

LA EXPERIMENTACIÓN FORMAL DEL GRUPO DE BARRANQUILLA ANTERIOR AL IMAGINARIO DE MACONDO

EXPERIMENTATION IN BARRANQUILLA GROUP
LITERATURE BEFORE MACONDO

LINA MARÍA BARRERO BERNAL

Universidad de Talca
Instituto de Estudios Humanísticos
“Juan Ignacio Molina”
2 Norte 685
Talca
Chile
lbarrero@utalca.cl

RESUMEN

Este artículo propone una lectura intermedial de la obra de Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez en su período más experimental, cuando se integran al grupo de jóvenes periodistas y escritores establecidos en la ciudad portuaria de Barranquilla, Colombia en los años 50. El Grupo define abiertamente una necesidad de despojarse del estilo costumbrista y explorar nuevas posibilidades de la literatura, dando un giro que será definitivo para la literatura colombiana contemporánea. La búsqueda estética que logra renovar el imaginario tradicional se alimenta de los diálogos entre los lenguajes

mediáticos y artísticos que surgen de actividades como la tertulia, el periodismo y la afición al cine.

Palabras claves: Grupo de Barranquilla, Caribe, intermedialidad, experimentación formal, surrealismo.

ABSTRACT

This article aims to read Álvaro Cepeda Samudio and Gabriel García Márquez literature from an intermedial perspective. It reviews their experimental period as young journalists at the port town of Barranquilla, Colombia during the 50's. They came part of a bohemian group of artists who looked forward to challenge traditional literature and seek new aesthetic possibilities. Their unconventional style defined by the relation between media dialogues-journalism, cultural gathering and cinema became a decisive step to the contemporary Colombian literature.

Key words: Baranquilla Group, Caribbean, Intermediality, Experimentation, Surrealism.

Recibido: 27/01/2017

Aceptado: 17/06/2017

I. INTRODUCCIÓN

En la ciudad de Barranquilla, Colombia, surge a mediados del siglo pasado, una agrupación de jóvenes literatos, periodistas y artistas visuales que forman su estilo a partir de la reunión de diversos saberes e intereses, a la luz de la tertulia, como práctica de construcción de la obra artística al margen de la institucionalidad. Gracias a las relaciones interdisciplinarias, el Grupo de Barranquilla emerge como una vanguardia autónoma que renueva la literatura local y desestabiliza la representación tradicional del imaginario del Caribe colombiano.

En el presente texto revisaré en particular la apertura del campo literario a causa de la contaminación de otros imaginarios y lenguajes, como lo son el cine y la vanguardia anglosajona. En este sentido, propongo una lectura desde la perspectiva intermedial de la obra de Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez en su período más experimental, cuando se integran al Grupo.

Este concepto me permitirá examinar una producción escrita que, al apropiarse de la técnica cinematográfica, visibiliza la relación o espacio mediático en el que los lenguajes del cine, el periodismo y la literatura confluyen en la obra del Grupo. Para ello, resulta interesante la noción de remediación —*remediation*— que proponen Bolter y Grusin, la cual se desmarca de la discusión sobre la especificidad de los medios para abordar el entramado de los lenguajes que se imbrican en ellos. Los autores cuestionan la idea tradicional de la remediación como un proceso de evolución tecnológica, en el que un medio nuevo supera al antiguo en tanto perfecciona su inmanencia y transparencia. En ese sentido, la ‘hipermediación’ que se da en la literatura experimental de los inicios del Grupo de Barranquilla, permite rastrear la operatividad del medio y el acto de mediación que llevan a cabo los escritores.

Cepeda Samudio y García Márquez, los más jóvenes del Grupo, definen abiertamente una necesidad de despojarse del estilo costumbrista y ensayan nuevas posibilidades de escritura influenciados por los escritores norteamericanos de la Generación Perdida, que se convertirían en sus principales referentes formales.¹

Al visibilizar la técnica y las relaciones entre los distintos medios, la intermedialidad desestabiliza el aparato de ordenamiento que sostiene

¹ García Márquez y Cepeda Samudio reconocen como mentores a los fundadores del Grupo, el escritor José Félix Fuenmayor y el librero catalán Ramón Vinyes, quienes motivaron en los jóvenes reporteros una escritura depurada de formas arcaicas y ampliaron su perspectiva literaria introduciéndolos en la lectura de autores como Ernest Hemingway, William Faulkner, John Dos Passos y John Steinbeck, integrantes de la denominada Generación Perdida.

a la institución artística. Silvestra Mariniello explica su función crítica y renovadora: “La intermedialidad que se desarrolla en la resistencia a esos compartimientos y oposiciones [entre las disciplinas, las artes y los campos del saber] nos hacía conscientes de las ruinas de ese sistema de valores y nos permitía penetrarlos y hacerlos hablar” (68).

En el caso del Grupo de Barranquilla la actividad del periodismo resulta decisiva para establecer un diálogo cotidiano e interdisciplinario que determina un ritmo constante de producción escrita. Además de ejercer como reporteros y cronistas, García Márquez y Cepeda Samudio, aficionados particularmente al cine, muestran desde sus primeros relatos una fijación por la imagen en movimiento como motivo literario. Así también, encontramos una elaboración más libre respecto a la posibilidad de experimentar con la palabra poética.

Sin embargo, los procedimientos literarios y de reproducción de esa experiencia vívida son muy diferentes. En los cuentos de la etapa más experimental de García Márquez, así como en su novela más poética, *La hojarasca*, hay una exploración de lo fantástico, del mundo interior, onírico, emotivo y simbólico que da pie a la construcción de imágenes espectaculares. Cepeda Samudio, por el contrario, trabaja sobre la austeridad de la descripción para evocar lo momentáneo; la sensación, el paso del tiempo, la interacción directa con la realidad de un universo hermético, “dejando siempre en pie el misterio de los hechos, de los personajes y de la realidad” (Jacques Gilard).

2. ORÍGENES DEL GRUPO DE BARRANQUILLA

A partir de los años cuarenta, comienzan a conformarse en Colombia, agrupaciones de artistas e intelectuales que cuestionan los modelos anquilosados de escritura e imaginarios costumbristas para dar paso a una literatura en diálogo con su contexto más inmediato. Conforme a la tradicional división regionalista del país, estas agrupaciones emergen como núcleos arraigados a una ciudad particular y su cultura local. Uno de los

colectivos pioneros en dicha renovación de la forma y el imaginario es el Grupo de Barranquilla, que se destaca en particular por promover un cambio en la narrativa y por una voluminosa producción cuentística, tal como lo describe Jacques Gilard.

La actividad del periodismo aparece como antecedente determinante para el encuentro de los escritores del Grupo. Antes de ser clasificado como generación intelectual, este movimiento nace de un grupo de amigos que se reúne a discutir los temas de la actualidad cultural en los cafés y bares de la ciudad. Barranquilla como puerto principal sobre el Océano Atlántico era el punto de contacto del país con el norte en años cincuenta, puerta de entrada de los productos norteamericanos principalmente, así como también, puente cultural con el Caribe e incluso regiones más lejanas, como Europa y el Medio Oriente. El puerto, geográficamente distante de Bogotá, se encontraba alejado de los círculos académicos e intelectuales de la capital, por lo cual la escena artística caribeña de mediados de siglo se desarrolla al margen de las restricciones y el elitismo cultural del centro.

En sus tertulias, los jóvenes reporteros y críticos culturales conocen y se fascinan con los narradores norteamericanos, principalmente, orientados por quien fuera su maestro, el catalán Ramón Vinyes:

Los literatos leían a James Joyce, Virginia Woolf, Ernest Hemingway, Erksine Caldwell, John Dos Passos, 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 24)

Junto con las tertulias literarias, tienen como pasión común la cinefilia. Álvaro Cepeda manifiesta una especial afición por el cine que lo lleva desde muy joven a buscar la forma de ver y hacer cine. Es así como motiva a sus compañeros del Grupo para realizar *La langosta azul* a partir

de una idea de guion de García Márquez. Posteriormente, funda junto a Luis Ernesto Arocha, el Centro Cinematográfico del Caribe. Desde allí filman el Noticiero del Caribe en 1969 para ser proyectado en las salas de cine de Barranquilla. En 1970 hacen un documental sobre el Carnaval de Barranquilla y dos años después otros tres documentales: *Carnaval de Barranquilla*, *Barranquilla y el Atlántico*, y *La Subienda*, todos ellos de tipo periodístico.

García Márquez, por su parte, escribe sobre cine desde su primera etapa de trabajo como reportero de diarios. Gracias al trabajo periodístico viaja a Europa a mediados de la década del cincuenta, cuando incursiona por pocos meses en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma. En su caso, el amor por el cine se materializa particularmente en el trabajo de escritura de guiones para películas, búsqueda que se trasluce en sus figuraciones literarias, característica que retomaré más adelante.

Además del interés que despierta García Márquez en los cineastas debido a su fama mundial, la relación de su escritura con el trabajo de visualización del guion ha favorecido la adaptación de varias de sus obras al cine. Cabe destacar los trabajos colaborativos realizados desde su llegada a México con Carlos Fuentes y Arturo Ripstein. Por último, su interés por el desarrollo del cine se manifiesta en el proyecto formativo de creación de una escuela de cine en Barranquilla en los años sesenta, idea que no logra consolidarse hasta 1986, cuando funda la Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba con el respaldo de Fidel Castro.

3. LA EXPERIMENTACIÓN SURREALISTA

En la historia del cine colombiano *La langosta azul*, cortometraje realizado entre 1954 y 1955, aparece registrada como la primera película experimental en la incipiente producción nacional de cine arte anterior a la incorporación del vídeo en los ochentas. La película fue creada y producida en conjunto por varios miembros del Grupo; la idea y el desarrollo del guion se le atribuye a la dupla García Márquez-Álvaro Cepeda; la

dirección del filme es de Luis Vicens con asistencia del pintor Enrique Grau, finalmente, el rol protagónico es interpretado por el mismo director de fotografía, Nereo López.

Se trata de un experimento realizado y financiado en conjunto por sus amigos y sujeto a las limitaciones técnicas derivadas de la precariedad material. La película es rodada sobre cinta irreversible, sin negativo, lo cual dificulta su reproducción durante casi cuarenta años hasta cuando es restaurada por el instituto Patrimonio Fílmico en los años noventa. *La langosta azul* es un cortometraje de ciencia ficción de corte surrealista que presenta la historia de un agente secreto, ‘el gringo’, quien llega a un pueblo del Caribe en busca de una langosta radioactiva. Al igual que lo hiciera la producción literaria del Grupo, *La langosta azul*, irrumpe el costumbrismo dominante: “Este filme inauguró la narración cinematográfica moderna en el país que hasta ese entonces no había superado el registro documental y los cuadros de costumbres audiovisuales, pues se hacía con el influjo parroquial capitalino de mediados de siglo” (Romero 6).

La historia está basada en una experiencia onírica y ambientada en un pueblo remoto del Caribe, en donde la ciencia ficción se entrelaza con costumbres atávicas del lugar. *La langosta azul*, como obra conjunta del Grupo de Barranquilla, condensa en el lenguaje cinematográfico, los principios de renovación formal y elaboración de un Caribe extraño, despojado de paisajismo y presentado a través de la mirada inestable de sus habitantes.

Dicha inestabilidad se traduce en la elaboración de un juego de miradas fragmentadas. La cámara se detiene sobre escenas irrelevantes para la continuidad argumentativa, la cual pasa a un segundo plano. La película se sostiene entonces en su registro documental y en la insistencia por el potencial poético de la imagen. La atención sobre lo simbólico se evidencia especialmente en el acercamiento a los cuerpos de los habitantes del pueblo, el indio y la mujer que danzan en una suerte de ritual en el que se insinúan algunos elementos propios del carnaval, como la máscara detoro/diablo.

Destaca además la presencia de los niños, inquietos ante la presencia del extranjero que llega con la intención de apropiarse de un elemento endémico: la langosta radioactiva. A su vez, la imagen de los niños que corren, juegan y rondan al gringo a través de las calles de tierra y chozas del pueblo, se conecta directamente con la tradición del Neorrealismo y con la relación entre infancia y marginalidad que se consolidará en adelante como rasgo identitario del cine latinoamericano.

La mirada del extranjero que llega a un pueblo inhóspito del Caribe en busca de un animal exótico alterna con la visión de la cámara sobre este forastero que irrumpe el mundo cerrado del pueblo. Además del carácter surreal del motivo central —la langosta azul radioactiva—, el escenario se contradice con la escenificación idílica del Caribe, legitimada tradicionalmente mediante la mirada extranjera. Este Caribe surreal y remoto presenta un paisaje impreciso, de una luminosidad excesiva que impide la contemplación panorámica. Es una zona cuasi desértica en la que apenas se intuye la presencia del océano y unas escasas palmeras.

Respecto al énfasis sobre la mirada, Juana Suárez resalta el interés de la película por las estrategias del cine silente, “tanto por la forma precaria como presenta los créditos iniciales, su carácter de registro mudo, así como por la sucesión de cuadros que reinciden en una de las convenciones más comunes del cine silente, los planos de iris. Con ellos se centra la mirada en el espectador” (142).

La puesta en escena de la mirada a través de las diversas estrategias anteriormente descritas hace de *La langosta azul* la primera obra cinematográfica colombiana que propone una estética crítica y autoreflexiva, con lo cual, en palabras de Hernando Martínez Pardo, este cortometraje “se adelantó diez años al desarrollo del cine colombiano” (197).

4. GARCÍA MÁRQUEZ EN BUSCA DE MACONDO

En consonancia con la búsqueda surrealista de *La langosta azul*, en los primeros cuentos de García Márquez se evidencia un distanciamiento

del Caribe candoroso y pintoresco para adentrarse en la experiencia individual y, desde la introspección, proyectar un mundo tropical evidenciando la mediación de la percepción. Jacques Gilard caracteriza la primera producción de cuentos como anticostumbrista y no realista: “Los cinco primeros cuentos de García Márquez son un manifiesto antirrural, anticostumbrista, antianecdótico y anticircunstancial. Se profundiza en situaciones límites, en formas oníricas o estados mórbidos de la conciencia, no en realidades” (7).

Gabriel García Márquez se instala en Barranquilla en 1949, con 22 años, gracias a un puesto de trabajo que encuentra en el diario *El Heraldito*: “En *El Heraldito*, García Márquez empezó a titular, escribir editoriales y a seleccionar cables de noticias, estos no sólo para publicar tal cual sino para publicar los temas de su columna, bautizada por él [con el nombre de] *La Jirafa*” (Fiorillo 213). Desde su columna, comienza a experimentar con la narrativa, combinando su trabajo de periodista con su proyecto creativo. Durante las noches, y en una pequeña oficina en el segundo piso de *El Heraldito*, se germinan los principales motivos que años después darían a su obra un carácter universal.

Es el caso del nombre *Macondo*, que por esta misma época descubre en el letrero de una casa. Según relata Heriberto Fiorillo en su “Crónica sobre el Grupo de Barranquilla”, en un viaje de retorno desde su pueblo natal a Barranquilla y mientras leía *Luz de Agosto*, de Faulkner, García Márquez ve en el letrero de una casa la palabra *Macondo* y se le queda grabada junto con la historia de su familia, revivida en dicho viaje. Para ese entonces tenía el proyecto de una novela que llevaría por título *La Casa*, pero de regreso a la ciudad y al trabajo decide re armar el texto y escribe *La Hojarasca*, tenía 23 años.

En 1955 se publica por primera vez *La Hojarasca*, novela que llama de inmediato la atención de la crítica por su propuesta de innovación en la técnica. La novela se relaciona de entrada con el procedimiento cinematográfico en el tratamiento del punto de vista, que se convierte en elemento central para la estructura de la obra. *La Hojarasca* trata sobre la muerte de un médico odiado por el pueblo, cuyo cuerpo nadie quiere enterrar. La

historia es narrada desde un triple punto de vista: el de un padre, el de la hija y el del nieto. Se concentra en la elaboración de la perspectiva de cada personaje, incluido el muerto, dejando en segundo plano a la acción:

Por primera vez he visto un cadáver. Es miércoles, pero siento como si fuera domingo porque no he ido a la escuela y me han puesto este vestido de pana verde que me aprieta en alguna parte. De la mano de mamá . . . he pasado frente al espejo de la sala y me he visto de cuerpo entero, vestido de verde y con este blanco lazo almidonado que me aprieta a un lado del cuello. Me he visto en la redonda luna manchada y he pensado: Ése soy yo, como si hoy fuera domingo. Hemos venido a la casa donde está el muerto. El calor es sofocante en la pieza cerrada. Se oye el zumbido del sol por las calles, pero nada más. (2)

En *La Hojarasca* aparece por primera vez el pueblo de Macondo y aunque está determinada temáticamente por la muerte de un hombre y el odio que la población ha acumulado hacia él, no hay un tratamiento lúgubre ni fantasmagórico, sino por el contrario, una recreación vívida de los personajes. Dicha cualidad de evocar, recrear o proyectar la historia en el tiempo presente del texto, es otra de las innovaciones en las que esta novela experimental emparenta con la técnica audiovisual.

A propósito de esta insistencia en la evocación de un tiempo presente, Ángel Rama identificaba el ‘presentismo’ como la característica singular de García Márquez, lo cual refuerza a su vez su tendencia a la explotación de la visualidad: “Todo su arte se rige por el presentismo: las acciones, objetos, frases, están poderosamente incrustados en el instante presente, al que ocupan por entero. Es el suyo un arte del momento, en que se apresa la vida, centrado poderosamente frente a la visión, con terca exclusión de sus ramificaciones o vinculaciones posibles en la superficie narrativa” (Rama 22).

La fijación que se observa en *La Hojarasca* por alcanzar la temporalidad del presente es la misma búsqueda de inmediatez, realismo y transparencia perseguida tradicionalmente por representación visual occidental

desde el Renacimiento, como lo afirman Bolter y Grusin.² El presentismo que señala Rama es el rasgo que determina la ruptura formal con la tradición local en *La Hojarasca* y que más adelante evolucionará hacia un contenido visual espectacular, característico en su obra cumbre, *Cien Años de Soledad*.

En el trabajo de la figuración inmediata de *La Hojarasca* nos encontramos con una narración que va anotando las voces y precepciones del momento presente, un funeral en el pueblo, y progresivamente, va incorporando recuerdos del pasado con la misma insistencia en el realismo visual:

Él había estado en nuestra casa a fines de julio. Se pasaba el día entre nosotros y conversaba en la oficina con mi padre, dándole vueltas un misterioso negocio del que nunca logré enterarme. De tarde Martín y yo íbamos con mi madrastra a las plantaciones. Pero cuando lo veía regresar en la claridad malva del crepúsculo, cuando estaba más cerca de mí, caminando junto a mi hombro, entonces era más abstracto e irreal. Yo sabía que nunca sería capaz de imaginarlo humano . . . Hasta la idea de que iba a casarme con él me resultaba inverosímil un año antes de la boda. Lo había conocido en febrero, en el velorio del niño de Paloquemado. Varias muchachas cantábamos y batíamos palmas procurando agotar hasta el exceso la única diversión que se nos permitía. En Macondo había un salón de cine, a un gramófono público y otros lugares de diversión, pero mi padre y mi madrastra se oponían a que disfrutáramos de ellos las muchachas de mi edad. «Son diversiones para la hojarasca», decían. (22)

En una de las críticas que aparece tras la publicación de *La Hojarasca*, en 1955, Hernando Téllez celebra la crisis del género novela que se

² “To understand immediacy in computer graphics, it is important to keep in mind the ways in which painting, photography, film, and television have sought to satisfy this same desire. These earlier media sought immediacy through the interplay of the aesthetic value of transparency with techniques of linear perspective, erasure, and automaticity. All of which are strategies also at work in digital technology” (24).

evidencia en la obra con la destrucción del tiempo clásico y la presentación o actualización del pasado que sustituye a la representación. En palabras de Téllez la novela funciona como una “memoria que recupera y recrea en el tiempo presente determinados materiales que las sucesivas mareas del olvido depositaron y pudrieron en el tiempo pasado que el olvido depositó y pudrió en el tiempo pasado . . . nos hallamos ante una faena de recuperación de lo perdido” (171).

La búsqueda de la visualización de la imagen literaria es un rasgo que se afianza con los años en la obra de García Márquez a tal punto que *Cien Años de Soledad* irrumpe en el escenario de la novela realista latinoamericana por la espectacularidad de sus imágenes imposibles, pero altamente elaboradas en la descripción visual. Claro ejemplo de esto son las imágenes en movimiento que hacen parte de un repertorio asociado popularmente al realismo mágico, al trópico y a la violenta historia de Colombia, como lo es la figura de Remedios la Bella ascendiendo al cielo mientras extiende una sábana, la plaga de mariposas amarillas o el tren cargado de cadáveres de los trabajadores bananeros de la United Fruit Company.

A propósito del contenido cinematográfico de esta novela cabe recordar la crítica que hace Pasolini a lo que considera una obra no precisamente literaria de “*estructuras provisionalmente lingüísticas, que en realidad quieren ser otras estructuras: estructuras, puntualmente, cinematográficas*” (s.p). Para Pasolini la visualización que logra el escritor en el lector constituye el éxito del trabajo del guionista, en tanto que se trata de una escritura provisional previa al producto cinematográfico. Sin embargo, este proceder no funciona del mismo modo en el caso de la literatura ya que transgrede la moral del pacto entre el escritor y el lector en la medida en que busca complacerlo mediante la imagen:

Ahora bien: la mayoría de los escritores cinematográficos provienen de una élite cultural, son entonces personas que tienen la obligación, diría social, de considerar al patrón un idiota, un semianalfabeto, un hombre despreciable. Pero al mismo tiempo, deben hacer que su obra le guste. Y en el momento

en que el guionista identifica al productor con un destinatario “idiota, semianalfabeto y despreciable”, tiene un solo modo de convencerlo: la degradación de su propia obra. Entonces, la inocente “*captatio benevolentiae*” que todo autor, en distintas medidas, utiliza para obtener la colaboración del lector, termina convirtiéndose en una operación inmoral. (s.p.)

La moral a la que se refiere en este caso Pasolini es la consideración del lector como partícipe activo, inquieto, insatisfecho, es decir, una moral contra la máquina del espectáculo. Precisamente el problema de la espectacularidad en la visualidad de Gabriel García Márquez es el rol del espectador/lector de sus imágenes, quien pierde lugar para el desarrollo de una conciencia crítica frente al exceso de la ilusión visual.

En *Cine contra espectáculo*, Jean-Luis Comolli, plantea la necesidad de la participación del espectador para revertir la dominación del espectáculo: “En su historia, el cine supuso y construyó *más de una vez un espectador digno de ese nombre, capaz no sólo de ver y escuchar sino de ver y escuchar los límites del ver y el escuchar*. Un espectador crítico, Aquél a quien el espectáculo quiere hacer desaparecer” (13).

El señalamiento al rol pasivo que tendría el receptor frente a la imaginaria de Gabriel García Márquez resulta primordial teniendo en cuenta las aspiraciones de renovación de los estereotipos superficiales del Caribe y la denuncia a la violencia estatal como eje temático central de su obra.

5. HACIA LA NO NARRATIVA

Álvaro Cepeda se destaca dentro del Grupo por ser uno de los más jóvenes y el de personalidad más impetuosa. Así mismo, su escritura es la más atrevida, novedosa y de corte urbano. Sus cuentos destacan por una búsqueda de la experiencia, de la presencia del texto, y deja en un segundo plano la anécdota o narrativa.

La literatura experimental de Cepeda está marcada por su contacto directo con la vanguardia literaria norteamericana, pues en 1948 viaja a

Estados Unidos con el objetivo de estudiar inglés y termina matriculándose en la carrera de Periodismo de la Universidad de Columbia. Pero en lugar de seguir el plan formal de estudios, Cepeda se interesa por conocer y comprender a los escritores norteamericanos, lo cual va a ser definitivo para el desarrollo de su estilo.

Como resultado de este viaje, Cepeda publica a su regreso a Barranquilla el libro de cuentos titulado *Todos estábamos a la espera* en 1954, el cual fascina a sus amigos por su singularidad a tal punto que García Márquez lo califica como el mejor libro de cuentos escrito hasta ese momento en Colombia. De igual manera, la crítica especializada destaca el modo en que Cepeda asimila la modernidad de la prosa y la renovación del imaginario costumbrista por uno cosmopolita y urbano. Los cuentos de *Todos estábamos a la espera* ocurren en un espacio indeterminado, entre Barranquilla y New York, dando cuenta por supuesto del tránsito del autor. Dicho espacio o reconfiguración de la experiencia de la ciudad portuaria a partir de la estadía en Nueva York implica una ruptura con la imagen reduccionista y estática del Caribe paradisiaco. Hay en los cuentos de Cepeda el indicio de una cartografía que rompe incluso con lo nacional, permitiendo la contaminación de imaginarios foráneos.

El cuento “Todos estábamos a la espera”, del cual toma el título del libro, condensa un rasgo central de los cuentos de Cepeda, la elaboración textual de la experiencia vital, manifestada en este caso en el siempre presente que implica la acción de esperar:

Y otra vez las estaciones repetidas a lo largo del cansancio que había comenzado hace muchas semanas. Y por fin he llegado a esta estación y me he encontrado en este banco rodeado de periódicos y revistas. Cuando la voz vieja conocida que anuncia las llegadas y las salidas anunció el nombre que esperábamos, ya éramos nosotros. Y subimos a nuestro bus. Ahora estamos en este bar todavía a la espera. Nos rodea gente, cada uno con su espera. Estamos estrechamente unidos en que todos sabemos que estamos a la espera, pero no nos conocemos, ni siquiera hablamos. (53-54)

Tal como lo apunta Gilard, Cepeda se asoma de modo misterioso a la realidad, sus cuentos son “una reflexión sobre las posibilidades del cuento en la captación del mundo. La anécdota y la circunstancia permanecen en la sombra y el lector debe llenar los vacíos del relato en todo lo que éste no se arriesga a abarcar”.

El lector implícito en los cuentos de Cepeda es un cómplice que debe asumir los vacíos narrativos de sus cuentos tal como apunta Rigoberto Gil Montoya: “Puesto que cada relato está tejido con alusiones, con ciertas pistas, con muchos silencios y palabras que no se dijeron, como para que el lector participe en su construcción. He ahí la propuesta estética del cuentista barranquillero: reclama un lector copartícipe, porque allí . . . no pasa nada porque pasa todo” (8).

La relación de estos textos con el medio audiovisual es evidente. A nivel de la técnica nos enfrentamos a un mismo proceso de captación y proyección de un mundo en el presente de la obra a través de fragmentos de un relato que intuimos, pero al que no podemos acceder del todo. Se evidencia la técnica de la visualización mediante recursos recurrentes como diálogos y composiciones escénicas detalladas física y anímicamente. Sin embargo, el parentesco con lo audiovisual no tiene un sentido claro o unívoco, su literatura está llena de escenas y episodios en los que no pasa nada. Son fragmentos que no hacen parte de una cadena narrativa, por el contrario, giran sobre sí mismos, insinuando un sentido oculto, tal como sucede en uno de sus más célebres cuentos, “Vamos a matar a los gaticos”, escrito a modo de diálogo (guion) en el que se escenifica una siniestra pilatuna: un grupo de niños planea asesinar a unos gatos recién nacidos. El texto funciona como un registro de tres voces que se confunden, opacando la intención de los hablantes:

“Vamos a matar a los gaticos —dijo Doris—, vamos a matarlos. Yo sé cómo se hace, vamos a matarlos”.

“No, todavía no”.

“Pero tú dijiste que los íbamos a matar apenas nacieran —dijo Martha—Tú dijiste que teníamos que matarlos para evitar que los regalaran”.

“¿Cuántos son? —preguntó Doris”.

“No sé: parece que hay cinco”.

“¿Dónde están?” —preguntó Doris.

“En el último cuarto. Los pusieron en la caja donde dormía Teddy”.

“¿Son bonitos?” —preguntó Doris.

“Yo no sé, yo no los he visto todavía. Pero sé que ya nacieron porque esta mañana lo estaban diciendo en la cocina”.

“Vamos a verlos” —dijo Martha.

“No, ahora no: después. Vamos a subirnos al techo”.

“Vamos —dijo Doris— y jugamos a Tarzán, ¿quieres? Bueno. Voy a buscar las cosas”.

“Yo no juego —dijo Martha”.

“¿Por qué no quieres jugar?”

“No puedo —dijo Martha—, yo no puedo subirme al techo”.

“¿Por qué no puedes subirte?”

“Tú sabes” —dijo Martha.

“Ella tiene miedo —dijo Doris—, vamos tú y yo”.

“Yo no tengo miedo —dijo Martha—, es que me da pena”. (57)

Junto con estas escenas que arrojan pistas sobre una extraña cotidianidad caribeña, marcada por relaciones de dominación y violencia, aparecen los escenarios neoyorquinos, generalmente locales nocturnos: bares de atmósferas cargadas, envueltos por el sopor del licor y la música. Es el caso de “Tap-Room”, cuento construido a partir del procedimiento de escenificación. No hay una narrativa central sino apenas salvo débil voz narrativa que se entremezcla con fragmentos de voces, sonidos e imágenes presentes en el bar:

Joe permiso Martinis el problema sécalo sécalo permiso whisky gracias permiso Marión whisky Joe whisky Marión whisky permiso whisky Marión whisky Marión whisky.

De pronto los sonidos comenzaron a resbalar sobre la madera humedecida del mostrador; separándose unos de otros, restituyendo las

grietas, convirtiéndolas en grandes espacios. Los espacios haciéndose mayores, Cada vez más amplios. Hasta que hubo cupo para la melodía. Y luego hubo tanto espacio entre el último sonido y la melodía, que la voz ascendió desde el ángulo más lejano. (77)

Rigoberto Gil destaca la apropiación de la técnica cinematográfica, en particular del encuadre en “Tap Room”: “En Cepeda Samudio las técnicas heredadas del cine le permiten describir escenas, presentar cuadros dramáticos, llenos de silencios, de acciones sugeridas por el encuadre mismo, donde la soledad, el desgano, el desenfado o la impotencia de sus personajes cobra el movimiento propio del cinematógrafo” (9).

Se insiste una vez más en lo no dicho, la sugestión a partir del enfoque, es decir, lo que permanece invisible y que a su vez se evidencia mediante lo visible. Es decir que estamos frente a un ejercicio de escritura mediada por una concepción de la imagen como contenido que se aleja de la inmediatez y contundencia de la imagen espectacular. Retomando a Comolli podemos afirmar que la opción de Cepeda Samudio es la de permanecer en resistencia al espectáculo: “La lógica de lo cada vez más visible se opone en una refriega indecisa a su contrario, la parte de la sombra, lo que no se muestra, el fuera de campo, lo sustraído, lo no visible y tal vez lo jamás visible” (14).

6. LO VISIBLE Y LO INVISIBLE

A partir de la lectura que he propuesto en el presente texto sobre los inicios literarios de Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio, considero que en ambos casos la etapa juvenil de escritura, de búsqueda y ensayo provee de un valioso material para la investigación artística, pese a que suele considerársele de inferior calidad literaria justamente por su carácter de experimento. Sin embargo, al revisar esta etapa desde una perspectiva intermedial, aparecen las claves determinantes para entender las inquietudes y necesidades que llevaron al Grupo de Barranquilla a marcar un cambio en la forma de entender las prácticas artísticas.

La relación con los diferentes medios y la transposición del lenguaje periodístico y cinematográfico les permite ampliar las posibilidades creativas y con ello reinventar los imaginarios locales y proyectar, a través de ellos, su propia realidad, dejando de lado la premisa de la representación. En este período se evidencia el procedimiento y con ello vemos la estrecha relación de la técnica o el modo de hacer con su contexto cultural inmediato. En palabras de Marinielo, diríamos que la lectura intermedial de este período de gestación nos permite observar “la extensión y la complejidad de la relación entre una tecnología y la sociedad que la produce, la utiliza y está atravesada por ella” (62).

Al ser una escritura que rompe con su tradición para escoger sus propios referentes y que desconoce de límites y categorías, se hace patente una necesidad de liberación de los parámetros de la literatura local. En dicho contexto, las relaciones interdisciplinarias y la apertura hacia otras culturas resultan fundamentales para enriquecer el repertorio de referencias y poder dar con una escritura que realmente responda a la necesidad de cambio de lenguaje para el arte y, en general, para las formas de comunicarse.

Respecto al cuestionamiento que estos autores hacen al exotismo con que es comúnmente representado el Caribe, surge la contradicción en el caso de la obra de García Márquez entre el carácter espectacular de sus imágenes y el trasfondo de la violencia como tema central de su obra. Es decir que el sentido de denuncia y desenmascaramiento de la historia oficial se ve amenazado de quedar relegado frente a la potencia de las imágenes fantásticas que se han convertido incluso en clichés que nutren el imaginario de lo exótico tropical.

Por el contrario, la confusión audiovisual que trazan los cuentos de Cepeda Samudio nos lleva a hacer un esfuerzo mayor para instalarnos en un universo sin referentes, presentado por una voz en tránsito entre su identidad caribeña y la noche neoyorkina. Los cuentos de Samudio marcan un borroso trayecto por la superficie en el que sobresale la oscuridad que nos separa de esos personajes que aparecen o permanecen sin motivo ni objetivo.

Ya sea mediante la luminosidad fenomenal que llevaría a García Márquez a convertirse en el autor de parte importante del repertorio visual latinoamericanista o mediante la opacidad con la que Cepeda Samudio se mantiene a la sombra de lo experimental, estamos frente a una dupla de literatos, periodistas, cinéfilos y entrañables amigos que, gracias a su apertura hacia el intercambio de formas y referentes, permitieron una liberación de las posibilidades de la literatura local desde el margen de un Caribe que aún en la actualidad es desestimado en tanto aporte intelectual por la élite académica consolidada en la capital.

BIBLIOGRAFÍA

- Bolter Jay, David y Grusin, Richard. *Remediation*. Massachusetts: The MIT press, 1999.
- Cepeda Samudio, Álvaro. *Todos estábamos a la espera*. Bogotá: Punto de Lectura, 2009.
- Cepeda Samudio, Álvaro, Enrique Grau Araújo, Luis Vicens, y Gabriel García Márquez. *La langosta azul* (1954). 13/12/2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=lyfGQ-jw-TI>>.
- Cobo Borda, Juan Gustavo, “La lectura plural de Gabil García Márquez”. *Poliantea 10* (2005): 325-331.
- Comolli, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo*, Buenos Aires: Manantial, 2009.
- Gil Montoya, Rigoberto. “Álvaro Cepeda Samudio: Nuevos visos en la cuentística colombiana”. *Revista de Ciencias Humanas 29* (2001): 55-65.
- Gilard, Jacques. “El Grupo de Barranquilla”. 1984. *Pittsburgh: Revista Iberoamericana*. 15/07/2016. <<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/3978/4146>>.
- . “El Grupo de Barranquilla y la renovación del cuento colombiano”. *Lectura crítica de la literatura americana: Actualidades fundacionales*. Ed. Saul Sosnowski. Caracas: Ayacucho, 1996.
- García Márquez, Gabriel. *La hojarasca*. Barcelona: Plaza & Janés, 1974.
- Fiorillo, Heriberto. *La Cueva. Crónica sobre el Grupo de Barranquilla*. Barranquilla: Editorial Heriberto Fiorillo, 2002.

- Marieniello, Silvestra. "Cambiar la tabla de operación. El *medium* intermedial". *Acta Poetica* 30-2 (2009): 59-85.
- Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editora Guadalupe, 1978.
- Pasolini, Pier Paolo. "Gabriel García Márquez: un escritor indigno". 1973. *Amsterdam Sur*. 3/11/2016. <<https://milinviernos.com/2014/04/20/la-indignidad-de-garcia-marquez-segun-pier-paolo-pasolini/>>.
- Rajewski, Irina. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. 10/05/2016. <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf>.
- Rama, Ángel. *García Márquez: La violencia americana*. 29 oct 2017. *Marcha*. 27/10/2016. <<http://www.literatura.us/garciamarquez/angelrama.html>>.
- Romero, Antonio. *El cine en el Caribe colombiano*. <<https://elcallejondelaluz.files.wordpress.com/2011/03/el-cine-en-el-caribe-colombiano.pdf>>.
- Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia*. Cali: Editorial Universidad del Valle, 2009.
- Téllez, Hernando. "La hojarasca". *El Espectador*. [Bogotá, Colombia] 12 Jun 1955: 3.