

La casa grande en la construcción de la historia de Colombia

Miguel Zapata Ferreira*

University of Arkansas

Primera versión recibida: 29 de octubre de 2004;

versión final aceptada: 1 de abril de 2004 (Eds.)

Resumen: El presente artículo propone el estudio de *La casa grande* de Alvaro Cepeda Samudio como novela del Boom más que como novela de la violencia. El autor se apoya en el hecho de que la obra habla de la época de la matanza de las Bananeras (1928), periodo anterior al llamado de la violencia y en que varios elementos de escritura de la novela anuncian el arribo del Boom (personajes innominados, diversos narradores, mezcla de géneros, abundancia de documentos). Tales elementos son propios del "modernism" norteamericano y anglo-europeo que el Boom adopta y adapta a la situación histórica colombiana y a una visión más compleja del fenómeno socio-histórico-sicológico de varias violencias, las cuales actúan como eco de la labor del historiador que trate de explicar el fenómeno de las Bananeras.

Descriptor: Cepeda Samudio, Álvaro; *La casa grande*; Violencia; Matanza de las Bananeras; Modernism norteamericano; Boom literario.

Abstract: This article proposes to study Álvaro Cepeda Samudio's novel *La casa grande*, as a product of the literary Boom instead of a Colombian novel of violence as it has been considered. The novel's historical background does not strictly comprehend the so called Period of Violence but a previous one: the mass killings at the banana plantations in 1928. Another characteristic of this novel is its display of a narrative technique that announces the Boom when this movement adopts and adapts North American and Anglo European Modernism to the Colombian historical situation to offer a more complex view of the social, historical and psychological phenomena of several instances of violence. The fragmented technique of the novel, the various unnamed characters, the collage of legal

* Ph.D. Comparative Literature. Assistant Professor of Spanish, Department of Foreign Languages. University of Evansville, Indiana (mz7@evansville.edu). El artículo es parte de la tesis que adelantó el autor en el marco de sus estudios doctorales, titulada: "Boom, modernismo y la novela de la violencia en Colombia: voces múltiples de la historia en *La casa grande* de Alvaro Cepeda Samudio", 2003.

documents, mixture of genres, all of which are possibly an echo of the work of the historian trying to account for the massacre at the Bananeras.

Key words: Cepeda Samudio, Álvaro; *La casa grande*; Violencia; Banana Plantation Masacre; North American Modernism; Literary Boom.

Demasiado a menudo, la crítica histórica acepta que los movimientos literarios y las generaciones que les corresponden reclaman su puesto en la historia literaria en virtud de su propia coherencia artística. Más aún, es una falacia creer en la existencia monolítica de movimientos literarios en un período determinado a exclusión de otros "movimientos literarios" que les sean simultáneos y que pudieran tener un vigor propio que les permitiría en otras condiciones socio-históricas llegar a hegemonizarse.¹ Sería más acertado proponer que los movimientos literarios, las generaciones, las antologías, las publicaciones y la crítica son todos actos políticos. Son todos ellos, y especialmente las antologías y la "existencia" de movimientos literarios, más actos de exclusión que de inclusión, más actos de negación que de afirmación, más de rechazo que de aceptación, más de síntesis parcial que de síntesis imparcial sobre toda la actividad literaria propia de un período determinado del desarrollo de una sociedad.

Simultáneamente, en una sociedad hay ideas con fuerzas centrífugas y centrípetas, ideologías que la apoyan y que la subvierten. Pero usualmente, un sólo movimiento literario se hegemoniza, y quedan marginados así, por supuesto, otras formas que podrían llegar a cobrar una importancia igual, superior o inferior.

En Colombia, según el crítico Raymond L. Williams, en su trabajo *Novela y poder en Colombia 1844-1987*, específicamente en el capítulo, "La ideología y la novela en los siglos XIX y XX en Colombia" (41, 42, 43, 68, 69), las oligarquías tradicionales, la crítica literaria que ha estado ligada a esas oligarquías, las instituciones estatales incluyendo a la iglesia y el suplemento literario de *El Tiempo* han cumplido un papel "legitimizador," un papel de reguladores de la producción literaria, especialmente de la novela, que ellas reciben bien en su actividad crítica de acuerdo con sus intereses partidistas. Williams considera que la producción de la

1. A este respecto resultan muy útiles dos capítulos del trabajo de Raymond Williams titulado *Marxismo y Literatura*, "La hegemonía," (129-136) y "Dominante, residual y emergente," (143-149).

Novela de la Violencia es un ejemplo clave de cómo las instituciones sociales han frenado o impedido su divulgación ya que ella “no se trata del tipo de literatura que la oligarquía desearía reconocer o difundir” (72). La conclusión que Williams propone es que esta situación socio-política ha hecho creer que en Colombia la novela es un género menor (72). En este contexto, se explica por qué el éxito de *Cien años de soledad* se inicia desde afuera y no en Colombia; mientras afuera se lo aclamaba, adentro se lo desconocía o censuraba.

Es en este mismo contexto de hegemonización y exclusión en el que se puede leer *La casa grande*² de Álvaro Cepeda Samudio. Por un lado, las instituciones como la iglesia, la crítica oligárquica, el suplemento literario de *El Tiempo*, según Williams, rechazaban la novela de la violencia de la primera fase por su denuncia directa y panfletaria de los hechos históricos de la violencia; por otro lado el modernismo faulkneriano ofrecería una técnica para tratar una problemática de una manera indirecta. Entonces, *La casa grande* se convierte en una alternativa que presenta de todas maneras

2 Argumento. Unos soldados llegan a un pueblo de la Zona Bananera de la Costa Atlántica de Colombia con el objeto de acabar una huelga organizada los obreros-campesinos de la compañía bananera para reclamar reivindicaciones salariales, de vivienda y de salud, entre otras cosas. Un soldado decide escapar del cuartel improvisado para visitar a las prostitutas del pueblo. No tiene que buscar el prostíbulo pues al saltar la paredilla del cuartel llega al patio de una casa aristocrática. Allí, una mujer, quien resulta ser la hermana menor de la familia, y a quien la narradora llamará La Hermana, le brinda su cuerpo sin placer ni resistencia, cosa que el soldado no alcanza a comprender. De regreso al cuartel, encuentra que los obreros han sido masacrados por el ejército a pesar de haber estado desarmados. En la historia discontinua, el padre de la muchacha ha descubierto su entrega corporal, y la castiga rompiéndole la cara con una espuela. En los días siguientes, junto con una hija un tanto mayor, el “tú” destinatario de la narración, se da a la tarea de acusar a los obreros sobrevivientes de los actos de la huelga, y, presumiblemente, de tener algo que ver con la pérdida de la virginidad de su hija menor. La anterioridad o posterioridad de las acusaciones del Padre en contra de los huelguistas, como todos los hechos de la obra, no están narradas de una manera clara. En algún momento de la obra, algunos hombres del pueblo sindicaron al Padre (75) de ser responsable de la llegada del ejército al pueblo mediante la denuncia de los huelguistas. Es decir, es probable que el Padre tenga algo que ver con la promulgación del decreto (incluido tal cual en el relato) que sindicaba de malhechores a los huelguistas. El hermano de la familia que había estado unido ideológicamente al pueblo obrero, se une a éste también de acción, y el pueblo asesina con instrumentos de labranza al Padre. El “tú” destinatario que deseaba perpetuar la tradición del Padre, se encarga de la crianza de los hijos de la hermana menor cuando esta muere. Sin embargo, el deseo de perpetuar la tradición se ve frustrado una vez más porque una de sus sobrinas, al igual que su madre, se ha entregado a algún desconocido sin tradición aristocrática. En realidad, este último acto aparece al principio de la obra, así que todo el resto, y que se refiere al pasado y a los hechos de las bananeras, es contado como evocación.

cierta crítica social sin ser maniqueísta, incluyendo distintas voces del conflicto histórico sin que la voz autorial tome partido explícitamente en la presentación de los hechos históricos. No se olvide que el asunto narrativo de la obra se nutre del recuerdo de los personajes, recuerdos contados a la manera de la tradición oral, y que ésta última discrepa de la historia oficial. En términos bajtinianos, en esto radicaría la heteroglosia de esta novela. En un ambiente altamente represivo, esta obra encuentra una alternativa para su divulgación y para mediar en la crítica social.

Pero no debe olvidarse que el triunfo de Cepeda ha sido parcial. Después de aproximadamente cuatro décadas, sigue siendo reconocido sólo por unos cuantos. Es de resaltar aquí que la labor de los críticos ha servido para darle al autor parte de ese reconocimiento que bien merece al lado de los grandes. En concreto, la labor de Lucila Inés Mena desde los Estados Unidos ha sido un ejemplo importante. Su trabajo, "Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana", publicado por la universidad de Indiana en 1978, se propone estudiar una larga lista de obras de la violencia, en la cual se encuentra *La casa grande*. Esto se hace retrospectivamente después del éxito de *Cien años de soledad*, y por ello uno de los fines de su trabajo es demostrar que la obra de García Márquez no es un fenómeno aislado sino la culminación de un proceso. Al lado de la crítica colombiana,³ la labor de la Asociación de Colombianistas ha recaído en Cepeda y en el Grupo de Barranquilla. En 1989, el quinto congreso de colombianistas presidido por Raymond L. Williams rinde homenaje a Cepeda Samudio con una serie de artículos.

Lo anterior no quiere decir que no ha habido ninguna labor crítica colombiana en reconocimiento de Cepeda Samudio. Tampoco quiere decir que sólo la labor de la crítica extranjera ha propiciado el poco reconocimiento que existe sobre Cepeda Samudio. Lo que sí quiere decir es que puede haber una relación entre la crítica oligárquica a la que Williams se refiere y la falta de trascendencia de Cepeda. El reconocimiento de García Márquez se ha iniciado desde afuera y su fama ha sido tan arrasadora que en Colombia se lo imita y la crítica ha tenido que ocuparse de él. La fama de García Márquez ha iniciado un interés retrospectivo hacia otros autores

3 De ésta, el crítico Raymond L. Williams, en: *Los antecedentes: Álvaro Cepeda Samudio y la tradición de la novela costeña*, resalta la labor de Germán Vargas. De la extranjera, resalta a Lucila Inés Mena, Seymour Menton y Jacques Gilard (43).

costeños. En "Los antecedentes" (43) Raymond Williams afirma que "con el Nobel de García Márquez y el auge del Grupo de Barranquilla en Colombia, el reconocimiento de novelistas costeños contemporáneos y los trabajos críticos sobre ellos han sido abundantes".

También es de resaltar que si bien un episodio de *Cien años* trata la Matanza de las Bananeras (193, 254-67), este hecho no es sino uno más de los episodios de la obra. En contraste, *La casa grande* le presta al hecho una atención casi central. Ello quiere decir que una crítica oligárquica, como la llama Williams, podría aceptar más fácilmente a *Cien años* que a *La casa grande*, haciendo otra vez la salvedad que a esa crítica no le quedó más remedio que aceptar a García Márquez después de su triunfo internacional. En resumen, la falta de recepción para Cepeda Samudio obedece a factores complejos entre los que se puede contar su dificultad técnica y su tratamiento de hechos álgidos de la historia colombiana.

Hay que aclarar, sin embargo, que en este trabajo no se cree en un concepto de historia como determinante de todos los hechos sociales o culturales. No se cree en una historia impuesta desde arriba, aunque a decir verdad la fase histórica que sirve de trasfondo a la novela —la de las Bananeras— y el contexto en el que se escribe —el del Frente Nacional— no se caracterizaron por un diálogo abierto sino al contrario, por la imposición de las ideas políticas mediante las balas. Se cree más bien en una historia en la que hay una autonomía relativa del arte y la cultura en general. Más que dependencia de la cultura al contexto sociopolítico, se cree en una relación entre los dos. Así que no se puede negar que existe un espacio para la producción de ciertas obras aún en contra de las instituciones dominantes. Como se dijo arriba, la producción cultural de una época es bien diversa aunque una de sus formas llegue a hegemonizarse.

Otro elemento a considerar en la recepción de Cepeda Samudio es el de la audiencia. A pesar de que su aceptación ha sido muy poca y que ella es cada vez mayor a medida que cambian las condiciones históricas y culturales, no se puede negar que tuvo alguna en los años inmediatamente posteriores a la publicación de *La casa grande*. Entonces, ¿cómo se explica que aunque poca, haya tenido alguna aceptación? Una posible respuesta, y aunque parezca contradictorio, está en su complejidad técnica. El grupo social afectado directamente por la violencia ha sido el gran campesinado y el proletariado. No es fácil concebir que ese gran grupo tuviera en la década de 1960, las herramientas literarias para hacer una lectura crítica de

la obra. Es más fácil postular que la audiencia de Cepeda es la clase media. Así que aunque haya instituciones del poder central interesadas en que no se difunda cierto tipo de obras, de todas maneras *La casa grande* no brinda gran peligro para esa oligarquía, no porque no sea crítica de la problemática social, sino porque la dificultad técnica de la obra no la haría popular entre la clase directamente afectada. El cuestionamiento es que si un artista decidiera comunicarse directamente con el campesinado y proletariado colombianos, grupos que sufren la violencia, la obra posiblemente debería escribirse sin su complejidad narrativa. O por el contrario, las sutilezas narrativas parecen no estar encaminadas a esa gran masa que no posee el entrenamiento literario para leer críticamente la obra. Es decir que el viejo concepto de "decorum" según el cual el lenguaje y su forma deben apropiarse al tema y a la audiencia esperada, funcionaría de dos maneras distintas: para la novela testimonial de la violencia, es decir, la de la primera fase, se podría sugerir un tipo de audiencia de clase social más baja, mientras que para la novela modernista de la violencia, la de la segunda fase, habría que proponer una audiencia de la clase media. O en otras palabras, si *La casa grande* utilizara una técnica directa y testimonial como la de la novela de la primera fase, es posible que estuviera perdida entre ese gran grupo y que su recepción fuera mucho menor y decreciente.

El caso de la novela de la violencia colombiana, en el que una de sus formas no trasciende mientras que la otra se acepta cada vez más, a lo mejor no es sui generis, sino que quizá se podría teorizar el mismo principio de mediación institucional para la producción artística de cualquier sociedad en un período de su desarrollo histórico. Según este principio el surgimiento de movimientos literarios responde no sólo a las características ideológicas de una sociedad, sino también a la complicidad de las instituciones de esa sociedad con la producción artística (Williams, 1991). Así, la sociedad tiene instituciones que favorecen un cierto tipo de ideología presente en ciertas obras, y rechaza otras ideologías presentes en otras obras porque le resultan quizá peligrosas. Las condiciones de producción, la obra literaria, su publicación y su estudio interesado tienen un efecto en la hegemonización de los movimientos literarios y en el rechazo de otros.

Si hoy se mira al Boom/Modernism como un telos, quizá ello no indica que éste sea el único movimiento que haya tenido la fuerza para inscribirse en la historia literaria retrospectivamente, haciendo pre-boom y pre-modernismo anglo-europeo (Martin, 1989) lo que le anteciedera, sino más

bien que hoy se poseen las herramientas críticas para mirar como telos los movimientos artísticos, y que quizá se hayan aplicado dichas herramientas con contundencia a una elucidación del Boom/Modernism.

En otras palabras, la producción artística de una sociedad en un período de su desarrollo es bien diversa. También por diversas razones históricas, económicas y sociales, algún movimiento artístico gana preponderancia. Luego de ello, se empieza a estudiar retrospectivamente, como telos, las características de obras previas que posibilitan la existencia del nuevo movimiento, que trazan su génesis, su historia, sus antecedentes. Es hoy bien divulgada la opinión que no hay un Fuentes sin Rulfo, que no hay un Cortázar sin Borges, que no hay un García Márquez sin Borges ni Rulfo. Las características de autores anteriores se consideran antecedentes del boom mediante este proceso teleológico; la obra de estos autores previos ahora es contenida, encaminada hacia el proceso teleológico. No es un secreto que después del auge del boom, Borges es el autor que más se beneficia de su popularidad en cuanto a ventas. Es posible que sin el boom, Borges continuara siendo una lectura para unos cuantos iniciados, una figura prácticamente desconocida en los medios internacionales. Pero cuando el boom se convierte en una marca que vende, la obra de Borges que ya se había publicado, recibe reimpressiones y tirajes mayores. No es un secreto que *El coronel no tiene quien le escriba* trasciende sólo después del éxito de *Cien años*. No es un secreto que ante las demandas de una empresa editorial creciente, la producción anterior y desconocida de muchos autores del boom es finalmente rescatada y publicada, contenida en los esquemas conceptuales nuevos.

En el caso de *La casa grande*, su clasificación dentro del proceso de la culminación de la novela de la violencia hace que teleológicamente se miren las obras anteriores como pertenecientes a una primera fase, embrionaria, de poco desarrollo técnico que van a desembocar en la novela modernista de la violencia. Sin *Cien años*, primero, y *La casa grande*, después, (no me refiero aquí a las fechas de publicación, porque ello es al revés) es posible que la novela anterior de la violencia siguiera perdida, desaprobada por la crítica colombiana de *El Tiempo*, y sin críticos que se ocuparan de ella aunque sea sólo como género embrionario. Es posible también que sin García Márquez no se conociera a Cepeda, aunque ello en el contexto de la crítica colombiana informada suene irónico dado el trabajo conjunto, al préstamo e intercambio de los dos escritores tanto en lo literario como en

lo vivencial. En pocas palabras, en retrospectiva, la existencia de una Literatura de la Violencia en la violenta historia colombiana con un corte testimonial (la de la primera fase), ha sido absorbida —contenida— por la otra literatura de la violencia de corte real-maravilloso en el afán estético y crítico de las distintas instituciones mediante un proceso teleológico.

En cuanto a la clasificación de *La casa grande* como novela de la violencia colombiana, se tiene que tal rótulo no deja de tener complejidades. En primera instancia, se ha denominado, de una manera general, novela de la violencia (Mena, 1978, 95) a aquella que “refleja la situación sociopolítica de Colombia durante las décadas del cuarenta y cincuenta.” Durante estas dos décadas, se recrudeció la violencia política iniciada, según Mena,⁴ unos años antes del asesinato del líder Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 en Bogotá, y que continuó en las dos décadas siguientes afectando desigualmente distintas regiones del país. La violencia del contexto de las guerrillas “izquierdistas” en los sesentas, del narcotráfico y de los paramilitares desde los sesentas hasta nuestros días, no es denominada “época de la violencia.” Tampoco lo son la violencia anterior como la Guerra de los Mil Días o de Uribe Uribe (1900-1903) ni los conflictos entre liberales y conservadores desde 1848. A este respecto, contrástense más adelante las opiniones del historiador colombiano Melo,⁵ en sus “Consideraciones Generales” con las del crítico Raymond L. Williams en “*Manuela*”.

Parecería entonces un error histórico el clasificar *La casa grande* como novela de la violencia ya que el hecho que trata es la Matanza de las

4 Jorge Orlando Melo, en su artículo “Consideraciones generales sobre el impacto de la violencia en la historia reciente del país”, trata de establecer diferencias entre las distintas olas de violencia sufridas por Colombia a través de su historia, enfocándose en la segunda mitad del siglo XX. Reconoce, sin embargo, que lo que se denomina “época de la violencia en Colombia” “por antonomasia se dio a partir de 1947, cuando los mecanismos que regulan los enfrentamientos políticos se rompieron y fueron remplazados por el conflicto armado” (1990, Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango). De la misma manera, Gerardo Molina en el capítulo “La violencia, sus causas y modalidades,” afirma que aunque la violencia no es un hecho nuevo, pues “los Santanderes y Boyacá ya la habían padecido [...] hacia 1933 [...] la violencia política [...] sacudió al país desde 1947 (Molina, 1989, 240-241).

5 Melo dice textualmente: “Lo que se conoce como ‘la violencia’ es un conjunto de procesos de muy diverso orden. Los conflictos políticos se manifestaron en forma muy distinta en cada región del país. Las generalizaciones sobre la violencia resultan por lo común bastante inadecuadas para captar sus características reales, dada la gran diversidad de la estructura productiva regional, la existencia de antecedentes históricos diferentes, la variable función del Estado. Del mismo modo, las consecuencias de la violencia fueron muy diferentes en cada región del país.” “Consideraciones generales sobre el impacto...” (3).

Bananeras, ocurrido en la noche entre el 5 y 6 de diciembre de 1928.⁶ Para subsanar este aparente error histórico, Mena propone ampliar el marco histórico que cubre la novela de la violencia para incluir no sólo aquellas obras que se ocupan del período de la violencia, sino también aquéllas que estudian sus raíces:

La definición de la novelística de la violencia no debe limitarse solamente a aquellas obras que recrean específicamente “la época de la violencia”, sino que debe extenderse también a aquellas novelas que, remontándose a épocas anteriores, buscan a través de la historia las raíces de la violencia (99).

La crítica posterior (Vidal; Williams, *Manuela*, 19) ha encontrado útil esta súper generalización que no deja de mezclar distintos procesos históricos, sociales y estéticos. Lene Vidal, por ejemplo, escribe una tesis en la que estudia tres novelas (*La casa grande*, *La hojarasca* y *Cien años de soledad*) desde la perspectiva de cómo los dos autores de estas tres obras proponen estudios más amplios sobre los orígenes del fenómeno de la violencia, y cómo “la literatura colombiana revela una verdad pública que la historia colombiana no ha divulgado; que Colombia es una pseudo-democracia controlada por una oligarquía toda [sic] poderosa con las raíces de la violencia soterradas en esta realidad” (iv).

Es decir que para Lene Vidal dos cosas son claras: primero que se debe poner en práctica la extensión del concepto de novela de la violencia propuesta por Mena, y segundo que la voz de los autores escogidos en su estudio se ha convertido en un sustituto para la carencia de los capítulos relevantes de la historia de Colombia. Se podría deducir de las palabras de Vidal que los autores estudiados ofrecen una visión crítica de la historia de Colombia y que en la historia, escrita por ideólogos aristócratas del gobierno, se han omitido interesadamente aquellos hechos que a la clase en el poder no le conviene divulgar.⁷

6 Gerardo Molina, en el capítulo “Luchas sociales en la década del 20” del 2º volumen de su libro *Las ideas liberales en Colombia*, incluye un estudio de la matanza de las bananeras entre las páginas 124-128.

7 Para un estudio de la ideología presente en el sujeto historiador dentro del debate de la Historia y la Neo historia, puede mirarse a Jorge Orlando Melo “Medio siglo de historia colombiana: notas para un relato inicial,” específicamente, la sección subtitulada. “La historia entre la ciencia y la política” (Banco de la República. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango, 1999).

Una pequeña diferencia entre el trabajo de Vidal y el presente es que aquí se propone que la crítica en *La casa grande* no es nada dogmática, ya que incluye tanto las voces subversivas de los obreros y de la hermana como las voces del poder representado en el ejército, el Padre, y el "tú" destinatario. La labor crítica del autor, más que explícita está sugerida mediante las múltiples perspectivas de los personajes, y esa multiplicidad es una preocupación fundamental aquí. Además, se propone que un tipo de crítica dogmática, que caracteriza a gran parte de la novela de la violencia, a favor o en contra de los partidos en el poder en Colombia, quizá no conviene en el contexto del Frente Nacional, contexto en el que se escribe la obra.

En segunda instancia, otra de las complejidades de clasificar *La casa grande* como novela de la violencia tiene que ver con sus características estéticas. La recepción de la novela de la violencia de la primera fase, quizá en un proceso institucional interesado, no ha sido buena. Se la ha catalogado de panfletaria, testimonial, demasiado directa, de inventario de muertos, y en fin, de paupérrima estéticamente. Se puede tomar como ejemplo las palabras de Raymond L. Williams (19) al respecto en "*Manuela: La primera novela de 'La Violencia'*", en su libro *Violencia y literatura en Colombia*:

Si hay un género más mediocre y tedioso que la novela de La Violencia, probablemente es la crítica sobre 'La novela de La Violencia.' Entre las pocas excepciones novelísticas figuran *El día señalado* de Mejía Vallejo, *El jardín de las Hartmann* de Jorge Eliécer Pardo, *Cóndores no entierran todos los días* de Alvarez Gardeazábal y algunas novelas de Caballero Calderón. El discurso crítico se ha limitado básicamente a descripciones temáticas de las cincuenta y tantas novelas de la Violencia que Gerardo Suárez Rendón y otros espíritus afines han catalogado en sus estudios sobre el tema (19).⁸

Es decir, Williams, y antes Mena (99), incluyen dentro del rótulo de novela de la violencia obras de una calidad estética muy diversa, así como

8 Continúa Williams con la idea que es un error histórico suponer que la violencia se inicia en 1948; que algunos historiadores han planteado no sólo que se inicia en los años treinta en Caldas, sino que el problema actual de los partidos conservador y liberal en el poder tiene raíces decimonónicas; y que por lo tanto es un peor error el plantear que la novela de la violencia data también del 1948 con el asesinato de Gaitán.

también obras cuyas temáticas no se acogen a la generación histórica de la violencia.

Una vez más, Mena muchos años antes ofreció su opinión para mediar en la discusión:

La novela de la violencia no debe seguir considerándose un mero inventario de muertos; pues, si bien es verdad que ella contiene una cantidad de novelas que con justicia le han merecido este subtítulo [sic], por otra parte, existen, dentro de la novela de la violencia, unas cuantas obras que van marcando un proceso de maduración en la literatura colombiana y que necesitan ser revaloradas por la crítica (99).

De igual modo, propone Mena que hay una fase inicial dentro de la producción de la violencia que se caracteriza por su pobreza técnica y su poca elaboración del material histórico (96), y una fase de culminación en la que la técnica es básicamente modernista —faulkneriana— y que mitifica e interpreta la historia de Colombia (99). A esta fase final corresponde *Cien años*. Por ello, un elemento clave en la discusión de Mena (98) es que la obra de García Márquez no es un elemento aislado en las letras colombianas sino que es la culminación de un proceso de maduración y que cuenta con muchos antecedentes, antecedentes de los que ella hace una bibliografía anotada.

El trabajo de Augusto Escobar Mesa, de la Universidad de Antioquia, parece ser heredero de este último recurso de maduración. Su artículo “Literatura y violencia en la línea de fuego” (321-38) se ocupa primordialmente de una descripción de las dos fases de la literatura de la violencia. En primer lugar, establece mediante varias citas una definición de la primera fase o literatura testimonial:

Literatura de la violencia. La llamamos así cuando hay un predominio del testimonio, de la anécdota sobre el hecho estético. En esta novelística no importan los problemas de lenguaje, el manejo de los personajes o la estructura narrativa, sino los hechos, el contar sin importar el cómo. Lo único que motiva es la defensa de una tesis. No hay conciencia artística previa a la escritura; hay más bien una irresponsabilidad estética frente a la intención clara de la denuncia (Piñero y Pérez, cit. en: Escobar, 325).

Cuando se dice “novela de la Violencia” se pone de manifiesto de dónde viene esa literatura, su pertenencia; es decir, que se desprende directa-

mente del hecho histórico. Entre la historia y la literatura se produce una relación de causa-efecto. Por eso la trama se estructura en sentido lineal, en secuencias encadenadas por continuidad, que conducen ordenadamente de la situación inicial a las peripecias y de éstas al desenlace sin alteraciones. En consecuencia coinciden artificialmente la extensión del relato con la extensión temporal de los hechos, es decir, el tiempo de la historia es igual al tiempo de la enunciación (Genette, cit. en: Escobar, 2000, 326).

Por supuesto que *La casa grande* (que trata indirectamente la violencia de 1928; que ofrece distintas causas para un mismo efecto; que no es nada lineal; que plantea “collages” de situaciones en vez de secuencias encadenadas; que desordena los hechos saltando en el mismo párrafo hasta veinte años, etc.) es exactamente lo contrario de la definición de esta estética. Así que la segunda fase, como lo propone ahora Escobar, corresponde a la novela de más alta calidad estética y de mayor reflexión sobre su contenido. Escobar continúa con una lista de novelas entre las que incluye *La casa grande*:

En esta novelística, [la de la segunda fase] tanto la experiencia vivida o contada por otros como el drama histórico depende de la reflexión y mirada crítica sobre la violencia que actúa como reguladora, y a la vez como factor dinámico. Aquí no importa lo narrado tanto como la manera de narrar [...] Lo espacio-temporal, instancia en que se desarrolla el texto narrativo, está regulado por las leyes específicas, algunas veces por el proceso mental de quien proyecta uno o varios puntos de vista sobre el acontecer. Es el ritmo interno del texto lo que interesa, que se virtualiza gracias al lenguaje; son las estructuras sintáctico-gramaticales y narrativas las que determinan el carácter plurisémico y dialógico de esos discursos de ficción (326-327).

Se puede afirmar a partir de la opinión de Escobar que la selección del material narrativo, que tiene un trasfondo histórico, está filtrado a través de la visión que se maneje de la historia, y que las técnicas narrativas ocupan en esta novela lugares de mayor importancia si se las compara con la de las primera fase. Quizá hay un predominio de lo estético ante lo histórico, a juzgar por su declaración en la que los elementos técnicos, “el ritmo interno,” “las estructuras sintáctico-semánticas,” importan tanto o más que la denuncia directa de la problemática social.

Sintetizando, lo que podría verse como dos errores, uno histórico (es decir el clasificar *La casa grande* como novela de la violencia aunque trata

de los hechos de las Bananeras de 1928) y otro estético (es decir, agruparla con ese gran conjunto de novelas de pobreza estética), se ha corregido de dos maneras: primero extendiendo el concepto de “época de la violencia” mediante el recurso de o bien estudiar sus raíces o de proponer que la violencia que se vive es en esencia la misma que se origina en el siglo XIX —teoría rechazada abiertamente por los historiadores colombianos, como Melo, por ejemplo— y segundo mediante el recurso de proponer distintas fases en la evolución estética de la literatura de la violencia: una fase embrionaria, que corresponde a la literatura de denuncia directa, sin elaboración estética ni mítica de los hechos históricos —*Ciudad enloquecida* (1951); *Sangre* (1953); *Las memorias del odio* (1953); *Los cuervos tienen hambre* (1954); *Tierra sin Dios* (1954); *Raza de Caín* (1954); *Los días de terror* (1955); *La sombra del sayón* (1964); *Sangre campesina* (1965)— (Escobar, 2000, 325-326) y una fase culminante que mitifica la historia y que se asocia a las técnicas del modernismo, principalmente de tipo faulkneriano. Como ya se dijo, a esta fase ulterior corresponden novelas como *Cien años*, *La casa grande* y otras.

Otra gran parte de la crítica se ocupa ante todo del análisis de las características estilísticas de la obra que la asocian con la experimentación propia del modernismo anglo-europeo y más específicamente con el norteamericano, con William Faulkner, para ser exactos. Joan Hernández, por ejemplo, (126-45) propone a Cepeda Samudio quizá como uno de los padres del boom colombiano,⁹ estudiándolo en relación con uno de los grandes del modernismo en inglés. Como lo señala su título, este trabajo de tesis de Hernández pretende estudiar el influjo de Faulkner en cuatro autores. La tesis es continuación del estudio de James East Irby, “La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos,” publicado en 1956. La autora trata de resolver tres problemas básicos del estudio anterior: el clima filosófico en el que los autores produjeron sus obras, cómo los autores latinoamericanos conocieron el trabajo de Faulkner y cuál fue la motivación de los autores latinoamericanos para adaptar algunas de las técnicas narrativas a su situación particular (Hernández, 1978, 3).

9 La autora explica (112) basándose en la obra de Samper, *Alvaro Cepeda Samudio, Antología*, que Cepeda antecedió a García Márquez. *Todos estábamos a la espera* (1954); el capítulo titulado “la Hermana” fue publicado en febrero de 1957 en el Diario del Caribe; el diálogo entre los soldados fue escrito en 1958, y los capítulos restantes fueron completados en 1960. *La casa grande* se publicó finalmente en 1962.

Dice Hernández que Irby anota el mayor influjo de Faulkner en el aspecto de la técnica narrativa, como por ejemplo el uso de testigos para contar la historia, la objetividad al contar la historia, el desarrollo de puntos de vista interiores y exteriores y el desarrollo del espíritu colectivo de un pueblo o una región (5).

Hernández aporta un elemento importante para ubicar la técnica narrativa de *La casa grande* dentro del modernismo faulkneriano ya que en este trabajo se postula la adecuación de la estética a la representación de una problemática social. Por ejemplo, el uso de testigos en la obra de Cepeda produce versiones distintas y hasta opuestas de un mismo hecho. En el capítulo de "El Padre," los fragmentos numerados del 1 al 10 (70-82) muestran la indecisión y la falta de consenso entre distintos habitantes del pueblo para asesinar al Padre. La objetividad de la historia, utilizando las palabras de Hernández, parece desvirtuarse, irónicamente, al observar que los diálogos objetivos se contradicen en cuanto a sus propósitos.

Hernández considera así mismo que (129) en lo que más se parece *La casa grande* a *Go Down, Moses* (1942) de Faulkner es en el recurso técnico de contar una historia desde diferentes perspectivas y con múltiples técnicas narrativas:

The publication of *La casa grande* in its final form in 1962 shows that by then the concept had fully matured and that he was attempting to realize a complete novel from multiple points of view through the use of multiple styles and techniques. It is in this respect, in a series of short stories published individually and later collectively as a novel, that there is a structural similarity between *La casa grande* and Faulkner's *Go Down, Moses* (129).

De un modo análogo, el crítico francés Jacques Gilard, se ocupa de las innovaciones estéticas de Cepeda Samudio a la vez que lo coloca como uno de los precursores no sólo del boom colombiano sino del latinoamericano:

Cuando salió *La casa grande*, aún eran pocos, en la novela latinoamericana, los intentos de esa índole [con la experimentación formal de la que habla] (a la vista de Cepeda había estado ya *La hojarasca*) y en todo caso el libro es anterior a esos títulos ineludibles que son *La ciudad y los perros*, *Rayuela*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Tres tristes tigres* o *Boquitas pintadas*. (En 1956 habían empezado a salir en la prensa fragmentos de *La casa grande*) (65).

En cuanto a las técnicas narrativas, Gilard mantiene que:

Al mismo tiempo que un internarse en la mitología regional, la novela [*La casa grande*] era un regreso a los experimentos formales de los primeros cuentos, un calidoscopio de voces, monólogos interiores trenzados, diálogos, de donde trataba de eliminarse al máximo la parte del relato, sin mucha preocupación por la cronología ni por la inmediatez del sentido (64-65).

La preocupación fundamental de Gilard en este trabajo es que la figura de Álvaro Cepeda Samudio, aún en los ochentas cuando escribe su artículo, sigue siendo desconocida, fuera de un grupúsculo en Colombia; para utilizar sus palabras, sigue siendo “una leyenda colombiana.” Para Gilard este desconocimiento no se debe a la carencia de ediciones de sus obras (63). No ofrece este crítico una solución clara a la falta de trascendencia de Cepeda. Más arriba se han sugerido unas posibles explicaciones. Sin embargo, si Cepeda sigue siendo lectura de especialistas o iniciados (Gilard, 63), y si ello se explica por la sofisticación experimental, se estaría un poco en contradicción con la tesis de Rama en “El boom en perspectiva” (10) (tesis que proviene de Cortázar), y de Monegal “Notas sobre [hacia] el boom” (29), quienes buscan entre las causas del auge editorial del boom la aparición de una gran audiencia: “A partir de la segunda guerra mundial, una nueva generación de lectores aparece en América Latina y determina (por su número, por su orientación, por su dinamismo) el primer boom de la novela latinoamericana” (29).

El problema con esta explicación es hasta dónde esta nueva clase de lectores, sobre todo en Latinoamérica, posee suficientes herramientas para una lectura crítica del fenómeno literario. Hasta dónde esta nueva clase de lectores posee la “orientación” y el “dinamismo” para incidir en el proceso artístico. O en otras palabras, si la lectura de *La casa grande* es difícil y para unos pocos iniciados, y si se acepta que esta novela pertenece al boom, y que esta dificultad es característica compartida desigualmente por todo el boom, entonces no se puede plantear convincentemente que una de las causas del auge de ventas del boom está en la aparición de una gran masa de lectores dotados de herramientas críticas.

Un poco también en la línea de la preocupación por las características técnicas de *La casa grande* se encuentra Hugo Palacios Moreno. Su tesis, “Técnicas narrativas: polifonía, cinematografía y visión de la antihistoria

en *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio,” utiliza tanto la sociología poética de Bajtín, específicamente en sus conceptos de polifonía y dialógismo como la teoría de la recepción a lo Iser, no a lo Fish ni a lo Holland. El planteamiento central es que la obra de Cepeda es eminentemente dialógica. A través de la utilización de innumerables recursos técnicos como la cinematografía en el capítulo de los soldados; los diálogos objetivos y el fluir de la conciencia en el capítulo de “La Hermana” y la ruptura del orden cronológico y otros, el autor representa la polifonía de voces que interactúan en el medio socio-histórico de la novela (81-99).

Rafael Saavedra Hernández se ocupa no sólo de *La casa grande*, sino de toda su producción literaria, en “Álvaro Cepeda Samudio: una apertura a la modernidad,” y estudia las distintas fases de la evolución del novelista, fases que incluyen la modernidad y la postmodernidad, esta última especialmente en relación con *Los cuentos de Juana* (1972). Las dos fases son descritas en relación con las características formales y temáticas que acercan al autor a Faulkner y al modernismo anglo-europeo (415-446).

Lo que no es claro en estos autores es si existe alguna relación entre el estilo de la obra y el contexto socio-político que sirve de trasfondo a la historia narrativa. Es decir, hasta aquí no se puede negar que la crítica existente sobre la novela de Cepeda Samudio ha acertado en ubicarla dentro de la temática de la violencia y dentro de la experimentación formal propia del modernismo literario. Lo que hay que ver con más atención, sin embargo, es la relación existente entre ese despliegue magistral de las técnicas narrativas del modernismo y la situación social que informa a la obra. La novela de la violencia de la primera fase, la de denuncia directa y testimonial de las distintas matanzas de la historia colombiana corre los riesgos de ser maniqueísta, de tomar partido a favor o en contra de los liberales y conservadores, responsables de la violencia, y de ser poco estética. Además, en un país en el que la represión no se hace esperar, los intelectuales pueden no sentirse libres de denunciar abierta y claramente una serie de atropellos contra el pueblo. Si la literatura de la violencia de la primera fase ha sido mal recibida temáticamente y estéticamente por las instituciones colombianas (la iglesia, la crítica oligárquica, *El Tiempo*, según Raymond L. Williams), entonces la literatura del boom le brinda al autor una alternativa que le permite, por un lado, incluir cierta visión crítica de hechos históricos, y por otro, incluir distintas voces de la discusión para representar los distintos grupos en pugna, para crear un espacio para la reflexión cuidadosa sin los

odios partidistas. Toda esa representación se hace en un lenguaje indirecto para el cual es dudoso que las clases campesina y obrera colombianas de los sesentas estuvieran preparadas. No se debe olvidar que es esta clase la que sufre primordialmente los atropellos. Es decir que la audiencia del boom parece ser, no la clase baja, directamente afectada, sino la clase media que incluye otros intelectuales, estudiantes universitarios, profesores de literatura, etc. (Vidal, 1976, 69). Quizá por ello Hernán Vidal se muestra escéptico ante las posibilidades subversivas del boom. Este movimiento se acoge, según él, al gran proyecto ideológico del liberalismo:

Comprender este cúmulo de contradicciones requiere considerar el hecho de que esta narrativa es producto de escritores de clase media que se dirigen a un público de clase media. Por su origen esta clase está ligada al proyecto liberal decimonónico de alcanzar el progreso económico, social y político de Hispanoamérica con la incorporación de nuestros países al mercado capitalista internacional como productores de alimentos y materias primas e importadores de productos manufacturados (69).

Parece injusto hacer responder a un autor por la capacidad subversiva de su obra. Aún si una obra cualquiera fuese subversiva en su propósito, la capacidad de cambiar sociedades no reside en ella sino en algo extrínseco a ella, en la sociedad que la use de una manera determinada. No se puede negar que en *La casa grande* hay una mirada crítica a la sociedad. Si esa crítica es suficientemente efectiva o contundente como para cambiar una sociedad, para servir de herramienta política para mover a la clase obrera y campesina en búsqueda de cambios sociales radicales es otra cuestión muy diferente. Lo que sí se plantea aquí es que puede existir una relación entre la técnica de la obra y el tipo de sociedad en la que se publica, entre la sociedad en la que se produce la obra y su parcial aceptación, entre la obra como género y el asunto que trata. Estas relaciones no se proponen como de causa-efecto sino eso, como relación, como alternativa. En este sentido, las instituciones del poder del Frente Nacional colombiano, período acrítico de la discusión libero-conservadora pero fuertemente represivo mediante la implantación del Estado de Sitio,¹⁰ es el contexto histórico en el que se

10 Para un estudio del Frente Nacional, mírense por ejemplo, los trabajos de Melo, "El frente nacional. Reformismo y participación" (Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango, 1978) y de Gerardo Molina. "El frente nacional." *Las ideas liberales en Colombia de 1935 a la iniciación del frente nacional* (1989, 297-313).

recibe la producción modernista de la literatura de la violencia. Dicho de otra manera, el género literario de la novela modernista de la violencia se debe leer en el contexto de unas instituciones de poder que aparentemente abrazan la oposición entre lo liberal y lo conservador mediante la estrategia del silencio y el olvido, pero que se une fuertemente a todo lo que se le oponga a la clase en el poder; es decir a las ideas de izquierda.¹¹

Así se puede explicar la idea que la experimentación formal de la obra —y se podría proponer como hipótesis de trabajo para el boom— es coyuntural en la historia colombiana. Dicho de otra manera, el trasfondo de la obra es un hecho histórico que está en proceso de construcción. La participación del gobierno en este hecho se ha sindicado duramente. Así que una denuncia directa, sin las técnicas modernistas de fragmentación, de discontinuidad, de poner en tela de juicio la veracidad de los distintos narradores, y en una frase, sin todo lo que representa el boom, quizá no conviene en el período del Frente Nacional. La alternativa o coyuntura del autor radica entonces en la utilización de la estética del boom para mediar en la discusión sin entrar en el peligro del partidismo sectario.

En otras palabras, es evidente que la literatura del boom es crítica de algunos hechos socio-históricos. Es evidente en *La casa grande* el deseo de representar una visión filosófica más compleja que el simple dogmatismo bipartidista. Pero así mismo es evidente la representación de múltiples perspectivas acerca de un problema, perspectivas que se complementan o se contradicen, que se refieren al poder —capítulo de “Los soldados,” “El decreto,” la figura del Padre y del “tú” y a la subversión— el hermano, la hermana menor, los huelguistas. La estrategia de la obra radica en eso, en presentar un texto de multiplicidad de voces e invitar al lector a asumir una posición específica dentro del dogmatismo, la multiplicidad o el relativismo.

Si, como lo propone Hernán Vidal (12), las críticas de las obras del boom se hacen dentro del contexto del liberalismo, un cierto liberalismo de izquierda, pero liberalismo al fin y al cabo (12), no se debe olvidar tampoco que dentro de los autores del boom los hay de distintos lineamientos políticos. Pero ése es precisamente el contexto en el que se produ-

11. Melo plantea que la violencia desde los sesentas en Colombia ya no lleva el sello de lo liberal contra lo conservador sino que ahora es de inspiración socialista. Ya no se trata de sectores liberales contra conservadores, sino sectores izquierdistas en contra de los liberales y conservadores unidos en el poder concertado y distribuido equitativamente (2002).

ce el boom. No se puede pedir a los autores, quienesquiera que sean, que hagan una representación monolítica sobre los destinos de la historia social cuando no es claro hacia dónde marcha la sociedad. La historia social de Latinoamérica en los sesentas, y en las fases anteriores en las que se originan los conflictos, es un complejo de situaciones que no se puede explicar de una manera dogmática. Algunas de estas situaciones incluyen contradicciones como por ejemplo el apoyo a Fidel Castro, por lo menos en sus inicios, pero también el asesinato de Gaitán y de Allende después; una historia que simpatiza con los experimentos sociales de izquierda y que a la vez lleva regímenes militares al poder; alianzas entre los intereses de las élites y los del pueblo sintetizadas en el populismo; historia enmarcada por las consecuencias del Miedo Rojo en Latinoamérica y las luchas guerrilleras de inspiración marxista. El Frente Nacional colombiano se alía a la rojofobia norteamericana y parece ser su equivalente en Colombia. Así que *La casa grande* es en la técnica un reflejo de lo que es la multiplicidad de perspectivas sociales. La crítica a las instituciones es bastante inclusiva, y el autor deliberadamente suprime la voz autorial. El papel de la identificación política le corresponde al lector. Esta característica de la obra, de incluir discusiones sin parcializarse, característica del Frente Nacional, es también una característica de la sociedad latinoamericana que se debate sin claridad entre Fidel Castro y Augusto Pinochet, entre el Ché y Perón, y en Colombia entre Gaitán y el General Rojas Pinilla. El gran logro de la obra consiste en representar sin tomar partido; en dejar a los personajes hablar y que la audiencia decida; en evitar conscientemente el maniqueísmo facilista y simplista.

Ahora bien, por supuesto que la literatura de la violencia, cualquiera que sea su fase estética, se ocupa de alguna de las distintas —o iguales— formas de la violencia colombiana. Pero ello no significa que el período histórico de la violencia esté completamente dilucidado, y ello es especialmente aplicable a la época en que se escribe la novela. Por ello se puede sugerir una similitud entre el método del historiador para dar sentido a la historia y la estructura de la obra. Existen estudios conservadores que les echan la culpa de las matanzas a los liberales; estudios liberales que les echan la culpa a los conservadores; estudios más objetivos que les echan la culpa a los conservadores y liberales; y hasta estudios que desde un punto de vista psicológico, les echan la culpa al pueblo. A este respecto, Escobar Mesa arroja estadísticas supremamente importantes:

De las setenta novelas conocidas que tratan de la violencia: 54 (77%) implican a la Iglesia católica colombiana como una de las instituciones responsables del auge de la violencia; 62 (90%) comprometen a la policía y a los grupos parapoliciales (chulavitas, pájaros, guerrillas de la paz, policía rural) del caos, destrucción y muertes; 49 (70%) defienden el punto de vista liberal y se atribuye la Violencia a los conservadores; 7 (10%) novelas reflejan la opinión conservadora y endilgan la Violencia a los liberales; 14 (20%) hacen una reflexión crítica sobre la Violencia superando de esta manera el enfoque partidista (330).

Se entiende que *La casa grande* pertenece a ese 20% de novelas que ofrecen una reflexión crítica y que superan así el enfoque partidista.

El historiador colombiano, Gerardo Molina, quien goza de renombre y credibilidad, asegura que los responsables de la violencia son los dos grupos en el poder, tanto los conservadores como los liberales: “[La violencia de 1948] se extendió a lo largo de 16 años, contó con el ‘asentimiento y el apoyo oficiales’ [énfasis añadido] y, como veremos, fue abundante en consecuencias” (240).

Molina continúa con una breve descripción del período de La Violencia (240-241) aseverando que fue de una brutalidad sorprendente no sólo en la clase de delitos que se cometieron sino también en su número, situación que la coloca a un nivel un poco inferior o quizá igual a la Guerra Civil española. Varios de los tipos de delitos que describe Molina también se tratan en *La casa grande*, como por ejemplo, el asesinato individual y masivo, la violación, etc. Sin embargo, la diferencia entre la novela de la violencia de la primera fase y la de la segunda es que en esta última nada está dicho directamente, y los mismos hechos son cuestionados si se estudia la perspectiva de cada narrador.

En cuanto al número de muertos, por supuesto que las cifras exactas no se conocen, continúa Molina, porque las autoridades se encargaron de esconder los hechos, porque muchas personas desaparecieron y sus cadáveres jamás fueron encontrados, porque se enterraban los cadáveres en las montañas, porque los cadáveres eran arrojados al mar desde aviones, eran lanzados a los ríos, porque a los grupos en pugna no les interesaba llevar registros de sus actividades, etc. Sin embargo, un estudio de Paul Oquist que Molina cita, mantiene la cifra de 168.451.

A esto se suma otro problema que ya muestran algunos críticos como Raymond L. Williams (1989), Mena y Vidal, y del cual discrepan algunos historiadores como Melo. Como se dijo arriba, la historia colombiana esta-

blece que la Época de la Violencia se refiere a aquella que ocurre entre los años 1947 y 1953 (Melo, 2002, 3), sin embargo, si se acepta la tesis de autores como Mena y Lene Vidal que estudian “las raíces de la violencia” desde un siglo antes y que por ello se ocupan de *La casa grande*, cuya violencia es de 1928, y que proponen como Williams, que la violencia es en esencia la misma y tiene orígenes decimonónicos, entonces las cifras de muertos son mucho mayores, y por supuesto mucho más difíciles de establecer.

Es curioso que Melo, en su trabajo, “Consideraciones Generales” sostenga que “no es pertinente discutir aquí los factores de orden económico y social que pueden constituir elementos causales en la génesis y la agravación del proceso de violencia” (2). Precisamente, son razones económicas y sociales las que permiten al crítico literario Williams afirmar que la violencia que vive Colombia proviene de la misma esencia: el enfrentamiento entre los liberales y conservadores con sus rasgos decimonónicos.

El número de muertos en específico del período denominado de la violencia, o el número general que resulte de la unión de todo el conflicto por un siglo y medio, irónicamente, no es el principal punto de discusión. El elemento interesante de la discusión es cómo se ha llegado a una concepción sobre el hecho histórico. Por un lado, sería lógico suponer que si las clases en el poder son responsables de la violencia, ellas se propusieran borrar el hecho o minimizarlo mediante recursos oficiales. Por otro lado, dentro de la complejidad de las clases en el poder puede haber un grupo interesado en mostrar a otro grupo como responsable para salvar su responsabilidad o minimizarla. Ello explicaría por qué algunas novelas, como se vio en Escobar, defienden el punto de vista conservador y otras el liberal. Y otro ángulo adicional recoge la tradición oral que con base en la experiencia personal directa o indirecta cuenta su versión de los hechos. Así que el historiador se encuentra ante un gran cúmulo de versiones iguales, complementarias, distintas, opuestas, contradictorias, cuestionables e inverosímiles. Su labor es la de recoger pedazos, y esta labor se puede parecer a la del lector que quiere encontrar un sentido a *La casa grande*. Cabe preguntarse también si después de hacer un estudio riguroso, lo cual es prácticamente imposible dadas las magnitudes del problema, y si se demostrara con certeza la culpabilidad de los grupos en el poder —como parece ser la opinión generalizada según se desprende de las estadísticas presentadas por Escobar— si ello tuviera alguna incidencia en la continuación en el poder de estos dos grupos en Colombia.

El tratar de dar una respuesta a este interrogante se relaciona con la producción de la literatura de la violencia, de la aceptación parcial de una cierta clase de ella, y con lo que se llama en la historia colombiana el Frente Nacional, contexto sociológico en que se produce *La casa grande*.

En primer término, se puede aventurar la teoría que los grupos libero-conservadores se han mantenido en el poder en contra de la opinión pública que los culpa de la violencia, en virtud de la represión. Los campesinos y obreros muertos en el conflicto son una gran evidencia, pero es difícil conseguir una voz que presente los alegatos. El asesinato del candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948, figura que se distinguiera por la denuncia de la Matanza de las Bananeras, es sólo un ejemplo notable. Los intelectuales y los artistas pueden no sentirse libres o considerar que no tienen garantías para denunciar la problemática. No es necesario aquí dar cifras de periodistas o escritores asesinados o exiliados. Primero, porque los medios oficiales desvirtúan las estadísticas, y segundo porque el escritor o el intelectual no tiene una inmunidad que lo eleve por encima de cualquier otro elemento del pueblo. Es decir, ante las matanzas del pueblo, el intelectual puede asumir que su seguridad tampoco está garantizada, y ello puede desmotivar la producción de obras que directamente expongan los problemas. En este sentido, Escobar ofrece nuevamente una tabla de estadísticas impresionantes que relaciona el número de muertes por período de gobierno con el número de novelas de la violencia (327). Cuando el número de muertos es de 76.044 durante el gobierno conservador de Mariano Ospina Pérez (1946-1949), sólo se escribe una novela; el pico más alto de novelas, un total de dieciséis se consigue cuando la cifra de muertos desciende a su nivel inferior de 4.129 durante el gobierno conservador (1962-1966) de Guillermo León Valencia (Escobar, 2000, 327). Por supuesto que se puede interpretar esta relación estadística como que los novelistas necesitaban un tiempo de reflexión para escribir sus obras. Otra manera de interpretar la relación, manera que parece evidente, es que mientras más represivos se toman los gobiernos, menos se atreven los intelectuales a levantar su voz; por el contrario, mientras disminuyen los asesinatos, los intelectuales se atreven un poco más a denunciar la situación.

La casa grande, coincidentalmente, se publica en su totalidad durante el período presidencial de Guillermo León Valencia (1962-1966), pero data de un período de mucha represión con 10.650 muertos durante el gobierno de Alberto Lleras Camargo (1958-1962). Es posible suponer que la obra

ha tenido una separación para la reflexión y también que, ante las circunstancias, el autor pudo haber optado por un método de crítica social menos directo.

Tampoco debe olvidarse que sí hubo un número de obras de diversa índole, directamente críticas o no —es la época de Gonzalo Arango y los nadaistas, de las revistas *Mito*, de editoriales Punta de Lanza, donde se divulgan estudios marxistas de Fals Borda—, y de novelas de la violencia que alcanzaron a publicarse. Precisamente, las cifras de Escobar presentan ese número de publicaciones por épocas. Lo que se propone es que *La casa grande*, dentro de la experimentación del boom, es una entre varias alternativas. La relación de la obra con su contexto histórico no es determinante sino de adecuación. Recuérdese que esa gran masa de novelas iniciales de la violencia nunca ha sido bien recibida por la crítica. Se las ha catalogado como documentos sociológicos, o como mala literatura, y no ha tenido la trascendencia social que quizá merece. Precisamente, la novela de la violencia de la segunda fase, con una recepción un tanto mejor pero aún escasa, es lo que permite en sentido retrospectivo preocuparse por la novela de la primera fase. Y una vez más, la fuerza arrasadora de *Cien años* desde el exterior es lo que inicia el interés retrospectivo por la novela de la violencia en sus dos fases.

En síntesis, la sociedad del Frente Nacional es compleja. Establecer relaciones de causa-efecto sobre sus distintas problemáticas socio-económicas no es un proceso simple. Sin embargo, ésta es la sociedad que informa a la obra. Sociedad que se mueve dentro de la represión y la democracia, los regímenes militares y la subversión continua. Y en la obra de Cepeda Samudio, las distintas voces se convierten en un eco de la diversidad de opiniones de esa sociedad, voces que se representan sin mediación del autor. Por ello mismo, cada personaje o pequeño grupo representa opiniones de determinados grupos políticos. El efecto total de la diversidad de opiniones parece ser el de invitar al lector a considerar la divergencia más atentamente. Sin embargo, es quizá esta estrategia una de las razones (se ha considerado también el papel de las ediciones, la dificultad técnica de Cepeda, el interés teleológico del boom hacia lo pre-boom) la que permite su parcial aceptación. Deben recordarse aquí dos cosas: primero que la novela de la violencia de la primera fase no ha sido bien recibida por la crítica (Williams, Mena, Lene Vidal, Escobar, Arango, Palacios) quizá por lo que se ha llamado su exceso de documento sociológico y su falta de arte,

y segundo que el éxito de Cepeda Samudio, aunque superior al de la literatura de la primera fase, ha sido muy parcial (Gilard), lectura de unos cuantos iniciados en la Costa Atlántica colombiana y de unos cuantos colombianistas en Estados Unidos (como el mismo Williams y Titler). Es difícil de creer que en el contexto del Frente Nacional trascendiera una obra que denunciara la problemática social de una manera directa y contundente porque ello lesiona sus intereses. Así que las obras modernistas de la violencia, que ofrecen cierta visión crítica, tienen una aceptación un tanto mayor, no sólo por su superioridad estilística, sino también por su afán de representar los distintos discursos presentes en torno al conflicto. Es posible imaginar que para un lector conservador, el Padre es un hombre justo y es asesinado vilmente por el pueblo, que merece ir a la cárcel. Es también posible imaginar que para un miembro del ejército, los soldados estén cumpliendo con su labor patriótica de sofocar la huelga, menos uno de los dos soldados (ver capítulo 2) que se identifica con los huelguistas. Es así mismo posible imaginar que para un estudiante o intelectual de la clase media el efecto total de la obra sea el de exponer al ejército por su crueldad o al Padre por su participación en la acusación de los huelguistas. Le toca al lector identificarse con alguna de las voces, y no sólo eso, le toca una intensa actividad intelectual para descubrir a través de sucesivas lecturas el hilo narrativo.

Una vez más, tales obras quizá no representan un verdadero peligro para la clase en el poder ya que es poco probable que el gran proletariado de los sesentas estuviera versado en las sofisticaciones técnicas que caracterizan el boom.

Bibliografía

- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1989.
- Cepeda Samudio, Álvaro. *La casa grande*. Serie Rotativa. Barcelona: Plaza y Janés, 1979.
- Cortés Vargas, Carlos. *Los sucesos de las bananeras*. Bogotá: Editorial Desarrollo, 1979.
- Escobar Mesa, Augusto. "Literatura y violencia en la línea de fuego", en: *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX: Diseminación, cambios, desplazamientos*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, 321-338.

- Faulkner, William. *Absalom, Absalom!* The Corrected Text. New York: Random House, 1986.
- Gaitán, Jorge Eliécer. *Las mejores oraciones de Gaitán. Debate de las bananeras*. Bogotá: Editorial Jorvi. s.f.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972.
- _____. Prólogo. *La casa grande* por Álvaro Cepeda Samudio. Austin: University of Texas Press, 1991.
- Gilard, Jacques. "Álvaro Cepeda Samudio: El experimentador tropical", en: *Montesinos-Quimera*, 26, 1982, 63-65.
- _____. "El grupo de Barranquilla", en: *Pittsburgh, Pa-Revista Iberoamericana* 50, 1984, 905-935.
- Gómez-Gil, Orlando. *Literatura hispanoamericana. Antología crítica*. Vol. 1. New York: Holt Rinehart Winston, 1972.
- Halperín Donghi, Tulio. "Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta", en: *Takoma Park-Hispamérica*, No. 9, 1980, 3-18.
- Hernández, Joan. "The Influence of William Faulkner in Four Latin American Novelists (Yáñez, García Márquez, Cepeda Samudio, Donoso)." Diss. Baton Rouge, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 1978.
- Irby, James East. "La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos", Diss. Universidad Autónoma de México, 1956.
- Martin, Gerald. "Into the Labyrinth: Ulysses in America", en: *Journeys Through the Labyrinth. Latin American Fiction in the Twentieth Century*. London: Verso, 1989, 121-69.
- Melo, Jorge Orlando. "Consideraciones generales sobre el impacto de la violencia en la historia reciente del país." Bogotá: Banco de la República. Biblioteca virtual Luis Angel Arango, mayo, 2002.
- _____. "Medio siglo de historia colombiana: notas para un relato inicial." Bogotá: Banco de la República. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango, mayo, 2002. <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/letra-m/melo/medio siglo.htm>>.
- _____. "El frente nacional. Reformismo y participación." Bogotá: Banco de la República. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango, mayo, 2002.
- Mena, Lucila Inés. "Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana", en: *Latin American Research Review*. 13.3, 1978, 95-107.
- _____. "La casa grande: el fracaso de un orden social", en: *Takoma Park-Hispamérica*, 2, 1972, 3-17.

- Mendoza, Plinio Apuleyo. "Álvaro Cepeda Samudio: Réquiem por un escritor"; en: *La llama y el hielo*. Córcega, Barcelona: Planeta, 1984, 195-212.
- Molina, Gerardo. *Las ideas liberales en Colombia*. Vol. 3. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1988.
- _____. *Las ideas liberales en Colombia. De 1935 a la iniciación del Frente Nacional*. Vol 3. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1989.
- Palacios Morenó, Hugo. "Técnicas narrativas: polifonía, cinematografía y visión de la anti-historia en *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio." Diss. University of Nebraska, 1997.
- Saavedra Hernández, Rafael. "Álvaro Cepeda Samudio: una apertura a la modernidad"; en: *Literatura y cultura: Narrativa colombiana del siglo XX. La nación moderna. Identidad*. Vol. I. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, 415-447.
- Vidal, Lene. "Las raíces de le época de la violencia colombiana representada en la literatura de Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez." Diss. Cleveland State University, 1995.
- Williams, Raymond L. *Novela y poder en Colombia 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1991.
- _____. "Los antecedentes: Álvaro Cepeda Samudio y la tradición de la novela costeña", en: Pineda Botero, Álvaro y Raymond L. Williams (Eds.). *Deficciones y realidades. Perspectivas sobre literatura e historia colombianas. Memorias del quinto congreso de colombianistas*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1989.
- _____. "Manuela: La primera novela de 'La Violencia'", en: *Violencia y literatura en Colombia*. Actas del IV simposio anual de la Asociación de Colombianistas Norteamericanos, abril 23-25, 1987. Madrid: Editorial Orígenes, 1989, 19-29.