano, y en especial el de la mujer abocada al dilema social que se le presenta al cambio de una época. Sin embargo, no podemos argumentar que esto lo trae Cuervo Márquez como tesis central de su narrativa: él es demasiado conservador para vislumbrar con precisión estos cambios. Ellos son más bien resultado de su observación del mundo. Es interesante, entonces, ver que tanto en *La ráfaga* como en *Lili* y *La selva oscura*, publicadas en París en un solo tomo en 1924, la mujer pareciera que empieza a pensar en términos de una mayor participación en la forja de su destino, aunque estos pensamientos proto-feministas asomen débilmente en dichas novelas. Por ejemplo, en dos de ellas la mujer supone que es posible «dominar a ese domador de fieras» que es el hombre¹⁵.

El estilo elegante de Cuervo Márquez se acoge a los dictados de la prosa artística y se puede decir de sus novelas, parafraseándolo, que «todo producía allí la impresión de que una imaginación enamorada, artística, quizás, había presidido el arreglo de la recogida estancia»¹⁶.

¹² Javier Arango Ferrer, *Dos horas de literatura colombiana*, 1978, p. 104.

¹³ José J. Ortega, *Historia de la literatura colombiana* (Bogotá: Editorial Cronos, 1935), p. 1027.

¹⁴ José J. Ortega, *ibid.*

¹⁵ Emilio Cuervo Márquez, *La selva oscura* (Bogotá: Editorial Cronos, 1935?), pp. 43 y 143.

¹⁶ Emilio Cuervo Márquez, *La selva oscura*, p. 4.

Emilio Cuervo Márquez tuvo la suerte, gracias a su acomodada posición social, de participar activamente en los medios culturales de Bogotá de fines de siglo, donde frecuentó a todos los intelectuales y poetas, incluso a Silva, y de residir además, por muchos años, en Europa, especialmente en París. Participó entonces del floreciente modernismo latinoamericano y vivió la emergencia de las vanguardias europeas y latinoamericanas. Sin embargo, y a pesar de su alta inteligencia y lucidez, el acento conservador, tradicionalista de su pensamiento, no le permitió dar el salto necesario para ver la cambiante realidad literaria. Así, su obra y su vida intelectual se insertan en esa tradición de impedir la ruptura, tan cara a la inteligencia nacional.

III

CLÍMACO SOTO BORDA (1870-1919) publicó, en 1917, su novela *Diana cazadora*. Soto Borda formaba parte del grupo *La gruta simbólica* (1900-1904), que era una simpática y bohemia asociación de artistas, poetas, narradores, cronistas, intelectuales y pájaros nocturnos de todo tipo, que se reunían cotidianamente en casa de uno de los integrantes del grupo, para celebrarse y celebrar aguardiente y poesía. La importancia de este grupo, más que literaria, es que pasó a ser parte de la leyenda popular que acompaña a artistas y poetas, con ese tono de nostalgia y romanticismo mortuario muy fin de siglo. Soto Borda es quizá uno de los escritores más lúcidos y conscientes de su rol de escritor de este grupo, como lo comprueba su novela *Diana cazadora*.

Ambientada en la Bogotá que siente las repercusiones terribles de la Guerra Civil, la novela narra la destrucción física y mental de un hijo de la alta clase en manos de una cazadora de oportunidades. No obstante, y a pesar de lo esperado del tema, la novela está llena de aciertos a nivel narrativo, consiguiendo presentarnos algunos personajes claros y definidos, como Pelusa, o a nivel de estilo y contenido, puesto que dentro de un marco un tanto siniestro de degradación humana brotan notas de humor e ironía con respecto a la sociedad bogotana. *Diana cazadora* participa, en cierta manera, de algunos de los elementos que sobresalen en *Pax*, a pesar del escepticismo religioso de Soto Borda. Pero ambas novelas tienen a Bogotá como centro de acción, la Guerra Civil de los Mil Días, la sociedad insensible al drama nacional, y como final, un destino trágico sellado por la muerte.

La situación planteada por el colapso social que significó la Primera Guerra Mundial vendría a cambiar bastante el ambiente literario

latinoamericano, ya que a partir del modernismo, y por necesidades inherentes a la realidad americana, los poetas y escritores empezaban a buscar, junto a sus contemporáneos europeos, nuevas formas de expresión que los acercaran de hecho a la nueva realidad. Surgirán así en México, Chile, Argentina, Brasil, movimientos de renovación que pugnarán por lo nuevo.

No así en Colombia. El peso muerto de una tradición sellada por la Academia de la Lengua se imponía, incluso en los jóvenes. Por otro lado, la situación del escritor, si no era adinerado o pertenecía a los centros de poder, que venía a ser lo mismo, era lamentable. La mayoría de los escritores devenían funcionarios públicos, con la consecuente mutilación creadora que esto significa; la pobreza de las editoriales y la escasez de ellas posibilitaban ediciones muy modestas y de poco tiraje, por falta de público lector y por todos los problemas propios a una industria que apenas nacía, que nunca dejaba de estar naciendo. Todos estos problemas impedían un buen desarrollo de la literatura, dado que la profesionalización del escritor, común en esas fechas para los europeos o los norteamericanos, era algo más que imposible. Problema del que todavía no nos liberamos, por otro lado. Visto así, el escritor ya salía prácticamente alineado desde la cuna, y la clase dirigente se encargaba de que esta dirección fuera la que le convenía ideológicamente. Se justifican así la ira de Luis Tejada y el empeño iluminador de Baldomero Sanín Cano.

No obstante, el pensamiento que sobrevive en Colombia es el de un continuo lamentarse por el nuevo orden social y cultural a que se veía abocado el mundo occidental. Rafael Maya, fiel exponente de las ideas de la clase dominante, como ya lo hemos visto, nos dice claramente cómo percibían ellos la situación:

Nunca, en los siglos anteriores, había presenciado Europa semejante anarquía, ni en el orden de la inteligencia ni en el orden de la moral, como la que sucedió a la victoria aliada del año de 1918. Ese triunfo fue la perdición de casi toda Europa, en especial de Francia, como ahora lo estamos constatando. Datan de entonces muchos conceptos atroces y criminales que condujeron a esta nueva hecatombe. La emancipación de la mujer; la ruina de los hogares por debilitamiento de los vínculos domésticos; la concepción materialista de la vida, con eclipse de ciertas nociones que todavía enlazaban al hombre con la moral, con las ideas del honor y del trabajo; la desbocada apetencia del bienestar, del confort y de la riqueza, con menosprecio por la austeridad de la virtud, por las disciplinas del estudio, por las limitaciones de la pobreza; todo ello con su secuela lógica, vale decir,

el resurgimiento de la lucha como medio de supervivencia biológica y como razón suficiente para fundar el derecho; por fin, esa moral pansexualista que se introdujo en la sociedad, en la familia y en la escuela a título de enseñanza científica; lo cual degradó el arte, prostituyó el estudio, humilló al hombre, y al reducir toda la actividad humana a los impulsos genésicos, completó la obra antisocial y anticristiana que pretendía explicar los fenómenos de la vida por los simples estímulos de la economía ¹⁷.

Nos hemos extendido un poco en la cita porque las palabras de Maya son más que elocuentes.

No es nada extraño entonces que aparezca un escritor como ARTURO SUÁREZ (1887-1956), quien se convertirá, a partir de su novela *Rosalba* (1924), en un narrador ampliamente conocido y bien vendido dentro del país. Suárez, quien había publicado ya para esta fecha dos novelas —*Montañera* (1916) y *El alma del pasado* (1921)—, retomará en *Rosalba* el tema de *María*. Es ésta la «historia de un amor grande y verdadero», que terminará en frustración y tragedia. Se comprueba entonces que este tema, romántico en la medida de la afirmación del individuo conflictuado por las circunstancias, perdura a través de los sentimientos en el alma de los colombianos. Suárez, en las Palabras Liminares al libro, define sus búsquedas matizadas por un aristotelismo constreñido y un clasicismo dogmático:

Sólo la verdad es bella, ha dicho Boileau. Por eso este libro es una historia vivida, cuya diferencia con la realidad sólo existe en el ropaje literario con que está vestida. Las frases que van en él son jirones arrancados a la existencia y empapados en sinceridad. Con sangre en el corazón y lágrimas en los ojos fue trazada esta verídica historia en cuyas escenas palpita vivo el sentimiento de un alma atormentada que las vivió con su propia alma y las gozó y sufrió a pleno corazón. Yo he tratado de copiarlas, quizás con torpe mano y desmañada guisa, pero con la mayor fidelidad posible ¹⁸.

Con su narrativa se hace Suárez defensor de los valores clásicos del medio ambiente colombiano, condicionado por las tradiciones católico-conservadoras como familia, Iglesia y estado semifeudal y patriarcal.

Un valor positivo en Suárez es el de que él asume la tarea del escritor como profesional, a la vez que carga sus novelas con una visión intelectual, reflexiva, de sus proposiciones estéticas, haciéndolas recipiendarias de su pensamiento artístico y filosófico. Suárez, a pesar del faci-

¹⁷ Rafael Maya, *Consideraciones críticas...*, p. 109.

¹⁸ Arturo Suárez, *Rosalba* (Bogotá: Editorial ABC, 1944, 9.^a ed.), p. 3.

lismo temático y lo previsible de su estilo impresionista, consigue para el novelista colombiano un puesto dentro de su sociedad. No es el primero en esto, pero sí contribuye altamente a ello. Suárez entabla una lucha por el escritor, tal vez un poco a pesar de sí mismo, sin proponérselo conscientemente, ya que no da muestras de revolucionario. Rafael Gutiérrez Girardot lo ve de esta manera:

Por su estilo y su «amplia cultura», la *Rosalba* de Suárez merece un puesto de precursora en la historia literaria de Colombia: sus enumeraciones, simetrías, la abundancia de léxico patético, las citas de Carlyle, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, Schopenhauer y Mantegazza, entre otros, preludieron las prosas de Silvio Villegas y la oratoria de Augusto Ramírez Moreno. Su casticismo que le hace incrustar en el castellano caldense bogotanzado expresiones típicamente carpetovetónicas como «Vamos» (...), anunció el advenimiento seguro de otro casticismo, el hermético y primoroso de la Generación española del 27¹⁹.

Suárez publicó posteriormente *Así somos las mujeres* (1928); *El divino pecado* (1934); *En el país de la leyenda* (1941); *Sebastián de las gracias* (1942) y *Adorada enemiga* (1943). Esta última novela tendría tanto éxito, a nivel de lectores, como *Rosalba* y conseguiría un buen número de ediciones. La introduce un florido *Canto al Valle* en el que descuellan, en 1943, estas perlas del mejor modernismo de fin de siglo:

¡Valle del Cauca, nemoroso y florido!... tu sol equinoccial es una llama divina que oreca tus edénicos vergeles y calienta el corazón de la patria. La púrpura de tus cámbulos gallardos, el lila de tus airosos gualandayes y el ámbar granado de tus palmas, sería un regalo para los ojos de los dioses olímpicos, y es un orgullo y un grande amor para los hijos de la colombiana tierra²⁰.

Incluir a LUIS LÓPEZ DE MESA (1884-1967) dentro de este panorama de la novela colombiana se justifica por sus tres novelas publicadas en la década del 20: *Iola* (1920); *La tragedia de Nilse* (1928) y *La biografía de Gloria Etzel* (1929). Aunque la mayoría de los críticos han sido generalmente negativos con estas tres novelas, la verdad es que ellas también representan un momento de la estética modernista todavía vigente en Colombia en esos años, como hemos visto. Por otro lado, la dedicación

¹⁹ Rafael Gutiérrez Girardot, «La literatura colombiana en el siglo xx», pp. 476-477.

²⁰ Arturo Suárez, *Adorada enemiga* (Bogotá: Editorial Kelly, 1945, 3.ª ed.), p. 7.

posterior de López de Mesa a tareas investigativas en el campo de la filosofía y de la sociología, condicionaron la visión de su personalidad intelectual como un científico y no como un artista.

En las dos últimas novelas, López de Mesa entra en esa vertiente modernista del psicologismo, presentándonos un paisaje psíquico donde giran convulsos algunos de los integrantes de las altas esferas sociales colombianas. El tono es moralizante y analítico, lo que preludia su posterior carrera científica, y es «el espíritu maligno del análisis» el que triunfa, como dice en *La biografía de Gloria Etzel*²¹.

López de Mesa pertenece a esa aristocracia del pensamiento que jugó sus mejores cartas en un modernismo preciosista y elegante, de prosa lavada y, por lo tanto, limpia de toda impureza verbal popular. Se puede decir, sin temor a dudas, que López de Mesa fracasa en sus intentos novelísticos, y es probable que la conciencia de ello lo haga derivar hacia algo, como la ciencia, que lo acercaba y definía más en la modernidad, ya que como él mismo lo explica por boca de uno de sus personajes:

con un pie en la modernidad y otro en la tradición, naufragué en la ruda transición que trajo a nuestras almas conturbadas este siglo²².

IV

Como en el caso de *Cien años de soledad* en la década del 60, cuando García Márquez enderezó de un plumazo muchos de los caminos de la literatura colombiana, *La vorágine* (1924), de JOSÉ E. RIVERA (1888-1928), se aprovechó de todos los desperdigados hilos del lenguaje de época, de los intentos casi frustrados de elevar a una categoría artística a la novela, de la derrota de un lenguaje que buscaba la realidad nacional, en fin, de los múltiples esfuerzos realizados por los novelistas colombianos impregnados de modernismo, pero sin capacidad creadora para trascenderlo y lanzarlo a lo profundo del alma nacional. Rivera es, pues, resumen de todo el proceso que hemos venido detallando y puertas abiertas al campo de la literatura posterior.

La grandeza de Rivera, además de la calidad intrínseca de su novela, es que lo supo todo con respecto a la literatura colombiana y latino-

²¹ Luis López de Mesa, *La biografía de Gloria Etzel* (Bogotá: Editorial Minerva, 1929), p. 51.

²² Luis López de Mesa, *La tragedia de Nilse* (Bogotá: Editorial Minerva, 1928), p. 228.

americana de su época, no por grandes y eruditos estudios, sino por sensibilidad; y así como Isaacs había tocado las cuerdas de nuestros sentimientos a través del dolor que ocasiona una pérdida, Rivera, por su parte, explota nuestra imaginación por medio de lo fantástico de una pérdida; y aunque se tocan en la fuerza descriptiva del paisaje del trópico, Rivera se distancia de Isaacs en la proyección de la violencia como acción interna de la novela y como fuego crepitante del lenguaje. Recuérdense las primeras líneas de la novela:

Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia²³.

Es importante señalar que Rivera no sólo inauguraba la novela de la violencia, como lo han señalado algunos críticos²⁴, y que en su apertura del regionalismo o del realismo se inscribe en lo que se denominó «novela de la tierra», sino que gracias a la fuerza de su estilo la dirección barroca de su prosa nos lleva a la modernidad, búsqueda por siempre planteada por los adalides del modernismo. Rivera, junto a otros distinguidos escritores latinoamericanos, dio el salto que la narrativa colombiana e hispanoamericana necesitaba para integrarse en la realidad de su época, para ser sencillamente actual. Dice Juan Loveluck:

La vorágine (...) significó para su tiempo la máxima tensión de un americanismo violento, denunciatorio, documental: y en sus páginas anticipa la soldadura de los problemas del hombre interior —locura, alucinación, pesadilla en el plano consciente—, con las urgencias y presiones del medio anulador. Testimonio, pues, de una mutación fundamental²⁵.

Es obvio que el cambio drástico que afectó al mundo a partir de la Revolución Rusa y la aplicación del marxismo-leninismo, el psicoanálisis de Freud, la teoría de la relatividad, etc., empezaba a afectar a América Latina, aunque sus efectos mayores se sentirían la década siguiente, o sea la del 30. Sin embargo, la realidad colombiana no estaba lejana también de cambios, que si bien no transformaron al país, por lo menos anunciaron nuevas formas de pensar y dirigir las acciones. Se hacen las primeras reuniones del Partido Socialista, se organizan los sindicatos, y se va con cierta frecuencia a huelgas (a esto contribuye la presencia

²³ José E. Rivera, *La vorágine* (Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1967, 9.ª ed.), p. 11.

²⁴ Véase Juan Loveluck, estudio preliminar a *La vorágine* (Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1965, 4.ª ed.), p. 37.

²⁵ Juan Loveluck, *La vorágine*, estudio preliminar, p. 21.

de dirigentes obreros como Tomás Uribe Márquez, Ignacio Torres Giraldo y María Cano), se empieza a pugnar por la reforma estudiantil, siguiendo el modelo de Córdoba, se impulsan los ferrocarriles y otros sistemas de comunicación, y surgen nuevos políticos dentro de las filas del liberalismo, como es el caso de Jorge Eliécer Gaitán. Todos estos cambios generaban violencia, como producto del malestar de las clases sociales en lucha.

Rivera, quien era muy consciente de la realidad social y política que le tocó vivir, estuvo, a pesar de esto, muy distante de proponerse una novela de denuncia. No obstante, como una metáfora disparada al corazón del misterio, *La vorágine* es, desde su nombre, el libro abierto del destino nacional. Su pesimismo y desesperanza son signos de una búsqueda en lo real.

Perteneciente a la tradición humanística liberal, que veía posibles cambios sociales a través de la educación, Daniel Samper Ortega (1895-1943) es un escrito que dedica su vida a empresas educativas y defensoras de la cultura nacional, así como a la enseñanza y a otras actividades académicas. Y este didactismo se nota en sus novelas, todas escritas con una intención ejemplarizante. Daniel Samper es el maestro que emprende la ardua tarea de educar al pueblo colombiano. Esto se ve claro en su «Diálogo del Pueblo y un novelista», que forma parte de su libro de ensayos *Al galope* (1930), donde la base de toda la reforma social se reduce a la educación. En este diálogo, por cierto muy interesante y aclarador del idealismo reformista liberal de las primeras décadas del siglo, el novelista toma la voz del pueblo y viceversa. Integrados, enfrentan los problemas nacionales desde todos los ángulos de conflicto: religión, trabajo, asistencia médica, alcohol y tabaco, ejército, políticos, universidades, hambre, destrucción, etc., y la conclusión es que la educación resulta ser «el magno, el fundamental problema que tiene el país»²⁶.

Desde *El corozal* (1921) hasta *Zoraya* (1931) —tal vez su novela más conocida— Samper Ortega nos da una lección de buena escritura, de sobriedad y gusto en el lenguaje, hasta los límites de una reconstrucción histórica cargada de novedades gratas a nivel del idioma, las costumbres y la tradición. Es, pues, necesario reconocer, sin titubeos, la alta calidad de su empeño literario, sin que esto nos obligue a ver el producto al margen del ángulo crítico que necesita. Tal vez el problema novelístico de Samper Ortega sea que él conocía tan bien las reglas del juego literario, y confiaba tanto en su bondad, que nunca pudo ni quiso

²⁶ Daniel Samper Ortega, *Al galope* (Bogotá: Editorial Minerva, 1930), p. 128.

escaparse de ellas, y por consiguiente, su literatura se quedó atrapada en las múltiples formas de composición. *La obsesión* (1926) y *La marquesa de Alfandaque* (1923), esta última casi un retablo de costumbres, confirman esta «obsesión» de compostura, a veces conflictiva para el creador.

Contrastando con la compostura de Samper Ortega, la obra de GREGORIO SÁNCHEZ GÓMEZ (1895-1942), que apela más a lo narrativo y no tanto a lo descriptivo, va a la búsqueda de una belleza que se supone sembrada en las crudas márgenes de lo real y no en el centro del orden establecido. Sánchez Gómez, gracias a su preocupación por lo social, es precursor de la novela realista de José A. Osorio Lizarazo. *La derrota* (fechada en 1917, pero publicada en 1925) antecede el tratamiento de la ciudad y de sus habitantes marginales, de gran fuerza expresiva, que encontramos en Osorio Lizarazo.

Sánchez Gómez fue un prolífico novelista. Además de *La derrota* destacamos entre sus novelas: *La tierra desnuda* (1920); *Rosario Benavides* (1927)²⁷; *La casa de los Del Pino* (1929); *La virgen pobre* (1929); *El gavilán* (1933); *El burgo de San Sebastián* (1938); *La bruja de las minas* (1947). En *La vida de un muerto* (1936) Sánchez Gómez intenta, con éxito a nuestro juicio, el humor en la literatura, algo, si bien no extraño, por lo menos poco frecuentado por nuestros escritores. Es interesante notar que la literatura colombiana, entroncada a su manera en la literatura del mundo occidental, fue heredera también de esa carga de tristeza y desolación que se nos vino encima no bien terminado el período romántico. Con pocas excepciones, y sin contar los autores de literatura humorística, que no es el caso, los escritores tuvieron la tendencia a reflejar más los aspectos serios y tristes de la realidad cotidiana o de la fantasía. Y esta tristeza se coló en el país convirtiéndose en tema fundamental de nuestra literatura, de nuestra música, pintura, etcétera. Nada más falso como reflejo de un pueblo que, como el colombiano, mantiene a flor de piel y de labios el ingenio y el humor agudo, váyase de Barranquilla a Pasto como todos lo sabemos. Dentro de las grandes excepciones a esta regla de la tristeza, Carrasquilla y García Márquez abren el compás de la «mamadera de gallo» en nuestra literatura. Sánchez Gómez, especialmente con la novela que citamos, se inscribe dentro de esta tradición saludable.

En la novela, el protagonista, que ha muerto, pero que no ha muerto gracias a que fue enterrado vivo, se encuentra con otro ser de ultratumba, sombra decapitada que le habla y que le dice al notar su estupor:

²⁷ Uriel Ospina, en *Sesenta minutos de la novela en Colombia* (Bogotá: Banco de la República, Breviarios Colombianos, 1979?), pp. 76-77, ha dicho de esta novela que «fue laureada por la Academia Colombiana».

—Comprendo su asombro —agregó en seguida gravemente— de que pueda yo hablar con el cráneo separado del tronco. ¿Pero el asunto es muy sencillo? Puedo hablar sin cabeza porque en vida fui orador político. Hice parte de un parlamento²⁸.

Podemos notar, también, que ya hay allí un enfrentamiento directo, incluso desde las líneas de la literatura más popular, a la pomposidad oratoria y verbal que distinguió (y distingue) a algunos de nuestros intelectuales.

La novelística del médico CÉSAR URIBE PIEDRAHÍTA (1897-1951) encuentra su punto de partida en esa relación violenta con la naturaleza que Rivera había llevado a su máxima consecuencia. Uribe Piedrahíta, con su novela *Toá* (1933), entra de lleno en ese infierno de palabras que reflejan a plenitud la dureza y hermosura terrorífica de los adentros del trópico. Pero a diferencia de Rivera, Uribe Piedrahíta se preocupa un poco menos por el factor descriptivo para enfatizar lo narrativo, arriesgando en la empresa la belleza formal de la prosa. Sus personajes y situaciones son crudos y tratados en forma directa, sin refinamientos. Uribe Piedrahíta se introduce en la corriente de novela que trata el tema de la violencia, pero no recurre tanto a su imaginación como a la investigación de hechos reales, concretos. Las espeluznantes escenas de crueldad en *Toá* tienen un parangón directo en las matanzas organizadas por los caucheros de la selva amazónica. La respuesta de Uribe Piedrahíta a esta terrible situación pareciera ser la que da uno de sus personajes:

—Aquí no hay más remedio que afrontar la situación y contestar a la violencia con la violencia²⁹.

En esto precede la respuesta que algunos de los escritores y poetas colombianos darían al fenómeno de la violencia en la década del 60.

Es interesante hacer notar que una novela como *Toá* haya pasado casi inadvertida por la crítica especializada. Tal vez su crudeza verbal, cierto descuido del estilo (grave pecado para muchos de los colombianos), un poco de apresuramiento narrativo; en fin, una serie de pequeños escollos, ampliamente superados por la fuerza de la novela, contribuyeron a este silencio. En un lúcido ensayo introductorio a la novela, Antonio García aclara:

Este libro de César Uribe tiene un valor central: el de ser verdaderamente, temerariamente humano. En él no existe el hombre sin

²⁸ Gregorio Sánchez Gómez, *Vida de un muerto* (Manizales: Casa editorial Arturo Zapata, 1936), p. 81.

²⁹ César Uribe Piedrahíta, *Toá* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1942), p. 50.

tesis. No hay personajes secundarios ni principales, sino ocasiones mejores que otras. Por eso, técnicamente, este libro sombrío y grande es una horca de las costumbres (...).

No ha buscado César Uribe el aspecto novelesco y plástico de los temperamentos, sino el aspecto más hondo de la vida. Esto es todo lo que se puede anticipar de estas páginas, escritas fervorosamente para la soledad³⁰.

Posteriormente, César Uribe Piedrahíta publicó *Mancha de aceite* (1935), donde enfrenta, con su prosa abierta y decidida, las fuerzas oscuras del capitalismo imperialista. Es interesante notar que, según se supone, Rivera mascullaba una idea similar para su segunda novela cuando lo sorprendió la muerte. La *Revista de Indias* publicó, en 1939, un capítulo de la novela *Caribe*, que Uribe Piedrahíta preparaba entonces y que nunca salió impresa.

David, hijo de Palestina (1931), de JOSÉ RESTREPO JARAMILLO (1896-1945), novela escrita, tras larga gestación, de una sola sentada, como el autor nos lo explica³¹, es una muestra interesante de la narrativa colombiana que buscaba, más allá de las tildes modernistas, desprenderse del costumbrismo que, en cierta forma, había tendido a idealizar el campo y sus habitantes. Restrepo Jaramillo nos trae una mirada directa, casi cruel, de la vida de un pueblo de los Andes antioqueños. Sin plantear la tragedia romántica y tratando de salir un poco de los esquemas del regionalismo, aunque inmerso en su ola totalizadora, Restrepo Jaramillo busca tímidamente remodelar la estructura novelística mediante diferentes aproximaciones a los personajes y a la acción. Otros de los elementos altamente positivos en la factura de esta novela son el trabajo incesante en el vocabulario, ceñido y en frases cortas, frases estallantes en cuanto a la carga adjetival, sin abusar tampoco de los paralelismos barrocos, que retardan la acción y tienden a embellecer demasiado la descripción.

Sin embargo, la verdadera fuerza de la novela está en su continuo golpear contra la sociedad cerrada, patriarcal y casi demoníaca, en cuanto a lo represivo, de nuestros pueblos campesinos. Veamos cómo nos aclara esto el personaje José María, filósofo del pueblo:

—Sí. No somos cristianos. NO SOMOS CRISTIANOS.

—No es cristiana nuestra república. Napoleón [un personaje de la novela] tiene razón cuando recuerda aquella chulería española (...)

³⁰ Antonio García, Introducción a *Toá*, p. 12.

³¹ José Restrepo Jaramillo, *David, hijo de Palestina* (Medellín: Ediciones de la Librería Pérez, 1931), p. 257.

que nos dominó y sigue mandándonos en espíritu. Mataron los indios, matamos nosotros los que quedaban y no supimos — ¡desdichados! — que estábamos asesinando nuestra alma para vestirnos luego con almas viejas, estrechas, que nos han deformado tristemente el cuerpo y el espíritu. Hace más de un siglo que no nos gobiernan ni nos estafan desde España, pero eso mismo hace que nos desgobiernen y nos estafen los caciques políticos y los otros que tú conoces, los de nuestra propia casa. ¿Y qué remedio? ¿Tú ves alguno?

—Ninguno. Absolutamente ninguno³².

La novela trata también de probar la tesis de una supuesta ascendencia judía en la raza antioqueña. Esta idea, bastante popular a través de múltiples estereotipos, no alcanza a probarse a sí misma y queda en mera suposición. Pero más importante que esto es la llama de lo sexual que permanece prendida en la novela. Amor y dinero, sexo y oro, son constantes. Sin embargo, Restrepo Jaramillo, como el común de los narradores colombianos, es terriblemente casto y deja diluirse en puntos suspensivos el ardor sensual de su prosa.

V

Uno de los aspectos interesantes de la historiografía novelística colombiana es que, a pesar de los múltiples problemas inherentes al oficio de escritor en un país como Colombia, un alto porcentaje de los narradores ha tomado con seriedad el oficio, luchando así por la creación de un público lector y un aparato difusor que permita cerrar el triángulo. Aunque este esfuerzo mayor no se haya visto premiado por un éxito contundente (sólo los últimos años han visto un cambio sustancial con respecto a esto), por lo menos han logrado dignificar la tarea del escritor frente a los receptores de su obra. Hemos visto a lo largo de este trabajo que los escritores colombianos han buscado variantes simples o complejas para hacer llegar su mensaje literario: costumbrismo, decadentismo, expresionismo, regionalismo, psicologismo, didacticismo, etc., son algunas de esas posibilidades abiertas para el establecimiento del necesario diálogo entre el autor y su público. Pues bien: nadie más urgido de una comunicación estrecha con su lector que José A. OSORIO LIZARAZO (1900-1965), el novelista que hizo de Bogotá el centro de acción de su obra, resumiendo con esto todos los débiles intentos anteriores de novelar la ciudad. Osorio Lizarazo es a Bogotá lo

³² José Restrepo Jaramillo, *David, hijo de Palestina*, p. 64.

que Carrasquilla es a Antioquía. A más del naturalismo que matiza las obras de Osorio y la diferencia de época, Osorio atiende al encantamiento de los suburbios bogotanos, impregnados de violencia, degradación humana y miseria. No son éstos los mundos que visitó Carrasquilla, pero sí a los que apuntó la obra de Soto Borda o la de Sánchez Gómez, como anotábamos antes.

La personalidad literaria e intelectual de Osorio Lizarazo es compleja, difícil de precisar, dados los continuos desplazamientos de su ideología socialista-cristiana y las contradicciones entre lo que su ojo de narrador veía y las tesis sociales que abundan en sus novelas como pregunta y respuesta a la realidad nacional. Ya desde su primer libro, *La cara de la miseria* (1926), crónicas sobre la sociedad bogotana vistas desde un ángulo folletinesco, hasta sus últimas novelas como *El día del odio* (1952), magnífico recuento del horror del «bogotazo», su preocupación por ese lado oscuro y amargo de la vida citadina es clara: barrios bajos, hampones, prostitutas, alcohólicos, empleados públicos, cafetines de mala muerte, rincones de cantina, malos olores, hombres y mujeres de la frustrada clase media baja, campesinos desplazados por la violencia y el hambre, políticos sin escrúpulos; es decir, toda la flora y fauna de una ciudad en desmesurado crecimiento. La zoología de Osorio Lizarazo es variada, lleva el ojo del narrador-periodista; sin embargo, su afán didáctico, moralizante, lo hace incluir en muchas de sus novelas arengas populistas que cortan bruscamente la acción, a la par que nos llaman a una reflexión social y política. La trama de sus obras, piezas de contenido simple, sencillo, de fácil comprensión popular, es bastante previsible, lo cual, a pesar de las ventajas ideológicas que pueda llevar este efecto de distanciamiento, no le permite sumergirnos con interés creciente en la narración. Tal vez por esto algunos de sus críticos coinciden en el carácter «desigual» de su obra, a la vez que alaban su caracterización de la ciudad y sus habitantes³³. Con sabor de avenidas y suburbios, plazas de mercados y antros, Osorio Lizarazo nos ha legado una Bogotá que va de la ficción a la realidad y viceversa, enfrentándose al fracaso y a la derrota del arte como instrumento del cambio. Santiago Mutis lo dice con belleza y precisión.

Qué difícil para Osorio aceptar cierta *inutilidad* del arte y más aún cuando de ella esperaba, además de una respuesta, la redención de la clase desposeída... y que no le negara su tiempo de escritor.

³³ Ver las críticas de Hernando Téllez y Juan Gustavo Cobo Borda citadas por Santiago Mutis en su introducción a: José A. Osorio Lizarazo, *Novelas y crónicas* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), pp. xxxix-lix.

Pero cada libro publicado se encargó de decirle, con duras palabras, lo que él ya sabía: que estaba equivocado. Y cada libro lo obligó también a abandonarse aún más a sus personajes, a los que su condición de escritor lo lanzaba despiadadamente. Pues lejos de su vocación no se sentía un Hombre, sino una amplia puerta por donde entraba el vacío, por donde lo penetraba la desesperación de extraviarse: el peso de la incapacidad para darse forma y dársela al enigmático mundo que llevaba sus mismas experiencias, cuyos fulgores se desvanecían una vez esbozados, pero que en su intimidad tenían una resonancia imborrable³⁴.

Entre las novelas de Osorio Lizarazo también contamos: *La casa de vecindad* (1930); *Barranquilla 2132* (1932); *El criminal* (1935); *La cosecha* (1935); *Hombre sin presente* (1938); *Garabato* (1939); *El hombre bajo la tierra* (1944); *El pantano* (1952); *El camino de la sombra* (1965).

La presencia de un espíritu travieso, rebelde e iconoclasta como el de FERNANDO GONZÁLEZ (1895-1964) en este ensayo se justifica no sólo por el carácter entre novelesco y biográfico de casi toda su obra, sino por su novela corta *Don Mirócleles* (1932), donde, a partir de fragmentaciones y *collages*, logra darnos el cuadro vivo de unos cuantos personajes y la vida que los rodea. Paseándose de París y Marsella a Sonsón y Medellín, la prosa vital de Fernando González busca romper, a su manera, con las costumbres y las tradiciones literarias colombianas. Una tendencia a filosofar, utilizando el ritmo brutal del trópico, hace de González, más que un novelista, un pensador o filósofo.

El método de este maestro de Envigado, como se lo llamaba, consistió en no tener método, en dejar caer las ideas, las palabras, con una fuerza difícil de contener, lacerando oídos, abriendo ojos y narices, despertando instintos. Dice Rafael Gutiérrez Girardot:

No la contradicción, sino la anarquía presidió su trabajo intelectual. Fernando González rompió con todas las convenciones de la literatura. Hubiera podido jugar un papel semejante al que jugó Macedonio Fernández en Argentina, a quien se asemeja en la forma dislocada con la que maneja el lenguaje, en la burlona irreverencia con la que se refiere a la filosofía y en la arbitrariedad de sus teorías y de la formación de conceptos. Sin embargo, a diferencia de Macedonio Fernández («filósofo» arraigado en el mundo criollo), Fernando González sólo tenía un punto de referencia, el Yo, a cuyo predominio González llamó *egoencia* (*op. cit.*, nota 8).

³⁴ Santiago Mutis, introducción a José A. Osorio Lizarazo, *Novelas y crónicas*, pp. LXIII-LXIV.

Muy cierto, a nuestro juicio, lo que dice Gutiérrez Girardot, y tal vez sea este buscar en el Ser, en el individuo, una luz rabiosa de sabiduría lo que lo alejó en su época de los posibles espíritus afines; sin embargo, en muchas de sus obras su preocupación por Colombia y su destino es evidente. Algunos pasajes de su novela experimental, *Don Mirócleles*, son reveladores de esta posición, que se hace extensiva a América Latina.

Sin rodeos las acusa de dedicarse al «vicio solitario», entendiendo por esto «toda manera de efectuarse la descarga nerviosa sin que sea excitada por la realidad»³⁵. Y más adelante, basado en este aserto, apostrofa:

¡Somos viciosos solitarios! Grandes viciosos lo fueron los señores Caro, Suárez, Ospina. Intemperante imaginativo era Caro, *que sabía mucho latín y gramática* y que por eso fue Presidente. Y el señor Marco Fidel, ¡y todos! Tenéis la cara del estudiante de los jesuitas: ojos apagados, opacas las escleróticas, barrosos, grasosos y húmedas las manos. ¡Viva el gran partido tal! ¡Viva Cristo Rey!³⁶.

La obra de Fernando González causó cierto revuelo en su época, pero fue necesario esperar hasta la década del 60, con el advenimiento del Nadaísmo, para que este maestro de lo vital encontrara sus amorosos y ávidos lectores.

Otra pluma vigorosa, cargada de la fuerza del cambio, fue la de EDUARDO ZALAMEA BORDA (1907-1963), el escritor colombiano que más se aproximó, entre los de su tiempo, a los planteamientos de la nueva narración en Occidente. Su única novela, *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934), es prueba fehaciente de esto.

A pesar de una obvia retórica post-modernista en la prosa, que en ese entonces fue novedad, Zalamea hace brillar sus palabras por la abundancia verbal y el hilo de coherencia nerviosa que las envuelve. Podríamos decir que hay en esta novela un lenguaje de acero tejido con hilos de seda, que el tiempo, lastimosamente, empieza a deteriorar. Hay, pues, una escritura poética que ya ha abandonado la prosa artística y se emparenta con las vibraciones de narradores contemporáneos como Joyce o Proust.

Zalamea, por otro lado, demuestra un manejo hábil de los recursos novelísticos: estructura clímax y tensión como un maestro; pinta escenas con brochazos limpios y colores justos, y hace de la acción arma del

³⁵ Fernando González, *Don Mirócleles* (Barcelona: Editorial Juventud, 1934, 2.^a ed.), p. 177.

³⁶ Fernando González, *Don Mirócleles*, p. 181.

interés y del gusto en la lectura. En cuanto al lenguaje utilizado para atrapar los personajes, va de cierta sofisticación literaria en la voz de Dick o Manuel, hasta lo dialectal (popular) en negros o indios. Hay, pues, una serie de matices que permiten sentir con determinada profundidad la novela.

Zalamea ha escrito una obra de ruptura, no sólo a nivel formal, sino también en cuanto a contenido. No obstante, hay en su tesis una resistencia a ver lo moderno con ojos positivos, con esperanza. Más bien vemos surgir lo ancestral y oculto, las fuerzas extrañas, los dioses oscuros, como quería D. H. Lawrence. Todos los signos, así sean los números que utiliza a discreción, son claves para una interpretación del mundo que subyace bajo el peso de la acción y las palabras.

La novela se aproxima a los límites de la violencia, la muerte, el sexo, el odio, la amistad. En fin, diálogo entre el amor y la muerte:

Sobre mí cae otra vez la muerte. Ahora muy cercana y de brazo con el amor. Otra vez el amor y la muerte. ¡Maldita sea! ³⁷.

VI

La novela colombiana, a medida que se aproxima a la década del 40, va entrando cada vez más en el *tema de la violencia*. Quizá sea ésta la razón por la cual un escritor tan refinado como BERNARDO ARIAS TRUJILLO (1905-1939) recurra, en su novela *Risaralda* (1935), dentro de una prosa poética llevada casi al extremo, a imágenes y escenas de terrible violencia humana.

Dentro de la tónica regionalista, aunque ligeramente fantástica en cuanto a lo poco natural de los personajes (sabemos por Silvio Villegas que Arias Trujillo se basó en hechos reales para su narración) ³⁸, la novela trata del nacimiento de un pueblo, Sopinga, habitado por negros primero y luego colonizado por blancos, quienes lo rebautizaron como La Virginia. La novela se mueve dentro de este proceso, haciendo hincapié en la vida salvaje, cruel, triste, pero libre, de los negros, y en el posterior dominio de «los blancos voraces», que al final imponen su poder. *Risaralda* es un canto, una queja, un bambuco, y en la agudeza del sentimiento está la calidad de la obra, en su penetración sensorial

³⁷ Eduardo Zalamea Borda, *Cuatro años a bordo de mí mismo* (Buenos Aires: Max Nieto Editor, 1948), p. 175.

³⁸ Silvio Villegas, Introducción a Bernardo Arias Trujillo, *Risaralda* (Medellín: Editorial Bedout, 1959), p. vi.

a una realidad repelente. La debilidad viene de los excesos del lenguaje, de la artificialidad, que, al no ser buscada directamente, como quisiera el escritor barroco, hace que el autor caiga en su propia trampa, alejándose del sujeto en vez de aproximarlo. Uriel Ospina ha dicho que «*Risaralda* es la antiprosa por exceso de prosa, es un anticuerpo literario creado con cuerpos de alto valor»³⁹. Es probable que en estas palabras de Ospina esté la clave de interpretación crítica de esta novela.

El ciclo se está cerrando. La novela colombiana está de lleno en el magma de la violencia. Poco respiro queda para los que alientan otra cosa. EDUARDO CABALLERO CALDERÓN (1910) publica *Tipacoque* (1941), novela de las costumbres de las altiplanicies andinas, y cae en el vacío del tiempo, allá donde lo espera Tomás Rueda Vargas y su canto de glorias a las sabanas. Pero ya no hay tiempo para estos juegos alegres de siervos y señores que hicieron la delicia de la cómoda clase dominante; la década del 40 escribirá con dolor que toda la angustia vital, existencial, del escritor colombiano, su queja amarga, estaba justificada por la proximidad de la hecatombe, y el 9 de abril de 1948 así lo confirma. Si algo debiera decirse de nuestros escritores de esta época es que hubo en ellos sangre de visionarios.

Como nota final queremos dejar claro que las limitaciones de este estudio no nos permitieron analizar la obra de escritores como Juan José Botero, Efe Gómez, Bernardo Toro, Manuel Briseño, Wenceslao Montoya, Rómulo Cuesta, Luis Enrique Osorio, entre otros. También ellos han contribuido a nuestra búsqueda como país, como grupo humano, y las fallas, los aciertos, los logros y las derrotas, a pesar de todo, no la hacen menos intensa, menos hermosa.

³⁹ Uriel Ospina, *Sesenta minutos de novela en Colombia*, p. 91.