

LA CONVERGENCIA DEL CINE Y LA LITERATURA: HACIA UN REALISMO  
LITERARIO COLOMBIANO EN LA DÉCADA DEL CINCUENTA

GABRIEL VILLARROEL

Trabajo de grado para optar al título de  
Comunicador social

Director:

Pedro Adrián Zuluaga

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE  
AREA DE PRODUCCIÓN EDITORIAL  
SANTA FE DE BOGOTÁ, D.C.

2008

## ARTÍCULO 23

### DEL REGLAMENTO ACADÉMICO

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

Bogotá, 28 de enero de 2008

Doctor:  
Jürgen Horlbeck  
Decano  
Facultad de Comunicación y Lenguaje  
Pontificia Universidad Javeriana

Estimado Doctor:

Muy atentamente le presento a usted el trabajo de grado titulado: *La convergencia del cine y la literatura: Hacia un realismo literario colombiano en la década del cincuenta*. En él se hace un análisis de tres escritores que supieron sintetizar influencias y procesarlas para un proyecto de modernización del país; con esto intento señalar a la literatura y al cine como vehículos de cultura y expresiones que buscan crear una identidad de nación.

Agradezco su atención,

Gabriel Villarroel  
C.C. 80.100.713, Bogotá.

## RESUMEN DEL TRABAJO DE GRADO

Este formato tiene por objeto recoger la información pertinente sobre los Trabajos de Grado que se presentan para sustentación, con el fin de contar con un material de consulta para profesores y estudiantes. Es indispensable que el Resumen contemple el mayor número de datos posibles en forma clara y concisa.

### I. FICHA TÉCNICA DEL TRABAJO

**1. Autor (es):** (Nombres y Apellidos completos en orden alfabético).

Iván Gabriel Villarroel González.

**2. Título del Trabajo:**

La convergencia del cine y la literatura: Hacia un realismo literario colombiano en la década del cincuenta.

**3. Tema central:**

El realismo literario como síntesis de influencias sociales y cinematográficas.

**4. Subtemas afines:**

Análisis sociocrítico de la literatura; teorías realistas del cine; historia cultural colombiana.

**5. Campo profesional:**

Editorial

**6. Asesor del Trabajo:** (Nombres y Apellidos completos).

Pedro Adrián Zuluaga Duque

**7. Fecha de presentación: Mes:** Enero **Año:** 2008 **Páginas:** 87

## II. RESEÑA DEL TRABAJO DE GRADO

### 1. Objetivo o propósito central del Trabajo:

Desde una perspectiva cultural, el trabajo pretende señalar la convergencia entre los lenguajes literarios y cinematográficos en tres autores de la década del cincuenta en Colombia, entendiendo a estas dos artes como medios de comunicación y expresión social. El fruto de esta unión fue una forma de realismo que se configuró como una nueva corriente en la literatura y la cultura colombiana.

### 2. Contenido (Transcriba el título de cada uno de los capítulos del Trabajo)

### 3. Autores principales (Breve descripción de los principales autores referenciados)

El análisis central retoma la teoría de los campos de Pierre Bourdieu y la de visión de mundo de Lucien Goldmann, ambos muy cercanos a la sociología de la literatura. La primera es un modelo de enfrentamiento de posiciones en juego en aras a alcanzar un capital, no necesariamente económico. La segunda se refiere a punto de vista *coherente y unitario* sobre la realidad en su conjunto, que a su vez caracteriza a un grupo social determinado. Dentro de este enfoque sociocrítico también se usan las teorías de Georg Lukacs, que estudia la novela del siglo XX como un texto incompleto, disonante; y del historiador Arnold Hauser, que habla del arte como un producto de la sociedad de cada momento. En cuanto a cine, se retoma a André Bazin y Sigfried Kracauer, ambos con la idea de una esencia realista del cine, no necesariamente mediada por el hombre. También está presente Ángel Rama, un crítico literario con una visión social y cultural de la producción literaria.

### 4. Conceptos clave (Enuncie de tres a seis conceptos clave que identifiquen el Trabajo).

Realismo, Cine, Literatura, Análisis sociocrítico, Contexto cultural colombiano.

### 5. Proceso metodológico. (Tipo de trabajo, procedimientos, herramientas empleadas para alcanzar el objetivo).

Es un trabajo teórico. La relación entre cine y literatura se empieza a buscar desde las posibilidades de una literatura influida por el cine, los alcances y aciertos de esta

afirmación; desde ahí se adopta el análisis sociocrítico, particularmente del contexto social colombiano en la década del cincuenta. Se analizan tres cuentos (de los autores Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio y Jorge Gaitán Duran) de acuerdo a la teoría de campo de Bourdieu y la de visión de mundo de Goldmann, ambos interesados en la literatura desde una perspectiva sociológica y cultural.

**6. Reseña del Trabajo** (Escriba dos o tres párrafos que, a su juicio, sintetizen el Trabajo).

Es común afirmar que el cine ha repercutido sobre la literatura, pero es una hipótesis que rara vez se ha desarrollado satisfactoriamente. En este trabajo se estudia la relación desde la perspectiva de una convergencia social entre las dos artes, el cómo son vehículos de tendencias culturales y la manera como el cine contribuyó a establecer nuevas forma de mirar la realidad que se proyectaron sobre la literatura.

Para sustentar esta tesis se estudia el caso de Colombia durante los cincuenta; en esta década surgió una nueva ola de escritores que se enfrentaron a sus antecesores, anclados, estos últimos, en el costumbrismo y el realismo social. La nueva generación asimiló diferentes influencias foráneas entre las que estuvo el cine; con estas herramientas proyectaron una nueva manera de entender la realidad y, en últimas, la cultura nacional. Bajo estos lineamientos, y desde la marginalidad, escritores como Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio o Jorge Gaitán Durán contribuyeron a renovar la literatura colombiana.

# **PEDRO ADRIÁN ZULUAGA DUQUE**

CÉDULA DE CIUDADANÍA: 70.694.414

FECHA DE NACIMIENTO: 20 de mayo de 1972

DIRECCIÓN RESIDENCIA: *Bogotá*: Kra 8 No 83-24. Apto 401

TELÉFONOS: *Bogotá*: 218-5596 (casa); 315-5967973 (celular)

E-MAIL: pedroadrian@hotmail.com

## **ESTUDIOS REALIZADOS**

Universidad de Antioquia. Comunicación Social-Periodismo. Grado en 1999

Universidad de Antioquia. Maestría en Historia del Arte:  
2 semestres (2003/2-2004/1).

Universidad Javeriana. Maestría en Literatura  
(2006/1-Trabajo de grado en proceso)

## **EXPERIENCIA LABORAL**

### **EMPRESA: Ministerio de Cultura de Colombia**

CARGO: Experto en cine del Comité de Clasificación de Películas

AÑO: Julio 2007-actualmente

CARGO: Coordinador de programas de formación de públicos de la  
Dirección de Cinematografía

AÑO: Agosto 2004-mayo 2006

### **EMPRESA: Museo Nacional de Colombia y Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano**

CARGO: Curador de la exposición *¡Acción! Cine en Colombia*

AÑO: Agosto 2006-octubre 2007

### **EMPRESA: Centro Colombo Americano (Medellín)**

CARGO: Director del Programa de cine y Editor de *Kinetoscopio*

AÑO: 2000-2004

CARGO: Editor de *Kinetoscopio*  
AÑO: Junio 2006/ actualmente

**EMPRESA: Telemedellín**

CARGO: Periodista del noticiero "Metropolitanas" y realizador  
AÑO: 2000

**EMPRESA: Comfenalco (Medellín)**

CARGO: Jurado del concurso de video "Para verte mejor"  
AÑO: 2000

CARGO: Coordinador del cineclub "Cinema Azul"  
AÑO: 1998-2001

**EMPRESA: Periódico "El Mundo" (Medellín)**

CARGO: Periodista de la sección "Vida" y del suplemento cultural  
"Imaginario"  
AÑO: 1999-2000

CARGO: Columnista de cine del suplemento cultural  
"Imaginario"  
AÑO: 1996-2000

**EMPRESA: V Feria del Libro de Medellín**

CARGO: Coordinador general del encuentro "El audiovisual colombiano  
ahora"  
AÑO: 1998

**EMPRESA: Periódico "Vivir en El Poblado" (Medellín)**

CARGO: Periodista  
AÑO: 1996

**EMPRESA: Comfama (Medellín)**

CARGO: Coordinador General de Videoproyecciones  
AÑO: 1997

## INVESTIGACIÓN Y PUBLICACIONES

- Investigación y textos del catálogo de la exposición *¡Acción! Cine en Colombia*, Museo Nacional de Colombia, octubre 18 - 2007 / enero 20 -2008.
- Antologista e investigador del libro *Revista al cine colombiano: El cine nacional en nuestras revistas de cine* (título provisional), inédito.
- Reporte anual sobre el cine colombiano en el libro *International Film Guide* publicado por el grupo Mallflower Press de Londres. Años 2003, 2004, 2005 y 2007 (este último en proceso de publicación)
- Artículo "El cine que no pudo ser" para el libro: *50 días que cambiaron la historia de Colombia*, Planeta-Semana, Bogotá, 2004
- Ensayo "Corto colombiano 1999-2006. El sobresalto" para *Cuadernos del Cine Colombiano No 9*, Cinemateca Distrital, 2007.
- Ensayo "Las revistas de cine en Colombia" para *Cuadernos del Cine Colombiano No 6*, Cinemateca Distrital, 2005
- Redactor del manual *Ruta de apreciación cinematográfica*, Ministerio de Cultura, 2005.
- Redactor del manual *Imágenes para mil palabras*, Ministerio de Cultura, 2005.
- Coordinación editorial de *Manual de Gestión de Salas Alternas de Cine*, Ministerio de Cultura, 2004.
- Director del trabajo de grado de Comunicación Social-Periodismo "La historia del jazz en Medellín", de Ana Lucía Isaza, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín.
- Asistente de la investigación "Plano general del documental colombiano", dirigida por María Lucía Castrillón, Cinemateca Distrital, 1997.
- Artículos y ensayos en los periódicos *El Mundo*, *El Colombiano* y *De la urbe* de Medellín, *La Patria* de Manizales, el Magazín Dominical de *El Espectador*; *Lecturas fin de semana* de *El Tiempo*, las revistas *Kinetoscopio*, *Universidad de Antioquia*, *Deshora* y *Folios* de Medellín, *Semana*, *Directo Bogotá* y *Cinemateca* de Bogotá, *Aleph* de Manizales, *Cinemas d'Amérique Latine* de Toulouse.

## **DISTINCIONES**

- Premio Distrital de Jurados. Convocatoria Audiovisual del Instituto Distrital de Cultura y Turismo Bogotá 2006.
- Jurado de la crítica de cine en el Festival Internacional de Cine Fantástico y de Terror de Cataluña. Sitges 2006.

## **EXPERIENCIA DOCENTE**

INSTITUCIÓN: Universidad Javeriana  
CURSO: Periodismo cultural  
AÑO: 2007-Actualmente

INSTITUCIÓN: Festival de Cine de Cartagena  
SEMINARIO-TALLER: Escribir sobre cine (12 horas)  
AÑO: 2004

INSTITUCIÓN: Universidad de San Buenaventura  
CURSO: "Cine en la cultura"  
AÑO: 2002

INSTITUCIÓN: Universidad de Antioquia  
CURSO: "Cine I"  
AÑO: 2001

INSTITUCIÓN: Universidad Pontificia Bolivariana (Medellín)  
CURSO: "Apreciación cinematográfica"  
AÑO: 1999-2000

INSTITUCIÓN: ISAGÉN (Medellín)  
CURSO: "Introducción al lenguaje cinematográfico"  
AÑO: 1998 y 1999

INSTITUCIÓN: Comfenalco (Medellín)  
SEMINARIO: "Temas y estéticas del cine"  
AÑO: 1997

## **REALIZACIONES AUDIOVISUALES**

"Botero íntimo y personal". 3 especiales de media hora para Telemedellín. 2000

"Roma ciudad abierta". 2 especiales de media hora para Telemedellín. 2000

## **CONFERENCIAS**

Ponencias y/o conferencias en Comfama, Comfenalco, Centro Colombo Americano, Universidad Nacional, Universidad San Buenaventura, Cámara de Comercio y Museo de Antioquia en Medellín, Cine Club Borges de Pereira, Festival de Cine de Cartagena, Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia, Festival de Cine Colombiano Feria de las Flores, Feria del Libro de Bogotá, Festival de Apreciación Cinematográfica de Pamplona-Norte de Santander, Cátedra de Historia Ernesto Restrepo Tirado-Museo Nacional de Colombia, Encuentro Nacional de Escuelas y Programas de Formación Audiovisual-Universidad Javeriana 2007.

***PROYECTO DE TRABAJO DE GRADO***  
**- Único Formato aceptado por la Facultad -**

**Profesor Proyecto Profesional II:** Mariluz Vallejo

**Fecha:** Junio 1 de 2007 **Calificación:** 4.5

**Asesor Propuesto:** Pedro Adrián Zuluaga

**Tel.:** 2185596 \_\_\_\_\_ **Fecha:** Junio 6 de 2007

**Coordinación Trabajos de Grado:**

**Fecha inscripción del Proyecto:** Julio 16 de 2007

I. DATOS GENERALES

**Estudiante:** Iván Gabriel Villarroel González \_\_\_\_\_

---

---

**Campo Profesional:** Editorial

**Fecha de Presentación del Proyecto:** 30 de enero de 2008

**Tipo de Trabajo:**

**Teórico:**   X   **Sistematización de Experiencia:**        **Producción:**       

**Profesor de Proyecto Profesional II:** Mariluz Vallejo

**Asesor Propuesto:** Pedro Adrián Zuluaga

**Título Propuesto: (Provisional, corto, creativo, con subtítulo explicativo)**

La influencia del cine en la literatura colombiana contemporánea.

## Tabla de contenido

Introducción.....	14
Primer capítulo.....	17
Segundo capítulo.....	36
Tercer capítulo.....	53
Conclusiones.....	79
Referencias.....	82

## Introducción

El escritor Jorge Gaitán Durán solía decir que toda palabra está en situación; de acuerdo con esta afirmación no hay obras literarias por fuera de su tiempo ni autores huérfanos de una patria, geográfica o no. La idea permite descartar la búsqueda de causas únicas o de motivaciones precisas del hecho literario: una obra es un entramado de individualidad tanto como de una sociedad y un periodo específico. Las palabras son pronunciadas por alguien en un tiempo y un espacio particular, que las determina; nunca en otro.

En este espíritu, a lo largo de este trabajo de grado se buscará establecer la relación de la literatura con el cine en un momento particular, en personas y obras específicas, no como lenguajes abstractos ajenos a un contexto y una necesidad social.

Para este propósito se escogieron tres autores, Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio y Jorge Gaitán Durán. Nacieron con no más de tres años de diferencia y desarrollaron una parte importante de su obra durante los cincuenta, tras vivir los embates de ‘La Violencia’, padecer regimenes conservadores y una dictadura. Todos fueron notables escritores y mantuvieron una relación estrecha con el séptimo arte, y todos, a su manera, encabezaron un proyecto de renovación de las letras colombianas.

Frente al realismo social y al costumbrismo que reinaba en la década del cincuenta en la literatura nacional, estos autores consolidaron una nueva forma de narrativa y fundaron un nuevo tipo de realismo que permitió ver con otros ojos a la situación colombiana. Esto fue posible gracias a que poseían un bagaje diferente, con influencias más ricas y variadas. En este aspecto, el cine también fue una de sus herramientas.

Precisamente, en este trabajo de grado, el cine y la literatura son interpretados como herramientas comunicativas y vehículos de cultura. Sin eludir su condición estética ni lingüística, se busca estudiar su convergencia social y cómo esta se proyecta en la obra artística. En este sentido, la tesis adquiere pertinencia, tanto para las Ciencias de la Comunicación, como para ilustrar una idea de Nación planteada en un momento

específico a través de medios particulares, una idea que seguramente sigue siendo válida y oportuna en días como los que corren.

La primera parte de este trabajo se dedicará a estudiar las relaciones entre el cine y la literatura a lo largo del tiempo, desde la obiedad de las adaptaciones cinematográficas, hasta la muy discutida influencia del cine sobre los procedimientos narrativos de algunos escritores. Se hará más énfasis sobre esta última perspectiva y sobre los diferentes acercamientos que se han intentado entre las dos artes, de manera que se construya una idea de lo que podría ser una literatura influida por el cine o, por lo menos, hasta qué punto es posible hacer aseveraciones en ese sentido.

El segundo capítulo trata de establecer un contexto sobre el realismo en la literatura y el cine colombianos especialmente en la década del cincuenta y principios de los sesenta, años que coinciden con la caída del poder del general Gustavo Rojas Pinilla y los primeros tiempos del Frente Nacional. El realismo se trabaja como una categoría capaz de abarcar a ambas artes; en el país ésta ha sido una apuesta vacilante, que en momentos y modos diferentes han hecho escritores y directores de cine. Después se introduce a los autores a estudiar: Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio, ambos como integrantes del Grupo de Barranquilla, y Jorge Gaitán Durán, como miembro de la llamada generación *Mito*. En esta parte se resume su propuesta artística y social en los años cincuenta, y también se hace un recuento de su relación con el cine.

La tercera parte se dedica, en principio, a resumir y establecer la pertinencia de las teorías de *campo literario* de Pierre Bourdieu, y *visión de mundo* de Lucien Goldmann. Ambas, junto con aportes de otros autores citados con anterioridad, y con fundamento en el contexto social colombiano de los cincuenta, sientan la base del análisis de tres cuentos: “Todos estábamos a la espera”, de Cepeda Samudio; “Serpentario”, de Jorge Gaitán Durán, y “Un día de estos”, de Gabriel García Márquez. A través de estos se podrá establecer una relación entre el arte escrito, el cine y el realismo; también se evidenciará cómo estos tres autores encabezaron un proyecto social de renovación de la cultura colombiana.

Especialmente cuando se habla de García Márquez como el icono que es hoy en día y el patriarca del 'realismo mágico', parece difícil pensar que, con Cepeda Samudio y Gaitán Durán, hizo parte de un grupo marginal en su juventud. Los tres, al lado de otro puñado de intelectuales, le hicieron propuestas novedosas a un país reaccionario, que sólo se vieron legitimadas en la década del sesenta. Hoy en día son vistos como precursores.

La mirada que propusieron fue posible gracias a un acervo de influencias foráneas casi inéditas en el país; el cine fue una de las principales. Ellos se integraron, aunque sea parcialmente, al panorama de las nuevas letras latinoamericanas, más adelante llamado *boom*. Pero esto todavía no sucedía en los cincuenta, cuando el realismo social era la moneda corriente de la literatura colombiana, y, el cine, poco más que un divertimento sin trascendencia.

Precisamente, uno de los objetivos de esta tesis es mostrar cómo estos campos del arte son mucho más que formas subjetivas de expresión, son vehículos de cultura, medios de comunicación y expresión privilegiada de la realidad que los engendra. A su vez, proyectan su influencia sobre esta misma realidad, estimulan el diálogo social y pueden arrastrar los imaginarios de un país hacia nuevos caminos.

## Primer capítulo

George Bluestone afirma que el cine es tan diferente de la literatura como lo puede ser el ballet de la arquitectura, tan diferente como un evento histórico de la pintura que lo representa (1961, p. 5); mientras uno trabaja con las palabras, un lenguaje de convenciones, el otro lo hace con imágenes de la realidad. Sus elementos no pueden ser comparados; sin embargo, a pesar de sus diferencias, el cine ha permanecido ligado a la narrativa escrita desde sus inicios, sea en las formas de construir sus relatos o en el préstamo de argumentos para llevar a la pantalla.

La relación entre el cinematógrafo y la literatura no se dio de manera inmediata; inicialmente, el nuevo invento fue considerado como una curiosidad técnica más propia para el registro de la realidad que para contar historias, más cercana a la fotografía que a la novela. Las primeras proyecciones se dieron en París en 1895 a cargo de los hermanos Lumière, y mostraban, entre otras imágenes, a obreros saliendo de una fábrica, o a un tren que se precipitaba hacia un público aterrorizado. Entonces no había ninguna pretensión artística ni narrativa, únicamente comercial.

Se necesitaron algunos años para que realizadores como Georges Méliès, Eric Von Stroheim o David Wark Griffith, fundaran al cine como una herramienta narrativa. En este proceso, mientras encontraba un lenguaje propio, el cine incorporó rápidamente la puesta en escena del teatro y empezó a acercarse a la narrativa escrita; así nacieron las adaptaciones.

Muchas de las primeras películas argumentales de la historia estuvieron inspiradas en obras literarias, como una adaptación de *Don Quijote* lanzada en 1902 por la productora francesa Pathé; en Hispanoamérica, en 1889 se filmó una reinterpretación del *Don Juan Tenorio* (obra original de José Zorrilla) ubicada en contexto mexicano, con el título de *Recuerdos de un mexicano*. Desde entonces, casi todos los nombres prominentes de la literatura universal han sido llevados al celuloide, desde autores clásicos como Shakespeare o Jane Austen hasta figuras recientes como Dan Brown o Paul Auster.

Las adaptaciones de obras literarias son muy frecuentes. Cuando se trata de autores clásicos, el cine se aprovecha de una fama ya consolidada; si son contemporáneos, se hace necesario el pago de derechos pero, en cambio, se usufructúa la reputación existente del escritor. Por supuesto, ninguno de los dos casos garantiza proyectos satisfactorios. El mismo Bluestone (1961, p. 5) habla sobre los resultados variables de las adaptaciones, como lo reflejan los comentarios del público promedio: “Gracias a Dios que cambiaron el final” o “Es increíble la carnicería que hicieron con la novela”. Esto se debe a que la primera relación que se hace entre ambas artes, la más intuitiva, es a nivel del argumento, y al espectador le suele preocupar la manera como éste es modificado. Pero las diferencias son mucho más profundas.

Es verdad que tanto el cine como la literatura son artes del relato; no obstante, no cuentan las mismas historias. Eric Rohmer (2000, p. 108) afirma que el cine “no dice las cosas de otra forma, sino que dice otras cosas: una belleza *sui generis*, que no se puede comparar, ni más ni menos, con la de un cuadro o de una partitura, como una fuga de Bach no es comparable con una pintura de Velásquez”.

Esta afirmación viene de un texto de 1961, un momento en que había una búsqueda de definición del séptimo arte y de una especificidad cinematográfica. A principios del siglo XX la relación entre el cine y la literatura era mucho más básica. Principalmente, se copiaron argumentos de las novelas naturalistas decimonónicas, construidas a partir de hechos, acciones y personajes bien delineados, mucho más fáciles de adaptar a la pantalla.

El primero en relacionar el cine con la novela a un nivel no sólo argumental sino formal fue Griffith, un director de teatro que, influido por Charles Dickens, empezó a aplicar recursos literarios en películas como *El nacimiento de una nación* (1915) o *Intolerancia* (1916). En su ensayo “Dickens, Griffith y el cine en la actualidad”, Eisenstein (1999) afirma que el director norteamericano encontró inspiración en el novelista británico para

buena parte de sus innovaciones, como se verá más adelante, si bien funcionó más como un pionero que como un inventor.

D. W. Griffith marca el primer gran encuentro entre el cine y la literatura. Él dio los pasos más importantes para que el cine, apoyado también en otras artes, se consolidara como lenguaje autónomo con procedimientos narrativos propios.

\*        \*  
\*  
\*

En 1913, a menos de dos décadas de su nacimiento, el filósofo húngaro Georg Lukacs afirma que el cine tiene posibilidades estéticas propias, y defiende la búsqueda de su especificidad ante aquellos que lo consideraban como un simple teatro filmado: “En nuestros días ha nacido algo nuevo y hermoso, pero en vez de tomarlo tal como es, queremos encasillarlo por todos los medios posibles en unas categorías viejas e inconvenientes, despojándolo de su verdadero sentido.” (Lukacs, 1968, p. 71).

La comparación del cine con sus artes hermanas comenzó temprano, en 1911, cuando Ricciotto Canudo (1989, p. 15) lo bautiza como ‘el séptimo arte’ por su capacidad de sintetizar diferentes disciplinas como la danza, la arquitectura, la fotografía. Fue el futurista italiano quien vio al cine como una posibilidad de renovación de las otras artes por su capacidad de integrarlas en una única expresión. Ésta es una característica que va a ser discutida más adelante.

Teóricos como León Kuleshov o Béla Balazs intentaron delimitar los dominios específicamente cinematográficos mediante estudios comparativos. Aún así, Carmen Peña-Ardid (1999, p. 31) afirma que, con excepción de los escritos de los formalistas rusos como Eisenstein, los análisis sistemáticos que relacionan el cine y la novela no inician sino hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, en Francia. Eisenstein fue un cineasta reconocido por dirigir la película *El acorazado Potemkin* (1925). Como teórico, se destacan sus ideas sobre el montaje, que para él consiste en la alternancia y la

oposición de imágenes, no con un fin lógico o cronológico, sino con la intención de crear una nueva idea en la mente del receptor. Este principio de conflicto (derivado de la dialéctica marxista) no es una cualidad propia del cine, es un ‘modelo semiótico’ generalizado “fundamental para la existencia de todas las obras de arte y las formas del arte” (Eisenstein, 1959, p. 102). Esta es una de las primeras búsquedas del territorio común entre el cine y la literatura.

Es fácil ver que, en su desarrollo hacia un lenguaje propio, el cine tomó elementos de la literatura, se alimentó de sus historias, e incluso, se apropió de algunas de sus técnicas. Es cuando se habla de una influencia contraria que surgen los interrogantes.

Durante la posguerra, en Francia, uno de los aportes más importantes sobre este tema lo hizo el crítico André Bazin. En su ensayo “A favor de un cine impuro” (1966a) celebra las adaptaciones y el influjo de la literatura sobre el cine; sostiene que está bien que un arte joven quiera imitar a sus mayores mientras conquista su propio lenguaje; por otro lado, considera que sus materiales son tan diferentes “que requieren por tanto mucha más imaginación y capacidad de invención por parte del cineasta que quiere realmente obtener una semejanza” (Bazin, 1966a, p. 116), así que cita dos ejemplos de adaptación extremos: *Le journal d’un cure de campagne* de Robert Bresson, y *Madame Bovary* de Jean Renoir; el primero pretende seguir el texto original al pie de la letra, mientras el segundo sólo es fiel al espíritu de la obra de Flaubert. El crítico considera ambas aproximaciones válidas, en tanto la obra literaria no tiene nada que perder, mientras que el cine puede aprender de un arte más veterano.

Su opinión no es tan positiva cuando habla del influjo contrario, el del cine sobre la literatura. En este punto hace referencia indirecta a *La era de la novela americana*, obra que la francesa Claude-Edmonde Magny escribió en 1948. Ella sostiene que escritores norteamericanos de la ‘generación perdida’ como John Dos Passos, Ernest Hemingway, William Faulkner o John Steinbeck escriben influenciados por el cine. Bazin no está de acuerdo y afirma que “la época de la novela americana no es tanto la del cine como la de una cierta visión del mundo, visión informada sin duda por las relaciones del hombre con

la civilización técnica, pero de la que el cine mismo, fruto de esa civilización, ha sufrido menos la influencia que la novela” (1966a, p. 110).

La tesis de Magny también fue criticada por Marc Saporta, quien sostiene una idea similar a la de André Bazin: “Si las técnicas del relato filmado les han marcado considerablemente (a los autores mencionados anteriormente), ha sido sobretodo de manera inconsciente” (1976, p. 353). Saporta no niega completamente este influjo, pero sí le resta importancia como inspiración definitiva para sus técnicas narrativas. Reconoce que el cine hace parte de la cultura de su tiempo, y como tal ofrece inspiración y nuevos modos de ver el mundo, pero su influencia puede no ser mayor a, por ejemplo, los reportajes fotográficos publicados durante la administración Roosevelt.

Eisenstein, por su parte, señaló un ‘estilo cinematográfico’ en la escritura del ya mencionado Charles Dickens, del que Griffith se apropiaría: “...Dickens, por su parte, tenía una ‘cualidad óptica’, cinemática, una ‘composición de cuadro’ y un ‘primer plano’, así como la alteración del acento mediante lentes especiales” (Eisenstein, 1999, p. 197). Poco después, el cineasta ruso aclara que no se pueden llevar demasiado lejos estas analogías, pero aún así, antes de Magny, es uno de los primeros en señalar que la literatura puede aproximarse a la técnica cinematográfica.

Este modo de escribir ‘cinemático’ no era exclusivo de Dickens sino común a muchos autores del siglo XIX. El mismo Eisenstein recuerda en una entrevista publicada en 1922 que Griffith “podría haber encontrado la misma práctica no sólo en Dumas *père*, a quien la forma importaba verdaderamente poco, sino en grandes artistas como Tolstoi, Turgueniev o Balzac” (1999, p. 190).

El llamado ‘estilo cinematográfico’ no sólo fue señalado en los autores norteamericanos o decimonónicos; también ha merecido ese apelativo la escritura de franceses como Alain Robbe-Grillet o André Malraux. En ellos tampoco se ha confirmado una influencia directa, principalmente debido a la dificultad que representa señalar homologías entre

lenguajes tan disímiles como el escrito y el cinematográfico; aún así considerar cinematográfica la escritura de Robbe-Grillet y Malraux es una afirmación frecuente.

Una generación de escritores antes (en la obra *Historia social de la literatura y el arte*, publicada en 1951), Arnold Hauser (1967) encontró convergencias entre el *Ulises* de James Joyce, *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust y la organización temporal del cine. Para él, este nuevo arte ordena sus historias subjetivamente y con ello rompe el orden espacial y cronológico; puede saltar de una escena a otra sin que tenga que haber continuidad; las novelas de Proust y Joyce comparten esta misma cualidad. Cabe aclarar que Hauser no habla de influencias sino de convergencias, de una visión de época que se manifiesta en dos artes diferentes, acaso dada por las circunstancias sociales que imperaban en su momento, como la Primera Guerra Mundial, el avance tecnológico, el inicio de la crisis del capitalismo y el crecimiento del comunismo.

De esta manera, como productos sociales, cine y literatura se enfrentan a problemas similares, cada una mediante sus medios de expresión propios. Y al tiempo, a pesar de las evidentes diferencias entre uno y otro, también tiene lugar un diálogo enriquecedor entre ambas artes.

\*        \*  
\*  
\*

Quizá el principal obstáculo para establecer una relación clara entre el cine y la literatura ha sido su enorme diferencia de naturaleza. Umberto Eco (1970) afirma que mientras la literatura trabaja con *palabras-conceptos*, el cine lo hace con *imágenes*. Las primeras son signos sensibles que resultan en una exploración del ‘campo semántico’ de cada persona y que terminan en la evocación de una imagen; la *imágenes* del cine, en cambio, son estímulos que en una primera instancia no se racionalizan ni conceptualizan. Esto traza una importante frontera entre las dos artes.

Por supuesto, también hay puntos en común; ambas son artes del relato y construyen significaciones a lo largo del tiempo de forma sucesiva: “la duración del tiempo tanto para el cine como para la narrativa es causa de destrucción y de construcción” (Guevara, Palacios y Machado, 1980, p. 199). Eso no pasa, por ejemplo, con la pintura, un arte estático, no necesariamente narrativo, que sucede en un único momento y no se desarrolla temporalmente.

Eco (1970, p. 199) afirma entonces que hay, por lo menos, una homología estructural entre la novela y el cine: ambos son artes de acciones sobre una duración de tiempo, en los dos se estructuran y suceden acontecimientos. Por lo menos en este plano, el cine y la literatura son compatibles. Esto no quiere decir que las historias deban contarse de forma cronológica o si quiera ordenada, simplemente que se desarrollan a lo largo de un tiempo aunque sea de maneras diferentes: en la novela se cuenta una cosa tras otra, como es natural en el lenguaje; en el cine se muestran acciones en un presente continuo.

Eco dice que se puede dar “la aceptación de una temporalidad ‘ajena’, que la literatura ha ‘aprendido’ viendo cine e intentando trasladar sus artificios a un nivel literario” (1970, p. 198); en este sentido, es posible hablar de una novela que, sin pretender emular los mecanismos cinematográficos, sea provocada por el cine. Esto es posible únicamente en una cultura influida por el arte cinematográfico.

\*        \*  
\*  
\*  
\*

Tras sus primeras visitas al cinematógrafo, León Tolstoi (que murió en 1910) escribió: “Ya veréis como este pequeño y ruidoso artefacto provisto de un manubrio revolucionará la vida de nosotros, los escritores. Es un ataque a los viejos métodos del arte literario (...) Serán necesarias nuevas formas de escribir. He pensado en ello e intuyo que va a suceder” (Tolstoi, 1997, p. 24). El anuncio abre varios interrogantes: ¿cuáles son estas formas?, ¿cómo podrían aproximarse estas dos formas de arte?

Como postulaban Hauser, Bazin o Saporta, el que haya una convergencia en las visiones literarias y cinematográficas posibilita un diálogo de enriquecimiento entre ambas artes. El cine puede hacer parte de la formación de un autor hasta afectar su forma de narrar y transformar sus recursos literarios; un poco como lo afirma Harold Bloom (1991), escribir un poema es hacer una interpretación errónea de otro. Claro que cuantificar la influencia de la literatura sobre el cine es imposible pues no conocemos el proceso creativo y mental de un autor, sólo conocemos su obra.

Carmen Peña-Ardid (1999) habla sobre tres formas en las que el cine puede influir en la literatura:

- Los referentes filmicos: son las citas explícitas de algún personaje, una situación o una frase tomada de algún filme. Como un fenómeno cultural de gran importancia, el cine ha creado numerosos arquetipos o lugares comunes que los escritores incluyen en su discurso. Autores hispanoamericanos como Manuel Puig, Guillermo Cabrera Infante o Javier Marías tienen estos referentes, que pueden ser identificados sin temor a equivocación.
- Aplicación de una metodología en obras concretas: habla de análisis sobre autores específicos apoyados en modelos prácticos, no abstractos. Este modo parte de que algunos escritores pueden hacer referencias filmicas o usar procedimientos cinematográficos, y no se presume que esto haga parte de movimientos o tendencias generalizadas o históricas, como asume, por ejemplo, Magny en su libro *La era de la novela americana*.
- Procedimientos cinematográficos en la literatura: esta aproximación se refiere a figuras propias del cine aplicadas a la literatura. Son *interferencias* semióticas entre artes disímiles que asumen “que la novela se apoya en recursos del cine para resolver -o plantear- problemas narrativos quizá muy diferentes a los del film, sin que por ello pierdan esas resonancias cinematográficas apuntadas bajo el impreciso término de ‘inspiración’” (Peña-Ardid, 1999, p. 103). Esta

aproximación debe hacerse con sumo cuidado, en tanto es fácil caer en la sobreinterpretación o en la atribución de intenciones falsas al autor.

Un análisis como el que Eisenstein hace de Dickens es realizado con el fin de demostrar una convergencia de su teoría del montaje con la obra del novelista, no con la idea de afirmar que el novelista inglés ‘anticipó’ el cine. Así mismo, un análisis actual no puede afirmar categóricamente que un autor u otro habría querido ‘copiar’ directamente la estructura cinematográfica en su obra, primero, porque no hay una manera directa de hacer el paso de un lenguaje a otro, segundo, porque no se puede olvidar la existencia de la ‘visión de época’ que menciona Bazin.

El mismo crítico francés (1966a, p. 112) afirma que:

...en efecto, el novelista utiliza hoy técnicas de narración, porque adopta una manera de valorizar los hechos cuyas afinidades con los medios de expresión del cine son ciertas (bien porque las hayan tomado directamente, bien, como nos parece más lógico, porque se trata de una especie de convergencia estética que polariza simultáneamente varias formas de expresión contemporáneas).

Así es que, a pesar de su reticencia, Bazin sí considera posible una relación en las estructuras narrativas.

De la misma manera, Marc Saporta (1976) considera posible un influjo del cine en la novela, pero afirma que éste no se puede generalizar sólo porque se encuentren elementos comunes entre algunos escritores, sino que es necesario estudiar a estos de forma aislada antes de postular tendencias que puedan resultar arbitrarias.

\*        \*

\*

La pregunta continúa abierta: ¿puede hablarse de la influencia de un arte sobre otro? Lo cierto es que cine y literatura han permanecido en un diálogo constante y que “como productos socioculturales, se prolongan, relacionan y funden con muchas otras artes, ambientes, saberes y disciplinas. De allí que no sea posible establecer respuestas unívocas o definitivas” (Cadavid, 2006, p. 50).

Un acercamiento frecuente a una literatura influida por el cine es la aplicación de códigos propios del cine a textos escritos<sup>1</sup>; se ha hablado del ‘montaje alternante’ de Faulkner, del *flash back* en Sartre o el *flash forward* en Fernando del Paso<sup>2</sup>. Para Luigi Chiarin, estos paralelismos son exabruptos en tanto están basados “en el uso de términos técnicos de un arte, que tienen su significado preciso, para destacar los efectos de otro arte, conseguidos con medios totalmente diferentes” (Citado por Peña-Ardid, 1999, 114). Esta posición más o menos radical es discutida por Umberto Eco, quien afirma que estas analogías son correctas siempre y cuando se hagan en forma de metáfora, “el error empieza cuando de este uso empírico de una metáfora se pasa a una teorización en la que la metáfora se considera válida, confiriéndole valor literal” (1970, p. 195).

En un principio, Christian Metz (1973) rechaza estas interferencias entre lenguajes en tanto se puede abusar del sentido de los códigos y aplicarlos a una materia que no les es propia. Sin embargo, afirma que las interferencias semiológicas entre lenguajes son posibles en tres niveles diferentes:

- Interferencias localizadas: son códigos que el escritor apropia y únicamente adquieren un sentido dentro de su lógica y lenguaje. En este nivel, el ‘montaje alternante’ de Faulkner sólo tiene sentido dentro de la estructura de sus novelas y no posee valor cinematográfico.

---

<sup>1</sup> En buena parte, esta es la perspectiva que asume Massiel Adriana Mossos en su tesis *La técnica cinematográfica en la narrativa colombiana contemporánea* (1994); en ella analiza la novela *El pez en el espejo* de Alberto Duque López al lado de cuentos de Andrés Caicedo y R. H. Moreno Durán entre otros.

<sup>2</sup> De este código en la novela *José Trigo* de Fernando del Paso, habla Guevara (1980, p. 204), al lado de otros como la técnica del montaje en *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes o ‘el punto de vista según el autor’ en *Las olas* de Virginia Woolf. También lo hace Patrick Duffey (2005) con el primer plano y el plano general en novelas de los mexicanos Mariano Azuela y Francisco Ayala.

- Interferencias códicas sin transposición sensorial: son casos en los que el mismo código se manifiesta en artes similares. Metz da el ejemplo del código ‘claroscuro’, que puede ser aplicado a la pintura o a la fotografía por igual.
- Interferencias códicas con transposición sensorial: en este caso, no hay un único código sino códigos diferentes más o menos isomorfos manifestados en lenguajes diferentes. Este sería el nivel en el cual se podría hablar de términos cinematográficos aplicados a la literatura. Por ejemplo, tanto el cine como la literatura tienen una ordenación rítmica y narrativa en los elementos de su relato, una función que en el cine se denomina montaje; para aplicarlo a la literatura habría que ajustarlo bastante, pero existe una función similar.

Este isomorfismo relativo permite al cine y la literatura acercarse lo suficiente como para relacionar sus códigos.

Por otro lado, el mismo Christian Metz no rechaza la presencia de una posible influencia histórica y advierte sobre el peligro de abusar del significado de un código sobre otros lenguajes; puede ser la expresión en diferentes artes de una misma tendencia, una diacronía histórica. En el caso del cine y la literatura, es muy posible que haya un poco de ambas situaciones, tanto interferencias códicas como históricas.

En este punto vale la pena recordar a André-Marie Rousseau como lo cita Peña-Ardid (1999, p. 91):

En vez de atenerse a la idea tradicional de una multiplicidad de sistemas autónomos de creación y de comunicación, sensoriales y lingüísticos, cuasi cerrados sobre sí mismos y sin comunicarse entre sí más que marginalmente, preferimos postular un universo global de signos, apelando a la vez a la sensación y a la significación en parte por la forma, el contenido y las miras.

Una forma de aproximarse a esta relación de estas dos artes es a través de una categoría común a ambas, una categoría a la que tanto el cine como la literatura puedan

aproximarse desde sus medios de expresión propios y que permita crear un territorio común, más allá de la aplicación de términos de un arte al otro.

\*        \*  
\*  
\*

So pena de las enormes diferencias en sus materias de expresión, tanto el cine como la literatura, en una u otra etapa de su desarrollo, se han aproximado al realismo, han intentado retratar los hechos del mundo de forma verídica y objetiva.

En la literatura, esta tendencia se consolidó con la corriente realista del siglo XIX. Autores de diferentes nacionalidades como Balzac, Stendhal, Dickens o Dostoievsky limpian sus escritos de excesos poéticos y fantásticos para aspirar a la objetividad, a captar el mundo tal cual lo observan; a esto viene la frase “Una novela es un espejo que se pasea por un camino real”, que Stendhal escribe en *Rojo y Negro* (Citado por Soler, 1992, p. 8). En este espíritu, sus escritos se convierten en registros de las transformaciones e inquietudes sociales de su época, mientras que el autor permanece como narrador omnisciente que suprime su voz para dejar hablar a sus personajes y al mundo que los rodea, por lo general reflejo de crudeza y opresión social. Bien lo dice el profesor Thomas Gradgrind en el primer capítulo de *Tiempos difíciles* (1982) de Dickens: “Pues bien; lo que yo quiero son realidades. No les enseñéis a estos muchachos y muchachas otra cosa que realidades”.

Las novelas realistas de esta época se caracterizaron por presentar personajes sin virtudes, a veces incluso despreciables, que se mueven por lugares, ambientes y situaciones tomados directamente de la realidad, sin ambages u opiniones. (Soler, 1992, p. 9)

Esta corriente realista brilló en la primera mitad del siglo XIX; poco después surgió una suerte de heredera aún más radical en su propuesta: el naturalismo. Este movimiento liderado por Emile Zola buscó hacer un estudio científico del hombre a través de las novelas, sin sesgos morales o estéticos. La obra de este autor francés está conformada por

retratos de personajes humildes y los conflictos sociales que enfrentan; su narración es objetiva y completamente behaviorista, es decir, que suprime el mundo interior de los personajes y manifiesta la psicología de los sujetos a través de la descripción de comportamientos. A algunos les pareció que este estilo prefiguraba el cinematógrafo, próximo a nacer (Soler, 1992).

Estas también fueron características compartidas por los llamados escritores de la ‘generación perdida’. Autores como Hemingway o Faulkner tuvieron algunas técnicas en común: la supresión de monólogos, el cambio de las descripciones psicológicas por acciones y decorados, la intercalación de historias paralelas, o un ‘punto de vista óptico’, similar al ojo de una cámara. De la misma forma, sus historias hablaban con frecuencia de la guerra y la vida rural. Esto se prestó para que su escritura fuera considerada ‘cinematográfica’, aunque ellos mismos nunca lo reconocieron.

Por su parte, en el cine, la tendencia realista fue mucho más evidente desde su nacimiento. Las primeras filmaciones de los hermanos Lumière son registros documentales análogos al verismo de la fotografía. Después vinieron realizadores como Dziga Vertov y su teoría de la ‘Cámara-ojo’, que pretendía despojar al cine de todos sus elementos ficticios y narrativos para limitarlo a filmar la realidad. También Bazin, en su texto clásico “Ontología de la imagen fotográfica” (1966b), sostiene, como el realizador ruso, que la cualidad primordial del cine es su capacidad de registrar objetivamente el mundo físico, hacer una imagen ‘automática’ de la realidad, sin intervención creadora de parte del hombre.

Bazin piensa que gracias a sus características técnicas, el cine posee la capacidad de prolongar la realidad: no la copia sino que se superpone a ella; al reproducir toda la intensidad de la vida libera su sentido escondido y la magnifica: “nos devuelve al latido mismo del mundo” (Casetti, 1993, p. 45).

Para Kracauer, la virtud de las películas es que exploran el mundo físico y con ello permiten acceder a un nuevo nivel de ideología desde la materia: “el cine puede definirse

como un medio de expresión particularmente dotado para promover el rescate de la realidad física. Sus imágenes nos permiten, por primera vez, aprehender los objetos y acontecimientos que comprenden el flujo de la vida material” (Kracauer, 1989, p. 368).

A pesar de intentos como estos, el cine norteamericano de Hollywood desarrolló un fuerte sentido de la progresión dramática, muy cercano a la concepción aristotélica de la tragedia y la comedia; en este tipo de narración importa más conmover al espectador que retratar la realidad. Sin embargo, esto no evita que el mundo quede registrado; aunque unas veces esté más enmascarado que otras, siempre está presente en tanto es algo ineludible en el arte cinematográfico. Hauser (1967, p. 1303) opina que “lo mejor que debemos al cine americano consiste en la reproducción documental de la vida norteamericana (...) porque una película es tanto más cinemática cuanto mayor parte tienen los hechos extrahumanos y materiales en su descripción de la realidad”.

El movimiento que marcó definitivamente el realismo en el cine fue el neorrealismo italiano, una vanguardia que surgió durante la Segunda Guerra Mundial. En ella, realizadores como Luchino Visconti, Roberto Rossellini o Vittorio de Sica miraron los escombros sociales de la guerra; para ello filmaron en exteriores y con actores naturales. En este movimiento, mostrar la realidad se hizo más importante que contar una historia; como afirmaba Cesare Zavattini, “más que el cómo, se imponía antes la cosa que debía narrarse, y si este movimiento postulaba al hombre antes que al artista, el artista se sentía feliz de figurar en segundo término” (Citado por Aristarco, 1966, p. 9).

Para el director y escritor Pier Paolo Pasolini (en Rohmer y Pasolini, 1976, p. 40), el “neorrealismo literario ha prefigurado el neorrealismo cinematográfico italiano de la posguerra y parte de los años cincuenta”. El poeta y novelista Cesare Pavese hizo parte de esta tendencia literaria, con un estilo sobrio, rico en diálogos y temas sobre su propia realidad. No se puede olvidar que Pavese fue también traductor de norteamericanos como Hemingway, Steinbeck o Hermann Melville, lo cual indica que su estilo puede estar influenciado por estos autores y a su vez haber influido en la cultura cinematográfica de Italia durante la guerra y los primeros años de la posguerra.

\* \*  
\*

En la *Historia social de la literatura y el arte*, Hauser (1967, p. 1265) afirma que el siglo XX no comenzó realmente sino hasta la década del treinta. Los horrores de la Primera Guerra Mundial, la crisis de la burguesía y del capitalismo marcaron la cumbre de una escisión entre la realidad física y una ‘segunda realidad’, fantástica, ilógica e irracional, fruto de la crisis. La corriente surrealista trató de identificar esta esfera con el sueño y expresarla a través de escritos nacidos de libre asociación o, en la plástica, con figuras exageradas, propias de lo onírico; sin embargo, para Hauser, son intentos vanos y poco fecundos. La causa está en el carácter inaprensible de la ‘segunda realidad’ y en la caída en una racionalización de lo irracional.

A esta postura, Hauser (1967) opone la literatura de Proust, Kafka o Joyce, en la cual una prosa más sobria y a menudo trivial, deja entrever la fragilidad de las ideas y del mundo atomizado de la época. Los elementos realistas que contienen obras como *Ulises* o *En busca del tiempo perdido* se trenzan de forma incompatible, desajustada, revelando la esfera irracional que los surrealistas pretendían señalar.

La novela de principios del siglo XX está absorbida por un afán de totalidad, de relacionar al mundo y al hombre en una estructura sin jerarquías; “En un mundo en el que todo es significativo o de igual significación, el hombre pierde su preeminencia y la psicología su autoridad” (Hauser, 1967, p. 1278). Esto desemboca en la crisis de la novela psicológica como era entendida hasta el momento; en las nuevas novelas, el mundo se integra a la conciencia del protagonista y así es como adquiere una significación, a través de este médium por el que las cosas son experimentadas.

El análisis del historiador británico sólo llega hasta Kafka, Proust y Joyce, que para él son la máxima expresión de la literatura de principios de siglo. Georg Lukacs (1963), desde su perspectiva marxista, opina diferente. Él valora más a escritores como Thomas Mann o

Joseph Conrad, que expresan mucho mejor a la burguesía en crisis, por tanto al realismo crítico que le interesa formular en su teoría.

Si en algo coinciden estos teóricos es en su visión dualista. Para ambos, la novela es la expresión de una totalidad escindida entre las esferas empírica y abstracta; sin embargo, para Lukacs (1966), la novela está incompleta por naturaleza. Como hija de la realidad fragmentada en la que nació, sólo manifiesta una parte de sí misma, un relato de hechos físicos que sólo puede adquirir su sentido completo desde lo abstracto; esto la opone a la epopeya, en la que el destino y los dioses también son personajes, no hay misterios, sólo una armonía preestablecida.

En Lukacs (1966), la novela es disonancia; busca encontrar, a través de la vida empírica, un sentido abstracto, y aunque esta ‘segunda esfera’ inmaterial articula los objetos de la realidad, se resiste a aparecer, a manifestarse por completo; ese es el dilema y la naturaleza de la novela moderna, y a su vez, del hombre.

En alguna medida, esta disonancia de la novela también está presente en el cine. El cinematógrafo enseña una realidad empírica a los ojos del espectador, pero lo que se muestra nunca es la vida como tal sino una parte de la misma, es un espejo que dota de un nuevo matiz a lo mostrado y que permite, o por lo menos puede intentar, un redescubrimiento de lo material, como señalaban Vertov, Kracauer o Bazin. Para Lukacs (1968 p. 73), el cine, gracias al montaje o a la riqueza visual que puede lograr, lleva a cabo con éxito lo que los románticos intentaron hacer en su teatro: “imponer al escenario el carácter fantásticamente cercano a la naturaleza de su sentimiento del mundo”, es decir, investir a la realidad física de una nueva connotación.

De acuerdo a estas visiones, existe un tipo de literatura que, por un énfasis en lo material, análogo al que es propio del cine, puede buscar un sentido completo más allá de la realidad misma. Este sentido sólo es intuitivo por el receptor de la obra, e intentar completarlo requiere una elaboración adicional, un trabajo de interpretación.

Es así que, tanto en cine como en literatura, el realismo es la búsqueda de expresión de sentido a través de la descripción o la presencia de los objetos y personas del mundo. Por su naturaleza visual, el cine es mucho más dado a esta búsqueda, pero la literatura no es ajena a ella; a través de descripciones o de vacíos en la narración puede intentar conferir un significado a esos objetos y personas más allá de su mención fortuita. Así, el mundo físico se vuelve una parte fundamental del relato en tanto lo completa y expresa lo que no verbalizan ni el narrador ni los personajes. Esta forma del realismo trasciende al argumento o a las temáticas sociales, como podría pensarse.

\*        \*  
\*  
\*

Gabriel García Márquez afirma que muchos de sus relatos nacen de “una imagen visual. En otros escritores, creo, un libro nace de una idea, de un concepto. Yo siempre parto de una imagen” (Citado por Ayuso, 1997, p. 51).

Esta referencia a la imagen como punto de partida es significativo en tanto manifiesta la pertenencia a una cultura visual, así como siglos antes, Diderot o Voltaire podían partir de supuestos filosóficos para construir novelas como *Jacques el fatalista* o *Cándido o el optimismo*.

Ya lo anunciaba Bela Balazs en la década del veinte: “El cine está punto de inaugurar una nueva dirección en nuestra cultura” (Citado por Cabrera Infante, 1998, p. 23). Si la inauguró o no es discutible, lo cierto es que sí se estableció como el arte más representativo y quizá el principal impulsor de ciertas tendencias.

Por ejemplo, para Hauser (1967, p. 1280), el cine es el mejor exponente de un “nuevo concepto de tiempo, cuyo elemento básico es la simultaneidad, y cuya naturaleza consiste en la espacialización de los elementos temporales”; así como lo es de una noción dinámica del espacio, que en literatura empieza a desarrollarse “como si estuviera delante

de nuestros ojos” (p. 1282). Si es arriesgado hablar de una influencia del cine en este aspecto, no lo es mencionar una convergencia entre las dos artes.

Para Walter Benjamín, con sus subidas y bajadas, retardos o aceleraciones, el cine ayuda a redescubrir el mundo: “la naturaleza que le habla a la cámara no es la misma que le habla al ojo” (Benjamín, 1980, p. 48). Esto es importante en tanto señala un cambio en la mirada. En el mismo espíritu, Peña-Ardid se pregunta: “¿Por qué se dice que el cine ha proporcionado un nuevo ‘modo de ver’? No tanto por la ‘rareza’ de algunos puntos de vista insólitos, como por el hecho de que hace *significar* a la mirada – y hablamos de ‘mirada’ en virtud de identificación con la cámara” (1999, p. 118).

Es una mirada posible en tanto el cine ha modificado la cultura, ha posibilitado nuevos modos de expresión, o por lo menos los ha articulado mejor que otras artes, y ha ofrecido un punto de partida para crear soluciones literarias a situaciones de por sí presentes en el mundo. Ciertas propuestas literarias reflejan esta influencia. Ella se demuestra, entre otros aspectos, en una nueva valoración de lo material como medio de expresión de estados de ánimo y pensamientos; también en una preponderancia de los relatos de acciones más que los de monólogos y reflexiones.

Entre las repercusiones se puede señalar el nacimiento de un realismo diferente al de las novelas decimonónicas. En este nuevo realismo, el relato tiene un sentido más abierto y sugerente, y la descripción del mundo físico se convierte en un recurso más elocuente que antes. El narrador puede continuar siendo omnisciente, pero tiene una fuerte perspectiva óptica; si antes era casi divino, podía atravesar puertas cerradas o escuchar pensamientos, ahora se mueve por superficies y no sabe más de lo que está a la vista de los personajes.

A decir de Oswaldo Osorio (1998, p. 11), el cine ha servido “como un filtro de la vida”, con una ‘nueva manera de ver’ que puede no estar dada únicamente por el séptimo arte, pero que, acaso de formas diferentes, ha tenido impacto en varias generaciones de escritores a lo largo del siglo XX. Es una tendencia que se manifiesta más allá de códigos prestados entre un arte y otro. De forma conciente o inconciente, Faulker, Hemingway,

García Márquez entre tantos otros, tienen este avatar, miran al mundo desde esta nueva óptica y la expresan en sus obras.

## Segundo Capítulo

La literatura en Colombia ha sido realista en sus procedimientos con regularidad. Desde principios del siglo XIX se destacaron los cronistas y narradores de anécdotas del folclor regional, antes que de creaciones fantásticas o personales. Por supuesto no era un realismo objetivo sino que tenía fuertes sesgos religiosos y morales propios de la época.

Durante la segunda mitad del siglo XIX la novela romántica tiene su mayor exponente en *María* (1867) de Jorge Isaacs. Es cierto que esta obra tiene un argumento predominantemente melodramático (algo que las escuelas realistas rechazan); sin embargo, también es un retrato de la moral y las costumbres de su tiempo, con una rica galería de personajes que pasan por esclavos y hacendados, muchos de ellos con historias paralelas al amor entre María y Efraín. A lo largo de este idilio, Isaacs se encargó de construir a su protagonista femenina en estrecha unidad con el paisaje y las relaciones sociales que se daban en su momento histórico; “María no puede existir sin su contexto (...) Ella es en la medida de su tiempo (historia y espacio)” (Ayala Poveda, 1986, p. 235). Esta proyección es un procedimiento realista, de forma que su argumento melodramático no le impide ser espejo del mundo, como era el propósito de la novela según Stendhal.

Paralelo al romanticismo de *María* surgió el costumbrismo, una mirada a la realidad desde la vida cotidiana del hombre rural y sus anécdotas. La novela arquetípica de este estilo fue *Manuela* (1858) de Eugenio Díaz, que trata sobre la pugna entre el régimen señorial y sus siervos encarnados en Tadeo y Manuela, todo ilustrado en un paisaje rural que Díaz alterna con cuadros de costumbres, breves disquisiciones morales y personajes ornamentales propios de la segunda mitad del siglo XIX en Colombia. *Manuela* no deja de ser una mirada sesgada y algo romántica del entorno, sin pretensiones críticas serias; aún así, posee un importante valor documental.

En este espíritu ingenuo, autores como José María Vergara y Vergara o Soledad Acosta de Samper, también se acercaron al costumbrismo, recogieron relatos folclóricos y

cuadros de costumbres para hacer una lectura de los valores de la vida rural que iba decayendo por la creciente migración a las ciudades.

El realismo literario, como eco de los movimientos decimonónicos europeos, no surge en Colombia sino hasta finales del siglo XIX y principios del XX, con escritores como Tomás Carrasquilla o Efe Gómez. Fernando Ayala Poveda (1986) llama a esta corriente ‘realismo social’; para él, está caracterizada por una acuciosa observación del mundo y las personas, la eliminación de los excesos poéticos y de los caprichos del autor sobre el argumento; se busca que la historia adquiera vida y funcione con reglas propias (p. 257). Estas narraciones también se caracterizaron por ser contemporáneas y hablar sobre el entorno de su tiempo, por lo general en un lenguaje vernáculo y rico en expresiones y creencias populares.

En Colombia, el autor más emblemático del ‘realismo social’ es Tomás Carrasquilla, que se alimentó de las anécdotas y la idiosincrasia rural para hacer un retrato de la vida antioqueña mediante un lenguaje autóctono, típicamente local, sin pretensiones de imitar a los europeos. Esta corriente también se manifestó en otros países: en Argentina tuvo su avatar en Roberto J. Paríó, o, en Chile, en Alberto Biest Gana.

Ya desde las primeras décadas del siglo XX, ese realismo basado en las costumbres y el folclor evoluciona hacia uno con conciencia de la violencia y la problemática del país; en la obras de este periodo la “renovación de la forma narrativa se integra al marcado énfasis y compromiso con lo social y lo existencial” (Giraldo, 2005, p. 206). En este espíritu se destacan *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera o los cuentos de José Félix Fuenmayor en la década del veinte, que más tarde influenciaron a la narrativa de la generación del cincuenta, especialmente al llamado Grupo de Barranquilla.

Desde la década del treinta, la agitación social que sacudió a Latinoamérica tuvo grandes consecuencias en Colombia; la crisis económica producto de la caída de la bolsa de Nueva York, el inicio de las dictaduras, el imperialismo norteamericano. Este álgido clima resultó en “una producción literaria que bien puede subordinar la validez estética a

la reivindicación social” (Cobo, 1989, p. 36). En esta línea se inscriben autores como José Antonio Lizarazo, con *La cosecha* (1935), o Eduardo Zalamea, con *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1932), ambos cercanos a un ‘realismo crítico’, con conciencia de los conflictos y desavenencias que vivía el país.

Desde 1948, coyunturas sociales como el asesinato de Jorge Elicer Gaitán, el posterior Bogotazo, la etapa de La Violencia y la dictadura de Rojas Pinilla, azotan al país. En esta misma década surgen movimientos de renovación impulsados por el llamado Grupo de Barranquilla, entre los caribeños, y la revista *Mito*, en el interior. Ellos, confesos admiradores de escritores norteamericanos y franceses contemporáneos, aportaron una nueva mirada sobre la realidad nacional; así mismo, lucharon por darle validez artística al cine en el país.

\*        \*  
\*  
\*

Las primeras proyecciones cinematográficas en Colombia se registran en 1897, dos años después de que los hermanos Lumière presentaran el cinematógrafo en sociedad. Desde ese momento, el desarrollo de la cinematografía colombiana fue lento y frecuentemente interrumpido; inicialmente se utilizó el invento para filmar especies de “noticieros”, que registraban sucesos de la realidad nacional y eran exhibidos el mismo día o al día siguiente a su filmación.

Uno de los pocos filmes argumentales realizados fue *El drama del 15 de octubre* (1915), una película producida por los hermanos Vicente y Francisco Di Domenico que, basada en testimonios de testigos, pretendía reproducir el asesinato del general Rafael Uribe Uribe. Tan en serio asumieron la producción que quisieron contratar a los asesinos reales para que se representaran a sí mismos. Por supuesto, la película se convirtió en un escándalo, fue condenada por las autoridades y su exhibición prohibida. *El drama del 15 de octubre* tiene valor porque, con sus pretensiones realistas, “es la primera película (y tal vez la última en muchas décadas) que toca de alguna manera la fibra íntima de la nación

y que demuestra claramente el potencial social y político inherente al medio cinematográfico” (Álvarez, 1989, p. 240); esto es cierto a pesar de que haya encontrado truncados sus propósitos.

En las décadas siguientes hubo algunas películas comercialmente significativas como una adaptación de *María* (1922) realizada por Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, y *Aura o las violetas* (1924), también una adaptación de la popular novela de José María Vargas Vila. Sin embargo, tanto estas como otras producciones de los años siguientes son copias o intentos de reproducir los éxitos de los filmes europeos que el público estaba acostumbrado a consumir. Esto resulta en temáticas superficiales de una identidad nacional homogénea e idealizada, más relevantes por el simple reconocimiento de paisajes comunes que por ilustrar un cuadro complejo de la realidad.

En los años cuarenta se realiza un buen número de largometrajes de ficción que en su mayoría “no se atreven a criticar o analizar las causas de fondo de los conflictos que plantean, ya sea sociales, generacionales o de estilos de vida (campo *versus* ciudad; tradición *versus* costumbres modernas), optando por historias donde el equilibrio siempre se restablece ya sea por el humor, el apunte folclórico o el infaltable toque musical” (Zuluaga, 2007, p. 64). Aquí se demuestra que, en cuanto a realismo, el desarrollo de la literatura y del cine en Colombia es disparaje; quizá por razones comerciales, el segundo permanece ligado a visiones folcloristas, mientras que la literatura ya ha alcanzado una posición crítica frente a la situación del país, aunque todavía con algunos sesgos.

Sólo desde mediados de la década del cincuenta surgen los primeros intentos para retratar y analizar la realidad colombiana en las películas, aunque esto ocurre en propuestas aisladas y sin mayor éxito comercial. El primer paso lo dio Álvaro Cepeda Samudio al lado de Gabriel García Márquez, del artista plástico Enrique Grau, de Luis Vicens y de Nereo López, con *La langosta azul* (1954), un cortometraje con elementos surrealistas; no obstante sus visos poéticos, sus “mejores momentos no son los simbolizantes sino los de reportaje filmico, cuando el personaje sale por las calles en búsqueda de la langosta (...) La cámara se olvida de la langosta y se dedica a hacer un reportaje visual del

ambiente” (Martínez Pardo, 1978, p. 198). Este es uno de los primeros intentos de hacer cine de autor en Colombia y, al mismo tiempo, es un retrato, sin sesgos ni caricaturizaciones, de la barriada barranquillera.

Otra película importante de la década del cincuenta fue *El milagro de sal* (1958), un melodrama ambientado en las minas de sal de Zipaquirá. Si bien su carácter melodramático predomina sobre su interés realista, no deja de ser una válida reproducción de la vida del minero. Esta virtud fue reconocida en el Festival de San Sebastián, en España, pero a su vez le quitó los privilegios de una exención en los impuestos al no considerarse una película ‘turística de propaganda nacional’ ni expresar ‘una modalidad característica del país’. Estos eran los requisitos que, de acuerdo a la Ley Novena de 1942 y al decreto 1390, eran necesarios para evitar pagar impuestos, a manera de ‘apoyo’ a la producción cinematográfica en Colombia. La Ley deja bastante claro cuál era la idea de un ‘cine nacional’ que tenía el gobierno de ese momento.

Filmes de este estilo, al lado de otros como *La gran obsesión* (1955) o *Esta fue mi vereda* (1959), aspiraron, por primera vez en el cine colombiano, a reflejar una realidad en conflicto, abatida por la violencia. Esta fue una tendencia que se desarrolló con mayor plenitud en los sesenta con realizadores como José María Arzuaga o Julio Luzardo.

Esta década marcó la decadencia del cine de folclor y el intento por integrar las temáticas sociales y políticas al cine comercial en películas como *Raíces de piedra* (1963) o *Tres cuentos colombianos* (1961), al lado de documentales con aspiraciones similares; sin embargo, la censura y la pacatería relegaron las mencionadas propuestas a circuitos alternativos, aunque estuvieran más acordes al panorama cinematográfico de América del Sur. “Este cine está insertado en un movimiento más amplio del cine y la cultura mundiales, en la contestación y los movimientos estudiantiles, en el despertar del Tercer Mundo y en fenómenos afines” (Álvarez, 1989, p. 259).

Si bien durante estos años tampoco se logró consolidar una industria cinematográfica fuerte, sí se empezó a establecer un cine colombiano con un mayor sentido de la

identidad, más ligado a la realidad nacional, pero a la vez, vinculado con una visión universal y con tendencias internacionales, algo que en literatura había empezado a suceder desde la década del cincuenta.

\* \*  
\*

En *El cuento colombiano*, Eduardo Pachón Padilla (1980) divide su antología en generaciones, y marca una de ellas con autores nacidos de 1925 a 1939. Estos años comprenden a escritores como Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, o Carlos Arturo Truque al lado de otros tan disímiles como Plinio Apuleyo Mendoza, Gonzalo Arango o Germán Espinosa, que por lo general se ubican en corrientes diferentes; aún así, Pachón señala que estos literatos están unidos por aspiraciones que han “traspasado ese cerco nacionalista, sin perjuicio de su arraigo propio” (Pachón Padilla, 1980, p. 13)

Las generaciones pioneras en su intento de traspasar este cerco y crear una nueva mirada a la provincia y a la cultura nacional fueron las del Grupo de Barranquilla y la revista *Mito*, que empezaron a publicar con regularidad en los años cincuenta.

Al Grupo de Barranquilla pertenecieron intelectuales como Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Germán Vargas Cantillo o Alejandro Obregón, entre otros. Ellos se reunían en un bar llamado La Cueva o en el Café Colombia, principalmente guiados por sus intereses artísticos y literarios. El escritor catalán Ramón Vinyes (también antiguo librero y fundador de la revista *Voces*, que existió de 1917 a 1920) fue quien cohesionó al grupo y transformó su brío en intelectualidad. Gracias a su vasta erudición y gusto por la tertulia les dio a conocer nuevos autores, que pasaban por Virginia Woolf, John Steinbeck o, un punto común entre todos, William Faulkner (Fiorillo, 2002).

No obstante la denominación de Grupo de Barranquilla, sus miembros negaron alguna asociación formal, movimiento o ideología. Próspero Morales fue quien los bautizó, y al

respecto, Germán Vargas comentó: “Lo que Próspero Morales Pradilla llamó, meses atrás, el Grupo de Barranquilla, comenzó a formarse sin ningún plan definido, sin reuniones a horas fijas, sin propósito alguno de hacer un grupo, hace más o menos diez años, en torno al escritor catalán Ramón Vinyes” (Vanegas, 1995, p. 173). Aún así, sin manifiestos o doctrinas, sus miembros tenían inquietudes comunes que más adelante iban a resolver en sus diferentes disciplinas (sea cine, literatura o pintura) y que en esa época, cada uno de ellos expresó en columnas y escritos en periódicos del Caribe como *El Heraldo* de Barranquilla o *El Nacional*, que circulaba por la costa colombiana.

Jacques Gilard (1984) señaló algunos de estos puntos comunes en el llamado Grupo de Barranquilla; tenía una aversión por la cultura convencional costeña, por el provincialismo en las artes, y por los autores costumbristas que encarnaban ese ‘nacionalismo literario’, que incluía a muchos escritores del interior y varios caldenses (Eduardo Arias Suárez, Adel López Gómez o Antonio Cardona Jaramillo) caracterizados por temas regionalistas y técnicas arcaicas de narración. Los miembros del Grupo de Barranquilla vivían intensamente los problemas y conflictos del país, así es que en los artículos que publicaron en periódicos del Caribe (no parecían interesados en escribir para medios del interior) solían tener una posición crítica respecto a la cultura nacional. Vale la pena señalar que durante la dictadura de Rojas Pinilla, los medios regionales tenían mucha más libertad que los del interior. Arremetieron así contra figuras reconocidas como el poeta Eduardo Carranza o Enrique Santos Montejo ‘Calibán’, principal editorialista de *El Tiempo* (Gilard, 1984).

Los miembros del Grupo eran herederos de la tradición local, pero a la vez “sabían mirar hacia fuera y establecer comparaciones de calidad, las cuales les señalaban el porqué del desconocimiento que sufría la literatura colombiana en el exterior” (Gilard, 1984, p. 921). Tenían conocimiento de primera mano de las corrientes más recientes de la literatura y eso les permitió insertar la problemática del país en un marco más amplio. En este espíritu, emprendieron un rescate literario de temáticas barranquilleras desde una perspectiva asimilada, principalmente, de los escritores de la ‘generación perdida’ norteamericana, algo que se evidenciaba en el hecho de que, a decir de José Félix

Fuenmayor, consideraran a William Faulkner como un escritor del Caribe. Cuentos como “Un día de estos” (1962) de Gabriel García Márquez, o “Todos estábamos a la espera” (1954), de Álvaro Cepeda Samudio, son muestra de esta visión renovada, con técnicas nacidas de lecturas foráneas usadas como vehículo de historias propias.

En el interior del país, la revista *Mito* subsistió de 1955 a 1962, el año en que murió su director y fundador Jorge Gaitán Durán. Al tiempo que creaba una ruptura, esta publicación quiso conciliar a las generaciones anteriores con las presentes, a la vanguardia europea con la realidad nacional, haciendo una marca en el tiempo presente como una nueva etapa; con este objetivo, destacaron a figuras colombianas como León de Greiff o Baldomero Sanín Cano, tradujeron a Bertold Brecht, Jean Paul Sastre o André Malraux, y al tiempo, publicaron testimonios sobre la vida cotidiana nacional, con títulos como “Historia de un matrimonio campesino” o “El drama de las cárceles en Colombia”. Así es que la propuesta de *Mito* podía resumirse en “ponerse a la altura de la experiencia histórica y adquirir instrumentos intelectuales para analizar el presente” (Restrepo, 1989, p. 100).

Si bien tenían una amplia formación y conocimiento de las letras norteamericanas y europeas, los colaboradores de esta publicación mantuvieron conciencia del contexto y la realidad nacional; “Para los gestores de *Mito*, ‘las palabras están en una situación’, es decir que la literatura se tiene que desenvolver en un contexto social y cultural del que no puede sustraerse” (Sarmiento Sandoval, 2006, p. 391). En este espíritu, como el Grupo de Barranquilla, criticaron al ‘realismo social’ por su cercanía a las clases dirigentes, al esnobismo provinciano y al nacionalismo chovinista. Publicaron manifiestos abiertos de rechazo contra el cierre de *El Tiempo* y *El Espectador*; dedicaron un número a Jorge Luis Borges y otro a la Revolución Cubana, que incluía posiciones en contra y a favor.

Al tiempo, *Mito* se preocupó por una literatura latinoamericana con identidad, que tratara temas propios con una mirada global, que pudiera interesar al público internacional y tuviera relevancia social en su país de origen. R. H. Moreno Durán (1989) define esta visión como un hecho cultural atípico en la cultura colombiana en ese momento,

“diferente al provincianismo letal con el que habitualmente se identificaba lo colombiano”. En esta línea, apoyaron a los escritores nuevos como al todavía desconocido Gabriel García Márquez, a Álvaro Mutis, a Héctor Rojas Herazo o a Álvaro Cepeda Samudio. También publicaron textos de autores que iban a ser parte del *boom* latinoamericano como Carlos Fuentes o Julio Cortázar.

En su libro *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia* (2006), Pedro E. Sarmiento sostiene la tesis de que la publicación no inaugura la modernidad literaria en el país, sin embargo, “permite advertir la consolidación de un corpus literario nacional que empieza a ‘dialogar’ con la literatura universal” (p. 389). Con influencia del panorama cultural mundial, del cine y de los escritores de vanguardia, *Mito* se convirtió en un escenario para procesos nuevos como la secularización del arte, la función social del escritor, y el cosmopolitismo, ya conocidos en otras partes del mundo, y tal vez no completamente inéditos en Colombia, pero sí muy poco difundidos.

En estos dos grupos de intelectuales surge la intención de universalizar lo local y de alimentarse de los sucesos y la realidad colombiana para trascender hacia un relato nacional. Aunque muchas veces las historias sean cotidianas, responden a los mecanismos de su tiempo y dialogan con ellos. Ángel Rama afirma que “La fluidez entre lo local y lo mundial ha permitido en la historia cultural latinoamericana un permanente trasiego de influencias enriquecedoras” (2006, p. 15). Así es como Jorge Gaitán Durán confesó influencias de autores europeos como Jean-Paul Sartre o Maurice Blanchot, mientras el Grupo de Barranquilla leyó con avidez a norteamericanos como John Dos Passos, Faulkner o Hemingway.

En la literatura de estos escritores colombianos es notoria una tendencia a la narración objetiva, heredera en parte de los norteamericanos ya mencionados así como de la *nouveau roman* francesa, de autores como Malraux, Robbe-Grillet, Marguerite Duras o Blanchot.

Además de la influencia literaria, Ángel Rama señala al contexto social como una posible causa para que florezca este estilo; para él, las revoluciones y la agitación social tienden a resultar en tonos documentalistas, que exacerban la presencia del mundo exterior; para Rama, estos momentos conducen al “afán de mostrar la realidad explicándola, a razonar -ya sea explícita o implícitamente- sobre las causas, los desarrollos y las consecuencias de los fenómenos que se viven”; esto se expresa “en modos de referencia casi elíptica, un lenguaje de sobreentendidos”. (2006, p. 71). Lo anterior tiene sentido si se considera que los autores de la ‘generación perdida’ o de la *nouveau roman* son hijos de la Gran Guerra y las generaciones de *Mito* y del Grupo de Barranquilla vivieron los acontecimientos del 9 de abril de 1948, el día del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, que trajo consigo una gran agitación social fruto de la polaridad entre los partidos Liberal y Conservador.

Autores como Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio o Jorge Gaitán Durán no se aproximaron a estos conflictos desde una perspectiva documental, como cronistas de guerra, sino a través de nuevas formas de mirar y contar la realidad, herederas de las tradiciones internacionales, por lo general objetivas y fundadas en las elipsis, pero centrándose en hechos pequeños, casi anecdóticos, pero con un trasfondo enorme. Es en estos hechos que, según Rama, se pueden proyectar procesos mucho más grandes. Dice de García Márquez que, si bien se ha dedicado a este tipo de historias ‘triviales’, “nadie ha penetrado mejor -más objetivamente- en la totalidad de la realidad colombiana de nuestro tiempo, nadie ha sido capaz de ofrecer con sutileza mayor el rostro trágico de la violencia colombiana” (2006, p. 55).

Cabe señalar al cine como una fuente que contribuyó a esta nueva mirada. En la revista *Mito* siempre se mantuvo abierto un espacio para la crítica cinematográfica, por lo general escrita por Hernando Valencia Goelkel y Hernando Salcedo Silva, pero también por Jorge Gaitán Durán. Así mismo, ejercieron este oficio García Márquez, en *El Espectador*, o Cepeda Samudio en periódicos como *El Universal*, el *Diario del Caribe* o *El Herald*. Todos (menos Cepeda) fueron regulares del Cineclub de Colombia, fundado en 1949 en Bogotá. Esto, por supuesto, es sólo la punta del iceberg de lo que fue la relación de estos tres escritores con el arte cinematográfico.

\* \*  
\*

En su ensayo sobre la vida de Jorge Gaitán Durán, Darío Jaramillo Agudelo afirma que “Los escritores nacidos en los veinte son los primeros en la historia intelectual colombiana que incorporan el cine como algo propio de su mundo personal. García Márquez y Cepeda Samudio son los ejemplos obvios. Pero Gaitán Durán no es excepción” (1990, p. 239)

Gabriel García Márquez inició su relación con el cine desde la infancia. Afirma que en su juventud creó la certidumbre de que “el cine era un medio de expresión más completo que la literatura” (1985, p. 104); por tanto, al lado de sus compañeros del Grupo de Barranquilla, fue a cine con obsesión y colaboró en la realización del cortometraje *La langosta azul* en 1954. Ese mismo año viaja a Bogotá y mantiene durante un año una columna de crítica cinematográfica en *El Espectador* llamada “Estrenos de la semana”. Martínez Pardo (1978) califica su estilo como esencialmente periodístico; su aporte “está en la manera como enfocó la relación entre el cine como arte, lenguaje y producción comercial” (p. 218). En su autobiografía, el mismo García Márquez cuenta que para estas reseñas se asesoró de Álvaro Cepeda Samudio, con quien comentaba las películas por teléfono (García Márquez, 2002).

En 1955 viaja a Roma como corresponsal; allí aprovecha para matricularse en el Centro Experimental de Cinematografía y perseguir el sueño de estudiar con Cesare Zavattini, guionista de *El ladrón de bicicletas* (1948) y de muchas otras obras maestras del neorrealismo italiano, un movimiento que admiraba. De allí viajó a México con el propósito de realizar cine. Escribió varios guiones durante la primera mitad de la década del sesenta, pero las presiones comerciales resultaron en películas decepcionantes en las que veía muy poco de sí mismo. Finalmente, desanimado, empezó la menos cinemática y más exitosa de sus novelas.

A todas estas alturas ya yo estaba completamente desilusionado de las posibilidades del trabajo en el cine y fue así que en año de 1966 me dije: ¡carajo, ahora voy a escribir contra el cine! (...) Escribí una novela con soluciones completamente literarias, una novela que es, si tú quieres, las antípodas del cine: *Cien años de soledad*. (García Márquez citado por García Aguilar, 1985, p. 26)

García Aguilar (1985, p. 25) considera que, con excepción de *La hojarasca* (1955), y los cuentos de matiz surrealista de su primera etapa, los escritos de García Márquez hasta *Cien años de soledad* están muy influidos por el cine debido a la economía de metáforas y la búsqueda de una escritura ‘visual’. En este aspecto también cabe señalar la herencia de los escritores norteamericanos de la ‘generación perdida’, que también narraban con sobriedad y distancia.

Gabriel García Márquez utilizó este estilo llano para contar anécdotas de la vida provinciana, rara vez enfocado en los grandes cambios o revoluciones; aún así, sus personajes se mueven en un escenario de violencia y conflicto. Ni su tema ni su estilo (por lo menos hasta *Cien años de soledad*) varían sobremanera; sin embargo, sabe revelar los mecanismos sociales y políticos que mueven al país durante una época determinada. Representantes de este estilo son cuentos como “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (publicado en 1955 en la revista *Mito*; sin embargo, había sido escrito con anterioridad y descartado como un capítulo de la novela *La hojarasca*), y los cuentos que integran *Los funerales de la mamá grande*, publicado en 1962 aunque habían sido escritos desde finales de los cincuenta.

Durante esta época en Europa, el escritor de Aracataca terminó *El coronel no tiene quién le escriba* (publicada inicialmente en la revista *Mito* en 1958). Acerca de ésta ha afirmado: “Hoy en día, cuando leo un párrafo de la novela veo la cámara. En esa época para describir al yo necesitaba imaginarme exactamente el escenario (...) o sea, trabajaba como un cineasta” (García Márquez citado por García Aguilar, 1985, p. 36).

La pasión de García Márquez por la escritura de guiones de cine no llegó a buen término en la mayoría de las ocasiones; sin embargo, continuó involucrado con el séptimo arte

durante las décadas del setenta y el ochenta, tanto así que en 1986 fundó La Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en Cuba, donde él mismo dictaba talleres. La mayor parte de las producciones con que estuvo relacionado se realizaron en México o fueron coproducciones internacionales nunca dirigidas por él mismo.

\*        \*  
\*  
\*

No menos intensa fue la afición de Álvaro Cepeda Samudio por el cine. Desde su temprana juventud fue un asiduo asistente del que llamó “El arte moderno por excelencia” (Cepeda Samudio, 1977, p. 378) y en sus escritos periodísticos de juventud hizo numerosas referencias a éste, haciendo gala de “un buen conocimiento del cine en todos sus aspectos, artísticos, comerciales, y de bastante rigor y acierto en algunos criterios” (Gilard, 1985, p. XXXVII). Por supuesto, su bagaje estuvo condicionado a las películas que se exhibían en el país, donde circulaba principalmente el cine de Hollywood, el mexicano y el argentino. Esto cambia con su viaje a Estados Unidos en 1949, donde puede ampliar su espectro cinematográfico.

Cepeda Samudio era un talento inquieto y desordenado, por eso escribía en tirones, sin regularidad, siempre arrastrado por innumerables ideas y proyectos que sólo a veces llevaba a cabo y que una vez terminados abandonaba con veleidad. Esto explica porqué su primera incursión en la realización fue en 1954, con *La langosta azul* (a la postre, su único filme argumental) y que sólo hasta finales de los sesenta regresara a esta actividad con documentales como *Noticiero del Caribe* (1968), *Carnaval en el Caribe* (1969) o *La subienda* (1972) realizadas en equipo con Luis E. Arocha y Diego León Giraldo (Martínez Pardo, 1978, p. 262).

Aunque abandonó la realización durante un largo periodo, la afición de Cepeda Samudio por el cine no mermó. Así es como en 1957 funda el Cine Club de Barranquilla al tiempo que dedica reflexiones al séptimo arte en general y escribe reseñas de películas en

diferentes periódicos. También continúa en la literatura con la publicación del libro de cuentos *Todos estábamos a la espera* (1957), y la novela *La casa grande* (1962), ésta última en ediciones *Mito*, un ala de la revista encabezada por Jorge Gaitán Durán.

Cepeda Samudio murió en Nueva York en 1972, pero en sus últimos años, su actividad cinematográfica fue intensa, con la realización de documentales, cortometrajes, noticieros y la escritura de seis guiones inéditos, entre ellos una adaptación incompleta de su única novela, y el largometraje argumental *Pa' la Guajira*, escrito en 1970. Esta febril actividad cinematográfica también se manifestó en el segundo y póstumo libro de cuentos llamado *Los cuentos de Juana*. Para Daniel Samper Pizano (1977, p. 20) “Varios de los cuentos son, más que tales, guiones cinematográficos desarrollados, donde aparecen todas las instrucciones de cámara y las guías de montaje y sonido”.

Sea en literatura, en cine o en periodismo, Cepeda Samudio “era esencialmente un reportero” (Martínez Pardo, 1978, p.198), una persona dispuesta siempre a capturar la realidad a su alrededor, la de Barranquilla o la de Nueva York, “llenándose de personajes en el subway, en los puentes y en los bares” (García Márquez, 1980, p. 42). El mismo Cepeda Samudio lo dice en la nota introductoria de su libro *Todos estábamos a la espera* (1993): “Los personajes son hombres y mujeres que he visto en un pequeño bar en Alma, Michigan; esperando en una estación de Chatanooga, Tennessee; o simplemente, viviendo en Ciénaga, Magdalena”.

Este epígrafe es significativo en tanto evidencia la naturaleza cosmopolita de Cepeda Samudio al poner al Magdalena junto a Michigan; “lo que establece acá es una suerte de equiparidad o intercambiabilidad entre todos los lugares que ha visitado el peripatético autor” (Tittler, 1995, p.25). Tittler propone al autor de Ciénaga como el precursor de lo que él llama la literatura neo-colombiana, que posee una dimensión bicultural, colombiana pero con referentes norteamericanos. Esta tesis, por demás discutible, es importante en tanto señala la asimilación de Cepeda Samudio de una cultura y un estilo ajeno a lo que entonces se consideraba colombiano. Su vivo interés por el cine y por la literatura estadounidense no fue excusa para dar la espalda a la situación colombiana sino

todo lo contrario, enriqueció su visión sobre la misma. Quizá la materialización más destacable de esta mirada es *La casa grande*, que tiene como tema la masacre de las bananeras ocurrida en 1928, pero que se estructura siguiendo los cánones modernos consolidados por los literatos norteamericanos. También ocurre así en cuentos como “Barranquilla en domingo” (no mucho más que un compendio de imágenes de la ciudad) o “Todos estábamos a la espera”, que podría ocurrir igual en un bar en Nueva York o en el Magdalena.

Respecto a esta asimilación de modelos foráneos, Ángel Rama (2006, p. 48) afirma que es válida, e incluso necesaria, siempre y cuando se utilicen como vehículo de situaciones propias. Recuerda estas técnicas como el objetivismo de Hemingway, por ejemplo, son legítimas en tanto sean pertinentes a la situación social y económica en la que nacieron, no pueden ser simplemente extraídas de su contexto; escritores como García Márquez, Gaitán Durán o Cepeda Samudio asumieron este proceso de asimilación y reelaboración de técnicas foráneas.

El otro camino, el que tomaron escritores menos reconocidos y valorados hoy en día, fue confinarse en los valores reaccionarios del folclorismo, que caracterizó a la cultura colombiana en ese momento. Hicieron falta renovadores como el Grupo de Barranquilla o la revista *Mito* para que la literatura nacional entrara a la modernidad que hasta entonces sólo se había insinuado en autores aislados.

\*        \*  
\*  
\*

La figura de Jorge Gaitán Durán jugó un papel esencial en este proceso de modernización. Este pensador del Norte de Santander se desarrolló como poeta, crítico y ensayista, haciendo gala de erudición y lucidez en todas estas áreas. Empero, quizá su principal aporte es la búsqueda de un compromiso social por parte de los intelectuales que permitiera vincular el pensamiento a la realidad y los conflictos sociales vividos en el país. Esta propuesta (que se manifiesta en toda su obra y se encarna principalmente en la

revista *Mito*) es heredada de Jean-Paul Sartre, que instó a los pensadores a participar de la historia y de las causas políticas.

Jorge Gaitán Durán pudo conocer al filósofo francés, así como a muchos otros autores como Bataille, Blanchot o Robbe-Grillet, gracias a sus viajes regulares a Europa, que le permitieron renovar sus lecturas e integrarse al panorama mundial de las letras. Esta conciencia cosmopolita también le permitió comprender la cultura conformista y parroquiana que por entonces reinaba en Colombia; así, tuvo convicción de salir del atraso cultural guiado por la “creencia de que las ideas, el arte y la literatura pueden influir y precipitar cambios históricos en el desarrollo de las sociedades” (Sarmiento Sandoval, 2006, p.118).

Desde esta postura, el cine jugó un papel muy importante en la labor cultural de Gaitán Durán. No sólo fue un asiduo asistente sino que intentó adquirir una formación y un criterio. Inició sus colaboraciones como crítico desde 1944 en *El Tiempo*; así mismo, en un viaje a París en 1952, asistió a cursos de cine en el IDHEC (Instituto de Altos Estudios Cinematográficos) y desde el 55 continuó la columna de crítica cinematográfica que había iniciado Gabriel García Márquez en *El Espectador*.

Eric Rohmer (2000, p. 96) decía que toda buena crítica parte de una idea sobre el hombre o la sociedad. La crítica de Jorge Gaitán Durán estuvo guiada por su idea de insertar a la cultura colombiana dentro de los cánones modernos del panorama mundial, por eso afirma que “El deber de la crítica es *ayudarle* al gran público a ver cine” (Gaitán Durán, 2004, p. 298). En consecuencia, si bien es consciente de que el cine es un arte tanto como es una industria, rechaza las películas comerciales vacuas e insta a los distribuidores a traer filmes europeos de autores de vanguardia como Federico Fellini o Vittorio De Sica.

Vale la pena señalar que Gaitán Durán hace gala de un enorme conocimiento cinematográfico, con referencias que pasan por las películas silentes de Chaplin, Stroheim o Griffith, hasta la naciente *nouvelle vague* de directores como Truffaut o Resnais.

El pensador del Norte de Santander también se desempeñó como representante de la Asociación Nacional de Escritores y Artistas en la Junta Nacional de Censura de Cine, aunque dimitió en 1958 cuando ésta prohibió la exhibición de la adaptación de *Rojo y Negro* de Stendhal, por considerarla inmoral. Gaitán Durán se pronunció en contra de la decisión al afirmar que “me preocupa el hecho de que exista una junta de censura cinematográfica y no una junta de orientación cinematográfica” (citado por Ramírez, 2004, p. 44). La polémica señala, nuevamente, el propósito de Gaitán Durán por crear una cultura fílmica de calidad y un criterio moderno y cosmopolita.

Esta visión se reflejó en el resto de su obra, integrada por seis libros de poesías; dos de ensayos; numerosas columnas de opinión; diarios de viaje; críticas sobre arte, literatura y cine, y algunos cuentos, entre los que destacan “La duda” (1959) y “Serpentario” (1962).

### Tercer capítulo

Todas las obras literarias son hijas del tiempo y del espacio en que nacieron; sin embargo, algunas expresan mejor que otras el signo de su época. Desde principios del siglo XX, ha habido intentos de aproximar la sociología al arte escrito y de encontrar en él indicios acerca la sociedad de su momento, así como descubrir las relaciones entre una obra y la realidad social que la originó.

Los acercamientos iniciales entre la sociología y la literatura fueron relativamente mecanicistas. Ésta es una de las críticas que se le ha hecho al enfoque del teórico marxista Georg Lukacs, que:

...utiliza los textos literarios para ofrecer pruebas de los elementos ‘progresistas’ del texto mismo, es decir, las características literarias se comparan con las tendencias *sociales* verdaderas y no se sitúan en su propio contexto literario específico; su significado se fija completamente *fuera* del texto (Swingewood, 1988, p. 45)

A Lukacs le interesaban en especial las obras que pintaban retratos de los cambios económicos y sociales, a la burguesía en conflicto con el proletariado; celebró a Tolstoi o Dostoievsky mientras que rechazaba a espectadores para él imparciales como Zola o Flaubert. En Lukacs, lo más destacable de un escritor es que sea observador crítico de la realidad y que sus obras reflejen un asunto social problematizándolo.

La falla del teórico húngaro está en no relacionar “al escritor específico con un grupo social concreto, ni a las obras literarias con la estructura social específica de ese grupo” (Swingewood, 1988, p. 47). Aún así, Lukacs es uno de los primeros pensadores que deja de buscar correspondencias directas entre la novela y el contenido de la conciencia colectiva; interpreta a la novela no como un documento histórico sino como un producto literario. Él trabajó, “no a nivel de los contenidos sino de las categorías que *estructuran una y otra* [a la novela y la conciencia colectiva] y, sobre todo, a nivel de su coherencia” (Goldmann, 1969, p. 215).

Precisamente, el concepto de coherencia fue uno de los puntos fundamentales de la teoría de Lucien Goldmann. Para el teórico rumano, la creación literaria expresa una estructura social específica que origina una visión de mundo. Un grupo particular o una clase social crea una ‘visión del mundo’, que según Fernández (1986, p. 35), siguiendo a Goldmann, es un “punto de vista *coherente y unitario* sobre la realidad en su conjunto”. Este concepto presume una unidad sobre la conciencia social de momentos y grupos específicos, que si bien varía de un individuo a otro, se cumple si se mira en colectividades.

Los escritores son personas excepcionales que, aunque no realicen completamente la visión del mundo de su grupo social (son muy pocos individuos los que lo hacen), pueden materializarla en su obra. Ésta proviene de un no-conciente (diferente al inconciente freudiano) conformado por valores culturales e históricos que desbordan las intenciones del escritor mismo. En este sentido, no tiene utilidad hacer un estudio demasiado exhaustivo de la biografía del autor, que sólo sirve como soporte secundario para la comprensión de su escrito; el verdadero objetivo del investigador es “situar la obra en el conjunto de la evolución histórica y ponerla en relación con el conjunto de la vida social” (Pouliquen, 1992, p.13). Por esta razón, el método del estructuralismo genético, como lo llama Goldmann, mantiene una dialéctica constante entre el objeto estudiado y la estructura social que lo produce. Ninguno de los dos puede ser explicado sin el otro; afirma que “una idea, una obra, sólo tienen su verdadera significación cuando se ha integrado en el conjunto de una vida y un comportamiento” (Goldmann, 1985, p. 17), y un comportamiento sólo tiene sentido dentro de una estructura social. A su vez, una estructura social puede ser explicada mediante estas obras, de forma que se llega a una suerte de círculo donde el todo no puede ser explicado sin las partes ni las partes sin el todo.

Es importante señalar que la obra de un escritor no es un reflejo de la conciencia colectiva (como ocurriría en otras perspectivas mecanicistas), sino que le da coherencia,

se corresponde con la orientación de su grupo social y, así mismo, descubre nuevos aspectos sobre esa realidad.

La evaluación de la visión del mundo en una obra no se realiza en el contenido sino a través de categorías comunes al texto y a la estructura social, siempre con la idea de “buscar una realidad exterior a la obra, una realidad que se presenta con la estructura de ésta, (...) con suma frecuencia, una relación de homología o una relación simplemente funcional, es decir, una estructura que satisfaga una función” (Goldmann, 1971, p. 28). Esto sin olvidar que la obra tiene una lógica independiente y una coherencia propia.

Así mismo, no todas las obras son capaces de capturar el espíritu de su época con la misma fidelidad. Goldmann señala que escritos de autores como Goethe o Balzac han tenido éxito en esta tarea. Este último ejemplo es particularmente interesante en tanto el novelista francés tenía un pensamiento político bastante reaccionario, pero, en contraste, sus obras muestran los vicios de la aristocracia y la monarquía en decadencia. Es un ejemplo de que la obra puede desbordar la ideología del autor.

El método del estructuralismo genético de Goldmann trabaja sobre una visión de mundo que atraviesa, tanto la realidad de un grupo social, como la estructura de obras literarias que tengan coherencia con su entorno; ambas pueden estar articuladas por las mismas categorías.

\*        \*  
\*  
\*

Como Goldmann, el sociólogo francés Pierre Bourdieu rechaza la división radical entre individuo y sociedad; busca integrarlos dentro de una misma dialéctica, una relación entre lo que llama ‘estructuras sociales externas’ (campo social) y ‘estructuras sociales internalizadas’ (*habitus*). Ambos son conceptos que constituyen nudos de relaciones históricas incorporadas a los agentes sociales, que deben ser comprendidos en relación mutua, y, en últimas, hacen parte de una misma realidad.

El *habitus* puede ser entendido como “aquellas disposiciones a actuar, percibir, valorar, sentir y pensar de una cierta manera más que de otra, disposiciones que han sido interiorizadas por el individuo en el curso de la historia” (Gutiérrez, 2005, p. 68). Es, entonces, la asimilación de la historia por parte de un individuo, un esquema organizador de sus prácticas y percepciones.

A diferencia del *habitus*, que es una interiorización, el campo social trata con posiciones y relaciones objetivas entre diferentes agentes, no referidos a una persona en particular, sino a una posición o un papel dentro del juego. El concepto de juego se refiere a los intereses (o como los llama Bourdieu *illusio*) específicos del campo; se trata de una especie de motor que las personas, de acuerdo a su *habitus*, reconocen, valoran o persiguen.

Inspirado en Marx, Bourdieu afirma que, en un campo, lo que está en juego es el capital, sin embargo, no habla de él en su acepción económica sino que lo define como cualquier bien susceptible de acumulación, que puede incluir capital cultural, social o simbólico.

Gutiérrez (2005, p. 34) afirma que “La estructura de un campo es un estado de la distribución del capital específico que allí está en juego”; de esto se sigue que, de acuerdo a la repartición del capital en juego (siempre desigual), se distribuyen las posiciones dentro del campo, y los agentes tiene la opción, o de buscar acumular más capital, o seguir un estrategia subversiva que intente modificar parcialmente las reglas del campo.

Cada campo posee desafíos y reglas particulares que los diferentes agentes siguen en aras a obtener este capital: para esto pueden llevar a cabo diferentes estrategias definidas por sus posiciones. Se habla de los dominantes, aquéllos que poseen el capital y buscan conservarlo; y los dominados, que buscan alcanzar el capital o deslegitimar su posesión. “Esta oposición puede adoptar la forma de un conflicto entre ‘antiguos’ y ‘modernos’, ‘ortodoxos’ y ‘heterodoxos’” (Lahire, 2005, p. 32).

Si bien el campo es un territorio de lucha, tanto los dominados como los dominantes tienen interés en mantenerlo, en tanto valoran lo que está en juego; han incorporado un *habitus* que los impulsa a creer y buscar el capital.

Es importante señalar que “El concepto de campo debe sus propiedades al hecho de que está disociado de los contextos históricos a los cuales se aplica, y así resulta afectado por una validez universal” (Fabiani, 2005, p. 92). Esto quiere decir que es un modelo de relaciones aplicable a cualquier contexto, es flexible en tanto es el investigador quien atribuye los intereses al campo que desea estudiar. Al principio del análisis estos sólo se presumen, y son las posiciones objetivas las que determinan su existencia o relevancia.

Así, Bourdieu (1990) define el campo como:

...una red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas (...) por su situación (*situs*) actual y potencias en la estructura de la distribución de las especies de capital (o de poder) cuya posesión impone la obtención de los beneficios específicos puestos en juego en el campo, y, a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones.

En *Las reglas del arte* (1995), Pierre Bourdieu formula un análisis desde la teoría del campo literario del mundo cultural francés en la segunda mitad del siglo XIX, basado en la figura de Flaubert, especialmente a partir de su novela *La educación sentimental*. Sin embargo, su teoría es un modelo de análisis flexible y aplicable a otros contextos.

\*        \*  
\*  
\*

De acuerdo al análisis de Pedro Sarmiento Sandoval (2006), la década de los cincuenta en la literatura colombiana representó una suerte de corte sin ruptura. Frente a la afirmación difundida de que la revista *Mito* inició la modernidad en las letras colombianas, Sarmiento sostiene que la publicación dirigida por Jorge Gaitán Durán “no inaugura dicha modernidad sino que en sus páginas confluyen las líneas más significativas de esa

dinámica” (2006, p. 389). Algo similar puede afirmarse de los intelectuales del Grupo de Barranquilla. Si bien García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio le dieron un giro a la literatura nacional y la sacaron del ‘realismo social’ en el que estaba estancada, no partían de cero, “la misma literatura social que aspiraban superar había creado las condiciones para que la nueva propuesta tuviere un referente contra el cual definirse” (Sarmiento Sandoval, 2006, p. 252).

Esto no eclipsa el hecho de que, en una manera particular, tanto Jorge Gaitán Durán como García Márquez y Cepeda Samudio se enfrentaron a los valores reaccionarios que reinaban en los cincuenta y le dieron un nuevo aire a las letras colombianas. El acervo de influencias nuevas que mostraron en sus escritos hizo evidente que, sin olvidar los propósitos de sus antecesores literarios colombianos (por lo menos de algunos de ellos, como León de Greiff o Eduardo Zalamea), traían una visión renovada a las letras, la selección de los temas era diferente, se abandonó el acento melodramático y la atención se centró sobre situaciones cotidianas, momentos en la vida de personajes del común que son proyecciones de problemáticas mucho más amplias: hechos aparentemente triviales pero que encierran gran significación no explícita; procedimientos cercanos, de alguna manera, al relato incompleto que postula Lukacs (1966), donde conocemos hechos pero barruntamos una amenaza mucho mayor, una realidad inaprensible que articula los sucesos que sí conocemos.

Esta visión de mundo, novedosa frente al pensamiento reaccionario y costumbrista del momento, también valoraba al cine como una forma relevante del arte, que, por momentos, también se ajusta al modelo de imágenes o sucesos sin explicación precisa planteado por Lukacs. En este espíritu, Umberto Eco (1970) afirma que la literatura trabaja con palabras-conceptos que se consumen en una exploración del ‘campo semántico’, un proceso mental racional; por otro lado, el cine trabaja con imágenes, datos sensibles no necesariamente racionales o conceptuales, por lo menos en una primera instancia. En sus cuentos, escritores como García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio o Jorge Gaitán Durán (como lo hicieron también los autores de la ‘generación perdida’ o la *nouveau roman*), adaptaron parcialmente su escritura al modelo cinematográfico; ofrecen

datos sensibles no racionalizados ni explicados, de forma que el lector se vea obligado a atar los cabos y darles un sentido.

Estas nuevas formas de narrar no eran compartidas por los dinosaurios intelectuales de la época o los cuentistas más celebres en los cincuenta; sin embargo, estaba más de acuerdo con la actualidad latinoamericana y universal. Todavía en esta década, muchos intelectuales del interior del país (diferentes al grupo *Mito*) establecían sus posiciones como poseedores del capital cultural, definido en ese momento en función de la pertenencia a los grandes medios de comunicación, la cercanía a los círculos del poder y la influencia sobre la opinión pública, privilegios que los legitimaban como los auténticos representantes de la literatura nacional. Por otro lado, Cepeda Samudio y García Márquez tenían un *habitus* diferente. Raymond Williams (1991) recuerda que, si bien compartía la herencia hispánica con el interior del país, la costa superponía culturas diferentes, como la negra y la indígena; además, su condición de puerto la convirtió en una de las regiones más cosmopolitas del país en ese momento. Este desarrollo todavía no era reconocido en las demás zonas del país, pero les permitió crear una literatura de ficción que tenía “más cercanías con la de William Faulkner que con la de sus contemporáneos del interior, Manuel Mejía Vallejo y Eduardo Caballero Calderón” (Williams, 1991, p. 36)

Así mismo, en el interior, empezaban a surgir nuevos intelectuales, en su mayoría congregados en la revista *Mito*, también con propósitos de modernizar la literatura. Para lograr su propósito buscaron integrar la cultura colombiana al panorama latinoamericano e internacional, tanto en los textos que publicaban como en los que ellos mismo escribían. De este grupo, el fundador y miembro más destacado fue Jorge Gaitán Durán.

Estos tres escritores buscaron el capital cultural de los intelectuales de vieja data, y para ello entraron en el juego. Gaitán Durán lo hizo mediante la fundación de *Mito*, un espacio nuevo donde podía manifestar inquietudes casi inéditas; Cepeda Samudio y García Márquez también fundaron una revista propia (de corta duración) y limitaron la publicación de sus escritos a los medios más pequeños y liberales, generalmente de circulación sólo en la costa. Esta actitud demuestra un intento por buscar alternativas a

las publicaciones existentes, ya dominadas por los autores más consagrados con su visión reaccionaria y regionalista. Es una lucha de campos y lo que está en juego es la hegemonía cultural en el país.

La visión de mundo integradora y universal de estos tres autores proyecta el resquebrajamiento del regionalismo en Colombia, la división cultural que había acosado al país desde 1830 y que, según Raymond Williams (1991, p. 35), termina en 1958, con el establecimiento del Frente Nacional, que también coincidió con la construcción de carreteras, la llegada de la televisión y la nacionalización de algunos medios de comunicación, entre otros aspectos. En este espíritu, el proyecto de los nuevos intelectuales abrió el país a otras influencias que traspasaron tanto las fronteras internas como las externas. Su posición todavía era marginal en los cincuenta, pero en la década siguiente iba a encontrar legitimación.

\*        \*  
\*  
\*

Desde finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, la literatura colombiana ya era sensible a los problemas sociales del país. Novelas como *El cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón o *Viento seco* (1953) de Daniel Caicedo, son muestra de ello, ambas de un periodo en el que La Violencia fue el tema más común. Sin embargo, son ejemplos pálidos y poco relevantes literariamente; para Luis Antonio Restrepo (1989a, p. 75):

No fueron pocos los que ilusamente creyeron que el ‘tema’ de la Violencia, con toda su carga de dramatismo, les iba a permitir escribir una novela, a pesar de la falta de talento y el desconocimiento del oficio, como si la clave del trabajo literario estuviera en el tema: los resultados fueron desastrosos. Fue necesario esperar a que García Márquez transformara la Violencia en objeto literario con su *El coronel no tiene quién le escriba*.

No es gratuita la referencia a García Márquez. El escritor, junto con el Grupo de Barranquilla, tenía una perspectiva diferente sobre la realidad nacional, una formación

diferente que tuvo como resultado textos mucho más eficaces y originales. Puede afirmarse que estaban adelantados respecto a la situación cultural y política del país en tanto proyectaban una visión de mundo con un bagaje diferente, inspirado en modelos foráneos aplicados a la realidad nacional.

Es necesario recordar que de 1930 a 1946 hubo una hegemonía liberal en el país; por lo tanto, la iglesia cedió parcialmente en su monopolio de la educación como resultado de la Revolución en Marcha del presidente Alfonso López Pumarejo, que también tenía la intención de modernizar el país en muchos otros aspectos. Este proyecto se vio truncado, pero “por lo menos había sacudido a un sector de la intelectualidad y lo había hecho más sensible a los problemas sociales del país” (Restrepo, 1989a, p. 73). Con este impulso se abrieron espacios culturales de diálogo como la *Revista de las Indias* (1936–1950) con Germán Arciniegas a la cabeza, e incluso la revista *Crítica* (1949-1950) dirigida por Jorge Zalamea.

No obstante, el régimen conservador (primero en mano de Mariano Ospina Pérez y luego del más radical Laureano Gómez) emprende una campaña por la “recristianización” y la defensa de los valores hispanos. Esto implicó la censura de la prensa, una “cacería de brujas” contra los comunistas, y una pacatería e intolerancia ante cualquier manifestación artística que no se ajustara a los parámetros reaccionarios. Este gobierno conservador duró hasta 1953, cuando Rojas Pinilla tomó el poder a través de un golpe de estado y permaneció en él hasta el 57.

En cuanto a la cultura, esto nos deja con una visión de mundo reaccionaria, conciente de los conflictos y la violencia del país pero a la vez incapaz de darles un tratamiento adecuado y convertirlo en una forma de arte duradero; los resultados fueron obras maniqueístas de buenos y malos, nada coherentes con los complejos problemas colombianos. Estos escritores establecieron su posición dentro del campo desde un *habitus* derivado del regionalismo y la literatura costumbrista, que posee una técnica de narración directa, menos dada a mostrar matices. Sin embargo, esta era la literatura hegemónica durante ese momento.

Por lo menos en el caso del Grupo de Barranquilla, la lucha de campos se da también en términos de lo que Rama denomina ‘complejos culturales’; con esto se refiere a una división en el país que corresponde, no a fronteras políticas, económicas o naturales, sino culturales. Los complejos que regían el país durante los cincuenta eran el bogotano, el santandereano y el antioqueño; ellos originaron literaturas que “han sido ascendidas a la categoría de rectoras de la comunidad y señaladoras de formas que debían ser imitadas y copiadas por todos los escritores.” (Rama, 2006, p. 444). El resultado fue el anquilosamiento de las literaturas y formas de expresión de otras regiones, entre ellas la costeña, que permaneció en la marginalidad. Con la publicación en periódicos locales de narraciones que retomaban elementos del folclor del Caribe (sin dejar de proyectarse hacia el país y el continente), intelectuales como García Márquez o Cepeda Samudio empezaron a legitimar una nueva literatura en esta región.

La visión de Rama del país como compuesto por regiones o complejos culturales aislados coincide con la que Raymond Williams plantea en su libro *Novela y poder en Colombia: 1844-1987* (1991). El estudioso norteamericano establece una división regionalista como la base de las corrientes literarias en Colombia y señala cuatro tradiciones principales: la del altiplano cundiboyacense, la costeña, la de Antioquia y la del Cauca. Estas escuelas tuvieron desarrollos independientes e incluso excluyentes, en algunos momentos. Precisamente, en los cuarenta y los cincuenta, la tradición costeña se encontró ignorada, a pesar de poseer una tendencia más cosmopolita que la de las otras regiones.

En efecto, los escritores del Grupo de Barranquilla vivieron a plenitud los cambios políticos como la ‘Violencia’, la dictadura, o el establecimiento del Frente Nacional; también fueron testigos del atraso cultural del país, pero tuvieron criterio para juzgar y polemizar sobre él, en buena parte, gracias a las lecturas a las que los inducía Ramón Vinyes. Ellos conocían la tradición de realismo social colombiano en tanto era la que estaba legitimada como literatura nacional en ese momento, gracias a la influencia de las tradiciones rectoras bogotanas, paisas y santandereanas. Esta ceguera parcial frente al propio acervo cultural hacía parecer que en la Costa no se producía literatura, pese a la

existencia de narradores ya veteranos como José Félix Fuenmayor, o poetas como Luis Carlos López y Jorge Artel; “en esta zona abandonada por la cultura existían ciertos valores, ciertos escritores marginales que no fueron ni son todavía considerados a la altura de los principales escritores del país” (Rama, 2006, p. 446).

Al día de hoy, la afirmación de Rama sólo es parcialmente cierta, en tanto el joven Grupo de Barranquilla iba a alcanzar reconocimiento con los años y su visión iba a primar sobre la de los entonces intelectuales ya consagrados. Gracias a la desaparición parcial del regionalismo en el 58, según la división establecida por Williams, y a la modernización en ciernes del país, los escritores costeños van a alcanzar el capital cultural con una literatura de validez nacional<sup>3</sup>, con un nuevo espíritu que se evidenció el primer libro de cuentos de Álvaro Cepeda Samudio, *Todos estábamos a la espera*, y, especialmente, en el relato que le da título.

\* \*  
\*

“Todos estábamos a la espera” tiene lugar en un bar; allí permanecen varias personas tomando, escuchando canciones en el tocadiscos, viendo peleas de boxeo, esperando. Es una sola conciencia colectiva la que habla al principio del relato, y ella reúne a todos los clientes, todos en la misma espera, distantes y desconocidos el uno del otro. Llega alguien, otro sujeto que viene a esperar al bar, y empieza a contar su historia; de allí todos se alejan y recuerdan la suya propia. El narrador sentado en una estación de autobuses conoce a otra joven que espera su transporte; él quiere irse con ella pero termina por verla partir. De ahí la espera en ese bar incierto, con otras personas, cada uno en su propia espera. Finalmente llega la joven, Madeleine. Cruzan unas pocas palabras; él sale del bar y, a través de la vitrina, observa que ella ha comenzado a esperar.

El relato de Cepeda Samudio representa un cambio respecto a lo que en la década del cincuenta se entendía por cuento en Colombia. La literatura permanecía ligada a la

---

<sup>3</sup> En 1968, Héctor Rojas Eraso obtiene el premio Esso de novela con *En noviembre llega el arzobispo*.

anécdota o incluso al cuadro de costumbres; el cuento del escritor de Ciénaga, en cambio, sugiere una situación pero omite los puntos fundamentales, recrea imágenes pero prescinde de explicaciones. La espera de los personajes es casi enigmática, sus móviles inciertos; en últimas, parece ser la atmósfera de extrañeza la que articula el cuento.

Desde el principio, es fácil ver que hay un sentido de realidad diferente, no ligado a un espacio geográfico específico sino a una impresión. El bar donde tiene lugar la acción bien puede estar ubicado en Barranquilla o en algún suburbio norteamericano, similar al que retrató Hemingway (1987) en “Los asesinos”. Precisamente, este cuento del autor norteamericano se caracteriza por esbozar una situación de forma epidérmica y, al tiempo, insinuar una enorme profundidad. Muchos consideran este relato como uno de los mejores ejemplos de la ‘teoría del iceberg’, donde sólo se delinea una situación que tiene alcances mucho más vastos. En este espíritu, Julio Cortázar (1992, p. 400) afirma que “lo siempre asombroso de los cuentistas contra el reloj está en que potencian vertiginosamente un mínimo de elementos, probando que ciertas situaciones o terrenos narrativos privilegiados pueden traducirse en un relato de proyecciones tan vastas como la más elaborada de las *nouvelles*”. Esto también está expresado en la *Teoría de la novela* de Lukacs (1966), donde habla de la obra moderna como una escisión entre dos realidades, sólo una de ellas reflejada en el texto, mientras que la otra permanece inaprensible pero la da sentido desde la distancia.

Así, como en los modelos de Lukacs y Hemingway, el relato de Cepeda Samudio está incompleto. Retrata imágenes pero no las explica, las enlaza de manera que completan una idea, una intención nunca manifestada en el texto; en últimas sólo se pueden hacer hipótesis sobre los espacios vacíos, que poseen una capacidad evocativa análoga a la imagen visual, acaso cinematográfica, no racionalizada de inmediato según Umberto Eco (1970).

Este estilo es una superación del realismo descriptivo reinante en el país por esa época; sin embargo, no quiere decir que el cuento carezca de fundamentos realistas. En el mismo epílogo del libro, el autor declara que los personajes son hombre y mujeres que ha visto

en Michigan o el Magdalena (Cepeda Samudio, 1993, p. 31); sin embargo, por lo menos en el caso de este cuento, no los ubica en ningún nivel socioeconómico ni geográfico, simplemente son voluntades con pocos rasgos de personalidad, son personajes que existen fuera de cualquier región.

Más que de los personajes o sus sentimientos, hay una descripción del ambiente. El tono es de extrañeza frente al mundo; por ejemplo, en el primer párrafo, al hablar de una pelea de boxeo, se refiere a “un hombre con un corbatín le levantaba la mano al que se había quedado en pie...” en vez de simplemente hablar del ‘referí’. En la misma línea, cuando el narrador se encuentra con la joven describe así el encuentro:

Y de pronto me quedo solo con la muchacha y las paredes se van alejando en cuatro direcciones y estamos allí solos, la muchacha y yo, y el negro, con los botones dorados de su chaqueta y su brillante escoba, se aleja empujado por la huída de las paredes mientras la muchacha de las revistas desaparece detrás de las carátulas multicolores que le hacen muecas (Cepeda Samudio, 1993, p. 52).

En este fragmento se hace evidente la perspectiva visual del escritor. Para ilustrar el momento de intimidad entre los personajes, deforma el entorno a su alrededor, mueve las paredes, aleja al barrendero, pierde a la muchacha de las revistas; es una solución visual a un hecho abstracto como es recrear un momento de cercanía de dos personas.

A lo largo de “Todos estábamos a la espera” hay numerosos momentos donde la atmósfera se crea con este tipo de soluciones. Otro ejemplo está al final, cuando Madeleine, la joven de la estación, aparece en el bar: “La vimos al mismo tiempo, pero yo me quedé solo mirándola. Cuando me levanté, todas las monedas que estaban paradas de canto comenzaron a rodar” (Cepeda Samudio, 1993, p. 55). Esta acción, el dejar caer las monedas al mismo tiempo, señala la ruptura del equilibrio, del vilo en que permanecía el narrador. Nuevamente, es una solución, una proyección visual (acaso también sonora) de un suceso emocional.

Sería un exabrupto decir que, por tener estas connotaciones, el cuento de Cepeda Samudio tiene una influencia cinematográfica directa. Sin embargo, puede afirmarse que participa de la idea de investir a la realidad física con un nuevo matiz que la enriquece más allá del dato sensible. Por más que tenga un cariz enigmático y a veces sea difícil ubicarlo geográficamente, el mundo está presente tal y como lo ve el escritor de Ciénaga; pero también está revitalizado, transformado. En este sentido, las capacidades de observador acucioso que le atribuyen a Cepeda autores como Gilard (1985, p. XXXIV) o que señala Martínez Pardo (1978, p.198) en su película *La langosta azul*, de ninguna forma se han extraviado en este relato (y probablemente en ningún instante de su obra). En todo momento utiliza su pluma para describir su realidad, pero de forma que revele aspectos inéditos sobre ella. Esto le fue posible por poseer un acervo de influencias diferente y más cosmopolita, que incluían tanto lecturas como películas. Dejó atrás los retratos sociales más descarnados que todavía caracterizaban a Eduardo Caballero Calderón o a José Antonio Osorio Lizarazu (entre muchos otros) y narró historias diferentes que resignificaban su realidad.

Cepeda Samudio participa de una visión de mundo diferente a la que tenía la literatura colombiana hegemónica durante los cincuenta. Parcialmente influenciados por el pensamiento reaccionario de los conservadores en el poder (del que ellos mismos hacía parte), y parcialmente víctimas del atraso cultural, los intelectuales más veteranos apenas empezaba a comprometerse con la problemática nacional, pero tenían posiciones epidérmicas, se limitaban a describir las situaciones de forma escueta y con un fondo no pocas veces melodramático y/o aleccionador. Esto puede verse tanto en novelas como *El día del odio* (1952) de José Antonio Osorio Lizarazu (próxima al alegato sociológico, en opinión de Restrepo, 1989a, p. 74) o en películas como *El milagro de sal*. La mayoría de las obras de la época, si bien tenían conciencia social, se ceñían al localismo, muchas veces también al sentimentalismo, y todavía no habían aprendido a procesar la realidad para convertirla en arte duradero con validez universal. Esto creó una contraposición y una lucha por la hegemonía del campo literario en el país.

Cepeda Samudio (con sus compañeros del Grupo de Barranquilla, con los miembros del grupo *Mito* y algunos otros intelectuales de avanzada) encontró nuevas inspiraciones literarias y cinematográficas que lo llevaron a mirar la realidad cercana de forma diferente, más allá del conflicto inmediato, en “tanteos formales de escritor preocupado por penetrar y expresar la realidad más allá de sus apariencias inmediatas” (Gilard, 1984, p. 933), lo que se tradujo a sus obras, más coherentes con el panorama literario latinoamericano (con escritores como Julio Cortázar, Juan Rulfo o Alejo Carpentier) que con el colombiano, todavía inmaduro. Esto produjo un choque, un enfrentamiento de posiciones (para usar la terminología de Bourdieu), que alineó a una nueva generación de jóvenes aiosos influenciados por artistas de vanguardia y con la idea de redefinir la literatura y la cultura en Colombia. Ellos buscaban alcanzar el capital cultural, que en ese momento poseían figuras veteranas como Enrique Santos Montejo ‘Calibán’ o Eduardo Arias Suárez. Ambos bandos tenían un *illusio* común, que era la hegemonía cultural en el país; sin embargo, poseían *habitus* diversos, asimilaron la historia, la literatura, el cine, la violencia, de manera diferente; en algunos casos quizá compartían referentes, pero siempre produjeron resultados desiguales. Esto marcó las discrepancias entre sus posiciones y definió su lucha en el campo social.

Ángel Rama afirma que durante la década del cincuenta, “Colombia sigue viviendo de la existencia de *La vorágine* de Jose Eustacio Rivera y rindiendo culto a esta, sin duda, extraordinaria tradición” (2006, p. 454) que, sin embargo, no conserva su validez como reflejo del país varias décadas después de haber sido escrita. Buena parte de la intelectualidad del centro del país (con excepciones, por supuesto) y de Antioquia se adherían a esta postura; para una renovación hizo falta el aporte de una región diferente, del llamado complejo costeño, mucho más abierto por tener una tradición literaria menos establecida y por estar en una zona de fácil acceso al mundo exterior. Los jóvenes de este complejo leen “un tipo de literatura que no está en los libros que publican en el país. Pero al mismo tiempo, hay otra relación que tiene que ver con las temáticas y con las formas de vida y de la cultura de la región” (Rama, 2006, p. 459). Esta nueva perspectiva dio forma a la literatura de Álvaro Cepeda Samudio y sus compañeros, en batalla con la que

tenía la hegemonía cultural en ese momento en el país, sostenida por los complejos culturales del interior, entonces rectores de la cultura y la literatura.

Para los sesenta ya se había legitimado la posición del Grupo de Barranquilla; sin embargo, más que por el escritor de Ciénaga, esto no hubiera sucedido sin el enorme reconocimiento que alcanzó Gabriel García Márquez.

\*        \*  
\*  
\*

Gabriel García Márquez tuvo una formación afín a la de Álvaro Cepeda Samudio en lo que a libros y películas se refiere. Él mismo aceptó haber asimilado técnicas de los narradores norteamericanos; también afirmó que antes de *Cien años de soledad*, necesitaba imaginarse el escenario al escribir, como si de un cineasta se tratara (García Márquez citado por García Aguilar, 1985, p. 36).

Este estilo está presente en el cuento “Un día de estos”, publicado en la colección de relatos *Los funerales de la mamá grande* (incluido a su vez en García Márquez, 1978).

El relato inicia con una presentación de Don Aurelio Escobar. De él se afirma que es un buen madrugador, “rígido, enjuto, con una mirada que rara vez correspondía a la situación”; ordena sus instrumentos de mayor a menor, “como en una exposición” y pule con obstinación una dentadura postiza, señal de un carácter metódico y apacible.

Continúa: “Después de las ocho hizo una pausa para mirar el cielo por la ventana y vio dos gallinazos pensativos que se secaban al sol en el caballete de la casa vecina. Siguió trabajando con la idea de que antes del almuerzo volvería a llover” (García Márquez, 1978, p. 115). La imagen sirve para crear la atmósfera de la madrugada despejada que le siguió a un anochecer lluvioso. También nos informa que el escenario es un pueblo, seguramente pequeño.

Estos tres primeros párrafos del cuento sirven para ilustrar el lugar y la persona involucrados en la acción por venir. El autor no da un perfil detallado ni directo de ninguno de los dos, más bien expresa mediante acciones e imágenes su carácter; el de Don Aurelio, mediante la descripción de su rutina matutina; el del pueblo, mediante el retrato de los dos gallinazos secándose al sol. Son características que sólo revelan lo inmediato, no nos permiten saber los antecedentes, de manera análoga a la imagen fotográfica o cinematográfica.

Este estilo contrasta con narraciones costumbristas; por ejemplo, en “En la diestra de Dios Padre”, Tomás Carrasquilla inicia diciendo que Peralta vive en “un paraje muy grande y muy viejo, en el propio camino real y afuerita de un pueblo donde vivía el Rey”; y para introducir al héroe, afirma que “No había en el pueblo quién no conociera a Peralta por sus muchas caridades: él lavaba los llaguitos; él asistía a los enfermos; él enterraba los muertos...” (Carrasquilla, 2005, p. 213).

Si bien hay un periodo de seis décadas entre ambos cuentos, es significativo el cambio entre uno y otro; mientras Tomás Carrasquilla maneja un estilo verbal y directo, García Márquez es mucho sobrio y abre una mayor posibilidad a la interpretación por parte del lector en tanto que, antes que decir las características del pueblo o del personaje, las esboza mediante acciones o imágenes. Sobre decir que ambos autores pertenecen a complejos culturales diferentes, Carrasquilla al paisa, García Márquez al costeño; esto marca desde el principio una diferencia en tradiciones y visiones.

El relato continúa con la entrada del hijo de Don Aurelio. Él sirve como impasible mensajero del diálogo entre él y el alcalde. Incluso la frase “Dice que si no le sacas la muela te pega un tiro” es pronunciada y recibida con el mismo sosiego con el que el dentista comienza su día: “Sin apresurarse, con un movimiento extremadamente tranquilo, dejó de pedalear en la fresa, la retiró del sillón y abrió por completo la gaveta interior de la mesa. Allí estaba el revolver”.

Don Aurelio recibe al alcalde con la mano apoyada en el borde de la gaveta, presto a sacar al arma, pero ve su desesperación, el sufrimiento de varias noches por la muela enferma, y decide atenderlo. Hasta cierto punto, la decisión del dentista se toma de forma misteriosa. Podemos inferir que está guiado por un vago sentimiento de compasión, pero el autor no declara exactamente por qué decide realizar la operación.

Le quita la muela sin anestesia, mientras tanto afirma, “Aquí nos paga veinte muertos, teniente”, le dice. Esto revela que se trata de un alcalde militar. Don Aurelio se lava las manos y mira el cielorraso: ve “una telaraña polvorienta con huevos de araña e insectos muertos”. Luego, mientras se va el alcalde, el dentista le pregunta a quién le pasa la cuenta, si a él o al municipio; recibe como respuesta un escueto “Es la misma vaina”.

“Un día de estos” puede pasar por un relato trivial. Se trata de una única escena donde hay un mínimo de acciones y ningún melodrama; aún así, a partir de datos desarticulados y de imágenes no explicadas, no sólo se construye tensión sino que también se esboza la violencia de la que son víctimas o causantes los personajes.

El cuento ha sido asociado a la dictadura de Rojas Pinilla. Durante esta época, el dictador impuso alcaldes militares en diferentes poblaciones; muchos de estos mantuvieron el orden de forma violenta y se dieron a conocer por sus abusos de poder y corrupción. Ambas características se corroboran en líneas aisladas del cuento, cuando se habla de los veinte muertos de los que el alcalde-teniente es responsable, y cuando dice que es lo mismo cobrarle a él o al municipio. No se explica de qué manera se realizan estos abusos, pero en el sereno y a la vez impotente rencor de Don Aurelio se da a entender su gravedad.

Esté relacionado con la dictadura de Rojas Pinilla o no (un periodo que el escritor vivió parcialmente fuera del país) lo significativo del relato es el uso de imágenes y acciones para ilustrar un conflicto que nunca se manifiesta directamente. Sabemos del resentimiento del dentista a través de sus acciones; igualmente, sabemos de la corrupción del alcalde mediante frases aisladas. Esto demuestra una suerte de desinterés por explicar

la situación; la escena se desarrolla con la naturalidad de un mañana tibia de lunes y en ningún momento se imponen acciones. En este cuento, García Márquez se ajusta a uno de los preceptos del decálogo del perfecto cuentista de Horacio Quiroga (1992, p. 336): “Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudieras haber sido uno”. De acuerdo a esto, no hay diálogos artificiosos ni explicaciones ajenas al momento que comparten los personajes; ambos se conocen y no necesitan preguntarse nada, mucho menos informar a un hipotético lector de cuál es su situación.

“Un día de estos” puede dar la impresión que el escritor simplemente ha registrado una madrugada cualquiera, un par de horas en la vida de dos personajes, que hacen parte de un conflicto mucho más grande, sí, pero que viven más allá de él. En cierta manera, el autor pierde protagonismo; no hay excesos poéticos ni una prosa rimbombante, simplemente la descripción de hechos y acciones que brillan por sí mismos.

Eric Rohmer (1976, p. 55) afirma que en sus películas quiere “Presentar una duración, no forzosamente real, pero que existe independiente de la manera como yo la he mostrado”. Así mismo, García Márquez no puede evitar elipsis o simplificación de algunas acciones, simplemente porque, por su naturaleza, el tiempo en la literatura no puede imitar al real; aún así, busca con éxito la impresión de una continuidad mucho más grande que la mostrada en el cuento: sabemos que han pasado muchas cosas antes y que pasarán más cosas después.

“Un día de estos” puede considerarse un relato realista en tanto intenta, como decía el guionista Cesare Zavattini, no contar una historia que se parezca a la realidad sino “contar la realidad como si fuera una historia” (citado por Casetti, 1993, p. 36).

Es también interesante la manera como García Márquez se aproxima a la violencia en el país. Autores contemporáneos a él trataron el tema de forma explícita y la mayoría cayeron en un tono de tratado político completamente ajeno al arte narrativo. Un ejemplo es Eduardo Arias Suárez, cuentista antioqueño representante del costumbrismo reinante

en la época, y, por demás, uno de los blancos de las críticas del Grupo de Barranquilla. Él inicia su cuento “La vaca ‘Sarda’” con la frase “Después de la guerra ‘de los tres años’, mi padre quedó casi en la ruina. Lo arruinaron las guerrillas del gobierno, que alzaron con todos los animales de la hacienda” (Arias, 1972, p. 28). La referencia directa a la Guerra de los Mil Días e incluso el señalamiento de culpables contrasta con la sutileza con que el García Márquez insinúa la situación, sólo esbozando pistas que conforman un cuadro mucho más evocativo. Y hacia el final, el cuento de Arias Suárez adquiere un tono sentimental que puede caer en la ingenuidad, con la enseñanza “todos comprendimos que hay algo muy grande y muy profundo en el amor de una madre; algo tan inmenso que hace llorar hasta las vacas”. El autor antioqueño incluso enuncia su moraleja, su propósito al escribir el relato; algo que García Márquez o Cepeda Samudio, entre otros escritores nuevos, evitaron por completo; aún más, se pronunciaron en contra de esta manera de escribir, anacrónica y posiblemente ineficaz.

Este es otro rasgo que indica la pertenencia de García Márquez a un nuevo campo, en lucha contra el costumbrismo vetusto que dominaba las letras colombianas; “Se trataba de un combate que no era solamente contra los caldenses sino contra lo que aún entonces se llamaba ‘nacionalismo literario’” (Gilard, 1984, p. 925).

La forma de narrar de García Márquez en “Un día de estos”, la materialidad de las descripciones y la simplificación de las acciones, no sólo se sale de los cánones tradicionales en la literatura colombiana, sino que se acerca al espíritu cinematográfico como lo entienden Bazin o Kracauer. Ellos afirman (con algunas diferencias entre sí) que el cine debería explotar su capacidad natural de retratar o asemejarse a la realidad, ya que al lograrlo revela nuevos matices sobre la misma. Es un propósito que no todas las películas se preocupan por cumplir, pero sin duda es una potencia que posee el séptimo arte. Esto no quiere decir que sea algo exclusivo del cine, ya que como afirmaba Guido Aristarco (citado por Casetti, 1993, p. 39), “el problema del realismo en el arte es un problema general, común a la literatura, a las artes figurativas, al teatro y al cine”. En “Un día de estos”, García Márquez se acerca a este proyecto, no inédito en Colombia pero que sí se contraponía a la posición hegemónica de los escritores más consagrados

poseedores de capital cultural y que había permanecido como una tendencia marginal en otros autores como Jose Félix Fuenmayor o los que giraron en torno a la revista *Mito*. Contemporáneo a Fuenmayor, pero del interior del país, Jorge Gaitán Durán mostró también una visión renovada de la producción literaria.

\*        \*  
\*  
\*

La mayor parte de la obra de Jorge Gaitán Durán corresponde a poesía y ensayo; dejó pocas obras narrativas, y de ellas se han difundido principalmente dos cuentos: “La duda” y “Serpentario”. En la compilación *Un solo incendio por la noche* (Gaitán Durán, 2004) se incluyen otros relatos que indican que no fueron intentos aislados.

“Serpentario” (Gaitán Durán, 1975, p. 415) fue publicado en la revista *Sur* de Buenos Aires en 1962 y escrito en París, en abril de 1962, sólo un par de meses antes de su muerte.

El relato tiene lugar en un serpentario. Inicia con la imagen de una serpiente pitón enrollada, escondida detrás de la vegetación de su jaula de vidrio. Una pareja de esposos conversan a medida que avanzan por el lugar; después se inicia una descripción del ambiente: “La atmósfera del serpentario era espesa y cálida en el medio día de primavera. Se sentía por momentos el viento helado. Torbellinos de polvo blanco corrían por el Jardín de Plantas”. Este inicio es significativo en tanto, al describir el ambiente antes que a los personajes, lo establece como un elemento fundamental dentro del relato.

Después inicia un diálogo:

- Tardé mucho.
- No importa.
- No has envejecido.
- Pero estoy viejo.

Con esto queda establecida la estructura del cuento. Se alternan diálogos interrumpidos por la descripción de los animales y la atmósfera del lugar. Los personajes nunca emprenden acciones y sabemos muy poco de su estado de ánimo; sin embargo, el ambiente a su alrededor está cambiando y tenemos ciertas imágenes que inevitablemente se relacionan con la conversación que tiene lugar.

Los diálogos parecen tomados de una conversación más larga de la que sólo conocemos fragmentos, momentos que se ven interrumpidos por imágenes del serpentario. Cuando se regresa al diálogo ya están en un tema diferente; así, por ejemplo, inician la cuarta conversación con: “¿Mi hijo? No puede andar”; de allí se deduce que se ha planteado una pregunta con anterioridad, una parte del relato que no nos es contada, instantes que son reemplazados por imágenes del lugar por donde caminan los personajes.

El conflicto puede adivinarse a partir de los fragmentos de diálogo. Se trata de una pareja de ex esposos que se reencuentran después de mucho tiempo. Ella conservó la custodia del Paul, fruto de su matrimonio, pero también se casó y tuvo un nuevo hijo. Paul odiaba a su padrastro y a su hermano, y según su madre, empujó al último por un balcón; ahora no puede caminar. Él hombre afirma que se lo llevará a América, aunque no está seguro de que es su hijo legítimo (de allí también se podría suponer una infidelidad de parte de la mujer) y tampoco lo quiere demasiado. No entendemos del todo por qué lo hace, sólo conocemos sus reacciones: “El hombre apretó con la mano derecha la lanza de la reja. La retiró de inmediato como si lo hubiese rozado una alimaña. Salieron juntos sin tocarse”.

Finalmente, el cuento cierra con una descripción de la atmósfera que dejan los personajes tras salir del serpentario: “Afuera desplegaba al día el rey de los pavorrales su plumaje blanco. El cerezo era una sola, inmensa rosa. Y el color del cielo, un claro azul”.

Este panorama de luz, belleza y sosiego contrasta con el abatimiento del hombre, agotado de su vida en América (cuando la mujer le pregunta si tiene lo que quería, él responde “Todo. Menos lo que quería”) y obligado a llevar la carga de un hijo posiblemente

taimado que ni siquiera sabe si es propio. Él verdadero significado de esta última imagen del cielo azul despejado elude una explicación precisa, sin embargo, posee una gran capacidad de evocación.

En “Serpentario”, Jorge Gaitán Durán se limita a describir imágenes y hechos físicos tal como hace, por ejemplo, Alain Robbe-Grillet, escritor y guionista cinematográfico. En su cuento “La playa” (1969), el autor francés hace un retrato de tres niños caminando por una playa.

Y todo queda de nuevo inmóvil; el mar, liso y azul, exactamente detenido a la misma altura sobre la arena amarilla de la playa, en la que caminan uno al lado del otro los tres niños. Son rubios, casi del mismo color que la arena; la piel un poco más oscura, el cabello un poco más claro.

En este fragmento, el autor relaciona a los infantes con el paisaje, de forma que le da una significación dentro del relato, inviste al mar y la arena de un sentido particular que supera la mención trivial. Así mismo, estas descripciones son realizadas desde un punto de vista (en oposición al narrador omnisciente) y se completan a lo largo del relato; así es como después sabemos que uno de los infantes es una niña.

Por este tipo de características y por la estrecha relación del autor con el séptimo arte, se ha afirmado que el estilo de Robbe-Grillet se aproxima a la técnica cinematográfica. También fue uno de los autores que Jorge Gaitán Durán leyó con atención.

En todo caso, lo importante es señalar la lectura de la realidad que hace el autor santandereano; en “Serpentario”, pese a su condición de poeta, evita los excesos líricos y se limita a ilustrar el conflicto mediante los diálogos y la descripción del entorno. Precisamente, el cine, por su naturaleza visual, tiende a utilizar imágenes para expresar emociones; no es un recurso utilizado en todas las películas pero sí es una potencia que posee el séptimo arte, como han señalado varios teóricos. Jorge Gaitán Durán aprovecha

este modelo, muy poco común en la literatura colombiana de los cincuenta pero utilizado profusamente en Norteamérica y Europa.

\*        \*  
\*  
\*

Es difícil afirmar una influencia directa por parte del cine en los cuentos analizados anteriormente. La mirada de un escritor es una encrucijada atravesada por el arte, la sociedad, las vivencias personales, todas presentes en la obra en mayor o menos grado y todas unidas orgánicamente, de manera que estudiar una aisladamente es un despropósito.

Esto es verdadero para la obra de García Márquez, Cepeda Samudio y Gaitán Durán. Aún así, es indudable que mantuvieron una relación estrecha con el séptimo arte y por influencia directa o no, expresaron un sentido del realismo y la materialidad homólogo al del cine, una escritura construida no sobre la tradición oral, como el costumbrismo, sino sobre imágenes de la realidad, sobre momentos cuyo sentido permanece abierto; en esto se relacionan con cierto tipo de películas como *La noche* (1961) o *La aventura* (1961), de Michelangelo Antonioni, donde, a decir de Aristarco (1966, p. 51), hay “un equilibrio y una unidad entre los ambientes y las almas”, así como un conflicto latente nunca manifestado de forma explícita.

Tanto los dos escritores del Grupo de Barranquilla como el fundador de *Mito* participaron de una visión donde la realidad adquirió un significado más preciso y relevante; si bien esto tiene numerosos antecedentes en la literatura, fue una relativa novedad en Colombia y representó un cambio respecto a la producción literaria tal como se le concebía en ese momento

Fue una visión que integró nuevos referentes literarios y también cinematográficos, y que terminó por imponerse durante la década del sesenta, como se hizo evidente principalmente con el éxito masivo de García Márquez. Finalmente, estaba en juego una suerte de hegemonía sobre la cultura en Colombia, los ‘modernos’ contra los ‘antiguos’.

Estos escritores de la nueva generación se relacionaron y participaron del mismo propósito, al lado de otros en la literatura o la pintura como Alejandro Obregón, Hernando Valencia Goelkel, Eduardo Cote Lamus o Álvaro Mutis. El campo que ellos representaron finalmente venció a los valores reaccionarios de los cincuenta y ofreció una nueva mirada sobre la realidad colombiana, menos pacata y sesgada, sin caer en el panfleto.

En la obra de Cepeda Samudio, de García Márquez y de Gaitán Durán está en juego la visión de mundo de una nueva intelectualidad que busca volver a pensar la relación de la cultura con la realidad nacional. Estos autores, aproximándose de forma diferente cada uno, se inspiraron en las vanguardias artísticas, entre ellas el cine, para replantear la situación del país. En sus obras está plasmado este propósito, un nuevo realismo, en apariencia menos político que el de sus antecesores, pero que se proyectó sobre la cultura colombiana y la aproximó a un terreno más cosmopolita y enriquecedor. Esto es producto de una visión de mundo todavía minoritaria en los 50, de vanguardia a la colombiana, si se quiere, pero que en los sesenta se iba a volver hegemónica.

Sin embargo, esta lucha dentro del campo literario y cultural colombiano no culmina en una hegemonía del complejo costeño en el país. Al contrario, el hecho de que Gaitán Durán y los miembros del Grupo de Barranquilla pertenecieran a complejos diferentes pero compartieran visiones de mundo similares, demuestra que el propósito de estos escritores iba mucho más allá de reconocer o validar una determinada tradición regional. No se trataba de destacar uno u otro folclor sino de proyectar una literatura válida para el país y el mundo, una literatura tan colombiana como moderna, en tanto el país empezaba a compartir inquietudes comunes y era apenas justo que creara una cultura que manifestara esta tendencia, ese fin del regionalismo, en palabras de Raymond Williams.

En términos generales, puede afirmarse que, si bien la corriente del realismo existe desde el siglo XIX, el cine ayudó a crear una conciencia de la realidad como vehículo de múltiples significados, lo que a su vez permitió que los relatos se abrieran a múltiples interpretaciones. Este camino va a ser seguido más adelante por escritores como Luis

Fayad o Rodrigo Parra Sandoval en la década del setenta, y aún al día de hoy se siente su influencia.

## Conclusiones

Demostrar la influencia del cine en un escritor ha sido una tarea rara vez llevada a cabo de manera satisfactoria; las aproximaciones suelen ser realizadas de forma cándida, sin sustento teórico, o a través de métodos discutibles. En este trabajo de grado se ha intentado aproximar el arte literario al cinematográfico por medio de su convergencia social, que no excluye otras influencias, pero sí señala un posible horizonte de coincidencias. Se realizó desde una perspectiva sociocrítica, teniendo en cuenta el espacio y el tiempo en el que surgieron ciertos escritores, cómo el cine pudo tener repercusión en su obra, y, a su vez, cómo el resultado responde a una búsqueda de repercusión no sólo artística sino social.

Los escritores estudiados son Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio y Jorge Gaitán Durán. Los tres desarrollaron la parte seminal de su obra durante la década del cincuenta, y fue en esta época donde, sea como parte del Grupo de Barranquilla o a través de la revista *Mito*, se consolidaron como la vanguardia intelectual del país, con ideas progresistas, tanto políticas como artísticas, que se enfrentaron al pensamiento reaccionario hegemónico durante el momento.

Ellos trajeron un nuevo acervo de influencias que insuflaron de nueva vida a la literatura del país, estancada en el costumbrismo y el realismo social. A través de la lectura de autores europeos y norteamericanos y de la revisión de las nuevas manifestaciones artísticas, mezclada con una conciencia de permanecer ligados a la realidad colombiana, los tres autores crearon una obra de validez universal y relevancia social.

Mediante formas de expresión nuevas para su contexto, los autores estudiados intentaron crear retratos complejos que se correspondieran con la realidad colombiana. Su búsqueda los llevó a autores extranjeros y pasó por el lenguaje del cine, en tanto fueron grandes aficionados a este arte. Así, por influencia directa o no, ilustraron relatos abiertos, de interpretación amplia, sobre realidades materiales análogas a las registradas por la técnica

cinematográfica. Fue un nuevo concepto de realismo que se desligó de explicaciones sociológicas o tratados políticos, y que más bien intentó mostrar la visión de una realidad compleja y en buena parte inaprensible; en últimas, una expresión mucho más acertada de Colombia y sus conflictos.

En este trabajo, la convergencia entre cine y literatura, que se evidencia en los cuentos seleccionados, se articuló a través de una nueva forma de realismo que se proyectó no sólo en las obras literarias de estos autores sino en su manera de ver al país. Al lado de un grupo de intelectuales, todavía al margen de la vida cultural, formaron una perspectiva coherente, una nueva visión de mundo (como la llamó Lucien Goldmann) que, a la postre, iba a enfrentarse con la reinante; la lucha por este capital cultural se analizó desde la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, que permitió establecer las posiciones de los diferentes grupos intelectuales, unos ‘nuevos’, otros ya consolidados.

El cine fue uno de los puntos en los cuáles divergen ambos grupos; su asimilación por parte de García Márquez, Cepeda Samudio y Gaitán Durán resalta el rezago y la ignorancia de los autores más consagrados ante formas de arte legitimadas mundialmente, así como también el rechazo ante miradas modernas o formas nuevas de evaluar la realidad nacional.

Es importante notar cómo, en estos autores, se esboza una idea de identidad nacional, no mediante posturas chovinistas en defensa de lo autóctono, sino a través de la integración de influencias foráneas con el propósito de dar cuenta de la realidad colombiana. No se trató de una simple transposición, fue una asimilación, una selección de autores con visiones que se pudieran ajustar a nuestro entorno y técnicas que aportaran nuevas perspectivas sobre situaciones familiares. En el fondo, en estos autores de los cincuenta, más que de un cambio de temática, se trató de de una renovación de la mirada, una mirada transformada, entre otras influencias, por el cine.

Es a través de categorías de análisis como el realismo, la lucha de los campos (Bourdieu) y la visión de mundo (Goldmann), que a lo largo de este trabajo de grado se ha

relacionado a la literatura con el cine, ambos como productos culturales trenzados en la discusión sobre ideas específicas de nación, de cultura y de arte; ambos como herramientas de comunicación con repercusiones tanto artísticas como sociales.

La relevancia y pertinencia de la visión que expresaron estos escritores en su obra se comprueba en la legitimación de su propuesta en la década del sesenta; ellos quisieron esbozar una literatura nacional más allá de los complejos culturales al uso, identificados por estudiosos como Rama y Williams, y contribuyeron a la decadencia del regionalismo radical que había marcado la vida política y cultural del país; esta búsqueda les valió reconocimiento como voces relevantes en la literatura colombiana y latinoamericana, así como en las esferas de poder dentro del país. Con el tiempo, García Márquez alcanzó celebridad mundial; sin embargo, el reconocimiento sucedió a partir de otro periodo de su obra, el que lo consagró como patriarca de 'realismo mágico' y figura del *boom* latinoamericano. Esto no le quita importancia a su propuesta inicial, mucho más ligada a un realismo distanciado y marginal, aunque necesario, en la que coincide con Cepeda Samudio y Gaitán Durán.

Este trabajo de grado permite destacar al cine y a la literatura como medios de comunicación y formas de expresión que enriquecen a la cultura de un país. De ninguna manera son formas de arte aisladas de un contexto, tejidas y conservadas en una torre de marfil, sino todo lo contrario, son frases que se integran a la totalidad del diálogo que conforma una cultura nacional, y que, al lado de tantas otras contingencias, se proyectan sobre el espectro social y político colombiano para trazar una silueta más delineada del país.

## Referencias

- Álvarez, Luis Alberto (1989), “Historia del cine colombiano” en Tirado Mejía, Álvaro (dir.) *Nueva Historia de Colombia Tomo VI*, Bogotá, Planeta.
- Arias Suárez, Eduardo (1972), “La vaca ‘Sarda’” en *Ocho cuentistas del antiguo Caldas*, López Gómez, Adel (comp.), Bogotá, Biblioteca Colombiana de Cultura.
- Aristarco, Guido (1966), *Novela y antinovela*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez.
- Ayala Poveda, Fernando (1986), *Manual de literatura colombiana*, Bogotá, Educar Editores.
- Ayuso, Ana (1997), *El oficio de escritor*, España, Punto de Lectura.
- Bazin, André (1966a), “A favor de un cine impuro” en *¿Qué es el cine?*, México, Ediciones Rialp.
- Bazin, André (1966b), “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?*, México, Ediciones Rialp.
- Benjamín, Walter (1980), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus.
- Bloom, Harold (1991), *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- Bluestone, George (1961), *Novels into film*, Los Angeles, University of California Press.
- Bourdieu, Pierre (1990) “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, disponible en <http://www.criterios.es/pdf/bourdieucampo.pdf>, recuperado: 13 diciembre de 2007.
- Bourdieu, Pierre (1995), *Las reglas del arte, Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- Cabrera Infante, Guillermo (1998), “Literatura y cine, cine y literatura” en *Cine o Sardina*, Madrid, Alfaguara.
- Cadavid, Álvaro (2006), *La memoria visual de la narrativa colombiana en el cine*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- Canudo, Ricciotto (1989), “Manifiesto de las siete artes” en Romaguera, Joaquim y Alsina, Homero, *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.

- Carrasquilla, Tomás (2005), “En la diestra de Dios Padre” en Giraldo, Luz Mary (edit.), *Cuentos y relatos de la narrativa colombiana*, Bogotá: Fondo de cultura económica.
- Casetti, Francesco (1993), *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra.
- Cepeda Samudio, Álvaro (1977), *Antología*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- Cepeda Samudio, Álvaro (1993), *Todos estábamos a la espera*, Bogotá, El Ancora Editores.
- Cobo Borda, J. G. (1989), “Literatura Colombiana 1930-1946” en Tirado Mejía, Álvaro (dir.) *Nueva historia de Colombia Tomo VI*, Bogotá, Planeta.
- Cortázar, Julio (1992), “Del cuento breve y sus alrededores”, en Pacheco, Carlos; Barrera, Luis, *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- Dickens, Charles (1982), *Tiempos difíciles*, Bogotá, Oveja Negra.
- Duffey, Patrick (2005), “Literary Long Shot and Close-up: Spatial Cinematic Techniques in the Works of Mariano Azuela and Francisco Ayala” en *Chasqui Special Issue* No. 2, p. 153-165.
- Eco, Umberto (1970), “Cine y literatura: La estructura de la trama” en *La definición del arte*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca.
- Eisenstein, Sergei (1959), “Una aproximación dialéctica a la forma del filme” en *Teoría y técnica cinematográfica*, Madrid, Editorial Rialp.
- Eisenstein, Sergei (1999), “Dickens, Griffith y el cine en la actualidad” en *La forma del cine*, México, Siglo XXI Editores.
- El milagro de sal* (1958), [película], Moya, Luis (dir.), Colombia.
- Fabiani, Jean-Paul (2005), “Las reglas del campo” en Lahire, Bernard (dir.) *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Fernández, Jorge (1985), “Lucien Goldmann: Creación literaria, visión del mundo y vida social” en *Argumentos*, num. 10/13, pp. 35.
- Fiorillo, Heriberto (2002), *La cueva: Crónica del grupo de Barranquilla*, Bogotá, Planeta.
- Gaitán Durán, Jorge (1975), *Obra literaria*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- Gaitán Durán, Jorge (2004), *Un solo incendio por la noche: Obra crítica, literaria y periodística recuperada*, Bogotá, Casa de Poesía Silva.

- García Aguilar, Eduardo (1985), *García Márquez: La tentación cinematográfica*, México, Filmoteca UNAM.
- García Márquez, Gabriel (1978), *Todos los cuentos (1947–1972)*, Barcelona, Plaza y Janes.
- García Márquez, Gabriel (1980), “Álvaro Cepeda Samudio” en *Crónicas y reportajes*, Bogotá, La oveja negra.
- García Márquez, Gabriel (1985), “La penumbra del escritor de cine” en García Aguilar, E., *García Márquez: La tentación cinematográfica*, México, Filmoteca UNAM.
- García Márquez, Gabriel (2002), *Vivir para contarla*, Bogotá, Norma.
- Gilard, Jacques (1984, Jul-Dic), “El grupo de Barranquilla” en *Revista Iberoamericana*, Vol L Num. 128-129, p. 905-935.
- Gilard, Jacques (1985) “Prólogo” en Cepeda Samudio, A., *En el margen de la ruta*, Bogotá, Oveja Negra.
- Giraldo, Luz Mary (edit.), (2005), *Cuentos y relatos de la narrativa colombiana*, Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Goldmann, Lucien (1969), “El estructuralismo genético en sociología de la literatura” en Barthes, Roland, *et al, Literatura y Sociedad*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca.
- Goldmann, Lucien (1971), “La sociología y la literatura: situación actual y problemas del método” en Eco, Umberto, *et al, Sociología de la literatura*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Goldmann, Lucien (1985), *El hombre y lo absoluto, el dios oculto*, Barcelona, Ediciones Península.
- Guevara, Teresa; Palacios, Ricael, y Machado, Luis (1980), *Claves para la narrativa contemporánea*. Bogotá: Artes Gráficas Centro Don Bosco.
- Gutiérrez, Alicia (2005), *Las prácticas sociales: Una introducción a Pierre Bourdieu*, Córdoba, Ferreira Editor.
- Hauser, Arnold (1967), *Historia social de la literatura y el arte Tomo III*, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- Hemingway, Ernest (1987), “The killers” en *The complete short stories*, New York, Scribner’s.

- Jaramillo Agudelo, Darío (1990), “Vida y obra de Jorge Durán” en *Textos sobre Jorge Gaitán Durán*, Bogotá, Ediciones Casa Silva.
- Kracauer, Sigfried (1989), *Teoría del cine: Redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- La langosta azul* (1954), [película], Cepeda Samudio, Álvaro, et al (dirs.), Colombia.
- Lahire, Bernard (2005), “Campo, fuerza de campo, contracampo” en Lahire, Bernard (dir.) *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Lukacs, Georg (1963), *Significación actual del realismo crítico*, México, Biblioteca Era.
- Lukacs, Georg (1966), *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.
- Lukacs, Georg (1968), “Reflexiones sobre la estética del cine” en *Sociología de la literatura*. Barcelona, Península.
- Martínez Pardo, Hernando (1978), *Historia del cine colombiano*, Bogotá, Editorial América Latina.
- Metz, Christian (1973), *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta.
- Moreno Durán, Rafael Humberto (1989), “Mito: Memoria y legado de una sensibilidad” disponible en <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/boldiescisiocho/boldiescisiocho1.htm> recuperado: 19 de enero de 2008.
- Mossos, Massiel Adriana (1994), *La técnica cinematográfica en la narrativa colombiana contemporánea* [tesis de maestría], Bogotá, Universidad Javeriana, Maestría en Literatura.
- Osorio, Oswaldo (1998), “De cómo el cine se convirtió en el padre de los escritores” en *Kinetoscopio* No. 47, Vol 9, Medellín, p. 7 – 12.
- Pachón Padilla, Eduardo (1980), *El cuento colombiano II: Generaciones 1955/70*, Bogotá, Plaza y Janes Editores.
- Peña-Ardid, Carmen (1999), *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.
- Pouliquen, Helene (1992), “El concepto de visión del mundo como instrumento para el análisis literario, hoy” en *Cuadernos de Trabajo de la Facultad de Ciencias Humanas: 12, Para una Poética Sociológica*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, p. 9 – 30.

- Quiroga, Horacio (1992), “El manual del perfecto cuentista” en Pacheco, Carlos; Barrera, Luis, *Del cuento y sus ardores*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- Raíces de piedra* (1963), [película], Arzuaga, José María (dir.), Colombia.
- Rama, Ángel, (2006), *Crítica literaria y utopía en América Latina*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- Ramírez, Mauricio (2004), “Prologo” en *Un solo incendio por la noche: Obra crítica, literaria y periodística recuperada*, Bogotá, Casa de Poesía Silva.
- Restrepo, Luis Antonio (1989), “Literatura y pensamiento 1958-1985” en Tirado Mejía, Álvaro (dir.) *Nueva Historia de Colombia Tomo VI*, Bogotá, Planeta.
- Restrepo, Luis Antonio (1989a), “Literatura y pensamiento 1946-1957” en Tirado Mejía, Álvaro (dir.) *Nueva historia de Colombia Tomo VI*, Bogotá, Planeta.
- Robbe-Grillet, Alain (1969), “La playa” en Simon, Claude, *et. al.*, Cuatro narradores franceses de hoy, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Rohmer, Eric (2000), *El gusto por la belleza*, Barcelona, Paidós.
- Rohmer, Eric y Pasolini, Pier Paolo (1976), *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Samper Pizano, Daniel (1977), “Prólogo” en Cepeda Samudio, A., *Antología*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- Saporta, Marc (1976), *Historia de la novela americana*. Madrid, Ediciones Jucor,
- Sarmiento Sandoval, Pedro (2006), *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Soler, Hipólito (1992), *El realismo en la novela*, Bogotá, Cincel-Kapelusz.
- Swingewood, Alan (1988), *Novela y revolución*, México, Fondo de Cultura económica.
- Tittler, Jonathan (1995, Ene-Jun), “Todos estábamos a la espera de Álvaro Cepeda Samudio: ¿Origen de la literatura neo-colombiana?” en *Cuadernos de la literatura*, Vol 1, No. 1, p. 23 – 31.
- Tolstoi, León (1997), “Algo que puede tener gran poder” en Geduld, Harry (ed.) *Los escritores frente al cine*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- Tres cuentos colombianos* (1963), [película], Luzardo, Julio y Mejía, Alberto (dirs.), Colombia.

- Vanegas, Germán (1995), “De Barranquilla a Barcelona: El grupo de Barranquilla” en Cobo Borda J. G. (Comp.) *Repertorio crítico sobre García Márquez*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo
- Williams, Raymond (1991), *Novela y poder en Colombia: 1844 – 1987*, Bogotá, Tercer mundo editores.
- Zuluaga, Pedro Adrián (2007), *¡Acción! Cine en Colombia*, Bogotá, Museo Nacional de Colombia.