

# Escribir el Caribe fuera de los límites de Macondo

ALEYDA GUTIÉRREZ MAVESÓY

Doctora en Letras (Lengua Española y Literaturas Española e Hispano-Americana) de la Universidad de São Paulo.  
Profesora de la Universidad Central.

Pensar 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 sobre las otras posibles y, de esta manera, una voluntad de saber se convierte en una voluntad de poder: la identidad del Caribe se encuentra en el pensamiento mítico.

Por esta misma vía, la pluralidad de propuestas estéticas en el Caribe entra en el circuito literario en relación con el realismo mágico y suelen ser puestas en correspondencia con el seguimiento o no de esta forma. Esto establece modos de contacto entre los autores y sus obras desde una lógica hegemónica: centro (realismo mágico) - periferia (otras formas). Sin embargo, se hace precisamente desde el desconocimiento del estado del campo literario durante el periodo de producción de las obras.

Y no se trata aquí de negar la importancia y el legado de Gabriel García Márquez en la literatura del Caribe. Simplemente se busca comprender las obras y el contacto entre ellas en relación con el estado de la novela en la década de los sesenta, para ampliar la mirada y permitirnos intentar trazar otros senderos del jardín que se bifurca más allá del mito y se instauran

en la preocupación por el ser ya instaurado en la modernidad en el Caribe.

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 a la región del Caribe colombiano en directa correspondencia con los escritos sobre las pequeñas poblaciones y el campo como eje temático, mientras que a la región andina se la ubica en los textos relacionados con la mirada de la ciudad. Al hacer un análisis del contexto, Valdelamar muestra cómo la crítica ha reducido las posibles tradiciones literarias del Caribe a la corriente mitológica, en la que predomina la escritura del “pensar mítico”, con su correspondiente transposición de la oralidad a la escritura. En consecuencia, este autor estima que, lamentablemente, la crítica ha institucionalizado la idea de que esa es la tradición literaria del Caribe:

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 13)

En su estudio sobre la novela *Dos o tres inviernos*, de Alberto Sierra Velásquez, Valdelamar plantea que en el Caribe hay otras corrientes literarias que eluden la tradición mítica. Una de ellas es la de la exploración del individuo en la urbe, fuera de la dicotomía campo-ciudad propuesta por la crítica. Según este autor, paralelas a esas novelas que tematizan las transiciones de las sociedades provincianas a sociedades urbanas, surgieron obras en el Caribe que exploran lo que sucede con los sujetos que ya están instalados en las urbes.

Para él, prueba de ello sería *Dos o tres inviernos*, que, por haber sido “escrita en la Cartagena de finales de la década de los cincuenta e inicios de la década de los 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 15), puesto que se sale del marco del canon establecido para el momento: la tradición mítica o la narrativa de la violencia. Lo que hay en ella es una profunda exploración del sujeto moderno desde un intimismo que trasciende el monólogo, pues, 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 de 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 estrecharles 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 53)

Una de las cuestiones más interesantes de la novela es la suspensión de la noción del tiempo: 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 vacilación 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 interpe-lación 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 protago-

El tiempo deja de existir porque solo se asume en la medida en que la protagonista es consciente de él y hace que este 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 la atraviesa mientras contempla los lugares, las calles, las personas, a sí misma.

nista es consciente de él y hace que este 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 la atraviesa mientras contempla los lugares, las calles, las personas, a sí misma. Pero también porque rompe con la ilusión del pacto narrativo en el que se funde el universo de la historia, al revelar el estatus de ficción que acompaña a la narración cada vez que el personaje interpela a su autor.

De ahí la estructura de la novela en partes, que nos hace comprender el juego de desenmascaramiento de la ficción que se teje y se desteje en cada una de ellas. La primera y la segunda aparentan la forma del diario o de la crónica: con una temporalidad marcada por la subjetividad de la protagonista se va narrando una mirada de la ciudad y un estado emocional en la ciudad. La tercera parte funde los planos: se revela que a quien el personaje femenino ha venido interpelando a lo largo de la narración es al autor mismo, luego se hace una especie de ejercicio de metaficción en el que se reflexiona sobre la manera como fue escrita y el intento por definirla fuera de los límites tradicionales de la novela.

Todo esto lleva a pensar que esa tercera parte adelanta una especie de mecanismo de exhibición de la escritura. A este juego en espiral, Valdelamar lo considera el modo como Sierra Velásquez se permite hacer una reflexión sobre la novela, pues 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 31)

Por la vía de la correspondencia 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 reanudando el diálogo que se cerró en el plano de la historia y ahora se continúa 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, al mismo tiempo que se hace una nueva “invención del autor” como personaje que le habla a su personaje. Juego de máscaras que se revelan y, al revelarse, crean una nueva máscara ficcional.

Por su parte, *El hostigante verano de los dioses* puede ser considerada como un palimpsesto de escrituras, pues cuatro mujeres escriben la historia —una forastera, Inari, Isabel y 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 eso 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,

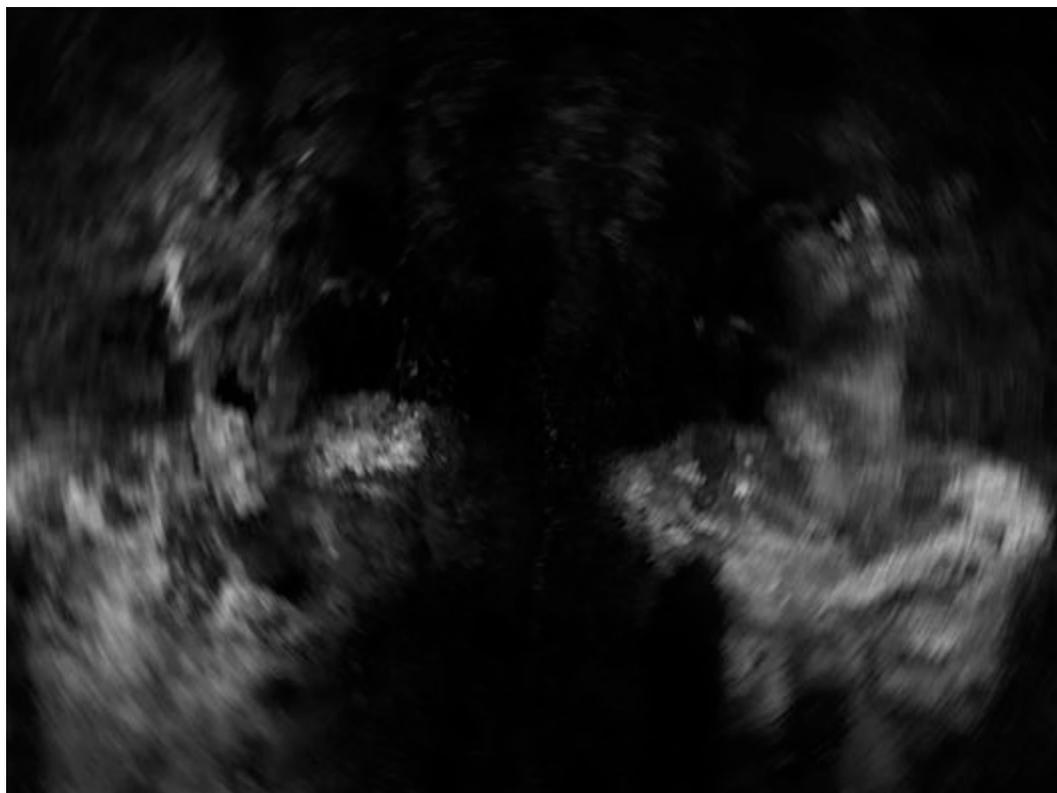
pero también en donde quedan presos, en una especie de sino trágico que su misma condición social les obliga a proyectar. La decadencia del sistema patricio no se le atribuye a ninguna causa externa, sino a la degradación del sistema. Aún más, el nihilismo de los jóvenes es producto mismo de la corrupción 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. Se quiebra el marco de composición con dos frases cortas: “Lo siento. Olvidé lo demás” (347) y el nombre de la autora como firma: “Fanny Buitrago”. ¿Cuál? La autora implícita se hace personaje de lo narrado para ubicarse —ubicarnos— 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” (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 hasta 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 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 hacía intolerable, ahora es-

tamos sacándonos los trocitos de carne de los dientes y escupimos las astillas de los huesos para guardarlas en una caja de fósforos. (Duque 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. Asimismo, 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 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.

Así, deberá ser quien lee quien elija entre la versión caníbal de Ana Magdalena o la del guerrillero de Juan Sebastián, o la que parece más veraz históricamente: “hablándole a los animales mientras llegaban los camiones llenos de cachacos y soldados” (Duque 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 que, luego, la última frase lleve todo de nuevo al comienzo:

Solo eres el pretexto para que una vieja loca que le lava la ropa a los payasos y un mariaca 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 171-172)

En *El hostigante verano de los dioses*, *Dos o tres inviernos* y *Mateo el flautista*, lo real va más allá de las cuestiones políticas y se dirige también a la condición de ser jóvenes en un orden del mundo que ha cambiado 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 vista como orden mítico del mundo, sino como nihilismo colectivo y como fuerza que sostiene el viejo orden en el estaticismo<sup>1</sup>.

En estas tres novelas, la preocupación por los modos como el lenguaje cobra vida en la escritura lleva no solo a la indagación vanguardista de los denominados géneros tradicionales o a la ruptura con la linealidad del relato. También lleva a hacer hincapié en los juegos con el significante, en 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.

Es posible considerar que la fuerte experimentación y cuestionamiento de la novela como forma planteó a la escritura como una manera de resistirse a la representación mimética del mundo. 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 (2015) 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:

A la distancia, una de las razones por las cual 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 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 estuvieran 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

1 Quizás por eso 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).

en el Caribe para la década de los 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 tempore* que, sin cronologías ni fechas específicas, crea 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 novela experimental, el existencialismo francés, la denominada novela posmoderna norteamericana y 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.

Por esa razón, 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 de 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, pues 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, Fannon 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 42).

Más allá de la tradición mítica, estas tres novelas continúan con la tradición trazada por *Cosme*, de José Félix Fuenmayor, al proponer una 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 Velásquez 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 una atracción 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. De ese modo abren la posibilidad a considerar a la escritura del fragmento como otra de las vertientes de la novela en el Caribe colombiano. ■■

## Bibliografía

- Altamirano, Carlo y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 1993.
- Buitrago, Fanny. *El hostigante verano de los dioses*. Bogotá: Tercer Mundo, 1963
- Burgos Cantor, Roberto. “Búsqueda y hallazgo de un lenguaje”. En: *Revista Letras Nacionales*, N° 19, Bogotá, Marzo/Abril, 1968, p. 57-59.
- Burgos Cantor, Roberto. *Señas particulares*. Cartagena: Ediciones Pluma de Mompox, 2011.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (compilador). *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, Tomo I y II. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- Cruz Kronfly, Fernando. *La sobrilla Planetaria*. Bogotá: Planeta, 1994.
- Duque López, Alberto. *Mateo el flautista*. Bogotá: Lerner, 1968.
- Figueroa Sánchez, Cristo Rafael. “Gramática-violencia: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX”. En: *Revista Tabula Rasa*, No. 2, enero-diciembre, 2004, pp. 93-110.
- Horne, Luz. *Literaturas reales, transformación del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011
- Jaramillo, Rubén. *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Temis, 1994.
- Kohut, Karl (compilador). *Literatura colombiana hoy Imagen y Barbarie*, Madrid: Universidad Católica de Eichstätt, 1994.
- Peña Gutiérrez, Isaías. *La puerta y la historia*. Bogotá: Universidad Central, 2015.
- Quiroz, Fernando. *El reino que estaba para mí, conversaciones con Álvaro Mutis*. Bogotá: Norma, 1993.
- Saldívar, Dasso. *García Márquez El viaje a la semilla La biografía*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- Sierra Velásquez, Alberto. *Dos o tres inviernos*. Cartagena: Universidad de Cartagena, Cámara de Comercio de Cartagena, 2007.
- Tittler, Jonathan. *Violencia y literatura en Colombia*. Madrid: Técnicas Gráficas, 1989.
- Valdelamar, Lázaro. “Hibernando en el trópico: melancolía, modernidad y metaficción en la novela *Dos o tres inviernos* de Alberto Sierra Velásquez”. En *Revista Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 5, enero-junio, Barranquilla, 2007, pp. 9-31.
- Varios. *Colombia el despertar de la modernidad*. Bogotá: Foro Nacional por Colombia, 1991.

