

# Escribir el Caribe fuera de los límites de Macondo<sup>1</sup>

Writing the Caribbean Beyond the Limits of Macondo

Aleyda Gutiérrez Mavesoy<sup>2</sup>

Recibido el 13 de marzo de 2016

Aprobado el 22 de octubre de 2016

## RESUMEN

En este texto interesa estudiar el campo de la novela del Caribe colombiano en la década de los años sesenta del siglo XX, a partir del análisis de tres novelas: *El hostigante verano de los dioses* de Fanny Buitrago, *Mateo el flautista* de Alberto Duque López y *Dos o tres inviernos* de Alberto Sierra Velázquez. El punto de partida es la hipótesis de que, para este periodo, las posiciones en torno a la escritura se multiplicaban en vertientes, caminos y propuestas que buscaban superar la camisa de fuerza en la que se había convertido la novela de la violencia. Una de tales posiciones es la de Gabriel García Márquez, por supuesto. Sin embargo, se pretende aquí seguir otro camino, el que trazaron escritores jóvenes de aquel periodo y que apunta a la escritura del fragmento, al existencialismo, a la crisis del sujeto tanto en los espacios de provincia como en los de las ciudades del Caribe colombiano. Para el desarrollo de esta hipótesis se hace, primero, una breve presentación analítica de las novelas mencionadas; posteriormente se establece el estado del campo de la novela en la Colombia de ese momento; finalmente, se propone considerar una posible ruta de la escritura del fragmento como forma de la novela en el Caribe colombiano.

**Palabras clave:** Caribe colombiano, década del sesenta, escritura, fragmento, novela.

## ABSTRACT

This paper studies the Caribbean Colombian novel in the sixties of the 20<sup>th</sup> century, based on the analysis of three novels: *El hostigante verano de los dioses* by Fanny Buitrago, *Mateo el flautista* by Alberto Duque López and *Dos o tres inviernos* by Alberto Sierra Velázquez. The main hypothesis is that, by this period, positions concerning writing had widespread through many roads and proposals procuring to overcome the constraint in which the novel of violence had become. One way of severance is that of Gabriel García Márquez, of course. However, another route to follow is intended here, the one traced by young writers of that period pointing to fragment writing, to existentialism and to the crisis of the subject taking place in both the province environment and in the cities of the Colombian Caribbean. To develop this hypothesis, first of all, a brief analytical presentation of the novels mentioned is exposed; then, a possible state of the novel in Colombia by the sixties of the 20<sup>th</sup> century is settled and, finally, the consideration of a possible route by the fragment writing as a form of the novel in the Colombian Caribbean is proposed.

**Keywords:** Colombian Caribbean, sixties, writing, fragment, novel.

<sup>1</sup> Este trabajo fue presentado como ponencia en el XII Seminario Internacional de Estudios del Caribe - Crisis y desafíos en el Gran Caribe, realizado en Cartagena de Indias del 27 al 31 de julio de 2015.

<sup>2</sup> Doctora en Letras de la Universidad de Sao Paulo, docente de la Universidad Central de Bogotá, correo electrónico agutierrezm@ucentral.edu.co

Escribir el Caribe implica ubicarse en una lógica distinta a la que supone el espejismo de lo real maravilloso o del realismo mágico como principio de comprensión del ser en el Caribe. Ambas corresponden a formas de configurar estéticamente una mirada del mundo, no son el mundo. Justamente porque se confunde un principio estético con un planteamiento ético. La comprensión de lo real se torna imposición de una mirada artística sobre las otras posibles (sociológica, filosófica, política...) y, de esta manera, una voluntad de saber se convierte en una voluntad de poder: la identidad del Caribe está en sus representaciones míticas (lo real maravilloso o el realismo mágico).

Por esta misma vía, la pluralidad de propuestas estéticas en el Caribe entra en el circuito de la conexión con el realismo mágico y estas suelen ser puestas en correspondencia con el seguimiento o no de esta forma. Este sesgo de la crítica reduce los modos de relación entre los autores y sus obras a una lógica hegemónica en la que al realismo mágico le correspondería el centro y a las otras propuestas la periferia. Sucede, precisamente, porque se parte del desconocimiento del estado del campo literario para el periodo de producción de las obras. Simplemente porque olvidamos que las obras en el momento de producción no establecían entre sí las relaciones que hoy les adjudicamos con esa mirada desde el presente nuestro. Sin duda, el contacto entre ellas estaba marcado de manera diferente en correlación con el estado del campo para el momento en que las obras y las relaciones se consolidaban. Y no se trata aquí de negar la importancia y el legado de Gabriel García Márquez en la literatura del Caribe. Desde otra mirada, intentamos ahora lograr que los senderos se bifurquen de la manera como quizás se haya desplegado el jardín en la década del sesenta.

Lázaro Valdelamar (2007) señala acertadamente cómo se ha ignorado sistemáticamente esta cuestión en los estudios críticos colombianos, especialmente para el caso del Caribe colombiano. Esta reducción ha llevado a caracterizar dicotómicamente al territorio nacional dentro del circuito periferia y centro como ejes temáticos espaciales.

Por un lado, a la región del Caribe colombiano se le asociaría en directa correspondencia con el campo y las pequeñas poblaciones, mientras que a la región andina se la relacionaría con la ciudad y la mirada de la urbe. Al hacer un análisis del contexto, Valdelamar presenta la manera como la crítica ha reducido las posibles tradiciones literarias en el Caribe a la corriente mitológica en la que predomina la escritura del “pensar mítico”, con el correspondiente prejuicio de la escritura como transposición de la oralidad al lenguaje escrito. En consecuencia, este autor estima que, lamentablemente, la crítica ha institucionalizado la idea de que esta es la tradición literaria del Caribe y por tanto:

Este proceso de reducción opera sutilmente, al restringir el campo de las obras canónicas del Caribe, a aquellas cuyas posibilidades temáticas y formales permiten reafirmar la idea de que cultural, social y artísticamente esta región colombiana se halla a medio camino entre lo oral y lo escrito, en la transición del campo a lo ciudadano, de ciudades y habitantes premodernos, a ciudades modernizadas y sujetos cosmopolitas. Es así como se ha naturalizado, en su recurrente mención, que las tres novelas que inician la modernidad narrativa en el Caribe y en Colombia, son las tres que parten de y tematizan esas transiciones: *La hojarasca* (1955), *La casa grande* (1962) y *Respirando el verano* (1963). (Valdelamar, 2007, p.13)

Sin lugar a dudas, a principios de la década de los años sesenta del siglo XX se publicaron estas obras importantes, además de *El coronel no tiene quién le escriba* (1962) de Gabriel García Márquez; sin embargo, también se publicaron *Dos o tres inviernos* (1963) de Álvaro Sierra Velázquez y *El hostigante verano de los dioses* (1963) de Fanny Buitrago. Cabe resaltar que en este periodo coyuntural, en cada una de las propuestas -si bien diversas- hay una búsqueda por la superación de la prerrogativa de la violencia bipartidista como tema de la novela y una opción por la elaboración estética de la crisis que trajo consigo

una modernización de las formas sociales sin una modernidad del pensamiento y de las prácticas sociales.

Valdelamar, en su estudio sobre la novela *Dos o tres inviernos* de Alberto Sierra Velázquez, plantea que en el Caribe hay otras corrientes literarias que eluden la tradición mítica, una de ellas es la de la exploración por el individuo en la urbe, fuera de la dicotomía campo-ciudad propuesta por la crítica. Desde la perspectiva de Valdelamar, paralelas a esas novelas que tematizan las transiciones de las sociedades provincianas a sociedades urbanas surgieron obras en el Caribe que se preguntaban por lo que sucede con los sujetos que ya están instalados en las urbes. Prueba de ello sería para él *Dos o tres inviernos* que, por haber sido “escrita en la Cartagena de finales de la década del cincuenta e inicios de la década del sesenta con la capacidad de anticipación de las crisis identitarias del sujeto urbano moderno, se hace impensable e incómoda para el discurso de la crítica” (Valdelamar, 2007, p.15). Según este autor, esto ocurre porque se sale del marco del canon establecido para el momento: la tradición mítica o la narrativa de la violencia. En la novela de Sierra Velázquez es posible encontrar una profunda exploración del sujeto moderno desde un intimismo que trasciende el monólogo puesto que más que un diálogo consigo misma es un constante interrogarse a sí misma:

Otras veces, cuando como ahora, permanezco con el rostro *acumulado* en los vidrios de la ventana y miro la calle y las gentes es cuando más me doy cuenta que estoy tan sola. Miro los rostros que transitan con un esplendor visible por mi calle. De ellos emana un cúmulo de *decisiones* y un tremendo deseo de vivir. Me entusiasman en tal forma que quisiera salir a estrechar a todos la mano. Unirme como ellos, a ser una de ellos. La soledad se ha deslizado por mi rostro desgarrando mis ambiciones. Me asusto de mí misma. Estoy asustada al comenzar el invierno. (Sierra Velázquez, 2007, p.53)

Una de las cuestiones más interesantes de la novela es la suspensión de la noción temporal en una habitación; entre sus muros y la ventana discurren los pensamientos de la mujer sola ¿abandonada?, ¿dos o tres inviernos?, ¿por qué la imprecisión?, ¿cuánto tiempo cronológico pasa en la novela? Quizás la imprecisión tiene como función la disolución misma del tiempo y su forma material es el juego formal con los saltos entre el presente de la narración, la interpelación a un *tú* en el tiempo verbal del futuro y una narración en el tiempo verbal del pretérito para un pasado reciente. El tiempo deja de existir porque solo se asume en la medida en que la protagonista hace conciencia de él y hace que el tiempo transcurra, o lo fija en horas, momentos o días; pues es justamente la subjetividad de la mujer la que hace que el tiempo se materialice, se intensifique o se difumine en circunstancias que espacializan la emoción que atraviesa a la protagonista mientras contempla los lugares, las calles, las personas, a sí misma.

Otro aspecto que vale resaltar es la estructura de la novela en partes: la primera y la segunda aparentan la forma del diario o de la crónica -con la temporalidad marcada por la subjetividad de la protagonista- se va narrando una mirada de la ciudad y un estado emocional en la ciudad. Podría considerarse que esas dos partes equivalen al fluir de la conciencia de la protagonista, a su intento de interpelación de un “*tú*” que nunca aparece en el relato. La tercera parte funde los planos, se revela que el personaje femenino a quien interpela es al autor; el “*tú*” no es el lector o el amante ido, sino el autor. Luego se hace una especie de ejercicio de metaficción en el que se reflexiona sobre la manera como fue escrita la novela y el discurrir reflexivo en el intento por definirla fuera de los límites tradicionales de la novela, por lo que en esta parte final se adelanta una especie de mecanismo de exhibición de la escritura. A este juego en espiral, Valdelamar lo considera el modo como Sierra Velázquez se permite hacer una reflexión sobre la novela ya que en ella hay una

exposición de las costuras del texto que se remata con las notas complementarias, donde se explicitan los códigos artísticos que lo estructuran. Puesta en cuestión del estatus de realidad o de ficcionalidad que se les debe conferir tanto al personaje como al autor y al texto físico que el lector tiene entre las manos. (Valdelamar, 2007, p.31)

El juego de metaficción se completa por vía de la correspondencia en la que se hace material el diálogo entre personaje-autor a través de unas cartas en las que una y otro se interpelan sin respuesta definitiva, como reiniciando el diálogo que se cerró en el marco de la historia para continuarlo en el plano de la narración. Finalmente, esta última parte revela el andamiaje mismo de la novela, como si al espejo de la ficción se le exhibiera su envés y el pacto narrativo se rompiera para hacer consciente al lector de que está ante un texto ficcional, “una invención” del autor implícito, artificio con el que al mismo tiempo se hace una nueva “invención del autor” como personaje que le habla a su personaje. Juego de máscaras que se revelan y al revelarse construyen una nueva máscara ficcional.

Por su parte, *El hostigante verano de los dioses* puede ser considerada como un palimpsesto de escrituras, ya que cuatro mujeres escriben la historia -una forastera, Inari, Isabel, Hade-; en sus textos se entrecruzan el género epistolar, el monólogo, el diálogo, la segunda persona y el relato tradicional. Múltiples voces que se construyen a la manera de cajas chinas, y al mismo tiempo, como cuarto de espejos, una escritura contradice a la otra, o la complementa, o la amplía, tanto en la forma como en la presentación de la información. Cada escritura teje la trama, para que la otra la desteje, o cambie los hilos narrativos hacia una nueva dirección y poco a poco el lector se ve obligado a armar el entramado de la historia desde la conexión entre escrituras.

Tal vez por ello, la propuesta estética de la obra de Fanny Buitrago trabaja con el cruzamiento de múltiples escrituras que se transforman en múltiples miradas a los dioses. Cada una de ellas

completa el cuarto de espejos en donde se ven los jóvenes, pero también en donde quedan presos en una especie de sino trágico que su misma condición social les obliga a proyectar. La decadencia del sistema patricio no se le atribuye a ninguna causa externa, sino a la degradación del sistema. Aún más, el nihilismo de los jóvenes es producto mismo de la corrupción del sistema, pero al mismo tiempo, es la garantía de su perpetuación.

El capítulo final consta de una sola línea. El paréntesis en el título, “(La autora)”, lleva a pensar que es una intromisión del mundo de la vida, en el mundo de la ficción, pero el marco de composición se quiebra con dos frases cortas: “Lo siento. Olvidé lo demás” (Buitrago, 1963, p.347) y el nombre de la autora como firma: Fanny Buitrago, ¿cuál? La autora implícita se hace personaje de lo narrado para ubicarse -nos- en el límite entre lo ficcional y lo real. Con ello no solo exhibe la máscara de la ficción, sino que destruye el andamiaje de escrituras de la novela, los palimpsestos se revelan como construcciones de la autora implícita “Fanny Buitrago” que decide dejar de contar porque “olvidó lo demás”.

El juego entre la presencia-ausencia de la autora se configura en la novela como una desestabilización del realismo tradicional que acepta como convención las aperturas y cierres de la novela, así como el desarrollo de la historia desde un pacto narrativo en el que se crea la ficción de un “relato real”, a través de una carta, un diario, una nota del periódico. La apertura de la novela es una “Advertencia innecesaria” en la que se afirma que todo es producto de la imaginación y se cierra esta suerte de epígrafe con un guiño que parece negarlo todo “cualquier semejanza con la realidad es una coincidencia, o una mala pasada de mis continuos insomnios” (Buitrago, 1963, p.8).

*Mateo el flautista* de Alberto Duque López está montada sobre el homenaje a *Rayuela* de Julio Cortázar. Sin embargo no se queda en la emulación de su obra, sino que establece con ella un diálogo de palimpsesto que va desde la forma de la novela, a la construcción de los personajes y la configuración de las voces. Podría pensarse que

es una especie de vaciamiento del contenido para retener la forma y hacer de ella su propia forma de crear un mundo propio, en el caso de *Mateo el flautista*, esperpéntico y terriblemente violento. Este es quizás uno de los rasgos que se resaltan en la novela, en la medida en que se rompe la noción de límite de lo verosímil en el plano mismo de lo narrado: la reiteración de la muerte del padre, la violación de la abuela, los jóvenes que comen niños, el incendio del circo con los animales enjaulados, los ciegos encadenados que con sus propias muelas les quitan las suyas a los cangrejos. Todo ello narrado sin principio y sin final, sin causa aparente, solo los efectos de una violencia inusitada e inexplicable. Sobre este tipo de novela, Luz Horne afirma: “En estas narrativas se construye un realismo ostensivo, pero *inverosímil*; discontinuo pero *indicial* y *performativo*; vuelto hacia los temas clásicos del realismo relacionados con lo bajo y la escoria social, pero de un modo no pedagógico sino *despiadado*” (Horne, 2011, p.32). En *Mateo el flautista* esa violencia es narrada con la misma neutralidad con la que se cuentan hechos cotidianos:

Entonces se quedaban quietos mientras la maestra explicaba la clase y guardaban precipitadamente el cuerpo descuartizado del niño bajo la mesa. La maestra: la primera que supo de todo esto se asombró y chilló y cayó al suelo y ellos esperaron las preguntas de los policías cuando la encontraron colgando de una viga del hotel. El hotel: venden helados y dulces. Los acosaron a preguntas mientras el hedor de los cuerpos destrozados se hace intolerable ahora que estamos sacándonos los trocitos de carne de los dientes y escupimos las astillas de los huesos para guardarlas en una caja de fósforos. (Duque López, 1968, p.22)

La novela está dividida en dos partes. En la primera, *Las memorias de Ana Magdalena*, se reconstruye la infancia de Mateo (Antonio) a partir de fragmentos evocados de Ana Magdalena. Los hechos que se narran sobre su comportamiento y

los acontecimientos parecen más el delirio de la mujer que una concatenación de los recuerdos. Así mismo la narración oscila entre la neutralidad de la tercera persona del singular, hacia la tercera del plural hasta llegar a la interpelación de la segunda persona del singular tal vez dirigida a Mateo “y nadie te nombró más porque fue que la orden del padre impuso una nueva costumbre” (Duque López, 1968, p.45). La segunda parte corresponde a la versión de Juan Sebastián, pareciera una revisión de lo expuesto de manera deshilvanada por Ana Magdalena. En esta nueva escritura hay una secuencialidad marcada por 41 apartados, posibles contraposiciones a lo desarrollado en la primera parte. De nuevo la figura del espejo y su envés. Voces que se dicen y se contradicen en la reconstrucción y destrucción de la historia.

Una vez más la metaficción aparece al final del relato, pero dentro del relato mismo, juego de disolución de lo verosímil ficcional por la inclusión de una nueva ficción que a su vez es negada por otra ficción; al final el lector se ve instigado por múltiples versiones de la posible vida de Mateo el flautista y deberá ser quien lee quien elija entre la versión caníbal de Ana Magdalena o la del guerrillero de Juan Sebastián, o también la que parece más veraz históricamente, “hablándole a los animales mientras llegaban los camiones llenos de cachacos y soldados” (Duque López, 1968, p.171). El juego de la duda se sostiene hasta el final de la novela. En un párrafo extenso parece negarse la existencia de Mateo el flautista, y se insinúa su creación como personaje de ficción, para luego con la última frase llevar todo de nuevo al comienzo:

Solo eres el pretexto para que una vieja loca que le lava la ropa a los payasos y un marica que hace música, escriban sobre ti y sobre Puerto, hasta que las palabras no sirvan más para nombrar las cosas y solo sean el hedor de las tripas reventadas de un anciano que ahora está mirando el río y se toca la cabeza.

Ahora recuerdo los niños devorándose un compañero de trompos. (Duque López, 1968, pp.171-172)

En estas tres novelas, *El hostigante verano de los dioses*, *Dos o tres inviernos* y *Mateo el flautista*, la preocupación por los modos como por el lenguaje cobra vida en la escritura; lleva no solo a la indagación vanguardista con los denominados géneros tradicionales o la ruptura con la linealidad del relato. También mueve al énfasis en el descubrimiento de los juegos con el significante, los matices del lenguaje en su expresión oral -la sonoridad, la morfología, la sintaxis y la misma semántica-, todo ello como re-creación y no solo como reproducción en la escritura de lo real.

Precisamente porque quizás lo real para estos escritores va más allá de las cuestiones políticas y se dirige también a la condición de ser jóvenes en un orden del mundo que está cambiando de manera rotunda. Por un lado una experiencia que tiene mayor relación con la condición escindida del sujeto en las urbes modernas; por el otro, en las pequeñas poblaciones y regiones del Caribe la constatación de la caducidad de un orden patricio basado en la tenencia de la tierra no es visto como orden mítico del mundo sino como nihilismo colectivo y como fuerza que sostiene el viejo orden en el estaticismo; por ello parece significativo el hecho de que esta inacción y la concentración en los espacios de quietud sean *leit motiv* en el nombre de las novelas del periodo: *La casa grande* (1962), *Respirando el verano* (1963), *El hostigante verano de los dioses* (1963), *Dos o tres inviernos* (1964).

Interesa aquí la década de los años sesenta porque es posible considerar que se puede superar este reduccionismo al contemplar otras propuestas estéticas. Interesa también porque es plausible suponer que este periodo corresponde a uno de esos momentos en que el campo de la novela colombiana atraviesa un nudo gordiano (como lo fue el periodo finisecular que da entrada el siglo XX, o el periodo de mediados de siglo XX): la encrucijada que llevaba a que una preocupación

ética -narrar la Historia- se superpusiera a las preocupaciones estéticas -contar historias-. Las diferentes tendencias estéticas, desde el realismo social, las vanguardias, el realismo tradicional, estaban atravesadas por la cuestión histórica de la violencia bipartidista que a lo largo de la década de los cincuenta había llevado a una guerra civil no declarada oficialmente, pero materializada en los miles de muertos, los desplazamientos forzados y los disturbios civiles a lo largo y ancho del país. Su influjo en la literatura del periodo está claramente establecido en lo que se ha denominado el género de “novela de la violencia”, indudablemente porque en la literatura como campo artístico establece este diálogo de segundo grado con el mundo; así lo aclara Raymond Williams citado por Altamirano & Sarlo:

Un conjunto de prácticas sociales son, por su carácter, ajenas al sistema literario, pero lo rodean, lo limitan, incluso lo asedian, disputándole tal o cual forma de discurso: un rasgo distintivo, y que permite comparar diferentes órdenes sociales, es hasta dónde se abarca en el conjunto de las prácticas y experiencias, hasta qué punto intenta incorporarlas. Pueden existir áreas de la experiencia que sean ignoradas o que prescindan de ellas; que se las asigne a la esfera privada o se las generalice como naturales. Por lo demás, cuando el orden social cambia, en los términos de su propio desarrollo, estas relaciones demuestran ser también variables. (Williams citado por Altamirano & Sarlo, 1993, p.26)

El 24 de julio de 1956, Alberto Lleras Camarago (partido liberal) y Laureano Gómez (partido conservador) firmaron el Pacto de Benidorm con el que se aprobó el régimen del Frente Nacional: los partidos liberal y conservador se turnaron la presidencia entre 1958 y 1974. Esta salida lejos de zanjar las diferencias, hizo aún más radical las disconformidades sociales, económicas y políticas del país, de ahí que sea en la década de los sesenta cuando surgen tres de los grupos guerrilleros más importantes de Colombia: en 1964 nacieron las

Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el 7 de enero de 1965, el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y en julio de 1967, el Ejército Popular de Liberación (EPL). Asimismo, después de 1959 a la convulsionada situación del país se unía el influjo de la revolución cubana en toda América Latina como alternativa al viejo orden político establecido por las hegemonías tradicionales. En esa enrarecida atmósfera socio-cultural, la literatura también se allanó a la multiplicación de las visiones y propuestas. Jonathan Tittler plantea que al menos tres perspectivas podrían encontrarse a finales de los cincuenta y principios de los sesenta:

Los autores premiados (en el concurso de cuento de El Tiempo, 1959) representaron tres de las corrientes más importantes de la literatura colombiana: la tradicional antioqueña que buscaba en Mejía Vallejo nuevas formas de expresión que superaban la herencia tradicional costumbrista de Carrasquilla y Efe Gómez; la universal europea que introducía los aires de renovación promovidas desde la capital por el grupo de santandereanos y bogotanos que editaban la revista Mito; y, finalmente, la anticonformista del movimiento nadaísta representada por su fundador Gonzalo Arango. (Tittler, 1989, p.37)

Tres tendencias en las que Tittler no incluye al Caribe, quizás por desconocimiento, quizás porque sistemáticamente se ha ignorado el campo de la literatura del Caribe antes de Gabriel García Márquez y la posterior se ha hecho girar en torno a él<sup>3</sup>. No obstante este intento por establecer tendencias, señala bien la proliferación de miradas después del denominado “periodo de

la violencia”. Sin lugar a duda, buena parte de la literatura en la década del cincuenta apuntó al tratamiento de los acontecimientos histórico-políticos del país. Desde propuestas estéticas que pugnaban por fijar el presente histórico, hacer testimonio, dejar registro, elaborar un juicio crítico, o sencillamente, buscarle forma a lo que estaba sucediendo, a veces desplazando lo estético por lo ético, a veces lo ético como trasfondo de lo estético, pero con la intención clara de hacer de la violencia bipartidista el punto reiterativo de sus propuestas. Justamente por ello se hizo popular entre la crítica el término “Novela de la violencia” para reunir obras literarias que tienen en común el tratamiento literario del enfrentamiento entre liberales y conservadores a mediados del siglo XX.

Este tipo de novela podría ser caracterizada también por una concepción del papel de la literatura en relación con el medio circundante. Tal vez por la cercanía con los acontecimientos históricos, una primera tendencia la comprenden obras de corte realista social que se enfocaba en el establecimiento de la verdad como “valor auténtico” de los textos, bien fuese a través de la denuncia, el testimonio o la exposición casi al modo naturalista de los hechos. Obras como *El día del odio* (1951) de José Osorio Lizarazo, *El Cristo de espaldas* (1952) y *Siervo sin tierra* (1954) de Eduardo Caballero Calderón, constituyen los ejemplos más emblemáticos de esta postura literaria.

Una segunda corriente hace primar la búsqueda estética sobre lo ético, sin dejar de lado la preocupación por ese mismo objeto, puesto que sus autores se concentran en los efectos que los acontecimientos históricos tienen sobre los individuos y no tanto en fijar dichos acontecimientos como Historia. En esta tendencia pueden inscribirse obras como *El gran Burundú-Burundá* (1952) de Jorge Zalamea Borda, *Marea de ratas* (1960) de Arturo Echeverry Mejía y *La mala hora* (1962) de Gabriel García Márquez. Roberto Burgos Cantor, en *Memoria sin guardianes* (2009), afirma que la violencia como eje temático “era tan abundante y cercana para quienes queríamos escribir en los sesenta que aparecía como una enorme mole que

<sup>3</sup> Solo para mencionar un olvido, en los estudios sobre novela urbana en Colombia poco o nada se menciona sobre la novela *Cosme* (1927) de José Félix Fuenmayor, en la que se vislumbra una concentración en el lenguaje, pero también un énfasis por lo que acontece en las ciudades que empiezan a configurarse como urbes y ya no solo como provincias gracias a la transformación de las sociedades agrícolas basadas en la tenencia de la tierra a sociedades burguesas centradas en el comercio.

no dejaba ver más nada. Tal narrativa se denominó la literatura de la violencia. En ella predomina más la conciencia moral que la calidad literaria” (Castillo Mier & Urrea, 2009, pp.97-98). Tal vez por todo ello, y manteniendo una idea de la continuidad de la violencia en Colombia, Cristo Figueroa (2004, p.108) hace una distinción entre tres momentos de la relación novela-violencia: narrativa en la violencia, narrativa de la violencia y narrativa de las violencias múltiples. A esta forma de exploración, Tittler la considera en los siguientes términos:

(Premio Esso 1961, Primer concurso nacional de novela, gana *La mala hora*). Si el cuento de Gaitán Durán era psicológico y el de Mejía Vallejo poético, el de Gonzalo Arango se volvía sarcástico e irónico. (...) Estas tres actitudes, la interiorización, la evocación poética y el humor y la ironía, serían la tabla de salvación para una literatura que se estaba ahogando en sangre y debía encontrar otra solución diferente a la de asustar con el número de muertos si deseaba profundizar en el cáncer de una sociedad. (Tittler, 1989, p.39)

De ahí que en la década de los sesenta, las obras que siguen interrogando el momento histórico encuentren otra salida estética a través de una línea de experimentación formal, de juego con las voces y la narración como se hace evidente en obras como *La Casa Grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio y *El día señalado* (1964) de Manuel Mejía Vallejo; obras en las que el lenguaje parece ser el objeto de esas narrativas y el fragmento la forma literaria para hacer de dicha experiencia histórica, elaboración estética. Sin embargo, es importante reconocer que también a partir de la década de los sesenta las preocupaciones estéticas de los escritores van por caminos diferentes de la novela de la violencia, quizás unido al hecho de que los vientos de renovación y de ruptura que se vivían en Europa y buena parte de América Latina llegaban también al país y planteaban grandes cambios en el campo artístico colombiano.

Recuérdese que la literatura latinoamericana, con mayor reconocimiento en la narrativa, había abierto camino a posibilidades de todo tipo en lo que se refiere a la relación lenguaje-mundo-forma, con propuestas como la de Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, José Lezama Lima, Alejo Carpentier, João Guimarães Rosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar o el mismo Gabriel García Márquez. Esta multiplicación de las formas, de los usos y de los lenguajes fue explorada en el campo colombiano desde distintos frentes: Gonzalo Arango en Medellín hacía del nadaísmo más un gesto provocativo que una propuesta concreta de renovación. Sin embargo, sus actos de abierto desafío a la institucionalización de la literatura sirvieron como “alarido” que produjo un remesón muy necesario en el campo cultural; en Cali, Andrés Caicedo, Enrique Buenaventura, Carlos Mayolo y Luis Ospina pondrían en diálogo permanente a la literatura, el cine y el teatro; Alberto Duque López, Alberto Sierra Velázquez y Fanny Buitrago, entre otros, en el Caribe, propondrían juegos resueltamente experimentales en la construcción de sus universos narrativos, bien alejados de la configuración mítica del mundo, pero también harían una virada importante de la cuestión de la violencia bipartidista hacia las preocupaciones que embarcaban las nuevas subjetividades.

Interesa aquí estudiar particularmente este último movimiento dentro del campo de la novela colombiana de la década de los sesenta porque es posible considerar que la fuerte experimentación y el cuestionamiento de la novela como forma, plantearon a la escritura como una manera de resistirse a la representación mimética del mundo. Por lo que podría pensarse que esta perspectiva de exploración estaría relacionada con la intención de alcanzar una forma de renovación frente a la reducción de la literatura a su función social de denuncia. Isaías Peña Gutiérrez en un estudio suyo sobre *El jardín de los Weismann* de Jorge Eliécer Pardo pone en relieve el espíritu que acompañaba a los jóvenes escritores de la época al afirmar que:



A la distancia, una de las razones por las cuales esta novela sobresale entre las de su época es haber encontrado un nuevo horizonte literario sin haber abandonado el referente histórico-político que le pertenecía. Escrita cuando en Colombia los jóvenes le apostaban a una ruptura frente a la novela de la tierra de mediados del siglo XX, o a la literatura de Gabriel García Márquez, utilizando un acercamiento a lo juvenil, musical o deportivo -con tanta validez como las otras-, Pardo no claudicó frente a quienes vetaron la presencia de la sórdida historia colombiana en la narrativa. (Peña Gutiérrez, 2015, p.151)

Efectivamente, en el caso del Caribe, las exploraciones estéticas de los escritores jóvenes apuntaban lejos del dato histórico y más cerca de la búsqueda de un lenguaje que tradujera la experiencia de lo real del sujeto como individuo y no solo como arquetipo de la colectividad; de ahí que estas búsquedas estaban marcadas por la intención de salirse de los límites de la novela de la violencia. *El hostigante verano de los dioses* (1963) de Fanny Buitrago, *Dos o tres inviernos* (1964) de Alberto Sierra Velázquez y *Mateo el flautista* (1968) de Alberto Duque López son obras iniciáticas importantes que marcan este otro derrotero de la novela en el Caribe para la década del sesenta. Lo real histórico no se nombra en estas obras, sin que ello signifique la construcción de un tiempo sin tiempo del mito; es más bien un *illo tēpora* que, sin cronologías ni fechas específicas, construye la sensación del presente a través del juego de voces, o el presente de la narración, o el monólogo que le habla a un *tú* inexistente.

En las apuestas de estos escritores se hace evidente que hay una búsqueda diferente a la del realismo social y que beben de otras fuentes como la de la novela experimental, el existencialismo francés, de la denominada novela postmoderna norteamericana y de la misma narrativa latinoamericana del periodo. La indagación entonces apuntaba a las exploraciones de la escritura fuera de la linealidad de la Historia o la cronología de los acontecimientos y se orientaba especialmente

a la fragmentación como modo de capturar la experiencia de lo real en su devenir.

Es por ello que esta exploración partía de la pretensión de alcanzar la palabra oral y fijarla en la escritura: capturar el ritmo, el tono y la melodía del habla. Asimismo, estas novelas proponen un quiebre a esa mirada totalizadora de la literatura del Caribe como fuertemente marcada por la línea tan nombrada para el caso de García Márquez (Joyce, Woolf, Faulkner, Hemingway) y van señalando nuevos rumbos de esa diversidad que ha signado a la literatura en Latinoamérica, porque en el campo estético colombiano también se siguieron derroteros diferentes a los anglosajones, como lo menciona el mismo Roberto Burgos Cantor en *Señas particulares*:

Los escritores hicimos un esfuerzo leal por reunir elementos intelectuales de interpretación del momento. La carga era enorme. Además de los clásicos del marxismo, se leía una literatura que nos resultaba afín. Camus, Simone de Beauvoir, Sartre. Lo que producían en los países colonizados, en especial Fanon y Aimé Césaire. Los trabajos de los intérpretes marxistas, con las diferencias notables de los italianos y los franceses. Los ensayos de José Carlos Mariátegui. Sartre parecía estar en todas partes. (Burgos Cantor, 2011, p. 42)

Más allá de la tradición mítica, novelas como *El Hostigante verano de los dioses* (1963), *Dos o tres inviernos* (1964) y *Mateo el flautista* (1968) continúan con la tradición trazada por *Cosme* de José Félix Fuenmayor al proponer la exploración de las transformaciones de las ciudades centrada en la preocupación por el individuo que se ve inmerso y al mismo tiempo escindido en ellas. Fanny Buitrago, Alberto Sierra Velázquez y Alberto Duque López se sostienen en esa línea de escritores que ven a la literatura como apuesta por el lenguaje, como fin en sí mismo.

A través de sus obras es posible encontrar un envite por ese tipo de literatura que considera a la novela como proceso y no como producto, como una búsqueda que exhibe su propio

procedimiento de construcción, que se denuncia a sí misma como invención, es decir, como artificio. Por eso mismo puede pensarse que estos narradores confrontaban la apuesta por la denuncia que había impuesto el realismo de la violencia, pero también difieren de la tradición mítica asociada con el Caribe. Centrados en la afirmación del hecho estético sin una función social específica que lo determine parece que intentan resaltar la separación del arte de la reproducción de la vida para hacer de esa diferencia una postura literaria y con ello abren la posibilidad a considerar a la escritura del fragmento como otra de las vertientes de la novela en el Caribe colombiano.

### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Altamirano, C. & Sarlo, B. (1993). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Argentina: Edicial.
- Buitrago, F. (1963). *El hostigante verano de los dioses*. Bogotá, Colombia: Tercer Mundo.
- Burgos Cantor, R. (2011). *Señas particulares*. Cartagena, Colombia: Ediciones Pluma de Mompox, Colombia.
- Castillo Mier, Ariel & Urrea Restrepo, Adriana. (2009). *Roberto Burgos Cantor, memoria sin guardianas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Duque López, A. (1968). *Mateo el flautista*. Bogotá, Colombia: Lerner, 1968.
- Figueroa Sánchez, C. R. (2004). Gramática-violencia: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX. *Tabula Rasa*, No. 2, enero-diciembre, 93-110.
- Horne, Luz. (2011). *Literaturas reales, transformación del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Peña Gutiérrez, I. (2015). *La puerta y la historia*. Bogotá, Colombia: Universidad Central.
- Sierra Velázquez, A. (2007). *Dos o tres inviernos*. Cartagena, Colombia: Universidad de Cartagena: Cámara de Comercio de Cartagena.
- Tittler, J. (1989). *Violencia y literatura en Colombia*. Madrid, España: Técnicas Gráficas.
- Valdelamar, L. (2007). Hibernando en el trópico: melancolía, modernidad y metaficción en la novela *Dos o tres inviernos* de Alberto Sierra Velázquez. *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 5, enero-junio, Barranquilla, 9-31.

### OTRA BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Burgos Cantor, R. (1968). Búsqueda y hallazgo de un lenguaje. *Letras Nacionales*, N° 19, Bogotá, Marzo/Abril, 57-59.
- Cobo Borda, J. G. (compilador). (1995). *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, Tomos I y II. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo.
- Cruz Kronfly, F. (1964). *La sombrilla planetaria*. Bogotá, Colombia: Planeta.
- Jaramillo, R. (1994). *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá, Colombia: Temis.
- Kohut, K. (Comp.). (1994). *Literatura colombiana hoy Imagenación y Barbarie*, Madrid, España: Universidad Católica de Eichstätt.
- Quiroz, F. (1993). *El reino que estaba para mí, conversaciones con Álvaro Mutis*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Saldívar, D. (1997). *García Márquez - El viaje a la semilla - La biografía*. Madrid, España: Alfaguara.
- Viviescas Fernando & F. Giraldo Isaza. (Comps.). (1991). *Colombia el despertar de la modernidad*. Bogotá, Colombia: Foro Nacional por Colombia.