

La novela colombiana ante la historia y la crítica literarias (1934-1975)*

The Colombian Novel Facing the Literary History and Criticism (1934-1975)

Paula Andrea Marín Colorado
paulanmc@hotmail.com

Universidad de Antioquia, Colombia

Recibido: 25 de junio de 2014. Aprobado: 30 de septiembre de 2014

Resumen: este texto indaga cómo se da el proceso de autonomización del género novela en Colombia, en la primera mitad del siglo XX, eligiendo como fuentes primarias textos de historia y de crítica de la literatura colombiana, y los estudios monográficos sobre la novela colombiana que se publicaron entre 1925 y 1975. El período que va de 1943 a 1975, específicamente, da cuenta de cómo los agentes legitimadores del campo literario de la época se empezaron a acercar a la novela para evaluar sus características y su función en la sociedad colombiana de una manera distinta a la de épocas anteriores.

Palabras claves: historia literaria; novela; literatura colombiana; crítica literaria.

Abstract: This paper aims to examine the process of novel's autonomy institutionalization in Colombia, during the first half of the 20th century. This research draws upon mostly primary sources including texts of Colombian literature history and criticism as well as the monographic studies about the Colombian novel published between 1925 and 1975. The period from 1943 to 1975, specifically, accounts for the way in which the main agents of the Colombian literary field approached differently the characteristics and the role of the novel in the Colombian society of the time.

Keywords: literary history; novel; Colombian literature; literary criticism.

* Este artículo hace parte de los resultados parciales de la tesis doctoral titulada: "La afirmación de la autonomía del campo literario colombiano (1926-1970). El caso de la novela y su legitimación como género", desarrollada en el marco del Doctorado en Literatura de la Universidad de Antioquia gracias a una beca del Programa Doctorados Nacionales de Colciencias.

“La novela en América es el choque del hombre con las fuerzas que tienden a violentarlo [...]. De ahí ha salido lo que hasta hoy llaman la gran novela americana. Pero Colombia, por su inquebrantable contextura democrática, es un pueblo demasiado feliz para producir la novela de la violencia”.

ARANGO, 1940, p. 66

“Toda la realidad: desde la lucha de clases y la violencia política hasta los tabús sexuales y las excepciones, desde la nostalgia hasta el sarcasmo, desde la parodia grotesca hasta la imaginación delirante, la secuencia de estos 30 textos muestra cómo la realidad, por oprimente y agresiva que sea, es asumida directa o indirectamente. Es afrontada, saqueada, metamorfoseada: inventada de nuevo”.

COBO BORDA, 1975, p. 9

Introducción

35 años distancian a los autores de las dos citas anteriores. Después del fenómeno de la violencia bipartidista que se dio en Colombia entre la década de 1940 y finales de la de 1950, y de uno de sus resultados colaterales en el ámbito cultural: la llamada “novela de la Violencia”, es imposible para el historiador y el crítico literarios colombianos dejar por fuera de sus reflexiones la importancia que adquiere para el escritor la elaboración literaria de su realidad inmediata.

Las palabras de Arango Ferrer nos suenan hoy demasiado ingenuas y las de Cobo Borda —más cercanas a nuestra contemporaneidad— nos evidencian el cambio de paradigma estético que se dio en el campo literario colombiano a partir de finales de la década de 1950 y, sobre todo, durante toda la década de 1960.¹ Este cambio de paradigma obedece a seis causas principales: 1) el surgimiento de una nueva mirada acerca del lenguaje usado en las obras literarias, distanciada del gramaticalismo que caracterizó el siglo XIX y las

1 Pierre Bourdieu explica que el campo intelectual es un espacio de “luchas” por la obtención del capital simbólico y su legitimación, y por la apropiación de los bienes culturales; tales “luchas” son entendidas como “las relaciones objetivas que se dan entre las posiciones relativas que los agentes ocupan en él [el campo intelectual]” (1997, p. 272).

cuatro primeras décadas del siglo xx; 2) el advenimiento de una perspectiva crítica que se alejaba de la consideración sobre la novela como expresión de un “pueblo” para empezar a verla como expresión “del hombre”; 3) la aparición de un nuevo público lector que empezó a preferir el consumo de la prosa sobre la poesía; 4) el surgimiento de premios de novela por iniciativa de entidades privadas; 5) el aumento en el grado de diferenciación de las actividades intelectuales; 6) la elaboración de la realidad cercana en las obras narrativas.²

Lo anterior se puede resumir como sigue: se trata del fin innegable de la vigencia del canon estético neoclasicista y del reconocimiento de uno nuevo que ya no busca valores eternos ni el cumplimiento de reglas arbitrarias en las obras literarias, sino la manera de adecuación de las formas a la intención expresiva.³ Este cambio es posible apreciarlo, sobre todo, a partir del estudio de la crítica sobre la novela colombiana, género que, por sus características híbridas, en constante proceso de formación, puede siempre acercarse a la realidad de manera más desprevenida que otros géneros ya canonizados (la lírica, sobre todo, en este caso). Esta cualidad de “inacabamiento” del género novelesco es la que le da su carácter flexible y poroso, a través del cual le es posible vincular las distintas transformaciones de la imagen del ser humano y de las concepciones artísticas, debido a su contacto con diversas esferas sociales y discursos culturales (Bajtín, 1989, pp. 434-475).

-
- 2 Las fuentes primarias que se tuvieron en cuenta para la escritura de este artículo comprenden 17 textos sobre literatura y novela colombianas: todos los estudios específicos sobre la novela colombiana (diez en total) que se publicaron en el período 1925-1975 (determinados después de haber contrastado los catálogos de la Biblioteca Luis Ángel Arango y de la Biblioteca Nacional de Colombia), las dos historias de la literatura colombiana que tuvieron más ediciones en el período, cuatro textos sobre crítica de la literatura colombiana que ofrecen una visión general de su desarrollo y una compilación de textos literarios colombianos “recientes”. Seis de los textos consultados carecen de fechas de publicación, sin embargo, se pueden inferir sus fechas de escritura (se indican en la bibliografía) por las referencias que hacen los autores en los prólogos o introducciones, o también por las fechas de publicación de las últimas novelas que mencionan.
- 3 La estética neoclásica validaba los valores de lo bello, lo bueno, lo verdadero y lo útil en el arte; el gusto de una minoría selecta (elitista); la prohibición de describir lo horrible, lo feo, lo bajo, lo mezquino y los acontecimientos violentos; el deber de presentar el universo libre de todo azar configurando personajes que debían ser recompensados o castigados al fin de la obra literaria, de acuerdo con sus merecimientos; la dicotomía entre fondo y forma; el análisis de las obras centrado en los procedimientos estilísticos y en la retórica (Viñas Piquer, 2002, pp. 184-196). Este código estético es válido para la mayor parte de la crítica literaria colombiana hasta muy entrado el siglo xx, según se puede observar en las revistas y estudios literarios publicados durante la primera mitad de este.

En la medida en que la novela se iba afianzando como género autónomo en el campo literario colombiano, sus agentes se vieron en la obligación de ir transformando el paradigma estético desde el cual se juzgaban las obras literarias, pues este género literario iba absorbiendo y haciendo evidentes los numerosos cambios estéticos y sociales, y difícilmente se adecuaba ya a las reglas con las cuales era evaluado, provenientes de la poesía.⁴

1934-1957: de Carrasquilla a la “desmonetización” paulatina del “costumbrismo”⁵

Ya desde el libro de Roberto Cortázar, *La novela en Colombia* (1908), la novela escrita por autores antioqueños tuvo su lugar propio dentro de la novelística del país. El período 1934-1957 (fechas de la publicación de *Historia de la literatura colombiana*, de José Ortega, y de *Evolución de la novela en Colombia*, de Antonio Curcio Altamar, respectivamente) constituye la ratificación de este tipo de novela y de su representante más reconocido: Tomás Carrasquilla. En 1936 le es otorgado a este escritor antioqueño el Premio Nacional de Literatura, creado por el Ministerio de Educación Nacional, cuyos jurados fueron representantes de la Academia Colombiana, el Ministerio y la prensa nacional (Antonio Gómez Restrepo, Jorge Zalamea y Baldomero Sanín Cano, respectivamente). En 1952 aparece su obra completa publicada en España y en 1958 en Colombia. En todos los textos revisados, hasta inicios de la década de 1960, Carrasquilla aparece como la figura por antonomasia del novelista colombiano.

-
- 4 Gustavo Bedoya Sánchez ofrece un balance metodológico acerca del modo como se han escrito las historias de la novela en Colombia. Sus conclusiones enfatizan en la necesidad de abordar la historia de la novela colombiana preguntándose sobre el concepto de novela en un sentido histórico (qué es lo que cada época está postulando como novela), sobre su función y cómo fue leída (2010, pp. 44, 48), y cuestionando las periodizaciones en las que se ha enmarcado su desarrollo (2009, p. 137). Los apartados que siguen tienen como objetivo aportar a la historia de la novela colombiana ofreciendo algunas respuestas a estas preguntas y cuestionamientos.
 - 5 En este apartado se incluye el análisis de los siguientes textos: *De “La Vorágine” a “Doña Bárbara”*. *Estudio crítico a propósito de la originalidad de dos famosas novelas americanas* (Añez, Jorge), *La literatura de Colombia* (Arango Ferrer, Javier, 1940), *Panorama de la literatura colombiana*, 5ª ed. (Bayona Posada, Nicolás, [1942] 1951), *Evolución de la novela en Colombia* (Curcio Altamar, Antonio, 1957), *Bibliografía de la novela colombiana* (Englekirk, John E. y Gerald E. Wade, 1950), “Perspectivas de la novela colombiana actual” (Latham, Ricardo A., 1946), *La novela femenina en Colombia* (Luque Valderrama, Lucía, 1954), *Historia de la literatura colombiana* (Ortega T., José J., [1934] 1935) y *Resumen de historia de la literatura colombiana*, 6ª ed. (Otero Muñoz, Gustavo, [1935] 1949).

Estos hechos confirman que Carrasquilla había logrado legitimar su toma de posición en el campo literario y alcanzar una posición dominante en él;⁶ sin embargo, es necesario aclarar que esta toma de posición fue validada desde la estética costumbrista y su posición desde el regionalismo literario. En 1935, José Ortega Torres afirmaba sobre las nuevas novelas colombianas: “Lástima que las influencias del naturalismo quiten a veces mérito a nuestras obras, y que el prurito de seguir en todo las normas extranjeras nos vaya apartando del cuadro de costumbres y de la novela regional” (p. 1025). El naturalismo se veía como el *culpable* de que lo “feo”, lo “morbooso”, lo “vulgar”, lo “pornográfico” (concerniente siempre a las clases populares) entrara a hacer parte de la obra literaria (Englekirk y Wade, 1950, p. 8); las normas extranjeras no eran bien recibidas por su posible influjo sobre el estilo del escritor, que podía producir un lenguaje demasiado complejo (incomprensible para el público lector).

A pesar de esto, en la misma época se empieza a hablar de una “desmonejización” del costumbrismo, que da un nuevo impulso a la novela colombiana, por influencia “del naturalismo y por las preocupaciones sociales y políticas que tiñen la inquietud de las generaciones más atrevidas que reaccionan contra el pasado” (Latham, 1946, p. 201). Se debe tener en cuenta, sin embargo, que el autor de este artículo (al parecer, publicado simultáneamente en una revista chilena —*Atenea*— y en otra de la Universidad del Cauca) es chileno. La crítica literaria colombiana validará hasta la mitad del siglo xx la estética costumbrista-regionalista y esto solo empezará a cambiar gracias a comentarios como los de Antonio Curcio Altamar, quien amplía la perspectiva de análisis sobre este fenómeno, proponiendo el costumbrismo como una vertiente idealista de la novela a la que se empieza a contraponer una tendencia pesimista, en donde la realidad de las ciudades y de los campos se percibe como apabullante para el hombre (1957, pp. 220-221).

Desde este punto de vista, es claro que es una nueva actitud ante la elaboración de la realidad en la novela la que impele a distanciarse de la estética costumbrista-regionalista. Esa nueva actitud ya estaba presente en *La vorágine* (1924), pero, en Colombia, hasta la década de 1940, la novela de José Eus-

6 Hago referencia a toma de posición como a las representaciones discursivas asumidas o defendidas por cada uno de los escritores en sus intervenciones públicas o en sus obras, y a posición como el lugar que ocupa un escritor dentro del campo, según su grado de reconocimiento o legitimación dentro del mismo (Bourdieu, 1997, pp. 308-355).

tasio Rivera no se empezará a considerar, verdaderamente, como tal y como parte de la tradición de la literatura colombiana. En la década de 1930, *La vorágine* será “difícilmente catalogada como novela” por su alta carga poética y porque su intriga novelesca es casi nula (Otero, 1949, p. 227); hubo que esperar hasta los trabajos de Jorge Añez y Curcio Altamar para comprender la importancia de la novela de Rivera en el campo literario colombiano: “En ‘La Vorágine’ está el jalón definitivo con que nuestros países sacudieron el coloniaje espiritual en que habían colocado la novela americana los imitadores de los trillados modelos europeos” (Añez, s.f., p. 194).

Por su parte, Curcio Altamar resalta en *La vorágine* no solo el hecho de haber empezado una tradición propiamente americana, sino también el de explorar temas velados hasta entonces para el novelista: “Apenas las pasiones políticas, los gustos refinados de la clase alta y la caracterización costumbrista de las gentes rústicas, habían merecido la atención de nuestros novelistas” (1957, p. 208). Los violentos hechos narrados por Rivera son legitimados por Añez y Curcio Altamar, por su grado de elaboración poética que, por un lado, los aleja de la crónica y, por otro, de la “procacidad” de la estética naturalista.

De la novela costumbrista-regionalista, pasamos a la americanista como forma estética validada —desde el punto de vista de lo autóctono— por los agentes dominantes del campo literario nacional (Marín, 2013). Nótese, sin embargo, que ambas formas novelescas están más cerca de una estética realista que de un “artepurismo”. Tanto en el trabajo del chileno Latcham, como en el de los estadounidenses John Englekirk y Gerald Wade, aparecen la novela social, la de costumbres y la histórica como los tipos de novela colombiana más cultivados (Englekirk y Wade, 1950, p. 27), es decir, novelas en las cuales “el ambiente pesa decisivamente” (Latcham, 1946, p. 208).

Como una generalidad del funcionamiento del campo literario colombiano, encuentro el hecho de que la estética artepurista estuvo demonizada hasta muy entrada la década de 1960. Curcio Altamar afirma que, como el lenguaje poético cada vez se vuelve más difícil, el gusto del público lector cambia y se vuelca sobre la “prosa llana, desgarrada y popular de la novela actual” (1957, p. 220), “sin necesidad de técnica deslumbrante, de estilo ampuloso o de alardes psicológicos” (Englekirk y Wade, 1950, p. 15). La separación del campo intelectual del campo político ocasiona dos actitudes distintas en los escritores: en los poetas, una liberación de las formas verbales que los conecta más con una relativa “estética pura” —recordemos a los poetas de

Piedra y Cielo y a los de la generación siguiente que gravitaron alrededor de la revista *Mito*—; en los novelistas, un acercamiento más directo a su realidad inmediata y la traducción de esa experiencia en la narrativa. A través de esta actitud, los escritores colombianos adquieren una autonomía intelectual que la cercanía con los partidos políticos no les permitía.

En la poesía, se pasa de defender un “arte por el arte”, relacionado con la estética neoclásica del desinterés, a defender un “artepurismo” basado en la independencia del lenguaje artístico frente a todos los poderes externos; en la novela, se pasa de cumplir una función de afianzamiento del discurso nacionalista de las élites (a través de la novela histórica o costumbrista tradicionales) a asumir una actitud que encara la realidad desde una autonomía intelectual, desde la búsqueda de un pensamiento independiente de los poderes externos al campo de la producción simbólica. El “arte por el arte” defendido desde la estética neoclásica se apoyaba en el gusto de las “élites”, que se distanciaba de la cotidianidad para rendir culto a valores universales y eternos; el “arte por el arte” defendido desde la estética contemporánea se basa en la independencia del artista frente a los modos convencionales de presentar la realidad y en su poder para elaborarla desde perspectivas distintas.

La narrativa colombiana, por la cercanía de los letrados al campo político y religioso, siempre había cumplido una función social que la ataba a la búsqueda de fidelidad en la representación literaria de la realidad. Aunque esta búsqueda se mantiene en la novela de las décadas de 1930 a 1950, emerge una nueva actitud ante esa realidad y su función social ya no es congraciarse con partidos o con grupos de élite, sino con la sociedad, en general.⁷ El público

7 Diferente es el caso de la novela escrita por mujeres, en la que esta actitud es más difícilmente identificada. Esto lo demuestra el estudio de Lucía Luque Valderrama, publicado en 1954, en donde en reiteradas ocasiones menciona la función de la mujer novelista en la sociedad: “Siendo la mujer la más interesada en la buena orientación y marcha de la sociedad en que vive, puede y debe aspirar por todos los medios, y uno de ellos es el género novelístico, a constituir una sociedad morigerada y bien regida por los eternos principios de la verdad divina” (Luque, 1954, p. 28). Luque realiza su investigación en el marco de la Facultad de Filosofía, Letras y Pedagogía de la Pontificia Universidad Católica Javeriana; esto puede explicar su búsqueda de justificación para un oficio que, además, era considerado un “Arte masculino” por Rafael Maya, una de las mayores autoridades literarias del momento.

La producción literaria de la mujer estaba relacionada con la escritura de un tipo de poesía sentimental que era soportada, más no bien reconocida por la crítica más especializada. La novela, al ser considerada como más objetiva, no era, entonces, apta para ser escrita por mujeres. Luque Valderrama responde a este prejuicio: “No sólo basta actualmente el sólido argumento o la acción dinámica, sino que son cosas importantes también la exacta observación psicológica, la expresión auténtica de un momento social, la sutilidad en la interpretación y exposición de los caracteres y

proveniente de la élite letrada abandonará la lectura de la poesía por incapacidad de comprender el nuevo código estético y preferirá la lectura de narrativa que ellos catalogan como “nacionalista”, pero cuando la novela empiece a vincular otros discursos de nación, provenientes de las clases populares, este público excluirá este tipo de novela de su reducido círculo del “buen gusto”. La ampliación del público lector y la especialización del discurso sobre la literatura harán que (una década más adelante) la influencia de esta élite pase a un segundo lugar dentro de las luchas por el reconocimiento de una posición en el campo.

La paradoja de esta situación para el novelista colombiano aparece entre el juicio negativo sobre los escritores que parecen asumir un “compromiso” social o político a través de sus obras (Englekirk y Wade, 1950, p. 15) y el juicio —tampoco positivo, en todo caso— sobre aquellos que privilegian el modo de representación sobre el objeto representado, el lenguaje sobre la trama novelesca (Luque, 1954, p. 233). La crítica literaria y la Academia no saben aún muy bien cómo acercarse a ese nuevo código estético, pero tampoco aceptan que la función de la novela ya no esté supeditada a un discurso hegemónico nacionalista. Tanto la “novela social” como la novela relativamente “artepurista” cuestionan la norma estética validada desde las élites; si ellos ya no pueden leer y validar las obras desde la estética neoclásica, su privilegio como clases detentadoras del “buen gusto” quedará en entredicho y a merced de nuevos agentes que pueden movilizar las normas, funciones y valores estéticos, y la legitimidad misma de esas élites para apropiarse de la producción y recepción de las expresiones artísticas, en general.

En lo correspondiente a este período, tres hechos son claros: 1) la búsqueda de diferenciación entre el cuento y la novela; 2) la queja por la falta de profesionalismo literario, sobre todo, en lo que respecta a la falta de novelistas; 3) el reconocimiento de la novela dentro del sistema literario colombiano como género en igualdad de condiciones al de la tradición del continente y al de la poesía nacional. Lo anterior confirma que, a pesar de que en 1940 Arango Ferrer aseverara que “el teatro y la novela son los hermanos menores de la

sentimientos, la viveza en la imaginación, el tacto en la pintura de reacciones y en el esbozo de matices en las descripciones. Tales cosas están más cerca de la feminidad y de la delicadeza de la mujer” (Luque, 1954: 28). Entonces, a la par que Luque debe justificar la razón de ser de la novelista ante las autoridades morales y sociales del momento, también lo debe hacer frente a las autoridades literarias, mayoritariamente masculinas.

poesía” (1940, p. 65), en 1957 la situación será otra y, por esto, Curcio Altamar afirmará que no cree “osado fundar y expresar una creencia optimista en la calidad de nuestra novela; calidad equiparable acaso a la de nuestra poesía” (1957, p. xxviii), aunque “los textos para la enseñanza de nuestra literatura conceden, aún hoy, muy secundario lugar al estudio de las formas narrativas y [...] los críticos pasan por sobre él a pleno galope, en [...] oposición al moroso deleite con que [estudian] la lírica o la obra humanística colombiana” (p. 220).

Los trabajos de Latcham y Englekirk y Wade, a finales de la década de 1940, se convierten en la validación de la novela colombiana en el ámbito internacional —y, por ende, nacional, como reflejo, particularidad del comportamiento de un campo literario periférico como el colombiano-latinoamericano— y, en el caso de los dos últimos autores mencionados, en el inicio de una tradición aún vigente de profesores de universidades estadounidenses interesados en el estudio de la literatura colombiana. Así lo confirman Englekirk y Wade: “La novela ha aumentado en número y estatura, y constituye hoy un género del cual los colombianos pueden estar orgullosos” (1950, p. 19). Estos autores hablan de 250 novelistas y alrededor de 500 novelas publicadas (p. 5).⁸

Esta legitimación del género novelesco en Colombia implica la discusión sobre dos aspectos problemáticos en el período: por un lado, la denominación “novela” para textos que algunos autores comienzan a diferenciar como cuentos o “novelas cortas”; por el otro, la dificultad del escritor colombiano para ser novelista. La “novela corta” no se considera de la misma calidad que la “novela”, cuya extensión la diferencia de la anterior y del cuento (Arango, 1940, p. 90). A finales de la década de 1940, Englekirk y Wade critican la inclusión de cuentos clasificados como novelas o novelas cortas en la publicación periódica *La Novela Semanal* (1950, p. 32).⁹ Entre 1959 y 1960, el también estadounidense Donald McGrady, en su trabajo sobre la novela histórica colombiana, zanja la cuestión sobre la extensión que diferencia el cuento, la novela corta y la novela como sigue:

8 El número de bibliografías sobre la novela colombiana preparadas y publicadas en este período es también índice de la consagración que alcanza este género en el país: la de Englekirk y Wade en 1950, el suplemento preparado por Rubén Pérez para el libro de Curcio Altamar en 1957 y la publicada por Nicolás Bayona Posada en 1976.

9 *La Novela Semanal* fue una publicación de principios de la década de 1920, dirigida por Luis Enrique Osorio.

Corriendo el peligro de caer en la arbitrariedad en cuanto a criterio, nosotros hemos decidido fijar la extensión mínima de la novela en treinta mil palabras, y llamaremos novela corta a una obra de veinte mil palabras [...]. La novela corta más reducida tendría aproximadamente sesenta páginas. La obra que tenga menos de veinte mil palabras, o sea la que se puede leer de una sentada, será cuento o narración corta. (s.f., p. 178).

A la diferencia en la extensión, McGrady agrega la diferencia en la complejidad de la técnica: “La técnica empleada por Gómez [Francisco Gómez Valderrama, autor de *Lili*], sencilla hasta la pobreza, es más bien propia del cuento. La acción también parece la de un cuento, dada su extremada sencillez” (p. 102). Se puede afirmar, entonces, que la diferencia entre novela, novela corta y cuento era clara ya a finales de la década de 1950, y que la novela se consideraba superior a la novela corta y al cuento por la mayor extensión y complejidad de su técnica.

Nicolás Bayona Posada enunciaba en 1942 que en Colombia “tenemos novelas admirables pero contamos con escasos novelistas” (1951, p. 88). La novela latinoamericana se estaba afianzando en todo el continente como un género que le otorgaba a América Latina su autonomía cultural. Ya vimos cómo los trabajos de autores extranjeros y colombianos sobre la novela nacional apuntan a este afianzamiento; la novela adquiría un nuevo estatus dentro del campo literario colombiano, pero eso implicaba nuevas exigencias para quienes querían ser reconocidos como novelistas. Las novelas publicadas hasta el momento se consideraban excepciones, pues no existía una verdadera tradición de escritores que pudieran dedicarse a la composición de novelas, en el sentido que estaba adquiriendo el término en cuanto a mayor extensión y a mayor complejidad técnica:

Las causas de este fenómeno son muchas, y quiero destacar entre ellas la falta en Colombia de profesionalismo literario. Mientras que en otros países los escritores viven de su pluma [...], el intelectual colombiano rara vez ha pensado derivar su dinero de sus obras, y las escribe por noble amor al arte, por un imperativo de su conciencia estética, hurtándole horas o minutos a la lucha por la consecución del pan. Y claro está que en estas circunstancias pueden hacerse poesías o discursos, editoriales o conferencias, pero con suma dificultad aquellas obras que —como las históricas, las novelescas y las dramáticas— exigen madura reflexión y largo tiempo de penosa labor (Bayona, 1951, p. 85).

La elaboración de novelas exigía, pues, un escritor cada vez más profesional que devengara dinero suficiente de las letras para poder dedicar más tiempo a esta labor y así componer una novela acorde con las nuevas formas artísticas validadas por la crítica. En este sentido, puedo afirmar que la novela, más que la poesía, permitió aumentar el grado de autonomía (tanto en su aspecto institucional como intelectual) del funcionamiento del campo literario colombiano en este momento de su configuración.¹⁰ La novela jalonó el proceso de profesionalización del escritor y, de manera paralela, impulsó la afirmación de un pensamiento independiente (tanto del código estético neoclásico como del campo político y religioso) que desplazó la posición dominante de los escritores costumbristas (según se entendía en la época) y tradicionalistas, y configuró tomas de posición que encaraban la realidad de una manera opuesta al idealismo preponderante.

1960-1975: la cuestión sobre la “novela de la Violencia”¹¹

Difícil es hablar del papel de la “novela de la Violencia” en la consolidación del estatus de autonomía del género en este período, pues todas las críticas encontradas sobre ella son negativas. El trabajo de Gerardo Suárez Rondón, en 1966, da inicio a los estudios monográficos sobre el tema, aunque en las publicaciones periódicas literarias ya se habían dado diversos debates sobre este desde la década de 1950. Lo cierto es que, entre 1960 y 1975, la “novela de la Violencia” aparece de manera reiterada en los textos revisados y que su surgimiento transforma el modo de abordar los hechos reales en la literatura colombiana.

10 Para Bourdieu, “la construcción social de campos de producción autónomos va pareja a la construcción de principios específicos de percepción y de valoración del mundo natural y social [...], es decir, a la elaboración de un modo de percepción propiamente estético que sitúe el principio de la ‘creación’ en la representación y no en la cosa representada” (1997, 201).

Por otra parte, Bourdieu señala como índices de la autonomía del campo artístico “la emergencia del conjunto de las instituciones específicas que son la condición del funcionamiento de la economía de los bienes culturales: lugares de exposición (galerías, museos, etc.), instancias de consagración (Academias, Salones, etc.), instancias de reproducción de los productores (escuelas de Bellas Artes, etc.), agentes especializados (marchantes, críticos, historiadores del arte, coleccionistas, etc.)” (p. 428).

11 En este apartado se analizan los siguientes textos: *Dos horas de literatura colombiana* (Arango Ferrer), *Libros colombianos en 35 años. Crítica literaria y bibliográfica* (Bronx, Humberto), *Veinte años de novela colombiana* (Bronx, Humberto), *Obra en marcha. La nueva literatura colombiana* (Cobo Borda, Juan Gustavo [comp.], 1975), *La novela histórica en Colombia. 1844-1959* (McGrady, Donald), *Sesenta minutos de novela en Colombia* (Ospina, Uriel), *De Manuela a Macondo* (Ramos, Óscar Gerardo, 1972), *La novela sobre la violencia en Colombia* (Suárez Rondón, Gerardo, 1966).

En su trabajo sobre la novela histórica colombiana, McGrady establece como norma de este subgénero que los hechos referidos no sean contemporáneos a los del autor y que tengan suficiente resonancia en la historia nacional o universal (s.f., pp. 27, 180). En el siglo XIX, varios autores utilizaron el subtítulo “novela histórica” para señalar que los hechos narrados en la obra eran reales, pues lo imaginario o ficcional no era reconocido, del todo, como un valor literario; en el siglo XX, la clasificación de una novela como “histórica” obedece más a su relación con hechos “significativos” pasados, pertenecientes a la tradición histórica de un país o del mundo, en general. En este sentido, la “novela de la Violencia” transforma la manera como se estudiaba este género en Colombia, pues plantea dos cuestionamientos centrales para la crítica y la historia literarias del momento: 1) referirse a hechos contemporáneos al escritor; 2) transformar la visión idílica que se tenía del campo, tal como aparecía en gran parte de la denominada novela costumbrista y sentimental (Bronx, s.f.[b], pp. 17-19; Curcio, 1957, p. 221; Ospina, s.f., pp. 80-83).

Pese a todas las críticas negativas, es innegable que la “novela de la Violencia” permitió la transformación de una regla de funcionamiento del campo literario colombiano: el novelista ya no era ajeno a su realidad cercana. Los lectores ya no eran testigos de la narración de la violencia de las selvas o de tierras lejanas al centro del país, sino de la realidad del enfrentamiento bipartidista en los campos vecinos. De “novela histórica” se pasó a hablar de “novela testimonial”, para explicar la apabullante carga de realismo de estas obras, pero la forma en la que fue elaborado tal realismo fue objeto de duros ataques: “Vienen a ser novelas testigo, apasionadas, en las que no hay lugar a la mirada objetiva, analítica e imparcial, sino a la interpretación personal y unilateral, de acuerdo con el credo político de los autores” (Bronx, s.f.[b], p. 18). Lo que juzga negativamente la crítica literaria ya no es ofender un partido político o una élite —como en el período anterior—, sino mezclar literatura y política.

Sin embargo, es un momento de transición y esto se puede observar en el hecho de que si bien la crítica literaria no aprobaba que el autor mezclara su creación literaria con su ideología política, también es cierto que la mayoría de autores de la “novela de la Violencia” era liberal, es decir, un gran número de novelas de este subgénero atacaba directamente la imagen de los conservadores (Suárez, 1966, p. 85). Para los liberales, el inicio de la Violencia estaba en el año 1946, o sea, el año de finalización de la República Liberal; para los

conservadores, en cambio, el inicio estaba en 1930, año del comienzo de los gobiernos liberales (Bronx, s.f.[a], p. 6). A mediados de la década de 1960, Bronx escribe acerca de la “novela de la Violencia”:

Política de perdón y olvido; borrón y cuenta nueva; la patria por encima de los partidos, son fórmulas preconizadas como urgentes, pero que a juzgar por esta literatura enfermiza y mendaz, no han podido entenderse por quienes debieran tenerla muy en cuenta. Dejar a Dios, justo juez y amador de la justicia, el encargo de cobrar las deudas morales contraídas por cuantos se hayan manchado (s.f.[a], p. 18).

Se trata de la política de olvido instaurada, primero, por los gobiernos conservadores que regresaron al poder —y la Iglesia Católica que los apoyaba desde el púlpito—, después del fin de la República Liberal; luego, por los gobiernos del Frente Nacional, que invitaban a la neutralidad, a la abstención de adjudicar culpas a cualquiera de los partidos políticos y, en general, de hablar sobre los violentos hechos ocurridos, aparentemente, para no seguir exacerbando los ánimos de los implicados (Suárez, 1966, pp. 114-121). Pero los novelistas no estuvieron de acuerdo con este “borrón y cuenta nueva” y en la novela construyeron la memoria que las élites políticas querían enterrar. Así, la “novela de la Violencia” permitió afirmar en los autores la conciencia de una mayor autonomía intelectual, de un pensamiento independiente necesario para, desde la literatura, construir discursos alejados de las presiones políticas y religiosas impulsadas desde los respectivos campos del poder. Por esta razón, este tipo de novela estuvo asociado con la literatura de compromiso, ya no para congraciarse con un partido político o con una élite y conseguir, de esta forma, prebendas del Estado —como fue la práctica común en los escritores colombianos hasta inicios de la década de 1950—, sino para asumir, más abiertamente, una toma de posición que se enfrentaba al poder establecido.

La crítica acerca de la mezcla de literatura y política, pues, tenía una explicación desde el punto de vista del campo del poder político y religioso, y también desde el plano estético, lo que comprueba que, aún para este momento, el código estético desde el cual se valoran las obras literarias está permeado por hechos externos al campo literario. De nuevo, aparece aquí la paradoja señalada en el apartado anterior, ya que los textos revisados en este período critican el “arte comprometido”, pero, al mismo tiempo, rechazan “el lenguaje como fin”. Sin embargo, hay diferencias: del “compromiso” se

desaprueba, por un lado (el de la crítica tradicional), su rechazo al campo del poder político y su adhesión al discurso de las clases populares; por otro (el de la nueva crítica emergente), su posible fidelidad a ideologías políticas de cualquier índole.

En cuanto al “artepurismo”, ya no se trata de que un “lenguaje hermético” sea contrario al humanismo clásico (valores espirituales por encima de los valores materiales, el fondo por encima de la forma),¹² defendido por la élite letrada hasta inicios de la década de 1950, sino de que no resulta cercano a los lectores (Arango, s.f., p. 82; Ospina, s.f., p. 109). Estos “lectores” a los que se refieren los críticos son ellos mismos, quienes aún no se sienten seguros frente al nuevo código estético que plantea la lectura de las nuevas obras literarias, alejadas de la estética de la “novela de la Violencia” y, en general, de la estética predominante en toda la primera mitad del siglo xx colombiano: la novela social-terrágena-realista.

Desde el campo del poder literario, la “novela de la Violencia” fue criticada por la “manía por la fidelidad representativa” (Ospina, s.f., p. 10), por su forma cercana a la crónica y al documental cinematográfico (Suárez, 1966, pp. 133, 140), por la presencia de lo “aberrante y morboso” (p. 127), por la presencia de personajes absolutamente disyuntivos (Arango, s.f., p. 73; Suárez, 1966, p. 137), porque se limitaba al planteamiento de un problema ideológico, pero no ético (Ramos, 1972, p. 81). En este sentido, la crítica literaria empieza a evidenciar un cambio frente a la función de la literatura validada en décadas anteriores: ahora, la literatura debía diferenciarse del discurso del periodismo, de la historia y de la sociología (McGrady, s.f., pp. 101, 175), y debía también configurar un discurso complejo, universal (más ético que ideológico), que se alejara de los debates políticos:

Cuando un político, hijo de político, amigo de políticos y que además se mueve en un atmósfera política de alta burguesía, de banqueros y de gentes de buena familia y mejores apellidos; cuando a una persona de esta categoría le da por escribir una novela, esta novela no puede ser sino la fallida tentativa de una novela (Ospina, s.f., p. 109).

La política y el periodismo no eran actividades positivas para el escritor, pues lo alejaban de la defensa de su autonomía artística (Ospina, s.f., pp. 121,

12 Aunque, en realidad, lo que hacía ese lenguaje era desbordar su competencia estética y, por ende, excluirlos de una práctica de distinción social (el arte) que siempre les había “pertenecido”.

132, 143). Pese a estas críticas, que demuestran un aumento en el grado de especialización del discurso sobre lo literario en la época y en la diferenciación entre el campo literario y los otros campos de la producción simbólica y de la esfera social, puedo afirmar que la “novela de la Violencia” no solo afianzó la conformación de una autonomía intelectual en los escritores, sino que también amplió el mercado literario.

Los textos revisados hablan de “ediciones agotadas” después de la publicación de *Viento seco* (Daniel Caicedo, 1953), *El cristo de espaldas* (1952) y *Siervo sin tierra* (1955), de Eduardo Caballero Calderón, *El día señalado* (Manuel Mejía Vallejo, 1964) y *Cóndores no entierran todos los días* (Gustavo Álvarez Gardeazábal, 1972).¹³ Anteriormente, eran los novelistas denominados “populares” (Juan José Botero, Arturo Suárez, José María Vargas Vila) los que representaban el mayor consumo de literatura por parte del público lector. Lo que cambia en este momento es que la crítica literaria empieza a ocuparse del fenómeno, sin, simplemente, pasarlo por alto o desdeñarlo, como se hacía con la novela “popular”. Al mismo tiempo, este tipo de novela empieza a aparecer en los estudios sobre novela colombiana:

La novela populista colombiana tiene su representante más calificado en Arturo Suárez, un escritor del cual es obligante hablar en términos desdeñosos en reuniones sociales de literatos y de aprendices de literatos o de “señoras liberadas” [...]. El calificativo de escritor para criadas o para colegialas es lo que con más frecuencia se le endilga [...]. En un medio donde la novela ha sido por tradición absoluta y exclusivamente literaria, estética, bonita, una forma de expresión en prosa facturada de algo que en el fondo ni siquiera vale la pena, Arturo Suárez dejó de lado todo esteticismo y se aseguró una clientela femenina que al mismo tiempo le permitió ser un escritor semi-profesional, no en categoría de genio como muchos de sus contemporáneos autores de un solo libro que nadie alcanzó a leer, sino en calidad de proveedor de material fácil, contrapeso obligado en toda literatura para que mediante aquel pueda establecerse el vigor de un valor puesto.

[...] Suárez tuvo un difícil rasgo de franqueza literaria, cuando dijo que, no pudiendo ser un gran escritor, quería llegar a ser un escritor popular [...]. *Rosalba* (1924), *Adorada enemiga* (1943) [*Montañera* (1916), reimpresas hasta 1971], no pasaron de cierto estrato; y no ascendieron de él porque a cierto estrato estaban dirigidas, así haya yo visto y contemplado de mis propios ojos elegantes

13 En 1968 se habla del fenómeno de ventas provocado por *Cien años de soledad* y de la inclusión del primer novelista colombiano (Gabriel García Márquez) en el *jet set* internacional (Ospina, s.f., p. 138).

intelectuales de ambos sexos leyendo de hurtadillas a Arturo Suárez, para luego fingir no conocerlo y hacer el consabido mohín desdenoso al escuchar su nombre en un cocktail de literatos (Ospina, s.f., pp. 74-75).

Hay, pues, un cambio de perspectiva frente al estudio de los distintos fenómenos que se dan dentro del campo literario colombiano y —lo más importante— se pasa de hablar del novelista semiprofesional al “aproximadamente profesional”, “ese mismo que aspira a vivir, no de lo que le producen sus novelas, sino que puede escribir porque al menos esto le permite ganar la vida en un trabajo intelectual honorable” (Ospina, s.f., p. 13). El novelista colombiano ya no tiene que aspirar a ser político o funcionario del Estado para ser reconocido como escritor, sino que puede aspirar a encontrar un trabajo más cercano a las letras, gracias al grado creciente de especialización de las actividades del campo intelectual y a que cada vez estaba mejor visto que el escritor estuviera lejos del campo político.

La apertura del mercado literario no termina con las quejas de los escritores y de los críticos literarios por la falta de una mayor cobertura en la distribución de los libros, de un aumento en el tiraje de las ediciones y de verdaderas editoriales (no tipografías), y por el cobro de impuestos a la impresión de libros colombianos (Bronx, s.f.[a], pp. 15, 47; Ospina, s.f., p. 13). “El que escribe un libro, es autor, editor, distribuidor, cobrador y propagandista de su obra, al mismo tiempo”, dice Bronx (s.f.[a], p. 48), lo que confirma esta falta de especialización del campo literario de la recepción en Colombia.

La apertura del mercado literario y el surgimiento de un escritor “aproximadamente profesional” también inauguran la problemática del público masivo dentro de la producción literaria. Si bien en décadas anteriores la ampliación del público era casi imposible por los altos niveles de analfabetismo en el país y por la existencia de una cultura letrada altamente elitista, en este momento del campo literario colombiano esta ampliación ya es posible, pero con ella adviene el cuestionamiento acerca de la influencia del campo económico sobre el campo artístico: “No se sabe qué sea más halagador para un escritor profesional, si la masa que compra sus libros un tanto mecánicamente, o por reflejo, o la élite que lo lee con delectación” (Ospina, s.f., p. 118). Para los autores de la “novela de la Violencia” se trataba de comunicarse con ese gran público que no hacía parte de la élite letrada del país —ni, por ende, de la élite política—, aunque “descuidara [...] los requerimientos [estéticos] de

las ‘minorías’ selectas” (Curcio, 1957, p. 226). El “descuido” de la composición de la obra tenía, pues, una intención “pragmática”: comunicar con el hombre común, con el “pueblo”, el afectado real por las luchas bipartidistas; pero también una intención que señalaba una ruptura ideológica: mostrar una imagen no idealizada de la realidad.

Las editoriales y editores se dan cuenta de esta necesidad de comunicación, tanto de los autores como de la gran masa de público, y surgen iniciativas como las del Primer Festival del Libro Colombiano (1959), en el que se vendieron todos los ejemplares en los primeros días de su realización (Bronx, s.f.[a], p. 48); la de la editorial Bedout con sus Bolsilibros (1971) y la del Instituto de Cultura Colombiana (1971) con sus publicaciones de literatura colombiana en forma de folletos. Los libros fuera de las librerías, vendidos en las calles, “en puestos de prensa y de confiterías y almacenes, atraen público de escasos recursos que, generalmente, siente vergüenza de entrar a una flamante y admirable librería, con la intención de comprar únicamente un folleto de tres a quince pesos” (Bronx, s.f.[a], p. 127). A estos hechos se suma el de que el último *Índice* de libros prohibidos había sido publicado en 1948 y se actualizó hasta 1966, cuando, definitivamente, se suspende por “razones prácticas”: los demasiados libros publicados (Bronx, s.f.[a], p. 244).

La novela ya no luchaba por legitimar su derecho a hablar sobre una realidad cercana ni por conseguir un público lector más amplio que en décadas anteriores, tampoco porque sus autores fueran reconocidos como políticos u hombres de Estado, menos porque la Iglesia no prohibiera las lecturas. Ahora tenía que luchar por mantener un público lector, seducido, cada vez más, por las nuevas formas de entretenimiento popular (Bronx, s.f.[a], p. 128): desde la década de 1940, el radioteatro; en la de 1950, la radionovela y las novelas y obras de teatro adaptadas para televisión.¹⁴ En la década de 1960 se puede ubicar el auge de estas adaptaciones de las obras literarias a los nuevos medios de comunicación y es también la década en la que surgen, de manera

14 Estos datos fueron tomados del programa radial titulado “Historia de la radionovela en Colombia”, que hace parte del espacio de Javeriana Estéreo “Alto Voltaje”, transmitido en el 2010 y disponible en el sitio web <http://comunicacionesenreexistencia.blogspot.com> (consultado en junio de 2014). También fue útil el video disponible en la página web <http://www.senalmemoria.gov.co/index.php/homenaje-al-radioteatro> (consultado en junio de 2014), que hace parte de la exposición conmemorativa “El retablo de las maravillas”. Las novelas colombianas adaptadas que se mencionan son: *María*, *La casa grande*, *Risaralda*, *El camino en la sombra* y *La marquesa de Yolombó*.

más continua que en décadas anteriores, novelas que se alejan de la estética defendida desde la “novela de la Violencia”.

La ruptura ideológica que introducen los autores de la “novela de la Violencia” libera una ruptura más estética en otros escritores contemporáneos y siguientes, quienes, al mismo tiempo que desean distanciarse del tipo de escritura testimonial, también desean hacerlo de las recetas narrativas introducidas por la radio y por la televisión. Estos autores se alejaban de la estética realista y obligaron a cambiar la forma como los críticos analizaban la obra literaria: estableciendo diferencia entre fondo y forma, y estudiando la obra desde el análisis separado de sus elementos compositivos (estructura, personajes, paisaje e idioma);¹⁵ las nuevas novelas que emergen y defienden el modo de representación sobre el objeto representado trastocan este tipo de análisis y plantean que cualquier tema es propicio para la creación literaria (McGrady, s.f., p. 156), y que es necesario estudiar la obra literaria como una unidad.

Fondo y forma juntos constituyen, a partir de este momento, la unidad artística, en la que el lenguaje no se puede estudiar solamente desde su cumplimiento de las reglas gramaticales o la constitución de un “adorno”, sino desde su adecuación a la intención expresiva y estética (Curcio, 1957, p. 226; Suárez, 1966, p. 142). No ya “la [subjética y etérea] expresión de la belleza”, sino “la expresión de un contenido sugestivo por medio de formas originales” (p. 3); “no el arte como sustituto de la eternidad, sino el juego [la “aventura verbal”], y la indagación: un método de conocimiento develando aspectos inéditos de nuestra realidad, creando otra realidad” (Cobo Borda, 1975, p. 7).

No se trata de que estos autores busquen, de nuevo, congraciarse con las “minorías selectas”, con aquellos que “leen con delectación”; se trata de que la ampliación del público iniciada por las “novelas de la Violencia” y seguida por los nuevos lectores caracterizados por ser estudiantes de bachillerato y de universidades (Bronx, s.f.[a], p. 144) permitió que estos autores encontraran un público que conectaba más fácilmente con el nuevo código estético configurado por ellos en sus obras.

El Premio ESSO de Novela, instituido desde 1961 por iniciativa de la empresa privada, legitimó este tipo de estética al premiar *La mala hora*, de Gabriel García Márquez —de quien ya su primera novela, *La hojarasca*, había sido bien recibida por la crítica— (Arango, s.f., p. 81); al año siguiente,

15 Elementos de análisis que aparecen en los textos revisados y, explícitamente, en el estudio de Gerardo Suárez (1966, p. 132).

la novela de Héctor Rojas Herazo, *Respirando el verano* y, en 1968, *Mateo el flautista*, de Alberto Duque López (Bronx, s.f.[a], p. 117; Bronx, s.f.[b], pp. 26, 30). Se trataba de novelas en donde la realidad política e histórica colombiana se elaboraba de una forma distinta a la de la vertiente más testimonial de la “novela de la Violencia”; además, reconocía la obra literaria de escritores provenientes de una región alejada de aquellas que ocupaban una posición dominante en el campo literario (la región andina, Antioquia y el Viejo Caldas): el Caribe colombiano.¹⁶ Pese a esto, en 1965, el grupo de poetas autodenominado como Nadaístas, creó el Concurso de Novela Nadaísta (con el apoyo de la editorial Tercer Mundo) para hacerle oposición al tipo de novelas que estaban siendo premiadas en el concurso de la ESSO (Bronx, s.f.[b], p. 31), según ellos, representante de un discurso costumbrista-realista que no ponía de manifiesto la nueva sensibilidad del hombre y sus nuevos escenarios de actuación.

Estos dos concursos son importantes porque demuestran cómo el campo literario colombiano afirma su anomia —de manera más evidente que en décadas anteriores—. Las novelas premiadas por la Academia obtienen poca atención por parte de la prensa y la crítica literaria, mientras que las ganadoras de los concursos provocan fuertes y prolongadas polémicas en estos medios; la suma de dinero entregada a los autores ganadores escandaliza a una parte de la crítica que sigue apegada a la idea del desinterés artístico o que ve el peligro creciente de la influencia del campo económico sobre el literario (Arango, s.f., p. 49; Ospina, s.f., p. 105). Aparte de estos juicios negativos, estos concursos movilizan la autoridad de los antiguos agentes (la Academia, el campo del poder político y religioso) para establecer las posiciones dominantes en el campo literario. Cada vez más, van apareciendo “dioses inciertos” (Bourdieu, 1997, p. 202) que impiden controlar prolongada y totalmente las formas de reconocimiento y legitimación que se impondrán en el campo literario.

Conclusión: un concepto de novela

Ya para 1962, el libro de Arango Ferrer invierte el orden en que solían presentarse los estudios sobre los géneros literarios: el primer capítulo es para el ensayo, luego sigue la novela, luego el cuento, el teatro y, por último, la poesía; es decir, deja para el final el género que solía presentarse siempre

16 Manuel Zapata Olivella también fue ganador de este premio con la novela *Detrás del rostro*.

como el más importante —y, por ende, considerado como el primero que se debía tratar— dentro del campo literario colombiano. En la segunda mitad de la década de 1960, Bronx afirmará que “hoy se publican más novelas que libros de versos” (s.f.[b], p. 62). Estos dos eventos confirman que, para la década de 1960, la legitimación de la autonomía del género novela en Colombia es un hecho.

Asimismo, en los textos revisados, los nombres de José Restrepo Jaramillo, Eduardo Zalamea Borda, Jaime Ardila Casamitjana, Jorge Zalamea y Gabriel García Márquez aparecen continuamente nombrados como representantes de una narrativa que evidencia la calidad de la novela colombiana.¹⁷ La inclusión de estos novelistas en los estudios consultados demuestra que la mayoritaria tendencia en la novela colombiana de la “fidelidad representativa” no opacó del todo las propuestas estéticas alejadas de ella.

Para la década de 1960, la novela se ha convertido en el género que mejor expresa al ser humano. En el período 1935-1957, la novela cumple todavía la función de caracterizar un pueblo y un hombre nacional (Arango, 1940, p. 83), de retratar las virtudes y vicios de la sociedad (Luque, 1954, p. 28) y, en general, de reflejar la sociedad colombiana mejor que otros géneros literarios (Curcio, 1957, pp. xxviii, 186, 220; Bronx, s.f.[b], p. 18); entre 1962 y 1975, el objetivo principal de la novela es abordar problemas humanos, ser el vehículo por excelencia del hombre (Arango, s.f., p. 78), “entrar en la complicada interioridad humana, mostrarla como es, atravesar las capas materiales, la piel que cubre este mundo que se llama hombre” (Suárez, 1966, p. 132).

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

Tres características debe tener una buena novela, según lo plantean los textos revisados: 1) un sólido argumento que no decaiga (Luque, 1954, p. 215; Otero, 1949, p. 227), que tenga unidad (Arango, s.f., p. 65) y que sea capaz de crear atmósferas (Ramos, 1972, p. 77); 2) personajes no disyuntivos

17 Entre las pocas mujeres novelistas que se mencionan, figuran los nombres de Fanny Buitrago, Elisa Mujica y Juana Sánchez.

que “vivan por sí mismos” (Englekirk y Wade, 1950, p. 15) y cuya forma de hablar sea verosímil y adecuada a su procedencia social (p. 8; McGrady, s.f., p. 107); 3) lenguaje con un estilo literario (Luque, 1954, p. 207) que diferencie la novela de un documento sociológico, histórico o periodístico (Suárez, 1966, pp. 3-4); que no constituya un fin en sí mismo y que describa “con tacto” las reacciones y situaciones de los personajes (Luque, 1954, p. 28).

Los requerimientos sobre los personajes y sobre el estilo literario marcan una diferencia con la novela del siglo XIX y con la de principios del siglo XX. Se le pide al escritor mayor realismo en la construcción de sus personajes y evitar prejuicios morales sobre estos, que llevan a construir un mundo ficcional limitado a dos dimensiones ideológicas excluyentes (Curcio, 1957, p. 187); por otra parte, se le pide también que construya un lenguaje que no caiga en el “hermetismo” del “artepurismo” (Ospina, s.f., p. 109), pero que tampoco deje de lado la conciencia acerca de que el discurso literario debe diferenciarse de otros discursos culturales. Las exigencias sobre el argumento y sobre la descripción de las reacciones de los personajes aparecen como un rezago de la estética de la novela tradicional, que buscaba dejar al lector en un mundo cómodo y familiar que, al mismo tiempo, lo entretenía y educaba.

Pese a este último prejuicio de la crítica literaria del momento del campo literario colombiano estudiado, resulta claro que la novela ha coadyuvado a transformar las reglas de funcionamiento de este a través de la emergencia de una nueva actitud ante la realidad y la forma de elaborarla en el texto literario, y a través de su búsqueda de ampliación de un público lector que contribuyó a la mayor profesionalización del escritor colombiano y a la diversificación de las autoridades que disponían las posiciones dominantes.

Bibliografía

1. Añez, J. (s.f.). *De “La vorágine” a “Doña Bárbara”. Estudio crítico a propósito de la originalidad de dos famosas novelas americanas.* s.d.¹⁸
2. Arango Ferrer, J. (1940). *La literatura de Colombia.* Buenos Aires: Casa Editora Coni.
3. Arango Ferrer, J. (s.f.). *Dos horas de literatura colombiana.* Bogotá: La Tertulia.¹⁹

18 Escrito aproximadamente en 1943.

19 Escrito aproximadamente en 1962.

4. Bajtín, M. ([1975] 1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
5. Bayona Posada, N. ([1942] 1951). *Panorama de la literatura colombiana*, 5ª ed. Bogotá: Cromos.
6. Bedoya Sánchez, G. A. (2009). Las formas de canonización de la novela colombiana en las historias literarias (1908-2006). *Coherencia* 10, 127-141.
7. Bedoya Sánchez, G. A. (2010). La operatividad de los géneros en un estudio histórico y social de lo literario. Propuesta. En Alfredo Laverde y Olga Vallejo (coords.). *Tradiciones y configuraciones discursivas: historia crítica de la literatura colombiana. Elementos para la discusión. Cuadernos de trabajo II*. Medellín: Colombia: tradiciones de la palabra-Universidad de Antioquia, La Carreta, 35-53.
8. Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
9. Bronx, H. (s.f.[a]). *Veinte años de novela colombiana*, Colección “Academia Colombiana de Historia”, 4. s.d.²⁰
10. Bronx, H. (s.f.[b]). *Libros colombianos en 35 años. Crítica literaria y bibliográfica*. s.d.²¹
11. Cobo Borda, J. G. (comp.). (1975). *Obra en marcha. La nueva literatura colombiana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
12. Curcio Altamar, A. (1957). *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
13. Englekirk, J. E. y G. Wade. (1950). *Bibliografía de la novela colombiana*. México D.F.: s.d.
14. Latcham, R. A. (1946). Perspectivas de la novela colombiana actual. *Atenea. Revista Mensual de Ciencias, Letras y Artes*, 248, 200-235.
15. Luque Valderrama, L. (1954). *La novela femenina en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Católica Javeriana, Facultad de Filosofía, Letras y Pedagogía.
16. Marín Colorado, P. A. (2013). *Revista de las Indias (1936-1951): vehículo de expresión de una conciencia americana. Agenda Cultural Alma Máter*, 201, 16-18.

20 Escrito aproximadamente entre 1965 y 1967.

21 Publicado aproximadamente en 1988. Recoge textos del autor publicados entre la década de 1950 y la de 1980 en el periódico *El Colombiano*.

17. McGrady, D. (s.f.). *La novela histórica en Colombia. 1844-1959*. Bogotá: Editorial Kelly.²²
18. Ortega T., J. J. ([1934] 1935). *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá: Editorial Cromos.
19. Ospina, U. (s.f.). *Sesenta minutos de novela en Colombia*. Bogotá: Banco de la República.²³
20. Otero Muñoz, G. ([1935] 1949). *Resumen de historia de la literatura colombiana*, 6ª ed. Bogotá: Voluntad.
21. Ramos, Ó. G. (1972). *De Manuela a Macondo*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
22. Suárez Rondón, G. (1966). *La novela sobre la violencia en Colombia*. s.d.
23. Viñas Piquer, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.

22 Escrito aproximadamente en 1960.

23 Escrito aproximadamente en 1974.