

# “Los asesinos” en García Márquez y Cepeda Samudio

**Adalberto Bolaño Sandoval**

Universidad del Atlántico

“La mujer que llegaba a las seis es el resultado de una apuesta perdida: victorioso fracaso”.  
Gabriel García Márquez

## Resumen

Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez adoptaron, desde sus comienzos, a los escritores que modernizaron la literatura del siglo XX. Cepeda se introdujo más en una literatura intimista, de niveles psicológicos, en tanto que García Márquez, adoptó niveles diferentes en los que parece haber una reflexión más metafísica y social. El presente ensayo busca mostrar cómo entre ambos autores se dan intercambios que irán cristalizándose en una prosa que tenderá a reflejar sus situaciones personales y culturales, así como su contexto histórico, su pasado y sus nostalgias. La hipótesis expuesta se demuestra mediante la vinculación que les ofrece “Los asesinos”, relato de Hemingway, manifiesta en los cuentos “Vamos a matar los gaticos” de Cepeda Samudio y “La mujer que llegaba a las seis” de García Márquez.

**Palabras clave:** literariedad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad, architextualidad, transtextualidad, “Los asesinos”, “Vamos a matar los gaticos”, “La mujer que llegaba a las seis”.

## “THE MURDERERS” IN GARCÍA MÁRQUEZ AND CEPEDA SAMUDIO

### Abstract

Álvaro Cepeda Samudio and Gabriel García Márquez adopted, since their origins, the writers that modernized the Literature of the Twentieth Century. Cepeda focused more on an inner literature, with psychological levels, while García Márquez adopted different levels in which there seemed to be a more metaphysical and social reflection. The current essay aims at showing how -within both authors- there are interchanges that will be crystallized into a prose that will reflect not only their personal and cultural events, but also their historical context, their past, and their nostalgias. The hypothesis presented is shown through the link offered by “The Murderers”—a narrative by Hemingway—, evident in stories such as “Vamos a matar los gaticos” - “Let Us Kill the Little Kittens” by Cepeda Samudio, and “La mujer que llegaba a las seis” - “The Woman Who Arrived at Six”, by García Márquez.

**Key Words:** literarity, paratextuality, metatextuality, hipertextuality, transtextuality, architextuality, “The Murderers”, “Let Us Kill the Little Kittens”, “The Woman Who Arrived at Six”.

## Apuestas y precursores

¿De qué manera un escritor influye en los otros? O, mejor, ¿una apuesta literaria sirve para que un autor sea encuadrado en sus inicios como perteneciente a determinada teoría literaria?

Por supuesto, Gérard Genette no aborda estas situaciones extraliterarias en *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (1989, 1962 en su edición original francesa), en donde ha teorizado y analizado esta cadena de relaciones literarias y culturales de un texto en otro. No se trata de influencias sino de un sistema de referencias de temas reconocidos. La literatura será el lugar de las citas, un lúdico círculo hermenéutico al que se le observa para desmontar sus antecedentes o recurrencias. Será también un reflujo de voces, una reactualización y una constante revisitación.

El escritor Jorge Luis Borges, especialmente en “Kafka y sus precursores”, sugirió una teoría parecida desde los años 40s, cerca de veinte años antes que Genette: “El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres” (1975: 550). Borges anticipó la intertextualidad genettiana cuando afirmó que el poema “Fears and Scruples”, de Robert Browning, “profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación polémica o de rivalidad”. También en su ensayo sobre Nathaniel Hawthorne indica que el personaje Wakefield “prefigura a Kafka, aunque éste modifica, y afina, la lectura de Wakefield. La deuda es mutua; un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica. Así, ¿qué sería de Marlowe sin Shakespeare?” (508).

Esta teoría de la recepción estética o precursividad es desarrollada por Borges en “Pierre Menard, autor del Quijote”, a través de ese personaje que se funde (y refunde) con la celebrada obra y con Cervantes, de manera cabalista o de hermeneusis occidental en la que la identidad individual es borrada por una teofanía, a semejanza de la leyenda del Simurg, rey de los pájaros, que es la unión de esos treinta pájaros purificados que llegan a encontrarse a sí mismos después de numerosas vicisitudes y trabajos, convirtiéndose, como en *Fuenteovejuna*, todos en uno y siendo todos a la vez. Menard sufrirá una purificación literaria, hermenéutica: llegará a ser Cervantes e instaurará “el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (Borges, 1984: 49-50).

En sentido parecido, el crítico y teórico Harold Bloom ha postulado una “ansiedad de la influencia” que surge en cada escritor al momento de su creación. Desde una concepción cabalista, pesimista, en la que cada lector realiza un “mapa de mala lectura” (1979), agrega una estética del agonismo literario donde se efectúa una competencia entre textos o entre poetas para responder a la triple pregunta referida a las fuerzas influyentes poéticas del

pasado enfrentadas en el presente: ¿más?, ¿igual? o ¿menos que? (*Poesía y creencia*, 1991). De esta situación surgirá un lector débil o un lector fuerte (*Los vasos rotos*, 1986). El primero se dejará influir hasta ser borrado en su individualidad, mientras que el segundo se independizará de las influencias sin dejar de pertenecer a ese círculo hermenéutico, a esas ruinas circulares de la literatura, una vuelta a las cuatro funciones de los copistas de libros de la edad media. Pierre Menard es un lector débil pero un escritor fuerte capaz de trascender la influencia y ser Cervantes, pero aún más que él: ser (más que hacer) literatura.

Genette (1989: 11-19), desde una óptica similar, ha desarrollado una estética circular de influencias, una teoría estructural de la creación mediante la transtextualidad en la que el texto trasciende su propio texto hacia diferentes regímenes de relaciones de acuerdo con las distintas maneras como cada escritor enfrenta su trabajo creativo ante la herencia cultural y literaria que le precede, pero más especialmente con los escritores que evoca y en qué forma él reutiliza esos materiales. Se trata de indicar, en resumen, “un aspecto universal de la literariedad”, lo cual hace señalar que “todas las obras son hipertextuales” (19). Para tales efectos, ha introducido cinco formas de relaciones transtextuales: la intertextualidad, o copresencia de un texto en otro, mediante plagio, citación o alusión, y que es la que nos interesa en este caso. Mantiene un estrecho encadenamiento con la hipertextualidad, bajo la cual un texto A, “original”, o hipotexto, puede generar hipertextos B, escrituras alusivas al texto A. Genette cita el caso de Homero y su *Odisea*, del que devinieron *La divina comedia*, de Dante, y *Ulises*, de James Joyce. “Los asesinos”, de Ernest Hemingway, será el hipotexto que generará los hipertextos de Gabriel García Márquez “La mujer que llegaba a las seis” y “Vamos a matar los gaticos”, de Álvaro Cepeda Samudio, que serán analizados.

Otro aspecto como la paratextualidad, se observará mediante la existencia de prólogos, prefacios, epígrafes, que están por fuera del texto mismo. La metatextualidad apunta a hacer notar otro texto sin citarlo ni nombrarlo, pero se hace implícita su manifestación, cuando se escuchan los ecos subterráneos de un escritor en otro, mientras que la architextualidad se inscribe en la fijación de los diversos géneros ficcionales. Los otros aspectos teóricos, propuestos por Roland Barthes en su “Análisis estructural del relato” (1990) como nudos y catálisis, consisten, en el caso del primero, en generar funciones a través de la acción de los verbos, al tiempo que el segundo denomina las digresiones, ampliaciones o explicaciones de una situación determinada a nivel espacial, temporal o informativo, las cuales abren alternativas, suspenso o tensión en el relato. Los dos cuentos permiten también una reflexión desde lo posmoderno, pues revelan lo que denomina Umberto Eco la “pérdida de la inocencia” en la literatura.

### **Los casos de Cepeda Samudio y García Márquez**

Alvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez adoptaron, desde sus comienzos, a los escritores que modernizaron la literatura del siglo XX: Joyce, Virginia Woolf, Hemingway, Faulkner, Sherwood Anderson, Theodore Dreiser, Capote, Dos Passos, Saroyan, Erskine Caldwell y Kafka.

Cepeda se introduciría más en una literatura intimista, de niveles psicológicos. Su universo ficcional y el tratamiento que le confiere giran alrededor de la literatura misma. Es frecuente escuchar a Saroyan o Virginia Woolf en la escritura de *Todos estábamos a la espera*, a Faulkner en *La casa grande*, pero en *Los cuentos de Juana* el despojamiento de artificios y un espíritu festivo que se acercan a un nuevo tipo de crónica más que de cuento, presagiaban cambios en su futura literatura, volviéndose los textos iniciales ejercicios de estilo.

En García Márquez la literariedad o literaturidad, concepto introducido por el teórico Jakobson, adopta niveles diferentes. En un momento determinado la literatura de Cepeda Samudio tenderá a ser más literaria que la de García Márquez, pero en *La casa grande* los acentos que Ángel Rama (1991) considera necesarios para edificar un arte nacional y popular aparecen burilados y luchando entre lo estilístico y la cosmovisión del autor, entre las virtudes del relato, los registros estilísticos y la historia. Su estructura polifónica muestra un contrapunto que abarca diferentes voces, y coherentemente con ellas, la utilización de diversos instrumentos narrativos como el diálogo, la narración cinematográfica, el monólogo interior, la narración omnisciente, e, inclusive, el Decreto No. 4 en el cual el general Carlos Cortés Vargas declara cuadrilla de malhechores a los huelguistas de las bananeras de 1928, los condena a perseguirlos, llevarlos a prisión y castigarlos por las armas (Cepeda Samudio, 1985: 60). García Márquez citará también el mismo Decreto en *Cien años de soledad* con el objetivo narrativo de señalar la ignominia del militar que produjo centenares de muertes en la llamada “Masacre de las bananeras”. Esa, para ambos, sería una forma de expresar una especie de metaficción historiográfica, en el sentido que le da la teórica norteamericana Linda Hutcheon: pensar la ficción como forma de resurrección intrahistórica e intertextual. Ella ha retomado a su colega Hayden White para quien parece haber un deseo de pensar históricamente, “y hoy pensar históricamente es pensar crítica y contextualmente” (citado por Rincón, 1995: 175). Por supuesto, donde más se observará esto será en *El general en su laberinto* y en *El amor en los tiempos del cólera*.

Dentro de la teoría de arte nacional propuesta por Rama, ¿Cepeda Samudio logra revelar la Costa Atlántica como área cultural independiente? Para el extinto crítico uruguayo (1981: 45), Cepeda maneja cierto tipo de neutralidad temática en *Todos estábamos a la espera*. Los cuentos se mueven en una especie de terreno impreciso, en un mundo inseguro que alude a una realidad inmediata pero que los hace parecer figuraciones casi abstractas de la vida norteamericana. No obstante, hay en ellos formulado el “principio de existencia” postulado por Hermann Broch en el sentido de expresar la preocupación de la literatura moderna por introducirse en los problemas humanos.

En *La casa grande* la problematización de “ese pequeño trágico” –como lo llamara Ángel Rama– se consolida aún más.

Rama (p. 47) desglosa esa preocupación como la búsqueda en el área del Grupo del Caribe colombiano por traducir la novedad literaria extranjera y expresar su inventiva de una

manera directa y coloquial. Para estos efectos se impondrán, dice, una tarea de depuración poética y lingüística y la utilización de una lengua enunciativa, seca e informativa, que termina en una obra despojada de artilugios y, con ello, en una renovación de las formas literarias de las letras colombianas.

Esas mismas cuitas las tuvo Cesare Pavese para la misma época. A través de sus ensayos y artículos en la prensa y revistas culturales italianas (recogidas más tarde en *La literatura norteamericana*, con prólogo de Ítalo Calvino), manifiesta la situación de la literatura de su país, proponiendo mirar hacia la literatura norteamericana como base de reflexión creativa, pues a pesar de ser una nación nueva, sus letras revelaban el imaginario de la nación. Bastaba otear el horizonte y ver que existía una realidad por reconstruir artísticamente (Pavese: 1975).

La literatura norteamericana ofrecerá estas posibilidades de interrogación a los escritores del Grupo de Barranquilla. Ella los nutrirá no solo temática sino estilísticamente. En García Márquez parece haber una reflexión más metafísica y social, sin pretender que ello sea un defecto. Entre ellos existirá una serie de intercambios que se irán cristalizando en una prosa que tenderá a reflejar sus situaciones personales y culturales, pero también su contexto histórico, su pasado y las nostalgias. Detrás subyace una visión del mundo que va ensanchando sus fronteras hasta lograr elaborar un mundo ya no ancho y ajeno, sino uno con un sabor, olor y dolor propios.

### **Los asesinos llegaban antes de las seis**

La transtextualidad puede verse no solo como un fenómeno literario sino de memoria cultural. La apropiación será transformativa, nueva. Aquí se intenta analizar desde la perspectiva genettiana, y en parte con algunos elementos de Roland Barthes, los aportes que relacionan a un hipotexto: “Los asesinos”, de E. Hemingway, con dos hipertextos: “Vamos a matar los gaticos”, de Cepeda Samudio, y “La mujer que llegaba a las seis”, de García Márquez. El énfasis recaerá sobre una óptica inicialmente intertextual y sobre la manera como los dos escritores costeños aluden al escritor norteamericano. Inicialmente, trazaré un paralelo en el que se puede postular que Hemingway sería precursor ocasional de un tema.

“Los asesinos”, de Hemingway, y en general, su cuentística, renovaron la forma de escribir en este género, de acuerdo con Perogrullo. La objetividad, la elipsis, la sequedad de su prosa, la concisión de los diálogos y una voluntad estilística que imbrican y equilibran la historia, sin perder de vista la elaboración del relato, quizá fueron los rasgos que más llamaron la atención de Álvaro Cepeda Samudio y García Márquez y que utilizaron en los cuentos “Vamos a matar los gaticos” y “La mujer que llegaba a las seis”.

Ambos cuentos, escritos en 1950, parecieran ser una apuesta entre los dos sobre cómo reelaborar “Los asesinos”, agregándole color local y los elementos que cada uno trabajara. Así fue en cierta forma. García Márquez (Rama, 1975: 238), en una Autocrítica enviada al diario *El Espectador* en 1952, indica que el periodista Alfonso Fuenmayor apostó que el

cuentista en ciernes no podría escribir un cuento policial, sugerido ello por la lectura de “Los asesinos”. García Márquez realizó el intento, pero, como indica el mismo escritor, fue “una apuesta perdida”, “un victorioso fracaso” debido a que su “viejo romanticismo” interfirió, así como la “inexperiencia policíaca”, cambiándolo “por un relato lleno de vaguedades y de sugerencias sentimentales, con diálogos correctos y no de albañiles, como debía ser”. (Un dato al margen: para Rama la elaboración de “La mujer que llegaba a las seis” corresponde al año 1952, mientras que en Todos los cuentos aparece fechado en 1950).

Pero vayamos a los textos. La síntesis argumental de los tres cuentos es la siguiente:

En “Los asesinos”, antes de comenzar la venta de comidas, llegan al restaurante de Henry dos matones buscando a Ole Andreson, un boxeador, para saldar una vieja cuenta de apuestas. Atan a los asistentes y los interrogan sobre el paradero de Andreson. Nick Adams, un amigo, le avisa sobre la presencia de los sicarios, pero Andreson determina esperarlos. Después de eso, Nick decide irse del pueblo.

En “La mujer que llegaba a las seis”, una prostituta entra al restaurante de José antes de las seis de la tarde. Entre estos dos personajes existe una relación sorda (erótica, de amor, de decepción). La prostituta le solicita a José que declare a la policía, en caso de que se le pida, que ella llegó antes de las seis de la tarde. Insinúa que mató a uno de sus clientes. Se irá del pueblo.

En “Vamos a matar los gaticos”, tres niñas (pareciera también haber un niño) matan los animalitos recién nacidos que tienen en su casa. Después de ello, siguen jugando sin sentimiento alguno de arrepentimiento o dolor. Los sacrifican tal vez para que no los regalen.

Pues bien: en la escritura de los dos cuentos hay una posición metatextual e intertextual y de alusión crítica por parte de los dos narradores costeños frente al cuento de Hemingway. De igual manera, se conjuga con la copresencia alusiva de una intratextualidad que se da en varios niveles, ello desde la visión de Barthes. Si bien Cepeda Samudio alude en el inicio del título lateralmente a una acción violenta (“Vamos a matar...”), la segunda parte (“...los gaticos”), enuncia un sesgo menos dramático, casi que tierno al usar el diminutivo de los animales. Es más: el cierre de las sílabas “ti-cos” en la última palabra equilibra a nivel fónico las terminaciones “as” y “os” de “vamos a matar los”, con lo cual se genera un cambio rítmico y un contraste fónico.

De entrada, el paratexto anuncia una acción implícita que en “Los asesinos” sugiere un desarrollo de situaciones más profundas. Sin embargo, el título del cuento de Cepeda Samudio enuncia una acción explícita, que informa, pero que también afirma enseguida, un núcleo de situaciones que ya no son sugerencias. El título hemingwayano conlleva, además, una información antropológica, pues se sobreentiende que los asesinos son hombres adultos, mientras que en “Vamos a matar los gaticos” ha cambiado la acción hacia unos animalitos,

diminutivo cariñoso de los niños que no deja de ser, desde un punto de vista moral, un empequeñecimiento de la acción vil que se realiza sobre estas criaturas.

“La mujer que llegaba a las seis” es posible relacionarlo inicialmente con “Los asesinos” si se observa que los hombres contratados para eliminar al sueco Ole Andreson llegan antes de las seis de la tarde. El marco temporal, de entrada, manifiesta la relación metatextual, cuando accedemos a la lectura. Es también relación architextual porque el género en que se mueven los tres es el cuento, lo cual subraya la naturaleza transtextual de los tres relatos. Los tres cuentos manejan un tiempo lineal, con leves alusiones al pasado, con una duración en cada acción del relato entre 30 y 45 minutos.

Ahora, Cepeda Samudio difiere con García Márquez en cuanto a la transformación de los elementos narrativos. La transposición hemingwayana en “Vamos a matar los gaticos” es temática y, en parte, formal. El asesinato como una de las más bellas artes, cambiará de espacios. En este cuento es ambiguo, pero, a lo Blanchot, sería un espacio literario. En el plano hipertextual, Cepeda potencializa lo literario de “Los asesinos” pero lo hace derivar hacia la atmósfera de narración inocente que mantiene en Todos estábamos a la espera. Hay que recordar que en los cuentos “Hoy decidí vestirme de payaso” o “Un cuento para Saroyan”, la inocencia de la mirada del narrador oblitera conflictos más intensos. Igual sucede en *Los cuentos de Juana*.

En este sentido, “Vamos a matar los gaticos” muestra una historia más sórdida que los cuentos mencionados de Hemingway y GGM. En manos de Juan Carlos Onetti o de José Donoso estuvieran en un pozo o en un lugar sin límites, pero Cepeda lo desdramatiza (término preferido de los posmodernos) mediante un estilo elíptico, un relato fundamentado en los diálogos, que se constituyen en especies de núcleos constantes y de pocas catálisis. Una de estas sucede cuando Martha declara: “Yo no tengo pantalones”, a partir de la cual la muerte de los gaticos pasa a un segundo plano. Sobre ello volverá después, dándole al cuento una naturaleza erótica más allá de las palabras de las niñas. Una interpretación psicoanalítica postularía un complejo de Electra o una infancia desgraciada que necesita resarcirse mediante la violencia, pero también podría pensarse (de acuerdo con lo indicado por el profesor Guillermo Tedio) que matar los gaticos significa sepultar la inocencia mediante el despertar sexual o la violencia. Vistos los tres cuentos, la diferencia entre los escritores no solo radica en los materiales y el tratamiento que les dan, sino en su retórica, que en este caso es el estilo con que afrontan su escritura. Las elipsis, los silencios e insinuaciones servirían para plantear innumerables hipótesis.

García Márquez ha recurrido a los diálogos como recursos que iluminan el pensamiento de sus personajes, pero en “La mujer que llegaba a las seis” busca revelar el desciframiento de la trama, como si fuera un intercambio entre la Esfinge y Edipo. Desde el plano formal, introduce más catálisis que Cepeda, poniendo en juego un código sémico que llega a convertirse en código simbólico: si en “Vamos a matar los gaticos”, el regodeo literario se evita con el fin de dar rienda suelta a la acción de la lengua, de lo oral, en “La mujer...”, GGM se extiende con la descripción integradora, las características de la mujer y de José, el dueño del restaurante. Ella llega con el cigarrillo apagado, juega con él a lo largo del cuento.

José, con afán, limpia vasos, el mostrador, a veces con indiferencia, a veces como excusa. Las acciones suelen ser mecánicas o de evasión, pero también máscaras de comportamiento. García Márquez, a diferencia de Hemingway, puebla de datos y de catálisis el cuento con el objetivo de dar más interés a la situación dramática. Cabría decir también que en “Los asesinos”, los personajes tienden a funcionar como seres más directamente por la naturaleza de su misión, mientras que en “La mujer...” hay un juego de temperamentos entre la mujer y José con el fin de que ella pueda convencer al hombre para que testimonie a su favor en una declaración sobre la muerte de un cliente que ella eliminó por hastío y asco. Hay, entonces, más ambigüedad, más literatura y un manejo dramático para mantener el interés por la lectura.

Quizá quien más se acerca a recapitular la lección de “Los asesinos” es García Márquez, pero al contextualizarlo en el espacio latinoamericano, se inscribe en una creación más nacional. El código cultural provinciano, por no decir telúrico, que enmarca y relata el novelista de Aracataca, entra a diferenciarse del cosmopolitismo o mejor, desterritorialización de Cepeda, cuando recurre a hecho de darnos un escenario de acciones. Hemingway procura ser más elíptico al respecto: “Los asesinos” dicta dos códigos a los dos nóveles escritores de ese momento: el formal y el estilístico. Cepeda utiliza solamente los diálogos mientras que el catálogo garcíamarquiano es mayor: diálogos, descripciones, interrupciones. Hemingway equilibra la balanza entre los dos y les entrega sus opciones para que escojan. En la descripción de los personajes, Hemingway es más seco, preciso. GGM recrea los suyos lentamente, a través de sus actos y palabras. Cepeda, a través de lo que dicen. La función emotiva se vuelve informativa para el lector en ambos escritores colombianos.

Desde un comienzo, García Márquez es fiel al autor de *Adiós a las armas*: en el primer párrafo de “Los asesinos” leemos: “La puerta del restaurante de Henry se abrió y dos hombres entraron. Se sentaron al mostrador (16)”<sup>1</sup>. “La mujer que llegaba a las seis” empieza de esta manera: “La puerta oscilante se abrió. A esa hora no había nadie en el restaurante de José. Acababan de dar las seis y el hombre sabía que solo a las seis y media empezarían a llegar los parroquianos habituales” (83). A veces puede llegarse a pensar en el sentido simbólico de la puerta en los cuentos mencionados: puerta se asimila a hoja de libro. Abrir la puerta de esa manera es una forma de decir: “aquí comienza la acción, la ficción”. Es a este indicio metatextual al que más tarde se le llamará metaficción en García Márquez y al que aludiré un poco más adelante. Inclusive, podría llegar a pensarse que el tratamiento que da a José la Mujer –un coqueteo que raya entre erotismo, ironía y cinismo, para lograr que el comerciante le ayude–, recuerda en parte a la Carmen del dramaturgo Prosper Merimée: su contacto adúltero con el torero por encima de su esposo José, su

---

<sup>1</sup> En adelante citaré la traducción de Alfonso Fuenmayor aparecida en el *Suplemento Intermedio*, de *Diario del Caribe*, domingo 24 de julio de 1981, preferible a la del volumen *Los asesinos*, floja y castellanizada, de Caralt, Barcelona, 1978. Asimismo, para “La mujer que llegaba a las seis” cito *Todos los cuentos*, Oveja Negra-Seix Barral, Bogotá, 1983, pp. 83-103.



comportamiento por encima de las convenciones, permiten observar una relación paródica ante el dramatismo de la obra de teatro.

Otras coincidencias son la hora de abrir el restaurante y la de servir la comida: en ambos sucede también a las seis, por eso cuando llegan los dos asesinos a solicitar comida en el local de Henry antes de ese horario, el dependiente les niega la solicitud y les ofrece jamón con huevos o cualquier otro pasabocas. El cuento de Cepeda transcurre también en la tarde porque uno de los niños alcanza a decir que los gaticos nacieron en la mañana (63).

A partir de allí Hemingway combinará elementos catalíticos, lujos que son a la vez indicios ilustrativos de la dureza de los asesinos. No obstante, el autor norteamericano no era nada propenso al humor, ironiza leve-mente cuando los describe: “Sus caras eran distintas, pero vestían como gemelos. Ambos llevaban abrigos demasiado estrechos para ellos”. Para informarse sobre el paradero de Ole Andreson, a quien buscan para asesinarle, los matones a sueldo, encierran a algunos asistentes al restaurante y dejan otros afuera. Uno de los clientes es Nick Adams, alter ego de Hemingway, y a quien tomó como personaje de muchos de sus libros de cuentos. A Nick, uno de los asesinos, llamado Max, le pregunta si va al cine, a lo que responde aquel: “De vez en cuando”. Max le sugiere: “Deberías ir al cine con más frecuencia. Las películas son excelentes para un joven sagaz como tú”.

Estas palabras podrían prestarse a una relación metatextual: ¿leería Borges “Los asesinos”? En “La espera”, cuento perteneciente a *El Aleph* y recogido en *Prosa* (1985: 188-190), el argentino relata el hospedaje de Alejandro Villari en una posada, para esconderse de la persecución que sobre él ejerce el verdadero Alejandro Villari. En realidad, el primero ha tomado el nombre de su perseguidor para huir de sí mismo y del otro. No aparece nominado, al igual que la fémina de “La mujer que llegaba a la seis” porque en su pérdida de identidad o impersonalidad hay una renuncia que transmite el narrador. El Villari impostor, como Max en “Los asesinos” supuestamente lo ha hecho, va a cine. “Vio trágicas historias del hampa; éstas, sin duda, incluían errores; éstas, sin duda, incluían imágenes que también lo eran de su vida anterior; Villari no lo advirtió –porque la idea entre el arte y la realidad era ajena a él (189, énfasis mío). Así sucede en “Funes, el memorioso”, también de Borges. Funes, luego de caer de un caballo, queda parapléjico y potencializa, tal vez por el golpe recibido en la caída, una memoria prodigiosa. Antes de ese accidente el narrador indica que “había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo” (1985: 129). No obstante sus facultades mnemotécnicas, no es capaz de abstraer ni de usar una conciencia organizativa. Vive como una especie de animal.

Igual pasa con Villari, quien trataba de “vivir en el mero presente, sin recuerdos ni previsiones” (189). Muchos años antes, en el cuento “El sur”, en *Ficciones*, Juan Dahlmann da la clave: al mirar al gato reflexiona que “con el animal el contacto era ilusorio y que estaban separados como por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la eternidad del instante”. (Borges, 1984: 166, énfasis mío).

Villari vive también esa especie de eternidad: “sólo quería perdurar, no concluir”. Piensa, entonces, como Calderón de la Barca, que su vida es un sueño en el que vencerá a Villari. Al final, este lo encuentra y se dispone a matarlo. A Villari lo acompaña un desconocido: “Con una señal les pidió que esperaran y se dio vuelta contra la pared, como si retomara el sueño” (190). Allí se abre otra puerta intratextual: el sueño es una forma de eternidad, y en esa “*mise en abîme*” también el sueco Ole Andreson se da vuelta contra la pared, así como en algún cuento de León Tolstoi o en los de Isaac Babel, Isaac Bashevis Singer, los personajes, antes de la muerte, hacen lo mismo, como una tercera resignación.

Por supuesto, el regodeo metafísico e intertextual borgesiano no será igual en Cepeda ni en García Márquez. Para los autores de la Costa Caribe colombiana tenderá a ser dispuesta una necesaria desnudez conceptual y filosófica. Muchos años después, y frente al pelotón de la crítica posmoderna, el escritor Gabriel García Márquez habría de ser considerado como novelista pos-moderno. Sus primeras obras son, entonces, una lucha en medio de las influencias norteamericanas, pero buriladas hacia nuevas necesidades poéticas, creativas, y más tarde, en su madurez, dedicatorias y homenajes a sus amigos. Hay una especie de intertextualidad filial más que técnica.

En “Vamos a matar los gaticos”, Cepeda ha optado por eliminar los regodeos retóricos que son las catálisis, pero informando sobre otros datos muy elípticamente, a través de algunos indicios. Estos van creando informaciones sutiles acerca del objetivo principal de lo planeado por los niños: Doris, Martha y un innombrado niño, coincidente en cuanto a mecanismo con la innominada mujer en el cuento garcíaamarquiano. Puede sugerirse que los innominados en GGM y Cepeda son los que deciden y manipulan a sus compañeros, como sucede en *La casa grande*. Acá el niño sin nombre llega a decir: “...Yo dije que los iba a matar a todos. Mira, así: apriétalos por el cuello así, ¿ves? Apriétalos bien fuerte por un momento. Es fácil. ¿Ves? Este ya está muerto. Mata tú este otro”. Tras esa acción continua y elíptica, Cepeda se permite aminorar lo ominoso de la acción cuando Doris dice: “Vamos a subirnos al techo”.

Ya antes se ha hablado del espacio de una casa: aparece un patio, el árbol de guinda y el techo al que quieren subir. En la nevera hay galletas. “Ve y tráelas”, indica el niño sin nombre, que es quien toma las determinaciones. En “Los asesinos” el espacio es la ciudad de Summit, en un barrio residencial. García Márquez no lo informa pero se sobreentiende que la historia sucede en una ciudad mediana o en un pueblo en desarrollo de la Costa Atlántica, mientras que en Cepeda la ciudad se dibuja entre líneas y con una nevera. Es aquí donde empiezan a diferenciarse: el mundo ficcional necesitará de diferentes contextos para desarrollarse en cada escritor. Será la ciudad la que quedará reflejada en esas cosmovisiones. El salto espacial narrativo urbano hará parte de la modernización de la literatura colombiana, la cual transcurría en un medio rural, en la selva, en los llanos o en regiones inhóspitas.

## **Los personajes**

Hemingway ha descrito y desarrollado sus personajes fundamentado en sus acciones o en lo que dicen en sus diálogos. En “Los asesinos”, Nick Adams, los dos asesinos y el sueco Ole Andreson transmiten su personalidad como funciones, de acuerdo con Barthes, a través de sus palabras y gestos. Son siete u ocho personajes. En “Vamos a matar los gaticos” las dos niñas y el niño pueden distinguirse: el Innominado, que es quien propicia la muerte de los animales y toma la mayoría de las decisiones, pero que al final llora “Por nada, por nada”, aceptando subterráneamente una culpabilidad y la pérdida de la inocencia; Martha, quien no quiere participar de las decisiones, y Doris, adyuvante del primer personaje. En tanto, en “La mujer que llegaba a las seis” son dos los personajes: José y la mujer. Cepeda continuará en sus cuentos con la aparición de pocos personajes mientras en La casa grande el tratamiento polifónico dará pie para que intervengan numerosos actores, a manera de una tragedia griega. Es más, esa novela podría considerarse una obra dramática.

García Márquez considerará poner en sus cuentos tres o cuatro personajes, máximo, con los cuales conjugará puestas en escena dramáticas. Coincide en parte con James Joyce, quien en sus relatos utilizó tres personajes con el objetivo de enfatizar sus relaciones críticas. En lo sucesivo, GGM traza una geografía de la cotidianidad con personajes de carne y polvo, en una provincia quieta e intangible, pero esos colores grisáceos lugareños, ya no responden a una visión esclerótica de la realidad sino a un retrato móvil donde los seres se balancean entre la esperanza y la desolación. Faulkner tiene que ver con ese paisaje, con la reconstrucción de un espacio que no se pierde porque, de alguna manera, es estético, pero la necesaria reelaboración será más vívida, llena de matices, claroscuros, y contendrá una renarrativización que tampoco es el lugar de la lectura inocente.

### **Ironía y pérdida de la inocencia**

La pérdida de la inocencia de la que habla Eco en *Apostillas a El nombre de la rosa* (1983), referida a la actitud posmoderna, tiene que ver, en la literatura, con la ironía de y hacia el pasado, en un juego de revisitación hacia el texto anterior, para burlarlo, citarlo, parafrasearlo, descontextualizarlo, parodiarlo o hacerlo ca(s)za de citas. Desde Dante, al incluir a Virgilio en *La divina comedia*, pasando por la retórica medieval y las cuatro funciones alrededor del libro, Cervantes, Lawrence Sterne, los románticos, *Bouvard y Pécuchet*, de Flaubert; Mallarmé, Valéry, Unamuno, hasta Borges y la literatura posmoderna latinoamericana, la literatura se convirtió en un ejercicio de carnavalización e ironía, de autorreflexión y autoconciencia del texto en cuanto artefacto, espejo y reconversión de sí mismo en metaficción.

Lo que hicieron García Márquez y Cepeda Samudio en los años cincuentas con la literatura norteamericana e inglesa, conviene en ser una apropiación tímida, una transformación indirecta de una cultura, una transposición para encontrar las posibilidades tanto personales como la creación de una literatura nacional. En esa operación inicial había cierto involucramiento, una reflexión que apuntaba a una aproximación de realidades y medios. Muchos años después, cuando otros autores latinoamericanos realizaron esa empresa, la crítica y la teoría literarias hallarán conceptos con los cuales denominar la nueva forma de fabular: la crítica norteamericana lo llamará metaficción, mientras que desde Francia, de la

mano de Derrida, será la deconstrucción. Rifaterre optará por una neoestilística y Genette postulará la transtextualidad.

Puede entenderse que en todas estas reflexiones existe una hermenéutica circular, la búsqueda de modelos analíticos sobre la lectura que genera una escritura y, especialmente, una literatura como artefacto que reemplaza todo conocimiento y todo saber, en la óptica de Foucault y los posmodernos. Los mismos literatos de este siglo han recurrido a esa cadena. Borges, Carpentier, García Márquez, Carlos Fuentes y Onetti, entre otros, han sido considerados narradores metaficcionales.

García Márquez, en una vuelta de tuerca realizada luego de encontrar su propia voz y estilo, en Cien años de soledad, rinde un homenaje a Fuentes, Rulfo y Cortázar, incluyendo a algunos de sus personajes. Pero esa potencialización literaria y liquidación de fronteras entre lo ficticio y lo real se cumple aún más cuando aparecen en esa obra Ramón Vinyes, Álvaro, Germán y Alfonso, nombres de amigos personales del novelista, convertidos en personajes que –como el Pierre Menard de Borges, o los personajes de *El Quijote* en su segunda parte, o el Hamlet que se lee a sí mismo en *Malet*– son colocados en una puesta en escena que repotencializa la ficción. Esta, como discurso, abrirá ese espacio real, como el mundo de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Borges, un espejo más concreto que la propia realidad.

Aquella timidez inicial garcíamarquiana culminará en el proyecto de metaficción historiográfica (Linda Hutcheon) encarnado especialmente en *El amor en los tiempos del cólera*, que Carlos Rincón, en su análisis, llama, en un capítulo de *La no-simultaneidad de lo simultáneo*, “Reescribir lo que no se escribió” (1995: 51-105). Así, para el crítico y ensayista colombiano, *El General* en su laberinto es la reconstrucción del último viaje de Simón Bolívar hacia su gloria y su muerte y un homenaje a la idea que Álvaro Mutis le cedió a través de su inconclusa novela *El último rostro*. García Márquez lo retoma y cita a uno de los personajes de Mutis, el coronel polaco Miecieslaw Napierski. No solo cita una glosa de la historia de Mutis, sino que le inventa un diario de viaje que “un gran poeta granadino había de rescatar para la historia ciento ochenta años después”. Ese poeta es Mutis. ¿Cómo lo sabe ese narrador que supuestamente está ubicado en 1830? El narrador no actúa dentro de los parámetros tradicionales ni los de vanguardia, indicándose con ello que la metaficción trae una completa desestabilización de los patrones hieráticos de creación. Será un sistema de referencia inusual, de autoconciencia y de subversión de las instancias narrativas (Rincón: 159). Se buscará, pues, la renarrativización, la historia que no pudo ser escrita, recobrar la memoria olvidada, combinándola con nuevas relecturas de viejos o nuevos autores, mediante un sistema en el que se mirarán bajo ópticas alternativas. El espacio literario blanchotiano será el lugar de las nuevas miradas, de una mirada medusina y en espiral que incluye homenajes filiales, literarios, culturales, sin la supuesta y “conocida” inocencia que se atribuye a los artistas.

Pero dejemos hasta ahí. Este es un tema amplio, filosófico, cultural: memoria histórica o memoria cultural, laberintos, textos, nuevas cosmovisiones o su repetición mediante elementos retóricos. El cambio de estatuto de la literatura significará una reflexión hacia

nuevas sendas. Genette apunta hacia unos niveles formales y hacia la literatura como un sistema circular de citas. Borges lo supo antes que cualquier teorización posestructuralista o posmoderna, demostrándose que los escritores suelen adelantarse a cualquier conceptualización<sup>2</sup>.

En Colombia Cepeda y GGM supieron mirar más allá de sus fronteras para subvertir una literatura que se encontraba minada y silenciosa en la búsqueda de un autor que la sacudiera, sin padecer por las “angustias de la influencia” de Bloom. Ellos también abogaron, como dice Borges al final de “Pierre Menard...”, por “una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales”. (Borges, 1984: 50), que es la literatura.

## **Bibliografía**

- Barthes, Roland (1990). “Análisis estructural del relato”. En: *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Bloom, Harold (1986). *Los vasos rotos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bloom, Harold (1991). *Poesía y creencia*. Madrid: Cátedra.
- Borges, Jorge Luis (1975). *Prosa: relatos completos*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Borges, Jorge Luis (1984). *Ficciones*. Bogotá: Oveja Negra.
- Borges, Jorge Luis (1985). *Prosa*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Cepeda Samudio, Álvaro (1980). *Todos estábamos a la espera*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Cepeda Samudio, Álvaro (1985). *La casa grande*. Bogotá: Oveja Negra.
- García Márquez, Gabriel (1983). *Todos los cuentos*. Bogotá: Oveja Negra-Seix Barral.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Hemingway, Ernest (1981). “Los asesinos”. En: Suplemento Intermedio de *Diario del Caribe*, 24 de julio.
- Pavese, Cesare (1975). *La literatura norteamericana*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Rama, Ángel (1975). *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos*. Barcelona: Planeta.
- Rama, Ángel (1991). *Edificación de un arte nacional y popular*. Bogotá: Colcultura.
- Rincón, Carlos (1995). *La no simultaneidad de lo simultáneo: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional.

---

<sup>2</sup> A este respecto, Jonathan Culler en *Sobre la deconstrucción: Teoría y crítica después del estructuralismo* (Madrid, 1984: 235) cita al crítico J. Hillis Miller, quien considera que “las grandes obras de la literatura están muy posiblemente por delante de sus críticos. Ya han llegado. Han anticipado cualquier deconstrucción que pueda conseguir un crítico”.