

**NARRAR LO INENARRABLE: EXPERIMENTACIÓN NARRATIVA Y
TRADICIÓN LITERARIA DE LA VIOLENCIA EN *LA MALA HORA* (1962) Y *LA
CASA GRANDE* (1962)**

JHONATAN MATEO QUINTERO BURITICÁ

TRABAJO DE GRADO

**PRESENTADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
PROFESIONAL EN ESTUDIOS LITERARIOS**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

BOGOTÁ, D.C, AGOSTO DEL 2020

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

JORGE HUMBERTO PELÁEZ PIEDRAHITA, S.J

DECANO ACADÉMICO

GERMÁN RODRIGO MEJÍA PAVONY

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

ÓSCAR TORRES DUQUE

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

LILIANA RAMÍREZ GÓMEZ

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

GABRIEL RUDAS BURGOS

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.”

*A mi padre, Germán Quintero.
Siempre en la memoria*

*A mi madre, Luz Dary Buriticá.
Nuestros diálogos eternos.*

A Lucas Barrales, que en paz descanse.

*A Juan Roberto, mi hijo.
Que me espera desde otro plano temporal.*

*A Simón Barrales Quintero.
Sigo estudiando la geografía que nos cobija.*

A mis hermanos, por la complicidad.

A mis amigos, por la vida.

A María Paula Lizarazo, mi amor.

*Una actividad que es el fiel reflejo de nuestro
continente.*

*Pobres y débiles, son nuestros poetas
Quienes mejor escenifican esta contingencia
Pobres y débiles, ni europeos
Ni norteamericanos,
Patéticamente orgullosos y patéticamente cultos
La poesía latinoamericana,
ROBERTO BOLAÑO*

Agosto 04 de 2020

Doctora
LILIANA RAMÍREZ GÓMEZ
Directora del Pregrado de Estudios
Literarios Departamento de Literatura
Pontificia Universidad Javeriana

Apreciada Liliana:

Tengo el placer de presentar el trabajo de grado “Narrar lo inenarrable: experimentación narrativa y tradición literaria de la violencia en *La mala hora* (1962) y *La casa grande* (1962)”, del estudiante Mateo Quintero Buriticá, del programa de Estudios Literarios.

El trabajo de Mateo es una reflexión rigurosa y documentada sobre los años de formación de Gabriel García Márquez en su relación con el panorama cultural colombiano de su tiempo. Es también una relectura sobre el papel que tuvo Álvaro Cepeda Samudio en el sistema literario nacional. La tesis interpretativa de Mateo es que, además reformular la estructura narrativa formal para integrar la literatura nacional a la ola de experimentación narrativa que se vivía en el hemisferio, *La mala hora* García Márquez y *La casa grande* Cepeda Samudio pueden leerse como respuestas a debates concretamente nacionales. Así, en gran medida, se configuran como estrategias letradas de estos escritores para ubicarse en un debate literario nacional.

Para argumentar su tesis, Mateo apela a tres métodos de análisis: primero, propone una lectura minuciosa de varios artículos periodísticos de García Márquez, en los que traza, como un detective, los signos de un posicionamiento estético general de un joven escritor en sus años de consolidación. Después, hace un recorrido por la historia intelectual y estética del Grupo de Barranquilla y del rol que en este tuvo Cepeda Samudio.

A partir de estas dos lecturas establece las coordenadas de lo que será en estos autores la invención y replanteamiento de la tradición novelística de La Violencia. Por otra parte, rastrea el papel que en su pensamiento estético y político tuvieron las polémicas literarias locales sobre esa primera vanguardia poética. Finalmente, Mateo hace una lectura de las dos novelas para proponer una interpretación de sus propuestas temáticas y formales a partir de los elementos encontrados previamente.

La ambición y audacia de la propuesta interpretativa de Mateo se sustenta en una recopilación documental exhaustiva, en una consideración ponderada de la bibliografía existente sobre los autores en cuestión, y en una lectura detallada y minuciosa de las obras. Por lo tanto, considero que este trabajo amerita sustentación. Quedo a la espera del concepto respectivo.

Cordial saludo,

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Gabriel Rudas', enclosed within a large, horizontal oval shape.

Gabriel
Rudas
Profesor
Asistente
Departamento de
Literatura Pontificia
Universidad Javeriana

Tabla de contenido

| | |
|--|-----|
| Introducción - Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio: Entre dos debates colombianos | 1 |
| Capítulo I - Dos problemas de historiografía literaria: La novela de La Violencia y la “Vanguardia” en Colombia..... | 29 |
| Capítulo II - Álvaro Cepeda Samudio y el Grupo de Barranquilla | 49 |
| Capítulo III - La mala hora y La casa grande: afiliándose a la tradición de La Violencia | 96 |
| Capítulo IV - La mala hora y La casa grande: una lectura desde la vanguardia colombiana y la experimentación..... | 126 |
| Conclusiones | 141 |
| Bibliografía | 146 |

Introducción - Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio: Entre dos debates colombianos

- **Novelas y escritores “mundanos”: entre la novela de La Violencia y la vanguardia colombiana**

La presente investigación tiene como objetivo pensar a Álvaro Cepeda Samudio y a Gabriel García Márquez como escritores esencialmente colombianos, es decir, rodeados de unos debates que se restringen al ámbito nacional y una tradición literaria nacional que los abruma y frente a la cual se posicionan. Sin embargo, incluso más que colombianos, escritores *jóvenes*, desconocidos en el ámbito internacional y con pretensiones estéticas similares. En este sentido, se hace fundamental aclarar que las dos novelas propuestas, *La mala hora* (1962) y *La casa grande* (1962), ambas publicadas el mismo año, corresponden, en el caso de ambos escritores a unos primeros intentos de escritura y, a la vez que se estaban formando como escritores a través de lecturas, experiencias y posicionamiento, toda vez que se estaban pensando como intelectuales colombianos. Por otra parte, voy a leer a partir de lo que el crítico literario palestino, Edward Said, llama la *mundaneidad*

[...] los textos son mundanos, son hasta cierto punto, acontecimientos, e incluso cuando parecen negarlo, son parte del mundo social, de la vida humana y, por supuesto, de momentos históricos en los que se sitúan y se interpretan (Said, pg. 15,).

Estos textos son precisamente mundanos en el sentido en que participan en el momento histórico en el que se sitúan, la época de La Violencia, pero, además, buscan ser *acontecimientos* dentro de ese momento histórico. Es decir, son producto de la *mundaneidad*

en la que se están escribiendo ambas novelas, pues ambos escritores están pensando la Violencia en Colombia más allá del magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán y están pensando sus novelas no solo como artefactos de representación sino como *intervenciones* en el mundo. Tengamos en cuenta que corre el año de 1962 y el tema de la Violencia en Colombia está en boga: en la prensa, en la academia, en la vida política y civil del país. Así, pues, en ambas novelas hay una pretensión por entender las causas estructurales y las dinámicas que permiten que la violencia en el país no solo sea un acontecimiento de un día, sino que perviva y se rehaga una y otra vez, como una serpiente que se muerde la cola. Es allí donde surgen ambas novelas, para intervenir en los debates nacionales que por ese entonces están en boga.

Es por eso que se posicionan desde la tradición literaria de la violencia y la doble tradición de la vanguardia (colombiana/latinoamericana) para sentar un posicionamiento frente a esos respectos. Así, pues, como se venía diciendo, las dos novelas buscan generar un efecto político, social y estético en Colombia. Primero, al querer comprender las causas estructurales de la violencia; segundo, al comprender los distintos tipos de violencias que se ejercen y por último, actualizar y modernizar la literatura colombiana, también desde la consciencia y la insistencia de la forma narrativa. La temática de la violencia que por ese entonces iba haciéndose cada vez más una tradición literaria nacional y que, en efecto, sus obras iban sumándose a la literatura nacional, *La mala hora* y *La casa grande* surgen en esta precisa mundaneidad.

Ya para 1962 va a empezar a hablarse cada vez más de una *novela de La Violencia*, tal y como la llama el crítico literario Hernando Téllez en una de sus columnas publicada en El Tiempo en el año de 1959. Cada vez es más común este concepto que es consecuencia de la

vasta producción literaria que se da en el país después del fenómeno de la Violencia ocurrido desde el regreso del Partido Conservador al poder (1946); pasando por el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán (1948) y pasando por todo un incremento de conflictos, violencia y muertes a lo largo y ancho del país que se da hasta 1958. aproximadamente, con la consolidación del Frente Nacional. En este sentido, el joven García Márquez va a ser muy consciente de los debates políticos y estéticos que lo rodean, es por eso que, en el mismo año, publica dos textos “panfletarios” como los llama el colombiano francés Jacques Gilard, *Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia en Colombia* (1959) y *La literatura colombiana: un fraude a la nación* (1959), en ambos toma posición frente a los dos debates de esta investigación: la vanguardia literaria en Colombia y la novela de la Violencia.

Lo curioso es que Álvaro Cepeda Samudio, incluso con un decenio de diferencia, para los años de 1940, está presentando sus mismas posturas en la prensa barranquillera. Y sus posturas son, precisamente, muy parecidas a las de García Márquez. Tengamos en cuenta que ambos se conocen y conforman el Grupo de Barranquilla por los años de 1950-1954. Así pues, existirán muchos ecos Samudianos en ambos textos panfletarios de García Márquez. Los dos escritores buscan posicionarse desde un *ethos* en particular con respecto a la violencia que vive el país y su respectiva tradición literaria, pero también buscan posicionarse con respecto a la literatura colombiana y es a través de esa pretensión donde encuentran los dos debates en los cuales buscan inscribirse: por un lado, el de la representación de la violencia, con respecto a la tradición literaria y, por el otro, al de la vanguardia literaria, pues, tal y como ambos lo dejan claro en sus textos periodísticos, la literatura colombiana --para 1962-- sigue anclada a valores arcaicos y decimonónicos, es decir, antimodernos, que, tanto Cepeda Samudio como García Márquez, buscan desestabilizar.

Así pues, ambas novelas deben leerse desde el marco histórico, social, cultural y estético en el que se enuncian. La Colombia de los años 60. Las novelas emergen como una respuesta a la crisis estética que vive la literatura colombiana, pero también a la crisis de representación --también estética-- notable en las novelas de La Violencia.

- **La vanguardia en Colombia: un debate abierto**

La preocupación por la vanguardia y la modernización literaria en Colombia va a ser constante en ambos escritores. Es por eso que sus novelas no son solo una respuesta frente a una tradición literaria nacional, como es la novela de la Violencia, sino que, además, son una respuesta a un debate que para entonces sigue vigente en Colombia: el de las vanguardias nacionales. En este sentido es que, precisamente, estas dos novelas van a ser también respuesta al llamado que hace la poesía colombiana de los años 20 frente a la urgente modernización literaria en el país.

Y es que, precisamente, el debate de las vanguardias seguirá vigente en Colombia para los años de 1960. Pues, pese a que había sido abierto desde principios de siglo por varias figuras de poetas individuales y círculos de poetas tales como Luis Carlos López, Luis Vidales, Luis Tejada, Piedra y Cielo o Los Nuevos, esos debates no habían fraguado del todo en los círculos creativos del país. Eso se debía, sobre todo, a la fuerte tradición poética de Colombia, que estaba amparada en formas clasicistas y perspectivas conservadoras de la poesía, apoyadas y mantenidas desde las élites políticas conservadoras y artísticas.

Ahora bien, a pesar de lo anterior, me parece equivocado uno de los estudios más importantes sobre el tema de las vanguardias en América Latina y es, precisamente, la investigación de

Jorge Schwartz *Las vanguardias latinoamericanas* (1991), pues, pasa por alto el complejo debate de las vanguardias en Colombia. En su estudio, el investigador argentino, revisa las vanguardias literarias de diferentes países de la región como Chile, Argentina, Brasil, México, Perú, Puerto Rico, Venezuela, Nicaragua, Cuba, Uruguay, Ecuador. Colombia no aparece por ninguna parte.

Schwartz entiende como vanguardia *dos tipos* de texto, por un lado “manifiestos, poemas-programa, editoriales de revistas, introducciones a las antologías de la época, prefacios, panfletos, cartas abiertas [...] todos los textos que crearon la agresiva retórica de la vanguardia literaria, en su intento de promocionar una nueva estética” (Pg. 15); y por el otro, “corrientes estéticas de la época, tensiones ideológicas que generaron polémicas hoy históricas y el importante tópico de la identidad que preocupó a la mayor parte de intelectuales de las décadas de los veinte y los treinta” (Pg. 15). Tal y como lo afirma Schwartz, intentó abarcar los dos tipos de textos a través del lente estética/ideología vigente por esos años. Es evidente que esa lente estética/ideología es transversal para estudiar la vanguardia en América Latina que, como lo afirma Ángel Rama, no solo tenía intenciones estéticas sino también políticas. Sin embargo, estudiar las vanguardias desde esos dos tipos de textos es problemático porque, en el caso particular de Colombia, los intentos individuales y grupales de vanguardia de los años 20 no van a corresponder ni a uno ni a otro tipo de textos formulados por Schwartz, sino más bien a un *debate* y a un *ímpetu* sobre la necesaria modernización cultural y literaria en el país.

Si bien las tensiones ideológicas fueron preponderantes en Colombia para esta determinada época, no lo fueron así los editoriales de revista ni los poemas-programa, sin embargo, sí

pueden rastrearse ideas de renovación y modernización estética en varias figuras individuales y círculos de poetas. Es por eso que el caso colombiano es particular. De hecho, lo anterior lo demuestran los investigadores Jineth Ardila en su estudio *Vanguardia y antivanguardia en Colombia* (2013) y Hubert Poppel con *La vanguardia colombiana y sus detractores* (2000). Precisamente, ambos entienden que, pese a que el caso de Colombia en materia de vanguardias es particular, sí existió un influjo de vanguardia en el país y los debates culturales frente a esos respectos existieron. Es decir que, a pesar de la fuerte tradición clasicista y conservadora amparada por los altos círculos políticos y artísticos del país, sí hubo debates sobre vanguardia y modernización cultural y literaria en Colombia.

Por un lado, porque, como nos dice Ardila, toda la generación de jóvenes escritores en los años 20 tenían en común la constante búsqueda de “lo nuevo” tanto en política como en literatura, amparados, claramente, por los movimientos vanguardistas que se estaban dando en Europa y en otros países del continente (Pg. 11, 2013). La postura de una investigadora como Ardila es importante, pues ella empieza a explicar, —situándose desde un rastreo histórico: grupos, publicaciones, periódicos— por qué en Colombia es tan difícil utilizar la categoría de vanguardia al remitirse a ciertos grupos o actitudes individuales de los años 20. Por un lado, Ardila habla de que a estos grupos “les faltó unidad” (Pg. 14), pues se disolvían tan pronto empezaban las confrontaciones con esos otros grupos; y esto ocurría porque no les afanaba una búsqueda estética en sí misma, sino las disputas que podrían tener con otros grupos o generaciones. Por otro lado, había un gesto de antivanguardia conservadora en el país que hacía que estos movimientos de vanguardia no calaran en la estética nacional. Otro aspecto que se hace fundamental, entonces, es que las vanguardias si bien tenían pretensiones estéticas, también querían generar cambios sociales y políticos. La búsqueda de “lo nuevo”

era transversal a lo social, lo estético y lo político. Es por eso que Ardila, citando al investigador Nelson Osorio, dice que es un error considerar el vanguardismo hispanoamericano “como un hecho postizo, como un simple epifenómeno de los movimientos europeos”, y es un error, asimismo, considerar como vanguardistas solo aquellas manifestaciones que sean equivalentes a los “ismos” europeos de la época, pues tal perspectiva “hace que se pierda la posibilidad de ver lo que hay de hispanoamericano en nuestro vanguardismo” (Osorio, 1981, 243). Y esta última idea es fundamental pues nos ayuda a comprender las vanguardias latinoamericanas y las actitudes vanguardistas desde otros enfoques y epistemologías.

Por otro lado, siguiendo los argumentos de Hubert Poppel, el debate sobre la vanguardia en Colombia también surge con el grupo de Los Nuevos y con las figuras individuales de Luis Vidales y Luis Tejada. Poppel también hace un paneo histórico por estos movimientos de vanguardia y sitúa las disputas constantes entre Los Nuevos y entre el grupo *Patria*. Pero quiero hacer hincapié en las consideraciones del investigador, quien afirma que estos grupos no podían ser vanguardistas del todo, pues, no sólo les faltó unidad como nos decía Ardila, sino que, además, no calaron en ellas las ideas vanguardistas que se movían por el mundo. Poppel demuestra esta afirmación con la figura del catalán J.J Pérez Domenech, quien trae la idea del ultraísmo argentino a Bogotá, que ya había leído, precisamente, en Barranquilla en donde vivía su amigo Ramón Vinyes. Sin embargo, estas ideas no son apropiadas del todo en el país. Y no son apropiadas precisamente porque no calaban dentro de la recepción colombiana, acostumbrada a otras estéticas, ni eran una empresa poética definida en ninguno de los dos grupos.

Poppel también indaga sobre la figura de “El nuevecito escritor”, un escritor que publica de forma anónima en la revista *Los Nuevos*. La figura de el nuevecito escritor, como lo veremos en el capítulo II, significaba entonces ese afán de vanguardia que comenzaba a respirarse en Colombia desde los años 20, secundado por Vidales y Tejada. Sin embargo, personajes de este tipo eran pocos y eran, más bien, figuras sueltas que otra cosa. Por otro lado la recepción colombiana no los ayudaba mucho, pues sus ideas se perdían en la nada: eran olvidadas. Así las cosas, en un país con una tradición poética de corte conservador, eran mejor recibidos y elogiados los poetas que continuaban con esos legados estéticos y con esas ideas acerca de la poesía y la literatura. Es por eso que el debate sigue abierto para la siguiente década, la del 30, con Piedra y Cielo, y más tarde seguirá abierto, para el 40, 50 y el 60, con las ideas de García Márquez, Cepeda Samudio y el Grupo de Barranquilla. El debate sobre la vanguardia —como movimiento, pero también como renovación estética— nunca se saldó del todo y por eso seguirá haciendo mella en las mentes jóvenes de los nacidos en los años 20: Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Alfonso Fuenmayor. Jorge Rondón, etc.

Es por eso que Poppel nos dice que la vanguardia literaria en Colombia no llegó a constituirse como un movimiento amplio con varios grupos que se reunieran alrededor de una revista, que lanzaran manifiestos estético-políticos y que logaran, en su conjunto, cimentar las bases para una nueva literatura tal como sucedió en Brasil, Argentina, Chile, Perú, México u otros países de América Latina. El caso colombiano es distinto al de todos estos países, pues, se caracteriza por el surgimiento de algunas islas que no consiguieron juntarse y consolidarse. Pero no implica que no pueda hablarse de vanguardia en Colombia.

Teniendo en cuenta este debate sobre las vanguardias históricas en América Latina y en Colombia, particularmente, me parece fundamental comprender el llamado que hace el crítico literario uruguayo Ángel Rama en su texto *La tecnificación narrativa* (1981), pues, en ese texto el crítico afirma que, en América Latina, para los años de 1960, estamos asistiendo a una *segunda vanguardia* latinoamericana, impulsada por los influjos del modernismo anglosajón. Sin embargo, teniendo en cuenta esta afirmación, podría decirse entonces que, en el caso particular de Colombia, no solo estamos asistiendo a esa *segunda vanguardia* regional, sino que estamos terminando de fraguar la *primera*, de carácter nacional. Así las cosas, el debate de la vanguardia en Colombia se extendería desde principios del siglo XX hasta los años 60 con el Grupo de Barranquilla y la publicación de estas dos novelas.

Pues, de hecho, siguiendo las ideas de Schwartz, veremos para los años 40 y 50, esa misma “agresiva retórica” vanguardista --como la llama él-- en los textos ‘panfletarios’ de García Márquez y en las columnas de opinión de Cepeda Samudio. Esto demostraría que la investigación de Schwartz se queda corta al dejar de lado un caso concreto como el de la vanguardia en Colombia y que, en efecto, la primera vanguardia colombiana va a seguir vigente para el momento de la segunda vanguardia latinoamericana. Todo este debate va a ser ahondado en el capítulo II.

- **Modernismo, vanguardia y antivanguardia en Colombia**

Sin embargo, para comprender porqué para 1960 sigue abierto el debate de la vanguardia en Colombia y por qué se puede hablar de primera y segunda vanguardia, se hace necesario comprender el debate histórico sobre la vanguardia. Por un lado, hay que tener en cuenta que, como lo afirma y lo demuestra el académico David Jiménez Panesso en su libro *Historia de la crítica literaria en Colombia* (1992), la influencia del modernismo se prolongó en Colombia hasta bien entrado el siglo XX. Y, precisamente, como lo expresa el poeta y crítico literario de la época, Rafael Maya, “la última onda del movimiento modernista no acaba en los Centenaristas, sino en Los Nuevos” (Maya, pg. 146, 1961). Con el debate sobre el modernismo, entraba Colombia al siglo XX, toda vez que también entraban, por ciertas rencillas, los debates sobre la vanguardia, tanto en Europa como en América. Por ejemplo, según Jiménez Panesso, en la revista *Voces* (1917-1920) de Barranquilla ya se registraba el paso de las vanguardias europeas. Allí se traducían a Apollinaire, Léon-Paul Fargue, Réverdy y a Max Jacob. Se demuestran, por otro lado, las lecturas de José Umaña Bernal frente a poetas como Baudelaire y Rilke.

Sin embargo, toda vez que empezaban a moverse estas ideas de modernidad literaria en Colombia, también se movían ideas de antivanguardia. Por ejemplo, para Rafael Maya, poeta conservador tanto en política como en estética, consideraba que “toda la anarquía moral y estética del arte de la postguerra tiene su raíz en el modernismo” (Jiménez Panesso, pg. 239, 1992). Como nos dice Jiménez, para Maya, desde *Ritos* de Guillermo Valencia, hasta Los Nuevos, se cumple un proceso rectilíneo y fatal hacia una concepción estética, decorativa y suntuosa del arte (Maya, pg. 108, 1944).

Por otro lado, el debate de la vanguardia en Colombia se agudiza con la aparición del cronista y poeta Luis Tejada (1898-1924). Primero, por su actitud frente al modernismo, pues, en 1924 escribe “ya es tiempo de torcerle el cuello a la música (Tejada, pg. 164, 1977)”. Esa actitud desafiante y modernizadora es la que hace darle un giro al debate de la vanguardia y la poesía en Colombia, pues, como nos dice David Jiménez:

Su proclama va en contra de toda la estética que había impuesto el modernismo: contra el vocabulario poético, contra las palabras y los metros musicales, contra el tono cantado que, según él, vuelve los versos ramplones y mediocres y hace pensar con pavor en “recitaciones escolares” y “veladas literarias. La lírica colombiana está retrasada, en su opinión, cincuenta años, pues desconoce la agitación poética que viene produciéndose en el resto del mundo por mantenerse aferrada a las gastadas fórmulas con que se hacían los poemas en tiempos de Verlaine y Darío”. (Jiménez Panesso, pg. 240, 1992).

En este orden de ideas, vemos en Tejada, ya no, evidentemente, una actitud modernista, sino vanguardista, frente a la vida como frente a la poesía. Pues nos dice Jiménez, examinando a Tejada que, una actitud de simpatía activa por lo nuevo, por la agitada vida contemporánea y sus expresiones artísticas más sorprendentes: eso era lo que faltaba en Colombia, según Luis Tejada. Y era eso, lo que mejor lo definía como cronista. Nos dice Jiménez (1992), que Tejada se distinguió por su voluntad de ser nuevo, de romper con el pasado y abrirle paso a un porvenir que él miraba con los ojos del comunista utópico.

Así, entonces, continúa Jiménez Panesso, lo peor que puede hacer un poeta o crítico, según Tejada, es encerrarse en los moldes del pasado y defenderlos en nombre de posturas aristocratizantes. La elegancia modernista, el buen gusto que se aparta de la vida vulgar, de las menudas cosas cotidianas, no sólo es algo estéril sino imbécil. Para él [Tejada] la poesía ya no se hace con sensaciones ni con voluptuosidades formales sino con ideas. Lo más

revolucionario y excepcional que trae la obra poética de un Luis Vidales, por ejemplo, es el humor. Es por esto que Jiménez afirma:

Muy consecuente con el cuño jacobino de su marxismo, Tejada no ve en las avanzadas de la literatura de su tiempo una crítica del racionalismo sino, por el contrario, un triunfo de la razón. Lo nuevo para él, la vanguardia artística, consistía en una especie de alianza entre futurismo y renovación social [...] Su poesía hace parte de una utopía artística política en la que se dan cita, la apoteosis de las máquinas y la tecnología moderna y la apoteosis de los vagabundos, de los desechos de esa misma civilización industrial que tanto lo seduce. (Jiménez, pp. 244, 1992).

Siguiendo lo anterior, vemos entonces, el “cariz vanguardista, futurista, de su estética” (Jiménez, 1992); se nota que Luis Tejada es un poeta que ha leído a Marx y a los futuristas italianos, en especial a Marinetti. Sin embargo, como nos dice Jiménez, “en el regocijo con los imprevisibles encuentros de palabras, imposibles dentro de la realidad cotidiana, y en el tono de desenfado se identifica su parentesco con ultraístas y creacionistas de todo el continente” (Jiménez, 1992). Así nos podemos dar cuenta de cómo empezaba a establecerse un contagio de vanguardia en Colombia, bien sea desde movimientos poéticos, como desde poetas individuales.

Tejada pretendía, según Jiménez, como los *estridentistas* en México, como los ultraístas argentinos y los futuristas en todas partes, demoler las convenciones formales, tanto en el arte como en la vida social. La imaginación moderna, ya “un tanto desequilibrada”, no acepta modelos impecables como las estatuas griegas que se ven en los museos y que “ya nos tienen fatigados de corrección y frialdad”. Tejada se encarga de derrocar dioses y destruir estatuas, pues, como nos cuenta Jiménez, lo hace con Rubén Darío, con Guillermo Valencia, con Marco Fidel Suárez; pero también con el culto a los clásicos, con los sonetos y los

alejandrinos, con la solemnidad de los mármoles antiguos y la música modernista (Jiménez Panesso, pg. 246, 1992).

Sin embargo, como se ha visto, toda vez que se daban movimientos vanguardistas en Colombia, también surgían críticos fervientemente antivanguardistas. Ante los poemas de Tejada, vuelve a relucir Rafael Maya, quien dice que “el primer verso descoyuntado indicaba que algo se había roto, igualmente, en la consciencia humana” (Maya, pg. 328, 1982). Paradójicamente, lo que tanto preocupaba al crítico conservador, para Tejada era lo que faltaba en Colombia. Según Jiménez, Maya lamenta el desequilibrio espiritual que se enuncia tras la quiebra del ritmo silábico y el “tiempo sin escrúpulos, sin piedad y sin belleza” que presagian las rupturas del *arte nuevo*. Así, entonces, se ve cómo el debate y la pelea por la vanguardia y la antivanguardia era una cuestión generacional, que, además, no sólo era estética, sino también política, pues no estaba supeditada solo a las ideas estéticas de sus ponentes, sino que, además, estaba vinculada directamente a sus posturas políticas.

Y, por el otro lado, Tejada atiza la pelea, pues le preocupa que en Colombia no suceda nada de eso que su contemporáneo tanto teme. Por “falta de inquietud” y por “incapacidad mental”, la juventud colombiana sigue rindiendo culto a los viejos ídolos: la gramática y los dogmas católicos. Incluso, Tejada llega a afirmar que “no puede eliminar la gramática una generación que no tiene ideas nuevas, ni experimenta sensaciones nuevas” (Tejada, pp. 283). En las épocas de revolución, dice Tejada, la gramática salta hecha pedazos, al tiempo con las otras instituciones sociales. Ideas y experiencias inéditas siempre demandan combinaciones inéditas de palabras, formas nuevas de expresión (Jiménez Panesso, pg. 247, 1992).

En ese sentido, y tal vez por eso la vanguardia se desarrolla despedazada en Colombia, y no sólo despedazada, sino también coja, a cuotas: es porque, mientras existían movimientos que continuaban con las ideas estéticas del modernismo y del vanguardismo, también surgían movimientos antimodernistas y antivanguardistas. No terminaban de calar del todo las ideas vanguardistas en Colombia. Estas escuelas “anti” dedican sus esfuerzos a criticar el denominado *arte de la posguerra*, que va a permear todo el arte europeo y americano durante el siglo XX. Es clave citar la definición del conservador Rafael Maya frente a este tipo de arte:

El llamado arte de la posguerra, del que todavía vivimos, lleva en sí todos los estigmas de esa consciencia despedazada, que sobrevivió al horror de las trincheras. Es desvertebrado y anárquico, como corresponde a las inteligencias que vieron romperse, súbitamente, nociones que estructuraban hasta entonces la conciencia social, y que parecían invulnerables. [...] es generalmente deforme y grotesco, porque suele buscar la realidad de la vida en lo monstruoso de la enfermedad o de la locura, circunstancias muy lógicas, ya que sus fuentes de inspiración no son ni la reflexión metafísica, ni el espectáculo del universo, ni lo anhelos sobrenaturales, sino la tenebrosa subconciencia y los sótanos de la personalidad, donde se amontonan los instintos y perversiones del hombre no redimido por los poderes del espíritu; es transitorio, ostentoso y banal, porque su radical rompimiento con el pasado acorta su proyección sobre el porvenir, y porque tiene que sustituir por los caprichos del éxito momentáneo —revolviendo mucho los vocablos de *nuevo* y *moderno*, las leyes de severa constancia y de vigencia sin eclipses, connaturales a la idea de lo clásico—. (Jiménez Panesso, pg. 219. 1992).

Este denominado arte de la posguerra es el caldo de cultivo de lo que sería la vanguardia, entendida, si bien, como movimientos poéticos, pero también como *experimentaciones narrativas*. Es decir, transformaciones tanto en la forma de hacer literatura, como en la actitud frente al arte y su rol dentro de la sociedad. Pues, la literatura deja de ser materia de bellezas eternas, morales irrompibles y personajes sin conciencias, para pasar a ser todo lo contrario: ambigüedad, subjetividad y destrucción del yo.

Sin embargo, como se puede notar en la definición de Maya, había una actitud de oposición frente a este arte que era mutable, subjetivo y moderno. Como nos dice Jiménez, “Maya enfrenta siempre los problemas desde la perspectiva del clasicismo, que es como decir, dentro de su escala de valores, que lo efímero ha de evaluarse forzosamente según el patrón de lo estable y definitivo” (Jiménez Panesso, pg. 250, 1992). Por otro lado, continúa el crítico colombiano, por clasicismo se entiende, para él [Maya], ante todo, un orden: en las ideas, el orden discursivo y lógico; en las formas, la disposición simétrica y armoniosa de las partes, la claridad y la concordancia. Estas, según Maya, son normas eternas del arte, no sujetas al devenir de tendencias y escuelas literarias.

Como nos dice Jiménez Panesso, cuando Maya afirma que las fuentes de inspiración de la vanguardia se encuentran en los “sótanos de la personalidad”, esto es, en la “tenebrosa subconsciencia”, lo que significa, ni más ni menos, una descalificación. Es toda una época histórica la que queda sepultada por un juicio crítico basado en verdades eternas. Época de extravío y desquiciamiento, la llama el autor. Puede que el arte de vanguardia sea expresión de una angustia auténtica. Pero, para Maya, “la angustia no es de por sí una categoría estética”. Lo es solo cuando se proyecta al infinito y se convierte en “congoja religiosa”. El arte de vanguardia carece de esa dimensión, esencial dentro de los parámetros estéticos de Maya: no es reflexión metafísica, no expresa los anhelos sobrenaturales del alma. (Jiménez, 1992).

En este orden de ideas, siguiendo la lectura de Jiménez (1992), Maya se muestra en esto un digno sucesor de Miguel Antonio Caro y de Antonio Gómez Restrepo, en una línea de

pensamiento que persevera hasta hoy en la literatura colombiana. El hombre que ha de ser expresado por el arte es “el redimido por los poderes del espíritu”, no el sujeto inconsciente de los instintos y de las perversiones. En Colombia, la generación que cronológicamente corresponde a los movimientos de vanguardia —la de Los Nuevos—, no experimentó una influencia decisiva de aquellos y más bien permaneció fiel a ciertas tendencias del siglo XIX, como el simbolismo y el parnasianismo. Lo que sí cambió radicalmente en esa década de los veinte fue la estructura social y económica del país (pg, 251).

Por otro lado, la siguiente generación de poetas después de Los Nuevos, es Piedra y Cielo. Y para Germán Espinosa, “lamentablemente, la tardía vanguardia en países de excesivo apego a la tradición como Colombia, se limitó, en el decenio de 1930 y buena parte del de 1940, a mimetizarse en lo peor de Lorca, de Alberti y de Neruda, metiéndolo a la fuerza, por lo demás, en los más estrechos escarpines retóricos, tal como fácilmente se advierte, pese al valor indudable de poetas como Carranza, Rojas y Camacho Ramírez, en casi toda la poesía *Piedracielista*” (Espinosa, pg. 197, 2012). Así las cosas, El Grupo de Barranquilla o Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio, serían herederos de estos debates tanto estéticos como políticos y se posicionan desde ellos, desde su mundaneidad y su contexto.

Es interesante la aproximación de Espinosa frente al concepto de vanguardia o vanguardismo, pues, para él, hay que pensarlo como una relación de *interdependencia* (Espinosa, pg. 189, 2012). Es decir, la literatura europea influye en la literatura americana y viceversa. Para esto, utiliza los ejemplos de Rubén Darío y el modernismo y su influencia en la literatura española; o, también, en las ideas de Simón Bolívar, influidas por Rousseau y Napoleón. Finalmente, el vanguardismo, que influye a América desde sus movimientos decadentistas y

estridentistas y América, que también incide en Europa, desde, por ejemplo, Vicente Huidobro y el creacionismo. El concepto de *vanguardismo*, para Espinosa, “nos obliga a unir en un solo concepto tendencias tan desemejantes entre sí, como, por ejemplo, el creacionismo y la corriente de consciencia; a poetas casi tan antagónicos como Pablo Neruda y Ezra Pound, todos en su momento a l’avant garde, aunque de muy diferentes maneras” (Espinosa, pg. 190, 2012).

Así, entonces, el concepto de vanguardismo nos permitiría trazar una línea que va desde Luis Carlos López, pasando por Luis Tejada y Luis Vidales, hasta Los Nuevos y Piedra y Cielo, culminando con el Grupo de Barranquilla, García Márquez y Cepeda Samudio, pues, como lo hemos visto con la cronología anterior, se abre un debate que, por motivos particulares a Colombia, no va a estar cerrado para los años 60.

- **La vanguardia: deseo de modernidad**

Pero no basta, como se dijo anteriormente, solo con entender la vanguardia como algo meramente poético o estético. Los ímpetus de vanguardia tienen que ver, a su vez, con un ímpetu de modernización global. Así lo demuestra Beatriz Sarlo en su estudio *Una modernidad periférica Buenos Aires 1920 y 1930* (2003). Sarlo muestra cómo, en efecto, este afán de vanguardia es producto, a su vez, de la modernidad periférica que vive Buenos Aires, que no es, precisamente, la que se está dando en Estados Unidos y Europa. En eso recae su carácter *periférico*. Así, pues, estos deseos de modernidad en todas las esferas de la vida pública van a permear también el panorama artístico de la ciudad y lo van a transformar. Por ejemplo, gran parte de la estética urbana que emerge en la modernidad bonaerense se toca

con la de las vanguardias. La tecnología y el maquinismo representan una opción global: el estilo de la modernidad.

Lo mismo pasa tanto en García Márquez como en Álvaro Cepeda Samudio y el Grupo de Barranquilla, precisamente existe en ellos un afán de modernidad que, al igual que la de los escritores de Buenos Aires, es periférica. No es la misma modernidad que se vive en Estados Unidos o Europa, el caso de Bogotá será muy diferente, pues, como lo hemos visto, constaba de una cultura antimoderna. Sin embargo, la ciudad de Barranquilla, para el año de 1950, será también una ciudad con ímpetus modernos similar a Buenos Aires. Y, de hecho, en la capital argentina también serán preponderantes los “conflictos sociales que extienden su fantasma sobre los debates culturales y estéticos” (Pg. 27), así entonces, al igual que en Colombia, en la Buenos Aires de los años 20 y 30 también serán preponderantes los debates entre el cosmopolitismo y nacionalismo, el papel político del arte, y la traducción de textos extranjeros (Pg. 28). Sin embargo, en la capital bonaerense los debates sí fraguarán y generarán distintos grupos poéticos y posturas vanguardistas determinadas. En el caso de Colombia, pese a que el fogonazo vanguardista se da, se apaga pronto. En el caso colombiano y el argentino existen rasgos comunes como, por ejemplo:

El mundo y la vida de los intelectuales cambia aceleradamente en los años veinte y treinta: al proceso de profesionalización iniciado en las primeras décadas de este siglo, sigue un curso de especificación de las prácticas y de diferenciación de fracciones. Los intelectuales ocupan un espacio que ya es propio y donde los conflictos sociales aparecen regulados, refractados, desplazados, figurados. El arte define un sistema de fundamentos: ‘lo nuevo’ como valor hegemónico, o la ‘revolución’ que se convierte en garantía de futuro y en reordenadora simbólica de las relaciones presentes. La ciudad misma es objeto del debate ideológico-estético: se celebra y se denuncia la modernización, se busca en el pasado un espacio perdido o se encuentra en la dimensión internacional una escena más espectacular (Sarlo, Pg. 28, 2003)

Esto mismo lo veremos en el caso del debate sobre vanguardia en Colombia, precisamente, con poetas como Luis Carlos López, Luis Tejada o Luis Vidales y con grupos poéticos como Los Nuevos y Piedra y Cielo; todos compartirán esa perspectiva de, como dice Sarlo “lo nuevo” como valor hegemónico; curiosamente por esa razón, el grupo Los Nuevos se nombra de esa manera y, en el caso concreto de Luis Tejada, la ‘revolución’ se convertirá en garante de futuro y reordenadora simbólica de las relaciones presentes.

Todos estos ecos de las vanguardias históricas colombianas harán mella dentro del Grupo de Barranquilla, pues, a diferencia de Argentina y los otros países de la región, para los años 60 ese debate todavía no estará saldado en Colombia. Es por esto que me parece importante resaltar el aporte que hace Sarlo frente a la imbricación entre prosa y poesía, pues, como ya lo hemos visto, la vanguardia no consta solamente de debates poéticos. Es por esto que demostrará que Jorge Luis Borges en los años 20, junto con los otros jóvenes vanguardistas argentinos se encargan de hacer de “lo nuevo” el fundamento de su literatura. Tal y como los poetas colombianos de los años 20 y 30.

Si todo proceso literario se desarrolla en relación con un núcleo estético-ideológico que lo legitima (tradicción, nacionalidad, una dimensión de lo social, la belleza como instancia autónoma), los jóvenes renovadores hicieron de *lo nuevo* el fundamento de su literatura y de los juicios que pronuncian sobre sus antecesores y sus contemporáneos (Pg. 95)

Así pues, teniendo en cuenta lo anterior. puedo afirmar que García Márquez, Cepeda Samudio y el Grupo de Barranquilla en general, beben de los debates poéticos colombianos de los años 20 para continuar con su legado con el que, de una u otra forma, se sienten identificados. A ellos también los interpela ese ímpetu de “lo nuevo” y de modernización social, política y estética que caracterizaron a sus antecesores en poesía.

- **Poner la literatura “a la hora del mundo”**

Además de posicionarse en los debates estéticos abiertos por la poesía colombiana, ambos escritores costeños también aprovecharán la situación particular de la prosística colombiana, pues, tal y como lo demuestra Ángel Rama, para los años 60 en Colombia, existirá una muy pobre tradición en materia de prosa. Es por eso que García Márquez y Cepeda Samudio buscarán repercutir dentro de esa tradición mediante la introducción de nuevas técnicas narrativas, nuevas formas experimentales, pero también nuevos estadios semánticos y simbólicos que no habían sido utilizados hasta ese entonces en la narrativa colombiana.

Así, entonces, *La mala hora* y *La casa grande* son una respuesta, primero, a la tradición novelística de La Violencia, y, en segundo lugar, a la literatura colombiana en general: a su carácter retardatario, antimoderno y anquilosado a valores arcaicos. Así, entonces, ambos escritores van a demostrar que se quieren poner “a la hora del mundo”.

- **Una vergonzosa tradición literaria: La Violencia**

Pero, entonces, ¿qué vendría siendo una tradición literaria?, para esta investigación he decidido tomar las concepciones de tradición literaria explicadas por T.S Eliot y por Jorge Luis Borges, sin embargo, para actualizarlas, he tomado las conceptualizaciones de *filiación* y *afiliación* del crítico literario palestino, Edward Said.

Tanto para el inglés como para el argentino, las tradiciones literarias surgen desde epistemologías y concepciones distintas, sus interpretaciones son válidas a la hora de

establecer interpretaciones frente a las empresas poéticas, tanto de García Márquez como de Cepeda Samudio que se están sumando a una tradición literaria específica, sin embargo, no están de acuerdo con sus postulados estéticos.

Así las cosas, prosigo con las explicaciones respectivas de T.S Eliot y de Jorge Luis Borges. El primero, con su texto *La tradición y el talento individual* (1920) y el segundo con el texto *El escritor argentino y la tradición* (1932). Ambos textos dan esbozos muy claros y concisos sobre lo que podría denominarse tradición literaria.

Para Eliot, por ejemplo, la tradición literaria podría definirse como:

Ningún poeta, ningún artista, posee la totalidad de su propio significado. Su significado, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede valorar por sí solo; se le debe ubicar, con fines de contraste y comparación, entre los muertos. Es decir, es éste un principio de crítica no meramente histórico, sino estético [...] Hay que insistir, por tanto, en que el poeta desarrolle o procure la conciencia del pasado, y luego continúe desarrollándola a lo largo de su carrera (Eliot, 1920).

Es interesante la apuesta de Eliot, pues, permite pensar la literatura con relación a otras literaturas y otros autores; en este sentido, el escritor no escribiría sobre la nada, sino que existe en un contexto y una época determinados, lo que le permitiría dialogar, no sólo con sus contemporáneos, sino que además, le permite dialogar con un contexto y un horizonte de enunciación determinados, lo que haría más rica su (o la) literatura y en este sentido, podrían estudiarse varias tradiciones conjuntas o una en sí misma desde ese contexto y esos marcos de enunciación. En este caso concreto, García Márquez se piensa desde una tradición literaria, no específica, sino, digamos, nacional, y la utiliza para confrontarla y desestabilizarla. Ya por el lado de lo temático —con la literatura de La Violencia— tanto García Márquez y Cepeda Samudio se inscriben bajo esa tradición literaria temática, sin

embargo, desde esa “conciencia del pasado” y con relación a otros, construyen su literatura, para transformar esa literatura de la tradición, y permitir que tome otros caminos.

Por otro lado, por el lado de Latinoamérica, con Argentina, es interesante pensar en Jorge Luis Borges, quien afirma varias cosas que, a mi juicio, son interesantes e importantes para pensar la problemática de la tradición literaria, los temas y los contextos, por ejemplo:

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental [...] Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas (Borges 302).

Borges afirma algo muy valioso para comprender las posturas de García Márquez y de Cepeda Samudio y es, precisamente, que el escritor argentino, sí, pero latinoamericano también, no debería limitarse a escribir solamente sobre temas estrictamente nacionales, sino que puede tomar elementos y discusiones de la cultura occidental para alimentar su obra. Esa idea es importante, puesto que desvincula la literatura de todo posible nacionalismo y le abre distintas posibilidades dentro de un mismo contexto, época o marco de enunciación. Así, entonces, las tradiciones literarias pueden saberse inagotables y los temas también desde que se manejen de forma latinoamericana, advierte Borges.

Esto es importante para considerarlo en una investigación como esta, pues, como se desarrollará en el capítulo II, veremos cómo, tanto García Márquez como Cepeda Samudio y el Grupo de Barranquilla, buscan traer nuevas lecturas al país, nuevas técnicas narrativas y

patrones estéticos que les permitan, como dice Ángel Rama, “tocar temas nacionales, con técnicas universales”.

Y en este sentido, para perfilar mejor las pretensiones literarias de ambos escritores y del Grupo, resulta fundamental recurrir a los conceptos de *filiación* y *afiliación* propuestos por el crítico literario palestino Edward Said en su texto *El mundo, el texto y el crítico* (1997). Por un lado, Said define la filiación como un esquema “El esquema filiativo pertenece a los dominios de la naturaleza y de la ‘vida’, mientras que la afiliación pertenece exclusivamente a la cultura y a la sociedad” (Said, pg. 34, 1997). En este sentido, no existiría *escogencia* en la filiación, así como no se escoge la familia en la que se nace o el país de origen. Mientras que, en la *afiliación*, al pertenecer a la cultura y la sociedad, sí existe esa escogencia. Said lo define como:

Una es la cultura a la que los críticos están ligados por filiación (nacimiento, nacionalidad, profesión); la otra es un método o sistema adquirido por vía afiliativa (por convicción social y política, por las circunstancias económicas e históricas o por esfuerzo voluntario o reflexión deliberada) (Said, pg. 41, 1997).

Teniendo en cuenta estas dos conceptualizaciones de Said, puede entenderse mejor la propuesta estética de los dos escritores costeños, precisamente porque, su filiación natural sería: su nacionalidad colombiana, su locación periférica (Aracataca, Barranquilla) y su profesión como escritores. Ninguna de estas características podría cambiarse desde la escogencia crítica de ambos. Mientras que, por el contrario, sí pueden escoger *afiliarse* críticamente desde sus posicionamientos estéticos y políticos a la tradición literaria de La Violencia y, de hecho, lo hacen.

Es por eso que, como dice Said, desde sus convicciones sociales y políticas y, también, sus circunstancias históricas, ambos escritores se afilian a esta tradición para desestabilizarla en términos de forma narrativa y representación. Esa afiliación no solo queda demostrada en ambas novelas que van a ser una respuesta a la coyuntura histórica y estética de la literatura colombiana, sino, además, también queda probado en los dos textos ‘panfletarios’ de García Márquez y en las columnas de opinión de Cepeda Samudio en la prensa barranquillera.

Finalmente, estas concepciones de Said alimentan las consideraciones pasadas de Borges y de Eliot, pues, como se ha visto, para el escritor inglés, la tradición es dada de facto, como una suerte de memoria cultural que sigue siendo alimentada por los escritores que escriban dentro de esa tradición, los vivos siguiendo la tradición de los muertos; y, para el argentino, la tradición del escritor latinoamericano puede ser tanto la europea como la americana, es decir, puede beber de ambas. El escritor latinoamericano como ciudadano del mundo. Sin embargo, Said llega a pulir ambas afirmaciones, pues, como se ha visto, lo que están haciendo tanto García Márquez como Cepeda Samudio, es *afiliarse* dentro de una tradición literaria temática, que, siguiendo a Eliot, les es dada *naturalmente*, pues hace parte de su historia nacional y cultural y por eso la conocen y la retoman; por otro lado, por el de Borges, ambos se están adscribiendo a una tradición americana, pero alimentándola con nuevas técnicas, lecturas y consideraciones distintas —que sería toda vez el propósito final del Grupo de Barranquilla—. Sin embargo, cabe tener en cuenta que precisamente, la diferenciación entre *filiarse* y *afiliarse*, es que la segunda se realiza por una decisión personal, bien sea política, estética o ética. En este sentido, Márquez y Cepeda se hallan filiados a ciertos aspectos: ser colombianos, ser contemporáneos, provenir de la costa Caribe; sin embargo, recae en su

decisión personal afiliarse a la tradición literaria de la Violencia, que lo hacen desde sus intereses éticos, estéticos y políticos.

- **La violencia en las dos novelas: entre lo histórico y lo estético**

En este orden de ideas, el manejo del tema de la Violencia que hacen ambos autores es muy distinto. Pese a que se insertan temática en la tradición, no siguen sus patrones. Por un lado, porque, como dice Óscar Osorio, estas novelas harían parte de un grupo de “novelas de La Violencia” que “dan prioridad al hecho literario sobre el hecho histórico: “[...] algunas de ellas hasta el punto de vista en que la Violencia está marginada de la anécdota principal, como un telón de fondo o un ambiente subyugador” (Osorio, pg. 134. 2003). Esto es precisamente lo que ocurre en ambas novelas y que será ahondado en los capítulos 3 y 4 de la presente investigación.

De hecho, ambos escritores son conscientes de cómo quieren posicionarse con respecto a esta tradición literaria y comprenden la tensión entre historia y ficción que existe en estas respectivas novelas. Por eso se hace necesario el texto de Óscar Osorio *Anotaciones para un estudio de la violencia en Colombia* (2003):

Nos parece que hay una literatura que se propone mantener un equilibrio entre el hecho histórico y el hecho literario, una literatura que quiere dejar un testimonio directo sobre los acontecimientos de esta nefanda época sin perder de vista el norte estético, el hecho literario. No hay, pues, en esta literatura una subordinación de lo histórico o de lo literario, sino una gran armonía en uno y otro, una tensión interna, un punto de equilibrio (Osorio, Pg. 134, 2003).

Son muy valiosos los comentarios de Osorio (2003), pues, precisamente, le dan mucha validez a la forma en la que se está posicionando Cepeda Samudio y García Márquez con respecto a la tradición. El uso de juegos literarios textuales, la despersonalización de los personajes con el uso de arquetipos, la ruptura con el flujo de consciencia, pues, pese a que esta técnica es utilizada a lo largo de la novela, también se alterna con otro tipo de técnicas, la conciencia del tiempo narrativo. Todas estas técnicas buscan posicionarse estética y éticamente con respecto a la tradición de la violencia. Así, pues, estas empresas además de ser estéticas y formales, también son éticas, al dotar de un ímpetu moralizante a las novelas, denotan que hay un posicionamiento muy claro frente a la tradición de la violencia, que no solo ocurre desde el registro literario, sino también desde las actitudes de ruptura y cancelación que se tienen frente a la violencia en sí misma. No solo buscan desestabilizar la violencia o registrarla, sino cancelarla. Esto podrá leerse mejor en los dos últimos capítulos de esta investigación.

De hecho, como nos dirá el mismo Osorio, vale la pena insistir en que es una tendencia que el desarrollo histórico de la narrativa de la Violencia conduzca hacia la búsqueda del equilibrio entre lo histórico y lo literario: pues, las primeras novelas de la Violencia estaban más sujetas a lo histórico y al registro de acontecimientos violentos, luego vinieron las novelas con ánimo de interpretación sociológica, luego las novelas con énfasis en lo literario y desprendimiento de lo histórico y, finalmente, las novelas que procuran el equilibrio entre lo histórico y lo literario. Es decir, hubo una real evolución en esta literatura, un aprendizaje generacional. También se impone aclarar que en todos los grupos coexisten los dos intereses, el histórico y el literario, y que lo que ubica a una novela en uno u otro grupo es su tendencia fundamental, su orientación principal (Pg. 135). Así las cosas, estos escritores se están

sumando a una tradición literaria de La Violencia, como ya lo habíamos visto en Escobar, pero también Osorio apoya la moción y nos dice “[...] no estamos afirmando que la novela de la Violencia determinó la aparición de esa gran novela colombiana. No, lo que afirmamos es que cuando surge esta narrativa en Colombia no había una gran tradición literaria, y que los escritores que empezaron a publicar por la época empiezan a fundarla, algunos de ellos haciendo aportes a la novela de la Violencia: García Márquez, Mejía Vallejo, Álvarez Gardeazabal, etc.” (Osorio, Pg. 135, 2003).

Vemos, entonces, cómo estas dos novelas están ancladas en dos debates meramente colombianos. Son novelas esencialmente colombianas, primero, si tenemos en cuenta que surgen como respuesta a estos dos debates colombianos y también si recordamos que, para ese entonces, ninguno de los dos escritores era ampliamente reconocido en el mundo. Es por eso que ambas novelas permiten la lectura propuesta en esta investigación; una lectura esencialmente colombiana, que permite visitar debates de historiografía literaria en Colombia.

Pero poner la literatura a “la hora del mundo” no solo significaba ser conscientes de los debates sobre vanguardia y sobre ‘lo nuevo’ en Colombia, sino también desestabilizar una tradición literaria que, para ambos escritores, era problemática, tanto en términos de forma narrativa como en términos de representación. Esas críticas quedan expuestas en los dos textos “panfletarios” publicados por García Márquez en 1959. Así, pues, en su pretensión de buscar temas nacionales y narrarlos con técnicas internacionales, como dice Ángel Rama, ambos escritores deciden *afiliarse* a la vigente tradición literaria de La Violencia

Después de haber explicado esto, habría que detenerse en el tratamiento literario que realizan ambos escritores sobre La Violencia colombiana. Como lo hemos visto, ambos escritores presentan una preocupación explícita sobre la literatura nacional y quieren sumarse a una suerte de tradición literaria nacional que por entonces se está gestando: la de La Violencia. Pues, según el investigador vallecaucano, Óscar Osorio (2003), desde 1946 hasta 1967, se escriben más de 71 novelas que se acercan de una u otra forma a esta problemática que, según el historiador Paul Oquist (1978), en esos mismos años, deja más de 200.000 muertos.

De hecho, como lo demuestra Augusto Escobar, es la primera vez en la historia de Colombia que un tema en común convoca a tantos y tan distintos escritores. Como lo hemos visto también, hay un disgusto expreso por parte de ambos autores por la forma en la que se está creando literatura en Colombia. Según Jacques Gilard, todos los debates que se presentarán en esta investigación los habían tenido los escritores del Grupo de Barranquilla por los años en los que García Márquez vivía en la capital del Atlántico (1950-1954); sin embargo, no será hasta 1959 cuando escriba su dos “textos panfletarios”. Así las cosas, ambas novelas, curiosamente publicadas el mismo año, parecen ser una respuesta a este descontento estético y político que expresa García Márquez y que siguen sus contemporáneos. En este sentido, sí existiría una tradición literaria de La Violencia con respecto a la cual posicionarse críticamente.

Capítulo I - Dos problemas de historiografía literaria: La novela de La Violencia y la “Vanguardia” en Colombia

En 1959, en su ensayo *La literatura colombiana: un fraude a la nación*, Gabriel García Márquez, realiza una lectura crítica sobre lo que, para él, hasta entonces, era la literatura en Colombia. Este ensayo me sirve para aproximarme a dos problemas que habría que tratar en el estudio de *La mala hora* (1962) y *La casa grande* (1962). Estos problemas son, precisamente, abiertos por García Márquez: el primero, sobre el concepto de *novela de La Violencia* y como una posible tradición literaria emergente en Colombia, y el otro sobre lo que hasta entonces se había interpretado como vanguardia estética o experimentación narrativa en Colombia.

Uso este texto, también, con dos propósitos fundamentales para el presente estudio: por un lado, me interesa escuchar la voz del *joven* García Márquez, que no sólo hace parte de esta investigación, sino que además su sentir, vivir y existir en esa Colombia me interesa particularmente. Me interesa la *mundaneidad* tanto de las novelas como de los jóvenes escritores. Y por el otro, me interesan los debates que propone García Márquez y que serán transversales a esta investigación.

Así, entonces, este texto ‘panfletario’, como lo llama Jacques Gilard, de García Márquez, se enmarca dentro de una mundaneidad específica: busca ser un *acontecimiento* dentro de su mundo social determinado y de su contexto naturalmente histórico. No solo surge como

producto de un contexto determinado, sino que busca generar un efecto dentro de esos debates estéticos, políticos y sociales que se están dando en Colombia. En este sentido, este texto nos remite a dos problemas literarios que, para ese entonces, eran fundamentales para los jóvenes novelistas que estaban planeando sus obras. Como se ha dicho anteriormente, la vanguardia estética, entendida como un flujo de experimentaciones narrativas —tanto temáticas como formales— y, por otro lado, la novela de La Violencia que, por los años del texto (1959), había florecido en Colombia y había dejado una gran cantidad de material literario.

1.2 La ‘Vanguardia’ en Colombia o el fogonazo Piedracielista

Para empezar, habría entonces que diseccionar el texto del joven Gabriel García Márquez que toca ambas aristas: la de la vanguardia literaria y la de la novela de la Violencia (como materia literaria y como tradición). Sin embargo, la postura de García Márquez es interesante pues está pensando ambas problemáticas como problemas de historiografía literaria. Su posición frente a las mismas es la de un literato que empieza a revisar cómo ha sido construida la literatura de su país, qué temáticas y tradiciones tiene y por qué es así y no de otra forma. Esto lo hace, por ejemplo, cuando empieza hablando del Primer Festival del libro de Colombia, fechado en 1959.

A propósito del tema del Festival, García Márquez hace una disección de lo que —para él— hasta entonces había sido la literatura en Colombia. Empieza hablando sobre un tema particular: el carácter poco universal de la literatura colombiana. En esta bolsa —de la poca literatura colombiana universal— sólo mete a Germán Arciniegas e intenta lo mismo con Tomás Carrasquilla, no obstante, por su “idioma localista” (García Márquez, 1959), dice que

no llega a ser del todo universal. Siguiendo esta idea, García Márquez dice que “basta ser un lector exigente para comprobar que la historia de la literatura colombiana, desde los tiempos de la colonia, se reduce a tres o cuatro aciertos individuales” (García Márquez, 1959).

Así, entonces, García Márquez realiza un pequeño esbozo historiográfico de la literatura en Colombia. Para el joven escritor de Aracataca, la literatura en Colombia, hasta entonces — 1959—, había sido un destello de varias grandes personalidades unidas por el mismo territorio, pero no por los mismos temas ni preocupaciones. El paneo que propone el escritor es este:

Seis grandes puntos de referencia podrían servir de apoyo para establecer los colosales vacíos de la literatura colombiana. Desde *El carnero* de Rodríguez Freyle, hasta *María* de Jorge Isaacs, transcurrieron 200 años y 60 más hasta la publicación de *La vorágine* de José Eustasio Rivera. Desde la muerte de Hernando Domínguez Camargo en 1669, hubo que esperar 200 años para la aparición de Rafael Pombo y José Asunción Silva y otros 60 años para la aparición de Porfirio Barba Jacob. Una crítica seria, en un país en el cual sólo puede hablarse con justicia de libros sueltos, se habría detenido a esperar en Tomás Carrasquilla, hace 20 años, y aún seguiría esperando. **La reacción más saludable de la poesía en el presente siglo fue la irrupción del grupo identificado con la insignia de *Piedra y Cielo*. Ellos tuvieron el mérito colectivo de haber puesto al país, no sin cierta violencia necesaria, y no sin cierto retraso, en la onda de la poesía universal. En virtud de aquella subversión, la poesía colombiana salió del carril formal por donde venía rondando y se incorporó con una sensibilidad nueva a una nueva manera de expresión.** Pero a 20 años del fogonazo Piedracielista, que tuvo un valor más histórico que estético, no parece que el cambio de carriles hubiera conducido a un territorio más fértil (García Márquez, 1959).

Hago énfasis en lo que García Márquez dice sobre el movimiento Piedra y Cielo, pues, en este punto, el escritor se está posicionando en un debate estético que sería el de la vanguardia en Colombia. Teniendo en cuenta el desarrollo que tuvo la literatura colombiana en la primera mitad del siglo XX, podría verse que, a diferencia de otros países latinoamericanos, Colombia sí se hallaba en una suerte de atraso poético. Ya Perú había tenido la poesía de César Vallejo, Argentina la del Jorge Luis Borges ultraísta y Chile la del creacionista Vicente Huidobro.

Sin embargo, como lo vimos en la introducción, en Colombia también habían existido ciertos brotes y hálitos de movimientos y poetas vanguardistas, sin que se concretaran del todo. Es por esto que García Márquez está abriendo el debate de la vanguardia desde la poesía, pese a ser un prosista. Y esto lo hace, precisamente, porque los debates de renovación literaria y modernización cultural se dieron en Colombia desde la poesía; así, entonces, pese a que, tanto Álvaro Cepeda Samudio como Gabriel García Márquez son prosistas por excelencia, están bebiendo de un debate que surge de la poesía. Y es ese juego retórico el que me interesa. Lo que está haciendo el joven escritor es posicionar un debate que a él le interesa, pues, su empresa literaria —y la del Grupo de Barranquilla del cual había hecho parte en los años 1950-1954— es, precisamente, la de *renovar* la literatura nacional. Es por eso que García Márquez no se equivoca cuando dice: “Ellos [Piedra y Cielo] tuvieron el mérito colectivo de haber puesto al país, no sin cierta violencia necesaria y no sin cierto retraso, en la onda de la poesía universal. En virtud de aquella subversión, la poesía colombiana salió del carril formal por donde venía rondando y se incorporó con una sensibilidad nueva a una nueva manera de expresión”. (García Márquez, 1959).

Así, entonces, como lo veíamos en la introducción, el debate de la vanguardia en Colombia venía dándose desde principios del siglo XX desde el choque entre modernistas y conservadores, pasando por las figuras individuales de Luis Carlos “El Tuerto” López, Luis Vidales, Luis Tejada y los grupos poéticos de Los Nuevos y de Piedra y Cielo, precisamente como lo demostraron los estudiosos David Jiménez Panesso, Patricia Trujillo y Germán Espinosa.

Teniendo en cuenta el desarrollo de los debates culturales sobre la modernización literaria y cultural en Colombia bastan para entender, entonces, el porqué García Márquez plantea el problema de la vanguardia en Colombia desde la poesía y no desde la prosa, pues, en efecto, era un debate que no se había empezado a dar desde la narrativa; para entonces Colombia tendría una tradición prosística bastante pobre. Sin embargo, también es importante tener en cuenta, como se ha visto anteriormente, que este debate comienza con el modernismo y va desarrollándose de manera particular y tornándose en un vanguardismo algo cojo o débil. Es por esto que, en palabras de Rafael Gutiérrez Girardot “la vanguardia [en Colombia] no surgió por influencia de los movimientos europeos sino como desarrollo dialéctico del modernismo literario y de la modernización social” (Gutiérrez Girardot, pg. 490, 1983).

En este orden de ideas, un autor que podría darle luz a este debate es el peruano José Carlos Mariátegui, pues, él, como el García Márquez de 1959, entiende la literatura como un *proceso*, e intenta caracterizarla desde varias etapas o estadios. Probablemente, García Márquez, no sólo había leído a Mariátegui —importante antecesor de los escritores latinoamericanos de la generación de Gabriel García Márquez— sino que el escritor de Aracataca estaba fundiendo su pensamiento con el pensamiento mariateguiano. No es gratis su empresa de pensar la literatura nacional como un proceso. El comentarista de la obra mariateguiana, Antonio Melis, de la Universidad de Siena-Italia, afirma, comentando los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), que:

[...] Por lo que se refiere a la periodización, el séptimo ensayo afirma rotundamente la necesidad de desprenderse de las categorías europeas, para elaborar un modelo coherente con la dinámica peculiar de la literatura peruana (e hispanoamericana) en general. Las denominaciones que se utilizan para realizar esta visión son las de literatura colonial, cosmopolita y nacional (Melis, 2008).

Esta es la misma empresa literaria que está intentando llevar a cabo Gabriel García Márquez en su ensayo de 1959, pues, como lo hemos visto, está intentando categorizar los distintos estadios de la literatura colombiana y sus distintos *momentos* históricos, es decir, está intentando formular una *literatura nacional* teniendo en cuenta su pasado colonial e independentista y también *moderno*. Por otro lado, al igual que Mariátegui, García Márquez ve en la literatura cosmopolita una suerte de antídoto para ‘modernizar’ la literatura nacional.

En ese sentido, siguiendo las palabras de Melis:

El origen colonial de la literatura peruana de lengua española significa una ruptura epocal con la literatura anterior, o sea con la literatura oral en lengua quechua. Este pecado original se prolonga con su herencia más allá de la conquista de la independencia. El antídoto que se busca para liberarse de este acondicionamiento es el cosmopolitismo, cuya manifestación hispanoamericana está representada por la estación modernista. La etapa sucesiva, que al autor le aparece todavía en un estado incipiente —en el Perú— es la que denomina como ‘nacional’ (Melis, 2008).

En este orden de ideas, y, parafraseando a Melis (2008), es evidente la vinculación que existe entre la concepción de nación y la idea de literatura nacional en Mariátegui. Sin embargo, es interesante que esta misma concepción de nación y literatura nacional también se ve reflejada en el joven García Márquez, que busca realizar un inventario de lo que para él podría ser literatura nacional/colombiana. Melis dice que, “en ambos casos no se trata de procesos realizados plenamente, sino de objetivos para conseguir” (pg.112, 2008). Tanto Mariátegui como García Márquez piensan en sus estados nacionales en pleno desarrollo y asimismo ven la literatura de su país, que se les presenta como un proceso todavía en pleno desarrollo. Puedo hacer esta comparación, teniendo en cuenta las palabras del comentarista: “Aunque las consideraciones del autor tienen como punto de referencia la literatura de su país, no es arbitrario extenderlas a toda la literatura hispanoamericana” (Melis, 2008).

Finalmente, citando al propio Mariátegui, podemos ver en él, como en García Márquez con el influjo de Piedra y Cielo, cómo hay en ambos una esperanza por esa *literatura cosmopolita*, como una suerte de literatura moderna que destrabe las literaturas anteriores y, a la vez, le dé un nuevo viso a la literatura nacional o hispanoamericana. Es en este contexto histórico y estético en el que está escribiendo este primer García Márquez.

Nuestra literatura ha entrado en su periodo de cosmopolitismo. En Lima, ese cosmopolitismo se traduce, en la imitación entre otras cosas de no pocos corrosivos decandentismos occidentales y en la adopción de anárquicas modas finiseculares. Pero, bajo este influjo precario, un nuevo sentimiento, una nueva revelación se anuncian. Por los caminos universales, ecuménicos, que tanto se nos reprochan, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos (Mariátegui, 1928).

1.3 ¿Una tradición literaria de La Violencia?

Por otro lado, siguiendo el ensayo de García Márquez para abrir este debate, el joven escritor afirma que lo denominado *novela de La Violencia*, podría fungir como una suerte de primera tradición literaria (por lo menos temática) en Colombia. Afirma en su texto que:

Es explicable por tanto que la única explosión literaria de legítimo carácter nacional que hemos tenido en nuestra historia —llamada ‘novela de la violencia’— haya sido un despertar a la realidad del país literariamente frustrado. **Sin una tradición, el primer drama nacional de que éramos conscientes nos sorprendía desarmados** (García Márquez, pg 3, 1959).

Así, entonces, como lo veíamos en el subtítulo anterior, García Márquez está exponiendo el contexto histórico y estético en el que, tanto él como Álvaro Cepeda Samudio, están escribiendo sus obras. Aquí es importante recordar que dos grandes debates rodean las obras analizadas en esta investigación: por un lado, el de la renovación estética o experimentación narrativa y, por el otro, el de la novela de La Violencia o la tradición literaria de la violencia.

De hecho, el crítico literario uruguayo, Ángel Rama en su investigación *La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular* (1985), comenta a propósito del fenómeno de La Violencia que:

¿Qué efecto tuvo este fenómeno en la literatura y el arte? Un efecto realmente muy curioso. En primer término, genera una verdadera explosión narrativa en el país, conformando un movimiento artístico que se conoce hasta hoy como *la novela de La Violencia*, que aún no se ha cerrado (Rama, pg. 81, 1985).

Por otro lado, Rama, concuerda con García Márquez en que este acontecimiento sí genera una suerte de primera tradición literaria temática en Colombia y que además ayuda a modernizar sus circuitos literarios.

El efecto es en primer término el de un extraordinario acrecentamiento de la producción literaria de un país, un país como Colombia que tenía muy escasa producción narrativa, que no tenía editoriales, que no tenía sistemas de comunicación literaria perfectamente organizados. En este sentido hay que decir que este proceso significa un cambio en la situación creadora del país. El país se apresuró a crear más. Además, casi todos los escritores atendieron a una serie de sucesos y trataron de expresarlos, de contarlos, de manifestarlos en sus obras (Rama, pg. 81, 1985).

En este sentido, el debate sobre la novela de la violencia empieza a tener mucha incidencia en el país. Dos de los escritores y críticos literarios más importantes de la época —Hernando Téllez y Eduardo Zalamea Borda— comentan al respecto y también varios de los escritores más importantes de esta época se inscriben a dicha tradición: Daniel Caicedo, José Antonio Osorio Lizarazo, Eduardo Caballero Calderón, Manuel Mejía Vallejo y Manuel Zapata Olivella. Sin embargo, Zalamea Borda y Téllez, son críticos asiduos frente a esta literatura pues, por un lado, Zalamea afirma que:

[...] Sin embargo, me parece una obligación profesional ineludible la de afirmar que la gran mayoría de esos libros carece de valor literario, de belleza artística, de profundidad psicológica, de expresión sociológica, y que su importancia se reduce a la de todo testimonio individual honesto sobre cualquier episodio histórico, pero sin que pueda tener la pretensión

de recoger todos los hilos. Ni siquiera algunos con los cuales está tejida la estofa de los días que vivimos en un pasado cuyas sombras aún nos atemorizan (Citado en Rama, pg. 82, 1985).

Por otro lado, Hernando Téllez también va a ser un asiduo crítico de la novela de La Violencia:

¿Por qué es tan deficiente la calidad de los testimonios literarios que se nos presentan todos los días sobre la tragedia colombiana? La cuestión vale la pena de ser examinada con alguna atención crítica. En primer lugar, conviene advertir que hay una confusión de criterio respecto de lo que es literatura, obra de arte y lo que es simplemente testimonio. Parece, a juzgar por los libros editados en los últimos años, algunos de los cuales han merecido un vasto favor del público, que sus autores suponen, con la mejor buena fe del mundo, que el arte literario se produce como un derivado del documento (Citado en Rama, pg. 82, 1985).

Sumándose a esta ola de críticas, llegan Cepeda Samudio y García Márquez; no obstante, no se quedan en la crítica en sí misma, sino que proponen modelos de novelas que puedan responder a esa tradición literaria de la violencia. Es decir, quieren escribir sobre la temática de La Violencia, pero desde una concepción estética y política distinta. Es así como *La mala hora* y *La casa grande*, son libros respuesta a esta crisis de historiografía literaria tanto de La Violencia como de la experimentación narrativa en Colombia.

Siguiendo esta línea argumentativa, se hace necesario, entonces, acudir a la investigación de Patricia Trujillo en su texto *Problemas de la historia de la novela colombiana en el siglo XX* (2005). En esa investigación, Trujillo hace un paneo sobre la historiografía literaria en el siglo XX y empieza a develar por qué ciertos parámetros y escogencias tanto de etiquetas como de textos se hacen problemáticas. Sin embargo, se me hace necesario detenerme en los apartados “V” y “VI”, donde la investigadora habla concretamente sobre la novela de La Violencia y se da cuenta de la “relación directa entre los fenómenos literarios y la historia política del país, y la consideración de la modernización de la literatura como parte de la

modernización de la cultura colombiana” (Trujillo, pg. 90, 2005). Sobre el fenómeno literario de la literatura de La Violencia, Trujillo dice que:

Luego de la primera mitad del siglo XX, el debate sobre la función de la novela se transformó. La idea dominante durante esos cincuenta años de que la obra literaria debía ser la encarnación de una serie de valores intemporales cedió paso, definitivamente, a la idea de la literatura como un agente de cambio en un progreso histórico o político, o como una expresión artística, relativamente autónoma, que de manera indirecta era producto y participaba en los procesos históricos y políticos de su momento. Los debates acerca de la literatura y el compromiso político que marcaron toda la primera mitad del siglo, también dejaron su huella en la producción literaria y en las historias de la novela en Colombia. Estos debates terminaron generando, a su vez, una de las clasificaciones temáticas y periódicas más persistente en las historias de la novela colombiana: la novela de La Violencia (Trujillo, pg. 96, 2005).

Así, pues, como lo afirma Trujillo, esta idea de que la literatura debía fungir como un agente de cambio y como partícipe de procesos sociales y políticos determinados, va a permitir que se geste esta tradición literaria. En Colombia va a dejar de pensarse la literatura como instrumento decorativo, y, alimentada por los debates de *compromiso literario*, va a permitir toda una tradición literaria de La Violencia.

También así lo entiende el investigador colombiano, Augusto Escobar Mesa, quien escribe el texto—siguiendo la idea de García Márquez— *La violencia ¿Generadora de una tradición literaria?* (1987) Ese texto es importante, no sólo porque la distancia temporal le permite a Escobar Mesa, trazar unas líneas y unas aproximaciones distintas, no tan cercanas al debate político, sino más hacia el debate literario sobre la novela de La Violencia, y en el texto recoge juiciosamente las novelas escritas entre 1946 y 1967; además de proponer y argumentar el porqué la literatura de la violencia podría generar una tradición literaria. Escobar dirá:

Lo que sorprende es que un país sin ninguna tradición narrativa configurada, en menos de 20 años, es decir, entre el ‘Bogotazo’ en 1948 y 1967, fecha de aparición de *Cien años de soledad*, publiquen tantas novelas sobre el tema. Nunca antes se había escrito tanto y de tan heterogénea calidad sobre un aspecto de la vida socio-política contemporánea colombiana. Desde el punto de vista de la historiografía literaria, este hecho marca un hito y funda una tradición cultural que continúa hasta el presente (Escobar Mesa, pg, 13).

Por otro lado, 13 años después, recién entrado el siglo XXI, el mismo Augusto Escobar escribe otro texto mucho más reposado sobre el tema titulado *Literatura y violencia en la línea de fuego* (2000). En ese texto, muchísimo más reposado e investigado, Escobar Mesa realiza un mapeo de cómo funcionó la literatura en la época de La Violencia y, además, hace un rastreo cuantitativo de las novelas de la época que se escribieron bajo los respectivos gobiernos de la época. Escobar Mesa intenta rastrear los factores sociales y políticos que permitieron el auge de esa novelística.

Así, entonces, la conclusión de Escobar Mesa en ambos textos es que, en efecto, la literatura de La Violencia sí genera una tradición narrativa, pues, por un lado, homogeniza una temática particular y, por el otro, permite que una gran cantidad de escritores —provenientes de todas las latitudes, estratos y talentos— escriban libros al mismo tiempo. En las mismas palabras del investigador, se puede afirmar que, con La Violencia de mediados de siglo en Colombia, se produce por primera vez una literatura con particularidades propias, entendidas como:

Un sistema de obras ligadas por denominadores comunes. Estos denominadores son, aparte de las características internas (lengua, tema, imágenes), de ciertos elementos de naturaleza social y psíquica, aunque literariamente organizados, que se manifiestan históricamente y hacen de la literatura un elemento orgánico de la civilización. Entre ellos distinguiese: la existencia de un conjunto de receptores, sin los cuales la obra no vive. Un mecanismo transmisor (un lenguaje traducido en estilos) que liga unos a otros. El conjunto de los tres elementos da lugar a un tipo de comunicación interhumana y de interpretación de diferentes esferas de la realidad (Cándido citado en Escobar, pg, 293. 1969).

En este sentido, según Escobar (1985), es la primera vez que se da una respuesta unánime y masiva por parte de los escritores por plasmar, casi de inmediato, dicho fenómeno. Se produce un número considerable de novelas sobre una misma problemática: La Violencia. Entre 1949 y 1967 se publican setenta novelas y centenares de cuentos. En menos de veinte años, cincuenta y siete escritores se dedican a escribir sobre un tema en común que los afecta de alguna manera, contribuyendo así, consciente o inconscientemente, a despertar al país del letargo cultural que había vivido por siglos. Nunca antes un motivo socio-histórico estimula a tantos escritores a recrearlo, escritores de toda la sociedad (políticos, militares, médicos, sacerdotes, periodistas, guerrilleros, intelectuales): todos se comprometen a escribir sobre la historia política contemporánea, desde su propia visión de mundo y las herramientas literarias de las que disponen (Escobar, 1985, pp. 10).

Por otro lado, nos dice Escobar, por primera vez la literatura colombiana se integra plenamente a la realidad que la circunda; se toma consciencia de lo que implica el oficio literario y la necesidad de ahondar sobre la realidad histórica en la que se vive; urge acercarse a la corriente universal de la cultura sin relegar la propia, por el contrario, se la incorpora y se la profundiza; se estudian e internalizan los problemas inherentes al lenguaje y el manejo de las diversas técnicas narrativas. Se reconoce el oficio del escritor como una actividad exigente y exclusiva. Una nueva generación de escritores deja de mirarse en el espejo europeo o estadounidense como único parámetro de la cultura, para nutrirse de todas las variantes y particularmente, para mirarse en su propio espejo cultural. La literatura colombiana toma las armas que le pertenecen para reivindicar la historia de un pueblo, de sus luchas, agonías, nostalgias y contradicciones. La literatura colombiana se levanta contra una cultura burguesa señorial, ficticia y simulada (Escobar, 1985, pp. 11).

En este sentido, para concluir y siguiendo lo que veíamos en la introducción, vemos cómo, en efecto, el modernismo y la vanguardia en Colombia hacen parte de tradiciones y de debates tanto literarios, como políticos y estéticos que, para la época en la que el joven García Márquez está pensando la (y su) literatura nacional (1959), siguen más que abiertos, es decir, hacen parte de la mundaneidad del texto.

Vemos, entonces, la triangulación que está realizando el escritor entre: el debate sobre la vanguardia, la novela de La Violencia y la tradición literaria colombiana. Así, entonces, lo que está haciendo García Márquez es sumarse a un debate que proviene de la poesía pero que lo toca como novelista, pues, como se ha dicho, le interesaba el ímpetu de los Piedracielistas de transformar la poesía tanto en forma como en fondo y de empezar a pensar la literatura más allá de una creadora de bellas formas, como una extensión de problemáticas o dinámicas sociales, políticas, económicas. Es decir, García Márquez se halla afectado por el debate entre la vanguardia y la antivanguardia, pues, a pesar de que proviene de una tradición poética, lo está absorbiendo para darse cuenta de su empresa literaria y de cómo quiere posicionarse frente a la tradición literaria colombiana, a la vanguardia en Colombia y frente a la novela de La Violencia. Lo que desembocará, por lo menos, en su siguiente novela: *La mala hora* (1962). Es decir, siguiendo esta argumentación, García Márquez y Cepeda Samudio —reunidos en el grupo de Barranquilla— se van a *afiliar* a esta tradición, bebiendo de sus debates, sus discusiones y sus problemas estéticos y políticos, para desestabilizarla y transformarla.

1.4 Dos o tres cosas sobre la novela de La Violencia

Para alimentar esta discusión se hace necesario ceñirnos a un texto escrito por Gabriel García Márquez por esos mismos años: *Dos o tres cosas sobre la novela de La Violencia en Colombia* (1959). En ese ensayo García Márquez hace explícitas sus críticas frente a la tradición literaria de la novela de La Violencia y, por otro lado, también propone, incluso, un modelo narrativo apropiado para narrar la violencia producida tras la restauración conservadora (1946-1967).

Primero, el joven escritor de Aracataca comienza haciendo una reflexión sobre el problema de la *literatura comprometida*, sin hacer alusiones directas a Jean Paul Sartre, pero se notan los ecos de su lectura¹. Por otro lado, el primer párrafo del texto se llama “el caso de las novelas equivocadas”, es aquí donde me interesa detenerme, pues lo que hará García Márquez en este apartado es, con ojos de crítico literario, hacer una evaluación sobre lo que hasta entonces podría denominarse una “narrativa” de La Violencia en Colombia. El escritor afirma que:

Quienes han leído todas las novelas de violencia que se escribieron en Colombia, parecen de acuerdo en que todas son malas, y hay que confiar en que estén secretamente de acuerdo con ellos algunos de sus propios autores. No es asombroso que el material literario y político más desgarrador del presente siglo en Colombia, no haya producido ni un escritor ni un caudillo. Por lo menos en lo que corresponde a la literatura, la cosa parece tener sus explicaciones [...] (García Márquez, 1959).

¹ Jean Paul Sartre abre un debate que más tarde empieza a expandirse por el mundo con la publicación de su texto *¿Qué es la literatura?* (1948) donde se pregunta por el rol del escritor en la sociedad y la función social y política de la literatura. En ese texto, Sartre propone el concepto de *literatura comprometida* donde afirma que la literatura debería tener un compromiso político con la sociedad. Sartre defiende que el escritor tiene una *situación* en su época y que cada palabra y silencio suyo repercute en la misma.

Y, precisamente, el joven García Márquez, se detiene a analizar y a determinar esas explicaciones. Vemos, entonces, cómo este tema preocupa a García Márquez y cómo, realmente, se está posicionando en un debate que para él es literario y estético, pero también político y ético. Continúa el escritor:

En primer término, ninguno de los señores que escribieron novelas de violencia por haberla visto, tenía según parece, suficiente experiencia literaria para componer su testimonio con una cierta validez [...] Otros, al parecer, se sintieron más escritores de lo que eran, y sus terribles experiencias sucumbieron en la retórica de la máquina de escribir. Otros, también, al parecer, despilfarraron sus testimonios tratando de acomodarlos a la fuerza dentro de sus fórmulas políticas. Otros, sencillamente, leyeron la violencia en los periódicos [...] Había que esperar que los mejores narradores de la violencia fueran sus testigos. Pero el caso parece ser que estos no se dieron cuenta de que estaban en presencia de una gran novela, y no tuvieron la serenidad ni la paciencia, pero ni siquiera la astucia de tomarse el tiempo que necesitaban para aprender a escribirla. **No teniendo en Colombia una tradición que continuar, tenían que empezar por el principio, y no se empieza una tradición literaria en 24 horas.** Desgraciadamente, hasta este momento, no parece que algún escritor profesional, técnicamente equipado para la vida, haya sido testigo de la violencia. (García Márquez, 1959).

Aquí, García Márquez, toca dos puntos que me parecen fundamentales para esta investigación, primero, el tema de la tradición literaria de La Violencia, que, como vemos, conoce bien y que critica; y, por otro lado, el tema de la *profesionalización* del escritor, que él, desde su mundaneidad, está asumiendo. Por un lado, el joven escritor está criticando a sus contemporáneos por su forma de escribir que para él no es estéticamente loable y también que sus proyecciones políticas no le hacen bien a la ficción.

Es por eso que García Márquez propone una suerte de estética propia para narrar La Violencia. De hecho, como lo veremos en los dos capítulos finales, en ambas novelas los dos escritores van a seguir algunas reflexiones de esa estética garciamarquiana. El resto del ensayo lo dedica a explicar esta estética fundamentada en sus reflexiones tanto de lector como

de joven escritor. Por ejemplo, empieza ratificando su postura desde la lectura de *La peste* de Albert Camus: el escritor costeño dice que se nota que Camus conocía de antemano cada página de las crónicas medievales sobre las pestes, sin embargo, el escritor francés no se detuvo en descripciones descabelladas sobre los sucesos, sino que los usó “estrictamente calibrados, en función de su soporte documental” (García Márquez, 1959).

El escritor colombiano, se atreve a afirmar que el libro de Camus sirve como modelo para la “terrible novela que aún no se ha escrito en Colombia”. Pues, afirma que, en ningún episodio humano hay malos o buenos, es decir, que en ningún drama humano puede ser unilateral:

Quienes vuelvan sobre el tema de la violencia en Colombia, tendrán que reconocer que el drama de ese tiempo no era sólo el del perseguido, sino también el del perseguidor. Que por lo menos una vez, frente al cadáver destrozado del pobre campesino, debió coincidir el pobre policía de a ochenta pesos, sintiendo miedo de matar, pero matando para evitar que lo mataran. Porque no hay drama humano que pueda ser definitivamente unilateral (García Márquez, 1959).

Es por eso que es tan importante el subtítulo “No todos los caminos conducen a la novela”, pues, en este apartado, el escritor propone directamente su estética y cómo, entonces, debería escribirse una novela de La Violencia o sobre la violencia:

Probablemente, el mayor desacierto que cometieron, quienes trataron de contar la violencia, fue el de haber agarrado —por inexperiencia o por voracidad— el rábano por las hojas. Apabullados por el material de que disponía, se los tragó la tierra en la descripción de la masacre, sin permitirse una pausa que les habría servido para preguntarse si lo más importante, humana y por tanto literariamente, eran los muertos o los vivos. El exhaustivo inventario de los decapitados, los castrados, las mujeres violadas, los sexos esparcidos y las tripas sacadas, y la descripción minuciosa de la crueldad con que se cometieron esos crímenes, no era probablemente el camino que llevaba a la novela. El drama era el ambiente de terror que provocaron esos crímenes. **La novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas. Así, quienes vieron la violencia y tuvieron vida para contarla, no se dieron cuenta en la carrera de que la novela no quedaba atrás, en la placita arrasada, sino que la llevaban dentro de ellos mismos.** El resto —los pobrecitos muertos que ya no servían sino para ser enterrados— no eran más que la justificación documental (García Márquez, 1959).

Así, las cosas, García Márquez propone que la siguiente generación de novelistas de La Violencia —de la que hacen parte él y Álvaro Cepeda Samudio—, tendrán que tomar en cuenta a la primera vuelta de escritores de la violencia, que, según el joven escritor, sirvieron de documentalistas, de testimonios y de testigos. Incluso, como esperándola, o como introduciéndose en la empresa de escribirla dice “la aparición de esa gran novela es inevitable en una segunda vuelta de ganadores”.

Vemos entonces cómo García Márquez y Cepeda Samudio, se están *afiliando* a la tradición literaria de La Violencia; es decir, toman su temática, pero no como algo dado *naturalmente*, o de facto, sino que lo filtran a través de sus empresas poéticas y sus proyectos estéticos, para así transformar esta tradición y tocarla, pero desde otros puntos de contacto. De hecho, el mismo García Márquez, opina sobre la novela de La Violencia en su texto *Dos o tres cosas sobre la novela de La Violencia* (1959) y propone un deber ser de este tipo de literatura. Por otro lado, Rama, hablando de las opiniones de García Márquez sobre la novela de la violencia, dice:

García Márquez dice que esta novela, la de la violencia, simplemente cuenta muertes, sevicias y horrores que llegan a grados realmente horripilantes y difíciles de imaginar. Pero que estos horrores, reales en último caso, no sólo no alcanzan para hacer literatura, sino que además tampoco alcanzan (y este es el pensamiento más profundo de García Márquez) para lo que importa ante un fenómeno como el de la violencia que es comprender la violencia [...] Lo importante para él no es contar la violencia, sino tratar de comprender cuáles son las raíces de la violencia, de dónde surge y cómo se ha podido llevar a cabo. Su preocupación entonces se ubica en el campo del conocimiento, no meramente en el campo factual de impacto sobre el lector (Rama, pg. 84, 1985).

Y en este sentido, tanto *La mala hora*, como *La casa grande*, vendrían siendo una afiliación a esa tradición literaria de la novela de La Violencia, pues se inscribieron a ella

temáticamente, sin embargo, desde esa consciencia estética y también política de representar la violencia de otra forma, transforman la tradición, dudan sobre ella y la desestabilizan para convertirla en otra cosa. No están negando el surgir de esa tradición, ni su valor literario, en tanto es una cantidad temática de textos considerable; así, pues, en vez de romper de facto con dicha tradición, la transforman. En este orden de ideas, Rama dice:

En este sentido la novela cumple una función muy original y muy diferente de la que cumplieron todas las novelas de la violencia colombiana. Si no descubre a fondo cuál es la violencia en los hombres y el por qué de esa violencia en los hombres, sí descubre y determina cómo se produce en el mundo social, cuáles son las verdaderas causas y en qué forma el ser humano es capaz de educarse dentro de ella. El descubrimiento ayuda al lector a desarrollar una conciencia más clara de su mundo, de su realidad y de su destino (Rama, pg. 92, 1985).

Así pues, finalmente, las tres concepciones de tradición literaria usadas en esta investigación se imbrican; como lo veíamos en la introducción, la de Borges, la de T.S Eliot y finalmente la de Said con sus conceptos de *filiación* y *afiliación*. Pues como se ha visto, para el escritor inglés, la tradición es dada de facto, como una suerte de memoria cultural que sigue siendo alimentada por los escritores que escriban dentro de esa tradición, los vivos siguiendo la tradición de los muertos; y, para el argentino, la tradición del escritor latinoamericano puede ser tanto la europea como la americana, es decir, puede beber de ambas. El escritor latinoamericano como ciudadano del mundo. Sin embargo, Said llega a pulir ambas afirmaciones, pues lo que están haciendo tanto García Márquez como Cepeda Samudio, es *afiliarse* dentro de una tradición literaria temática, que, siguiendo a Eliot, les es dada *naturalmente*, pues hace parte de su historia nacional y cultural y por eso la conocen y la retoman; por otro lado, por el de Borges, ambos se están adscribiendo a una tradición americana, pero alimentándola con nuevas técnicas, lecturas extranjeras y consideraciones distintas —que sería toda vez el propósito final del Grupo de Barranquilla—. Y se están

afiliando precisamente porque en el carácter de ese concepto es fundamental la *decisión* personal de hacerlo tal y como lo están haciendo ambos escritores. En este sentido, Márquez y Cepeda se hallan filiados a ciertos aspectos: ser colombianos, ser contemporáneos, provenir de la costa Caribe; sin embargo, recae en su decisión personal afiliarse a la tradición literaria de la Violencia, que lo hacen desde sus intereses éticos, estéticos y políticos.

1.5 García Márquez y Cepeda Samudio: desmontando la Hegemonía Conservadora

Siguiendo, entonces, con los conceptos de *mundaneidad* y de *filiación*, se hace importante sumar a esta discusión varios comentarios de la académica Erna von der Walde. Ella, en su texto *Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad* (1998), sitúa el contexto de la obra de García Márquez, como heredera de un momento histórico nacional fundamental: la Hegemonía Conservadora (1880-1930). Von der Walde nos dice entonces:

Los gramáticos, en alianza con los prelados, conforman una ciudad letrada que es una ciudad amurallada a la que se ingresa por vías de la construcción y el régimen gramatical. Una ciudad en donde la letra se utiliza para hablar de la letra, para regularla y normativizarla. Por fuera de esta ciudad letrada se encuentra el país real. El régimen de la letra excluye lo que se dice por fuera de la ciudad letrada, porque no se dice correctamente [...] La lengua, entonces, no logró funcionar como unificadora, sino como segregadora de los colombianos (Von der Walde, 1990).

Y, siguiendo esta idea, la investigadora dice que “para ser moderno en Colombia había que ubicarse por fuera de la ciudad letrada”, pues, gran parte de la producción literaria del país, gran parte de lo que se producía en las distintas regiones, quedaría excluido del canon que los gramáticos lograron conformar a través de la educación católica que se impartía en los colegios. Es importante la crítica que hace von der Walde, pues:

La cultura de los gramáticos será una cultura excluyente de la letra. Desde la letra no se piensa el país real, sino que se impone el país que conciben unos pocos como país ideal. Pensar por fuera de la ciudad letrada exige acudir a aquello que no se someta al orden de la letra. Buscar cómo viven, hablan y piensan los que están por fuera de la ciudad letrada implica una exclusión de ella [...] (Von der Walde, 1990).

Es preciso en este contexto, como lo hemos visto, que surgen escritores como Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio. Como nos dice Von der Walde “La literatura de García Márquez, irrumpe dentro del ascetismo de los letrados, bogotano, frío y acartonado, con la algarabía de la plebe. Será entre otros el fenómeno del ingreso de las malas palabras y, hasta cierto punto, de los cuerpos a la literatura colombiana. Esta irrupción de lo excluido en medio del mundo de la letra, este giro de las posibilidades de su uso” (Von der Walde, 1990).

Vemos, entonces, cómo la empresa literaria de García Márquez se mueve dentro de esa mundaneidad, en la que están conviviendo la vanguardia y la antivanguardia y a su vez la cultura colombiana con sus debates estéticos y políticos, pero, a su vez, su empresa opera también como una obra *afiliativa* que se introduce en una tradición y ciertas dinámicas literarias y culturales, sin embargo, las estabiliza y las rompe desde dentro. Pues, lo que está haciendo el escritor de Aracataca es tomar los debates políticos, culturales y estéticos que bien conoce, para criticarlos y afiliarse a ellos, introduciendo nuevas reflexiones, toda vez, políticas, estéticas y éticas.

Capítulo II - Álvaro Cepeda Samudio y el Grupo de Barranquilla

Teniendo en cuenta el anterior capítulo, se hace fundamental plantear dos cosas transversales a esta investigación: la figura de Álvaro Cepeda Samudio en el panorama literario nacional y, por otro lado, el Grupo de Barranquilla. Pues, en efecto, esto servirá para comprender cómo se estaba situando, no solo el joven Gabriel García Márquez que leía la literatura de su tiempo, sino también otras figuras y toda una generación de escritores que se oponían a valores estéticos y políticos que consideraban arcaicos y obsoletos. Así las cosas, podría hacerse más claro el ímpetu de experimentar con distintas técnicas narrativas y estéticas y por el otro, el de perfilar a este Grupo como una posible vanguardia en Colombia.

En otras consideraciones, también se hace importante tener en cuenta las fechas en las que todos estos debates y acontecimientos están ocurriendo en el panorama colombiano, sobre todo, pero también latinoamericano. Por un lado, es clave tener en cuenta que García Márquez vive cuatro años de su vida en Barranquilla (1950-1954), años en los que conoce a los integrantes del Grupo de Barranquilla y, poco a poco, va haciéndose parte de él. Por otro lado, hay que tener en cuenta que sus dos textos “panfletarios” datan del año 1959. Es decir, hay una influencia directa de las ideas estéticas y políticas del Grupo y de Cepeda Samudio con respecto a las nociones literarias del joven García Márquez.

Por otro lado, se hace crucial revisar la figura de Álvaro Cepeda Samudio, pues, no solo es uno de los pilares de esta investigación, sino que su vida y su obra se hacen fundamentales. Pues tiene la oportunidad de vivir en los Estados Unidos y también de conocer varias

corrientes literarias y autores que, por ese entonces, no se conocían en Colombia. También es importante revisar sus posturas estéticas que publica en la prensa en la década del 40. Así, entonces, podemos rastrear una influencia muy fuerte de Cepeda Samudio, no sólo en el joven García Márquez, sino también en el Grupo de Barranquilla.

2.1 El papel de Álvaro Cepeda Samudio

Como lo hemos visto, en el *joven* Gabriel García Márquez existía un afán de *renovación* de la narrativa colombiana. Es importante recalcar que esas ideas no se le ocurren de la nada; como se ha visto, ha bebido, en efecto, de debates poéticos nacionales, como el del modernismo y la vanguardia y antivanguardia, abiertos por los años 20 en Colombia. En efecto, ha bebido de la cortada tradición de la vanguardia colombiana a la cual está asistiendo. Pero también, como lo veremos a continuación, ha bebido de distintas experiencias, amistades y lecturas que le han permitido establecer posturas críticas frente a la literatura de su país y frente a sus empresas poéticas y estéticas.

Es aquí donde se hace imprescindible hablar de Cepeda Samudio, su rol en la literatura colombiana y en la vida del Grupo de Barranquilla y la de Gabriel García Márquez. Para esto se hace fundamental rastrear en qué debates estéticos, políticos y literarios se estaban situando los jóvenes escritores costeños y, además, qué estaba ocurriendo en materia política, social y económica, no solo en Colombia, sino en el mundo.

Teniendo en cuenta las juiciosas investigaciones del experto en Cepeda Samudio, el colombiano Fabio Rodríguez Amaya, podemos empezar situando al escritor de Barranquilla como un escritor muy similar al García Márquez de los años 50. Hay en él un

ímpetu de renovación estética y sobre todo de experimentación narrativa; pero también existe un deseo de traer nuevas lecturas al panorama nacional y, finalmente, de dejar una huella frente a los debates que se estaban dando en su momento. Por ejemplo, Rodríguez Amaya dice que Cepeda Samudio “[...] aborda su quehacer artístico de una manera singular. Sobre todo, en su experimentalismo formal y en la adopción de técnicas complejas como las de las narrativas anglosajonas, rusas y francesas y de lenguajes tan dispares como el periodístico, el dramático y el cinematográfico, adscritos a la literatura por Cepeda Samudio entre los primeros de la América Latina” (Rodríguez Amaya, Pg. 23, 2015).

Siempre hubo en Cepeda Samudio un ímpetu por traer nuevas formas a la narrativa colombiana, alimentadas, sobre todo, por su estancia en los Estados Unidos donde vio de cerca las nuevas técnicas periodísticas, las vanguardias norteamericanas y el cine. Rodríguez Amaya dice que las salidas “disparatadas” de Cepeda son por momentos cercanas a algunas poéticas heredadas del dadaísmo, a ciertas vanguardias históricas y de la literatura de la tercera modernidad; sin embargo, son sobre todo, características de la vida y de los últimos años de Cepeda. Es interesante que el colombiano recomienda leer a Cepeda con “una mirada y una mente despejadas” y, además, abre el debate sobre si *pensar* la obra Cepediana “impone pensar sobre si se ha de escindir o no lo individual y privado de lo colectivo y lo público” (Pg. 29). Una de las cosas que más se rescatan de Cepeda es su carácter poliédrico, tal y como lo evoca su amigo y colega del Grupo, Alfonso Fuenmayor:

Álvaro es un auténtico valor de las letras a pesar de que su vida, en gran parte, estuvo bajo el signo de la dispersión. Álvaro quiso ser pintor, quiso ser músico, quiso ser director de cine y estos conatos le restaron tiempo y energía para lo que estaba óptimamente dotado, para la literatura. No se puede hablar de Álvaro escritor sin recordar a Álvaro hombre. Qué simpatía, qué bondad, qué generosidad. Siempre dispuesto a ayudar, siempre dispuesto a meterse en líos fundando periódicos, revistas, museos, cine-clubs. Porque eso también formaba parte de su personalidad (Fuenmayor, citado en Rodríguez, Pg. 29).

Es preponderante el ánimo cosmopolita, moderno y multifacético de Cepeda Samudio a lo largo de su vida. Y se hace fundamental tener en cuenta este *ethos* de Cepeda en relación con la literatura y frente al mundo, precisamente por los debates que se estaban dando en Colombia respecto a ideas estéticas y literarias².

Sin embargo, pese a que, desde Bogotá, desde el Conservadurismo y algunas alas del Liberalismo, se oponían a una modernidad cultural y literaria, siendo entonces “Terrígenas”; había una gran ola de escritores, pensadores y artistas que se consideraban “Universalistas”. Entre estos estaban los jóvenes del Grupo de Barranquilla, Cepeda Samudio (individualmente); desde Bogotá, los primos Zalamea Borda, Jorge y Eduardo, Álvaro Mutis, Jorge Gaitán Durán, Luis Vidales y León de Greiff; en Cartagena, Héctor Rojas Herazo y Manuel Zapata Olivella; en Medellín, Fernando González. Vemos, entonces, cómo había una ola de modernidad cultural en Colombia en la cual estaban montados García Márquez y Cepeda Samudio. Así entonces se hace necesaria esta cita de Rodríguez Amaya:

Los une la curiosidad, la inteligencia, la visión y, sobre todo, el deseo de “ponerse a la hora del mundo”. Son escritores que no creen que “el suelo patrio”, “lo nativo y lo folclórico” del país o que los modelos realistas, naturalistas y costumbristas decimonónicos sean los ingredientes determinantes para hacer literatura en Colombia (Rodríguez, Pg. 33, 2015).

² Por ejemplo, el gran debate que se abrió en el año 1941 a lo largo y ancho del país entre Universalistas y Terrígenas, que, resumiéndolo, fue un debate entre los altos círculos intelectuales de Colombia sobre si el arte debía ser universal o nacional y, precisamente, se abrió porque los finalistas de un concurso de cuento convocado por la *Revista de las Indias* fueron Jorge Zalamea Borda con el cuento *La grieta* y Antonio Caballero Calderón con *Por qué mató el zapatero*. El primero se situaba en Dublín y el segundo en Bogotá. Con un jurado de cuatro periodistas, críticos y cuentistas, y con votos de dos a dos cada cuento, más que un empate técnico, se abrió un debate a nivel nacional. Esa disputa frente a las nuevas formas de arte y la vanguardia y antivanguardia ha sido bien explicada en esta investigación. Y, mientras ya en México y Argentina, Octavio Paz y Jorge Luis Borges promulgaban sus ideas en contra de un arte nacionalista, en Colombia el debate apenas comenzaba a abrirse.

Y es precisamente ese “ponerse a la hora del mundo” la empresa que va a marcar tanto a Cepeda como a su Grupo. Esa expresión la escribe por primera vez Alfonso Fuenmayor en el año 1948, haciendo hincapié en que era momento de que la cultura colombiana dejara atrás el letargo que tenían las artes y la literatura sumidas en debates ya saldados en otros lugares del mundo y empezara a abrirse a nuevas ideas, nuevos debates y nuevas literaturas. En todo caso, estar en la hora del mundo, era estar en la modernidad cultural.

Así, entonces, como nos cuenta Rodríguez Amaya, Álvaro Cepeda Samudio no se detiene en estos debates y continúa su formación en literaturas extranjeras, principalmente la española, europea y norteamericana. Al ser buen conocedor del inglés por ser egresado del Colegio Americano de Barranquilla, comienza sus labores de escritor en las páginas del diario *El Nacional* donde publica su primer cuento *Proyecto para la biografía de una mujer sin tiempo*, en 1948. Además de esto, desde entonces, también se dedica a ser un comentarista constante de literatura, a través de sus columnas “Cosas” o “Brújula de la cultura” en *El Heraldó*. Y es así como llega a convertirse en un crítico constante de la literatura nacional, por ejemplo, en esta columna que escribe a propósito del Premio otorgado por la revista *Espiral* a Ramiro Cárdenas en 1947:

Con James Joyce se definió la novela [...] Y hacia atrás Madame de Lafayette, Dreiser o Valera —o hacia delante— Faulkner, Nora Lange o Dos Passos —siempre encontramos a Joyce—. [...] Como tampoco se pueden escribir cuentos sin haber leído a Caldwell, a Saroyan, a Andreiev, a Hemingway o a Felisberto Hernández. [...] Esta es la razón por la cual, en Colombia, puede decirse de una mayoría de poetas modernos que son buenos o aceptables. De los cuentistas, si exceptuamos a Wills Ricaurte, a Próspero Morales y a García Márquez, sólo puede decirse que escriben cuentos imbéciles.

Y es apenas lógico: mientras Camacho Ramírez, Jorge Rojas, Álvaro Mutis o Castro Saavedra leían a Neruda, Miguel Hernández o Salinas, los cuentistas tomaban como ejemplo a Adel López Gómez, Cardona Jaramillo o Efe Gómez. Y estos nunca pasaron a Maupassant

y a Valera. Porque es perfectamente inconcebible que después de leer a Caldwell, a Truman Capote, a Borges o a Bioy Casares, se puedan escribir cuentos en la forma en que lo hacen Zárate Moreno, Alberto Down, el mismo Téllez y el “Premio Espiral” (Cepeda, citado en Rodríguez Amaya, Pg. 36).

Es por eso que Ángel Rama dice en su texto *La novela latinoamericana 1920-1980*:

“[Con] Álvaro Cepeda Samudio, como con Gabriel García Márquez, está surgiendo en Colombia, donde todavía se suscitan pintorescos debates sobre nacionalismo literario, el cuento con sentido universalista, que se sale del estrecho marco parroquial. No por el simple hecho de que algunos de sus personajes tengan nombres extranjeros sino porque son gentes a quienes el autor ha conocido y cuyos hechos ha sabido trasladar a sus cuentos admirablemente” (Rama, citado en Rodríguez Amaya, Pg. 36).

Se hace muy claro que Cepeda Samudio se está insertando en estos debates antes que García Márquez (con más de 10 años de anterioridad) y que por otro lado hay un afán muy perceptible en él por introducir nuevas literaturas extranjeras en el ámbito colombiano. También podría rastrearse en García Márquez un hálito de las ideas Cepedianas, pues, como lo vemos, Cepeda no está insertando estas literaturas y estas ideas estéticas de la nada, sino que, más bien, se está posicionando frente a debates literarios netamente colombianos, al igual que su colega de Aracataca. Por ejemplo, sus finalidades literarias quedan demostradas en su texto *Nuestra actividad literaria*, fechado en 1948:

Los colombianos hemos vivido mucho tiempo bajo el convencimiento de que nuestro país, en materia literaria y artística, no hay quien lo iguale en el continente. [...] Tenemos fama de ser un país de poetas, literatos y pensadores. Pero todo eso es sólo fama, vestigios de la algazara que forman los intelectualoides después de que sus trabajosos escritos son leídos en voz altisonante en cualquier café de Bogotá. [...] No hay nada que cause más risa que oír hablar de “nuestra actividad literaria y artística”. ¿Cómo podemos pedir que se nos tenga en cuenta si en Colombia no se publica un libro de valor internacional? Nuestra ‘actividad literaria’ se reduce a intercambiar elogios ditirámicos. Mucho se habla pero nada se hace (Cepeda Samudio, citado en Rodríguez Amaya, Pg. 37).

Vemos entonces que hay una actitud crítica en Cepeda Samudio, sí, pero también moderna. Incluso Rodríguez Amaya llega a afirmar que “Cepeda Samudio anticipa la renovación de la literatura colombiana” (Pg. 38). Y, en efecto, lo hace. Sus viajes por Estados Unidos, sus

atentas lecturas hispanas (Azorín, Pérez Galdós), sus lecturas de la vanguardia norteamericana y su gusto por el periodismo y el teatro hacen que Cepeda Samudio, apenas siendo un joven veinteañero, traiga nuevas formas y perspectivas a la literatura colombiana. De hecho, así lo menta su colega y amigo Alfonso Fuenmayor, quien habla sobre sus lecturas y su formación literaria y dice:

“[...] El periodismo y la narrativa le debe mucho, muchísimo, a Álvaro Cepeda Samudio, quien contribuyó con conocimiento a renovar aquél y ésta sacándola de moldes convencionales y ñoños. Cuando leo por ahí algo que ha escrito uno de nuestros jóvenes promesas me doy cuenta de que ello ha sido posible gracias a Álvaro, quien predicó con el ejemplo y quien, por sí mismo, orientó a los confusos, le dio claridad a los aturdidos” (Fuenmayor, citado en Rodríguez Amaya, Pg. 39).

Teniendo en cuenta que estas ideas de Cepeda están circulando desde 1948, y su encuentro con García Márquez se da entre los años 1950 a 1954, habría también que fijarse en que los dos textos “panfletarios” de García Márquez están fechados en el año 1959. En este orden de ideas podemos ver casi que una influencia directa de Cepeda en García Márquez.

Puedo afirmar entonces que Cepeda Samudio es, ante todo, un lector y un gran exégeta de la literatura que llega a sus manos. Siguiendo las ideas de Rodríguez, el escritor de Barranquilla toma lo que puede rescatar del panorama nacional (Silva, Rivera, De Greiff, los primos Zalamea) y lo mezcla también con el plano regional (Quiroga, Borges, Ocampo, Bioy, Felisberto, Güiraldes, Arlt, Sábato, Cortázar), y estos textos latinoamericanos los imbrica con otras lecturas internacionales provenientes de Estados Unidos, Reino Unido, Rusia e Italia. Además, estas lecturas le sirven para interpretar, comprender y a la vez elaborar una materia literaria propia en su realidad inmediata: el Caribe.

Así, pues, vemos la figura preponderante y esencial de Cepeda Samudio, no sólo para el Grupo de Barranquilla, sino también para la literatura nacional. En este orden de ideas,

Cepeda es un lector atento, un exégeta de nuevas formas creativas para la literatura, un aficionado por todas las artes, tanto literarias, como visuales, como plásticas y además un gran comentarista y crítico de la situación cultural y estética de su país. La tarea de Cepeda va a ser entonces la de comentar, transformar y añadir nuevas formas y consideraciones a la literatura de su país. Empresa que, en efecto, logró concretar a cabalidad.

2.2 El Grupo de Barranquilla y la experimentación narrativa

Después de analizar cuál fue la importancia de las ideas de Cepeda Samudio, no solo en su literatura, sino en los debates estéticos y literarios del país, hay que pensar, entonces, cuál es su rol en el Grupo de Barranquilla. No sólo cómo, en efecto, él, sus ideas y sus lecturas repercuten en el Grupo, sino a la vez, cómo el Grupo repercute en él y en García Márquez, los autores en los que se centra esta investigación.

Así, entonces, para lograr un primer abordaje frente al Grupo de Barranquilla, habría que remitirse al estudio clásico del crítico uruguayo Ángel Rama. Este estudio es importante, pues realiza un análisis riguroso sobre lo que significó el Grupo, quiénes fueron sus integrantes y, en general, recupera sus posturas e ideas frente a lo que ocurría en América Latina y el mundo. Sin embargo, tal estudio se sopesará con ideas y nociones propias, además de otros estudios, como por ejemplo los de Jacques Gilard. Habiendo aclarado esto, empezaré con esta cita de Rama:

Este conjunto de jóvenes pertenece al llamado ‘Grupo de Barranquilla’, es un cenáculo constituido por escritores de veinte años que aparecen allí, y que comienzan a desarrollar cierta idea de lo que es la literatura. En uno de los primeros análisis del grupo, se señaló quiénes lo integraban, cuáles eran las orientaciones [...]. Este grupo llamado Grupo de

Barranquilla es –como decía uno de los integrantes— ‘un grupo de amigos que lleva muchos años de serlo’. A él han estado vinculados muchos nombres, tal vez nunca más de diez, pero siempre han estado en él cuatro: Alfonso Fuenmayor, Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio y Germán Vargas. (Rama, pg. 39, 1985).

Es interesante pensar en los comentarios que Rama hace a propósito de este Grupo, pues, teniendo en cuenta lo expresado anteriormente acerca de los debates sobre el *atraso* de la literatura colombiana y el carácter poco moderno de ésta, el accionar de este grupo suscita varias hipótesis. Primero, el acto de *nombrarse*, segundo, el acto de *reunirse* en un lugar específico, a saber, en el bar La Cueva y, finalmente, el acto de formar un conglomerado de artistas –escritores, pintores, músicos, librereros— con posturas estéticas similares. Estas acciones, teniendo en cuenta el panorama histórico que se realizó anteriormente, podrían estar vinculadas a una suerte de *vanguardia tardía*, o, en todo caso, a una *actitud vanguardista*. Esta tensión en la que recae esta revisión de la historiografía literaria va a mantenerse a lo largo del capítulo. Por el momento, sigamos observando lo que nos dice Rama.

No se trata de un movimiento, ni de lo que, ambiciosa y equivocadamente llaman otros, de su propio grupo, una generación. Tienen ideas personales y a veces suelen exponerlas a gritos. Ideas sobre literatura, cine, deportes, periodismo, arte. Para sostenerlas no consultan previamente a ninguna autoridad. Este grupo ha de desarrollar una serie de ideas acerca de la literatura. **Digo este grupo, porque no se trata meramente de las ideas de uno de sus integrantes, García Márquez, sino de ideas que en general son compartidas y que aparecen en textos de cualquiera de ellos** (Rama, pg. 39, 1985).

Teniendo en cuenta las discusiones abiertas anteriormente sobre la vanguardia y la antivanguardia en Colombia, resulta más que clave citar estas palabras de Rama, pues en ellas establece un vínculo entre Piedra y Cielo y el Grupo de Barranquilla: ambos grupos tienen varios rasgos en común que me permiten que no son tan distantes estéticamente como

parecen, es decir, que el debate de la vanguardia en Colombia se va a prolongar desde los años 20 hasta los años 60 como lo veremos a lo largo de este capítulo:

Nacidos en la década del 20, tienen aproximadamente la misma edad, cumplen una educación singular y establecen un enfrentamiento parecido con la literatura. Una generación juvenil como ésta lo primero que hace es enfrentarse con la literatura de su país. Lo primero que hace todo escritor es determinar su ubicación con respecto a las líneas rectoras de la literatura de su país (Rama, pg. 39, 1985).

Y la forma en la que Rama entiende al Grupo de Barranquilla es fundamental, pues, paradójicamente este *enfrentamiento* parece ser un rasgo avant-garde, vanguardista. Como otrora los vanguardistas, tanto latinoamericanos como europeos, buscaron enfrentarse, tanto temáticamente como formalmente, con la literatura de su país. Aquí podría utilizarse el concepto de interferencia del escritor y crítico literario Pablo Montoya, para quien la literatura en general cuenta con una tradición que quiere ser constantemente rebatida por una corriente de ruptura o anti-tradicional, en este caso podría rastrearse un ímpetu de *ruptura* en el Grupo, lo cual abordaré más adelante en este mismo capítulo. Siguiendo lo anterior, anota Rama:

[...] Lo característico de los diversos textos que elaboran en sus años juveniles es la negativa rotunda a los valores vigentes en el país. Esos valores vigentes son de muy diverso tipo: tienen que ver con una serie de movimientos literarios que se habían impuesto en las décadas del treinta y del cuarenta, y que, incluso, habían intentado lo que se podría llamar una transformación de las letras colombianas. Así, por ejemplo, en poesía mencionaremos al llamado movimiento “Piedra y Cielo” [...] este movimiento intentó un tipo de poesía transparente, levemente aristocratizante, de un gusto hispánico muy marcado y que simplemente se limitaba a adelgazar la gran herencia modernista (Rama, pg. 40, 1985).

Es por eso que, como se demostró anteriormente, no sólo el joven García Márquez está bebiendo de este debate que parte desde la poesía, sino también sus contemporáneos, con los cuales se reúne a dialogar y a fundamentar una empresa poética: el Grupo de Barranquilla. Pues, Piedra y Cielo, surge como una suerte de respiro para las letras nacionales, con un

intento de organizarse y un intento de renovar el lenguaje poético; su empresa fracasa, pues, como se ha visto, no logran *modernizar* la poesía nacional. Como tampoco lo logran sus antecesores y contemporáneos; como hemos visto, derrocar la tradición poética colombiana, de carácter clásico y conservador, no era fácil. Es por esto que García Márquez critica abiertamente al poeta Jorge Rojas, tal vez, el más grande expositor de este grupo: “[...] Y creo, también, que con el poema de coronación se acabó Jorge Rojas y se acabó, quién sabe hasta cuándo, nuestra poesía. Se acabó todo” (García Márquez, citado en Rama, pg. 40. 1985).

El Grupo de Barranquilla bebe de este debate poético o tal vez, mejor aún, del ímpetu poético que trae consigo Piedra y Cielo y sus contemporáneos y antecesores, sin embargo, no se encamina en su misma empresa literaria. De hecho, como lo dice Rama (1985), “Todo el movimiento [Piedra y Cielo], y en general lo que luego sería la poesía de los llamados “Cuadernícolas” en Colombia, es una poesía que no hace sino elaborar las formas más arcaicas de la literatura postmodernista, que, en términos globales, se caracteriza por un desprendimiento o alejamiento de la problemática del momento, de la realidad y de cualquier contacto con el mundo circundante” (Rama, pg. 40).

Así, entonces, el Grupo de Barranquilla se alimenta de estos debates y de estos ímpetus, sin embargo, su empresa poética es otra. Tal y como lo dice Ángel Rama:

El problema que se le plantea al equipo de jóvenes barranquilleros es el de buscar una lengua capaz de traducir la novedad literaria extranjera y, al mismo tiempo, de expresar la relación directa y coloquial en la cual quieren ubicar la invención narrativa. [...] En todo caso, tanto García Márquez, como los demás escritores del movimiento, intentan un despojamiento de la lengua literaria colombiana y una renovación de su forma (Rama, pg. 47. 1985).

Lo que hará el Grupo de Barranquilla, entonces, y más tarde los jóvenes García Márquez y Cepeda Samudio, será beber y responder a los llamados de modernización literaria y cultural que hacían las figuras individuales y círculos de poetas de los años 20, para así, entonces, lograr la empresa poética de estos poetas que, hasta los años 60, seguía inconclusa.

2.3 El Grupo de Barranquilla como ‘Vanguardia’

Se hace más que clave en este punto dejar claro que la tesis de Rama, como se citó al principio de este capítulo, es que, en efecto, el Grupo de Barranquilla, más que un conglomerado artístico vanguardista, es un grupo de amigos. Sin embargo, desde las hilaciones propias que he hecho, como de las demostraciones y los problemas de historiografía literaria citados en la Introducción y en el capítulo I, estas actitudes sí podrían rastrearse como un afán de dos posibilidades: una, ser vanguardia, en tanto Grupo, en tanto consignas estéticas y en tanto lugar de reunión; o, si no es posible llegar a ser vanguardia, por lo menos todos los ejemplos citados anteriormente sí se pueden pensar en clave de *actitudes vanguardistas*.

Por ejemplo, resulta curioso que, como decía en la introducción, después de revisar tal vez uno de los libros más importantes respecto al tema de las vanguardias en América Latina, a saber, *Las vanguardias latinoamericanas* de Jorge Schwartz (2001), no aparezca Colombia en ninguna parte del libro. Se da por hecho que en Colombia no existió vanguardia alguna. Este hecho no sólo asombra, sino que hace más que necesaria una investigación de este tipo. Pues, si bien, como lleva trabajándose desde el inicio de esta investigación, el tema de las vanguardias y la experimentación es una preocupación más que evidente, no solo en el joven García Márquez, sino también en Cepeda Samudio, lo que los liga además con sus colegas

del Grupo de Barranquilla y con sus antecesores poetas. Así, entonces, pese a que hablar de vanguardia en Colombia no es tan fácil como en Argentina, Chile o Perú, sí puede darse el debate desde ciertas aristas.

Siendo consciente de esta preocupación, recurrí a dos de los trabajos más importantes que se han hecho en Colombia sobre el tema de vanguardias; por un lado, Hubert Poppel con *La vanguardia literaria colombiana y sus detractores* (2000) y Jineth Ardila con su reciente libro *Vanguardia y antivanguardia* (2013). Otros estudiosos del tema han sido Óscar Collazos y Germán Arciniegas, utilizado anteriormente.

Me parece importante, para poder esbozar un camino de la vanguardia en Colombia o, por lo menos, de unas actitudes vanguardistas en Colombia, remitirme de nuevo al concepto de *interdependencias* sugerido por el escritor Germán Arciniegas; por un lado porque, si bien, las vanguardias surgen en Europa, también ciertas actitudes vanguardistas americanas van a transformar las vanguardias Europeas, ya vimos los casos de Vicente Huidobro en España o del mismo Jorge Luis Borges ultraísta; en este sentido, habría una relación recíproca entre ambos continentes frente a este respecto. Y digo esto, precisamente, porque tanto Jineth Ardila como Hubert Poppel sitúan la vanguardia en Colombia desde los años 20, como lo habíamos visto anteriormente con el caso de Luis Vidales y Luis Tejada. Sin embargo, en Colombia, la vanguardia tuvo un desarrollo completamente distinto del que tuvo en otros países de América Latina. Por un lado, porque, como nos dice Ardila, toda la generación de jóvenes escritores en los años 20 tenían en común la constante búsqueda de “lo nuevo” tanto en política como en literatura, amparados, claramente, por los movimientos vanguardistas que se estaban dando en Europa y en otros países del continente (Pg. 11, 2013).

La postura de una investigadora como Ardila es importante, pues ella empieza a explicar, — situándose desde un rastreo histórico: grupos, publicaciones, periódicos— por qué en Colombia es tan difícil utilizar la categoría de vanguardia al remitirse a ciertos grupos o actitudes individuales de los años 20. Por un lado, Ardila habla de que a estos grupos “les faltó unidad” (Pg. 14), pues se disolvían tan pronto empezaban las confrontaciones con esos otros grupos; y esto ocurría porque no les afanaba una búsqueda estética en sí misma, sino las disputas que podrían tener con otros grupos o generaciones. Por otro, como se explicó antes, había un gesto de antivanguardia en el país que hacía que estos movimientos de vanguardia no calaran en la estética nacional. Otro aspecto que se hace fundamental, entonces, es que las vanguardias si bien tenían pretensiones estéticas, también querían generar cambios sociales y políticos. Es por eso que Ardila, citando al investigador Nelson Osorio, dice que es un error considerar el vanguardismo hispanoamericano “como un hecho postizo, como un simple epifenómeno de los movimientos europeos”, y es un error, asimismo, considerar como vanguardistas solo aquellas manifestaciones que sean equivalentes a los “ismos” europeos de la época, pues tal perspectiva “hace que se pierda la posibilidad de ver lo que hay de hispanoamericano en nuestro vanguardismo” (Osorio, 1981, 243). Y esta última idea es fundamental pues nos ayuda a comprender las vanguardias latinoamericanas y las actitudes vanguardistas desde otros enfoques y epistemologías desde donde podría afirmarse que, en efecto, el Grupo de Barranquilla es una vanguardia o consta de actitudes vanguardistas.

En este sentido, lo que estaba pasando en Colombia es que esas ideas “nuevas” calan tanto en la derecha, como Rafael Maya, que busca nuevas formas para el clasicismo, como en los

liberales, como José Umaña Bernal, que trae ideas nuevas para el modernismo, o para la izquierda socialista, como Luis Vidales o Luis Tejada que podrían considerarse —como Borges, Vallejo o Huidobro— vanguardistas puros (Ardila, Pg. 12). Sin embargo, lo más importante de este debate que se abre en los años 20 es que se prolonga, como lo vemos, hasta el año 50 y 60 y del que el Grupo de Barranquilla es una tajante respuesta. Es por eso que, a diferencia de otros países de la región, en Colombia el debate sobre vanguardia y nuevas formas narrativas sigue abierto hasta ese momento; tal y como lo propone Ardila: el postmodernismo y la vanguardia se convierten en un problema, no solo de historiografía literaria, sino además de periodicidad. Sumado a esto que, como se verá más adelante, era un debate que no se había dado en la narrativa; es por este motivo que García Márquez utiliza el debate abierto por los Piedracielistas para traer el tema hacia la experimentación narrativa que podría considerarse como un gesto vanguardista en la prosa.

Teniendo en cuenta la argumentación anterior es posible vincular al Grupo de Barranquilla, no expresamente como una vanguardia en el sentido estricto del término, pero sí rastrear en él actitudes netamente vanguardistas. Como se decía en algún momento, el hecho de que se reunieran varios escritores con ideas similares, en un lugar específico y que publicaran esas ideas en diversos periódicos y también en sus novelas, deja entrever un afán de vanguardia del que, por lo menos, están bebiendo los jóvenes costeños. Así las cosas y, como lo explicaré más adelante con la ayuda de Rama, para este problema literario empiezan a diluirse diferentes categorías como las de *vanguardia*, *vanguardismo*, *experimentación* y *experimentalismo*.

Y estas categorías empiezan a diluirse, por ejemplo, en el caso de Colombia, precisamente porque, como lo hemos visto, estos debates siguen abiertos. Hay, claramente, unas actitudes vanguardistas vigentes en los años 50 y 60 por todo el país. Sin embargo, hago hincapié en esto, pues estas actitudes están surgiendo también *tardíamente*, incluso en grupos anteriores como *Los Nuevos* que datan de los años 20 y *Piedra y Cielo* que data de los años 30. Mientras que, en otros países, como Argentina, Perú o Chile, ya se habían publicado manifiestos, antologías y habían surgido figuras vanguardistas, Colombia sin duda alguna estaba atrasada en estos respectos.

Teniendo en cuenta este contexto estético y literario, podría pensarse entonces que el Grupo de Barranquilla viene a cumplir con esa función de vanguardia tardía en Colombia. Tarea que no lograron cumplir sus antecesores. Sin embargo es curioso, pues, como lo veremos más adelante, el Grupo de Barranquilla cumple una doble función vanguardista: por un lado, la local, que es una respuesta a toda la historiografía literaria colombiana que podría denominarse *primera vanguardia*; y, por el otro, la latinoamericana, pues el Grupo se suma a una ola de *segundas vanguardias* que empiezan a surgir en toda América Latina con la inserción de nuevas técnicas narrativas y la traducción y publicación de autores contemporáneos en todo el continente.

Para ratificar esta afirmación es importante tener en cuenta también las posturas del investigador Hubert Poppel, para quien el debate sobre la vanguardia en Colombia también surge con el grupo de Los Nuevos y con las figuras individuales de Luis Vidales y Luis Tejada. Poppel también hace un paneo histórico por estos movimientos de vanguardia y sitúa las disputas constantes entre Los Nuevos y entre el grupo *Patria*. Pero quiero hacer hincapié

en las consideraciones del investigador, quien afirma que estos grupos no podían ser vanguardistas del todo, pues, no sólo les faltó unidad como nos decía Ardila, sino que además, no calaron en ellas las ideas vanguardistas que se movían por el mundo. Poppel demuestra esta afirmación con la figura del catalán J.J Pérez Domenech, quien trae la idea del ultraísmo argentino a Bogotá, que ya había leído, precisamente, en Barranquilla en donde vivía su amigo Ramón Vinyes. Sin embargo, estas ideas no son apropiadas del todo. Y no son apropiadas precisamente porque no calaban dentro de la recepción colombiana ni eran una empresa poética definida en ninguno de los dos grupos. Para eso se hace necesario citar a Poppel:

Los artículos de *El nuevecito escritor* y algunos de sus poemas ejemplares demuestran — visto desde dentro o desde afuera— que en 1925 existían en Colombia tendencias de renovación de la poesía: por el camino de la recepción de las vanguardias que provenían de afuera o a través del desarrollo de un movimiento autónomo cercano de las vanguardias o mediante la creación de una poesía política liberada de la pompa modernista. Sin embargo, El nuevecito escritor, quienquiera que hubiera elegido este seudónimo, representaba o parodiaba la opinión de una minoría incluso dentro del pequeño grupo de Los Nuevos. Sus sugerencias obtuvieron apoyo con la aparición al año siguiente del libro de poesías *Suenan timbres* de Luis Vidales. Pero, de manera semejante a *Tergiversaciones* de León de Greiff a comienzos de 1925, también él fue leído, criticado y olvidado, sin hacer escuela. El público y los periódicos se conformaron con las innovaciones cautelosas de un Rafael Maya y un Germán Pardo García, o se volvieron nuevamente a los viejos conceptos, tal como los presentaron Guillermo Valencia, Luis María Mora, Eduardo Castillo, Alfredo Gómez Jaime, Juan Lozano y Lozano, Manuel Briceño, Ricardo Nieto y muchos otros, en sus publicaciones de esta época y en los años siguientes, aunque siempre con un claro distanciamiento frente a los nuevos desarrollos (Poppel, Pg. 42. 2000).

El nuevecito escritor significaba entonces ese afán de vanguardia que comenzaba a respirarse en Colombia desde los años 20, secundado por Vidales y Tejada, sin embargo, como hemos visto, personajes de este tipo eran pocos y eran, más bien, figuras sueltas que otra cosa. Por otro lado, la recepción colombiana no los ayudaba mucho, pues sus ideas se perdían en la nada: eran olvidadas. Así las cosas, en un país con una tradición poética de corte conservador,

eran mejor recibidos y elogiados los poetas que continuaban con esos legados estéticos y con esas ideas acerca de la poesía y la literatura. Es por eso que el debate sigue abierto para la siguiente década, la del 30, con Piedra y Cielo, y más tarde seguirá abierto, para el 40, 50 y el 60, con las ideas de García Márquez y el Grupo de Barranquilla. El debate sobre la vanguardia —como movimiento, pero también como renovación estética— nunca se saldó del todo y por eso seguirá haciendo mella en las mentes jóvenes de los nacidos en los años 20, como García Márquez, Cepeda Samudio, Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor y Jorge Rondón.

Es por eso que Poppel nos dice que la vanguardia literaria en Colombia no llegó a constituirse como un movimiento amplio con varios grupos que se reunieran alrededor de una revista, que lanzaran manifiestos estético-políticos y que logaran, en su conjunto, cimentar las bases para una nueva literatura tal como sucedió en Brasil, Argentina, Chile, Perú, México u otros países de América Latina. El caso colombiano se caracteriza por el surgimiento de algunas islas que no consiguieron juntarse y consolidarse. Pero esto no implica que no pueda hablarse de vanguardia en Colombia, como lo hemos visto, la vanguardia se dio como *debate* y como *ímpetu*. Las causas de este fenómeno hay que buscarlas en la conformación sociocultural de la época que se opuso de manera fundamental y bastante eficaz contra nuevos desarrollos en la literatura (Poppel, Pg. 47. 2000).

Ese constante hábito “antivanguardista” era también un hábito anti-moderno en todo caso. Por ejemplo, siguiendo la interpretación de Poppel, esta modernización, tanto del país, como de la poesía, no pudo darse por completo, precisamente por las ideas tanto en materia política como en materia literaria que circundaban en Colombia. Por ejemplo, determinadas esferas

de la sociedad se opusieron decididamente a esa tal *modernización*. En esto jugaron un papel fundamental tanto la Iglesia como la Escuela, quienes se opusieron a la circulación de estas ideas modernas en la sociedad colombiana. “Los niños y jóvenes que pudieron aprovechar la oportunidad de una educación escolar aprendieron dos conceptos de poesía. La mayoría de los alumnos tenía que aprender en la escuela primaria de memoria poesías religiosas, patético-nacionales o ético-morales que les transmitían un saber fundamental para llevar una vida como cristianos decentes, como buenos padres de familia y como ciudadanos obedientes” (Pg. 48). En este sentido, las ideas de poesía que circulaban en el país estaban totalmente a contracorriente de las ideas modernistas y vanguardistas que circulaban por el mundo.

Así las cosas, la palabra “*Modernización*” conllevaba en esta apreciación de poesía la noción de degeneración, puesto que por lo menos a partir del modernismo la vinculación de la poesía con el concepto “verdad”, había dado cabida en su opinión a una ampliación caprichosa de las posibilidades formales y a una ocupación muy intensa con el lenguaje mismo” (Poppel, Pg. 48). Y pese a que, como nos dice el investigador, para los años veinte la poesía colombiana había superado muchas de estas consideraciones escolares de la poesía, no podría hablarse como tal de movimientos de vanguardia en esa época; pues en los movimientos de esa época —Los Nuevos, Los Centenaristas, la revista *Pánida* de Medellín— los órganos de difusión (periódicos, revistas, suplementos literarios, libros de poesía) publicaban por lo general las producciones de los poetas colombianos que comprendían un corpus en cuyo centro se encontraban textos modernistas y que fue complementado con poesía romántica y clásica o con intentos de ir con cautela más allá del lenguaje del modernismo que había degenerado en muchos casos en mera retórica.

No se había comprendido como tal a los movimientos de vanguardia y, si se los había comprendido, no habían generado todavía a un poeta vanguardista colombiano. Como nos dice Poppel, León de Greiff hace algunos intentos desde Medellín y como se anotó anteriormente, también las figuras de los dos Luises y de El nuevecito escritor. Así las cosas, el investigador nos dice que al que le queda reservado el papel de unir vanguardias latinoamericanas y europeas es al catalán Ramón Vinyes con su revista *Voces* desde Barranquilla.

Así entonces —y esta interpretación es mía— al “sabio catalán” le es fundamental brindarles estas reflexiones y lecturas a sus jóvenes discípulos del Grupo de Barranquilla. Lo que demuestra, de nuevo, porqué el debate sobre la vanguardia se prolongará hasta los años 60: precisamente porque no se había cerrado del todo. Pues, siguiendo a Poppel, “estas primeras tendencias hacia una modernización sin un retorno decidido a la tradición no tuvieron, sin embargo, una amplia resonancia” (Pg. 49). Es por eso que la auto-presentación de *Los Nuevos* en su primer número —que podría leerse como una suerte de manifiesto— se interpretó como una protesta osada de poetas jóvenes. Sin embargo, nada estaba más lejos de la realidad. *Los Nuevos* se ocuparon muy poco de los movimientos de vanguardia y la modernización poética que proponían estaba anclada a viejas formas y a viejos poetas. De nuevo, nos dice Poppel, tal vez los únicos ‘vanguardistas’ del grupo fueron Tejada, Vidales y De Greiff. Además de esto, todas las publicaciones posteriores a la aparición de *Los Nuevos* permanecieron dominadas fundamentalmente por el intento de contrarrestar la modernización a través de la reelaboración de conceptos tradicionales o de darle expresión a

la modernidad a través de la continuación, modificada de múltiples formas, de la tradición modernista.

“La modernización parcial de la sociedad colombiana se correspondía de esta forma con una modernización parcial de la poesía. Concepciones claramente antimodernistas yacían al lado de cautelosas tendencias de renovación y combatieron, a veces en común, los pocos intentos reales por escribir una poesía moderna en el sentido de una poesía vanguardista” (Poppel, Pg. 49. 2000). Vemos, entonces, por qué el debate seguirá abierto más tarde con los piedracielistas y aún más tarde con las figuras de Álvaro Cepeda Samudio, de García Márquez y del Grupo de Barranquilla. Las ideas sobre vanguardia tanto en poesía como en narrativa no se habían saldado del todo y es precisamente ese debate el que tanto va a interesar a estos jóvenes escritores nacidos en los años 20.

2.4 El debate en la narrativa

Hemos visto, entonces, cómo el Grupo es una respuesta frente a una coyuntura estética y poética nacional; razón por la cual, incluso, García Márquez abrirá el debate en 1959 desde los piedracielistas. Sin embargo, esto no era motivo para desconocer lo que se estaba haciendo en materia narrativa en Colombia. El Grupo conocía muy bien lo que se estaba produciendo en el país desde la prosa. Esto nos permitirá entender por qué el Grupo se planteó como bandera esa empresa poética. Primero habría que considerar qué debates se estaban dando en el plano de la narrativa. Nos dice Rama que, para entonces (años 60), Colombia sigue viviendo de la existencia de *La vorágine* (1928), y, rindiendo culto a esta “extraordinaria creación que fue capaz, en determinado momento, de recomponer una concepción de la narración con un determinado lenguaje especialmente original en la

narrativa. Ella constituye uno de los primeros grandes ejemplos de la fecundación que la poesía ejerce sobre la narrativa” (Rama, pg. 41).

El mismo García Márquez, en alguna encuesta realizada a jóvenes escritores en los años 50, dice que las únicas tres novelas que se pueden salvar en la historia literaria nacional son: *La vorágine*, *La María* y *La marquesa de Yolombó*. Y lo está haciendo, precisamente, porque sabe en qué lugar estético y político se halla situado. Pues, como dirá en otro texto de opinión titulado *¿Problemas de la novela?* y publicado en el año 1950:

Todavía no se ha escrito en Colombia la novela que esté indudable y afortunadamente influida por Joyce, por Faulkner o por Virginia Woolf. Y he dicho afortunadamente, porque no creo que podríamos los colombianos ser, por el momento, una excepción al fuego de las influencias. En su prólogo al *Orlando*, Virginia confiesa sus influencias; Faulkner mismo no podría negar la que ha ejercido sobre él el mismo Joyce. Algo hay, sobre todo, en el manejo del tiempo, entre Huxley y otra vez Virginia Woolf. Franz Kafka y Proust andan sueltos por la literatura del mundo moderno. Si los colombianos hemos de decidirnos acertadamente, tendríamos que caer irremediamente en esta corriente. Lo lamentable es que ello no haya acontecido aún, ni se vean los más ligeros síntomas de que pueda acontecer alguna vez (García Márquez, citado en Rama, Pg. 42, 1985).

En este orden de ideas, tal y como lo hace Woolf, García Márquez está desvelando sus influencias extranjeras, y no solo las suyas, sino tal vez las influencias base del Grupo de Barranquilla: Woolf, Joyce y Faulkner. De hecho, el mismo Rama dice, “quiero destacar mucho esta apertura hacia la novela vanguardista europea que se produce en el Grupo de Barranquilla, porque significa, cuando se produce, o sea en los años cuarenta y cincuenta, exactamente la opción contraria a la que es reclamada por los titulares de una presunta literatura nacional y popular” (Rama, pg. 42, 1985).

Siguiendo las ideas de Rama, lo que significa literatura nacional y popular en Colombia, tiene que ver, sobre todo con la demanda de un costumbrismo que ha avanzado hasta el tema social

y que, por lo tanto, utiliza las formas del realismo decimonónico. Como lo expliqué en el párrafo vanguardia/antivanguardia en la introducción, Rama va a decir que este tipo de escritores “atraviesan, casi indemnes, la fecundación modernista y plantean una problemática de tipo social” (Pg, 42). En ese saco de “este tipo de escritores” cabrían muy bien los poetas conservadores que se citaron en el primer capítulo (Rafael Azula Barrera, Laureano Gómez, Rafael Maya). Es por esto que se hace relevante la aparición de un grupo como el de Barranquilla, pues, optan por las influencias extranjeras y vanguardistas, para reformar lo conocido como *literatura nacional*.

Sin embargo, en la misma época, un grupo de escritores (y me importa sobre todo por tratarse de escritores que han de desarrollar, me parece, más profunda y más coherentemente la idea de la literatura nacional) opta, en cambio, por una literatura extranjera, una literatura de élite, una literatura de vanguardia (Rama, pg. 42, 1985).

En este sentido, y con la aparición de esta ola de escritores costeños, empieza una disputa sobre la literatura nacional, pues, hasta entonces se entendía a la cultura colombiana, como la cultura bogotana. Tal y como se había explicado al final del capítulo anterior con los argumentos de Erna von der Walde, la Hegemonía Conservadora, sostenida hasta 1930, sí, pero continuada con el regreso del Partido Conservador al poder, bajo el gobierno de Mariano Ospina Pérez en 1946, había intentado sostener un régimen hegemónico, no sólo en el terreno de lo político, sino también de lo cultural; tal y como lo vimos, extenuado en poetas como Rafael Maya o críticos literarios como Laureano Gómez o Rafael Azula Barrera.

Efectivamente, si la zona cultural costeña es por definición la zona abierta a las influencias, esto se va a ver con toda claridad en el proceso que siga la literatura de la zona bogotana enfrentada con la de la zona costeña. Los escritores bogotanos se han de mantener, sobre todo, dentro de las líneas de influencia que derivan del modelo francés (Rama, pg. 42, 1985).

En este orden de ideas, los escritores bogotanos, que no se hallan insertos dentro del conservadurismo estético promovido por Rafael Maya y sus colegas, se hallan bien influenciados por la literatura francesa de Valéry, Proust y Sartre. Sin embargo, como nos dice Rama, la literatura de la zona costeña ha de quedar en un estado muy curioso de liberación. Ese estado de liberación es lo que les permite, precisamente, a los escritores del Grupo de Barranquilla, sentirse influidos y atraídos por la literatura anglosajona: Joyce, Woolf, Huxley y toda la vanguardia norteamericana, sobre todo la de la denominada *lost generation*: Hemingway, Faulkner, Miller, Stein.

Así las cosas, el movimiento literario que más influencia va a tener sobre el Grupo de Barranquilla, va a ser el de la literatura del sur de los Estados Unidos, en especial por William Faulkner. El introductor de esta literatura al Grupo será Álvaro Cepeda Samudio. Pues manejaba muy bien el inglés y además, como se mencionó, había vivido dos años en Estados Unidos, lo que le permitió conocer, de primera mano, esa literatura y traerla a Colombia. Además de eso, Cepeda había estudiado periodismo y teatro en Estados Unidos, lo que le permitió traer nuevas técnicas, reflexiones y textos para el Grupo y sus miembros. De hecho, como lo dice Rama “descubrir antes del otorgamiento del Premio Nobel que Faulkner sí era un genio, es la tarea de ese grupo de escritores” (Pg, 44).

Sin embargo, la afinidad del Grupo de Barranquilla con William Faulkner, no tenía que ver solamente con sus técnicas narrativas o sus formas prosaicas, sino más bien, con una relación que, tanto los escritores costeños como el escritor estadounidense, tendrán con el mundo que representa la literatura faulkneriana y el mundo en el cual se halla inmerso el complejo cultural de Barranquilla: una actitud frente al mundo. Esta relación tiene que ver, sobre todo,

con las similitudes que existen entre el universo sureño de Faulkner, los conflictos del mundo y la realidad social de las condiciones rurales de América Latina. Es decir, ambos autores se hallan en relaciones centro-periferia, que los enmarcan desde un ethos estético y político.

Pero hay que decir que Faulkner y las influencias vanguardistas extranjeras no hubieran cobrado frutos si no hubiera sido por la interpretación y el uso que los escritores colombianos hicieron de ellas. De hecho, como lo dice Rama, “Me parece, en primer término, original, en estos escritores, haber optado claramente contra la tradición nacional establecida, en favor de una tradición literaria extranjera. Esta es una postura absolutamente insólita, absolutamente contraria a los principios de la literatura nacional” (Rama, Pg, 44. 1985). Y no hay que olvidar que, como se había visto en el capítulo anterior, pese a que el Grupo está viéndose influenciado por una literatura extranjera, esa elección es una respuesta a una coyuntura cultural y literaria nacional, que es, precisamente, la del atraso literario en Colombia y la posibilidad de establecer un movimiento de vanguardia en el país.

Así, pues, la actitud del Grupo de Barranquilla se debe, sobre todo, como respuesta a una coyuntura de historiografía literaria que, por un lado, tiene que ver con esa empresa de *experimentación narrativa* y por el otro con escribir sobre temas nacionales. Por eso, tanto García Márquez como Cepeda Samudio se suman a la denominada tradición literaria de La Violencia. Es por eso que Rama nos dice “la literatura que ha de construirse en ese instante, en la zona barranquillera, tiene una extraña dualidad: precisamente, puede dividirse entre los cuentos que escribe Cepeda Samudio y los intentos que realiza García Márquez” (Pg. 45).

Y esa es precisamente, como se señalaba al comienzo de este capítulo, la empresa literaria de este Grupo de jóvenes: lograr utilizar las técnicas internacionales, con temáticas

nacionales. Es por eso que, como se expondrá en el siguiente capítulo, hay en *La casa grande* (1962) y en *La mala hora* (1962), una pretensión por tocar un tema profundamente colombiano: La Violencia. Sin embargo, lo hacen desde estas reflexiones estéticas y políticas. También pueden rastrearse en ellas los debates nacionales de los que beben, también las influencias formales extranjeras que les permiten cobrar nuevas formas y alcanzar otros lugares. Así entonces se hace necesario citar estas palabras de Rama:

El problema que se le plantea al equipo de jóvenes barranquilleros es el de buscar una lengua capaz de traducir la novedad literaria extranjera y, al mismo tiempo, de expresar la relación directa y coloquial en la cual quieren ubicar la invención narrativa. En consecuencia, inician una tarea de depuración que significa, por un lado, la búsqueda de ciertas formas poéticas derivadas de la poesía postsurrealista y, por otro lado, la utilización de una lengua enunciativa absolutamente seca e informativa [...] En todo caso, tanto él [García Márquez] como los demás escritores del movimiento, intentan un despojamiento de la lengua literaria colombiana y una renovación de su forma, es en este esquema y punto de referencia, donde se sitúan las primeras organizaciones del proyecto literario que han de realizar (Rama, Pg. 47, 1985).

2.5 La tecnificación narrativa y la ‘Vanguardia’ latinoamericana

Pero estas técnicas literarias llegan por una determinada coyuntura en América, esto nos lo dice Ángel Rama en otro de sus ensayos, *La tecnificación narrativa* (1975). Pues, hay que tener en cuenta que América Latina, para los años 60, se encuentra en un momento donde existe “un acrecido público que procura respuestas a los conflictos que vive el continente en la circunstancia de su mayor integración al mercado —económico, técnico, social, ideológico— del mundo” (Rama, pg. 294, 1975).

En este sentido, esta *tecnificación de las letras* responde a un momento histórico específico de América Latina. Estos libros y el Grupo surgirían así, y responderían también, a una mundaneidad específica, volviendo a Said. Es por esto que Rama dice “En el horizonte de

los narradores, las técnicas aparecieron como una eventualidad de renovación y de mejor adecuación a los mensajes que pretendían transmitir” (Pg, 296, 1975). Así las cosas, esta atención por las técnicas en todo América Latina, significó también un deseo por poder comunicar la vastedad de la región de otras formas. Alimentarse de técnicas internacionales para usarlas con temas nacionales.

Y, de hecho, es interesante porque Rama llega a hablar de un *vanguardismo internacional* en curso. Es decir, los movimientos vanguardistas y los ethos de vanguardia no habían terminado del todo, por lo menos no en Nuestra América. Se refiere, en 1964, a que ese vanguardismo internacional está trastocando a América con actitudes “netamente experimentalistas”, recogiendo en América Latina la influencia vanguardista europea y norteamericana. [...] para esto habla de obras como *Las cosas y el delirio* de Enrique Molina, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo o *Tierra de nadie* de Juan Carlos Onetti. Incluso, Rama llega a referirse al grupo “Mandrágora” de Chile, probablemente parecido al grupo colombiano. Esas mismas actitudes e ímpetus de tecnificar y modernizar los vemos también, por su puesto, por el lado de Colombia, con el Grupo de Barranquilla. Y, precisamente, se hace importante ahondar en estas denominaciones propias de Rama, tales como la de *actitudes experimentalistas* y *vanguardismos*; pues, desde mi interpretación, puedo ver que Rama está localizando en estos escritores unas actitudes que beben a su vez de ciertas actitudes de los vanguardistas europeos de principios de siglo y de la *lost generation*. Ese afán de modernizar la literatura desde la transformación de formas y de temas; pero también de transformarla desde una actitud distinta: herencia del arte de la posguerra. Ya no hay en ellos un afán por ser vanguardistas, digamos, clásicos como pudieron haberlo sido los dadaístas o los surrealistas, sin embargo, los han leído y los conocen y por eso sus textos y su actitud frente

al mundo se localiza dentro de esa tradición literaria que más podría leerse como un vanguardismo, es decir, una actitud *respecto a*.

En este sentido, el Grupo responde a un doble estatuto de vanguardia, por un lado, el de la vanguardia colombiana, *la primera vanguardia*, que, como hemos visto constantemente, era un tema que no se hallaba del todo resuelto en este país; y por otro lado, asistían también a esta ola de *segunda vanguardia* que estaba ocurriendo de manera temática y formal en la prosa de todo el continente. Es decir, este afán de experimentalismo en las técnicas y este ímpetu de vanguardismo fueron características constantes de las letras latinoamericanas durante los años 60. Y ese experimentalismo consistía, nos dice brillantemente Rama, en procurar un pacto con una tendencia “latinoamericanista” que pretendía conjugar la *vanguardia artística* con la *vanguardia política*, como ya lo habían hecho César Vallejo y Pablo Neruda. Y, lo más importante para la presente investigación, es que Rama también ve que García Márquez y Cepeda Samudio hacen parte de esa vanguardia latinoamericana impulsada por la influencia norteamericana:

Pero sería esta última [la vanguardia] la que regiría la narrativa y más en el clima de conmoción social de los sesenta, a través de la lección de los nuevos narradores surgidos hacia 1955, entre los que cuentan Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, García Márquez, Cepeda Samudio, Salvador Garmendia, Martínez Moreno, José Donoso, Adriano González León, Mario Benedetti, Mario Vargas Llosa, Augusto Roa Bastos, David Viñas. Sus obras iniciales justificaban la conjunción de vanguardias, en mayor o menor medida, que no se percibían como opuestas (Rama, Pg. 299, 1975).

Es por eso que Rama dice, citándose a sí mismo en otro de sus estudios, “Señalamos ya la nueva influencia norteamericana, que se intensifica en toda América a partir de 1939, y que corresponde al ingreso de los grandes escritores vanguardistas, conjuntamente con el vanguardismo europeo que en América comienza a funcionar tardíamente” (Rama, pg. 300,

1973). En este orden de ideas sí podría hablarse de una suerte de *segunda* vanguardia latinoamericana que surge con mucha fuerza en los años 60.

Esta noción de vanguardia o de vanguardismo (como ímpetu, al menos) le es muy saludable al panorama literario colombiano que se hallaba muy atrasado con relación a sus países hermanos. Como lo hemos visto, la elección de influencias extranjeras, principalmente, vanguardistas en la técnica, permite que se escriban novelas como *La mala hora* (1962) y *La casa grande* (1962), que responden a un afán de renovar las técnicas literarias sin dejar a un lado los temas meramente nacionales. En este orden de ideas, si se entiende la vanguardia de una manera más laxa, podríamos ver un hálito de vanguardismo (como actitud) en el Grupo de Barranquilla y en sus jóvenes escritores; y podemos ver también una adhesión a los debates literarios y culturales colombianos que se habían abierto ya desde los años 20 sobre la vanguardia literaria, la renovación estética y la modernización cultural en el país.

2.6 Álvaro y Gabriel: amigos y colegas

Pero, para aterrizar a los dos hombres en los que se centra esta investigación, veremos entonces cómo Álvaro influye a Gabriel y viceversa. Tal y como nos dice el colombiano francés, Jacques Gilard, el Grupo de Barranquilla fue nombrado así por uno de sus miembros, el periodista Germán Vargas, en una crónica escrita al final de 1955. García Márquez había vivido en Barranquilla de 1950 a 1954, lo que lo hacía, de todas maneras, uno de sus miembros permanentes. El Grupo había empezado labores hacia eso de 1940, bajo el brazo de Ramón Vinyes, “el sabio catalán”. Una de las primeras actividades del Grupo fue la consolidación del semanario literario-deportivo *Crónica*, que se editó entre 1950 y 1951, teniendo como director a Alfonso Fuenmayor y como jefe de redacción a Gabriel García

Márquez. Los que más colaboraron allí fueron Germán Vargas y Álvaro Cepeda Samudio. Los cuatro eran periodistas, como también lo habían sido José Félix Fuenmayor (padre de Alfonso) y Ramón Vinyes. Es por eso que, como nos lo dice Gilard (1984), son sus escritos los que nos suministran las bases documentales útiles para conocer las opiniones y ambiciones del grupo (Pg. 907).

En este sentido es fundamental la apreciación de Gilard: para hablar del ideario del Grupo, se hace inevitable, entonces, describir el estado de cosas contra las que reaccionaba y, además, acudir constantemente a lo anecdótico. Pues el ideario del Grupo se halla disperso en una cantidad de notas breves y reacias a una sola síntesis. Por un lado, uno de los primeros ímpetus del Grupo tiene que ver, sobre todo, con su connotación geográfica. Recordemos que Cepeda Samudio, Fuenmayor y Vargas son, de nacimiento, barranquilleros; y, pese a que García Márquez proviene de Aracataca, también hace parte de la periferia. Pues, tal y como lo dice Gilard “la imagen del país se había forjado esencialmente en la parte andina [...] La nacionalidad —la idea de ella que se habían hecho los altos círculos intelectuales y políticos— no coincidía con los límites geográficos del país. Fuera de las viejas ciudades coloniales (Santa Marta y Cartagena), la Costa y su humanidad mulata se desconocía o inquietaba como una presencia indeseable” (Gilard, Pg. 908, 1984).

En este orden de ideas, Barranquilla aparecía como una ciudad más extraña aún, pues era una ciudad pequeña en el siglo XIX y ya en 1950 se había convertido en uno de los puertos más importantes del país, sin embargo, su cultura aparecía como algo deleznable frente a la cultura bogotana, no encajaba frente al ideario de ciudad colombiana “era una población opulenta y activa, pero cosmopolita y sin tradiciones” (Pg. 908). Esa “ciudad de tenderos”,

como la llama Gilard, presuponía la ausencia de una actividad cultural vista desde la cultura andina. Es esa, entonces, una de las primeras posturas del Grupo: conocer su geografía y asumirla. Es por eso que Gilard nos dice:

Y la curiosidad por lo foráneo, que heredaban de la tradición local generada por la geografía, hacía que ellos estuvieran convencidos de que las posturas de valor universal pertenecían más bien a la Costa, mientras que las posturas provincianas predominaban en el interior y especialmente en Bogotá (Gilard, Pg. 909, 1984).

Vemos, entonces, que esta disputa regional tenía aristas culturales y estéticas, pues, como se ha visto en esta investigación, desde el interior del país se promovían posturas conservadoras con respecto a la literatura y el arte. Así, entonces, siguiendo la argumentación de Von der Walde, el Grupo de Barranquilla sería una respuesta frente a ese malestar promovido desde el centro. Los ímpetus de experimentación narrativa y modernidad cultural comenzaban a arreciar. Incluso, como lo demuestra Gilard en estas dos notas de prensa escritas por Cepeda Samudio y García Márquez:

Por el lado de Álvaro Cepeda Samudio, tal y como lo escribe en *El Nacional* de Barranquilla, en su columna ‘En el margen de la ruta’:

Se queja José Ignacio Libreros en su “Noticiero Cultural” de *El Tiempo* de que en *Correo*, revista de la Unión Panamericana, se haga caso omiso de nuestra actividad literaria y artística. Cabe preguntarle a JIL a cuál actividad se refiere, porque nosotros los de “provincia”, no tenemos noticia alguna de los movimientos literarios y artísticos de los guardadores de nuestras tradiciones culturales (Cepeda Samudio, citado en Gilard, 1948).

Por el lado de Gabriel García Márquez, tal y como lo escribe en su columna ‘La jirafa’, publicada en el diario *El Heraldo* de Barranquilla:

Hace algunos días [...] un inteligente amigo me advertía que mi posición con respecto a algunas congregaciones literarias de Bogotá era típicamente provinciana. Sin embargo, mi reconocida y muy provinciana modestia me alcanza, creo, hasta para afirmar que en este aspecto los verdaderamente universales son quienes piensan de acuerdo con este periodista sobre el exclusivismo parroquial de los portaestandartes capitalinos. El provincialismo literario en Colombia empieza a dos mil quinientos metros sobre el nivel del mar (García Márquez, citado en Gilard, 1950).

Vemos, entonces, cómo ambos escritores desde su subjetividad se están posicionando como periferia frente al centro, que es, literalmente, Bogotá. Ese saberse “provincianos”, les permite construir un lugar de subjetividad distinto y, a su vez, les permite posicionarse de una forma distinta con respecto a la literatura colombiana. Esta va a ser, entonces, una de las consignas del Grupo de Barranquilla; sin embargo, tengamos en cuenta que, más que una consigna, es un sentir de los escritores frente al campo cultural de su país.

Por su parte, Álvaro Cepeda Samudio expresó sus sentires y sus opiniones respecto al Grupo en sus columnas “Brújula de la cultura” y “El cuento y un cuentista”, fechados en los años 1951 y 1955, respectivamente. Incluso es interesante que para Jacques Gilard los “panfletos” que García Márquez escribiría en 1959, revisados anteriormente, se ven directamente influenciados por el sentir del Grupo de Barranquilla frente a la literatura nacional. Gilard dirá que García Márquez “retomó algo del tono y la manera de sus amigos al enjuiciar la literatura nacional” (Pg. 912). Así, pues, hay muchos rasgos políticos y estéticos en el García Márquez de 1959, revisado en el capítulo I.

Y, teniendo en cuenta lo que nos dice Gilard, “al participar lo menos posible en las publicaciones bogotanas, evitaron caer en las trampas del sistema del poder intelectual en Colombia” (Pg. 913). Incluso el mismo grupo llegó a rebelarse frente a los grandes intelectuales del país, que, para ellos eran inevitablemente “inexportables”, bajo sus críticas

sarcásticas fueron descabezadas las figuras de intelectuales, tanto conservadores como liberales, que mantenían el país anclado a esa visión de la cultura retardataria y más anclada a los valores del siglo XIX que del mundo moderno. Por la guillotina pasaron: Luis López de Mesa, Luis Ernesto Nieto Caballero y Enrique Santos Montejó “Calibán”. Esta era otra de las actitudes fundamentales del grupo, ese protestar frente a los anacronismos colombianos. “Ese trasfondo está ligado al concepto de la modernidad necesaria que defendía el grupo” (Gillard, Pg. 920).

Así, entonces, vemos cómo el Grupo de Barranquilla es una reacción a todo lo que veíamos que estaba ocurriendo en el panorama estética y literario colombiano. Es una reacción a esa Colombia anquilosada en las antiguas formas estéticas, pero también políticas. Es una reacción frente a esa Colombia incapaz de modernizarse culturalmente; y es una reacción frente al sistema cultural colombiano que dependía más de favores políticos y de amiguismos literarios, que de talento o ímpetu a la hora de crear literatura. El Grupo de Barranquilla fue entonces una afrenta contra la denominada “Atenas Sudamericana”.

El mismo Cepeda Samudio en su columna *Cosas* publicada en el *El Heraldo* de Barranquilla el 12 de marzo de 1947 llega a decir:

Abre Eduardo Zalamea Borda una muy interesante encuesta en su “Fin de semana” de *El Espectador*. La pregunta es sencilla y concreta: “¿Qué novelas colombianas, en número de diez, cree usted que deberían ser traducidas al inglés?” A primera vista, la pregunta se absuelve con pasmosa rapidez: —No diez, veinte novelas colombianas podrían ser traducidas con éxito al inglés. Pero cuando entramos a ver cuáles son las novelas que podrían ser traducidas al inglés— éstas no aparecen por ninguna parte [...] Las novelas colombianas que podrían traducirse con éxito al inglés se pueden contar con los dedos de una mano... y sobran dedos (Cepeda Samudio, citado en Gillard, 1947).

Muy parecido a lo que García Márquez escribirá en 1959, Cepeda Samudio es consciente de que la narrativa en Colombia debe modernizarse y de que son más bien pocos los ejemplos que tiene Colombia para mostrar de su narrativa ante el mundo. Tengamos en cuenta que García Márquez se ve muy influido por las ideas de Cepeda Samudio, pues, el escritor de Aracataca se topa con Cepeda Samudio y el Grupo de Barranquilla en los años en que vive en Barranquilla (1950-1954), sus dos textos “panfletarios” datan de 1959. En este sentido y, con la ayuda de Gilard, puede afirmarse que hay una influencia directa que ejerce Cepeda Samudio sobre García Márquez y que además como bien lo apunta el colombiano francés “Esa era la piedra del toque en los juicios estéticos del grupo: la confrontación con los valores extranjeros”. (Pg. 922).

Finalmente, otro aspecto curioso del Grupo de Barranquilla tiene que ver con que, al parecer, estaban mejor preparados intelectualmente que sus colegas de Bogotá. Por ejemplo, tal y como nos cuenta Gilard (Pg. 928), apenas aparece *Bestiario* de Julio Cortázar en 1951, Cepeda Samudio inmediatamente escribe una nota elogiosa sobre la antología de cuentos del escritor argentino. Además, es clave el papel de Jorge Rondón, el librero del grupo que, en su Librería Mundo, mandaba a encargar las principales novedades literarias extranjeras. Otro caso importante que demuestra la actitud moderna e informada del Grupo frente a la literatura de su tiempo tiene que ver con la figura de Jorge Luis Borges, la revista *Sur* promovida por Victoria Ocampo y donde escribían las plumas más importantes de la Argentina, era bien conocida tanto en la Costa como en Bogotá. Sin embargo, la recepción de la misma era muy distinta. Pues, tal y como lo demuestra Gilard, en la *Revista de las Indias*, editada por el colombiano Germán Arciniegas, no se reproducían tantos textos de Borges. Mientras que, por el lado de Barranquilla, ya para 1941 y 1942, Ramón Vinyes leía a Borges tal y como lo

demuestran sus cuadernos de apuntes. Por otro lado, también llegó a escribir sobre él en 1946 y también lo hizo Germán Vargas, en el periódico *El Mundo*. Y, no siéndoles suficiente, para 1950 había reproducido *Emma Zunz* en el semanario literario-deportivo *Crónica*. Solo dos años después los cuentos de Borges serían reproducidos y analizados en prensa bogotana (Pg. 928).

Finalmente, esa preparación intelectual y estética, también hacía que los miembros del Grupo tuvieran una concepción distinta con respecto a su concepto de América, por ejemplo, veamos lo que dice Alfonso Fuenmayor en 1950 en su columna *Aire del día* en *El Heraldito*:

Sería bueno recordar que el americano es uno de los pocos tipos humanos que tienen derecho y, no solo un derecho cualquiera, sino un derecho que pudiéramos llamar biológico, para aceptar ciertas influencias que en ningún caso le son ajenas. El americano es, un poco, muchas cosas. Si examinamos la historia, las sucesivas emigraciones que han llegado hasta esta parte del Atlántico, se comprendería, de una vez por todas, que nuestra aberración sería pensar y sentir exclusivamente como lo hicieron Guautémoc (sic) o Atahualpa. Si aceptamos la luz eléctrica, tenemos que aceptar a William Faulkner. Si el whisky nos dice algo, también nos dice algo James Joyce (Fuenmayor, citado en Gilard, 1950).

Este concepto de América transforma la literatura del Grupo, nos dice Gilard, pues ya no era una literatura enfocada en la América situada como geografía, sino una literatura cuya empresa poética era pensar en el hombre. Sin embargo, esta postura más allá de ser estética también era política. Los miembros del Grupo, en su afán de estar en el mundo, insertan allí los problemas nacionales. En sus visiones del mundo se encontraban posturas liberales, tales como la defensa del progreso, la democracia y la hostilidad frente a cualquier forma de militarización o de dictadura en América Latina, sin embargo, se situaban más allá del liberalismo. Se sentían más cómodos con las ideas del Partido Comunista que del Partido Liberal. Atacaron constantemente al “generalísimo” Franco en sus columnas de 1946 a 1950,

y veían en Franco la prolongación del fascismo. Cepeda Samudio fue tajante en sus denuncias y temores frente a la existencia de la bomba atómica. Para todos los miembros del Grupo la explosión de Hiroshima significó un cambio en la historia de la humanidad, y esa consciencia permea todas sus actitudes, aunque sólo hablaran de literatura e ironizaran sobre los anacronismos colombianos (Gilard, Pg. 933, 1984).

Es precisamente esta consciencia de los hechos políticos, sociales y económicos del mundo la que marcará la forma en la que se instauran frente a este mundo. Es decir, como escritores modernos, capaces de pensar y sentir desde una subjetividad propia y tener una perspectiva crítica desde su vida y su obra. Por ejemplo, siguiendo a Gilard, “La Violencia que los miembros del Grupo, al igual que los demás liberales, condenaban en sus columnas de prensa, arrasaba con todo” (Pg. 952, 1984). Se hace crucial, entonces, para continuar con esta hipótesis del colombianista francés frente al tema de La Violencia en Colombia y su relación con el Grupo de Barranquilla:

[...] El contraste era enorme, en todo caso, entre las esperanzas de 1945 y los bloqueos de principios de los cincuenta, y es evidente que una desilusión histórica marca los procesos del Grupo. Sin embargo, se ve que sus miembros no confiaban demasiado en la posibilidad de cambiar las actitudes del país en materia de ideología y de arte a través de una prédica periodística o cultural, ya que desdeñaron las tribunas bogotanas y que, más bien prefirieron delegar esa tarea a sus artistas —Obregón, Cepeda Samudio, García Márquez— y a las obras que habían de producir en adelante. [...] Es decir que, sobre todo en el caso de García Márquez, el programa del Grupo ha llegado a cumplirse, si no mejor de lo que entonces hubiera podido soñarse, al menos sí a cabalidad y de manera insospechada (lo cual refuerza, sin confirmarla del todo, la hipótesis de que “La Violencia” no torció realmente el proceso del grupo). (Gilard, Pg. 952. 1985).

Gilard dice que La Violencia no torció realmente el proceso del Grupo, sin embargo, como se ha visto a lo largo de esta investigación, es más que claro que la violencia va a ser una preocupación constante, tanto para Cepeda Samudio como para García Márquez. No solo en

términos de representación literaria, sino en términos políticos. Por un lado, se preocupan tanto por ella que escriben sus obras intentando comprender los hechos de la violencia en Colombia desde posturas más profundas y humanísticas que puedan develar los hechos estructurales de esas violencias. Por el otro, como hemos visto, García Márquez es realmente consciente de la novela de La Violencia y, además, de sus errores tanto estéticos como éticos; en este sentido, la violencia colombiana, pero también mundial, repercute en la forma en la que los miembros del Grupo se posicionan con respecto al mundo, en su *weltanschauung* (cosmogonía) de la vida y del ser artista como sujeto que existe en el mundo y que critica el mundo.

2.7 La costa colombiana como literatura nacional y latinoamericana

Como lo hemos ido viendo a lo largo de este capítulo, tanto Gabriel García Márquez como Álvaro Cepeda Samudio y el Grupo de Barranquilla, venían situándose entre dos problemas literarios específicos: por un lado, el de *incorporarse* a la *literatura nacional* con todos los problemas tanto estéticos como identitarios que eso traía consigo; y, por el otro, el problema de querer generar una ruptura en la tradición literaria colombiana. A continuación, con la ayuda de los conceptos de la norteamericana Jean Franco y del colombiano Pablo Montoya, ahondaré en ambas empresas literarias del Grupo.

Para tocar este tema, se hace más que necesario citar a Jean Franco, específicamente en su libro *The modern culture of Latin America* (1970). Aquí la crítica literaria norteamericana abre dos problemas fundamentales para el caso de estudio que estamos tratando. Primero, si estos escritores son, en efecto, cosmopolitas o universales; y, por otro lado, la situación nacional del escritor y el escritor como conciencia de su país. Pues, como lo hemos visto,

para los escritores del Grupo de Barranquilla, se hace fundamental tocar temas nacionales con técnicas internacionales. Sin embargo, hay de fondo una pretensión para que sus obras sean vistas como literatura nacional.

Por un lado, hay que tener en cuenta el contexto latinoamericano, explicado anteriormente con la ayuda de Ángel Rama. Hay una pretensión de que se acoplen nuevas técnicas narrativas al panorama sudamericano, con el fin de narrar de formas diferentes los temas panamericanos, es decir, que la forma pueda darles nuevos visos a las temáticas latinoamericanas. Sin embargo, estas pretensiones toda vez que eran estéticas, también eran políticas.

Tal y como nos dice Franco “en América Latina, los artistas se sentían aislados, esta visión del mundo cobraba vital importancia, pues, participar en estos experimentos avant-garde los hacía sentir en una búsqueda común de una forma ‘universal’ de arte. Los artistas se sentían en comunión con un público más amplio” (Franco, Pg. 191, 1970). En este orden de ideas y, como lo comenta la crítica, esa búsqueda de la forma y del tema literario como una pregunta sobre lo nacional, venía de una tradición literaria latinoamericana, impulsada por Alfonso Reyes y por José Enrique Rodó, sin embargo, para ellos, el preguntarse por lo nacional, no implicaba solo mirar las geografías propias, sino preguntarse por ellos desde lo internacional, lo cosmopolita; esta actitud cosmopolita precisamente impulsada por los movimientos avant-garde que empezaron a circundar por el mundo a principios del siglo XX y que siguen haciendo mella ya entrados los años 60.

Por otro lado, otro fenómeno que empieza a hacer mella por estos años en toda la América Latina, como lo explica Franco, es la de “sentir que el artista tiene una responsabilidad

especial frente a la sociedad” (Franco, Pg. 225, 1970). Así, pues, el escritor tendría una posición privilegiada con respecto a otros intelectuales, precisamente porque puede ser libre de escoger sus temas y el tratamiento que hace de los mismos sin pertenecer a un bando político determinado. Esto podría enmarcar los ímpetus de los escritores del Grupo de Barranquilla. Así, entonces, el escritor empieza a ser visto por sus lectores como una suerte de sujeto con conciencia; esa capacidad de la consciencia lo hace ser capaz de testificar la verdad tal y como la ve; una verdad que significa enfrentarse a su propia situación y a la vez a su situación nacional con absoluta honestidad (Franco, Pg, 225). Esto es importante pues significa, a su vez, que el escritor deja de ser visto como un creador de bellas formas, y empieza a ser visto, más bien como un sujeto político y como un intelectual capaz de analizar la realidad que le circunda sin necesidad de complacer grupos políticos o ideológicos. Y esta noción de escritor, para el caso colombiano, rivaliza con la noción que tenían las élites conservadoras.

Franco empieza a determinar cómo la influencia de Ortega y Gasset hace mella en “la toma de consciencia” para distintos escritores latinoamericanos. Por ejemplo, sitúa obras como *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, *Historia de una pasión argentina* (1937) de Eduardo Mallea o *Lima la horrible* (1964) de Sebastián Salazar Bondi y, precisamente, estas obras comienzan a fundamentar una tradición literaria en la que, incluso, *La mala hora* y *La casa grande* podrían añadirse. Pues, por un lado, esta toma de consciencia se ve influenciada por corrientes extranjeras, y por otro, lo que buscan es intentar entender un tema nacional o su mismo país de origen desde una perspectiva personal o, por lo menos, atravesada por la subjetividad del autor. Es casi que la misma empresa poética de García Márquez y Cepeda

Samudio: comprender las dinámicas de La Violencia en Colombia desde una postura atravesada por su subjetividad y por sus lecturas y experiencias personales.

Es por esto que, siguiendo las ideas de Franco, este ímpetu de los escritores por ser una suerte de conciencia nacional tiene que ver con dos cosas, por un lado, un cambio de percepción del escritor sobre sí mismo y sobre su *rol* frente a la sociedad; y por el otro, cómo esa sociedad percibe a los escritores y su función dentro de ella. “La importancia fundamental del escritor es que trabaja con libertad, sin deber nada a ningún dogma” (Franco, Pg. 237, 1970). Así, entonces, haciendo una cartografía de escritores que piensan el rol del escritor en la sociedad, que va desde Mario Benedetti, Octavio Paz, Alfonso Reyes, Eduardo Mallea y Hernando Téllez, Franco resume que es, precisamente esa la cuestión de los escritores de este periodo: poder *tomar consciencia* frente a sus realidades nacionales y a la vez poder ser intérpretes y portavoces de sus sociedades. Así las cosas, el escritor de este periodo empieza a darse cuenta de su existencia subjetiva en el mundo y es por esto que sus interpretaciones sobre su país y la condición nacional empiezan a ser otras.

Y teniendo en cuenta lo anterior, podemos darnos cuenta entonces que, si bien el Grupo de Barranquilla se vio influenciado formalmente por la escuela norteamericana, el *ethos* que lo representaba y su empresa literaria hacía parte de un ímpetu que se estaba expandiendo por toda la América Latina; la del escritor como conciencia nacional, es decir, el escritor que se hace consciente de su geografía y sus dinámicas políticas, sociales, económicas y culturales y las escribe desde su propia consciencia y su propia experiencia, ya no, como nos dice Franco, como Reyes o Rodó que interpretan sus países desde las costumbres, la fauna y la flora; sino que interpretan sus países por esa inserción de la subjetividad que, como veíamos

anteriormente, empieza a darse con la literatura de la posguerra. Ya no es el escritor hablando por su país entero, sino por sí mismo desde su condición propia. Esto se hace fundamental, pues, reafirma la doble empresa del Grupo de Barranquilla: modernizar la literatura nacional, desde una actitud *vanguardista*, pero también insertarse dentro del panorama latinoamericano. Es decir, que la literatura colombiana dejara de ser vista como algo apartado de lo hispanoamericano y que empezara a andar en el mismo camino y subirse al mismo tren en el que ya estaban subidos otros países.

Y esto es importante teniendo en cuenta las disputas sobre el concepto de *literatura nacional* que nos presentaba Ángel Rama, entre escritores costeños y escritores bogotanos. Pues, como hemos visto, desde la Hegemonía Conservadora, la cultura bogotana aristocrática, quería erigirse como bastión de la cultura colombiana. Sin embargo, con este tipo de empresas y apuestas literarias, esa pretensión conservadora empieza a fracturarse.

Finalmente, Franco habla del *ser* artista en América Latina. Por un lado, apunta brillantemente, que ser artista en esta parte del mundo significa un constante conflicto con la sociedad y, por el otro, apunta que el rol del artista moderno —donde se ubican, en este caso, Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez—, tiene unas condiciones distintas a las que tenían los escritores a principios del siglo XX. Por ejemplo, estos escritores ya no sólo dependen de sus públicos nacionales, pues sus novelas pueden ser reproducidas internacional y masivamente, además, pueden ser traducidas casi de inmediato y, además, le brindan suficiente dinero al escritor para vivir de lo que escribe; esto le permite, entonces, tener más independencia frente a sus opiniones y análisis del mundo. Otro rasgo interesante que postula Jean Franco es que la búsqueda de un “estilo internacional” tiene que ver con ese mismo

proceso de masificación de la literatura. Y ese estilo es precisamente la *segunda vanguardia* que hemos rastreado con la ayuda de Rama. Sin embargo, Franco cierra su libro afirmando que lo realmente original del arte latinoamericano tiene que ver, precisamente, con esa pretensión de mantener viva una visión más justa y humana de la sociedad, un arte que sigue haciendo énfasis en las emociones y las relaciones humanas como colectivas, más allá de lo estrictamente personal (Franco, Pg. 311, 1970).

Hago hincapié en esto último, pues en las dos novelas seleccionadas para esta investigación veremos una consciencia constante por lo público y lo privado, por lo individual y lo colectivo; un afán de pensar problemas nacionales y un arte que, pese a que se inscribe bajo el código de la modernidad, lo que significa decir, entonces, que está sujeto a las condiciones del arte de la posguerra: subjetivo, personal, fragmentado, sin verdades únicas, es a la vez un arte que, siguiendo una tradición latinoamericana, sigue pensando lo social y lo político desde la ficción. Todo esto lo veremos en los últimos dos capítulos de esta investigación.

2.8 La ruptura de la tradición

Y para seguir apuntalando esta lectura, habría que remitirse al texto del escritor y crítico literario paisa, Pablo Montoya, quien en su texto *Defensa de la tradición y la ruptura* (2015), hace un aporte interesante que podría funcionar para leer estos problemas de historiografía literaria colombiana.

Por un lado, Montoya dice que “No hay rebelión alguna que no esté enlazada a la tradición. Ruptura de las formas y respeto por ellas es un fenómeno que se presenta como un vórtice, un torbellino, una espiral en la que una y otro se abrazan y se han repetido con frecuencia a

lo largo de los siglos” (Pg. 184). En este sentido, el Grupo de Barranquilla e incluso García Márquez y Cepeda Samudio aparecen como una ruptura enlazada a esa tradición literaria colombiana que se ha venido explicando desde el capítulo anterior. O, en palabras de David Jiménez Panesso, esa relación vanguardia/antivanguardia.

Y es interesante porque, para el escritor y crítico paisa, la tradición no puede derrumbarse del todo, sino que, por el contrario, funciona como una suerte de contrapunteo, un ir y venir entre la tradición y la ruptura de la tradición. Por ejemplo:

“La tradición, eso lo sabemos con cierta claridad ahora, conforma un tejido sinuoso, transparente a veces, turbio en otras, de las reglas y las normas que han prevalecido. Y esa continuidad, o esa elongación conservadora que tanto irrita a las nuevas generaciones que se arrojan a la escritura, es imposible derrumbarla del todo [...] Sin embargo, se puede fisurar, estremecer, o al menos hay momentos de la historia de la literatura que nos producen la impresión de que el sólido edificio de la tradición puede venirse abajo” (Pg. 184).

Y este momento al que nos referimos, particularmente todo el 50 y entrados los 60, fecha de aparición de las novelas aquí estudiadas, será entonces un punto en que probablemente ese edificio de la tradición conservadora se viene abajo y ya solo le quedan uno o dos pisos, pues, como lo hemos visto, esta actitud vanguardista del Grupo —vanguardismo— y también las actitudes particulares de Cepeda Samudio y de García Márquez, como se ha dejado por escrito en sus columnas, son toda una pretensión de destruir ese edificio de la tradición formal y estética conservadora.

Como lo hemos visto, en efecto, ese edificio no puede destruirse, pese a los primeros intentos en los principios del siglo XX y es precisamente por eso que el debate se prolonga hasta los años 60; en este sentido, este grupo de escritores va a continuar con esa pretensión de romper

el edificio de la tradición literaria conservadora. El Grupo significa un malestar, una crítica, pero ante todo una actitud con respecto a la literatura y también con respecto al mundo. Es decir, como dice Montoya citando al compositor ruso Igor Stravinski “Solo el que conoce la tradición puede darse el lujo de transgredirla” (Pg. 85).

Y así, entonces, Montoya empieza a proponer cómo ha funcionado la ruptura y la tradición en las letras colombianas. Propone una primera gran ruptura con la llegada de *La vorágine*, dice, sobre todo, que, en la novela de Rivera, hay una demolición de las formas “[...] Y esto se efectúa a través de la fragmentación narrativa, de su juego de narradores, del acertado rasgo metaficcional, de su ambición demoledora del Romanticismo, el Modernismo y el Simbolismo sin negar la retórica propia de esos movimientos”. (186). Y, para continuar con su argumentación, recurre a Georg Lukács:

“La novela moderna, según el crítico marxista, es el espacio de renovación en tanto que ella es escrita por un individuo, el burgués, ese representante de la decadencia y la alienación desde el Romanticismo [...] La presencia de una personalidad individual, decadente y alienada, ciertamente narcisista y escéptica, que aborda la crisis de la nación, aparece con mayor contundencia en los novelistas colombianos nacidos en las décadas del 30 y el 40” (Pg. 192).

Así, entonces, Cepeda Samudio y García Márquez, y, por qué no, el Grupo en general, se están posicionando con respecto a ese debate de modernizar la literatura desde su propia subjetividad que, como veíamos en el capítulo anterior, viene ocurriendo desde el arte de la posguerra. Hay en ellos, como también lo he dicho amparándome en Franco, una pretensión de tener una postura frente al mundo; postura que no sólo es estética como pretendían los líderes conservadores, sino que también es política. El escritor, como individuo marginado en la sociedad, es consciente de su ethos frente al mundo, pero también de sus marcos de

subjetividad: su raza, su género, su nacionalidad y su historia tanto personal como colectiva y por eso, desde allí, empieza a escribir su obra. Esta concepción moderna de la literatura, ya mencionada por Lukács, nos permite entender mejor la empresa poética de ambos escritores y del Grupo. De hecho, esta pretensión de modernizar las letras, desde esta subjetividad, es la que les permite traer nuevas lecturas al ámbito nacional, pero también comprenderlas y hacerlas propias, como es el caso de ambas novelas. También permite que en ellas existan otros temas y otras maneras de tratar esos mismos temas.

Ese ser moderno de los escritores costeños, y ese ímpetu de modernización sería entonces una *intermitencia* con respecto a las dos tradiciones que les interesan: por un lado, la tradición literaria de la vanguardia, en constante disputa con la conservadora y también con respecto a la tradición literaria de La Violencia a la que se están *afiliando* ambas novelas. Por ejemplo, Montoya dice que R.H Moreno Durán, crítico literario colombiano, “comprendió la tradición literaria nacional a partir de un término particular: *intermitencia*. Intermitencias que él llama *momentos* y que pueden entenderse como rupturas”. (189).

En este orden de ideas, si pensamos en dos tradiciones literarias colombianas en particular: la de la vanguardia y la de La Violencia, estarían siendo interferidas o interrumpidas por ambos escritores y por el Grupo en general. Por un lado, porque, en efecto, hay una postura reacia frente a la estética y la literatura que promovía la tradición conservadora; y, por el otro, porque ambos han sido críticos de la novela de La Violencia y, además, nos presentan una ética y, por qué no, una estética, de la novela de La Violencia con ambas obras. Además, es la primera vez en la historiografía literaria nacional en la que un *Grupo* realiza estas acciones.

Por otro lado, Montoya sigue afirmando que, desde Octavio Paz, estas intermitencias tienen más valor pues “Para Paz las intermitencias son las que otorgan un diálogo más intenso con el pasado. De ahí que lo nuevo, según Paz, sea lo que se opone a lo tradicional para tomar la forma aparente de lo distinto”. (189). Claro que hay en las novelas un diálogo con la tradición literaria conservadora colombiana, con la tradición de la vanguardia y con la tradición literaria de la novela de La Violencia, sin embargo, su relación con esta tradición es conflictiva, por ejemplo, siguiendo a Montoya, “[...] Para Moreno Durán, tradición significa continuidad, filiación lineal, fecundo proceso. Y esto, según él, no se observa en la narrativa colombiana” (Pg. 190). Sin embargo, aterrizando esta afirmación a la propuesta de Said de *filiación* y *afiliación*, podríamos establecer un contrapunteo entre tradición y ruptura en el Grupo y en ambos escritores. Por un lado, contrariando a Moreno Durán, sí hay en el Grupo un afán de tradición, pues, desde la filiación saidiana, estarían filiados a una lengua, a una nación, a una literatura nacional y a unos debates que, por ser colombianos, los afectan. Sin embargo, se *afilian* a estos debates de una forma distinta, pues, pese a que beben de ellos, se insertan como opositores de las ideas que prevalecían sobre el arte y la literatura en Colombia para ese momento específico; además, se *afilian* también a la tradición literaria colombiana y a la tradición de la violencia, pues quieren participar en ambas conceptualizaciones, pero desde epistemologías, lecturas y posturas estéticas muy diferentes. Esto queda más que demostrado con las columnas de opinión de ambos escritores, el ideario del Grupo y, finalmente, ambas novelas. El contrapunteo entre tradición y ruptura es más que latente.

Incluso, Montoya, amparando las hipótesis sostenidas a lo largo de esta investigación, afirma que el concepto de literatura nacional es problemático, pues:

[...] en el caso colombiano, las tendencias regionalistas, que son las que han cimentado y justificado el nacionalismo, trazaron su frente de batalla y cerraron las puertas del país a las mejores influencias del Modernismo cosmopolita. Colombia, cobijada por su república conservadora, que duró de 1886 hasta 1930, y, de la mano de una iglesia cerril y una caterva de letrados hispánicos, se negó a la aventura experimental de las vanguardias por considerarlas libertinas, o ateas o comunistas. Y esta casi total ausencia de un vanguardismo, cuya única excepción serían las crónicas de Luis Tejada y los primeros poemas de Luis Vidales, está íntimamente relacionada con el precario proceso de modernización que tuvo Colombia en las primeras décadas del siglo XX. (190).

Montoya cuestiona lo nacional, pues este rasero, como discurso político, siempre tiende a excluir, e incluso postula, como también lo había hecho ya Erna Von der Walde, que es en la literatura donde las regiones periféricas pueden enfrentarse a las pretensiones de la Hegemonía Conservadora de postular al centro como único representante de la cultura nacional. Por ejemplo, Montoya dice que “[...] a una nación que se amparaba en el Sagrado Corazón de Jesús y en una gramática grandilocuente y mentirosa, Rivera opone una selva anómala donde los dioses, hasta los de los indígenas que atraviesan sus páginas, han sido expulsados” (Pg. 192). En este sentido, siguiendo las ideas de Montoya y de Von der Walde, el Grupo de Barranquilla, vendría siendo esa respuesta de la periferia frente al centro.

Este ímpetu vanguardista y disruptor que también podría denominarse como *interferente*, es transversal a ambas tradiciones contra las que se posiciona: la conservadora y la de La Violencia. Pues, pese a que la naturaleza de ambas es distinta, estos escritores y el Grupo las están atacando constantemente. En este orden de ideas y, para finalizar este capítulo, se hace necesario entonces citar a Octavio Paz que nos dice: “La vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura” (Paz 1987, 88).

Capítulo III - La mala hora y La casa grande: afiliándose a la tradición de La Violencia

Después de exponer los debates que abren y en los cuales se están posicionando, tanto Gabriel García Márquez como Álvaro Cepeda Samudio, en este capítulo podemos pasar a analizar y dictaminar cómo, en efecto, ambos escritores con sus respectivas novelas se están posicionando en dichos debates y observar si, en efecto, corresponden con los debates éticos y estéticos que expresaron en distintos periódicos nacionales. Además de esto, podremos ver cómo están desestabilizando (o no) la tradición literaria de La Violencia en Colombia y, también, cómo sus actitudes tanto formales como temáticas en las novelas, se están posicionando dentro de determinado debate respecto a la vanguardia, no sólo en Colombia, sino en América Latina.

Así, pues, en este capítulo veremos cómo ambos escritores desafían a la tradición literaria de La Violencia en términos de representación; y lo hacen precisamente sumándose a esa misma tradición. Tienen que entrar en ella para romperla. Vamos a encontrar en ellos aspectos transversales y comunes de esa naciente tradición con la que están dialogando para 1962: el afán de comprender la violencia colombiana, el vínculo entre sociología y literatura y, por supuesto, el recurrente tema de la violencia en la literatura. Sin embargo, veremos de nuevo esa molestia con respecto a esta tradición y frente a la literatura colombiana que ya se había hecho explícita por García Márquez en *Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia en Colombia* (1959) y *La literatura colombiana: fraude a la nación* (1959).

En estas dos novelas no se verá, como tal, una molestia explícita pero sí un posicionamiento frente al tema de la violencia y frente a la literatura colombiana. Hay una *afiliación* a esta tradición, pues lo que hacen los dos escritores costeños es recoger el tema de la violencia colombiana y explorarlo y representarlo desde esa consciencia de transformación. Así, entonces, en este capítulo veremos las distintas técnicas representativas que cambian. El uso de personajes arquetípicos para comprender estructuras de la violencia; el uso de la ironía como técnica literaria; la tipificación de la familia colombiana y su estructura como una de las posibles causas de la violencia estructural en Colombia. También se abren debates entre lo público y lo privado y así los usos del Pueblo y de la Familia —también pensados como arquetipos— intentan establecer radiografías y causas estructurales de la violencia colombiana desde lo micro y lo macro. En este sentido, en ambas novelas, pervive el afán de la tradición de La Violencia para comprender la violencia y narrarla, no obstante, mediante el uso de estas nuevas técnicas, la representación será distinta, desestabilizada.

3.1 ¿La ruptura del patrón realista? El uso de personajes arquetipo

Hablando de *La casa grande*, si bien esta novela, a diferencia de *La mala hora*, se basa en un hecho histórico concreto de Colombia —la masacre de las bananeras—, es interesante, primero, la forma en que se posiciona desde el hecho histórico, pues no crea toda la novela desde allí, como usualmente ocurría en las novelas de La Violencia, digamos, canónicas, sino que más bien utiliza el hecho de la masacre para denunciar e intentar indagar las raíces de la violencia social y política en el país. Esta novela, así como *La mala hora*, tiene la misma intención social y política: determinar las causas estructurales de conflicto armado y violencia en Colombia.

En segundo lugar, este gesto puede ser dictaminado como una actitud política por parte de Álvaro Cepeda Samudio, pues no es un escritor que está escribiendo en la nada o sobre la nada, sino que está escribiendo sobre un hecho verídico, denunciado en su momento por el entonces representante a la Cámara, Jorge Eliécer Gaitán, y que, hasta esa novela y hasta *Cien años de soledad* (1967), había sido olvidado. Hay entonces una pretensión de dotar a la literatura de una postura social y política en el mundo y de darle a la estética un papel dentro de las acciones éticas y morales del mundo; un gesto que estaba ocurriendo, sobre todo, en la tradición literaria de La Violencia. Esto significa que Cepeda Samudio es consciente de su adhesión a esa tradición, pero también demuestra que, pese a que se va a sumar a ella, también la va a desestabilizar y a renovar desde la consciencia formal. Pues, como hemos visto en los textos “panfletarios” de García Márquez, este *gesto* va a ocurrir de manera distinta, pues en los dos escritores costeños hay una consciencia de que se están *afiliando* a esta tradición y lo están haciendo de manera crítica y reflexivamente decidida. De hecho, se están posicionando críticamente frente a la *representación* de la violencia, siguiendo, las recomendaciones de

Dos o tres cosas:

Probablemente, el mayor desacierto que cometieron, quienes trataron de contar la violencia, fue el de haber agarrado —por inexperiencia o por voracidad— el rábano por las hojas. Apabullados por el material de que disponía, se los tragó la tierra en la descripción de la masacre, sin permitirse una pausa que les habría servido para preguntarse si lo más importante, humana y por tanto literariamente, eran los muertos o los vivos. El exhaustivo inventario de los decapitados, los castrados, las mujeres violadas, los sexos esparcidos y las tripas sacadas, y la descripción minuciosa de la crueldad con que se cometieron esos crímenes, no era probablemente el camino que llevaba a la novela. El drama era el ambiente de terror que provocaron esos crímenes. La novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas (García Márquez, 1959).

En este sentido, tanto García Márquez como Cepeda Samudio, desestabilizan la representación tradicional de las novelas de La Violencia, que se había quedado en el acto de documentar y narrar las masacres cometidas, los muertos y contar al detalle los actos violentos ocurridos durante estos años. Y no sólo por el mapeo que realiza García Márquez, sino porque, en efecto, como lo sustentan las investigaciones de Óscar Osorio y Laura Restrepo, es eso lo que pasa en novelas como *Viento seco* (1953) de Daniel Caicedo, *El monstruo* (1955) de Carlos H. Pareja o *Quién dijo miedo* (1960) de Jaime Sanín Echeverry, que son novelas canónicas de La Violencia.

Una de las formas para no seguir este patrón realista es, por ejemplo, algo que ocurre tanto en *La mala hora* como en *La casa grande*: el uso de personajes arquetipo permite una representación del conflicto distinta. Pues, pese a que no se trata de una inserción a una técnica narrativa innovadora —ya había sido utilizada por el costumbrismo decimonónico—, es una posición estética muy clara por parte de Cepeda y de García Márquez: esa despersonalización de los personajes les permite, pues, indagar sobre las estructuras que perpetúan la violencia en el país, no sólo registrarla como se había realizado tradicionalmente en las novelas de este tema.

3.2 Los personajes arquetipo en García Márquez

De hecho, García Márquez es muy consciente de sus propios parámetros estéticos propuestos en *Dos o tres cosas sobre la novela de la Violencia* (1959), pues no está usando la literatura como mero instrumento de registro o insumo de denuncia de la violencia o los asesinatos rutinarios y desmedidos; hay una conciencia estética en el registro literario. Por otro lado, tal y como lo advierte en su texto, tampoco se está quedando en los hechos violentos per sé: “La

novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas” (García Márquez, 1959). Es por eso que los tres asesinatos que ocurren en la novela —el de Pastor, el de Pepe Amador y el del Alcalde— son narrados sin mucho detalle. García Márquez no se queda en las descripciones de los acontecimientos, sino que le interesa focalizar en los vivos que padecen la violencia. Está siguiendo su propia ética y estética. Vemos así, pues, que a lo que realmente le está apuntando el escritor de Aracataca con esta novela es a comprender las *causas estructurales* de La Violencia. O como dice él en su texto, no le interesa narrar a los muertos, sino a los vivos. Por ejemplo, en el momento en el que el señor Carmichael entra en la peluquería y empieza a hablar con el peluquero —un liberal consagrado—, tal vez esta escena sea un guiño al cuento de Hernando Téllez, *Espuma y nada más*³:

El señor Carmichael comprobó que su vestido estaba intacto. Entonces cerró el paraguas y entró en la peluquería, directamente a la silla.

-Yo siempre he dicho que usted es un hombre prudente -dijo el peluquero.

Le anudó una sábana al cuello. El señor Carmichael aspiró el olor del agua de alhucema que le producía la misma desazón que los vapores glaciales de la dentistería. El barbero empezó por repicar en la nuca el cabello recortado. Impaciente, el señor Carmichael buscó con la vista algo para leer.

- ¿No hay periódicos?

El barbero respondió sin hacer una pausa en el trabajo.

³ Esto lo digo, precisamente, porque, años más tarde, García Márquez admitirá la lectura de *Espuma y nada más*, donde vemos una tensión constante entre un general conservador y un peluquero liberal. Esta tensión se verá en esta misma escena y, de hecho, en otro cuento de García Márquez: *Un día de estos* (1962). Así, pues, se hace cada vez más clara la tradición con la que el joven García Márquez está dialogando y con respecto a la cual se está sumando.

-Ya no quedan en el país sino los periódicos oficiales y éstos no entran en este establecimiento mientras yo esté vivo.

El señor Carmichael se conformó con contemplar sus zapatos cuarteados hasta cuando el peluquero le preguntó por la viuda de Montiel. Venía de su casa. Era el administrador de sus negocios desde cuando murió don Chepe Montiel, de quien fue contabilista durante muchos años.

-Ahí está -dijo.

-Uno matándose -dijo el peluquero como hablando consigo mismo- y ella sola con tierras que no se atraviesan en cinco días a caballo. Debe ser dueña como de diez municipios.

-Tres -dijo el señor Carmichael. Y agregó convencido-: Es la mujer más buena del mundo (Pg. 29).

El pasaje anterior revela muy bien las intenciones estéticas y políticas que busca García Márquez con su novela, pues vemos cómo el señor Carmichael —el contador de la familia Montiel y de inclinación política hacia el oficialismo— se encuentra con el peluquero que es un consagrado liberal, a la vez que es un personaje-tipo, tal vez prestado de Hernando Téllez. Ambos empiezan a hablar sobre política y sobre las problemáticas que afectan al pueblo y al país entero. Así, pues, vemos que García Márquez evade la representación de la violencia directa, generando una ruptura con respecto a la representación de la violencia de las novelas canónicas que se había centrado en el registro de muertos.

Lo que quiere hacer el escritor de Aracataca, a través de estos personajes arquetipo, es comprender las causas estructurales del conflicto y a la vez dictaminar cómo la violencia se reproduce desde determinadas condiciones de posibilidad. Es cierto que *La mala hora* comparte ciertos rasgos con las novelas de la Violencia, como el ímpetu sociologizante que le permite establecer patrones de violencia; esto es necesario para desestabilizar la tradición: entrar en ella. Es por eso que esas radiografías de la violencia y sociologías del conflicto,

también las podemos encontrar en J.A Osorio Lizarazo, Eduardo Caballero Calderón o Daniel Caicedo. Esto nos permite ver, entonces, que hay una relación de mucha más continuidad con la tradición de la violencia, de la que García Márquez está dispuesto a aceptar. Lo anterior demuestra, nuevamente para volver a Said, su carácter de *afiliación* a esta tradición. García Márquez *decide* sumarse a esta tradición para transformarla y desestabilizarla, pues recordemos que, en *Dos o tres cosas*, defiende la idea de consolidar una literatura nacional a través de temas meramente nacionales: en este caso, vergonzosamente, la violencia es uno de ellos.

Por otro lado, el uso de los personajes —pensados como arquetipos, así como el pueblo— le permite al escritor manejar la violencia desde otras nociones que no se habían manejado antes. Pues, tal vez García Márquez utiliza esta técnica literaria para indagar las causas estructurales del conflicto y de la situación nacional, y en esta lectura se hallan muchos ecos de Ángel Rama, sin embargo, no son los mismos. Por ejemplo, a través de las familias con apellidos coloniales, el cura, los empresarios, los policías y el alcalde, no se está hablando como tal de personajes subjetivos propiamente —en su calidad de arquetipos— permite indagar cómo opera la violencia, que no sólo es directa, es decir, que no sólo se trata de asesinar o torturar, sino de otro tipo de violencias: perpetuar la pobreza, la desigualdad y las dinámicas de poder que manejan al pueblo. Vemos aquí una consciencia en García Márquez por pensar otras maneras de representar la violencia.

Siguiendo lo anterior, podemos ver entonces que se está dotando a la ficción de un papel esencialmente político: comprender la realidad nacional. Algo que, en efecto, era transversal a la tradición literaria de La Violencia. Esto prueba la consciencia que ambos escritores tienen

sobre la tradición a la cual se están sumando, pero también desde dónde se están posicionando. Desde la representación misma de la violencia, como desde las formas narrativas y literarias, que los acercarán a la tan anhelada vanguardia que ambos estaban intentando construir. Como lo hemos visto, en ambos no hay sólo una crítica a cómo se está representando o cómo se debería representar la violencia en Colombia, sino también a que la literatura misma debería modernizarse, desde nuevas concepciones sobre ella, nuevas formas narrativas y nuevos debates en torno al quehacer literario, que hasta entonces estaban llegando a Colombia.

3.3 La ironía en GGM: entre la vanguardia y la representación

Y, precisamente, este afán de modernización es transversal a los dos debates que le interesan a García Márquez. Tanto el de la representación de la violencia, como la insistencia en un nuevo tipo de forma narrativa que permee el material narrado. Eso es notorio, por ejemplo, mediante el uso que hace del humor y de la ironía. A través de este recurso literario, el escritor instala nuevos métodos de representación a la tradición literaria de la Violencia. Es por eso que la vanguardia literaria, toda vez que tiene una intención estética, también tiene una intención política. Por ejemplo, en este caso, la revisita que hace García Márquez de la *primera vanguardia* colombiana —Los Nuevos, Piedra y Cielo, Luis Tejada, Luis Vidales—, le servirá para afiliarse a sus mismas pretensiones: modernizar los debates literarios y la literatura colombiana. En este sentido, visitar estos debates y esta tradición, le servirá a García Márquez para explorar nuevas formas de representación de la violencia. No hay una intención meramente estética, sino también política en esto.

Su consciencia por la forma narrativa determina el material narrado. Ese será el posicionamiento constante de García Márquez en su novela, siguiendo sus mismos lineamientos estéticos y reflexiones en torno a la representación de la violencia, no busca sólo registrar o documentar; sino narrar desde una intención estética. Lo que vamos a ver a lo largo de la novela es una consciencia sobre cómo *debería* ser narrada la violencia. Es por eso que, desde los personajes arquetipo y desde la ironía, García Márquez puede distanciarse de la representación realista de la violencia, y darles un *tono* distinto a las novelas de La Violencia:

Por ejemplo;

El alcalde rodó un taburete hasta el fondo del salón y se subió en él para desclavar el aviso.

-Aquí el único que tiene derecho a prohibir algo es el Gobierno —dijo—. Estamos en una democracia.

El peluquero volvió al trabajo. “Nadie puede impedir que la gente exprese sus ideas”, prosiguió el alcalde, rompiendo el cartón. Echó los pedazos en el canasto de la basura y fue al tocador a lavarse las manos. (Pg. 80)

En el pasaje anterior, cuando el Alcalde entra en la peluquería —recordemos que el peluquero es un liberal radical— para quitar el aviso de “prohibido hablar de política”, es muy diciente el tono jocosos e irónico que utiliza García Márquez para narrar una escena como esta. Pues desde el principio hasta el final de la novela, es notorio el ambiente político y tenso, que no solo vive el pueblo, sino el país en general. Así, pues, el alcalde rompe el aviso y dice “Nadie puede impedir que la gente exprese sus ideas”. Es irónico, pues, como puede verse a lo largo de la novela, es más que obvio que nadie puede expresar sus ideas libremente en el pueblo —microcosmos del país— sin temor a ser perseguido o asesinado. En este sentido, hay un posicionamiento con respecto a la representación de la violencia, pues, García Márquez,

evade la representación directa y realista de los acontecimientos al dotarlos de humor e ironía.

O también:

El padre se tapó la nariz, pero fue una diligencia inútil: estornudó dos veces. «Estornude, padre», le dijo el alcalde. Y subrayó con una sonrisa: -Estamos en una democracia. (Pg. 24)

En este pasaje, donde el cura estornuda y después el Alcalde le dice “Estornude, padre. Estamos en una democracia”, podemos ver entonces cómo el tono irónico es transversal a la novela entera. Sin embargo, esta es una ironía que esconde un trasfondo político; este tal vez sea el mejor ejemplo de que el ímpetu de la vanguardia no solo radica en lo estético, sino también en lo político. La forma estética se vuelve política en la medida en que permite nombrar y crear una forma narrativa política. García Márquez además de posicionarse con respecto a la tradición literaria de La Violencia, está revisitando los debates de la vanguardia colombiana —abiertos por él mismo desde su lectura de Piedra y Cielo—. Hay en el escritor de Aracataca un deseo y una intención por reabrir estos debates y consolidarse a sí mismo como un vanguardista.

Así, entonces, García Márquez, actualiza el panorama prosístico nacional a través del uso de este tipo de técnicas, que no sólo le permiten continuar con su empresa poética de modernizar la literatura colombiana y abrir el debate de la vanguardia desde Piedra y Cielo, sino que además le permiten mostrar nuevas formas de representación de la violencia, en este caso, a través de la ironía. Vemos entonces el ímpetu toda vez estético, pero también político de ambos novelistas. Su posicionamiento frente a los debates y tradiciones de La Violencia y la

vanguardia les permite generar este tipo de rupturas e innovaciones en el panorama de la prosa nacional.

Tal y como puede verse en los ejemplos anteriores, a través de la ironía y el uso de personajes arquetipo, hay un posicionamiento de las novelas con respecto a la tradición a la que se están adhiriendo. Por un lado, porque la despersonalización de los personajes les permite generar varios efectos narrativos: explorar las causas estructurales de la violencia y a la vez *evadir* la representación directa de la violencia. No hay, como tal, una representación con nombres propios, sino una violencia estructural y normalizada que pasa por personajes tipificados (Padre, Cura, Alcalde, Pueblo), también en la familia de *La casa grande* (Padre, Hermana, Hermano).

En este sentido, ambas novelas no se quedan en el registro tradicional de la época de La Violencia, sino que van más allá y exploran, desde la consciencia formal, otras maneras de tratar la temática de la violencia. Así, pues, el registro literario les sirve a ambos autores para ceñirse a la tradición de la violencia, al dotar de un rol social y político a la ficción; pero también para distanciarse, pues, como lo hemos visto, este tipo de técnicas narrativas y estrategias literarias van de la mano con su doble posicionamiento desde la vanguardia estética colombiana y también con su molestia frente a la pobre tradición prosística colombiana y el poco valor de las novelas de la Violencia.

Así, pues, el uso de personajes arquetipo, en el caso específico de Cepeda Samudio, le permite indagar en causas estructurales de la violencia en Colombia, por ejemplo, en la tipificación que hace de la familia colombiana. Esta tipificación le permitirá al autor indagar en comportamientos, arraigos culturales y creencias que permiten que, en efecto, la violencia

en Colombia no se quede en hechos aislados, sino que opere cotidianamente desde las estructuras mismas de la sociedad. Cepeda Samudio es insistente con esta hipótesis, pues, le dedica un capítulo a cada miembro de la familia “La Hermana”, “El Padre”, “El Hermano”, “Los hijos”, y precisamente en esos personajes sin nombre —personajes arquetípicos— hay una exploración del escritor barranquillero por determinar, entonces, cómo la familia podría ser una institución que podría incentivar otro tipo de violencias estructurales. Así, entonces, a continuación, veremos esa apuesta Samudiana.

3.4 La familia como reproductora de lógicas violentas

Hay que tener en cuenta que la familia de *La casa grande* es la familia más poderosa de Ciénaga, que habita, en efecto, en la casa grande llamada La Gabriela. La tipificación de la familia consta de El Padre, La Hermana y El Hermano. El nombre del libro también es una apuesta política si recordamos el estudio que Gilberto Freyre (1933) hace sobre *las casas grandes* en Brasil, en donde demuestra cómo pueblos y ciudades enteras eran dirigidas por un solo hombre, a la vez que denuncia la precarización laboral de las negritudes en Brasil. Y, pese a que los contextos y países son distintos, ambos libros pueden apuntar a denuncias y propósitos políticos similares. Por otro lado, como si estuviera siguiendo las recomendaciones de García Márquez en *Dos o tres cosas*, la novela se sitúa en un propósito estético particular y es, no el de registrar los acontecimientos violentos de manera realista, como en las novelas de La Violencia, sino en comprender cómo la estructura familiar, por ejemplo, es permisiva frente a ciertos patrones violentos y cómo, a su vez, esa misma estructura denota comportamientos machistas y patriarcales.

Lo anterior puede verse en la forma en que El Padre trata a La Hermana y cómo ella sigue sus deseos de poder. También cómo la figura del Padre genera una ruptura dentro de toda la familia y se impone como un patriarca, no sólo en la casa, sino en el pueblo. Por ejemplo, vemos en la estructura misma de la familia cómo perviven y se reproducen patrones de violencia, en la forma en la que El Padre golpea y trata a La Madre, y cómo reproduce la misma violencia patriarcal⁴ con sus hijas. De hecho, una apuesta interesante de la novela es explorar cómo esta violencia patriarcal se reproduce, incluso, en un personaje femenino como La Hermana; ella se vuelve parte fundamental de la empresa patriarcal del Padre: mantener su apellido y su jerarquía, así como su poderío. Excluyendo a las otras hermanas y a la Madre por no hacer parte del mismo proyecto. “Lo que no pudo resistir cuando sopló un viento fuerte y acre y podrido y extranjero —que no resistió porque no estaba construido sobre valores perfectamente establecidos sino sobre tradiciones débiles y cansadas— había que reconstruirlo [...] Esto lo comprendías perfectamente como comprendías todo lo del Padre” (Pg. 141). Vemos, entonces, cómo la Hermana *entiende* el proyecto patriarcal del Padre y lo continúa.

Ese proyecto, entonces, reproduce unas dinámicas específicas de violencia y denota el carácter estructural de la misma. La Hermana hace parte de la estructura patriarcal que sus otros familiares intentan negar o disuadir. Es una apuesta interesante de Cepeda frente las dinámicas estructurales de violencia en Colombia. Pues, como se verá a lo largo del libro, la

⁴ La violencia patriarcal sería, entonces, un tipo de violencia estructural específica amparada en el patriarcado como sistema que beneficia exclusivamente a los hombres y que permite abusos de diferente índole contra las mujeres. Vemos cómo, en la novela, todo el poder político, social y económico recae sobre la figura del Padre, amparado entonces, en el patriarcado.

apuesta samudiana tiene que ver, en parte, con culpar al patriarcalismo del Padre, pero también el patriarcalismo de La Hermana como hechos estructurales de la violencia en el país. El ánimo de poder, de venganza y la reproducción de las jerarquías que se ven a lo largo de la familia, se van a extender al pueblo y al país, afectando, no sólo a lo privado, sino también a lo público. Esta empresa patriarcal hace que se imbriquen las estructuras y las problemáticas privadas —como la familia— y se extiendan a lo público: el pueblo. Lo que ocurre también de manera viceversa. Por eso vemos a lo largo del libro una disputa constante de las hermanas frente a La Hermana y una tensión constante al interior de la Familia; así, pues, se reproducen unas jerarquías, toda vez que unas rupturas, en el ámbito de lo privado “[...] Pero nunca dejaste que no sintiéramos tus hermanas: no nos dejaste pertenecer a ti” (Cepeda, Pg. 138). Esas jerarquías y rupturas develan las dinámicas de la *familia colombiana* y —según Cepeda— una de las causas estructurales de la violencia nacional; pues no sólo permiten la violencia directa, sino también una violencia estructural, que se reproduce sustentada en esas mismas jerarquías y rupturas impulsadas por otra estructura que sería el patriarcalismo del Padre. Es por eso que, tanto la Madre y las hermanas, no tienen ninguna capacidad de agencia en la familia. “[...] Dentro de esa extraña jerarquía que, primero el Padre y luego tú, habían impuesto en la familia” (Pg. 140).

Siguiendo este orden de ideas, lo que veremos en *La casa grande* es esa afiliación y a la vez distanciamiento de la tradición literaria de La Violencia. Es decir, se afilia en tanto existe una pretensión de comprender la violencia colombiana desde un relacionamiento entre la sociología y la literatura, tal y como lo habían hecho los otros autores; sin embargo, se distancia también en tanto hay una insistencia frente a las técnicas narrativas y una inserción de estas. Hay una consciencia de que la forma narrativa transforma el material narrado. No

sólo se busca tratar el tema de la violencia para documentar o registrar, sino que se insertan nuevas técnicas para transformar el material narrado. Representar de otra manera. Así pues, un aspecto transversal del libro es reforzar esta radiografía social y esta caracterización de la familia colombiana (en esto es una novela de *La Violencia*). Es por eso que a cada miembro de la familia le dedica un capítulo. En “El Padre” veremos rasgos físicos y psicológicos del padre, lo que nos permitirá comprender su rol en la Casa y su proyecto patriarcal. En *La Hermana*, veremos cómo la hermana se acoge al proyecto patriarcal del Padre y lo perpetúa y en *El Hermano*, lo que veremos es la complicada relación del hermano con su padre, pues se esperaba que al ser el varón continuara con la empresa patriarcal, tarea que no sólo evade, sino que critica. Incluso, la apuesta samudiana vincula al Padre con la masacre de las bananeras, pues existe un vínculo directo entre el poder político, el poder económico y el poder militar —como en *La mala hora*— esto nos demuestra que ya no sólo hay un registro del hecho histórico, sino una *interpretación* estética y política de los hechos en sí mismos.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, el uso específico de personajes arquetípicos significa un posicionamiento de Cepeda Samudio frente a la tradición de la violencia en términos de representación; también es un posicionamiento frente al debate de la vanguardia colombiana, pues, implica establecer nuevas técnicas narrativas y un uso de los personajes diferente para comprender la violencia en términos estructurales y no sólo realistas o con ánimo de registro. En este sentido, Cepeda utiliza personajes arquetípicos, no sólo para registrar la violencia explícitamente o con ánimos paisajísticos —como en el costumbrismo—, sino para develar estructuras y patrones de la violencia colombiana. Así, pues, Cepeda se posiciona en los dos debates que le interesan: la modernización literaria y la representación de la violencia. Así, pues, como lo decía anteriormente con el caso de García Márquez, visitar la primera

vanguardia colombiana, le sirve también a Cepeda Samudio. No es que se estén ligando con tópicos explícitos o específicos de los pocos intentos de vanguardia que hubo en Colombia, sino que más bien están abriendo esos *debates* que se habían dado desde los años 20 y que deseaban hacer lo mismo que estaban haciendo ellos: modernizar la literatura colombiana. En este sentido, la afirmación ya mencionada de que la vanguardia literaria no solo tenía un afán estético, sino también político, se debe a que no se buscaba sólo abrir nuevos flancos estéticos o literarios, sino que, precisamente, esas nuevas técnicas y esos modos diferentes de representar, le darían un rol distinto a la literatura y le permitirían al registro literario establecer otro tipo de relaciones con los problemas colombianos.

3.5 La moral: más allá de la estética

Finalmente, *La casa grande* no sólo se queda en los debates sobre la representación o la forma vanguardista —ambos de naturaleza estética— sino que va más allá y propone una lectura moral de la violencia en Colombia. Así lo vemos, por ejemplo, específicamente en el capítulo de “El Hermano”: su retorno a la casa después de la muerte de su hermana es una pretensión de romper con esa violencia. Además de ser una apuesta estética, es moral, tengo en cuenta las consideraciones de García Márquez en *Dos o tres cosas*. El Hermano abandona la Casa a los 12 años y esa es tal vez la razón que lo salva de seguir con las pretensiones de poder del Padre, rol que toma la hermana mayor de la casa; él y su hermana menor —no La Hermana— toman una postura pacifista para salirse de las lógicas de violencia que crecen cada vez más en la Casa. El Hermano cumple el rol de romper la violencia, a través de su actitud pacifista, curiosa e inocente, sólo vuelve muchos años después para enterrar a su hermana. No es sólo un personaje-tipo sino una apuesta moral para el futuro de la violencia

en Colombia: es la capacidad de *romper* con la violencia. Pues el Hermano es el único miembro de la familia que realmente se pregunta sobre la violencia que para él no tiene sentido, sobre los odios heredados mediante los cuales se funda la familia y sobre los muertos que siguen y siguen apareciendo en el pueblo. Es un personaje que es consciente de la violencia y de la necesidad de romperla. El registro sobre la novela también cambia aquí, pues, vemos que tampoco busca solo narrar o registrar sus hechos, sino repensarla y problematizarla. Pues, El Hermano aparece ante el cuerpo muerto de su hermana y esta escena le permite pensar el fenómeno de la violencia en general, su duelo personal se hace colectivo, pues no solo lo realiza con una intención personal, sino que esta muerte le permite comprender las otras muertes de la violencia colombiana. Hay también una intención colectivizante en su duelo y en sus deseos por romper con los ciclos de violencia. Esto permite realizar una lectura moral de la novela:

-Todo cambiará: ya no somos partes del odio: ya no estamos condenados a odiar: ya no somos la continuidad de esta casa: La Hermana nos ha liberado.

-Por qué culpas a la Hermana? Es que vamos a pasarnos el resto de la vida culpándonos: es que vamos a recrear en nosotros las vidas de las gentes que construyeron esta casa: este pueblo: esta raza: y que fueron destruidas lo mismo que estas paredes porque se aferraron al odio? Entonces para qué ha servido todo? Para qué la protesta de la madre: para qué la esperanza del hermano? (Pg. 244).

En la cita anterior, en “Los Hijos”, lo que vemos en la apuesta Samudiana es que esas generaciones futuras de colombianos pueden, en efecto, romper con los patrones de violencia. Hay una apuesta moral en la novela por no seguir reproduciendo la violencia desde una de sus principales estructuras: la familia. Los tres hermanos menores de La Hermana empiezan a recordar su infancia, a su madre, al Padre y en un diálogo constante empiezan a resignificar el pasado de la familia. Empiezan a pensar en los odios heredados y en las razones de la

violencia al interior de la Casa. Vemos así, no solo personajes que, además de padecer la violencia, la piensan y la desarticulan. Esa es la apuesta moral de *La casa grande*. Romper con los patrones de violencia y poder reestructurar la vida después de un proceso de *reconciliación*. “Cada nueva sangre está más lejos de la sangre del Padre” (Pg. 244). Esa es precisamente la apuesta de la novela, alejarse cada vez más de los patrones de violencia y crear nuevas dinámicas estructurales que permitan la paz en el país. Dentro de la familia, los personajes de la madre y el hermano sirven como actantes que rompen o intentan romper con las dinámicas de violencia estructural sustentadas en el Padre y la Hermana. En este sentido, Cepeda Samudio presenta personajes que articulan deseos de romper con la violencia y, así, entonces, rompen con los patrones tradicionales de la representación de la violencia y de la tradición de este género narrativo. Pues, los personajes que hasta ese entonces se habían presentado en las novelas de la violencia, eran personajes que no se preguntaban por la violencia en sí misma, o no intentaban romper con sus estructuras. Esto va a ser, nuevamente, una ruptura representacional.

Esta es, pues, la apuesta moral de Cepeda Samudio en su novela. Recordemos que García Márquez había hablado sobre este tema en *Dos o tres cosas*. Así pues, hay un gran influjo garciamarquiano en la novela de Cepeda. *La casa grande* no sólo rompe con la tradición literaria desde la representación, al negarse a representar hechos violentos de manera realista, sino que, de hecho, lo hace desde lo moral. No sólo desestabiliza la tradición desde este gesto, sino que además propone un ethos moralizante frente a la violencia nacional, lo que también podría leerse como un gesto político de Cepeda Samudio, pues va más allá de la violencia e intenta cortar sus estructuras.

Finalmente, vemos entonces por un lado el carácter sociologizante de la novela, lo que permitiría establecer un diálogo directo con la tradición literaria de La Violencia; por otro lado, la ruptura con esa misma relación en dos sentidos. Primero, mediante el uso de personajes arquetipo, despersonalizados, lo que le permite a Cepeda posicionarse dentro de su tradición nacional, también le permite posicionarse dentro de un tema nacional y finalmente desestabilizarlo desde sus posturas estéticas y políticas. El uso de entornos micro y macro, como la familia y el pueblo que son a la vez extensión de las problemáticas estructurales del país y, segundo, la apuesta moralizante de la novela, que nos indica que Cepeda no sólo buscaba denunciar o comprender la violencia nacional, sino además romper con las dinámicas de la violencia.

3.6 La familia, microcosmos del Pueblo

La violencia estructural que pervive en la familia afecta tanto sus dinámicas privadas como las públicas. Es por esto que podría realizarse una imbricación entre la estructura de la familia y la estructura del pueblo. La violencia que afecta a la familia va a tener efectos directos sobre la violencia del pueblo que, a su vez, puede ser la violencia nacional. Pues las pretensiones del padre, aparentemente de carácter privado, terminan por ser públicas. Su deseo por establecer una jerarquía patriarcal al interior de la familia va a terminar por extenderse al pueblo; y su afán de detentar un poder patriarcal transversal a la familia también se va a extender. En este sentido, ese deseo de poder del padre y su afán por establecerse como un patriarca es lo que va a terminar por cooptar tanto lo público como lo privado. Ese proyecto patriarcal —que se presenta como estructura— va a terminar siendo una de las causas estructurales de la violencia colombiana, pues va a permitir que un solo hombre tenga

control sobre el poder político, económico y militar del pueblo, lo que hace que la violencia esté anclada a estructuras y no a hechos aislados. El poder del padre va a ser transversal a las distintas esferas públicas. Es por eso que la casa grande —La Gabriela— será una extensión de la realidad social y política colombiana, un microcosmos de la situación nacional.

El proyecto de la Familia, ejecutado por el padre, no es solo un proyecto de carácter privado, sino público: nacional. Extender su poder social, político y económico a través de lazos consanguíneos. Ese proyecto, más allá de ser un proyecto familiar, es realmente un proyecto patriarcal y paternalista, pues se trata de extender las pretensiones del Padre, a toda la familia y todo el país. Hay, en la novela, una radiografía sociológica de la familia colombiana, que intenta comprender las causas estructurales de la violencia nacional. Es por eso que, la misma ruptura al interior de la familia, denota la ruptura del país, “un país remendado con telaraña” (García Márquez, pg. 100).

Esta apuesta es a todas luces innovadora teniendo en cuenta el contexto prosístico y poético de Colombia. Sin embargo, también denota la forma en la que Cepeda es consciente de que se está afiliando a la tradición literaria de La Violencia. Recordemos que esta tradición literaria también había establecido una relación particular entre la literatura y la sociología, al brindarle a la ficción un papel sociológico para hacer radiografías del conflicto y la violencia en Colombia, algo que, como se ha demostrado, también está haciendo Cepeda Samudio. Sin embargo, ya lo había hecho J.A Osorio Lizarazo (*El día del odio*), Manuel Zapata Olivella (*La calle 10*) y Eduardo Caballero Calderón (*Siervo sin tierra*).

Es claro, entonces, que para romper con la tradición o, al menos, desestabilizarla, se hace necesario entrar en ella. Sin embargo, Cepeda se posiciona de otra forma, no *utiliza* la ficción

como simple mecanismo para comprender las dinámicas del conflicto, es decir, no intenta sociologizar la literatura, sino que, más bien, es consciente del carácter estético de la ficción y sus posibilidades de agenciamiento frente a los discursos históricos. Es por esto que toma un hecho *real* y, desde ese hecho, comprende las estructuras y patrones que permiten que hechos como La masacre de las bananeras sucedan. Esto denota un posicionamiento y una concepción distinta de Cepeda Samudio sobre la idea de ficción, pues, no solo retoma el hecho real para registrarlo y contarlo, sino que le brinda un agenciamiento particular a la ficción para comprender las causas estructurales de la violencia colombiana y para comprender dinámicas que, solo desde el discurso histórico, no pueden comprenderse.

Esta relación con el discurso sociológico es constante en la tradición literaria de la violencia, por un lado, porque, como lo anota Óscar Osorio, gran parte de esta tradición literaria buscaba registrar los acontecimientos reales con el propósito de que no fueran olvidados, como ocurre, por ejemplo, en *Viento seco* (1953); por otro lado, porque estas novelas buscaban también *comprender* las causas sociales que permiten el conflicto y la violencia. Esto lo veremos en *El día del odio* (1952), *El monstruo* (1955) o *Siervo sin tierra* (1964). En este orden de ideas, desde este carácter sociológico, tanto *La mala hora* como *La casa grande* se entroncan dentro de la tradición literaria de la violencia; sin embargo, se distancian, desde los dos debates transversales que hemos visto. Por un lado, desde la representación de la violencia y desde la concepción de literatura en sí misma, que deja de ser realista, para pasar a ser comprendida como hecho estético e interpretativo de una situación en particular, eso es notorio en la apuesta samudiana de la familia como microcosmos del pueblo y del país. Por otro lado, desde el debate de la vanguardia estética, perceptible en la consciencia formal de las novelas. A los novelistas costeños no les interesa sólo explorar desde una ficción sociológica las

causas de la violencia en Colombia, sino, además, sustentar hipótesis que les permitan, a través de la representación de la violencia, demostrar la violencia estructural del país.

3.8 El pueblo, microcosmos del país: lo público y lo privado

Por otro lado, las dos novelas también comparten nociones similares: símbolos, geografías, campos semánticos y, sobre todo, preocupaciones. Hay en ambas un afán de poner a la literatura “a la hora del mundo”. Por ejemplo, dos rasgos cruciales que permiten entender cómo las dos novelas están posicionándose dentro de una *modernidad periférica* podría ser, el hecho de narrar al pueblo como personaje, lo que permite entender la modernización de las ciudades o de los pueblos, pues, si bien, el pueblo sigue siendo una *masa*, es una masa que puede opinar y que puede tomar decisiones; tanto en el temor de los militares o la familia frente al pueblo de *La casa grande*, como en el alcalde de *La mala hora*, puede verse cómo hay una consciencia de que el pueblo existe como sujeto social y político.

El alcalde no habría podido disimular su ansiedad.

«Es algo muy raro - continuó Casandra con un melodramatismo calculado-.

Los signos eran tan evidentes que me dio miedo después de tenerlos sobre la mesa.» Hasta su respiración se había vuelto efectista.

-¿Quién es?

-Es todo el pueblo y no es nadie. (García Márquez, Pg. 89)

Por ejemplo, en este pasaje de *La mala hora*, cuando el alcalde está indagando por todos los medios posibles, hasta con las cartas de Casandra, quién es la persona que pone los pasquines en el pueblo —problema transversal de la novela—, ella le responde que “es todo el pueblo y no es nadie”. Lo anterior es fundamental, pues nos permite comprender que hay una consciencia en ambos autores de, no sólo situar al pueblo como un personaje de las novelas,

sino además como un personaje que existe como sujeto social y político que toma decisiones y repercute en la vida civil de la sociedad. Por ejemplo, con el caso particular de los pasquines, estos afectan el comportamiento del pueblo ante los mismos y significan, precisamente, que el pueblo responde frente a sí y frente a nadie. Hay, en esto, una exploración del pueblo como *masa*. Además, esto demuestra también una consciencia por el carácter colectivo del pueblo, una noción totalmente moderna por parte de García Márquez y de Cepeda Samudio, pues, el escritor se vuelve un sujeto partícipe de la sociedad y a la vez la interpreta; esto, además de significar una modernización en la literatura, significa también una modernización en la vida pública colombiana. Hay una consciencia tanto de un escritor moderno-subjetivo, un yo moderno que interpreta el mundo y una sociedad moderna, como lo había hecho Baudelaire en *Las flores del mal*⁵. La idea del pueblo como consciencia colectiva también es perceptible en el siguiente pasaje donde vemos cómo el alcalde empieza a recordar los primeros momentos en que llega al pueblo, y se hace consciente del paso del tiempo:

[...] La madrugada en que desembarcó furtivamente con una vieja maleta de cartón amarrada con cuerdas y la orden de someter al pueblo a cualquier precio, fue él quien conoció el terror. Su único asidero era una carta para un oscuro partidario del Gobierno que había de encontrar al día siguiente sentado en calzoncillos a la puerta de una piladora de arroz. Con sus indicaciones, la entraña implacable de los tres asesinos a sueldo que lo acompañaban, la tarea había sido cumplida. Aquella tarde, sin embargo, inconsciente de la invisible telaraña que el tiempo había ido tejiendo a su alrededor, le habría bastado una instantánea explosión de clarividencia, para haberse preguntado quién estaba sometido a quién (García Márquez, Pg. 96).

⁵ Pues, de hecho, como lo afirma Marcel Raymond en su estudio sobre Baudelaire, *De Baudelaire al surrealismo* (1960), la poesía moderna ancla sus raíces en *Las flores del mal*, pues, después de su publicación, la poesía va convirtiéndose en una ética; le inquieta la necesidad de “cambiar la vida”. Baudelaire es consciente del papel que tiene ahora el escritor en la sociedad, su figura es la vez deleznable, pues no es funcional, pero a la vez se convierte en un intérprete de la misma, un visionario.

La idea de que el pueblo puede someter al alcalde se refuerza más aquí, pues indaga sobre la soledad del poder que rodea al alcalde, pese a que aparentemente tiene “control” sobre todas las personas que habitan el pueblo. García Márquez nos deja preguntándonos si realmente es el alcalde quien controla al pueblo, o el pueblo quien lo controla a él. Esto refleja, una vez más, el carácter social y político del pueblo como personaje literario y su agencia en la vida social y política del pueblo como geografía. De nuevo tenemos una apuesta en duda del sujeto. Si antes no había personajes, ahora un lugar se vuelve un personaje. La manera en que está ocurriendo acá apela a una vanguardia y se aparta de representaciones realistas de la tradición de la violencia. Desplaza la representación de acontecimientos —como, en efecto lo había hecho la tradición de la violencia— a una consciencia sobre el pueblo.

Es interesante, entonces, darse cuenta de cómo ambos autores están utilizando la ficción, no sólo para denunciar problemas históricos y estructurales del país, sino que, además, los dotan de una voz particular al ponerlos en un hecho concreto como es la cotidianidad de un pueblo. Ambos estatutos arquetípicos —tanto en el pueblo como en los personajes— le permiten al lector identificar a los personajes e identificar, también, los problemas específicos que está tratando el libro. En este sentido, tanto la tradición de La Violencia, como su representación en sí misma, están siendo desestabilizadas.

En *La casa grande*, se encuentra la misma consciencia explícita:

LA MUCHACHA: Josefa me dijo.

EL PADRE: Qué te dijo.

LA MUCHACHA: Que lo iban a matar.

El Padre, sin volverse, levanta un brazo y pone la mano sobre el hombro de la muchacha. La muchacha se extiende, afloja las piernas y queda con la espalda sobre la cama, casi junto al Padre, tan larga como el Padre. El Padre saca la mano de debajo del peso de la espalda de la muchacha y la pone sobre el pecho de ella. La muchacha cierra los ojos.

EL PADRE: Quiénes?

LA MUCHACHA: Todos: el pueblo.

EL PADRE: Cuándo?

LA MUCHACHA: Cuando usted volviera aquí. (Pg. 157).

Es muy notoria en este pasaje la empresa de Cepeda Samudio que puede verse casi de manera exacta en García Márquez: hacer del pueblo una colectividad total. Aquí, mientras habla el padre con la muchacha, ella le dice “Todos: el pueblo”.

Además, esto también puede verse de manera más tajante en la siguiente cita, donde la consciencia del pueblo se vuelve un accionar concreto. Es cuando el pueblo se une para matar al Padre, al gran patriarca. Vemos la misma apuesta en Samudio que en García Márquez: ¿quién es más fuerte que quién, el pueblo o el Padre? ¿El Padre o el Alcalde?

-Tal vez es mejor que cada uno de nosotros, pero no mejor que todos.

-Es mejor que todos: por eso es que tenemos que juntarnos todos para matarlo. (La casa grande, Pg. 164)

Durante los cuatro días que duró el juicio no dijiste nada. Ni siquiera después. Nos entramos porque el **odio del pueblo** se nos metió en la casa como un olor caliente y salobre. El domingo siguiente en la iglesia, la gente nos miraba como descubriéndonos otra vez. No sabíamos que tenían una nueva razón para odiamos (La casa grande, Pg. 143)

En esta cita, donde se dice que durante los cuatro días que duró el juicio de la masacre de las bananeras, La Hermana no dijo nada, la voz de la hermana menor dice que el “odio del pueblo” se les metió a la casa como un olor caliente y salobre. Y, de hecho, se narra al pueblo (personaje) como una colectividad consciente y agente frente a las inclemencias que suceden

en el pueblo. Lo interesante es que los habitantes de La Gabriela —la familia más poderosa de Ciénaga— son conscientes de que todo el pueblo los odia. Se presenta, de nuevo, al pueblo como una suerte de juez colectivo, una consciencia colectiva que, pese a no puede acometer acciones judiciales o legales frente a los causantes de la violencia directa, sí significa el clamor de la colectividad que está cansada de la violencia y de las dinámicas que la perpetúan. Es muy interesante la apuesta de la novela frente a este tema, pues, el pueblo termina matando al Padre, lo que puede leerse como un gesto simbólico y psicoanalítico. El pueblo —que es todos y nadie al tiempo— asesina al que cree el artífice de la perpetua violencia. Cortándola de raíz. En *La mala hora* también veremos cómo el Alcalde termina siendo asesinado. En ambas novelas existe la misma apuesta.

Es importante entonces notar la colectivización del pueblo como sujeto y como personaje. Otro aspecto para resaltar es el temor que El Padre le tiene al pueblo. Recordemos que este personaje es el dueño de la casa grande y, probablemente, el hombre más rico y poderoso de Ciénaga, sin embargo, no por esto puede tener control sobre todo el accionar del pueblo. Hay aquí una indagación sobre el poder muy parecido a la que hace García Márquez con el personaje del alcalde en *La mala hora*. El Padre y el Alcalde. Ambos son personajes arquetípicos, ambos están despersonalizados, es decir, en ambos escritores existe una indagación similar sobre la violencia, lo que denota una postura específica respecto a la tradición.

Por otro lado, el pueblo aparece como columna vertebral de Ciénaga, es decir, ya no existe el pueblo sólo como territorio y como geografía, sino como espacio donde se desarrollan tensiones sociales, políticas, económicas y culturales, A diferencia de las otras novelas de La

Violencia canónicas, en la novela de Cepeda, el pueblo no aparece como telón de fondo o como excusa para narrar masacres o asesinatos, sino que surge como espacio social y político y cada individuo surge también como un *yo* individual que percibe la vida y la violencia de formas distintas. Y, de hecho, es por eso que ambos novelistas recurren a la técnica de utilizar personajes arquetípicos, precisamente, para determinar esa subjetividad de cada personaje y esa subjetividad inherentemente moderna que se percibe tanto en Ciénaga y Guacamayal, como en el *pueblo* de García Márquez. Además, esta técnica, como se ha dicho, permite comprender ciertas dinámicas estructurales de la violencia en Colombia.

Otro detalle que se encuentra en ambas novelas y que permite probar esta hipótesis, es la conciencia de realidades simultáneas. Ambos escritores entienden que en la modernidad —y en el arte de la posguerra— la realidad se halla ahora subjetiva y fragmentada. Ya la verdad no es una sola y la realidad tampoco, pues la subjetividad empieza a mediar y a dislocar las nociones de verdad y de realidad; es por eso que para cada uno de los habitantes del pueblo la realidad y la violencia se presenta como un hecho distinto, cada uno tiene una posición política diferente y una percepción diversa sobre la violencia y sus causas. Empieza a desdibujarse entonces el pueblo como masa, y se dota a cada habitante de una subjetividad que interactúa en la vida común de todos. Esto también puede verse en *La casa grande*: los soldados ya no son una masa uniforme que acata órdenes a ciegas, sino que, por ejemplo, en el pasaje en el que dialogan los soldados, al dotarlos de voz, podemos ver cómo, en efecto, empiezan a pensar que lo que van a hacer es injusto, o que matar no es un acto válido. Lo mismo ocurre con los personajes arquetipo de la familia o del pueblo. La Violencia empieza a desdibujarse como un hecho gris, y empieza a matizarse y a comprenderse desde distintas

aristas que permiten —podría decirse— *humanizar* el hecho mismo de la violencia en Colombia.

Finalmente, vemos cómo en ambos escritores hay una consciencia por la modernización de las ciudades y las sociedades; y cómo, lo que antes podían ser personajes individuales y subjetivos, van convirtiéndose en masa. Esto apunta a una modernización tanto en literatura, como en la vida social colombiana. Son escritores que son plenamente conscientes de su carácter moderno, o, por lo menos, de su afán de *ser modernos*. Esto transforma las concepciones tanto estéticas, como políticas y sociales. Es “ponerse a la hora del mundo” (Ver capítulo II). Así, pues, ese “ponerse a la hora del mundo”, va a ser un ímpetu descentralizador de García Márquez y de Cepeda Samudio; incluso también del Grupo de Barranquilla en general. Esta pretensión, como bien se explicó en el capítulo 2, va a ser una oposición férrea al provincianismo del centro de la cultura bogotana. El hecho de traer nuevas lecturas, nuevas técnicas y, también, nuevas formas de narrar la violencia. Pues, el hecho de posicionar la violencia en dos pueblos colombianos tiene mucho que ver con un afán de descentralizar la violencia y, a su vez, de modernizar la literatura colombiana. Pues recordemos que, como dice García Márquez, “el atraso literario comienza a 2600 metros sobre el nivel del mar”.

Así, pues, vemos en estos ejemplos textuales cómo, tanto Álvaro Cepeda Samudio y el mismo Gabriel García Márquez, siguen los postulados tanto éticos como estéticos de *Dos o tres cosas*. Se alejan cada vez más de la representación realista y sociológica de las novelas canónicas de La Violencia y postulan otro tipo de fórmulas para representar la violencia en Colombia. Las dos fórmulas principales que van a postular ambos escritores van a ser, por

un lado, tal y como lo hemos visto, el uso del pueblo como microcosmos de la realidad nacional, hay una apuesta en los dos escritores de vincular lo público y lo privado, lo micro y lo macro, como factores estructurales de la violencia nacional. Y por el otro, la exploración desde los personajes arquetípicos, los personajes despersonalizados, tanto en la familia como en los personajes del pueblo. Ambas técnicas les van a permitir realizar una lectura crítica de la violencia y a la vez un posicionamiento frente a la tradición literaria. Esto probaría que existe una aceptación y un rechazo frente a la tradición misma de la violencia. Lo que resulta interesante, pues, para romper la tradición tienen que sumarse a ella. Incluso, como lo hemos visto, más de lo que ellos mismos estarían dispuestos a aceptar.

Esto significa una afiliación en la tradición de La Violencia, precisamente porque, si bien en ambas novelas hay tradición de La Violencia en tanto existe una pretensión sociologizante, lo que las vincula con el carácter sociológico tradicional de las novelas de la violencia; por otro lado, hay un posicionamiento estético, que es, a su vez, un giro representativo. Esto es notorio tanto en los personajes despersonalizados (en los personajes arquetipo) y en la indagación sobre el poder y las causas estructurales que estos permiten determinar; como en la familia como microcosmos del pueblo y a la vez el pueblo como microcosmos del país y la exploración por las nociones de lo público y lo privado. Ambas apuestas establecen un distanciamiento frente a la representación tradicional de la violencia.

En este sentido, la literatura colombiana no es un fraude a la nación, sino más bien, es la tradición con la que están dialogando constantemente. Tanto la cortada tradición de la vanguardia, existente en Luis Carlos “El Tuerto” López, Luis Vidales, Luis Tejada o en grupos literarios como Los Nuevos o Piedra y Cielo; como la tradición literaria de La

Violencia que, para 1962, está en boga en el país. Así las cosas, los debates a los que se están sumando y frente a los cuales se están posicionando, son, esencialmente, colombianos. La literatura no sería un fraude a la nación, sino que más bien denota el interés y los vacíos que ambos escritores perciben en la historiografía nacional y frente a los cuales se posicionan para rellenarlos.

Capítulo IV - La mala hora y La casa grande: una lectura desde la vanguardia colombiana y la experimentación

Como lo hemos visto a lo largo de esta investigación, en efecto, los debates sobre vanguardia estética sí se habían dado en Colombia en los años de 1920 y 1930; conducidos por Luis Carlos “El Tuerto” López, desde Cartagena, o por Luis Vidales y Luis Tejada, desde Bogotá; también desde Barranquilla con la figura de Ramón Vinyes y también, no solo por figuras individuales sino por grupos poéticos como Los Nuevos o Piedra y Cielo. Sin embargo, como también lo vimos, estos debates no tuvieron gran acogida y no fraguaron en el país, precisamente, por la fuerte influencia de la Hegemonía Conservadora en las ideas estéticas y poéticas de Colombia.

En este sentido, para el año 1962, estos debates sobre vanguardia estética y modernización literaria seguirán abiertos y vigentes en el país. Por lo tanto, García Márquez y Cepeda Samudio, más que afiliarse con alguna u otra corriente poética, o con uno u otro autor, se afilian a los debates que llevaban rondando en el ambiente literario colombiano desde los años 20. Es por esto que García Márquez en *Dos o tres cosas* rescata el papel “violento” de Piedra y Cielo y su irrupción en las letras nacionales. Pese a que se están posicionando desde la prosa, este debate, tomado y abierto desde la poesía, les sirve a los dos escritores costeños para posicionarse desde las pretensiones literarias de sus antecesores que son, a su vez, las suyas.

Es por eso que, como lo veremos a continuación, el afán de estos dos escritores y del Grupo de Barranquilla en general, era el de poner la literatura “a la hora del mundo”. Esta empresa tenía que ver con una urgente modernización literaria en el país y con retomar debates que

ya se habían dado en Colombia en unos primeros intentos de modernidad. Sin embargo, como ya lo hemos visto, recordando la revisión hecha en la Introducción, retomar estos debates significaba luchar contra una tradición inherentemente antimoderna.

4.1 Poner la literatura “a la hora de mundo”: volver a la vanguardia colombiana

El otro gran debate en el que se posicionan ambas novelas es en el debate sobre la necesaria vanguardia colombiana que ambos autores abren desde Piedra y Cielo —más por su ímpetu de modernización, que por su poética—. Además de esto, como lo demuestra Ángel Rama, la segunda vanguardia latinoamericana de los años 60 —fuertemente influenciada por el modernismo anglosajón— va a influenciar también estos ímpetus de experimentación y vanguardia del Grupo de Barranquilla. En este sentido, el modernismo anglosajón y la corriente regional de vanguardia estética les sirven a García Márquez y a Cepeda Samudio para visitar los intentos de vanguardia colombiana y, a su vez, para sumarse a su todavía abierta tradición. Así las cosas, en Colombia seguían vigentes los debates sobre la primera vanguardia para el año de 1962.

4.2 Las técnicas Samudianas: Ecos del modernismo anglosajón

En ambos escritores del Grupo de Barranquilla vamos a poder encontrar fuertes influencias tanto de Joyce, como de Virginia Woolf y de William Faulkner. Sobre todo, van a emplear la técnica del *flujo de consciencia* para darle un giro a la representación de la violencia y, a su vez, para reabrir el debate sobre la vanguardia en Colombia, que toca también su interés por posicionarse en ambas tradiciones desde la consciencia constante de la forma narrativa. Recordemos que para 1962 el contexto prosístico colombiano aún era muy pobre, las grandes referencias del país en materia de prosa eran *La María* (1867), *La vorágine* (1924) y *Cuatro*

años a bordo de mí mismo (1934). Incluso, podemos conocer de primera mano las lecturas del Grupo de Barranquilla, gracias a los trabajos de Roberto Fiorillo:

Los literatos leían a James Joyce, Virginia Woolf, Ernest Hemingway, Erksine Caldwell, John Dos Passsos, Sherwood Anderson, Theodore Dreisser y al Viejo, como llamaban a William Faulkner, su pasión común. Se los pasaban de mano en mano, los leían y analizaban en casa y los debatían luego. A veces debatían su propia obra entre ellos, de manera clara y directa, sin mentiras piadosas. Pero casi siempre, lo que tenían que decir en serio lo escribían en los periódicos y en sus libros. (Fiorillo, Pg. 24).

En este sentido, el uso del *flujo de consciencia* constantemente utilizado en *La casa grande*, demuestra que para Cepeda Samudio era fundamental desestabilizar la tradición de la Violencia, no sólo desde lo temático, sino también desde la forma narrativa. Y frente a este respecto vuelve a posicionarse frente al debate sobre la vanguardia en Colombia que, como lo vimos en el capítulo 2, para el año de 1962, sigue abierto y vigente en el país. En este sentido, la novela no sólo busca ponerse a la par de la prosística latinoamericana que está recibiendo y empleando las técnicas del *modernismo anglosajón* —Joyce, Woolf, Faulkner—, lo que Ángel Rama llama *la segunda vanguardia* latinoamericana, sino que además también está buscando posicionarse frente a la necesaria modernización cultural y literaria en Colombia, que llevaba buscándose desde los años 20 y 30 con movimientos como Los Nuevos o Piedra y Cielo; es decir, la *primera vanguardia* colombiana.

Así pues, pese a que todas estas experimentaciones están fundamentadas desde el modernismo anglosajón, son una respuesta al debate abierto desde 1920 sobre la vanguardia colombiana y la modernización poética y literaria. En este sentido, tiene que ver con la primera vanguardia colombiana, en tanto ellos también estaban pidiendo una modernización literaria para el país. No es un debate que se abre únicamente por la inserción del modernismo

anglosajón o por la llegada de nuevos autores extranjeros al país, sino porque, precisamente, les permite a García Márquez y a Cepeda Samudio retomar un debate particularmente colombiano y que para entonces seguía abierto: el de la vanguardia en Colombia, que buscaba modernizar las letras nacionales y la cultura del país. En este sentido, existiría una afiliación por parte de ambos autores a ese debate, no tanto a sus autores. Es por esto que ambos rescatan el papel de Piedra y Cielo o de los poetas que habían abierto esos debates culturales en una modernización anterior a la del Grupo de Barranquilla.

Es decir, esto *también* es la primera vanguardia colombiana en tanto se retoman los debates de los años 20 y se renuevan sus pretensiones de modernización, esta vez, en la prosa colombiana. No es que necesariamente, García Márquez, Cepeda Samudio y el Grupo de Barranquilla estén tomando expresamente posturas de Piedra y Cielo o de Los Nuevos o de autores mucho más vanguardistas como El Tuerto López, Luis Tejada o Luis Vidales; sin embargo, lo que sí están haciendo, es que están retomando los debates abiertos de actualizar y modernizar la literatura colombiana. Es por eso que, pese a ser prosa, ambos toman los debates poéticos, para alargar un debate que llevaba dándose desde los años 20 en el país.

Vemos entonces que en ambas novelas se encuentran esos debates abiertos y vigentes y, pese a que no están explícitamente dichos, sí los están retomando para, precisamente, actualizar y modernizar la literatura colombiana, no solo en términos de representación con respecto a la tradición temática a la que se estaban adhiriendo, como es la de la Violencia, sino también en términos de forma narrativa. Es por eso que ambos autores cruzan a la primera y la segunda vanguardia, precisamente, para posicionarse frente al debate de la vanguardia colombiana. Esto lo podemos ver, por ejemplo, en el siguiente pasaje:

—Estaban sentados sobre el techo del vagón. Yo me acerqué. Uno bajó los brazos. No sé si iba a saltar. Cuando alcé el fusil el cañón casi le tocaba la barriga. No sé si iba a saltar pero yo lo vi bajar los brazos. Con el cañón casi tocándole la barriga disparé. Quedó colgando en el aire como una cometa. Enganchado con la punta de mi fusil. Se cayó de pronto. Oí el disparo. Se desenganchó de la punta del fusil y me cayó sobre la cara, sobre los hombros, sobre mis botas. Y entonces comenzó el olor. Olía a mierda. Y el olor me ha cubierto como una manta gruesa y pegajosa. He olido el cañón de mi fusil, me he olido las mangas y el pecho de la camisa, me he olido los pantalones y las botas: y no es sangre: no estoy cubierto de sangre sino de mierda.

—No es culpa tuya, tenías que hacerlo.

—No, no tenía que hacerlo.

—Dieron la orden de disparar.

—Sí.

—Dieron la orden de disparar y tuviste que hacerlo.

—No tenía que matarlo, no tenía que matar a un hombre que no conocía.

—Dieron la orden, todos dispararon, tú también tenías que disparar: no te preocupes tanto.

—Pude alzar el fusil, nada más alzar el fusil pero no disparar.

—Sí, es verdad.

—Pero no lo hice.

—Es por la costumbre: dieron la orden y disparaste. Tú no tienes la culpa.

—Quién tiene la culpa entonces?

—No sé, es la costumbre de obedecer.

—Alguien tiene que tener la culpa.

—Alguien no: todos: la culpa es de todos.

—Maldita sea, maldita sea.

—No te preocupes tanto. Tú crees que se acuerde de mí?

—En este pueblo se acordarán de nosotros: en este pueblo se acordarán siempre, somos nosotros los que olvidaremos.

—Sí, es verdad: se acordarán.

Este pasaje es interesante y ejemplifica un posicionamiento diferente de Cepeda frente a la representación de la violencia, pues los personajes que cometen el crimen de la masacre de las bananeras, no sólo lo cometen, sino que se *preguntan* por sus acciones violentas. Como vemos en la cita, después de cometer los asesinatos, los soldados comienzan a dialogar sobre lo que acaba de ocurrir. Uno habla específicamente sobre una muerte que tiene rondando en la memoria, y el otro, para tranquilizarlo —pero también para mostrar sus posturas políticas— le dice que está bien y que era algo que, como soldado, tenía que hacer. Es interesante cómo coexisten ambas voces en el pasaje, dotando de complejidad humana el relato; y, por otro lado, también existe una preocupación en los soldados por el pueblo: le temen al pueblo. Y

temen, precisamente, ser recordados como los perpetradores de la violencia. Lo público y lo privado se vuelve a entretener.

Por otro lado, esto ratifica la influencia del modernismo anglosajón y de Faulkner en Cepeda Samudio. Hay una consciencia en el uso de juegos narrativos, una ruptura de los géneros literarios y un uso distinto del castellano y de los diálogos. Esto me permite afirmar, entonces, que, por un lado, está asistiendo a la *segunda* vanguardia latinoamericana, que estaba ocurriendo en casi todo el continente influida por el modernismo anglosajón; pero, por otro lado, este juego narrativo, permite ver también cómo está revisitando a la *primera* vanguardia colombiana. Es decir, Cepeda Samudio, también está abriendo el debate —como García Márquez— desde Piedra y Cielo. Ambos son conscientes de que, para romper la representación de la tradición de la violencia, se hace necesario, entonces, visitar los debates sobre vanguardia en Colombia que, como hemos visto, para 1962, siguen vigentes. No es que ambos escritores estén suscribiéndose como tal a los temas de Piedra y Cielo, sin embargo, comprenden el ímpetu del grupo de poetas por intentar, como el Grupo de Barranquilla, poner a la literatura “a la hora del mundo”.

Este posicionamiento desde la consciencia formal también se hace notorio en el capítulo “La Hermana”. Allí, Cepeda Samudio utiliza el flujo de consciencia y denota también que existe en él un ímpetu por vincular nuevas formas narrativas a la tradición de la violencia. Ninguna otra novela de esta tradición, hasta entonces, había empleado este uso de técnicas:

Qué vas a hacer ahora? No te has movido. Parece que ni siquiera los hubieras mirado. Pero es cierto: con qué ojos ibas a mirarlos. Se acercaron a ti y te lo han dicho. Te han dicho lo que todos sabíamos, lo que todos esperábamos porque sabíamos que tenía que suceder con ella también. Lo que el hermano debió saber primero que nadie: ahora también porque es el que está más cerca de ellos. (Cepeda Samudio, Pg. 131).

Vemos cómo hay en Cepeda Samudio una conciencia de ruptura desde la forma. El juego entre la tercera persona y la voz que la increpa sirve para darle un giro a la tradición de la violencia y a la —hasta entonces inconclusa— tradición de la vanguardia. Esto es perceptible en distintas técnicas literarias, lo que nos permite ver cómo la novela de Samudio se está posicionando en ese urgente debate de las vanguardias, tanto colombianas, como latinoamericanas —algo que ya se había enunciado en el capítulo II— y haciendo notable para la tradición literaria de la Violencia, que el debate y la insistencia sobre la forma narrativa es cada vez más urgente en Colombia, pues éste, a su vez, va a determinar los materiales narrados. Es por eso que la crítica que los dos escritores costeños hacen sobre la representación de la violencia y sobre la pobre tradición prosística colombiana, va a permitirles posicionarse en los debates de la tradición de la violencia y la vanguardia estética, ambos cobijados desde la representación narrativa. Es decir, hay en Cepeda Samudio una conciencia de que la violencia colombiana debe narrarse de una forma específica, diferente a como lo estaban haciendo las novelas canónicas de La Violencia. En este sentido, está alterando la tradición desde los debates de la representación y la vanguardia experimental. A continuación, exploraré algunas técnicas.

4.3 Las técnicas

Hay una conciencia de un lenguaje actualizado, sobre todo moderno, y esto se hace preciso en el uso del castellano colombiano y costeño, contrariando las normas de la poesía colombiana canónicas que buscaban establecer una relación directa con las formas españolas y el castellano bogotano; el uso constante de groserías y el lenguaje coloquial permite

entrever también esa pretensión samudiana de actualizar y renovar el castellano usado en la prosa colombiana, si tenemos en cuenta el contexto prosístico y poético del país, pues las grandes referencias eran las novelas mentadas anteriormente y las novelas de la Violencia que, para ambos escritores, eran irrefutablemente malas. En este sentido, desde ese contexto estético y cultural, la apuesta de Samudio representa una actualización de las letras nacionales y de la novela de la Violencia.

Y, de hecho, esta preocupación por el lenguaje no debe solo leerse como una representación distinta de la violencia, sino, además, como una consciencia sobre el debate de las vanguardias colombianas que estaba vigente desde los años 20. Recordemos, pues, las posturas de Luis Tejada frente a la poesía y su pretensión constante de romper con la forma conservadora y clásica trayendo técnicas vanguardistas europeas y los debates sobre la poesía soviética; o Luis Vidales en *Suenan timbres* (1926) y su pretensión expresa de romper con la poesía tradicional colombiana, los juegos con el lenguaje y el cubismo. Recordemos también que Vidales va a ser el único colombiano en el índice *La nueva poesía americana* (1926) antologada por Borges y Vicente Huidobro; o el uso de la ironía y el humor en Luis Carlos “El Tuerto” López; y también la conciencia de ruptura frente a la forma clásica de la poesía que existe en *Los Nuevos* o en *Piedra y Cielo*. Esta preocupación por los usos del lenguaje en *La casa grande* debe leerse, entonces, como una postura clara de Cepeda Samudio frente a estos debates y frente a esta tradición a la cual se está afiliando desde la prosa.

Es por esto que va a ser tan determinante ese *irrespeto* frente al castellano convencional y que va a seguir siendo notable en otros gestos samudianos, por ejemplo, en la ruptura de las mismas formas gramaticales. Cepeda se posiciona desde estos gestos *vanguardistas* frente al

castellano y frente a la literatura colombiana —podríamos llamarlo entonces un *vanguardista*—. El gesto de solo utilizar “?” en vez de “¿?” nos permite ver los ecos que la vanguardia ha producido en Cepeda: su pretensión de *ruptura* de las formas.

Por otro lado, en el capítulo “El Padre”, el autor hace una secuencia de lo que podrían denominarse como *escenas* con los números “1)”, “2)”, “3)”, etc. Lo que nuevamente abre una tensión entre los distintos géneros literarios; esto genera una actualización —toda vez que una ruptura— en la literatura colombiana, donde los géneros estaban muy bien delineados y las formas, tanto prosaicas como poéticas, estaban también delineadas. Para los años 60 en Colombia había muy pocas novelas que mostrar y, siendo un país de poetas como lo hemos visto, este tipo de gestos demuestran una ruptura en la tradición literaria colombiana, a través de la inserción de formas, técnicas y nuevos autores.

Finalmente, otro rasgo que desestabiliza e incomoda muchísimo a la tradición literaria de la novela de La Violencia, es el juego con el “lenguaje oficial” o “judicial”. Precisamente, Samudio le dedica un capítulo entero del libro a reproducir el “Decreto” que, en efecto, permitió la masacre de las bananeras. Hago hincapié en que Cepeda Samudio copia el decreto palabra por palabra en su libro. Esto es un gesto vanguardista, pues Cepeda empieza a molestar al campo literario en sí mismo, pues reinterpreta lo que puede y no puede ser literatura y lo que debe o no ser narrado, haciéndonos preguntar si entonces todo lo que está consignado en un libro es literatura o qué tipo de rol podría jugar el lenguaje oficial o judicial en una novela. Este gesto es importante, pues denota una postura distinta de Cepeda con respecto a la ficción; está dotando a la literatura de un papel político al poner en cuestión los discursos del lenguaje jurídico que, en otras circunstancias, podría llegar a ser incuestionable.

En este sentido, Cepeda actualiza la literatura colombiana también desde esas otras perspectivas estético-políticas de la ficción y su papel en la sociedad.

Por último, otro gesto importante, tanto para el debate de La Violencia, como para el de la vanguardia en el país, son las descripciones prosaicas que encontramos a lo largo del libro, en esas descripciones de escenas y de paisajes, se pueden encontrar hálitos de poesía — emparentados con las imágenes del cine norteamericano—, que también pondrían en jaque varios debates literarios nacionales y al registro literario en general.

4.4 Modernismo anglosajón pero vanguardia colombiana

Todos estos ímpetus, tanto de Cepeda como de García Márquez, van a demostrar la directa relación que tienen estos escritores con el modernismo anglosajón, sobre todo con Faulkner, como lo veremos más adelante. Sin embargo, no están usando esas técnicas solamente con el mero propósito de vincular nuevas formas a la prosa colombiana, sino también porque esas técnicas y esas pretensiones de vanguardia desde la experimentación narrativa, les permiten visitar y reabrir los debates sobre vanguardia en Colombia. Así, pues, esto les permite vincularse, como lo habíamos visto en los anteriores capítulos, a las pretensiones estéticas de Luis Tejada, Luis Vidales, Los Nuevos y Piedra y Cielo que —como García Márquez, Cepeda Samudio y el Grupo de Barranquilla— habían intentado actualizar la literatura colombiana a través del uso de nuevas técnicas y formas narrativas y poéticas. En este sentido, no hay solo una pretensión de los escritores costeños por poner la literatura colombiana al mismo nivel de la región —pues como hemos visto el modernismo anglosajón estaba causando estragos por toda América Latina—, sino que, además, les sirve para visitar su propia *literatura nacional* y sus propios debates nacionales, para comprenderlos y formular un

posicionamiento específico en estos, tal y como lo hicieron con respecto a la vanguardia colombiana y a la tradición literaria de La Violencia. Así, entonces, estas técnicas me permiten realizar esa doble lectura: por un lado, la vinculación de estos novelistas con esa *segunda* vanguardia regional y, por otro, su enlace con las propias vanguardias históricas colombianas en las que ellos encuentran ímpetus a los cuales adherirse. Es decir, están continuando, a su vez, con esa *primera* vanguardia colombiana.

4.5 El pueblo y los personajes arquetipo como experimentación y como vanguardia

Si tenemos en cuenta el capítulo anterior, podremos recordar que el uso del pueblo y de los personajes arquetipo significó una ruptura con respecto a la tradición de La Violencia en términos de representación. Sin embargo, propongo que esas técnicas y estrategias narrativas, como el pueblo y los personajes arquetipo, no sólo sean un posicionamiento con respecto a la representación, sino que también puedan leerse en términos de vanguardia y experimentación narrativa. Estas técnicas van a significar, entonces, una respuesta desde la prosa al llamado que se había hecho desde la poesía colombiana en los años 20. Ambos escritores van a transformar las convenciones formales y temáticas de la literatura colombiana respondiendo a ese llamado hecho por la poesía 40 años atrás. No estoy diciendo que crear personajes tipo o jugar con la noción del pueblo sea un gesto de la primera vanguardia, sino que, precisamente, estar metidos en ese debate que ellos ven desde Piedra y Cielo y otras corrientes poéticas colombianas (pero no verlo materializado), los llevó a encontrar ese tipo de juegos, que los hace retomar el debate y, esta vez sí, materializarlo.

Así, pues, las técnicas del uso del pueblo como personaje y como micro-cosmos de la realidad nacional y el uso de arquetípicos, van a ser aspectos esencialmente *experimentales*, técnicas

de experimentación narrativa en Colombia. Sin embargo, también permiten encontrar sentidos distintos si los leemos a la luz de los debates sobre vanguardia en la región y en el país. No solo denotan ímpetus de experimentación frente a la tímida tradición prosística del país, sino que podrían también leerse, como se ha dicho anteriormente, con un deseo de afiliación a las vanguardias históricas colombianas. Tienen una intención de ruptura y de modernización literaria, al igual que la tuvieron las vanguardias históricas del país en su momento. Así, pues, esto no sólo podría leerse como experimentación sino como vanguardia poética en Colombia al posicionarse de una manera determinada frente a una tradición literaria del país como la violencia y desvincularse conscientemente de su representación realista y formal. La Violencia les permite a ambos escritores abrir los debates sobre representación y forma narrativa en los que se posicionan.

Siguiendo estas interpretaciones, probablemente *La casa grande* cumpla mejor los propósitos del Grupo de Barranquilla y también la estética que propone García Márquez en *Dos o tres cosas*. Y esto lo digo, sobre todo, porque se nota mucho más la presencia de las vanguardias anglosajonas en su prosa, pero no sólo eso, sino que el uso que hace Cepeda Samudio de las técnicas importadas es marcadamente local, pues, los temas que toca *La casa grande* son exclusivamente colombianos. El escritor barranquillero, en esta novela, está mucho mejor posicionado sobre los debates de la vanguardia —tanto latinoamericana y colombiana— que García Márquez. Hay un afán explícito de poner a la literatura colombiana a “la hora del mundo”. No cae, entonces, en el error de importar tópicos y temas extranjeros, sino que toma los temas nacionales y los narra desde apuestas estéticas distintas, estas sí, importadas. Esto le permite desestabilizar la tradición literaria de La Violencia y, a la vez, darle nuevos visos a la prosa colombiana. Pues no sólo entra en la tradición de la violencia para problematizarla,

sino que, a la vez, con esta pretensión de utilizar nuevas formas, se posiciona en el debate — hasta ese entonces abierto— de la vanguardia en Colombia.

4.6 Faulkner para ‘desbogotanzar’ al país

Así, entonces, veamos cómo en *La mala hora* y *La casa grande*, se ejecuta la empresa principal del Grupo de Barranquilla que, en consecuencia, con poner a la literatura a “la hora del mundo”, era, según Ángel Rama, narrar temas nacionales con técnicas internacionales. Esto es importante resaltarlo y, pese a que, tanto de Joyce como de Woolf, los escritores costeños van a tomar diversas técnicas narrativas y posturas estéticas, me interesa hacer hincapié, sobre todo, en la figura de William Faulkner. Pues, como ya se había mencionado anteriormente desde la lectura de Ángel Rama, el escritor estadounidense significa para los escritores colombianos algo más complejo que el uso de determinadas técnicas o herramientas narrativas: significa también un posicionamiento frente a la Colombia conservadora y con ímpetus de *bogotanzarlo* todo.

Ante esta situación y desde su propia subjetividad, Cepeda Samudio y García Márquez, como pertenecientes a la periferia del país frente a Bogotá, se sienten interpelados frente a un escritor como Faulkner que expresa la misma consciencia periférica en sus obras. Así, pues, el pueblo ficcional de Faulkner, Yoknapatawpha, termina por parecerse mucho a Ciénaga o a Macondo: en las tres geografías existe la misma crítica implícita y explícita, de las dinámicas entre centro-periferia, que termina por marginalizar ciertos territorios.

En este orden de ideas, con la forma faulkneriana, pero entramada con temas propiamente nacionales, tanto Cepeda Samudio como García Márquez, exploran la violencia estructural y

directa que sufre Colombia, posicionándose a su vez como escritores de la periferia, al igual que Faulkner. Este gesto puede leerse a la luz del contexto histórico como un acto descentralizador, teniendo en cuenta, como se ha reiterado a lo largo de esta investigación, el carácter central, no sólo del país en general, sino en el intento conservador por *bogotanzar* La Violencia, por ejemplo, al pensar este acontecimiento como un hecho que solo sucedió en la capital o por problemas bogotanos, cuando, en efecto, sucedió por problemas históricos del país. Pero no solo por bogotanzar la violencia, sino también la cultura, la literatura y demás,

Así pues, el gesto de narrar dos pueblos periféricos podría significar un gesto político de dos escritores costeños que desafían el status quo bogotano contando las inclemencias que sufren los pueblos periféricos o marginales del país. El gran acto político de este gesto estético es que precisamente para ambos escritores estos no serían pueblos, precisamente, periféricos o marginales, sino pueblos que cobran la misma relevancia que el centro del país; las violencias, ocurran donde ocurran, pesan de la misma manera. Este es un gesto, no sólo para descentralizar el país y sus lógicas políticas, sino, además, para descentralizar la Violencia en sí misma, quitarle el carácter bogotano. Si tenemos en cuenta estos gestos estéticos, no existiría una “Violencia” generalizada, sino varias violencias.

Esta sería otra forma de desestabilizar, no solo a la tradición literaria de La Violencia, sino a la literatura colombiana en general; desde el material temático que se trata de otra manera, pues no se centra en el Bogotazo ni en la violencia centralista o centralizada, es decir, no se toca La Violencia como un hecho estrictamente bogotano; y la consciencia sobre la forma que permea el material narrado como lo hemos visto a lo largo de este capítulo. Así, pues, se

actualizan y se modernizan los debates sobre literatura en Colombia, pues ambos escritores están dotando a la ficción de un papel político y social —algo que hemos visto muy presente en la novela de la Violencia—, más allá de la concepción de divertimento o decoramiento con el que se la veía en los altos círculos intelectuales del país y, sobre todo, en la poesía de corte conservatista.

Finalmente puede leerse a Faulkner como influencia, pero, sobre todo, como diálogo. Es un autor que tiene una función dialógica entre García Márquez, Cepeda Samudio y sus preguntas sobre la representación y las tradiciones de la vanguardia y La Violencia; pues no hay que dejar de leer las novelas en su contexto prosístico y nacional. Recordemos que para 1962 la tradición prosística en Colombia es bastante pobre y ambos escritores se están pensando, sobre todo, como escritores locales, colombianos. Es por eso que no piensan en temas, digamos, universales, sino más bien nacionales. Estas novelas permiten una lectura localista si tenemos en cuenta que, para ese entonces, ni Cepeda Samudio, ni García Márquez son escritores reconocidos mundialmente.

Conclusiones

Así, pues, después de haber concluido esta investigación, puedo considerar que el afán de “poner a la literatura a la hora del mundo”, denota una problemática específicamente colombiana que, tanto el Grupo de Barranquilla, como García Márquez y Cepeda Samudio, individualmente, encuentran al revisar su propia historiografía literaria nacional. Es en su propia historiografía donde hallan ciertos debates particularmente colombianos que les interesan y que, para entonces, siguen abiertos. Estos escritores costeños encuentran en sus antecesores de la tradición poética una preocupación similar. Así pues, vincularse con los debates de la tradición poética les permite consolidar una modernidad literaria y cultural en Colombia cuya configuración en las obras no había sido completada pese a que había existido en los debates culturales. Además, esa relación con la tradición poética les permite formalmente afiliarse transformativamente a una tradición narrativa concretamente colombiana: la literatura de La Violencia. Al verlos como escritores colombianos, en debates particularmente colombianos, podemos ver, entonces, a un García Márquez muy distinto al que será años más tarde, y a un Cepeda Samudio también distinto al que ganará la fama mundial después de su sorpresiva muerte. En efecto, ambos están buscando respuestas con respecto a sus tradiciones literarias locales y a la vez están buscando cómo posicionarse con respecto a debates que se están dando en Colombia. Esto nos permite comprender, entonces, que ambos escritores estaban buscando reavivar unos debates que ya se habían dado, pero que todavía no terminaban.

En este sentido, las figuras de ambos escritores no sólo pueden leerse a la luz de los estudios literarios, sino a la luz de la historia de las ideas en Colombia; ambos significan una emergencia de ideas modernas en el país, a la vez que significan una nueva generación de escritores e intelectuales que buscan traer al país nuevas corrientes de pensamiento, tanto en materia literaria, como artística y política. Ellos, a su vez, están proponiendo, en esta primera etapa un ethos particular, pues, estos gestos también pueden leerse como una propuesta de un ethos nacional que se propone como una alternativa al ethos que se había configurado en el debate público de su época, directa o indirectamente, dominado por un sistema cultural que podía entender exclusivamente como conservador. Así pues, estas obras pueden leerse no solo como un intento de insertar estéticas modernas internacionales y de materializar en la narrativa poéticas de la vanguardia, sino también desde ese ethos nacional alternativo que buscaba contrariar las ideas estéticas y políticas muchas veces arraigadas en un entorno cultural conservador.

La consciencia sobre los debates nacionales y la pretensión de buscar temas nacionales y narrarlos con temas internacionales, lleva a ambos escritores a afiliarse a la tradición literaria de la Violencia. Sin embargo, podemos decir, entonces, que para ellos lo estético se hace ético y político si se piensan los temas desde la representación; pues, en su búsqueda de transformar el registro sobre La Violencia en Colombia, sientan posiciones éticas y estéticas con respecto a este fenómeno colombiano. La consciencia sobre la modernización cultural y literaria en Colombia les permite a ambos escritores realizar nuevas exploraciones temáticas

y narrativas en sus novelas. Por ejemplo, situar sus ficciones en entornos “modernos” como ambos pueblos: con sociedades y problemas modernos, tales como el carácter masificado del pueblo o las realidades simultáneas, pero, a su vez, la subjetivación de cada uno de sus habitantes, los problemas políticos y económicos, como convivir en un mundo cada vez más globalizado y con coyunturas y relaciones económicas específicas. Incluso el pueblo, más que entorno, llega a volverse personaje. Esto denota el carácter moderno de los escritores que son, a su vez, partícipes e intérpretes de la vida social y política del país. Se transforma y de moderniza el papel del escritor en Colombia.

Al revisar la historia literaria y cultural de Colombia, nos damos cuenta de que en la Colombia de los años 60 siguen abiertos debates y disputas de principios del siglo XX que apenas comenzaban a cerrarse. En ese sentido, vemos una particularidad específica en el país: las ideas conservadoras han generado una noción de literatura muy fuerte y difícil de desmontar. Esto denota la importancia de la insurgencia del Grupo de Barranquilla, pero también de todos los intentos individuales y colectivos que se dieron por modernizar la cultura y la literatura en Colombia desde principios de siglo, pues no era una tarea sencilla desmontar las estructuras sostenidas por la Hegemonía Conservadora. Por eso resulta curioso que para los años 60 pueda hablarse de vanguardia en Colombia, mientras que, en otros países de la región, ese fuego se había apagado desde hacía mucho tiempo, aquí el debate seguía abierto. La vanguardia literaria, no denota solamente una preocupación estética, sino social y política, pues es la pretensión de transformar el país en materia cultural, social, política y estética. Así, pues, pese a que para los años 60 los ímpetus de renovación estética y experimentación narrativa van a ser transversales a toda América Latina, como lo vimos, el

punto de esta investigación fue, precisamente, que esa *segunda vanguardia* latinoamericana, en Colombia, no era realmente la segunda, sino que, más bien, seguía dialogando con la *primera*, abierta desde los años 20 en el país. Seguía buscándose “lo nuevo”.

Por otro lado, la figura de un escritor como Álvaro Cepeda Samudio demuestra el interés de una generación de escritores en particular que buscó traer nuevos debates intelectuales al país, tanto en materia estética, como literaria y cultural. No solo deben ser leídos como grandes escritores, sino como figuras que viven y crecen en un momento histórico determinado en el que Colombia se hallaba cerrada —en materia de ideas —al mundo. En este sentido, la figura de Álvaro Cepeda Samudio, como hombre colombiano de su tiempo, se hace fundamental para entender su legado no solo para la literatura, sino para el país. Es por eso que existe en el Grupo de Barranquilla, como en los poetas vanguardistas de la *primera vanguardia*, un afán por buscar “lo nuevo”. En este sentido, existen preocupaciones e influjos directos en las ideas literarias y estéticas del Grupo, lo que me permite afirmar que los integrantes del Grupo no se encuentran muy lejos de las ideas estéticas de sus predecesores poetas. Así, pues, aunque los grupos poéticos de las primeras vanguardias tenían una cohesión estética mayor, si se piensan las vanguardias estéticas en Colombia, se puede afirmar que, en efecto, el Grupo de Barranquilla no era un grupo de amigos, sino un Grupo que funcionaba como los vanguardistas colombianos. Es claro que no funcionaban como los surrealistas o los expresionistas, pero si se piensa que la vanguardia en Colombia fue una vanguardia de debates, se puede decir entonces, que sí fueron una vanguardia. Una vanguardia adherida en el sentido de las vanguardias colombianas. Así pues, a diferencia de otros países de la región, las ideas sobre vanguardia estética y modernización cultural no

tuvieron gran acogida en Colombia debido a la fuerte influencia que había tenido la Hegemonía Conservadora en la política, la cultura y las artes. En este sentido se puede afirmar que, pese a que el caso de Colombia es complejo en materia de vanguardia, sí puede hablarse de vanguardia en el país, pues los debates se dieron y las disputas existieron; así, pues, sí existió una tradición de la vanguardia colombiana.

Concluyendo, entonces, propongo para futuras investigaciones no dejar de revisar atentamente lo que la historia literaria tiene para decirnos sobre los discursos, las tradiciones y los aspectos transversales de la historia de Colombia. Pues, como en esta investigación, la revisión sobre las tradiciones literarias de La Violencia y de la vanguardia, me dieron visos para poder pensar más allá de la literatura y cómo esos debates no eran solamente estéticos, sino también políticos. Es decir, no buscaban solamente repercutir dentro de la literatura, sino dentro del país. Tenían un ímpetu de modernización cultural. Así, pues, después de haber leído a estos dos escritores y sus dos obras respectivas a través del lente de la mundaneidad, pude darme cuenta de que la historia literaria puede brindar visos sobre, no solo el país que hemos sido, sino el que somos y, cómo, paradójicamente, la historia literaria y la historia política van de la mano.

Bibliografía

- Amaya, F. R. (2015). El doble reto asumido por Cepeda Samudio: Universalismo y Modernidad. En Á. C. Samudio, *Obra completa Álvaro Cepeda Samudio* (págs. 24-94). Bogotá: Penguin Random House.
- Ariza, J. A. (2013). *Vanguardia y antivanguardia en la crítica y en las publicaciones culturales colombianas de los años veinte*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia .
- Espinosa, G. (1969). Jorge Zalamea, un esteta del compromiso . En *Ensayos completos* (págs. 181-186). Medellín: Ediciones EAFIT.
- Espinosa, G. (1982). Vigencia o caducidad del vanguardismo. En *Ensayos completos* (págs. 190-205). Medellín: Ediciones EAFIT.
- Figuroa, C. R. (2004). *Gramática-Violencia: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX*. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- Franco, J. (1967). *The Modern Culture Of Latin America*. London: Penguin Books .
- Fuentes, C. (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. Ciudad de México: Editorial Joaquín Mortiz .
- Gilard, J. (1984). *El Grupo de Barranquilla*. Toulouse: Université Toulouse-Le Mirail.
- Gilard, J. (2018). ¿Quién bautizó al Grupo de Barranquilla? *Universidad del Norte* , 3-31.
- Vargas Llosa, M. y Rama, A. (1973). *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires: Corregidor-Marcha Ediciones.
- Mariátegui, J. C. (1928). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* . Lima: Editorial Minerva.
- Márquez, G. G. (9 de Octubre de 1959). Dos o tres cosas sobre la novela de La Violencia en Colombia . *La Calle*, págs. 12-13.
- Márquez, G. G. (1959). La literatura colombiana: un fraude a la nación. *Revista Acción Liberal*.
- Meza, A. E. (1996). La Violencia: ¿Generadora de una tradición literaria? *Revista Gaceta, Colcultura, No 37.* , 21-29.

Meza, A. E. (2000). Literatura y violencia en la línea de fuego . *Universidad de Antioquia*, 321-338.

- Mier, A. C. (2006). La narrativa experimental de Álvaro Cepeda Samudio . *Cuadernos de literatura del Caribe e hispanoamérica*, 21-46.
- Montoya, P. (2016). Defensa de la tradición y la ruptura . *Estudios de literatura colombiana* , 183-195.
- Morales, R. R. (2005). Los Nuevos: entre la tradición y la vanguardia . *Boletín cultural y bibliográfico BLAA*, 3-23.
- Osorio, Ó. (2003). Anotaciones para un estudio de la novela de La Violencia en Colombi. *Poligrama*, 128-142.
- Panesso, D.J. (1992). *Historia de la crítica literaria en Colombia* . Bogotá: Universidad Nacional de Colombia .
- Panesso, D.J. (2012). El apocalipsis y el idilio . En Rubén Sierra, Editor, *La restauración conservadora 1946-1957* (págs. 235-286). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia .
- Poppel, H. (2000). La vanguardia literaria colombiana y sus detractores. *Estudios de literatura colombiana* , 36-49.
- Rama, Á. (1981). *La tecnificación narrativa*. Buenos Aires : Hispamérica Revista de Literatura .
- Rama, Á. (1991). *La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular*. Bogotá: Instiuto Colombiano de Cultura.
- Raymond, M. (1960). *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica .
- Restrepo, L. (1996). Niveles de realidad en la literatura de la "violencia colombiana". En *Once ensayos sobre La Violencia* (págs. 117-188). Bogotá: Fondo Editorial CEREC.
- Romero, A. (1982). Ausencia y presencia de las vanguardias en Colombia. *Revista Iberoamericana University of Pittsburg* , 276-287.
- Said, E. (1997). *El mundo, el texto, el crítico* . Madrid: Debate .
- Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sartre, J. P. (1947). *¿Qué es la literatura?* París: Gallimard .
- Schwartz, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Troncoso, M. (1971). *De la novela en La Violencia a la novela de La Violencia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Trujillo, P. (2005). Problemas de la historia de la novela colombiana en el siglo XX. En *Caminos a la historia de la literatura colombiana* (págs. 61-105). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia .
- Walde, E. V. (1998). Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro des de la otredad. En Castro-Gómez y Mendieta, Editores, *Teorías sin disciplina*. México: Porrúa.

