

EL CAMPO DE LA NOVELA EN EL CARIBE COLOMBIANO DESPUÉS DE LA LITERATURA DEL BOOM

Luis Fernando López Noriega
Universidad de Córdoba (Colombia)
lflopez@correo.unicordoba.edu.co

Recibido: 27/04/2021 - **Aprobado:** 12/12/2021 - **Publicado:** 15/04/2022

DOI: doi.org/10.17533/udea.lyl.n81a21

Resumen: En este artículo estudiamos el campo de producción cultural en el Caribe colombiano. En principio, abordamos el campo literario y su grado de autonomía. Partiendo de ese concepto, resaltamos los polos autónomo y heterónimo. Luego, establecemos el grado de competencia por la legitimidad (Bourdieu, 1995), donde ubicamos a Gabriel García Márquez en una posición central. Finalmente, analizamos los *habitus* de los ocupantes de las otras posiciones. Desde esa noción, determinamos las circunstancias mediante las cuales Manuel Zapata Olivella, Roberto Burgos Cantor y Germán Espinosa entraron al campo literario, encontraron su capital simbólico y propusieron una reconfiguración cultural del Caribe colombiano.

Palabras clave: campo de producción cultural; Caribe colombiano; tomas de posición; autónomo; heterónimo.

THE FIELD OF NOVEL IN THE COLOMBIAN CARIBBEAN AFTER BOOM LITERATURE

Abstract: We study the field of cultural production in the Colombian Caribbean. In principle, we approach the literary field and its degree of autonomy. From that concept, we highlight the autonomous and heteronomic poles. Then, we establish the degree of competition for legitimacy (Bourdieu, 1995), where we placed Gabriel García Márquez in a central position. Finally, we analyze the *habitus* of the occupants of the other positions. From that notion, we determined the reasons how Manuel Zapata Olivella, Roberto Burgos Cantor, and Germán Espinosa entered the literary field, found their symbolic capital and proposed a cultural reconfiguration of the Colombian Caribbean.

Keywords: field of cultural production; Colombian Caribbean; position taking; autonomous; heteronomous.

1. Introducción

En este artículo realizamos un análisis acerca de las tomas de posición que entran en el juego de la disputa por los sitios centrales en el campo de la novela del Caribe colombiano. La posición central es ocupada aún por Gabriel García Márquez, en virtud de sus reconocimientos como Premio Nobel de Literatura en 1982 y del capital simbólico acumulado, lo cual lo convierten en la norma canónica en materia de enseñanza de las literaturas regionales, específicamente en la literatura del Caribe colombiano. De modo que, gracias a lo expuesto, Gabriel García Márquez ejerce el monopolio de la definición del escritor, la potestad de determinar quiénes entran en el juego de la escritura. Este poder no solo se ejerce bajo la autoridad de una consagración, sino también con la presentación de cada obra que el nobel colombiano publica (Bourdieu, 1995). A partir de ahí, desde una mirada estructural, se define una manera de escribir: la construcción de un sistema de personajes claramente específicos y sus componentes psicológicos y sociales; la composición de unos espacios centrales en donde las acciones transcurren en unos tiempos sin obstáculos o sin juegos de experimentación. Estas estructuras significan el ejercicio de un poder que obviamente es ideológico: el poder de imponer, bajo una forma composicional definida, a partir del moldeamiento del material verbal en los elementos de composición, tales como la definición de una voz narrativa específica y tradicional, el narrador omnisciente, una focalización externa, un pacto narrativo; en suma, unas condiciones de escritura y también de lectura propias de las novelas decimonónicas, un sistema de valores que evalúa la realidad del Caribe colombiano. Pero no solamente es eso, también se tiene la hegemonía sobre la palabra en la literatura: así se escribe y si se quiere entrar en este juego, se debe escribir las novelas de esta manera y no de otra.

En primer lugar, podemos analizar detalladamente cómo en la construcción del espacio se ejerce este tipo de poder porque es el espacio en las novelas la concentración no solo de acciones, sino también de perspectivas sobre el tiempo y las coordenadas geográficas. Justo ahí, la vehiculación de un sistema axiológico es más factible de ser develado. De hecho, toda la teoría bajtiniana sobre el estudio del cronotopo, lo que es «la materialización del tiempo en el espacio» (Zubiaurre, 2000, p. 18), implica determinar esa construcción como un índice de axiologías que circulan a través de la historia. Y claro está, dicha construcción también sufre transformaciones que pueden observarse igualmente bajo el lente de la lógica del campo literario que en determinada época se materialice.

En ese sentido, la «materialización del tiempo en el espacio» —cronotopo— también se puede ver como construcciones que obedecen a una apuesta por la imposición de las reglas de la escritura: el escritor que ocupa la posición central intentará mantener la hegemonía en el campo con cada toma de posición acerca de un tema en particular evaluado en una obra con la cual pretende lograrlo. Esto se traduce en las novelas, como una cierta tendencia —si son escritores pertenecientes al polo heterónimo— a construir formas composicionales utilizando el material verbal más tradicional. Por su parte, los escritores de posiciones menos centrales tratarán de amenazar o debilitar esos ejercicios del poder hegemónico, y justamente lo harán a partir de construcciones diversas —fragmentación del tiempo y del espacio, utilización de las formas composicionales convencionales solo para

asumir una crítica hacia esas reglas de escritura a través de la ironía o la parodia—. Así, el cronotopo visto desde este punto, también es una entidad susceptible de cambios según el orden impuesto en el campo.

En el caso de García Márquez, el ejercicio del poder y la imposición sobre la definición del escritor se deben entender no de una manera directa. Es claro que la condición determinante en la expresión de las tomas de posición es definitivamente el cúmulo de experiencias de vida y lo que se llama «las calidades sociales» (Bourdieu, 1995, p. 344), que son patrimonio del autor. Es decir, en García Márquez, median su educación infantil, sus estudios en Zipaquirá donde leyó autores del Siglo de Oro español bajo la tutela de profesores reconocidos como Carlos Julio Calderón Hermida, Carlos Martín, Zalamea y otros, así como también el contacto con grupos de escritores y artistas como el de Barranquilla en el momento de la asunción de una toma de posición. Al respecto, Gilard (1989) expresa que los miembros del grupo de Barranquilla sabían de la existencia de la revista *Voces*, animada de 1917 a 1920 por el «sabio catalán», de publicaciones y de libros de elevado nivel que se desconocían en el resto del país. Por ello, la curiosidad por lo foráneo, que heredaban de la tradición local generada por la geografía, hacía que ellos estuvieran convencidos de que las posturas de valor universal pertenecían más bien a la costa (p. 19), aunque se tiende a desconocer por parte de biógrafos y críticos de García Márquez el período importantísimo que transcurrió en Cartagena:

A pesar de que fue Cartagena donde se cumplió uno de los períodos fundamentales en la formación literaria y periodística de Gabriel García Márquez, y de que Cartagena es el segundo escenario —real, ficticio, polivalente— más importante después de Macondo, este período ha sido prácticamente desconocido durante años y sutilmente desdeñado por la interpretación más divulgada de su génesis literaria, la teoría del profesor francés Jacques Gilard, tan mitificada como dicha génesis (García Usta, 2007, pp. 13-14).

Sin embargo, el aspecto de su *habitus* más sensible se mostraba en la definitiva resolución de su consagración como escritor basado en el esfuerzo y la tenacidad propia. Esto es una condición importante que puede ser develada a la hora de asumir una posición dominante en el campo literario.

Si observamos la construcción de los espacios en sus principales novelas y la materialización de los tiempos, por ejemplo, en *El amor en los tiempos del cólera* (1986), podemos determinar la utilización de estructuras tradicionales para crear ambientes muy específicos, en donde el sistema de personajes se establece en función de relaciones de oposición o de afinidad. Estos son signos de una toma de posición frente al tema todavía palpante de la adopción de la modernidad y los cambios sociales que sufre un determinado espacio geográfico. Por ejemplo, a través del tratamiento en tercera persona en *El amor en los tiempos del cólera* (1986) se denota una apuesta ideológica muy clara, ya que se puede explicar, en términos lingüísticos, tanto como una forma de reverencia como de desprecio (Benveniste, 1971, p. 167).

De lo anterior se desprende que en el uso de la tercera persona existe un juego ambivalente. Es decir, específicamente en la forma de enunciación del personaje de la novela correspondiente al doctor Juvenal Urbino, se puede entender que la referencia hacia él sea en forma de cortesía o reverencia —si se tiene en cuenta que en su construcción se le ubica como un heredero del patriarcado tradicional de Cartagena—; pero también se realiza en

tal enunciación un «testimonio de desprecio» o una destrucción paulatina en la medida en que la novela avanza. El juego ambivalente que se menciona aquí es una característica esencial en toda la novela, y la función de la tercera persona otorga precisamente una eficacia en el material verbal.

De su función de forma no personal, la «3ra» persona extrae esta aptitud de volverse tanto en forma de respeto, que hace de un personaje más que una persona, como una forma de ultraje que puede aniquilarlo en tanto que persona (Benveniste, 1971, p. 176).

Ahora bien, en la primera parte de la narración en *El amor en los tiempos del cólera* (1986) se ofrece el evento del suicidio de Jeremiah de Saint-Amour; sin embargo, esta muerte sirve de base para la construcción y paulatina destrucción del doctor Juvenal Urbino. Es el juego ambivalente que se ha mencionado anteriormente. Por una parte, lo describe como un gran patricio tradicional en una ciudad de provincia y de esplendor histórico —Cartagena fue un puerto importante mientras se mantuvo el comercio de esclavos en la colonia—,¹ y, por otra parte, se configura la imagen de un hombre que no puede andar solo en el mundo y que no es capaz de solucionar sus rutinas más ordinarias. Todo esto construye la imagen del patriarcado tradicional de las ciudades de provincia. Tal imagen se configura en la descripción de una persona que está atenta a las últimas novedades tecnológicas, provenientes de las ciudades de países desarrollados (París), y también a los últimos gritos del arte en los centros europeos en donde la modernidad se llevó a cabo totalmente. Sin embargo, en la novela se deja claro que este patriarcado no es capaz de abolir sus prejuicios premodernos, así como tampoco sus ínfulas de grandeza colonial.

La primera oposición en el sistema de personajes de la novela se construye así: por un lado, está Jeremiah de Saint-Amour, exiliado antillano que asume su valor liberal de individuo con plena conciencia de su ética civil; mientras que, por otro lado, está el doctor Juvenal Urbino, de reconocidos méritos profesionales, pero hundido en la decadencia de su clase. Posteriormente, en la novela se ofrece ya explícitamente la acción significativa de debilitar la imagen «privilegiada» del patriarcado, para favorecer las clases populares. Así se explica en este primer ejemplo:

Durante el fin de semana bailaban sin clemencia, se emborrachaban a muerte con alcoholes de alambique caseros, hacían amores libres entre los matorrales de icacos, y a la media noche del domingo desbarataban sus propios fandangos con trifulcas sangrientas de todos contra todos. Era la misma muchedumbre impetuosa que el resto de la semana se infiltraba en las plazas y callejuelas de los barrios antiguos, con ventorrillos de cuanto fuera posible comprar y vender, y le infundían a la ciudad muerta un frenesí de feria humana olorosa a pescado frito: una nueva vida (García Márquez, 1986, p. 31).

Para García Márquez, son estas clases populares y marginales las que precisamente le dan a la ciudad antigua una «nueva vida», es decir, las que restituyen el comercio, la prosperidad y la principal salida a una modernidad plenamente latinoamericana. En cambio, las clases privilegiadas viven llenas de prejuicios religiosos y raciales:

La independencia del dominio español, y luego la abolición de la esclavitud, precipitaron el estado de decadencia honorable en que nació y creció el doctor Juvenal Urbino. Las grandes familias de antaño se hundían en silencio dentro de sus alcázares desguarnecidos (1986, p. 31).

1. Ver la obra *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, especialmente el capítulo «Las ciudades patricias» (Romero, 1976, p. 173).

Ahora bien, cuando hablamos de modernidad de las letras otro de los factores importantes, aunque no es el único, que marcó este fenómeno fue la conquista de la autonomía profesional del escritor; especialmente al escritor perteneciente al Boom latinoamericano

esa autonomía [le] pareció cercana (aunque sólo parcialmente y sólo quienes la han encarado saben con cuántos sacrificios personales) al producirse mayor demanda de libros, al multiplicarse las revistas que pagaban colaboraciones, al instituirse actividades conexas (conferencias, cursos universitarios, presentaciones en televisión) decentemente retribuidas (Rama, 1985, p. 294).

En el caso específico de García Márquez la visión sobre el Caribe colombiano fue representada como un nomos que debía ser seguido por los demás escritores de esta región. La visión del espacio de la casa, en donde se anidan los dramas de las familias, la construcción de los personajes femeninos, y la visión de los pueblos o las ciudades como esos sitios ya circunscritos a unas características propias, y a unos límites geográficos y morales en transformación o cambio.

Héctor Rojas Herazo, en cambio, ocupa una posición central al interior del polo autónomo. Este autor debe su reconocimiento precisamente al capital simbólico obtenido como poeta, pintor y novelista, así como a las referencias que de él han realizado algunos poetas, tales como Jorge García Usta y Rómulo Bustos —Premio Nacional de Poesía 2019—, menciones que ejemplifican la autonomía del escritor y su ejercicio independiente de los intereses comerciales. En concreto, los autores que escriben o crean para los mismos productores, otorgan un reconocimiento a Héctor Rojas Herazo como uno de los artistas fundamentales perteneciente a este polo, y uno de los poetas punta de lanza en la fundación de la revista *Mito*, representación de la modernidad en las letras colombianas. Por eso:

Los diálogos literarios e intelectuales de Rojas Herazo tanto con Arbeláez, como con Gaitán Durán y Jorge Eliécer Ruiz (todos ellos admiradores del universalismo cultural, el compromiso intelectual y la tarea periodística de Sanín Cano) son antecedentes propiciatorios del clima que dio origen a la aparición de *Mito* en 1955, así que Héctor Rojas Herazo es uno de los modernizadores de las letras y las artes colombianas en el siglo veinte (García Usta, 2003, pp. 8-9).

De hecho, la formación educativa de este autor nacido en Tolú-(Sucre) era muy diferente a la del Nobel colombiano, y los grupos que frecuentó se caracterizaban por búsquedas estéticas de orden poético antes que narrativas. Su prestigio se debía a varios frentes: la poesía, en donde logró una consagración nacional, especialmente en el momento en que fue reconocido por autores del interior del país, tales como Álvaro Mutis y Fernando Charry Lara; la pintura, y, por último, la novela cuando *Respirando el verano* (1962) se estableció como una de las obras que revolucionó el campo de los escritores colombianos y las visiones sobre la realidad del Caribe colombiano, precisamente por el tratamiento y la construcción del espacio ficcional desde un punto de vista totalmente distante de un realismo costumbrista. Esto se explica porque:

Del altiplano cundi-boyacense y prolongado por las élites tradicionalistas de Barranquilla y Cartagena [...]

este vitalismo, que incluye el reconocimiento del cuerpo como gozo y transgresión social contra las enconadas reminiscencias de la urbanidad regeneracionista, no será sólo la expresión de la cultura triétnica del litoral, aún incomprendida y lanzada a los márgenes de la historia patria y del progreso nacional por las prédicas de Laureano Gómez y López de Mesa, sino un imaginario personal, que se nutre de referencias filosóficas como el existencialismo, de corrientes literarias como el surrealismo, y del magma hedonístico de la experiencia vital costeña (García Usta, 2003, p. 34).

Ahora, es importante detenernos en la constitución del espacio ficcional y la materialización del tiempo en esta novela, para darnos cuenta del grado de distinción y de particularidad que determinó a este autor respecto de García Márquez y, claro está, estableció una toma de posición y posición diferentes. Es cierto que los espacios cerrados, los espacios que se representan en la casa, son la significación del vientre materno (Bachelard, 1975, p. 34). De igual modo, Heller (1994) explica, en relación con Héctor Rojas Herazo y *Respirando el verano* (1962) que

la reiteración constante por parte del narrador [...] de la identidad Celia-Casa es una clave semiótica que convoca al lector a considerarla no solo como el espacio donde se desarrollan cada uno de los acontecimientos vividos por los padres, los hijos y los nietos, sino como un objeto simbólico. Y por tanto el sitio agradable, el útero procreador no solo de comportamientos humanos sino también de la palabra (pp. 55-66).

Precisamente, esta visión explica una determinación de las reglas de creación estética muy distinta de la de García Márquez. Además, es por eso que en *Respirando el verano* (1962) el espacio termina adoptando toda la estructura de la novela. En la obra la visión narrativa se espacializa en función del personaje femenino central, Celia. La casa es Celia y la mirada de esta madre se vuelve fundamental en el largo monólogo final que rompe con la forma tradicional de la narración en tercera persona que inicia la obra. La palabra del personaje se convierte, pues, en la narradora, en el centro de la vida de la historia. Por otra parte, el espacio, ya no es construido en función de un él que se presenta distante y vertical, sino bajo la mirada de un yo que observa todo simultáneamente, que no selecciona o aparta algunos elementos que componen dichos lugares. Esta construcción del espacio se opone rotundamente a la manera tradicional de las novelas clásicas: Balzac, por ejemplo, en *Papá Goriot* utiliza elementos narrativos propios de la novela decimonónica, tales como el narrador omnisciente, focalización externa y coordenadas de espacio-tiempo. Sin embargo, la construcción del espacio es una oposición a una manera de pensar, así como lo afirma Heller (1994): es la oposición a la racionalidad, al «logos masculino occidental» (p. 56). Si observamos este fenómeno bajo la óptica de la lógica del campo literario, tenemos que decir que esa ruptura también obedece a una intención de expresar una evaluación diferente de la regla de escritura, una intención de contradecir el nomos en cuanto a la creación novelística.

De esta manera, se expresaron así dos visiones diferentes en el campo literario sobre el Caribe colombiano, como un territorio que ha sufrido fenómenos históricos singulares. Por eso, las visiones de García Márquez y de Rojas Herazo se oponen en cuanto a la manera como asumieron o evaluaron estos fenómenos, especialmente la adopción de la modernidad. Mientras que el primero fundamentó su apuesta por una revisión del desarrollo del hombre latinoamericano, para el segundo esa evaluación era también objeto de crítica por ser igualmente

excluyente e intolerante. Sin embargo, se pueden determinar aquí los dos polos —el heterónimo y el autónomo respectivamente—, que aún componen el campo literario y la tradición novelística de la región norte de Colombia.

Ahora bien, el caso de Álvaro Cepeda Samudio es muy particular. Él se instauró en esta tradición a partir de una puesta en forma radical en cuanto a la construcción de los espacios y tiempos de la casa. En su obra *La casa grande* (1962) la fragmentación de las voces narrativas y de los ambientes, tanto abiertos como cerrados, fue más explícita. En ese sentido, es importante decir aquí que Cepeda Samudio hizo lecturas de William Faulkner mientras estudiaba en Estados Unidos, cuando apenas se conocía la técnica narrativa de este autor norteamericano, y también se inclinó más por asumir un compromiso estético con el cine como posibilidad de expresión. Por eso, su intención puede ser explicada como la clara decisión de proponer una regla que rompiera con todas las normas existentes en la escritura. Lo que importaba, en el fenómeno estético, era la experimentación. Así, los espacios de la casa son presentados desde puntos de vista totalmente diferentes. Los personajes, igualmente, intercambian sus voces: de la mirada femenina se pasa a la masculina, y la evaluación de fenómenos históricos importantes tales como la matanza de las bananeras en 1928 se representan desde los puntos de vista de la oficialidad —el decreto oficial designaba a los huelguistas como bandidos—, pero también desde la marginalidad —los soldados permanentemente están cuestionando sus propias acciones y no saben por qué están ahí—. La crítica, por tanto, que se ejerce en esta novela se dirige hacia todos los estamentos de la sociedad del Caribe colombiano: tanto las identificaciones del feudalismo más profundo —esto se puede ver en la imagen del padre—, así como también la visión sobre la familia —los hermanos—.

Estas focalizaciones distintas de temas recurrentes en los grupos sociales de esta región vehiculan una evaluación ideológica que propone una definición de la decadencia del ser humano habitante, precisamente, de esos espacios. Por ejemplo, los espacios de la casa resultan construidos desde la visión de la derrota, la profundidad de una manera de pensar y actuar que desde su mismo origen está determinada y no existe ninguna idea que pueda hacerla cambiar. Esto explica por qué la frase final de la novela redondea esta evaluación: «Estamos derrotados» (p. ¿?).

Hasta este punto hemos intentado elaborar una observación del campo de los escritores del Caribe colombiano en sus polos más visibles. Luego, la determinación de las posiciones ocupadas por estos autores se debe tomar como base de disputa, esto es, reconstruir el campo de la escritura —de la novela en este caso específico—, implica tener en cuenta que dicho lugar, dicho territorio, es lo que Bourdieu (1995) denomina:

La sede de una lucha entre los principios de jerarquización, el principio heterónimo, propio para quienes dominan el campo económica y políticamente y el principio autónomo que impulsa a sus defensores más radicales a convertir el fracaso-temporal en un signo de elección y el éxito en un signo de compromiso con el mundo (, p. 321).

A partir de lo anterior, hemos visto que se establece una lucha entre los dos principios. En primer lugar, el heterónimo, es decir, el poder que aún se ostenta a través de la imagen simbólica de García Márquez, tanto política como económicamente, se ejerce ahora a partir de diferentes modalidades: la difusión de sus publicaciones a través de los medios de comunicación, la posesión de esos medios por parte de los grupos económicos y empresariales

dominantes en Colombia, y las frecuentes menciones a clasificaciones de su obra a través de personalidades del mundo político. Por ejemplo, «Colombia es realismo mágico». En segundo lugar, el autónomo, representado en las figuras de Rojas Herazo y Cepeda Samudio, ya que «privilegiaban» un compromiso con lo estético y con la búsqueda de una mirada distinta del ser humano que habita esta región, a partir de la experimentación poética.

2. Dinámicas de entrada de Manuel Zapata Olivella, Roberto Burgos Cantor y Germán Espinosa

Ahora analizaremos las formas de inserción de los escritores Manuel Zapata Olivella, Roberto Burgos Cantor, y Germán Espinosa en estas tensiones de los polos autónomo y heterónimo. Desde este punto, es importante ubicar también los momentos básicos de movimiento del campo literario en este contexto del Caribe colombiano. En concreto, debemos entender la dinámica de inserción de apuestas que ponen en riesgo posiciones ya establecidas.

Manuel Zapata Olivella, Roberto Burgos Cantor, y Germán Espinosa reconocen su tradición, es decir, se consideran entre los autores más visibles dentro de la novelística de la región norte de Colombia. Este reconocimiento se determina como una dinámica de entrada que no efectúa una ruptura radical explícita; sin embargo, sí revisa los parámetros de escritura, y aún más, de visión o de evaluación del fenómeno de la modernidad literaria del Caribe colombiano. Esta revisión corresponde al último ciclo de reapropiación del Barroco en Latinoamérica. Según Irlemar Chiampi, se establecen cuatro ciclos de este proceso: los dos primeros corresponden al período de «legibilidad estética», es decir, el modernismo y la vanguardia; posteriormente se instaura la «legitimación histórica» que abarca las dinámicas de la nueva novela en los años cincuenta y sesenta. Por último, el período de complementación en los últimos veinte años que se ha designado como el Post-Boom: reapropiación del Barroco en la literatura latinoamericana (Chiampi, 2000, p. 28). El Barroco, en especial en esta etapa, es según las palabras de esta autora «la interpretación de la experiencia latinoamericana como una modernidad disonante» (2000, p. 28). Ahora, este último Barroco reapropiado, «reciclado», no se lo puede definir como un corte radical con cualquier interpretación anterior sobre el fenómeno de la modernidad, ideológicamente hablando. Precisamente, se le antepone el prefijo «neo» porque es una nueva revisión, una nueva lectura de esa tradición literaria e ideológica de la generación del Boom latinoamericano: «Moderno y contramoderno a la vez, el neobarroco informa su estética posmodernista como un trabajo arqueológico que no inscribe lo arcaico del barroco sino para alegorizar la disonancia de la modernidad y la cultura de América Latina» (Chiampi, 2000, p. 29). Pero ¿cuál es la naturaleza de esta reapropiación como entrada en el campo de los escritores del Caribe colombiano, manifestada en las novelas objeto de estudio?

Ante esta interrogante, es importante no perder de vista la construcción de los espacios y tiempos en estas novelas: *Chambacú, corral de negros* (1979), *La ceiba de la memoria* (2007), *Los cortejos del diablo* (1970), y *La tejedora de coronas* (1982). Así, vamos a obtener una respuesta satisfactoria sobre la toma de posición manifestada por los autores posteriores a la modernización de las letras en el Caribe colombiano, y que no es otra cosa que una determinada vehiculación de la visión o evaluación ideológica y estética sobre distintos fenómenos

históricos y sociales, a partir del uso del material verbal ya utilizado por los autores que le anteceden. Es decir, es una reutilización, un «reciclaje» nuevo.

Ahora bien, una vez establecido el estado del campo de la novela en el Caribe colombiano con sus polos definidos y sus tensiones, debemos decir igualmente que cada escritor visualiza los medios posibles a través de los cuales cree que su apuesta estética hacia una determinada evaluación ideológica de los espacios y tiempos del territorio, los temas históricos, el advenimiento de la modernidad y la actualización de su recorrido social, es decir, su *habitus*, merecen una puesta en forma; es decir, una construcción o moldeamiento de los elementos de composición verbales, con el fin de entrar en el juego por el capital simbólico y la disputa de posiciones cada vez más centrales, motivados por la ilusión de que ningún otro escritor ha realizado o llevado a cabo precisamente tal apuesta.

Así, en el caso de Manuel Zapata Olivella, se busca con las novelas *Chambacú, corral de negros* (1979) y *Changó, el gran putas* (1982), una actualización de la forma composicional que, a través del mecanismo de transcodificación, evalúa el tema de la trata de esclavos en los espacios y tiempos del Caribe colombiano, específicamente en el puerto de Cartagena. Por otro lado, a partir de la territorialización de un lugar marginal de fundación histórica por parte de la comunidad negra fundamenta el poder enraizado en el origen mítico-heroico de un discurso propio. La *transcodificación* es la forma como un código en su proceso de materialización toma o inserta fragmentos de otro para establecer una línea de «contrapunto» en su construcción misma (Deleuze & Guattari, 1994, p. 320). Este es el caso de las relaciones entre la lengua oficial y la no oficial —aquí entendemos este término de lengua oficial o lengua legítima de la misma manera en que lo comprende Bourdieu (2014), a saber,

como código legislativo y comunicativo y por oposición al dialecto, esta lengua cuenta con el privilegio de las condiciones institucionales necesarias para su codificación e imposición generalizada. Y garantiza entre todos los miembros de la *comunidad lingüística* un mínimo de comunicación que es la condición de la producción económica e incluso del dominio simbólico (p. 22)—.

Por su parte, la *territorialización*, consiste en una puesta en forma, en el discurso narrativo acerca de las coordenadas de espacio-tiempo, de cómo el territorio está marcado por índices que para el fenómeno del discurso son las marcas de subjetividad presentes en su construcción, es decir, las marcas de enunciación —deícticos, focalizaciones del narrador en el discurso novelístico, las intervenciones particulares de las coordenadas espacio-temporales— y esos índices son extraídos de los componentes de todos los medios materiales, y de percepción-acción (Deleuze & Guattari, 1994, p. 320).

Por otro lado, Manuel Zapata Olivella, en la puesta en forma y actualización de su *habitus*, esto es, su recorrido y formación como antropólogo y médico, emplea en *Chambacú, corral de negros* (1967), obra con un punto de enunciación definido, la voz narrativa de la tercera persona del singular, el uso sintáctico de frases cortas separadas con puntos, y la búsqueda de un equilibrio entre la descripción y la narración, a partir de la forma como moldea el material verbal en la construcción de un discurso. Sin embargo, dentro de estas secuencias

discursivas que parecen ser propias del logos blanco occidental se encuentran las reales, cuya intención esencial es evaluar el mundo desde el punto de vista del negro esclavizado, traído a los nuevos territorios de América, y luego marginalizado, desechado como cuerpo inservible que no pudo ser incluido en los procesos de la máquina moderna. Esta es la forma arquitectónica vehiculada en la composición novelística de este autor nacido en Lórica (Córdoba).

De manera contraria, en la construcción de la obra *La ceiba de la memoria* (2007) de Roberto Burgos Cantor, si bien el habitus de este escritor es una condición que se actualiza a la hora de manifestar una toma de posición acerca del tema histórico de la esclavitud en el siglo XVII en Cartagena,² su evaluación del mundo vehiculada en la forma composicional de su obra se enfoca más bien hacia el tópico del problema esencial de la escritura de la memoria sobre la esclavitud, a partir de archivos históricos fragmentados que oficializan e imponen una sola verdad de estos hechos y, en consecuencia, imposibilitan la comprensión de otras verdades manifestadas en las voces de los negros, ahora convertidos en simples cuerpos esclavizados, sacados a la fuerza de sus territorios y traídos a las colonias del imperio español para trabajar en la máquina de este orden distinto. Este nuevo orden violenta y destruye la visión del mundo de lo comunal enraizada en ellos.

En razón de lo anterior, aunque el recorrido social que fue formando y forjando una manera de abordar estos temas desde la escritura estética de Burgos Cantor se inicia con el «padrinazgo» de un escritor ya reconocido en el ámbito nacional como lo era Zapata Olivella, es en ese tiempo cuando Burgos Cantor decide publicar su primer cuento, titulado «La lechuza dijo el Réquiem» (1965). Una vez se da esto, las formas de tomar posición y de construir sus propias arquitecturas estéticas son distintas entre uno y otro. Esto es importante reiterarlo porque significa una clave para comprender en la lectura de *La ceiba de la memoria* (2007) algunas marcas de subjetividad dejadas en la composición del discurso narrativo como tal.

En el caso de la construcción de los espacios y tiempos históricos de los territorios de la colonia estos se espacializan en la obra bajo distintas coordenadas. A modo de ejemplos, podemos citar el sufrimiento por las enfermedades tropicales en el cuerpo de Pedro Claver mientras lleva a cabo sus labores de cura con los esclavos que lograban sobrevivir al largo viaje desde África hasta el puerto negrero de Cartagena. Asimismo, la ocasión en que Benkos Biohó decide territorializar el lugar donde funda su refugio cimarrón con los restos y vestigios de la memoria de su ancestral tierra africana, mezclando todo aquello con las palabras que nombran las cosas, las frutas y los árboles del nuevo territorio en el cual tiene que aprender a moverse. Por último, la homologación espacial entre Auschwitz y las murallas de Cartagena, efectuada por la voz narrativa del mismo autor en el momento en que cuenta sus impresiones acerca del viaje que realizan él y su hijo a los campos de concentración nazi.

En *La ceiba de la memoria* (2007), la voz narrativa en primera persona asume el relato de su origen en su comunidad. Así, Benkos Biohó cuenta cómo era feliz en su territorio africano antes de ser capturado y traído a Cartagena, y la manera en que esa felicidad estaba contenida en la perfecta unidad del todo, porque cada uno de

2. Debemos recordar que la primera publicación narrativa que realiza Burgos Cantor fue en la revista *Letras Nacionales* dirigida precisamente por Manuel Zapata Olivella.

los elementos de ese espacio-tiempo se encontraban sin distinción, sin división, en una sola esencia común, por lo que el lenguaje no solo ejercía clasificación de esas cosas y seres, sino que también pertenecía a esa unidad. Sin embargo, toda esta visión comunal se rompe con la esclavitud, mientras que el mar, con su movimiento simbólico, no le deja asentar nada en la memoria. Así que la voz narrativa de Benkos Biohó relata cómo se ve forzado a construir un nuevo reino en otras tierras, pero con los restos o algunos vestigios de sus raíces ancestrales, y también con las palabras que nombran las cosas de la naturaleza distinta que lo rodea.

A partir de lo anterior, podemos apreciar cómo dos tomas de posición, que evalúan temas como la esclavitud y la escritura de la historia desde posturas diferentes, se insertan en el campo de la novela en el Caribe colombiano en tiempos diferentes. Mientras Zapata Olivella siente que lo más importante para él es lograr un discurso estético que dé esencia a la voz ideológica del negro, porque su época así lo exigía, Burgos Cantor prioriza el reconocimiento de su filiación y su derecho de entrada al campo narrativo otorgado por aquel, a quien considera su «padrino». Esta decisión consiste en abordar el problema de la memoria histórica y su escritura desde su forma arquitectónica, pues el tiempo del escritor comprometido en Latinoamérica se encuentra en una profunda crisis. Así lo menciona el escritor cuando reflexiona sobre las implicaciones éticas, contenidas en la significación de la labor de la escritura como profesión en un país como Colombia:

En la experiencia colombiana este impulso y rechazo a la vez donde se negaba algo para alcanzar todo tenía el precio de aumentar los riesgos de la aventura personal y la gratificación de hacer más rigurosa la búsqueda de expresión. El fantasma nuestro carecía de la concreción que le permitió a Witold Gombrowicz al embarcarse gritar desde la cubierta del buque a los amigos escritores que dejaba en Buenos Aires: «¡Muchachos, maten a Borges!».

Lo que teníamos que matar era una medusa que crecía con la acumulación de vicios celebrados como virtudes. Una verborrea pretenciosa. Un ejercicio retórico de buenos sentimientos. Una truculencia atolondrada. Y por supuesto las servidumbres morales, religiosas, políticas que empobrecían el texto literario (Burgos Cantor, 2009, p. 50).

En estas palabras, Burgos Cantor reflexiona acerca de los retos y las ataduras que el escritor, como individuo en su labor profesional diaria, tiene que sobrepasar y romper. Es más, el autor referencia unas líneas después las que para él son las figuras del escritor profesional; una labor que tanto en Colombia como en Latinoamérica siempre ha estado en riesgo, pero que con Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis alcanzó, para Burgos Cantor, altos niveles de definición: «Escribir después de ellos es sentir la alegría y el reto de hacerlo porque los niveles de escritura de lo que constituyen tus referencias son altos. Te imaginas lo que estuviéramos escribiendo en Colombia sin ellos» (2009, p. 59).

Ahora bien, si Zapata Olivella intenta la coherencia ideológica de un discurso emancipatorio del negro Burgos Cantor evalúa el problema de la escritura de la memoria, además de intentar desligar este acto de cualquier atadura, sea política, moral, o religiosa. Para tal efecto, este tiene en cuenta como referentes del profesionalismo del escritor a Gabriel García Márquez y a Álvaro Mutis.

Por el contrario, Germán Espinosa se ubica más en el polo *autónomo*, en el territorio donde los escritores buscan un reconocimiento que provenga de los mismos escritores, y en el que el signo del éxito sea mejor considerarlo si es otorgado por la crítica especializada. En la construcción de los espacios y tiempos históricos de Cartagena,

tanto en *Los cortejos del diablo* (1970) como en *La tejedora de coronas* (1982), observamos que a medida que el desarrollo del relato se destituye en la lectura de los hechos sucedidos, el espacio se ensancha a través del discurso descriptivo y la sobrecarga en el uso de adjetivos calificativos. Esta forma compositiva es propia del cuarto ciclo del neobarroco, en el cual los autores abordan el tema de la modernidad como un proceso disonante.

En estas novelas observamos la ruptura de Espinosa con la linealidad de una cronología de la historia que se cuenta, y, en ese sentido, el foco de la narración está dirigido específicamente a destituir, a desenmascarar a cualquier sujeto que figure en los documentos de la historiografía oficial como autoridad legal. Incluso esta forma compositiva vehicula una oposición, ahora en el campo novelístico colombiano, a la figura que concentra el poder territorial simbólico y regula la entrada a dicho juego, así como también el reconocimiento otorgado; esa figura es Gabriel García Márquez. En consecuencia, Germán Espinosa, al entrar en esta lucha por el capital simbólico se distancia tanto de Manuel Zapata Olivella como de Roberto Burgos Cantor, y la actualización de su habitus o recorrido social y biográfico se define en virtud de su profundo conocimiento del acervo cultural medieval europeo, del despliegue en sus obras de referencias históricas enciclopédicas que él considera como «alta cultura», así como una filiación bibliográfica y estética con los grandes referentes del Siglo de Oro español: Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo.

En lo concerniente a la composición narrativa de los personajes femeninos, observamos que, a través de la focalización interna, Germán Espinosa despliega una evaluación axiológica del mundo que hibrida los conocimientos científicos y descubrimientos de la razón en el Siglo de las Luces, la erudición eurocéntrica con la intuición cosmogónica y cosmológica propia del mestizaje en el Nuevo Mundo. Esta puesta en escena comporta una revisión histórica de los procesos del advenimiento de la modernidad en estos lugares, y se opone a la visión de los escritores del Boom, específicamente, a la que Gabriel García Márquez plasma en sus obras. Por eso, a partir de la construcción de un discurso cómico y a la vez serio, moldeado para describir la belleza femenina, Espinosa expone una posición contraria a la de García Márquez en el campo de la literatura colombiana. Estos personajes traslucen un pensamiento de plena modernidad en sus formas de ver el mundo, distante y contrario al del entorno que los rodea. Ciertamente, en la descripción de la belleza de Catalina de Alcántara se evoca la cultura artística europea y no la exuberante, enloquecedora, y exótica belleza de los territorios americanos que describe el novelista colombiano en personajes como Remedios la bella, la mítica mujer que desaparece en los aires entre sábanas recién lavadas, en *Cien años de soledad* (1967) o Fermina Daza de belleza guajira en *El amor en los tiempos del cólera* (1985), por citar algunos ejemplos. Así pues, en oposición a lo anterior, esta es la descripción de la belleza corporal de Catalina de Alcántara:

En lo único que todos se ponían de acuerdo era en la cegadora belleza de la mujer, cuya desnudez, según decires, era la misma de la reina Nisia en alguna popularizada alegoría del pintor flamenco Jacobo Jordaens, de la cual la viuda conservaba, en su mansión de la calle del Pozo, un primer boceto al carboncillo mucho más perfecto y provocativo que el original (Espinosa, 1970, p. 32).

Este moldeamiento de un material verbal específico ya muestra con claridad cuál es la toma de posición de

naturaleza estética de Germán Espinosa en lo que tiene que ver con la regla de escritura imperante en el campo de la novela y, en especial, en la escritura de novelas históricas en Colombia. Es una postura que busca romper con la forma de composición de un discurso que se encuentra sometido a una regla impuesta por Gabriel García Márquez. Por el contrario, *La tejedora de coronas* (1982) significa la madurez estética de Espinosa. En esta novela, también de naturaleza histórica, se profundiza aún más la puesta en forma del moldeamiento del material verbal que ya vimos anteriormente. Así que podemos decir que *Los cortejos del diablo* (1970) es, en realidad, el texto génesis de la primera, publicada el mismo año en el que García Márquez recibe el Premio Nobel de Literatura. Esta es una de las razones que explica el por qué la obra cumbre de Espinosa fue opacada y alejada de los reconocimientos y méritos que la crítica pudo haberle otorgado en ese tiempo.

Teniendo en cuenta ese contexto, se observa desde las primeras líneas, bajo una voz narrativa aún indeterminada, la referencia a unas condiciones espacio-temporales muy particulares:

Al entrarse la noche, los relámpagos comenzaron a zigzaguear sobre el mar, las gentes devotas se persignaron ante el rebramido bronco del trueno, una ráfaga de agua salada, levantada por el viento, obligó a cerrar las ventanas que daban hacia occidente, quienes vivían cerca de la playa vieron el negro horizonte desgarrarse en globos de fuego, en culebrinas o en hilos de luz que eran como súbitas y siniestras grietas en una superficie de bruñido azabache, así que, de juro, mar adentro había tormenta (Espinosa, 1982, p. 9).

Este inicio pone a prueba al lector, por cuanto se evidencia un pacto narrativo compuesto por largas frases, oraciones subordinadas, y descripciones solo separadas por comas, en un único y largo párrafo. Aquí no hay ni puntos suspensivos, ni punto aparte, ni punto final que pueda darle al lector un descanso y respiro.

Esta es una forma composicional que de entrada presenta un recargo en sus proporciones, un atiborramiento en las descripciones espaciales, tal como lo expresó Chiampi (2000). La crítica brasileña, en su análisis de *Cobra* (1972) de Severo Sarduy, menciona que se ofrecen, en lectura de este tipo de narrativas presentadas justo después de la modernidad de las letras latinoamericanas dos categorías fundamentales e interdependientes del texto moderno que aparecen desplazadas o amenazadas en los textos neobarrocos: la temporalidad y el sujeto.

Dicho mecanismo narrativo consistente en construir unas voces narrativas que a la par someten a los personajes a un continuo proceso de socavamiento, degradación, desenmascaramiento, y burla, especialmente a los masculinos, en las novelas que evalúan eventos históricos alrededor de Cartagena en siglo XVIII, hace parte de una forma composicional que vehicula una toma de posición del autor Germán Espinosa, en un territorio o campo en donde la lucha por el capital simbólico, es decir, reconocimientos, premios, y afirmaciones positivas de parte de los que este autor considera sus pares, exige una especificidad en las maneras del tratamiento de este material verbal con el fin de distanciarse de otras posiciones, como las de Manuel Zapata Olivella Roberto Burgos Cantor y, especialmente, de la posición dominante en dicho campo: la de Gabriel García Márquez.

Sin embargo, la visión del mundo de los jóvenes escritores del Boom latinoamericano, tal y como lo menciona Berman (2000), atrajo a los jóvenes intelectuales europeos y norteamericanos e hizo calificarlos como una «vanguardia revolucionaria», puesto que supuestamente no habían sido alcanzados por el beso de la muerte de

la modernidad del logos occidental. Tal atracción en los centros del poder, el éxito y reconocimientos otorgados por parte de la crítica que habitaba en estos cenáculos en los que se regulaba la entrada o salida del campo de los intelectuales y las apuestas estéticas, y la figuración mediática y política, concentraron todo el poder territorial simbólico en la figura de García Márquez en el caso colombiano.

3. Conclusiones

Las afirmaciones a las cuales llegamos en este trabajo de investigación estuvieron dirigidas hacia el extenso horizonte en torno al tema de la literatura del Caribe colombiano. Es claro que los mecanismos narrativos utilizados en los últimos decenios con el fin de evaluar el territorio que comprende esta región se han empleado de forma más compleja, porque así lo ha exigido la dinámica misma de nuestras sociedades.

Las novelas que constituyeron el corpus objeto de estudio: *Chambacú, corral de negros* (1979) de Manuel Zapata Olivella; *La ceiba de la memoria* (2007) de Roberto Burgos Cantor; *Los cortejos del diablo* (1970) y *La tejedora de coronas* (1982), ambas de Germán Espinosa, configuran una puesta en forma de una evaluación ideológica distinta al interior del campo de producción cultural, de los espacios y tiempos —territorios— del Caribe colombiano; un reconocimiento del otro Caribe, del invisibilizado por el discurso histórico y literario oficial. En Zapata Olivella, por un lado, se evidencia la permanente búsqueda por un discurso propio de las comunidades negras o afrocolombianas, a través de la exaltación mítica de figuras heroicas que no aparecen en los libros de historia. En Burgos Cantor, por su parte, la simbolización del cuerpo del negro africano esclavizado como un territorio sometido a violaciones, pero a su vez, también como un archivo esencial para la construcción de una memoria histórica. En Germán Espinosa, por último, el socavamiento incesante al que somete discursos hegemónicos en la cultura colombiana, tales como el eclesiástico, a partir de algunos mecanismos narrativos, a saber, el desenmascaramiento de personajes históricos.

La dinámica al interior del campo o esfera de producción cultural, se presenta como una heterogeneidad de discursos que luchan por posiciones y asumen tomas de posición sobre las formas de ver y concebir los territorios —espacios y tiempos— del Caribe colombiano. Estas luchas se consignan en virtud de la acumulación de un capital simbólico representado en reconocimientos y premios. Con base en este reconocimiento se definen la autonomía de este campo y sus regulaciones internas.

Es precisamente por lo anterior que estas obras entraron en un canon cada vez más amplio de evaluaciones axiológicas que, en definitiva, logran insertar en sus composiciones secuencias narrativas, donde se hibridan y, por ende, se borran las diferencias entre lo llamado «culto» y lo «popular». Así, la composición y recomposición de secuencias míticas, de memoria histórica, se convierte en una intención estructural constante en las novelas de los autores estudiados en este artículo.

Referencias bibliográficas

1. Bachelard, Gastón. (1975). *La poética del espacio*. [Traducido al español de *La poétique de l'espace*]. Fondo de Cultura Económica.
2. Benveniste, É. (1971). *Problemas de lingüística general*. [Traducido al español de *Problèmes de linguistique générale*]. Siglo Veintiuno.
3. Berman, M. (2000). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. [Traducido al español de *All that is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*]. Siglo XXI.
4. Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. [Traducido al español de *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*]. Editorial Anagrama.
5. Bourdieu, P. (2014). ¿Qué significa hablar? *Economía de los intercambios*. [Traducido al español de *C'est que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*]. Akal.
6. Burgos Cantor, R. (2007). *La Ceiba de la memoria*. Planeta.
7. Burgos Cantor, R. (2009). *Roberto Burgos Cantor. Memoria sin Guardianes*. En A. Castillo & A. Urrea (Eds.). Ministerio de Cultura.
8. Cepeda Samudio, Á. (1962). *La casa grande*. Ediciones Mito.
9. Chiampi, I. (2000). *Barroco y modernidad*. Fondo de Cultura Económica.
10. Deleuze, G., Guattari F. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
11. Espinosa, G. (1970). *Los cortejos del diablo*. Altamir
12. Espinosa, G. (1982). *La tejedora de coronas*. Alfaguara.
13. García Márquez, G. (1986). *El amor en los tiempos del cólera*. Editorial Arte y Literatura.
14. García Usta, J. (2003) *Vigilia de las lámparas. Rojas Herazo obra periodística, 1940-1970*. Fondo Editorial EAFIT.15.
15. García Usta, J. (2007). *García Márquez en Cartagena. Sus inicios literarios*. Planeta.
16. Gilard, J. (1989). El grupo de Barranquilla. *Revista Iberoamericana*, 50 (128-129), 906-935.
17. Heller, B. (1994). Lectura marginal de un texto marginado. En J. García Usta (Comp.). *Visitas al patio de Celia* (pp. 55-66). Editorial Lealón.
18. Herazo Rojas, H. (1962). *Respirando el verano*. Ediciones Mito.
19. Rama, Á. (1985). *La crítica de la cultura en América Latina*. Biblioteca Ayacucho.
20. Romero, J. L. (2001). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Siglo XXI.
20. Zapata Olivella, M. (1979). *Chambacú, corral de negros*. Bedout.
21. Zapata Olivella, M. (1983). *Changó, el gran putas*. Oveja Negra
22. Zubiaurre, M. (2000). *El espacio en la novela realista*. Fondo de Cultura Económica.