

# **Realismo Mágico latinoamericano, aproximaciones a su influencia en el periodismo de Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez**

**Camila Villate Rodríguez**

**Trabajo de Grado entregado como requisito para optar  
Por el título de Profesional en Estudios Literarios**

**Asesor: Cristo Figueroa**

**Bogotá, Colombia  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITEARIOS  
Enero, 200**

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

### CAPÍTULO 1.

#### REALISMO MÁGICO. ACERCAMIENTO A SU DEFINICIÓN -----5

##### 1.1 ORIGEN DEL REALISMO MÁGICO. FRANZ ROH Y LA PINTURA----6

##### 1.2 LOS TRES MOMENTOS DEL REALISMO MÁGICO-----9

##### 1.2.1 Ángel Flores y Luis Leal. Acercamientos a una definición del realismo mágico-----10

##### 1.2.1.1 Ángel Flores. Realismo Mágico y Fantasía-----11

##### 1.2.1.2 Luis Leal. Realismo mágico en Latinoamérica----- 12

##### 1.3 EL REALISMO MÁGICO VS. EL REALISMO, LA LITERATURA FANTÁSTICA Y LO REAL MARAVILLOSO-----14

##### 1.3.1 Realismo mágico vs. Realismo-----17

##### 1.3.2 Realismo Mágico Vs. Literatura Fantástica----- 18

##### 1.3.3 Fantasía y Realidad hispanoamericana-----21

##### 1.3.4 Realismo Mágico vs. Real Maravilloso-----22

##### 1.4 EL REALISMO MÁGICO EN LATINOAMÉRICA-----29

### CAPÍTULO 2.

#### HÉCTOR ROJAS HERAZO Y GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: PERIODISMO, LITERATURA Y AMISTAD -----40

##### 2.1 LA COSTA CARIBE COLOMBIANA, UN LUGAR PROPICIO PARA EL REALISMO MÁGICO-----41

##### 2.2 ROJAS HERAZO Y GARCÍA MÁRQUEZ: ESTILO LITERARIO Y PERIODÍSTICO, MOTIVACIONES E INFLUENCIAS-----44

##### 2.2.1 El estilo único de Héctor Rojas Herazo-----48

##### 2.2.2 Gabriel García Márquez: del periodismo a la literatura y viceversa----- 50

2.2.3 ¿Qué los une y qué no?-----	52
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>GARCÍA MÁRQUEZ Y ROJAS HERAZO, APROXIMACIONES A SU PERIODISMO LITERARIO-----</b>	<b>57</b>
3.1 PERIODISMO Y LITERATURA. UNA RELACIÓN ESTRECHA-----	57
3.1.1 Hibridación. Una nueva posibilidad narrativa-----	60
3.1.2 El periodismo del Caribe-----	62
3.2. HÉCTOR ROJAS HERAZO. LAS COLUMNAS DE OPINIÓN COMO ESPACIOS DE CONSTRUCCIÓN LITERARIA-----	64
3.2.1 Sobre la forma-----	65
3.2.2. Temas Recurrentes-----	70
3.2.1.1. Tolú. Su pueblo natal-----	74
3.2.1.2 La muerte-----	77
3.2.1.3 El guerrero como héroe militar-----	78
3.2.2 Anotaciones finales-----	80
3.3. GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. NOTICIA Y CUENTO-----	81
3.3.1. Sobre la forma-----	83
3.3.2 Temas recurrentes-----	85
3.3.2.1 Los viajes-----	88
3.3.2.2. El Humor-----	89
3.3.3 Anotaciones finales-----	92
<b>CONCLUSIONES-----</b>	<b>93</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA-----</b>	<b>99</b>

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo de grado *Realismo Mágico latinoamericano, aproximaciones a su influencia en el periodismo de Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez*, surge de una inquietud frente a la manera en que el realismo mágico llega a sobrepasar los límites propios de la escritura literaria y pasa a tener una gran influencia en el periodismo de mediados del Siglo XX.

Una de las inquietudes más grandes que me surgieron en el momento de empezar mis estudios literarios tenía que ver con la relación que la literatura podía tener con el quehacer periodístico, ya que me encontraba realizando el pregrado en Comunicación Social con énfasis en periodismo. Recuerdo que una de las constantes de los profesores y estudiantes de literatura era diferenciar radicalmente el quehacer de un escritor literario del de un periodista. Sin embargo, en el transcurso de la carrera y en especial en las clases que se referían al Boom latinoamericano y al realismo mágico pude ir encontrando que hubo una época en que los escritores, en su mayoría se dedicaban al periodismo y que esto permitió unos cambios radicales en la manera de hacer periodismo y literatura, especialmente de mediados del Siglo XX. Esa, era al menos una hipótesis que me surgía.

Es por esto que, en la realización del trabajo de grado, recordé nuevamente esta hipótesis y decidí ahondar en ella, así surge *Realismo Mágico latinoamericano, aproximaciones a su influencia en el periodismo de Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez*, en donde,

a través de una investigación conceptual y de un estudio de caso se sustenta la verdadera influencia que pudo tener el realismo mágico en la escritura de columnas de opinión y comentarios en los periódicos colombianos (especialmente de la costa atlántica).

¿Por qué el realismo mágico? Porque la manera en la que éste se dio en Latinoamérica y los planteamientos que se hacía eran de alguna manera perfectos para que se aplicaran también al periodismo. El realismo mágico latinoamericano se plantea como una estética a través de la cual los escritores se permitían el otorgamiento de un toque mágico a la realidad circundante, por lo que el lector terminaba sumergido en una realidad mágica que no diferenciaba entre si era verdadera o ficticia. Esta realidad mágica se acercaba más a los acontecimientos, la historia y la cultura propia de Latinoamérica que a la de occidente. Se trataba precisamente de rescatar temas, prácticas, mitos y leyendas propias para contarlas nuevamente, pero esta vez desde una nueva mirada, dándole a lo cotidiano de estos temas un enfoque mucho más literario. En esta estética, la hipérbole, la exageración, la yuxtaposición de temas, elementos, hechos y situaciones para mostrar precisamente la relatividad de la realidad; se convierten en medios estéticos fuertes y contundentes.

Todos estos elementos del realismo mágico y sobre todo la búsqueda del tratamiento de temas mucho más locales se convierten en elementos fundamentales que permiten su entrada en el periodismo de la época. Al ser el realismo mágico una estética, es decir, una forma de escritura, no hay razón para pensar que ésta no pudiera darse también en el periodismo. Esa era la inquietud que me surgía precisamente, por lo que, la investigación conceptual era un componente fundamental en este trabajo, es decir, investigar toda la

historia de la formulación del término realismo mágico para poder sustentar correctamente si éste podría darse en el periodismo o no.

Así mismo, para poder sustentar esta relación, había que encontrar unos casos específicos que permitieran ver esto, se debían localizar al menos dos escritores a través de los cuales se pudiera validar o negar la hipótesis que me planteaba. Es así como surgen los nombres de Gabriel García Márquez y Héctor Rojas Herazo, quienes tuvieron una gran influencia no sólo en la literatura colombiana (el primero en la narrativa y el segundo en la poesía y pintura) sino también en el periodismo de la época. Pero estudiar toda su influencia era querer abarcar demasiado en tan poco espacio, por lo que, y teniendo en cuenta que los dos estuvieron compartiendo una sala de redacción en cierta época de su vida, se decidió estudiarlos específicamente en el periodo 1948 a 1955, en donde, en el comienzo los dos estuvieron trabajando en el diario *El Universal* de la ciudad de Cartagena y periodo en el cual empezaron también a publicar sus cuentos, poemas y escritos. Se realizó entonces un estudio de las piezas periodísticas realizadas en este periodo en donde se definieron los temas más usados por los escritores y la forma en que eran contados (forma y fondo) y se comparó con los planteamientos y definiciones que existen sobre realismo mágico.

La manera en que este trabajo de grado se construyó responde a una exégesis textual, en donde, a partir de aproximaciones teóricas al realismo mágico, a través de autores como Franz Roh, Ángel Flores, Luis Leal, Alexis Marquez, García Usta, entre otros, se dibuja una definición precisa del realismo mágico que permite su aplicación al caso de estudio que se desarrolla a partir de García Márquez y Rojas Herazo. Con quienes, por medio del

estudio detallado de sus Columnas de Opinión se logra dibujar las características propias del realismo mágico aplicadas al periodismo. Podríamos decir entonces que este trabajo de grado es un trabajo de hermenéutica textual con algún ejercicio de comparativismo.

De esta manera, en el primer Capítulo *Realismo mágico, algunas aproximaciones a su definición*, encontramos un sin número de autores que intentan darle una definición a este fenómeno, logrando, aunque resulta difícil, la identificación de matices característicos del realismo mágico en Latinoamérica. Este capítulo permite que en el segundo, se desarrollen a profundidad el mundo literario y periodístico de García Márquez y Rojas Herazo, a grandes pinceladas se definen sus temáticas particulares, la manera en que construyeron su estilo literario y periodístico y similitudes y diferencias entre escritores. A partir de esto y en el tercer capítulo, se entra a analizar a través de algunas de las columnas de Rojas Herazo y García Márquez (en el periodo comprendido entre 1948 y 1955) la manera en que el realismo mágico termina impregnado el estilo (la forma) y las temáticas de estos autores/periodistas.

Espero que este trabajo de grado sea disfrutado por quien lo lea y quizá se convierta en un punto de partida para nuevas investigaciones sobre la relación que pudo y puede haber entre la literatura y el periodismo, así como la manera en que este último puede trascender los espacios y las miradas comunes y convertirse en un medio masivo que acerque a los lectores a la literatura y ésta deje de ser un privilegio de pocos para llegar a ser un deleite de todos.

# **1. REALISMO MÁGICO. ACERCAMIENTO A SU DEFINICIÓN**

En este primer capítulo se intentará definir de la manera más detallada posible el realismo mágico. Es indispensable conocer su recorrido histórico para poder llegar a entender la manera en que entra a Latinoamérica y se consolida como una de las estéticas más utilizadas y distintivas de los escritores Latinoamérica, y en especial de quienes serán nuestro objeto de estudio: Gabriel García Márquez y Héctor Rojas Herazo.

Hablar de realismo mágico trae consigo unas claras dificultades frente a su definición, aunque este término ha sido utilizado comúnmente por escritores tanto latinoamericanos como europeos, éstos no han llegado a una definición clara y precisa sobre el mismo. Como consecuencia, existen varias confusiones referentes a su origen y desarrollo en la literatura. Frente a lo primero, muchos escritores y críticos han pensando que, dado que en Latinoamérica es donde más se desarrolló el término es en este lugar donde se originó, obviando la primera utilización de éste por parte de Franz Roh en Alemania. Así mismo, el realismo mágico ha sido confundido con el realismo, la literatura fantástica y “lo real



maravilloso”, término creado por Alejo Carpentier y difundido por primera vez en el prólogo de su libro *El reino de este mundo* (publicado en 1948).

Por otra parte, aunque es cierto que los narradores latinoamericanos son los que mayor sentido crítico le han dado al realismo mágico, ellos no han sido los únicos en utilizarlo. El realismo mágico se hace más vivo, especialmente en el post colonialismo, aunque desde la misma literatura épica estaba presente y en la época actual no sólo responde a una energía innovadora, sino también a un impulso que recoge nuevamente las tradiciones olvidadas por el realismo del siglo XIX, aunque, y vale la pena ser enfáticos en esto, el realismo mágico no se opone al realismo, más bien es en éste en el que encuentra sus fuentes de creación (Parkinson, 1995, 4). Entonces podríamos decir que los textos que se dan en el realismo mágico están en y entre una resistencia a las estructuras políticas y culturales monológicas, siendo esto particularmente útil para los escritores en la cultura postcolonial.

Para poder ahondar en las aproximaciones que se dan en torno al realismo mágico es necesario ubicarlo, primero, en la historia literaria no para categorizarlo dentro de una época específica, sino para entender el contexto que rodea el origen y desarrollo del término y la manera en que este origen termina desembocando en una forma de escritura latinoamericana que influyó de manera significativa a los escritores colombianos y en especial a los que serán nuestro objeto de estudio: García Márquez y Rojas Herazo.

## **1.1 ORIGEN DEL REALISMO MÁGICO. FRANZ ROH Y LA PINTURA**

El realismo mágico, como término, fue utilizado por primera vez en el año 1925 por el crítico de arte Alemán Franz Roh (1890 – 1965) en su libro titulado, *Realismo Mágico: Post expresionismo. Problemas de la pintura más reciente*, en donde Roh caracterizó la pintura postexpresionista de 1918 a 1925. En 1927, este libro fue traducido al español por Fernando Vela y editado por la Revista de Occidente.

Aunque los paralelismos entre las artes son un tema polémico desde hace siglos, no hay duda de que existe una similitud entre lo que ocurre en el arte y en la literatura, aunque las herramientas utilizadas por cada uno de éstos sean tan diferentes. “Estas semejanzas provienen de experiencias que comparten y que ejercen una gran influencia sobre su actitud hacia la vida. Solo hay que pensar en las dos guerras mundiales, la crisis económica de los años treinta, la guerra de Vietnam, entre otras, para entenderlo” (Menton, 1998, 14).

Franz Roh originó el término de realismo mágico con la intención de caracterizar el retorno al realismo en la pintura, después de la utilización del estilo expresionista que para él era el más abstracto. En su texto, Roh delimitó las tendencias del impresionismo y del expresionismo, para dar a entender las razones que llevaron a la formación del post expresionismo. Esto es que, según Roh, los pintores impresionistas optaron por pintar lo que veían, fieles a la naturaleza misma de los objetos y a sus propias sensaciones cromáticas.

Según Roh, los expresionistas, como reacción a esta forma de pintura impresionista, se rebelaron contra la naturaleza pintando objetos inexistentes o tan desfigurados que parecían extraterrestres. Los elementos más característicos del expresionismo son el color, el dinamismo y los sentimientos. No se trataba de reflejar el mundo de manera realista y fiel, sino, justamente al contrario: romper las formas. Lo que Roh descubrió en 1925 fue que pintores postexpresionistas como Max Beckmann, George Grosz y Otto Dix, estaban pintando nuevamente objetos ordinarios pero, a diferencia de los impresionistas, lo hacían con ojos maravillados porque más que regresar a la realidad, contemplaban el mundo como si éste volviera a surgir de la nada, en una suerte de magia de recreación. Es aquí donde la definición de los postexpresionistas sobre esta nueva realidad existente a los ojos del artista, empieza a tener una relación directa con la concepción de realismo mágico que se desarrolla en Latinoamérica y en especial la que utilizan Gabriel García Márquez y Héctor Rojas Herazo.

Emir Rodríguez Monegal, (1975, 114) dice que “Los postexpresionistas después del fantástico Apocalipsis de los expresionistas, veían las cosas envueltas en la luz matinal, inocente, de un segundo génesis. Arte de realidad y de magia al que Roh bautizó realismo mágico, aunque, años más tarde en 1958 al referirse a los mismos pintores, reemplazó el término realismo mágico por el de nueva objetividad” Entonces para Roh, la humanidad parecía destinada a oscilar siempre entre la devoción hacia el mundo de los sueños y la adherencia al mundo real.

Para Roh, la manera como los expresionistas veían la “verdad artística” era a través de la composición, la puesta y diseño de líneas y los colores, y no en los objetos mismos. El postexpresionismo ofrece entonces el milagro de la existencia en su imperturbable duración; “el milagro sin fin de las moléculas movibles y vibrantes” (Roh, en Parkinson, 1995, 21). En el post expresionismo, cuando se pone un pedazo de vidrio frente a la luz solar hay que sorprenderse de que no se derrita y de que inevitablemente no se transforme; los objetos en sí mismos tienen esa capacidad de asombro. Esta nueva objetividad tiene una relación más cercana con lo real maravilloso que con el realismo mágico latinoamericano y así podremos comprobarlo más adelante.

## **1.2 LOS TRES MOMENTOS DEL REALISMO MÁGICO**

Podemos definir tres momentos claves para la construcción del concepto de realismo mágico en la literatura. Del primero de ellos, ya nos ocupamos en el apartado anterior: tiene que ver con la vanguardia europea, cuando surge por primera vez el término en el libro de Franz Roh *Realismo Mágico: Post Estructuralismo. Problemas de la pintura más reciente*.

El segundo momento pertenece a la Hispanoamérica de los años cuarenta, cuando el término ya había caído en desuso en Europa y sólo fue acogido posteriormente por la crítica de arte estadounidense. Esto ocurrió alrededor de 1948, cuando Arturo Uslar Pietri en el libro *Letras y Hombres de Venezuela* señaló que “lo que se volvió prominente en las

historias cortas y dejó una marca indeleble fue la de considerar al hombre como un misterio rodeado de hechos realistas” (Luis Leal en Parkinson, 1995, 38).

Después de Uslar Pietri, el escritor cubano Alejo Carpentier le puso a este fenómeno una mayor atención, trascendiendo su propio significado, llegando a una definición de lo que él llama lo real maravilloso. Éste último, aunque comparte muchas cosas con el realismo mágico, no es lo mismo. Para Carpentier lo maravilloso empieza a ser inconfundiblemente maravilloso (valga la redundancia) cuando surge de una alteración inesperada de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una inusual visión que favorece particularmente las riquezas inesperadas de la realidad y ésta se percibe con especial intensidad, gracias a la exaltación del espíritu que lo lleva a un tipo de estado límite.

El tercer momento del realismo mágico podría definirse como crítico académico, cuya cúspide se da en 1975, en el XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, su discusión principal se dio alrededor del realismo mágico. Este tercer momento comenzó con el artículo realizado por Ángel Flores en 1955, *Magic Realism in Spanish American Fiction*, publicado en la Revista Hispania. Sin embargo, cobra mayor fuerza en los años sesenta, cuando la crítica buscaba las raíces hispanoamericanas de la novela del boom y trata de explicar el carácter experimental de éstas últimas. En esta década se presentó también el trabajo de Luis Leal *Magic Realism in Spanish American Literature* en 1967, en el cual se objetan varios de los estipulados de Flores, especialmente el que tiene que ver con incluir el término ficción dentro del realismo mágico.

### **1.2.1 Ángel Flores y Luis Leal. Acercamientos a una definición del realismo mágico**

Ángel Flores y Luis Leal desarrollaron grandes artículos intentando darle una definición al término realismo mágico. En estos estudios se presentan definiciones antagónicas sobre el realismo mágico, especialmente en lo que se refiere a la inclusión de la ficción como parte de este término. Esto lleva a que también tengan diferencias en cuanto a los autores que harían parte del movimiento y a los que no. Mientras que Flores tiende a definir el realismo mágico como una mezcla de realidad y fantasía, para Leal básicamente es una actitud ante la realidad que no lleva al autor a la creación de mundos imaginarios, sino que lo induce a penetrar la realidad a profundidad, para descubrir los misterios que están ocultos en ella.

De la definición que hacen estos autores del realismo mágico se desprenden muchos de los estipulados que tendrá este término para los escritores latinoamericanos que hacen uso de él, y especialmente para Gabriel García Márquez y Héctor Rojas Herazo, esto lo podremos comprobar en los capítulos que suceden a este.

#### **1.2.1.1 Ángel Flores. Realismo Mágico y Fantasía**

Como vimos anteriormente, Ángel Flores publica en 1955 su trabajo sobre realismo mágico titulado *Magic Realism in Spanish American Fiction*, donde explora los orígenes del realismo mágico y la manera como éste llega a Latinoamérica. Para el autor, 1935 es el

punto de partida de una nueva fase de la literatura latinoamericana: la del realismo mágico, y el primer escritor que da «luz» a esta fase es Jorge Luis Borges, quien hizo que otros escritores se desarrollaran a su alrededor. Para Flores la obra de Borges refleja la influencia de Kafka, a quien el autor había traducido años atrás. Estimulados por Borges, varios autores como María Luisa Bernal, Silvina Ocampo, Luis Albamonte los cubanos Novás Calvo y Labrador Ruíz, los mexicanos Arroela y Juan Rulfo y el uruguayo Juan Carlos Onetti empezaron a desarrollar su escritura a través del realismo mágico y desde entonces ha evolucionado mucho más.

Flores muestra que es en las décadas del 40 y 50, donde se da el mayor florecimiento del realismo mágico. De hecho, durante este tiempo se produjo la mejor prosa de ficción que llegó a competir con las mejores del mundo y en el año de 1940, Latinoamérica vio nacer la primera novela completamente de ficción: *La invención de Morel* de Alberto Boy Cáceres. Para Ángel Flores, en el realismo mágico predomina el arte de las sorpresas, donde las cosas aparecen con un nuevo aspecto, con una nueva constelación que los hace maravillosos. Se trata de reconocer aquello que siempre estuvo ahí; algo asombroso que después es aceptado por el lector y se entiende su estar ahí de una manera lógica, quitándole al final cualquier asombro.

Las características que compartían los escritores del realismo mágico son: una preocupación por el estilo y un interés por transformar el día común y corriente en algo asombroso e irreal. “Time exists in a kind of timeless fluidity and the unreal happens as part of reality” (Flores en Parkinson, 1995, 45). Otra característica que comparten es su

repudio por la sobreexplotación de los sentimientos tantas veces utilizado en la literatura latinoamericana como la *María*, *Cumandá*, *Aves sin nido*, entre otras.

#### **1.2.1.2 Luis Leal. Realismo mágico en Latinoamérica**

El trabajo de Luis Leal sobre realismo mágico se da a conocer públicamente en 1967 y se titula *Magic Realism in Spanish American Literature*. En este trabajo las discrepancias de Leal frente a las afirmaciones de Ángel Flores sobre realismo mágico, se extienden a través de varias argumentaciones. Leal no está de acuerdo con la definición de Flores de Realismo mágico porque le parece que incluye autores que no pertenecen a este movimiento. Tampoco cree que el movimiento se haya iniciado con Borges en 1935 y que floreciera en los 40 y 50. Primero, porque el término realismo mágico fue por primera vez utilizado por Roh para definir el postexpresionismo, por lo que no podría haberlo iniciado Borges y, segundo, quien recogió el término en Latinoamérica, como ya vimos anteriormente, fue Arturo Uslar Pietri en su libro *Letras y Hombres de Venezuela*, publicado en 1948 y de manera paralela surgió el término “real maravilloso” que desarrolló Alejo Carpentier.

Leal señala que, en las historias de Borges y en las creadas por otros escritores de literatura fantástica, el rasgo principal es la constitución de jerarquías infinitas. Ninguna de éstas tendencias permea el trabajo del realismo mágico, donde lo principal no es la creación de seres imaginarios o mundos, sino el descubrimiento de la relación misteriosa entre el hombre y las circunstancias que lo rodean. Bajo esta mirada, podríamos decir que existe



una relación más clara entre esta definición y lo que construyen autores como García Márquez y Rojas Herazo.

### **1.3 EL REALISMO MÁGICO VS. EL REALISMO, LA LITERATURA FANTÁSTICA Y LO REAL MARAVILLOSO.**

Como dijimos anteriormente, los críticos literarios que han estudiado el fenómeno del realismo mágico, no han ido más allá de simples definiciones frente al término y una consecuencia de esto es que, hasta el momento, no exista una definición consolidada sobre qué es realismo mágico y cuáles son sus características primordiales. Aunque Latinoamérica fue testigo del auge del realismo mágico que tuvieron los escritores de estos países (como por ejemplo García Márquez, Juan Rulfo, Rojas Herazo, entre otros) nunca se dio un momento de reflexión frente a lo que estaba sucediendo. Lo más parecido a esto se produjo en 1975, en el XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana titulado, *Otros Mundos Otros fuegos. Realismo mágico y literatura fantástica en Latinoamérica*. Pero las ponencias del Congreso se quedaron cortas frente a la necesidad de un análisis profundo y concienzudo de la manera como Latinoamérica se estaba escribiendo y describiendo.

Tal y como señala el profesor Seymour Menton (1998), "ha sido poca la suerte con la que ha corrido el término al momento de su definición en el ámbito literario, en vista que de su enunciación formal se han encargado los críticos, quienes sin mayor desenfado han

relacionado al género numerosas calificaciones; lo fantástico o real maravilloso, u otras corrientes artísticas, tal como el Surrealismo" (24).

Así mismo, no es fácil atribuirle a este término una definición específica porque dicho estilo se acerca a otras formas de escribir, literariamente hablando, como son lo extraño, lo maravilloso y (en particular) lo fantástico. De manera general, se habla del realismo mágico en Latinoamérica como una estética literaria en donde el asombro y el extrañamiento juegan un papel fundamental. El realismo mágico latinoamericano se puede definir como la preocupación estilística y el interés en mostrar lo común y cotidiano como algo irreal o extraño.

La implicación de la palabra “mágico” dentro de esta estética, tiene que ver con la manera en que este término incluye y respeta los mitos dentro del contexto realista de su escritura, agregando a esto elementos sobrenaturales, míticos y creencias populares. No se trata de presentar la magia como si fuera real, sino por el contrario, de presentar la realidad como si fuera magia; es una focalización de lo sobrenatural. De acuerdo con Cristina Ruiz Serrano (2008) lo sobrenatural es un elemento propio del Realismo Mágico y, en esa medida, es inevitable que en un relato de realismo mágico haya “componentes de lo fantástico”. Lo natural y lo sobrenatural interactúan simultáneamente haciendo presencia dentro del mismo texto (a esto se le llama antinomia) y; sin embargo, el que se asimila es éste último.

En un texto de realismo mágico el conflicto lógico entre lo natural y lo sobrenatural se suspende al aceptarse lo irracional como natural, lo que se logra en el escrito mediante la

figura del autor implícito. Otra condición que se debe cumplir es que los hechos sobrenaturales en la obra, se asuman como naturales, es decir, que no existe la pretensión del autor de darle una explicación racional a estos hechos sobrenaturales. La misma imparcialidad o presunta objetividad del autor (implícita) naturaliza lo sobrenatural y reduce la distancia entre el narrador y los hechos que narra. Además de estas condiciones, en lo que al realismo mágico se refiere, los autores de obras de este tipo reconocen la realidad histórica y sociopolítica que los rodea, o que de algún modo los «inspira» a la hora de escribir. Así sucede, por ejemplo, en el caso de García Márquez y Rojas Herazo, quienes, como veremos en los siguientes capítulos, producen escritores literarios (y periodísticos) que están rodeados de esa realidad histórica y política que vive Colombia y también de ese contexto cultural propio de la hibridación latinoamericana.

Volviendo a Luis Leal, en su definición de realismo mágico en Latinoamérica, vemos que ésta no puede ser identificada con la literatura fantástica o la psicológica, o con la surrealista o hermética. A diferencia del surrealismo, el realismo mágico no usa los sueños como motivos, tampoco distorsiona la realidad o crea mundos imaginarios (como los escritores de literatura fantástica) y no enfatiza en el análisis psicológico de los personajes porque no trata de encontrar razones para sus acciones o su inhabilidad de expresarse a sí mismo.

El realismo mágico no es literatura mágica tampoco. Su objetivo (a diferencia de lo mágico), es el de expresar emociones, no evocarlas o provocarlas. El realismo mágico es más que nada una actitud hacia la realidad, que puede ser expresada en formas populares o

culturales, en estilos rústicos y elaborados, en estructuras cerradas y abiertas. Quizá la mejor manera de acercarnos a las entrañas del realismo mágico sea viéndolo en contraposición con otros términos, con los cuales fácilmente se ha confundido. De esta forma se tendrán más herramientas para darle respuesta al caso de estudio de esta tesis, que se refiere al modo en que la estética propuesta por el realismo mágico en la narrativa colombiana traspasa los límites de la literatura para insertarse en el periodismo colombiano de mediados del siglo XX.

### **1.3.1 Realismo mágico vs. Realismo**

Hasta mediados del siglo XIX, el Romanticismo era el estilo predominante dentro de la literatura de occidente. Posteriormente, surgió un nuevo movimiento filosófico, cultural y artístico que se mantuvo en lo que restó del siglo, al que se le dio el nombre de Realismo. De ese deseo de trasladar la realidad a los lectores de la manera más fiel posible, se derivaron las principales características de la literatura realista. Una de ellas (tal vez la principal) es su intento por abarcar la totalidad de la realidad, así como los ambientes familiares y sociales en los que se mueven los personajes. Este tipo de literatura gira en torno a dos grandes ejes: los sociales y los psicológicos. Frente a este punto se generó entonces un afán de objetividad por parte de los escritores, quienes no muestran su punto de vista para que se sientan más creíbles sus historias.

Teniendo en cuenta estas aproximaciones a la definición del movimiento realista, se puede entonces entrar a verificar cuáles son sus diferencias con el realismo mágico, teniendo en

cuenta y como dijimos anteriormente, que el realismo mágico no se opone al realismo; más bien es en éste último en el que encuentra sus fuentes de creación (Parkinson, 1995). Un narrador realista, respetuoso de la regularidad de la naturaleza, se ubica en medio de la vida cotidiana, observa cosas ordinarias con la perspectiva de un hombre del montón y cuenta una acción verdadera o verosímil y un narrador fantástico prescinde de las leyes de la lógica y del mundo físico, sin darnos más explicaciones que las de su propio capricho. Además cuenta una acción absurda y sobrenatural. Un narrador mágico realista, para crearnos la ilusión de realidad, finge escaparse de la naturaleza y nos cuenta una acción que por muy explicable que sea, nos perturba como extraña. (Anderson, 1991)

Para ejemplificar esta forma de contar la realidad, tomaremos como ejemplo a Gabriel García Márquez, quien decía que él fue capaz de escribir Cien Años de Soledad simplemente viendo la realidad, sin las limitaciones que los pensadores racionalistas o stalinistas, a través de los años, habían tratado de imponer para que se les hiciera más fácil entender la realidad. En efecto, el Nobel de Literatura colombiano argumenta que los textos mágicos, virtualmente operan como una corrección a las tendencias tradicionalistas de mímesis. Para prevenir el sentimiento de incredulidad frente a la verdad presentada, los realistas mágicos utilizan objetos o situaciones familiares en formas inusuales (por ejemplo, un tapete volador, una amnesia masiva, una mujer tan bella que es un ángel) para mostrar sus propiedades mágicas. Bajo estos usos, los realistas mágicos emplean lo que los formalistas rusos llaman desfamiliarización, es decir, la utilización de elementos comunes en la realidad, que comúnmente son presentados pero que se han convertido en visualmente

invisibles, por su extrema familiaridad con la realidad. Entonces a través del proceso de suplantación e ilusión, los realistas mágicos producen textos más realistas.

### **1.3.2 Realismo Mágico Vs. Literatura Fantástica**

La literatura fantástica es un género literario que utiliza como fuente temática la ficción (magia, maravilla, elementos sobrenaturales) generalmente en forma de novelas o relatos cortos. Toda persona, con uso de razón, conoce el límite entre lo real y lo irreal, entre lo posible y lo que no lo es, sin embargo, el escritor de un relato dispone de la libertad para desaparecer ese límite y confundir al lector frente a qué es real y qué no. Los relatos con acontecimientos irreales (como también los de ciencia-ficción), responden a una necesidad de evasión de un mundo cotidiano que parece demasiado simple y desprovisto de sorpresas. Así, la fantasía hace soñar con un mundo donde todo es posible y donde la tierra no es el único sitio en el que habita el ser humano porque éste último sale a la conquista de otros universos situados unas veces en el mundo sobrenatural, otras en el cosmos o simplemente en el devenir misterioso de la humanidad.

Poniendo como ejemplo la manera en que un escritor fantástico se acerca a lo irreal, frente a un escritor del realismo mágico, podríamos decir que, mientras el escritor de literatura fantástica se regocija desquiciando los principios de la lógica y simulando milagros que trastornan la regularidad de la naturaleza (donde gracias a su posibilidad imaginativa lo imposible en el orden físico se hace posible en el orden fantástico), el escritor del realismo mágico suele contar -además de aventuras sobrenaturales- unas que sean extrañas. La

diferencia está en que, en vez de presentar la magia como si fuera algo real, el escritor del realismo mágico presenta la realidad como si fuera magia.

Ahora bien, en la literatura fantástica el escritor suele crear o inventar cosas como elfos, hadas, genios y los pone en un mundo encantado, sin contradicciones, donde la única lucha que existe es la del bien y el mal, mientras que en el realismo mágico, el autor penetra profundamente la realidad para desentrañar sus misterios (éstos misterios no están fuera de la realidad, sino dentro de ella), así como lo maravilloso y lo sobrenatural. En los textos del realismo mágico, los sucesos, aunque son reales, producen una ilusión de irrealidad como si fueran envueltos y cubiertos por una capa mágica. La estrategia del escritor consiste entonces en crear un clima sobrenatural sin apartarse de lo natural. En este punto es interesante ver como, al hablar de la posibilidad de contar la realidad estamos acercándonos al campo del periodismo, que se encarga precisamente de contar esa realidad circundante. Desde este punto podemos vislumbrar ya la relación intrínseca que empieza a gestarse entre el realismo mágico en la literatura y en el periodismo.

A diferencia del mundo fantástico, en el mundo maravilloso del realismo mágico los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción especial, ni en los personajes, ni en el narrador, ni en el lector. En este caso, la actitud del narrador es la de total pasividad ante lo relatado, aunque esta actitud en sí misma no es la que caracteriza principalmente a lo maravilloso, sino más bien, la naturaleza misma de los acontecimientos, es decir, que éstos últimos llevan consigo lo maravilloso. En este caso, el lector se ve en la necesidad de postular nuevas leyes de la naturaleza que le permitan explicar los fenómenos y de esta

manera termina aceptando hechos que en el mundo serían sobrenaturales, como naturales. Así, a diferencia de lo fantástico, el elemento de duda y sorpresa desaparece completamente y el lector se sumerge dentro de un mundo que recoge lo sobrenatural, lo extraño y lo sorprendente dentro de las leyes normales del mundo. (Oviedo Pérez, 1999)

Es claro y notable también el hecho de que los autores del realismo mágico comúnmente enfocan sus temáticas de manera insistente hacia la realidad latinoamericana de sus mitos y su naturaleza primigenia. De este modo, lo maravilloso tiene una relación más cercana con la cultura de los antepasados, que con mundos fantásticos que están fuera de cualquier realidad. Quizá esta sea la razón por la que se considera a Juan Rulfo, Héctor Rojas Herazo, Miguel Ángel Asturias y a García Márquez como escritores de realismo mágico, mientras que se duda de la filiación magicorrealista de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Ernesto Sábato y Carlos Fuentes.

### **1.3.3 Fantasía y Realidad hispanoamericana**

Es interesante ver cómo en Latinoamérica, el fenómeno de entrecruzamiento entre lo real y lo fantástico se evidencia en la literatura local y produce un tipo de arte que no siempre muestra bien los linderos entre lo que es real y lo que no lo es. Por ejemplo, el arte fantástico latinoamericano tiene la particularidad de que en él la fantasía no surge completamente de la imaginación del artista, sino que viene de una interpretación particular de la realidad que lo circunda. Todo esto es posible porque en la naturaleza y en la historia



latinoamericana, existen los rasgos misteriosos suficientes como para que lo fantástico pueda ser tomado desde allí.

La presencia de lo maravilloso y lo prodigioso de la naturaleza y el ser humano latinoamericano, no sólo ha producido asombro en el artista, sino que también estimula su imaginación y su fantasía. De esta manera los escritores para hacer literatura fantástica, no tienen necesidad de renunciar al realismo, sino inspirarse en la realidad. Lo fantástico latinoamericano viene a ser el resultado de un proceso de «fantaseamiento» de la realidad. Los artistas, poetas y narradores parten de una realidad concreta, tangible, material y mediante la aplicación de unos recursos especialmente idóneos para ello, lo van convirtiendo en ficción primero, luego en imaginación y finalmente en fantasía. (Márquez, 1990)

#### **1.3.4 Realismo Mágico vs. Real Maravilloso**

El término realismo mágico suele confundirse con frecuencia con el de lo real maravilloso expresado por Carpentier. En muchos estudios críticos, los autores utilizan cualquiera de los dos términos para designar un mismo proceso de acercamiento a lo maravilloso. En ese mismo sentido, la polémica en torno al realismo mágico y lo real maravilloso en la literatura hispanoamericana, ha preocupado y sigue preocupando a muchos críticos y teóricos de literatura. Las discrepancias que siguen presentándose sobre la relación entre estos dos fenómenos confirman su complejidad y sus problemas en cuanto a definiciones claras que permitan diferenciarlos.

Aún en 1973, año en que se llevó a cabo el XVI Congreso de la Literatura Iberoamericana, en donde le dedicaron tiempo al tema del realismo mágico y no se llegó a una definición clara y diferenciadora entre éste, lo real maravilloso y la literatura fantástica. Sin embargo, en las ponencias presentadas durante ese Congreso, se puede ver que la mayoría de los teóricos aceptaron el concepto de realismo mágico tal como lo habían formulado Ángel Flores (amalgama de la realidad y la fantasía) y Luis Leal (actitud hacia la realidad). A pesar de ello, a veces también lo confunden con lo real maravilloso (como lo hizo Luis Leal) o con la literatura fantástica (al igual que Ángel Flores) y sobretodo, es evidente que pocos trataron de definir el término con precisión.

Ahora bien, a diferencia del realismo mágico, lo real maravilloso no fue formulado por un crítico o un teórico de la literatura, sino por un escritor. Como ya lo mencionamos, en 1949, Alejo Carpentier en el prólogo de su novela *El reino de este mundo* define este término basándose en dos postulados:

1. La realidad americana está dotada de privilegios estéticos extraordinarios en comparación con la europea.
2. Para ver lo real maravilloso latinoamericano, el escritor debe creer en su existencia; esto es una cuestión de fe en lo maravilloso.

Para Carpentier lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad,

percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite. Igualmente, creer en lo maravilloso es un acto de fe; “los que no creen en santos no pueden curarse de los milagros de los santos”, dice Carpentier en el prólogo. Lo maravilloso es producto de todo ese caudal mitológico con el que América todavía cuenta: por la virginidad del paisaje, por la formación, por la antología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, sólo por nombrar algunas cosas.

Según Carpentier, el conglomerado de contextos propios de Latinoamérica (raciales, históricos, ideológicos, culturales y religiosos) obligan al escritor a valerse de formas capaces de plasmar esa realidad, que muchas veces se encuentra al margen de los matices históricamente predeterminados. (Márquez, 1992). Lo real maravilloso supone que la maravilla y el prodigio estén presentes, ya hechos y consumados en la realidad misma. De esta manera, el artista no tiene que agregar nada a esa realidad, que es maravillosa por sí misma.

La misión del artista entonces, consiste en describir lo maravilloso de esa realidad y revelárselo a los demás, ponerlo a la vista y al alcance de todas las personas. De la misma manera en que fue plasmado por Roh, el escritor en este caso tiene como función develar esa maravilla de los objetos que siempre ha estado escondida. En ese aspecto, es fundamental el manejo de ciertas estructuras literarias; el lenguaje y el estilo pasan a ser claves para la develación de esa realidad maravillosa. Para Carpentier, lo real maravilloso

más que un modo de procedimiento estético, es un modo de ser, una caracterización de cierto tipo de realidad. (Márquez, 1992)

El exilio europeo de Alejo Carpentier (de 1928 a 1939), influyó notablemente en la formulación que hizo de lo real maravilloso. Carpentier vivió un encantamiento por lo americano que se fortaleció por los sentimientos producto del exilio y que surgieron en contraposición a su disgusto por la Europa fascista y decadente de esos años de postguerra. Al regresar a América, Carpentier redescubre el nuevo mundo y se decide a plasmarlo en su obra, a pesar de que él mismo no sabe (al principio) de qué manera expresar la realidad contradictoria del continente. Como ya dijimos, aunque existen varios puntos en común entre el realismo mágico y lo real maravilloso, estos dos términos no significan lo mismo y por lo tanto no se podrían fusionar, hacer esta diferenciación es fundamental para el desarrollo de este estudio, porque, al referirnos a la posible influencia que tuvo el realismo mágico en la literatura nos estamos refiriendo a algo más que a una cuestión de fe por parte de los escritores en lo maravilloso de la realidad y estamos pasando más bien al campo de las transformaciones estéticas producto del realismo mágico dentro del periodismo.

Para Eva Lukavzka (1991) el punto de partida común entre los dos términos, es la concepción de la realidad americana como maravillosa. En el caso de Carpentier, se trata del asombro y de la admiración del europeo ante un mundo que tiene como rasgo primordial la mezcla de razas. Por el contrario, para Gabriel García Márquez, lo maravilloso consiste en otra dimensión de la realidad americana (comparada con la europea), pero su actitud hacia la realidad de nuestro continente está desprovista de

cualquier admiración porque América; es, según él, el mundo donde todo es posible, incluso lo maravilloso. Así mismo, Lukavzka expresa que lo real maravilloso de Carpentier nace como reacción al surrealismo europeo y al mismo tiempo como una tentativa para encontrar un tercer camino entre la novela social y la literatura vanguardista europea. Por otro lado, mientras Carpentier construye sus novelas a través de una documentación historiográfica y geográfica a través de sus conocimientos enciclopédicos, producto de sus constantes viajes, García Márquez trabaja con y desde los hechos que le brinda la realidad circundante y la experiencia personal con el entorno.

Como se ha mostrado anteriormente, para Carpentier creer en lo maravilloso de América es una cuestión de fe. En el realismo mágico lo que se reclama es la voluntad del escritor por representar lo real como mágico. Tanto García Márquez como Carpentier están de acuerdo en que la realidad americana es extraordinaria y en que para percibirla bien, el escritor debe librarse de los prejuicios racionales que impiden verla como maravillosa. Sin embargo, García Márquez, a diferencia de Carpentier, no formuló una teoría del realismo mágico, sino que el concepto le ha servido para designar su producción literaria (y no sólo literaria sino también periodística) comentándola y especificándola.

Para García Márquez el castellano sigue siendo un idioma nacido en Europa y no es capaz de expresar la realidad americana; “nuestra realidad es desmesurada y con frecuencia nos plantea a los escritores problemas muy serios, que es el de la insuficiencia de las palabras. Cuando hablamos de un río, lo más grande que puede imaginar un lector europeo es el Danubio, que tiene 2790 kilómetros de largo ¿Cómo podrían imaginarse el Amazonas, que

en ciertos puntos es tan ancho que desde una orilla no se divisa la otra? La palabra tempestad sugiere una cosa al lector europeo y otra a nosotros, y lo mismo ocurre con la palabra lluvia, que nada tiene que ver con los diluvios torrenciales del trópico. Los ríos de aguas hirvientes y las tormentas que hacen estremecer la tierra, y los ciclones que se llevan las casas por los aires, no son cosas inventadas, sino dimensiones de la naturaleza que existen en nuestro mundo” (Samper, entrevista realizada a García Márquez en 1989).

Por otro lado, Lukavzka muestra que la literatura de García Márquez no es una fotografía de la realidad, sino su síntesis. Entonces, uno de los deberes del escritor es encontrar los recursos adecuados para expresar dicha síntesis. Lukavzka afirma que la abuela de García Márquez, fue quien le enseñó el estilo de narración popular y Franz Kafka quien le mostró que la literatura se puede hacer de la misma manera en la que una mujer de pueblo relata historias.

“Para ella los mitos, las leyendas, las creencias de la gente, formaban parte, y de manera muy natural de su vida cotidiana. Pensando en ella me di cuenta de pronto que no estaba inventando nada, sino simplemente captando y refiriendo un mundo de presagios, de terapias, de premoniciones, de supersticiones (...) que era muy nuestro, muy latinoamericano” (Samper, entrevista realizada a García Márquez en 1989).

Esta concepción de la realidad circundante como fuente temática y estética de la literatura latinoamericano también tiene una gran influencia en el periodismo, espacio que busca precisamente, relatar la vida cotidiana (social, política y económica) de una región, pero, y al igual que ocurrió en literatura, con el realismo mágico esa realidad cotidiana empieza a tener un nuevo matiz que le confiere ciertas características propias de Latinoamérica y de sus creencias y costumbres (que son precisamente las que le otorgan lo mágico y

maravilloso a la realidad) más profundas. Para Carpentier, el mundo es maravilloso en sí mismo, en cambio para García Márquez, lo maravilloso de América no es sino lo desmesurado donde, a través de recursos imaginativos, se puede transformar la experiencia empírica en algo maravilloso. Así, mientras Carpentier encuentra sus recursos narrativos en sus conocimientos enciclopédicos de arte y literatura, García Márquez los encuentra en sus experiencias de niño al lado de sus abuelos (que son la fuente temática de la mayoría de sus escritos). El sentido de lo maravilloso y sobrenatural, García Márquez lo considera como una cualidad hereditaria:

“En América Latina se nos ha enseñado que somos españoles. (. . .) Pero en aquel viaje a Angola descubrí que también éramos africanos. O mejor, que éramos mestizos. Que nuestra cultura era mestiza, se enriquecía con diversos aportes. (...) En el Caribe, al que pertenezco, se mezcló la imaginación desbordada de los esclavos negros africanos con la de los nativos precolombinos y luego con la fantasía de los andaluces y el culto de los gallegos por lo sobrenatural” (Samper, entrevista realizada a García Márquez en 1989).

Otra de las diferencias claras entre el realismo mágico y lo real maravilloso es que mientras el realismo mágico opera en el ámbito de la estética, el de lo real maravilloso está en el dominio de lo ontológico. Alexis Márquez, el gran estudioso de Alejo Carpentier, dice que en el realismo mágico se da un procedimiento estético mediante el cual el artista crea un objeto artístico partiendo para ello de una realidad determinada. De esta forma, el escritor trabaja la realidad de tal manera que la convierte en una nueva realidad de valor estético, mitológico o religioso, cuya característica principal es que contradice las leyes de la naturaleza y resulta, por ello, con una apariencia mágica o inverosímil, para lo cual el artista se vale de ciertos recursos y procedimientos adecuados. Por ejemplo, el famoso personaje de Gabriel García Márquez, Remedios la Bella, podría ser una mujer nacida en

cualquier pueblo latinoamericano, simplemente con una belleza extraordinaria, pero el escritor le puso ciertas características extraordinarias y mágicas, transformando esa realidad ordinaria en una realidad mágica y para ello se valió simplemente de la exageración y la hipérbole.

Por el contrario, lo real maravilloso, como se dijo anteriormente, no parte de lo estético, sino de lo ontológico. Lo que Alejo Carpentier llama real maravilloso, es una realidad concreta en la que lo insólito, lo maravilloso y lo inusitado, está intrínsecamente contenido (sin que para ello tenga que intervenir el artista). Carpentier habla de lo maravilloso como algo que se encuentra en la realidad, contenido en ella misma y es por esto precisamente que no necesita para nada al artista.

#### **1.4 EL REALISMO MÁGICO EN LATINOAMÉRICA**

Como hemos podido constatar desde el comienzo, el término realismo mágico no ha podido ser definido por nadie con una aceptación unánime por parte de críticos, escritores y/o lectores. Así mismo, y como pudimos comprobarlo en el apartado anterior, quizá una de las razones para que esto suceda, puede estar en que la línea divisora entre realismo mágico, literatura fantástica, lo real maravilloso y realismo es muchas veces nebulosa. Lo mismo sucede con el término en su uso latinoamericano (aunque en este punto haya muchas más visiones en común).



Dentro del realismo mágico se pueden categorizar tres momentos que ya anteriormente se especificaron. Un primer momento se ubica en la utilización del término por parte del crítico alemán Franz Roh, quien lo usa para designar al postexpresionismo en la pintura. El segundo, pertenece a la Hispanoamérica de los años cuarenta, cuando el venezolano Arturo Uslar Pietri vuelve a utilizar el término para hablar del ser humano americano, que siempre está rodeado de un misterio de hechos realistas. Y el tercer momento, es más crítico-académico cuya máxima expresión -se dirá- se da en el XVI Congreso Internacional de la Literatura Iberoamericana (en 1975), donde la discusión giró en torno al realismo mágico.

Después de estos tres momentos, se da uno más. En este cuarto momento la lejana relación entre el postexpresionismo y la literatura latinoamericana es descartada. También se olvida la antigua asociación del realismo mágico con lo lírico, lo artístico y en especial con el género fantástico y de esta manera comienza a ganar terreno la versión etnológica. En ella se interpreta el vocablo mágico, no ya como la magia de la poesía, ni con el efecto de encantación producido por el artificio de la técnica narrativa, sino como un modo de cosmovisión propio del pensamiento mágico primitivo de las sociedades arcaicas.

Carpentier lo expresa así en su artículo sobre realismo mágico reeditado por Fernando Alegría en 1960: “en América existe un depósito activo de fuerzas mitológicas (a veces dormidas bajo una capa de occidentalismo superficial) cuyo funcionamiento en el terreno del arte da realidad a un sistema de símbolos (...) lo exótico se convierte en primitivismo auténtico” (Camayd-Freixas, 1995, 45). En ese mismo sentido, otros críticos han adoptado posiciones afines en los últimos años. En este cuarto momento se identifica de manera

especial a los escritores Juan Rulfo y Gabriel García Márquez como impulsores de esta corriente, en cuyos personajes subsiste un mundo de mitos, fuerzas irracionales y mágicas dimensiones. En la prosa de estos escritores también se observa que el realismo mágico nunca fue un concepto temático; fue algo más que un simple tratamiento de temas indígenas o afroantillanos; más bien se convirtió en una aventura de la forma y en una voluntad de estilización primitivista. Es precisamente esta concepción mágicorealista la que permite entender la manera en que el realismo mágico (visto más como una estética más que como una temática) llega a afectar otros estamentos discursivos como el periodismo.

¿Qué tienen en común las obras de esta cuarta etapa del realismo mágico? La estructura mítica, la alegorización de la historia, el estilo hiperbólico, lo grotesco de los personajes, el lenguaje barroco, arcaizante y quizá cierta relación de los eventos con una preponderante visión primitiva de la realidad. Como hemos podido ver durante todo este capítulo, lo más importante en el realismo mágico es la forma. Ésta resulta inseparable del contenido latinoamericano que se expresa dentro de estas novelas. Así, en su afán de mostrar lo americano mediante un primitivismo de la forma, el realismo mágico responde a una expresión americana, a un deseo de América como ideal utópico que se interesa en la larga tradición cultural del continente.

El arte de Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias, como más tarde sucedió en Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y Héctor Rojas Herazo, descubre en las funciones del mito posibles confluencias de lo autóctono y lo universal, de lo presente y lo inmemorial. Aquí

el realismo mágico se planeta por primera vez y de manera directa como un americanismo de la forma; una adecuación de la forma narrativa al contenido americano. Así, García Márquez halla en los “cuentos de la abuela” y en los relatos de los pueblos, el tono del espíritu popular y un ángulo de visión que redime los límites de la verosimilitud. De la misma manera, Rojas Herazo descubre también en su familia una nueva posibilidad de escritura donde caben esos relatos y construcciones propias de la vida social de un pueblo.

Es ineludible que en Latinoamérica durante toda su historia, se ha dado un choque entre lo occidental moderno y lo tradicional (aborigen o importado) y esa mezcla ha permitido que se den un sinnúmero de experiencias sociales e históricas que aún no se han agotado. Como dice Carpentier, América es el único continente en que el hombre de hoy, del siglo XX, puede vivir con hombres situados en distintas épocas que se remontan hasta el neolítico y que le son contemporáneos. García Márquez, por ejemplo, presenta la realidad latinoamericana desde una perspectiva magicorrealista que le permite expresar lo inexpresable de la vasta realidad americana. Los escritores latinoamericanos, para lograr ese efecto del realismo mágico, yuxtaponen elementos, temas, hechos y situaciones, que, amplificadas por la hipérbole, la sorpresa, el humor, los mitos y la falta de linealidad en el tiempo y el espacio, dan la sensación de una realidad mágica. Esta posibilidad estética y el contexto del periodismo a mediados del Siglo XX permiten que, como veremos en los siguientes capítulos, el realismo mágico traspase las barreras literarias y se inserte en la narración de hechos periodísticos.

Los escritores del realismo mágico tienen ciertos rasgos en común: una vinculación más o menos íntima con la realidad, un elemento fantástico que toma la forma de una exageración casi expresionista, grotesca y de pesadilla de ciertos aspectos de la realidad; una angustia, un fatalismo y un pesimismo atroz; un frecuente cultivo de la violencia y de la sordidez y una absorción del lenguaje popular y de la confusión y multiplicidad del mundo que presencian estos escritores. (Camayd-Freixas, 1995) Ray Verzasconi en su tesis doctoral sobre realismo mágico, mantiene que el realismo mágico en Latinoamérica es un movimiento ideológico, una actitud estética (consciente o inconsciente), que lleva a los escritores a valorar de manera universal sus diferentes formas de regionalismo, combinadas con elementos absurdos, irracionales e incomprensibles que son histórica y antropológicamente propios de la cultura americana. De esta manera, los escritores se valen de los mitos y las supersticiones para mostrar nuevos significados y descubrir las raíces comunes del ser humano americano y universal.

En el texto, el autor recrea un mundo en el que la magia y la realidad coexisten como si nacieran del interior mismo de las cosas, de los personajes, de los hechos, produciendo una exteriorización de sí mismo. A veces el realismo mágico bordea lo tradicional más que lo mágico, pues no parece tener algo sobrenatural. Sin embargo, las creencias, actitudes y acciones de los personajes están guiadas por una cosmovisión que incluye lo maravilloso como parte de la vida cotidiana. Gabriel García Márquez dice también que los escritores latinoamericanos deben trabajar en la investigación del lenguaje y de formas técnicas del relato, para que toda la magia de la realidad latinoamericana forme parte de todas las obras que se producen, y que la literatura de nuestro continente en realidad corresponda a la vida

latinoamericana, donde suceden las cosas más extraordinarias todos los días. De lo que se trata es de asimilar esa forma de realidad y aceptar que ésta puede dar algo nuevo a la literatura universal. Así mismo, y como veremos en los siguientes capítulos, esta concepción del realismo mágico también consiste en reconocer que, una de las formas más comunes de interactuar con esa realidad es a través del periodismo, teniendo en cuenta que, quienes ejercen esta profesión lo que hacen precisamente es buscar en la vida cotidiana hechos o acontecimientos extraordinarios.

El escritor de realismo mágico no busca restablecer en sus relatos el orden racional del hombre occidental. Más bien, su esfuerzo está encaminado a comprender los temas de sus ficciones, desde una gramática que abandona la lógica para reformularse desde la magia, el mito o la leyenda. De esta manera, acepta la imagen mágica de la realidad e intenta reconstruirla o sublimarla desde la lógica del mito, de una leyenda, una historia cuyo motor es la maravilla, la magia o la fe en la fuerza de lo irracional. Se puede decir entonces, que el escritor latinoamericano ha demostrado que el realismo mágico es su respuesta, desde lo literario, a la multiplicidad y en alguna medida a la negación de la sociedad latinoamericana por parte de occidente. Los hechos presentados por el escritor de realismo mágico pueden parecerle al lector sobrenaturales, aunque de hecho lo que sucede es que éstos se encuentran vinculados a una realidad cultural, histórica y mítica de Latinoamérica y por lo tanto, en el fondo, resultan verdaderos.

Por esto mismo, el escritor latinoamericano de realismo mágico no necesita crear mundos imaginarios. Lo que hace (más bien) es penetrar en la realidad latinoamericana y encontrar

lo mágico que existe en lo cotidiano. Son las creencias de la gente lo que termina determinando lo que es real o irreal y éstas primeras le dan al escritor un sistema de referencia donde él puede presentar estos hechos como reales dentro de su texto. Sin embargo, y como hemos visto durante todo este capítulo, no existe unanimidad frente a lo que significa el realismo mágico, por lo que a continuación presentamos algunas posiciones referenciadas por Gloria Bautista Schwartz (1987):

1. El realismo mágico nace del misterio de la realidad y a partir de esa idea del misterio tienen cabida los procesos síquicos, el impulso lírico y el aspecto subjetivo del artista, que se dan por su carácter intuitivo dentro del proceso. Como dijo Roh, lo que hace el artista es presentar el misterio que late en la realidad. A esta posición pertenecen Bontempelli, Cirlot, Uslar Pietri, Portuondo y González Echeverría.
2. El realismo mágico es una técnica o conjunto de procedimientos que le permiten al artista tratar la realidad subjetivamente. A este grupo pertenecen Soby, Ángel Flores, Irby, Seymour Menton, Dale Carter y Donahue, entre otros.
3. El realismo mágico es una actitud temática de regiones; es entonces un reflejo de las mezclas de razas y el sincretismo cultural latinoamericano. De esta posición son: Valbuena Briones, Miguel Ángel Asturias y Jean Franco.
4. En esta cuarta posición confluyen parte de las anteriores; a esta pertenecen Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Alazraki. Añaden a lo anterior la penetración profunda de la realidad cotidiana, donde se encuentran la magia y los elementos misteriosos de la realidad objetiva. Lo que el escritor hace es tomar situaciones comunes y corrientes para expresarlas de manera tan realística, hasta el punto de que maravillen. Cuando estas mismas realidades son presentadas de manera

objetiva, aunque no pueden ser explicadas por la razón o por la lógica, son reales dentro del marco cultural americano.

Los temas que son usados en el realismo mágico, frecuentemente tienen relación con lo americano, su gente, su historia, geografía, religión, mitos, leyendas y folklore que proveen al escritor de un manantial inmenso de ideas. Así mismo, como los elementos del realismo mágico son legendarios o primitivos, sus personajes también lo son y el juego que hacen éstos dentro de los escritos es fundamental dentro de la acepción del realismo mágico. Los personajes ven el mundo desde otra perspectiva que surge del aislamiento o hibridación cultural y su concepción del universo es mágica. Por eso se pueden mover de un plano de la realidad a otro, sin que por esto el lector se incomode.

Por otra parte, aunque existan varias visiones sobre el realismo mágico, Gloria Bautista llega a definir unas características específicas del realismo mágico en Latinoamérica. (Bautista Schwartz, 1987, 26-32)

1. Exactitud de la descripción realista aplicada a un asunto sobrenatural o mágico. El escritor muestra gran interés por el estilo, buscando que éste sea sencillo, preciso y claro. Para lograrlo, emplea la elipsis y el juego de palabras buscando que creen efectos poéticos.
2. Utiliza la yuxtaposición de elementos, temas, hechos y situaciones para mostrar la relatividad de la realidad.

3. Emplea elementos surrealistas recreando atmósferas oníricas o imprecisas. Usa lo grotesco, con lo cual la realidad se alarga hasta parecerse a una caricatura y también se emplea el automatismo síquico para explorar el subconsciente.
4. Se utiliza la sorpresa como resultado de la combinación de elementos reales e irreales, concretos y abstractos, trágicos y absurdos.
5. Sincretismo: magia y religión; civilización y salvajismo; ricos y pobres.
6. Se emplea el mito, pero no es que el autor se preocupe por ser completamente fiel a la historia o mitos de su país, sino que se vale de ellos como medio para forjar el mundo autónomo deseado de la novela. Mario Vargas Llosa lo expresa de la siguiente manera: “no es que la calidad de la novela se mida por el mayor o menor grado de correlación entre la historia y su modelo de la vida real, al contrario este es medido por el poder intrínseco de persuasión que tiene la historia, por su habilidad para imponerse por encima del lector como una realidad coherente y viva en ella misma. El escritor magicorrealista no es un imitador, sino un explorador de la realidad”.
7. Hay una disrupción limitadora del tiempo cronológico y del espacio objetivo.
8. Se da una familiarización y aceptación de lo insólito. Por eso mismo, lo real y lo irreal son posibilidades válidas en sí mismas. Lo maravilloso y lo mágico son concebidos como algo cotidiano y normal. Sin embargo, lo difícil es precisamente lograr esa encadenación, ese instante de suprema lucidez que cree la «chispa de contacto» entre la imaginación y lo real. El escritor busca estas experiencias o estados límites, donde se da testimonio de la identificación total del hombre con el cosmos. Gabriel García Márquez, por ejemplo, señala que tuvo gran dificultad en



hacer volar a Remedios la Bella porque cada vez que lo intentaba ella terminaba cayendo, hasta que un día vio a una mujer colgando sábanas mientras hacía mucho viento y de pronto él vio subir a Remedios la Bella, y subió, subió y subió.

9. En el realismo mágico, los personajes cobran vida en un plano de realidad autónoma, carente de un deber ser, es decir, de criterios establecidos. El escritor del realismo mágico no hace ningún juicio de valor y trata con cuanto dato tiene a su alcance, de una manera igualitaria, sin discriminar nada.
10. Existe una preocupación del autor por los problemas sociales, culturales y políticos de Latinoamérica. Se da una especie de solidaridad entre el escritor y su pueblo. El autor se apodera dialécticamente de la realidad natural y social de su gente; también se presentan sucesos reales que son transformados por la misma imaginación popular en leyendas, o viceversa. Los escritores fundamentan su realismo mágico no tanto en consideraciones teóricas, sino más que todo en una serie de fenómenos reales porque al apoderarse de manera profunda de la realidad, el escritor le puede transmitir más al lector sobre su realidad humana, que lo que pueden los científicos.

De esta manera y después de dejar estipuladas estas características del realismo mágico, podremos entrar entonces a profundizar en el caso de estudio de esta tesis: describir la manera en que la estética propuesta por el realismo mágico en la narrativa colombiana traspasa los límites de la literatura para insertarse en el periodismo colombiano de mediados del siglo XX.

Para lograrlo, primero se deberá penetrar en el mundo artístico (y periodístico) de dos escritores que permitirán darle respuesta a esta hipótesis de trabajo. En el siguiente capítulo, a través de Gabriel García Márquez y Héctor Rojas Herazo veremos la manera en que el realismo mágico se inserta en la literatura colombiana y la relación intrínseca que se empieza a gestar, para esta época, entre el periodismo y la literatura, relación que tiene que ver, a su vez, con la llegada del realismo mágico a Latinoamérica.

## **2. HÉCTOR ROJAS HERAZO Y GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: PERIODISMO, LITERATURA Y AMISTAD**

Como vimos en el capítulo anterior, existe una gran dificultad para encontrar una definición específica del realismo mágico (que sea avalada por escritores, críticos y teóricos). Sin embargo, es imposible negar que existen escritores colombianos que han hecho, o hicieron uso de elementos mágicorreales utilizando esta tendencia latinoamericana. Así mismo, es importante comenzar a definir que, muchos de estos escritores, al menos en Colombia, no sólo se dedicaron al mundo literario sino que también ejercieron funciones en el periodismo, las cuales generaron grandes transformaciones en la manera en que se concebía dicha profesión en el país. Es por eso que en este capítulo abordaremos los casos de Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez, hablaremos de sus tendencias literarias y periodísticas, y en el siguiente capítulo entraremos a definir cómo éstas últimas respondieron también al entramado magicorrealista que se estaba desencadenando en Latinoamérica, desde mediados del siglo XX.

No hay que olvidar lo dicho en el capítulo anterior: el realismo mágico en Latinoamérica es -en líneas generales- una estética literaria en donde el asombro (y en especial el

extrañamiento), juegan un papel fundamental que además puede pensarse como la preocupación estilística y el interés que busca mostrar lo común y cotidiano como algo irreal o extraño. Además, una de las características innegables del realismo mágico latinoamericano, es que éste de algún modo refleja o da cuenta de situaciones sociales, económicas, políticas y culturales que se viven en el continente y sus particularidades. Recordemos cuando el escritor cubano, Alejo Carpentier, habla de lo real maravilloso como aquello que está presente en su obra y que anhela mostrar a sus lectores las raíces antiguas y autóctonas de su tierra “con el fin de que justifiquen el proceso de la sociedad moderna, y el de intuir una especie de iluminación de la realidad”. (Arango, 1989, 445)

## **2.1 LA COSTA CARIBE COLOMBIANA, UN LUGAR PROPICIO PARA EL REALISMO MÁGICO**

Se puede afirmar entonces, que algo similar ocurrió al norte de Colombia, más exactamente en la costa Caribe. Allí no sólo se gestaron grupos de tertulia -como los de Barranquilla y Cartagena- sino que además se edificó una narrativa literaria y periodística que, tal vez, no se había apreciado en el país, por lo menos en los inicios del siglo XX. Es así como se abordará, en líneas generales, la obra de Héctor Rojas Herazo (nacido en Tolú, Sucre en 1921) y de Gabriel García Márquez (quien nació en Aracataca, Magdalena, en 1927), para intentar entender la importancia y parte del legado de estos dos escritores.

Si se piensa en la manera como arribó el realismo mágico a Colombia, más exactamente a la costa Caribe -y en donde encontramos escritores como Álvaro Cepeda Samudio, Germán

Vargas, Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez, entre muchos otros- habrá que decir que la inspiración comenzó a florecer en los años cuarenta. De acuerdo con Seymour Menton (en Naumestier 1986) antes de los años 60, las novelas que se habían escrito en la costa Caribe colombiana eran pocas, porque el país era más conocido como un territorio de producción poética. “Sin embargo, los autores de las pocas novelas sobresalientes no eran de la costa sino del Valle del Cauca (*María* de Jorge Isaacs), Antioquia (*Frutos de mi tierra* de Tomás Carrasquilla) y Neiva (*La vorágine* de José Eustacio Rivera).” (Naumestier, 1986, 630)

A pesar de eso, con *Tierra mojada* de Manuel Zapata Olivella (1947) y *Hojarasca* de Gabriel García Márquez (1955), se afirmará que la costa norte de Colombia despertó, literariamente hablando. En este entramado literario, jugó un papel primordial la formación de distintos grupos en donde los escritores compartían sus vivencias literarias.

Dicho esto, se hablará de los grupos de Barranquilla y Cartagena. El primero de ellos fue un grupo de escritores costeños que se reunían con cierta frecuencia a dialogar sobre distintos temas de interés. Así lo señaló el periodista y escritor bogotano, Próspero Morales Pradilla (quien era colaborador de *El Tiempo*) y que en 1954 habló en dicho periódico “sobre un grupo interesante de jóvenes creativos en Barranquilla. (...) Desde hace varios años, algunos jóvenes resolvieron conversar, sin compromisos, sobre sus lecturas y sobre sus experiencias intelectuales. La manera de reunirse, en torno a unas copas, hace pensar en un grupo bohemio. Pero de aceptar esa clasificación, demasiado simplista, habría que ponerle condiciones.” (Fiorillo, 2002, 16 y 17)

Ahora bien, también es necesario hablar del Grupo de Cartagena porque, de acuerdo con Jorge García Usta, el Grupo de Barranquilla no catapultó y posibilitó el desarrollo del trabajo literario y periodístico de Gabriel García Márquez, tal y como lo afirma de manera tajante el profesor y crítico francés Jacques Gilard, sino que, por el contrario, su labor habría comenzado en ‘El Corralito de Piedra’, en donde Gabriel García Márquez era discípulo de Clemente Manuel Zabala y además conoció a Héctor Rojas Herazo (quien también se vio influenciado por Zabala). De acuerdo con Gilberto Loaiza Cano:

“Al lado de Clemente Manuel Zabala, Héctor Rojas Herazo, Gustavo Ibarra Merlano y los hermanos Ramiro y Óscar de la Espriella, el futuro premio Nobel de literatura asimiló la enorme tradición de humor en el periodismo colombiano; se acercó a las lecturas de obras literarias que le ampliaron el horizonte de las posibilidades técnicas de la novela moderna; se apasionó por el cine; y contribuyó a sacudir, con algunos destellos de irreverencia, el pesado ambiente de reminiscencias coloniales que ha distinguido a Cartagena.” (en García Usta, 1995, 21)

El grupo de Cartagena posibilitó que, tanto Rojas Herazo como García Márquez (entre otras cosas), maduraran sus formas ideológicas, estilísticas y estéticas -tanto en lo literario como en lo periodístico- y se permitieran la experimentación en ese mismo sentido, sin contar con que se vieron fuertemente influenciados por la literatura extranjera. Esto es muy importante porque, como veremos, algunos de los temas mencionados previamente estarán presentes en lo que escribieron estos dos escritores costeños. Y es que se hace necesario señalar que en Cartagena, personas como Zabala, y el mismo Héctor Rojas Herazo eran poseedores de una estética literaria superior, se dirá, a la de muchos miembros del Grupo de Barranquilla. Esto significa que la forma como ambos abordaban los temas en sus escritos, era superior, casi desde todo punto de vista, en contraposición con los integrantes del Grupo de

Barranquilla.

Queda claro que los amigos que se reunían y tenían un grupo en la capital del departamento de Bolívar, no sólo habían leído a importantes autores extranjeros como William Faulkner y Virginia Woolf, sino que además su conocimiento y puntos de vista sobre aspectos como los métodos literarios y circunstancias de tipo cultural, eran notables (si se tienen en cuenta las influencias mencionadas). Por otra parte, tal vez la razón por la que se ha oído hablar más del Grupo de Barranquilla que del de Cartagena, tenga que ver con los contextos mundial y local. Éstos hicieron posible, por un lado, que Barranquilla se convirtiera en una suerte de epicentro cultural y de modernización (desplazando a Cartagena de dicho lugar, puesto que 'La Heroica' estaba sumamente aislada de los centros políticos y culturales del altiplano). Y, por otro lado, a la costa Caribe colombiana arribaron nuevas corrientes literarias de índole internacional, que fueron recibidas, y en algunos casos seguidas abiertamente, sin recelo alguno como ocurrió en otras partes del país. Lo cierto del caso, es que es innegable que ambos grupos (pero sobre todo el de Cartagena) resignificaron de manera positiva la obra de Héctor Rojas Herazo y de Gabriel García Márquez.

## **2.2 ROJAS HERAZO Y GARCÍA MÁRQUEZ: ESTILO LITERARIO Y PERIODÍSTICO, MOTIVACIONES E INFLUENCIAS**

Ahora bien, entrando a hablar de Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez nos encontramos con que el primero de ellos fue, además de escritor, poeta, periodista y pintor.

También es considerado por muchos como uno de los más grandes en su género en Colombia. El arte comenzó a ser importante en su vida desde que era niño: la poesía, dibujar y pintar, fueron algunas de sus predilecciones, todas ellas guiadas por su maestro (y primo) José Manuel González.

Como pintor, llevó a cabo numerosas exposiciones en diferentes países de América y Europa y además incursionó en el mundo periodístico al trabajar en diarios como El Heraldo de Barranquilla, El Universal de Cartagena y El Tiempo y El Espectador (éstos dos últimos bogotanos y de circulación nacional). Esto último es necesario mencionarlo, porque la literatura no fue el único escenario para que estos dos escritores costeños desarrollaran sus construcciones literarias. Su dedicación al periodismo (como ya veremos) fue uno de los elementos que acompañó sus trabajos, por un lado, y además lo periodístico, por otro lado, impregnó, contagió o fue un gran aliado a la hora de definir los estilos de Gabriel García Márquez y de Héctor Rojas Herazo.

De acuerdo con García Usta (2005), los escritores del Caribe, durante el siglo XX, estimularon, representaron e introdujeron ideas primordiales (en lo que a la revolución moderna de la literatura colombiana se refiere), creando así un nuevo humanismo inspirado en la búsqueda de narrativas, periodísticas y poéticas, “que concertaban la investigación crítica de la tradición nacional con la asimilación informada de modelos universales, la reflexión vitalista sobre las culturas populares regionales con la creación de lenguajes, técnicas de expresión y concepciones de géneros, infrecuentes en el ámbito nacional, o influidos en su escritura por la tradición conservadora.” (443)



Por otra parte, en el caso de Gabriel García Márquez su carrera literaria comenzó con el primer cuento que publicó en el diario bogotano El Espectador, en 1947, titulado *La tercera resignación*. Luego de esto, se trasladaría para Cartagena en donde su oficio periodístico cobraría mayor fuerza y en donde compartiría su trabajo con Rojas Herazo en El Universal. En dicho diario, desde mayo de 1948 fue publicada la primera columna del Nobel de Literatura, que el escritor de Aracataca tituló *Punto y aparte* y en la que daba cuenta de un hecho relacionado con el momento político y social de la época: el toque de queda. Recordemos que el 9 de abril del mismo año, fue asesinado en Bogotá uno de los líderes políticos más importantes del país: Jorge Eliécer Gaitán.

Estos hechos, por supuesto afectaron la labor de los periodistas colombianos y la libertad que éstos tenían a la hora de hacer su trabajo. Fue así como *el Bogotazo*, ocurrido el 9 de abril de 1948, de algún modo le demostró a Gabriel García Márquez lo débiles que eran sus cuentos kafkianos como *Ojos de perro azul*, en contraposición con lo que sucedió aquel día en el que la capital del país ardía en llamas, sus habitantes estaban totalmente desorientados con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, pero él continuaría su rumbo, esta vez escribiendo novelas. Fue así como su prosa se transformaría y como consecuencia de ello nacieron algunas de sus obras como fue el caso de *El coronel no tiene quien le escriba*, e incluso *Cien años de soledad*.

Al verse coartada la posibilidad de expresar muchos puntos de vista de carácter político, después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, se pone de manifiesto el uso de nuevas

figuras literarias por parte de García Márquez (como por ejemplo el humor) para contrarrestar las limitaciones políticas del momento y así expresar lo que deseaba. García Márquez continuó trabajando en El Universal y después comenzó a hacerlo en El Heraldo de Barranquilla. Su trabajo periodístico continuó de la mano con lo literario y algo que no se ha mencionado hasta el momento, es la notable importancia de los cables internacionales, con información periodística, que influenciaron la forma de hacer periodismo en la costa Atlántica colombiana. “Zabala, cultivador por excelencia del comentario, introduce al joven García Márquez en la pasión por los cables como materia diaria de trabajo” (García Usta, 1995, 109). Tanto en Cartagena como en Barranquilla, García Márquez utiliza, con frecuencia, los sucesos, personajes y temas de los cables: puede inclusive decirse que inaugura una forma de manierismo periodístico: vueltas de eficaz artificio sobre seres reales de otras formas de vida, alusiones permanentes de índole festiva o trágica.

Esto significa que, entre otras cosas, el periodismo del momento era más de opinión y de exploración literaria, que un cúmulo de narraciones simples y escuetas de los hechos noticiosos. Seguramente, por esa razón es que periodistas y escritores de la época (hablamos de mediados del siglo XX), tuvieron más posibilidades de publicar sus cuentos e historias en las páginas de distintos periódicos colombianos. Pero además de eso, periodistas como Gabriel García Márquez y Héctor Rojas Herazo tenían la capacidad de tomar esos reportes que llegaban por los cables internacionales, y destacaban lo que les llamaba la atención de la información, para luego elaborar sus escritos posteriores.

En contraposición a esto, fue en la década de los años 40 cuando el periodismo costeño no era más que un gesto anacrónico controlado por los políticos hegemónicos del momento, que prácticamente lo único que hacían era escribir editoriales de agitación (con miras a intensificar el conflicto de la época) y de confrontación burocrática, haciendo casi excepcional “disputas ideológicas de algún valor.” (García Usta, 2005, 255)

Ahora bien, la columna de Héctor Rojas Herazo, *Telón de fondo*, publicada en la sección de opinión del diario El Universal (y que comenzó a escribir en 1948, meses antes de que García Márquez tuviera *Punto y aparte*), abordó temas que eran novedosos para la época: habló sobre lo que significó Gaitán, las diferencias entre el cine y la novela, el enfrentamiento de tipo político por el que atravesaban Estados Unidos y la Unión Soviética, sólo por nombrar algunos tópicos. El “espíritu coincidente [de Gabriel García Márquez y de Héctor Rojas Herazo] en la escritura de gollerías (retratos de cosas, seres, costumbres, con intención meditativa, humorística, poética), era un hecho.” (García Usta, 2005, 258) De esta manera, *Telón de fondo* y *Punto y aparte* fueron columnas vecinas por más de año y medio en El Universal.

### **2.2.1 El estilo único de Héctor Rojas Herazo**

Rojas Herazo en sus novelas *Respirando el verano* (1962), *En noviembre llega el arzobispo* (1967) y *Celia se pudre* (1986) -que son consideradas por muchos como las más importantes de su obra literaria- tomó conciencia de su proceso creativo, dándole una mayor fuerza a lo novelesco que a lo temático. Esto significa que dichos escritos dan cuenta

de lo poco relevante que es para este artista costeño el lenguaje en sí mismo, puesto que concentra su atención en la objetividad, que desde el punto de vista de la semiótica podría entenderse como logocentrismo. Esto incluso es un logro que muchos también reconocen en la obra de García Márquez. Sin embargo, no se puede desconocer que, frente a este asunto, Rojas Herazo marcó la pauta. Éste último habló sobre el ser humano, siempre consciente de la importancia de su escritura e hizo a un lado (hasta cierto punto) temas regionales que, podría pensarse, son más constantes en la narrativa del Nobel de Literatura.

Muchos de los personajes de la obra de Héctor Rojas Herazo son, en alguna medida, autobiográficos porque reflejan ciertos rasgos que le pertenecen al autor y que terminan siendo, tal y como lo señala Alfonso Cárdenas Páez (1994) una suerte de exhortadores de asuntos como el miedo y la muerte del ser humano. Así mismo Cárdenas Páez expresa que “La escritura de Rojas Herazo (...) ratifica la función de lenguaje como metáfora del mundo capaz de sincretizar distintas facetas de la realidad, así como las demás funciones del lenguaje, y de pasar de lo mimético a lo humorístico para desembocar en lo lúdico.” (62) Esto por supuesto hace que un ingrediente de sus novelas sea la ficción, además de tres elementos que las caracterizan y dan cuenta de este primer componente mencionado: lo imaginario y el sueño, lo sensorial y a éstos les agrega algo que va más allá de lo ficcional. Así mismo, para Alfonso Cárdenas Páez (1994) *En noviembre llega el arzobispo* y *Celia se pudre*, “son un interrogante incisivo sobre el hombre, el tiempo, la historia, las ideologías y los sistemas. Ellas indagan el destino del hombre que ha roto -ontológica e históricamente- los puentes hacia el futuro y responden proponiendo el retorno imaginario a los orígenes, algo así como padecer la muerte en la vida para comenzar otra, cifrada en lo que falta o

faltó en la infancia” (63) El retorno es, pues, la condición universal del compromiso con el hombre y con la vida, así como el rechazo al caos social y al hombre cosificado y escindido en la modernidad que, al erigir al individuo y a la razón en sus mayores logros, creyó encontrar el paraíso, definiendo sistemas en que, pleno de optimismo, el hombre confió su porvenir para luego caer en el fondo del pesimismo.

Pero además de esto, lo que ocurre de manera maravillosa en la obra de Rojas Herazo es que su escritura hace explícito lo más íntimo del lenguaje, cuestiona ciertos elementos como lo legítimo de su saber ante la realidad circundante, además de inquietarse por la historia y la literatura. Todo esto terminaría entonces, en que la escritura de este artista costeño contenga elementos como la magia, mito, vida cotidiana, humor, que hacen de su obra algo casi que infinito. Es aquí donde se hace evidente la posibilidad mágicorrealista, es decir, que todo aquello que pueda ser irreal en los escritos de Héctor Rojas Herazo, se hace parte de la cotidianidad, sin por esto convertirse en un objeto extraño de su narrativa. Como cuando en *Respirando el verano* en vez de llamar al mar por su nombre lo describe como un abismo infinito. Esto es, que el escritor fue capaz de describir muchas cosas de una manera no convencional.

### **2.2.2 Gabriel García Márquez: del periodismo a la literatura y viceversa**

Para muchos, uno de los grandes aprendizajes de García Márquez como periodista, fue justamente crear distintos ángulos, perspectivas y/o puntos de vista con base en las informaciones enviadas por los cables internacionales de la época. Ahora bien, desde sus

creaciones literarias, lo que no se ha expresado de manera abierta, es el hecho de que novelas como *El coronel no tiene quien le escriba*, no son de ninguna manera un reflejo fidedigno de la realidad (como podría parecerlo por el contexto nacional), lo que significa que si bien García Márquez enriqueció su narración con hechos reales, no los recreó en un ambiente mimético de la realidad. Por el contrario, en ésta última hay posibilidades de que otra serie de elementos (como lo mágico y lo maravilloso) se fortalezcan y le den vida a cosas que, comúnmente, no tienen cabida en lo que denominamos realidad.

De esta manera, y como se pudo comprobar en el capítulo anterior, lo que hace García Márquez es desarrollar ese pensamiento del realismo mágico, donde, el escritor no busca restablecer en sus relatos el orden racional del hombre occidental, más bien, su esfuerzo está encaminado a comprender los temas de sus ficciones, desde una gramática que abandona la lógica para reformularse desde la magia, el mito o la leyenda. De esta manera, acepta la imagen mágica de la realidad e intenta reconstruirla o sublimarla desde la lógica del mito, de una leyenda, una historia cuyo motor es la maravilla, la magia o la fe en la fuerza de lo irracional. Es decir que, la veracidad histórica que puede tener el Coronel, del *Coronel no tiene quien le escriba* no es tan fundamental, como la posibilidad creativa que tiene su realidad maravillosa dentro del contexto colombiano.

De hecho, la política para García Márquez en su obra es bien importante en la medida en que el autor desarrolle una escritura correcta y honesta, consecuente con sus convicciones, en el sentido de conocer su continente y las sociedades que viven, lo que no significa necesariamente que él pensara documentar todo aquello de manera histórica, exacta,

escueta y demás, sino que más bien lo haría creativamente hablando. Es decir que, utilizaría estrategias como las propuestas por el realismo mágico (pensemos por ejemplo en expresar emociones en vez de causarlas). Al hablar de las bananeras en *Cien Años de Soledad*, García Márquez expresó que ese tipo de situaciones (que podrían calificarse como una denuncia) son para nuestras sociedades una suerte de exageración por lo cruentas y crueles que puede llegar a ser este tipo de situaciones, con lo que plasmarlas en la novela era ideal. Además, en esta obra, algunos de sus personajes tienen poderes especiales, sin contar con el colorido y el humor que vinculan a aquellos.

Ya sabemos que en realismo mágico no contempla barreras a la hora de pensar en la realidad y la ficción. Esta es entonces una circunstancia, si se quiere, siempre presente e indiscutible en gran parte de la obra de Gabriel García Márquez. Y es aquí cuando acude al lenguaje porque entiende que, él como escritor puede perfectamente mezclar lo posible con lo que no lo es, pero lo único que hará de estos elementos un todo, será la manera en que él narre el sinnúmero de situaciones que se dan en sus novelas, con sus personajes, sus contextos, creencias y demás.

### **2.2.3 ¿Qué los une y qué no?**

Hay algo en común entre la prosa de cada uno de estos escritores costeños: ponen sobre la mesa temas cotidianos o sorprendentes que conduzcan a que los lectores reflexionen sobre la condición del ser humano o lo regional, en la mayoría de los casos creando un enfoque lúdico, que no se espera de ninguna manera pero que, al mismo tiempo, sea asequible para

todo aquel que deseara leer sus textos. De todas maneras el lenguaje literario que utilizaban era innegable, además de la sintaxis gentil, acompañada de la adjetivación. Así mismo, en el capítulo anterior, vimos que el realismo mágico es una respuesta, desde lo literario (y en este caso también desde lo periodístico) a la multiplicidad y en alguna medida a la negación de la sociedad latinoamericana por parte de occidente. Los hechos presentados por el escritor de realismo mágico pueden parecer para el lector como sobrenaturales, aunque de hecho, lo que sucede es que estos están vinculados a una realidad cultural, histórica y mítica de Latinoamérica y, por lo tanto y en el fondo, resultan verdaderos.

Y el periodismo de ambos escritores no se escapó de ello, es decir, que fue testigo de la maravilla de la creación mágicorrealista desde el momento en que fue capaz de plasmar, entre otras cosas, tiempos cíclicos en sus narraciones, protagonistas casi que marginales, vivencias de la gente del común que cuentan con elementos sobrenaturales y/o fantásticos, en algunos casos la presencia de más de un narrador que le muestren al lector los diferentes puntos de vista de lo noticioso. Ahora bien, hasta el momento se ha omitido el hecho de que Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez tenían una amistad y afinidad como escritores y periodistas. Gustavo Ibarra Merlano, quien también hizo parte del Grupo de Cartagena al igual que dichos escritores, en algún momento expresó lo siguiente:

“En aquel medio opresivo (Cartagena) donde pesaba tanto el pasado, Gabriel García Márquez tuvo la suerte de encontrar la gran figura poética de Héctor Rojas Herazo, quien ante tanta decadencia contrapuso todo el vigor de su visión nueva del mundo (...) el encuentro de estas dos figuras tan importantes buscando una interpretación de lo que nos rodeaba, buscando un poco la elaboración de un sistema poético, porque Gabriel es un poeta, y que se hacía al unísono, es insoslayable (...) Yo creo que tuvo la ventaja de encontrar uno de los temperamentos más vitales que ha dado Colombia,



Héctor Rojas Herazo, en pleno estado de efervescencia juvenil.” (García Usta, 2005, 247 y 248)

Y es que ambos, no sólo vivían cada aspecto de la existencia de manera profunda, sino que además tenían la capacidad de consultar textos -tal vez hasta al punto de desmontarlos- buscando corroborar en éstos aquello que pensaban e/o intuían sobre cosas de la vida en general. Fueron vecinos de columna en El Universal, y pese a que la experiencia de Héctor Rojas Herazo distaba de los pequeños pasos que comenzaba a dar García Márquez para ese entonces, lo cierto del caso es que se compenetraron de manera sincera. Ambos se encontraron con que la sabana de Bogotá era, sin lugar a dudas, diferente a la costa Atlántica en sus tradiciones.

De todas maneras, es indiscutible que entre Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez había cosas que diferenciaban su literatura. En el caso del primero, sus novelas son como una suerte de poesía infinita en donde las metáforas hermosas, crueles o complejas son una constante, tal y como se puede constatar en novelas como *Respirando el verano*. En el caso de García Márquez, en cambio, la narración en sus libros es fresca y la ambientación hace sentir al lector casi como en casa.

Continuando con la relación fraternal entre Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez y su compenetración a la hora de crear, habrá que decir parece que ellos estuvieran empeñados en la más absoluta renovación verbal, en donde muestran una mentalidad liberal crítica y son conscientes de la importancia que el humor puede darle a la literatura. Así mismo comparten las mismas expectativas sobre lo que América estaba por producir en la

encrucijada histórica de la postguerra, y buscan descubrir la manera de quitarle tanto protagonismo a la capital colombiana para reforzar lo que sucede en la región (especialmente en la costa atlántica) Por otro lado, estudian el pasado histórico de la costa, aman la poesía por encima de todas las cosas, los atraen las artes plásticas (Rojas Herazo escogerá la pintura como una de sus formas expresivas y García Márquez será un dibujante e ilustrador talentoso, en retiro prematuro) y también tienen un fuerte acercamiento con el cine. Como dijimos anteriormente, el humor va a ser un punto fundamental que compartirán estos dos autores, donde el “mamagallismo” sobre los asuntos cotidianos va a ser una constante.

Así mismo, se interesan por el sentido histórico de la soledad del hombre de la costa (donde será fundamental la figura del guerrero, como aquel que después de la guerra es olvidado por sus compatriotas) y enseñan una obsesión primordial no sólo por la precisión de los adjetivos y la velocidad de la sintaxis sino por rescatar la dimensión humana (García Usta, 1995) García Márquez y Rojas Herazo tenían inquietudes de tipo temático como los mitos, la historia, la realidad regional y la vida cotidiana, entre otras cosas, y por supuesto el realismo mágico se puede asumir como una posibilidad para la consecución literaria de temas como éstos. ¿La razón? Pensando en la definición que da André Breton sobre este tipo de literatura (iniciar en la imagen para llegar al espíritu), así mismo, el realismo mágico intenta recuperar la relación ser humano-naturaleza, por lo que podría pensarse que hacer uso de lo mágicorreal es apenas pertinente para que se inicie el juego edificador de la narrativa de los textos de estos dos escritores.

El realismo mágico, como posibilidad literaria que llegó a Latinoamérica a mediados del siglo XX, hizo posible desde ese momento jugar con las particularidades de los personajes; con los escenarios en donde se producían los acontecimientos de las narraciones; abordar temáticas de índole social, económica, política y/o cultural, de una forma novedosa y tal vez atrevida porque rompió con los cánones establecidos posibilitando que los lectores fueran, de aquí en adelante, partícipes del relato y así quedó atrás, de una vez por todas, la pasividad que pudo caracterizarnos en la apasionante actividad de leer. Esta afirmación es comprobable, si pensamos en la obra de estos grandes de la literatura colombiana como lo fue Héctor Rojas Herazo y continúa siéndolo Gabriel García Márquez. Los dos se atrevieron a pensar y a plasmar en sus cuentos, novelas, columnas de opinión, poemas y arte en general, aquellos temas, ideas, sentimientos, convicciones, creencias, pensamientos, y demás cosas, que no todos los escritores de nuestra historia han logrado crear con tanta claridad, con una narrativa impecable, apasionada, pero sobre todo novedosa. Porque si hay algo que caracteriza la obra de estos dos costeños, es lo visionarios que fueron en la idea que cada uno de ellos fue edificando, poco a poco, de lo que debía ser la literatura y el periodismo en Colombia.

En el siguiente capítulo podremos comprobar cuál es la estrecha relación que se forma entre el periodismo y la literatura de esta época de la que hemos hablado, y en especial cómo en la forma de escribir de Gabriel García Márquez y Héctor Rojas Herazo, representan una realidad mágica y maravillosa propias de Colombia (y en especial de la costa Atlántica).

### **3. GARCÍA MÁRQUEZ Y ROJAS HERAZO, APROXIMACIONES A SU PERIODISMO LITERARIO**

Como vimos en el capítulo anterior, Gabriel García Márquez y Héctor Rojas Herazo, los autores que están siendo estudiados en este documento, alternan su trabajo como escritores entre la literatura y el periodismo. Vale la pena especificar que esta relación entre periodismo y literatura no es algo nuevo, ni que se haya producido sólo en Colombia o siquiera en este continente. El periodismo y la novela moderna han estado interactuando e interpretándose desde sus propios orígenes en el siglo XVII y XVIII, dentro de éstas dos disciplinas abundan las relaciones, aunque muchos críticos han decidido separarlas y oponerlas completamente.

#### **3.1 PERIODISMO Y LITERATURA. UNA RELACIÓN ESTRECHA**

La novela moderna nace con Cervantes y su *Don Quijote de la Mancha* en medio del dilema renacentista de distinguir entre la realidad y la ficción. El periodismo por su parte encuentra su mayor auge en el Renacimiento, cuando empiezan a aparecer un gran número de avisos y hojas que narraban lo que pasaba. Así, nacen en Venecia las gazzetas, en las

cuales se daban noticias y se contaban acontecimientos que ocurrían en los puertos y comercios, propiciando que, a lo largo de toda Europa se empezaran a difundir cada vez más este tipo de narraciones. De igual manera, la masificación de la imprenta (que adquiere un carácter más móvil) permite el auge de este tipo de medios de comunicación, estimulando a los escritores a publicar esta clase de narrativas, las cuales fueron tomando forma de semanarios, diarios, revistas, etc.

Históricamente son mucho más evidentes los elementos que acercan el periodismo a la novela que los que permiten separarlos y clasificarlos como géneros diferentes, sin embargo, muchos teóricos siguen empeñados en separarlos para así ahondar en sus diferencias y olvidar lo que tienen en común. Es notable que, durante su evolución, la novela moderna ha logrado tener un mayor estatus que el del periodismo

“La clase literaria más elevada la constituían los novelistas. Se les consideraba como los únicos escritores creativos, los únicos artistas de la literatura. La clase media la constituían los hombres de letras, los ensayistas literarios, los críticos más autorizados. La clase inferior la constituían los periodistas y se hallaban a un nivel tan bajo que apenas si percibían su existencia” (Sims, 1991, 11)

Sin embargo, aceptar esta jerarquía clasificadora significaría negar la trayectoria de la novela y el periodismo. El hecho de que el periodismo y la novela compartan unos “bajos orígenes retóricos y sociales” y que no tengan una poética notoria, es la primera de un sin número de similitudes que comparten. De otro lado, podríamos decir que el periodismo de la novela enfatiza la novedad, lo novedoso de sus historias y de sí mismo como género.

Además, la historia nos ha mostrado un sin número de escritores-periodistas que han realizado estas dos tareas simultáneamente. Entre los más famosos se encuentran Daniel Defoe, Mariano José de Larra, José Martí, Charles Dickens, así como quienes nos competen: García Márquez y Rojas Herazo.

Uno de los vínculos más sólidos entre el periodismo y la literatura es expresado por Tom Wolfe, quien, hablando del nuevo periodismo afirma que “me descubrió la posibilidad de que había algo nuevo en periodismo. Lo que me interesó no fue sólo el descubrimiento de que era posible escribir artículos muy fieles a la realidad empleando técnicas habitualmente propias de la novela y el cuento. Era el descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialoguismos del ensayo hasta el monólogo interior y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente, o dentro de un espacio relativamente breve para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva”. (Sims, 1991, 13)

De esta manera, el periodista, como confirma Tom Wolfe, descubre esta libertad en las técnicas de la novela que le permiten extender el alcance de su palabra más allá de la columna, o del reportaje que escribe. Las técnicas narrativas de la novela le permiten superar las convenciones dentro de las mismas limitaciones. Si el periodista busca sobrepasar los límites formales del periodismo valiéndose de métodos literarios, muy a menudo el novelista moderno acude al periodismo para crear su realidad ficcional. (Sims, 1991)

El elemento del periodismo que resulta ser el más literario es el suceso, ya que es a partir de éste que se construye la noticia, el reportaje, la entrevista o la crónica y se narran entonces los acontecimientos que acompañan al suceso. Esta estrategia se parece a las estrategias narrativas de las que se vale el novelista, donde, a partir de un personaje, una acción o un suceso se cuenta todo lo que está alrededor de este hecho. Como en muchas formas de literatura, el suceso noticioso tiende a ser inmanente, es decir, se le propone al lector todos los elementos necesarios para causarle al lector un efecto frente al hecho (asombro, risa, horror, tristeza, etc.) Tanto en la literatura (especialmente en la novela policial) como en el periodismo, uno de los sucesos más usados es un asesinato. Aunque el periodista y el novelista pueden usar la misma forma narrativa (es decir, comenzar por el final para reconstruir los hechos del asesinato) el novelista parece disponer de más libertad narrativa porque lo inventa todo y puede organizar los hechos sin seguir una estricta cronología. (Sims, 1991)

De las áreas en que más coinciden el novelista y el periodista la más importante es la narrativa. Así, y a pesar de que en el periodismo hay serias restricciones en cuanto al tiempo, el espacio y la temática, escritores-periodistas como Gabriel García Márquez y Héctor Rojas Herazo desarrollan simultáneamente las posibilidades del discurso narrativo en ambos géneros, es decir que, desde el comienzo y de manera sostenida, experimentan con el discurso narrativo novelístico (en el caso de Rojas Herazo con su poesía) en sus escritos periodísticos y van incluyendo elementos del discurso periodístico en sus ficciones (o pética). Esto nos conduce a pensar en el concepto de texto hibridizado para hablar de las producciones periodísticas y artísticas de estos escritores.

### **3.1.1 Hibridación. Una nueva posibilidad narrativa**

Esta hibridación entre periodismo y literatura que planteamos en el apartado anterior habla específicamente y en el caso que nos compete, de cómo, por ejemplo, Rojas Herazo y García Márquez no sólo utilizan elementos periodísticos y literarios como estrategia narrativa, sino también en la utilización de temas y en tratamiento que les dan a éstos. En este caso, nos estamos refiriendo más específicamente a cómo estos autores, que pertenecen al llamado realismo mágico latinoamericano, escriben un periodismo magicorrealista que cumple con las características literarias (yuxtaposición de elementos, temas, hechos y situaciones, que, amplificados por la hipérbole, la sorpresa, el humor, los mitos y la falta de linealidad en el tiempo y el espacio, dan la sensación de una realidad mágica) de este tipo de escritura.

Para llegar a esta aseveración es necesario especificar más detenidamente los elementos periodísticos que estos dos escritores desarrollaron en su carrera como periodistas en comparación con los que trataron en su narrativa y poética, así como la forma en que sus características se asemejan a las del realismo mágico. Así mismo, es necesario, para este caso de estudio, delimitar el periodo periodístico de los autores, para esto, se escogerá tanto para Rojas Herazo, como para García Márquez, el periodo que comprende 1948-1955, esto teniendo en cuenta que, al inicio de este periodo los autores se encontraban trabajando para el Periódico El Universal de Cartagena y hacían parte del Grupo de Cartagena, que, como vimos en el capítulo anterior, tuvo una gran influencia en la producción literaria y periodística de la región.



De esta manera, iniciaremos dando ciertas especificaciones del periodismo del caribe que permiten entender esta indiscutible relación entre el periodismo y la producción literaria de la época. Continuaremos mostrando los temas y la manera en que eran tratados por estos escritores, para terminar visibilizando y analizando algunas de sus piezas periodísticas más representativas que nos permitirán interpretar su relación con sus producciones literarias y específicamente con el realismo mágico.

### **3.1.2 El periodismo del Caribe**

La aparición del periodismo moderno se da en la Costa Caribe hacia principios del siglo XX y responde a uno de los intentos más fuertes por enfrentar los modelos de pensamiento y escritura que se formaron a través de la hegemonía conservadora que dominaba al país en esta época. Sin embargo, más allá de ser una simple revolución a la convención política dominante se trataba de una ruptura en la forma de entender la vida social: creencia absoluta en los cánones del buen decir, sumisión a la órbita política como estructura dominante en la jerarquización expresiva de la prensa, reiteración de una conceptualización dentro del género más usado (la columna de opinión) que privilegiaba la diferenciación y la lucha doctrinaria, poco interés por los signos nuevos de las incipientes sociedades urbanas y desdén por los hechos y personajes que conformaban otras expresiones sociales distintas de la política. (García Usta, 1990, 23)

A pesar de este panorama de dominio político o quizá a partir de él, aparecen en la costa atlántica varios periódicos que, aunque son conservadores y monopolizan la circulación de

la información los expone también a la posibilidad de una nueva sensibilidad que promovió un código de recepción y valorización de lo literario y lo periodístico. Lo más importante de esto es que la mayoría de estos diarios se convirtieron en los vehículos de difusión de las letras y obras literarias que influyeron a su vez en la producción periodística.

Con este panorama político que de alguna manera impide la creatividad periodística, desemboca, al contrario de lo que se podría pensar, en una mayor creatividad por parte de los periodistas. Haciéndole el quite a las restricciones impuestas por el dominio conservador, los periodistas se valen de formas como el humor para reivindicar el periodismo costeño moderno como un medio de replantear la noción de identidad cultural.

De esta manera, los periodistas modernos costeños se encargaron de recuperar la esencia de la cultura popular en oposición a la ya centenaria discriminación de las manifestaciones de la vida cotidiana de la gente. Rojas Herazo, García Márquez y Cepeda Samudio afianzaron un proceso de revaloración de esta cultura regional, en donde los sectores populares y provinciales (de los que ellos mismos provenían) encontraron un canal para expresar su propio mundo. Este nuevo tipo de periodista, que construye un nuevo lenguaje que le permite visibilizar esa cultura regional, se ve poco a poco asimilado como héroe de la tradición y de los mitos.

Así y por una aparente decisión del azar, en 1948 se reúnen en Cartagena los miembros de lo que se ha llamado el Grupo de Cartagena, el cual, y como pudimos ver en el capítulo anterior, es uno de los fenómenos culturales más importantes de este siglo para la literatura

y la cultura costeña y colombiana. La contribución del grupo de Cartagena, así como el de Barranquilla, al periodismo regional es gigantesca. Uslar Pietri, en su estudio sobre García Márquez, Rojas Herazo y Cepeda Samudio, se refiere a las siguientes: la redefinición de los géneros periodísticos como espacios de posibilidades literarias, lo que lleva a estos periodistas a utilizar un lenguaje y unas estructuras literarias en sus columnas de prensa; la escritura de crónicas en el espacio de las columnas a las que la tradición oficial consideraba como espacios estáticos y yertos destinados a la opinión superficial y el lenguaje de trámite burocrático; preocupación por incorporar a los géneros de prensa y a la escritura literaria tanto los aportes de la cultura popular costeña, como las técnicas del cine y las contribuciones a la narrativa moderna; la defensa de elementos de la identidad Caribe y la exploración de los temas del mito y las historias regionales. (1990, 35)

El nacimiento de un diario liberal como El Universal en Cartagena, no hubiera significado mayor cosa para la historia del periodismo colombiano, si no fuera porque en él participaron y sobretodo experimentaron los más grandes periodistas-literatos de este siglo: Gabriel García Márquez y Héctor Rojas Herazo. Estos escritores forjan parte de sus armas de estilo y visión en modestos periódicos de provincia y son tal vez la expresión más madura de un proceso histórico profundo que transforma la manera convencional no sólo de hacer periodismo sino también literatura.

### **3.2. HÉCTOR ROJAS HERAZO. LAS COLUMNAS DE OPINIÓN COMO ESPACIOS DE CONSTRUCCIÓN LITERARIA.**

Cuando Rojas Herazo regresa en 1948 a Cartagena, por solicitud de Clemente Zabala (editor general de El Universal y “maestro” del periodismo para García Márquez y Rojas Herazo) para participar en este periódico ya era reconocido regionalmente por su pintura y su escritura por los críticos de la época. Por ejemplo, los periodistas y escritores barranquilleros reconocían un valor especial en sus obras.

En este periodo, uno de los géneros periodísticos más utilizados era la columna o los comentarios editoriales (que más adelante permiten el nacimiento de la crónica). Estos espacios periodísticos no significaban en esa época lo mismo que ahora, ya que, mientras ahora estos son un espacio de opinión para periodistas sobre los asuntos políticos del país, en aquella época era un espacio de creación literaria donde los periodistas contaban con la libertad de utilizar sus líneas a su antojo. Al llegar en 1948 a El Universal, Rojas Herazo ya entendía el oficio de comentarista editorial en el sentido de cronista. De esto no cabe la menor duda al acercarnos a su columna *Telón de fondo* que publicó en este diario, en ésta podemos ver el predominio del relato o la reflexión en temas muy diversos y de estructura libre que cuentan la vida social como totalidad humana.

### **3.2.1 Sobre la forma**

Las columnas de Rojas Herazo son ya crónicas o poseen muchos de sus elementos, utilizando en sus textos figuras literarias propias de lo que después conoceremos como crónicas periodísticas. “Creo que esto se debió a que ya entendía el periodismo, el comentario periodístico, como la oportunidad de convertir el suceso, de cualquier índole, en una avanzada de la mejor literatura” (García Usta, 1990, 52). Es decir que, las columnas de

Rojas Herazo son ya crónicas o poseen muchos de sus elementos: distan de ser réplicas parroquiales del gran hecho político ocurrido en Bogotá y en cambio exploran la vida humana en sus más diversas manifestaciones y conflictos (el tema de las literaturas, las artes, las costumbres y las ideas ocupan un lugar especial) y lo más notable y revolucionario, organizan un lenguaje de ruptura, con unas estructuras muy diferentes a las hegemónicamente utilizadas por los periodistas costeños de la época. (García Usta, 1990, 56).

### **La construcción del estadio**

La construcción del estadio fue, por mucho tiempo, el dorado anhelo de los fanáticos de la pelota chica. Nuestro béisbol había llegado a su mayoría de edad. Y los peloteros de simples muchachos aficionados se habían convertido, por obra del esfuerzo dirigido, en curtidos campeones (...) y fue entonces, la fiebre del estadio en Cartagena. Toda la ciudadanía se dio a la tarea de construirlo, material y espiritualmente. Aún están vivos, en el recuerdo de todos nosotros, los rugidos de la multitud cuando la obra amenazaba con no llegar a su fin. Y, por sobre la molicie oficial, por sobre el pesimismo, por sobre la angustia de un plazo excesivamente corto, el estadio fue perfilándose, llenándose de realidad (...) la ciudad lo veía y lo sentía crecer. Y era que, prácticamente se estaba erigiendo sobre los cimientos del júbilo cartagenero. *El Universal, Telón de fondo , 27 de mayo de 1948.*

Como podemos ver a partir de la columna mostrada, el tratamiento que se le da al suceso (la construcción del estadio) no es un tratamiento puramente descriptivo de las circunstancias que rodearon al hecho, sino que, a través de distintos recursos literarios permiten que, temas que parecieran banales y cotidianos, adquieran un nuevo interés en el lector. Este elemento también es característico del realismo mágico donde la realidad más cotidiana termina desfamiliarizando al lector, quien además, tiene la posibilidad de percibir el hecho con unos ojos nuevos, con unos ojos más poéticos (maravillosos) que informáticos (periodísticos).

Como dijimos en el primer capítulo, los escritores del realismo mágico, para prevenir el sentimiento de incredulidad frente a la verdad presentada, utilizan objetos o situaciones familiares en formas inusuales (un tapete volador, una amnesia masiva, una mujer tan bella que es un ángel) para mostrar sus propiedades mágicas. Bajo este uso, los realistas mágicos utilizan lo que los formalistas rusos llaman desfamiliarización, es decir, la utilización de elementos comunes en la realidad, elementos que usualmente son presentados pero que se han convertido en visualmente invisibles por su extremada familiaridad con la realidad. Este es el caso de la columna mostrada anteriormente, donde, la construcción del estadio, deja de ser un suceso periodístico que debe ser contado, para cargarse de un sin número de elementos simbólicos que lo acercan más a los sentimientos que genera en la población que al simple hecho de que exista.

Así mismo, Rojas Herazo hace de una pelea de boxeo, de la llegada de los yoyos a Colombia, del 9 de abril de 1948, de la llegada de un extranjero a la ciudad; hechos periodísticos que sobrepasan su acontecer para mostrar la maravilla que poseen en sí mismos, esto a través de recursos poéticos que provienen de su propia escritura poética.

#### **La mañana tiene...**

La mañana tiene la misma suavidad de un dedo dibujando palabras en la arena. Por en medio de los árboles caen móviles, irregulares, caprichosas, las monedas del sol. El ojo siente delicia de gusto nuevo mirando su silueta de tinta, sus giros exactos, su lento caer de hojas. *EL Universal, Telón de Fondo, 9 de junio de 1948*

#### **Noche grande....**

Noche grande. En la frente del cielo, con embrujo mahometano, la hoz de la luna nueva. Noche de cuentos, de ángeles y de niños. El caballo de San Miguel galopa por el espacio regando, entre las nubes, polvo de luceros. En el frente de las casas y en los cercados de los niños se transmiten, cogidos de

las manos, la dulzura cantarina de las rondas. *EL Universal, Telón de Fondo, 16 de junio de 1948*

En estas columnas podemos ver cómo Rojas Herazo le imprime un toque poético a sus escritos periodísticos. Tengamos bien presente que estos dos escritos salen publicados en un periódico y no en una revista literaria, la finalidad de los periódicos es la de informar a la opinión pública sobre los hechos más importantes del día en una ciudad. Así, uno podría pensar que un tema como la noche o la mañana no tendrían relevancia en este espacio. Sin embargo y como hemos podido comprobarlo reiteradamente, el periodismo y la literatura comparten sus espacios creativos, así mismo, la forma poética que utiliza Rojas Herazo en sus poemas es la misma que usa en su creación periodística.

La paradoja del mundo expresivo de Rojas está en atacar, hasta destruir, el costumbrismo literario, el retraso literario y el tradicionalismo periodístico a través de sus páginas del periódico, así, desde su columna de prensa, utiliza su poesía como uno de los elementos de esa destrucción. Un punto importante en la asimilación whitmaniana es el poeta como hombre disuelto en la muchedumbre y deudor totalizante de todas las formas de existencia (García Usta, 1990, 47) Esta idea del poeta deja entrever entonces la posibilidad de escribir más allá de sus propias fronteras, su “estar en el mundo” le permite tener esa visión necesaria para mostrar las dinámicas propias de la realidad a través de un lenguaje poético. Estos elementos permiten que su obra periodística sea una indagación permanente de lo local, sólo que ahora esos temas locales no se tratan de forma coyuntural. Es el lenguaje (que efectivamente se relaciona con su lenguaje poético) el que le permite acercarse a este

mundo regional desde donde puede exaltar la cultura costeña y sus tradiciones y mitos y donde deja de mostrar la realidad como algo monotemático.

En el primer capítulo nos preguntamos qué tenían en común las obras de García Márquez, Rulfo y otros escritores del realismo mágico y respondimos que: la estructura mítica, la alegorización de la historia, el estilo hiperbólico, lo grotesco de los personajes, el lenguaje barroco, arcaizante y quizá cierta relación de los eventos con una preponderante visión primitiva de la realidad. Así mismo, pudimos comprender que lo más importante en el realismo mágico es la forma y ésta resulta inseparable del contenido americano que se expresa dentro de estas novelas. Así, en su afán de mostrar lo americano mediante un primitivismo de la forma, el realismo mágico responde a una expresión americana, a un deseo de América como ideal utópico que se interesa en una larga tradición cultural del continente. Un ejemplo de cómo Rojas Herazo utiliza la alegorización como recurso literario puede ser el siguiente:

#### **Un mensaje para Bernabás**

Bernabás está quieto, dolorosamente quieto, como un rostro detenido en el tránsito de una llamada. Todo está preparado, inevitablemente, para un viaje que los ojos no podrán repetir, ni retener, ni gozar. Barnabás sabe que ha llegado ese momento. Ese momento que él ha buscado con furor, con hambre, con júbilo extraño. Antes, la nieve le castigaba la piel, el viento le hería las uñas, le desgarraba la camisa, muy a su pesar (...) Barnabás –le decían misteriosamente los otros mensajeros- tú siempre llegarás tarde. Y Barnabás sacudía la cabeza y fijaba sus ojos impíos, ausentes, como si la mirada se quedara allí, únicamente allí, temiendo atravesar los objetos y herirse en la llama del reproche. Amalia llevaba la escudilla, recogía, recogía los desperdicios y aventaba a los pájaros las últimas migajas de la cena. Luego volvía al sillón y suavemente envolvía los muslos del padre en la frazada calentada por el rescoldo de la techumbre. ¡Barnabás! ¡Barnabás! Y él se volvía ofreciendo su faltriquera y sus gestos ausentes (...) Madre, decía el hijo de la señora Ganerot, es él, como los pájaros cada día se parece a sí mismo. *EL Colombiano,, Telón de Fondo, 27 de septiembre de 1952*



De la misma manera que ocurrió en la novela, en el periodismo de Rojas Herazo podemos comprobar cómo esa renovación poética que plantea, como parte de la reformulación de lo literario, implica un cambio en la manera de acercarse a esa concepción del realismo mágico en el cual confluyen nuevos recursos literarios junto a una americanización de los temas. Es válido aclarar que en esta tesis estamos buscando los elementos que permitan corroborar que el realismo mágico sí permeó al periodismo de la época, por lo que, otras características de Rojas Herazo, como por ejemplo sus distintas columnas que se refieren a personajes y escritores importantes del mundo no serán analizados en esta ocasión.

Rojas Herazo utiliza por ejemplo frases cortadas (construcciones expectantes de una sola palabra) que abren una intención de narración, formulan un ritmo poético, proponen una atmósfera literaria y el acentuamiento de su visión poética integral del lenguaje periodístico. Este es el caso del artículo que vimos anteriormente Un mensaje para Bernabás, donde todo el artículo se construye alrededor de este nombre.

### **3.2.2. Temas recurrentes**

En su columna *Telón de fondo*, Rojas Herazo trata temas de la vida de la gente, del significado de las costumbres, del crecimiento de las ciudades, de la aparición de los nuevos medios de cultura, de hombres significativos, de las ideas en boga, de los pensamientos y las pasiones de la gente y la necesidad de participar en los asuntos públicos del caribe.

Entre sus columnas más reconocidas se encuentran la torre del reloj, del Japón, el mundo tiene hoy, hace un instante, la máquina de escribir, a nuestra mesa de redacción, la guerra, los lanceros, la construcción del estadio, retornar al pueblo de origen, la iglesia de este pueblo, entre otras. Generalmente, las temáticas que llevaban a escribir a Rojas Herazo tenían que ver con acontecimientos cotidianos de su región: eventualidades ocurridas en la sala de redacción, sucesos típicos de un pueblo, juegos de niños y hechos novedosos.

Viendo las temáticas trabajadas por Rojas Herezo podemos definir ya una relación clara entre esta variedad temática y el realismo mágico. Como pudimos constatar en el primer capítulo de este documento, una de las características del realismo mágico (definida por Gloria Bautista Schwartz en su tesis de doctorado *De cien años de soledad a La Casa de los Espíritus, del realismo mágico al post – boom* Pág. 38 – 42) es que existe una preocupación del autor por los problemas sociales, culturales y políticos de Latinoamérica. En ésta, se da una especie de solidaridad entre el escritor y su pueblo, donde el autor asume la responsabilidad de contar las temáticas populares de su región.

Las temáticas que maneja Rojas Herazo en sus columnas se refieren especialmente a esa vida cotidiana de la gente, a sus costumbres más representativas y a sus particularidades regionales. Es decir que, para hacer periodismo, Rojas Herazo utiliza esos tópicos que tanto concernieron a los autores magicorrealistas y que tanto diferenciaron a los periodistas modernos de aquellos periodistas que dedicaban su espacio a hacer campaña política. El conocimiento de la historia literaria nacional y su poética, su identificación con el mundo regional y su acercamiento con fuentes periodísticas cercanas le permiten a Rojas Herazo

valorar esa realidad cotidiana que tanto interesa al realismo mágico y que él aplica en su periodismo y literatura. Rojas Herazo mira el entorno más próximo y en él redescubre su verdadera realidad, quitándole esa limitación costumbrista tan propia del periodismo pasado.

### **ESE PUEBLO DE LOS TAMBORES**

El pueblo de nuestra costa atlántica es un pueblo hechizado. Nuestro campesino vive, ama, siembra, llora en el velorio o baila en la cumbiamba empujado por un hálito misterioso. Es un hombre rodeado de transmundo por todas partes. Cuando llega la fiesta de San Bartolo, por ejemplo, se pone —muy serio, muy reconcentrado, muy minucioso— a fabricar crucecitas de paja para colgárselas a los niños en el pecho. El campesino no quiere que el diablo —el diablo con cuernos de alcanfor y patas de azufre, el diablo que echa fuego por los ojos y por la boca y le mete el rabo a sus víctimas por las narices— se lleve a sus hijitos para el monte. Por eso riega, también, agua bendita detrás de los escaparates y los baúles. Para ahuyentar al enano cabezón que hurga el sexo de las doncellas con dedos de cristal y les mete palabras grandes y duras a los oídos de los infantes cuando duermen.

Nuestro campesino ha hecho de todo esto una poética y aplastante realidad. Muchos de ellos han visto, en el centro de la noche, al espíritu Lara. Lo han visto escribiendo sobre el agua, vocablos de fuego, el nombre de una mujer encinta para hacerla malparir y torcerle, con el alambre del vómito, las muelas y las tripas. Y hay viejos que nos hablan del brazo palpitante que quedó entre sus manos cuando tajaron, con un limpio círculo de su machete, el ala de una bruja convertida en gallina. Estas brujas las conocen todos. No es un secreto para nadie su sabiduría en la preparación de unturas y brebajes. Tienen algo de seres vegetales estas ancianas. Lentamente, a la vista del pueblo, se van secando, se van pudriendo, se van poniendo chiquiticas y amarillas, hasta que se quedan inútiles sobre una cama de viento como si fueran raíces.

Nuestro campesino cree en todo esto porque lo ama, porque lo necesita, porque sin todo esto se quedaría solo, vacío e inútil. Es más: porque, sin ese cúmulo de creencias, no podría hacerle frente al implacable empuje de la fatalidad y de los elementos. Sin el hechizo no resistiría la mala siembra, ni el luto sobre la familia, ni las gusaneras que hacen caer a pedazos la carne de los ganados. Por eso en nuestros pueblos todavía existen brujos. Brujos de carne y hueso que tienen nombres de apóstoles y tiznan el padrenuestro y el avemaría con el carbón de la cábala. Es toda una cosmología primaria, un empirismo ritual, donde los santos tienen mochilas preñadas de semillas; donde los arcángeles usan rulas y fuman tabaco revuelto; donde la madre de

Dios se sienta en las sementeras a jugar con el ciento, con las hojas y con la lluvia.

Este es nuestro pueblo. Un pueblo hechizado que ha buscado el tambor, la gaita, las guachas, el acordeón y el carángano, para darle nombre propio a un universo de polvo, de clorofila y de azufre. De allí ese extraño sedimento alegiaco que nutre el hípido de nuestras coplas. De allí esa nostalgia, ese acento de miedo y hermosura, que podemos apreciar en todo nuestro folklore. Quien crea que la música de nuestra costa caribe está solamente hecha para la epilepsia corporal o para la simple alegría de los sentidos, está totalmente equivocado. Para su cabal comprensión —para saber lo que bulle en el interior de un mapalé, de un merengue o de un fandango— es preciso emplearse, muy a fondo, en una militancia del corazón y de la inteligencia. Se necesita saber desentrañar lo que hay en aquellas mulatas, grandes y macizas, que cumplen, sobre el cáliz de los pilones, un rito agrario, se necesita conocer el color que tienen las aguas de un estanque cuando el mohán —con voz de niño adulto, del niño que tiene miles de años en su pelambre de musgo y de lodo— nos llama dulcemente con nuestro nombre de pila; se necesita haber visto un patio, simplemente un patio bajo el sol o la luna, cuando el mar es un bramido, grande y amargo, sobre la memoria del tiempo. Todo eso se encierra en esos instrumentos toscos, humildes, contruidos con los elementos de una comarca misteriosa. *El Tiempo, Suplemento Literario, 22 de agosto de 1954.*

En esta columna podemos ver cómo Rojas Herazo recrea la cultura costeña, una cultura bañada de creencias, de música y de danza. En donde enanos, diablos de cola y cuernos, brujas y demás hacen parte de las creencias populares del imaginario costeño y donde los carnavales son un espacio de culto y diversión que marca a esta región. Sin embargo, la manera de contarnos acerca de esto es con imágenes poéticas y bajo una narrativa marcada por metáforas y alegorías. Aquí vemos claramente como la realidad se vuelve maravillosa y deja a su paso un halo de encantamiento que le da un toque especial.

Le evolución del periodismo de Rojas Herazo nos muestra que desde sus orígenes se produjo la definición de unos temas esenciales, permanentes, muy comunes a las de otros

periodistas modernos de la región como García Márquez y Cepeda Samudio, pero se ocupó también de temas diferentes, más personales, y empleó también, en muchos casos, un trato distinto de los temas. Entre los tópicos más usados por Rojas Herazo se encuentran: su pueblo natal, la muerte y los héroes de guerra.

### **3.2.1.1. Tolú. Su pueblo natal**

Resulta muy importante ver la atención que Rojas Herazo presta a la descripción de su pueblo natal, Tolú. Así, después de un viaje que realizó mientras trabajaba en El Universal, dedica varias de sus columnas a este tema.

#### **Retornar al Pueblo**

Retornar al pueblo de origen es asomarse al único sitio del universo donde nuestra infancia ha quedado detenida. Los seres y las cosas adquieren aquí, una calidad y un significado especiales (...) en Tolú, este pueblo mío, parece que el tiempo hubiese detenido su marcha (...) Tolú es un pueblo que duerme sobre el Morrosquillo perennemente arrullado por la flauta de los cocoteros (...) en sus orillas, participando de la calma general, los barcos descansan sobre la arena o a lomo de los polines. (...) los hombres de mar regresan en ellas, a la hora de la tarde, repletas de peces y gruesas palabras rociadas con aguardiente (...) pero lo que llena de beatífica tranquilidad el ambiente son las campanas y los cantos de los gallos (...) después de contemplar todo esto he comprendido cómo un pueblo puede ser pretexto para que, eternamente, haya brisas de mar dialogando con brisas de tierra. **El Universal, *Telón de fondo*, 2 de junio de 1984**

En estas notas podemos ver cómo Rojas representa una forma diferente de concebir la realidad pueblerina. Aquí podemos encontrar varios indicios de los mecanismos empelados desde el periodismo para hacer no sólo reconocible esa realidad sino para presentarle de una forma trascendente. “Los detalles de la localidad son sometidos a la transfiguración poética más exigente y son situados dentro de la nueva, inédita, perspectiva de un mundo

regional que permite asociaciones y paralelos universales. No es, por ningún lado, una tentativa de reimprimir la gracia de la aldea, pero de lo más notable de la visión del cronista convencional, Rojas opta por utilizar una visión lírica”. (García Usta, 1990, 36)

En este caso, y como hemos podido ver que sucede con el realismo mágico latinoamericano, los espacios locales y regionales se convierten en zonas de trascendencia literaria. Lo que hace Rojas Herazo es valerse de recursos literario y poético (que ha desarrollado en su poesía y narrativa) para mostrar esta realidad bajo otra perspectiva, bajo la perspectiva del asombro o como plantea Alejo Carpentier en el prólogo del reino de este mundo, para cumplir la misión del artista que consiste en describir lo maravilloso de esa realidad y revelárselo a los demás, en ponerlo a la vista y alcance de todas las personas. En otra columna de Rojas Herazo, titulada *El Pueblo* habla también de esas características diferenciadoras entre el pueblo y la ciudad, allí nos muestra que en los pueblos los pecados capitales tienen nombre de personal y los mitos tienen casa propia “la ira, la glotonería o la lujuria no se llaman así. Ostentan un bautismo y un patronímico. Son o aquel cascarrabias impenitente o aquel adiposo señor que todos los días hace su siesta bajo las acacias del camellón o la mozueta del boticario con un jugoso anecdotario de amor y chismografía” (Rojas Herazo, Diario de Colombia, *Telón de fondo*, 16 de noviembre de 1952)

En otra columna, titulada *Los Novios* nos habla de que “los auténticos novios son los novios de pueblo. Los otros, los de las ciudades, son parejas más o menos casaderas, que van a verspertina, al club o a la casa de una tía, para charlar a sus anchas. Pero en los pueblos es otra cosa. Allí el noviazgo es una entrañable página de cursilería” (Rojas Herazo, Diario de

Colombia. *Telón de fondo*, 27 de octubre de 1954) la columna continúa hablando de esas diferencias entre ciudad y pueblo dando a entender que es en los pueblos donde se vive el verdadero amor, un amor que se da a través del encantamiento y la cursilería, donde el hombre de verdad tiene que conquistar a la mujer.

Es estas notas de Rojas Herazo sobre la Villa de Santiago de Tolú también se vislumbran los primeros síntomas de un periodismo ficcionado, donde el periodista-narrador, arranca de un tajo esa visión histórica del lugar para darle una visión poética desde lo más cotidiano.

#### **La iglesia de este pueblo...**

La iglesia de este pueblo es sencilla como un vocablo familiar (...) Pero entre todas hay una, en especial, que me ha atraído y llenado de fervor desde niño. Es la del patrono de la villa: Santiago. Imagen que pide a gritos el ámbito de un mural. Es más pintura que escultura. Más calor que volumen.

El santo aparece cabalgando un caballito, blanco y hermoso como los potros de los carruseles. La cabeza y los cascos excesivamente pequeños para su tamaño. Aquélla es briosa, altiva, enojada con dos bolitas de cristal a manera de ojos. Los cascos, al igual que la cola, son de un negro denso y alquitranado. Las patas delanteras encogidas para un salto detenido hacia hipotéticos abismos.

Santiago lo cabalga con la tiesura de las estatuas que ignoran el movimiento. El imaginero lo concibió terrible, devastador, inexorable (...) Difícilmente puede encontrarse una imagen que llene, tan contrariamente, su cometido. Y es que este Santiago fue concebido y realizado por un poeta. Por un poeta que pintaba sobre yeso. Debió ser un imaginero que heredó, sin saberlo, la beatitud de los viejos maestros. Este santo se escapó un día cualquiera, por las manos de su escultor, de uno de aquellos retablos que traspasara de claridad el pincel de Federico de Pantoja el Menor. Aquel que decorara, para deleite religioso de don Alfonso el sabio, la capilla que el monarca erigiera en la entonces incipiente Santiago de Compostela. *El Universal*, 3 de junio de 1948.

En el caso de esta columna y como pudimos ver que sucede en el realismo mágico, el autor se encarga de darle una nueva mirada a los objetos (en este caso a la imagen de un iglesia) utilizando figuras literarias y miles de adjetivos para representar lo que en periodismo sería explicado en un solo párrafo en el que simplemente se describiera a este santo.

### **3.2.1.2 La muerte**

Así mismo, otro tema frecuente en las obras periodísticas de Rojas Herazo es la idea de la muerte. En el caso de sus columnas sobre Tolú, podemos ver cómo la muerte le permite, en contraposición al mundo campesino, establecer unas primeras ideas sobre la ciudad. La ciudad como un hervidero de pasiones, de apetitos, donde lo falso es substituido por lo verdadero. En estas columnas Rojas Herazo habla de la manera en que el campesino concibe la muerte, una muerte que es pensada como antesala del recuerdo, al igual que la piensan los poetas. Un ejemplo de esto lo podemos ver en su columna titulada *En la ciudad de la Muerte*, que publica en su espacio *Telón de fondo*.

#### **En la ciudad la muerte**

En la ciudad la muerte es una intrusa (...) en el campo es diferente. La tierra nos enseña con su ritmo inexorable de todas las horas que la muerte es necesaria y fecunda. Que no puede haber cosecha si no han sido segados, de antemano, los rastrojos sobrantes (...) Hoy murió una niña. Desde temprano las campañas derramaron sobre el pueblo las lágrimas densas, lúgubres, pávidas del *De Profundis*. Por una calle arenosa, que es casi un sendero, apareció el cortejo. Sobre los hombros sólidos venía la caja pequeña, liviana y virginal. Parecía que los campesinos llevaran a enterrar el cadáver, dolorosamente agrandado, de una azucena. *El Universal Telón de Fondo, 8 de junio de 1948.*

Así mismo, en otras columnas Rojas Herazo se refiere también a la muerte, una muerte que le llega a todos, que está siempre ahí, presente e inmanente, pero a la cual también se le puede hacer el quite. En la columna titulada *Teoría del Recuerdo*, por ejemplo, se habla de cómo



el recuerdo es la única forma activa de combatir a la muerte “recordar es apartarse de la vida, ir hacia adentro, nutrirse de una música enérgica que afiebra y enriquece la conciencia” así empieza a contar cómo los recuerdos de la niñez, del pueblo, de los familiares y demás le permite al hombre pelear contra la muerte, que para él significa olvido.

En otra columna titulada *Día de difuntos* donde Rojas Herazo dice que “tal vez nunca, como en estos momentos, hemos estado tan urgidos –por una imperativa higiene de la conciencia, por un vehemente deseo de equilibrar los apetitos, por una fecunda necesidad de reposo interior- de una meditación sobre la muerte. Sobre lo que ella significa como realidad última de nuestro tránsito, como objetivo de agonía” (Rojas Herazo, Diario de Colombia, *Telón de fondo*, 3 de noviembre de 1955) donde plantea que la muerte es algo a lo que no se puede escapar, por lo que el hombre debe estar preparado para ella y sobretodo debe reflexionar sobre ella. Para esto, Rojas Herazo utiliza la poesía para mostrarle al hombre cómo puede prepararse para ella.

### **3.2.1.3 El guerrero como héroe militar**

Por otro lado, un tema frecuente dentro del realismo mágico latinoamericano y en especial colombiano tiene que ver con la figura del guerrero como un héroe militar. Este tema es utilizado también por Gabriel García Márquez tanto en sus cuentos y novelas como en sus artículos periodísticos. En el texto sobre el guerrero liberal, que Rojas Herazo publica en *El Universal* el 29 de octubre de 1948, construye el relato sobre un héroe derrotado que

termina siendo abandonado en su pueblo y olvidadas sus hazañas. Aquí se revela el hondo dramatismo y la inutilidad de la guerra, pero además se pone en entredicho la validez doctrinal del enfrentamiento armado.

También Rojas trata acá el drama humano no ya desde la concepción regional sino como un tema más histórico y mitológico. Así mismo, en la siguiente columna titulada *Al Coronel le duelen los zapatos* podemos ver la manera en que Rojas Herazo desarrolla el tema de los héroes de guerra. Allí dice que “El coronel es un bloque de madera seca –de amarga madera vieja- sentado en su taburete de palo en este pueblo tostado y solitario donde no pasa nada. Este pueblo es un marco necesario a este anciano que parece retrato” (El Universal, *Telón de fondo* 9 de febrero de 1948)

#### **El general es alto...**

El general es alto, delgado y erecto. Un verdadero espectáculo y reciedumbre a los ochenta y tres años (...) este hombre se quedó parado sin espacio y ni tiempo, en la mitad de una batalla (...) muchas noches –náufrago de su orgullosa demencia- ha despertado a sus beatíficos vecinos a los gritos deliciosos con que comanda las huestes de una pesadilla. El general entiende la paz como forzado receso para prepararse a la revolución (...) el general clavó sus pupilas en la lejanía. Tal vez esperaba que apareciese, por el límite de los cerros azules, el airado penacho de la revolución con sus huestes agrarias y sus banderas rojas, flameando victoriosas bajo un cielo sin dueño.  
*El Universal, Telón de Fondo, 6 de Junio de 1948*

#### **Oración para evocar al capitán**

Hace hoy justamente un año empezamos –como en la potente elegía de Walt Whitman, el bíblico campesino de Kentucky- a nutrirnos de tu ausencia, capitán (...) Aquí estamos todos capitán. El rumor de las banderas, flameadas por los brazos de tu pueblo, tiene que despertar tu potente reposo de sembrador que escucha dormido sobre la cicatriz del surco, el misterioso crecimiento de las cosechas (...) Este es tu pueblo capitán. Contéplalo de nuevo. Con sus mismos ríos, sus mismas ciudades hirvientes, sus mismas aldeas, sus mismos amados senderos. Aquí tienes las mismas veredas que recorriste, móvil, infatigable y apostólico, para llevar, al más remoto confín del hombre colombiano, la candela restauradora de tus principios (...) En

estas muchedumbres donde hierven, en rumoroso y uniforme tropel, todos los hombres, todas las clases, todos los deseos, estás tú, disperso, gigantesco y presente, hecho ya símbolo inmemorial en la parábola del pueblo. *El Universal, Comentarios, 9 de abril de 1949*

En estas dos columnas podemos ver cómo Rojas Herazo trata el tema del guerrero, dándole muchas veces la condición de héroe, un héroe que es reclamado por la población pero que es olvidado por ella misma.

### **3.2.3 Anotaciones finales**

Para concluir, podemos decir que Rojas Herazo, con plena conciencia creativa, tanto en su posición poética como periodística (aunque como pudimos ya corroborar no existe una diferencia plausible entre estas dos posiciones) encuentra en su carrera como periodista un sin fin de nuevas formas que le permiten la maduración de su literatura. Así mismo, esas nuevas formas de escritura tienen una total relación con el realismo mágico que venía marcando las nuevas tendencias en los escritores latinoamericanos.

Las temáticas utilizadas por Rojas Herazo, que se refieren sobretodo a ese mundo costeño del que él era parte y del cual quería marcar una severa diferencia frente al interior del país le dan cabida al mundo maravilloso que plantea el realismo mágico, en donde los temas más comunes se convierten, a través de figuras literarias, en nuevos objetos con características culturales propias de la región. Así mismo y como pudimos corroborar en este apartado, Rojas Herazo utiliza constantemente su escritura poética para describir esos acontecimientos y sucesos que ocurrían en su región, dándole mucha fuerza a la exageración, la hipérbole y sobretodo la alegoría como formas de narración, este punto es

fundamental para el realismo mágico en donde se utiliza también este tipo de estética para mostrar esa realidad mágica.

A continuación, nos acercaremos al mundo periodístico de Gabriel García Márquez y a sus construcciones literarias en relación con esa tendencia magicorrealista imperante. Para pasar de un escritor a otro podemos decir que, una de las diferencias marcadas entre Rojas Herazo y García Márquez es que, el primero no utilizó tanto el humor como medio para provocar la sonrisa del lector, sino que le quiso plantear problemas de mayor gravedad analítica, sin que por esto resultara ser más pesado. Lo que hace Rojas Herazo es utilizar esos recursos poéticos que venía implementado en su literatura, en una actitud de opinión más detallada que marcaban sus columnas y artículos periodísticos.

### **3.3. GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. NOTICIA Y CUENTO**

Entre los lectores y críticos de García Márquez existe una aceptable creencia de la relación intrínseca entre la experiencia periodística del autor y su obra literaria, especialmente cuando el autor utiliza historias o elementos que obtuvo de su quehacer periodístico en cuentos y novelas, como por ejemplo, en el cuento *Relato de un Náufrago* que se basa en la historia real de un marinero que naufragó en el mar atlántico, este personaje también hace parte de su tercer libro de cuentos *La Cándida Eréndida y su abuela desalmada* en el cuento *El ahogado más hermoso del mundo*. Así mismo, y como veremos a continuación, muchos de los elementos propios de su estilo literario están presentes en su periodismo.

García Márquez ejerció la profesión de periodista desde los 19 años, momento en el cual publica su primera nota editorial, en el periódico El Universal de Cartagena, concretamente el 21 de mayo de 1948, sobre la muerte de Jorge Eliécer Gaitán y los disturbios que acompañaron este acontecimiento. De ese día en adelante, García Márquez contaría con un espacio en El Universal con su columna *Punto y aparte*. A partir de este momento, García Márquez empieza a vivir del periodismo, ya que en aquellos años un escritor joven y nuevo difícilmente podía vivir de sus creaciones literarias. Sobre lo que fueron las actividades de García Márquez en El Universal, se cuentan con 38 notas publicadas por él y una nota anónima (que se le atribuye a Rojas Herazo) aparecida en la sección Comentarios el 30 de marzo de 1949. En esos momentos, García Márquez tuvo que retirarse por algún tiempo de su trabajo debido a unos problemas de salud que lo llevaron a volver con su familia a Sucre, por lo que, el escritor de la nota manifiesta lo siguiente:

La ausencia temporal de García Márquez de las tareas diarias deja un hueco fraterno en esta casa. Todos los días, su prosa transparente, exacta, nerviosa, se asoma al cotidiano discurrir de los sucesos. Sabía, del heterogéneo montón de noticias, seleccionan con innata pulcritud de periodista de gran estirpe las que – por sus proyecciones y posibilidades- pudieron brindar un mejor alimento a los lectores matutinos. Su estilo se impuso rápidamente en nuestro medio. Tiene para ello, a más de un cultivado buen gusto, recursos verdaderamente maestros, obtenidos en su disciplina de cuentista y novelista.

En estas líneas podemos ver la manera en que García Márquez es valorado por su talento periodístico, pero también por la manera en que su disciplina como novelista y cuentista le da herramientas importantes para su escritura periodística.

Los textos escritos entre 1948 y 1955, demuestran que el realismo mágico de su obra maestra se basa en la realidad sociopolítica, económica e histórica tanto de Colombia como

de América latina. Este realismo mágico fue aplicado no sólo a sus obras literarias sino también a las periodísticas. “El periodismo ha sido una presencia constante en la biografía personal y literaria de Gabo. El periodismo le ha proporcionado a Gabo el novelista mucho más que el mero contacto con la realidad” (Sims, 1991, 23)

### **3.3.1. Sobre la forma**

Podemos decir que, hay ciertas técnicas básicas del periodismo que se convirtieron en constantes dentro de la ficción de García Márquez, como por ejemplo, la creación de un alto nivel de interés desde las primeras líneas del texto; el uso del detalle periodístico y la organización de los acontecimientos a la manera de noticia (empezar por el final, es decir, por el momento en el cual se desatan los hechos que se narrarán). Además, sin lugar a dudas, esa gran variedad de estilos y técnicas que aplica a su ficción las aprendió durante sus primeros años en la costa atlántica, lo que además le abrió también nuevas posibilidades en su periodismo.

De las áreas en que el novelista y periodista coinciden, la más importante es el campo narrativo, en sus respectivos papeles de codificadores de un mensaje que se va a transmitir al lector. A pesar de las severas restricciones impuestas por el periodismo en cuanto al tiempo, el espacio y la temática, García Márquez como escritor-periodista desarrolla simultáneamente las posibilidades del discurso narrativo en ambos géneros, es decir que desde el comienzo y de manera sostenida, él experimenta con el discurso narrativo novelístico en sus escritos periodísticos y va incluyendo elementos del discurso novelístico en su periodismo. Todo esto conduce al concepto del texto hibridizado, es decir, el texto

periodístico-literario, el cual corresponde al desarrollo de García Márquez como escritor-periodista. (Sims, 1991, 23) Sus primeros textos tienen un lenguaje bastante elaborado, una construcción poética excesivamente adornada con metáforas, como ocurre igualmente en el caso de Rojas Herazo.

Yo podría decir: ya vienen los helicópteros. Decir que a nuestro paisaje le está haciendo falta su presencia de pájaro fantástico, legendario. Que los niños campesinos sentirán el rumor de su vecindad por el hilo de las cometas. Que lo verán venir, absortos, abanicando el cielo de los árboles, a posarse sobre la tierra recién arada, a la orilla del agua, como un barco decendido (...) Podría hablar de la aventura del vuelo. Decir que su embriaguez es la revelación de nuestra escondida bondad. Que cuando sentimos el avión suspendido sobre los hombros del aire, descubrimos inesperadamente que aún nos queda la capacidad de angelizarnos (...) Podría recordad ahora, como aquella vez, lo mucho de falsa, de artificial, que había en esa beatitud. Decir que hay un doloroso desequilibrio entre la velocidad de la máquina y la tranquilidad del espíritu (...) yo podría decir todas estas cosas y mucho más, y quedar al final con la desolada certidumbre de no haber dicho nada. *El Universal, Punto y Aparta, Mayo de 1928*

En esta columna podemos ver la manera en que García Márquez utiliza un sin número de metáforas con las cuales nos describe un helicóptero que llega a una población, sin embargo, lo que nos está diciendo es que, aún describiéndolo en verdad no quisiera hacerlo. Deja entonces la sensación de ser una columna que escribe para decir que no debería escribir sobre eso, pero esto a través de un sin número de estrategias literarias que le dan un gran valor al escrito.

El Nobel colombiano empezó su carrera en el periodismo de una forma muy particular, teniendo espacio para desarrollar su opinión y establecer una forma de narración muy propia, con ciertos elementos muy específicos que lo van a acompañar a lo largo de toda su carrera. Es a partir de ese momento en donde se ven esos rasgos como el humor, el valor de

la narración, la ironía, el interés por los personajes, el defender causas y regiones determinadas, que lo acompañaron en sus demás etapas y que definen de forma clara su estilo, además de que le otorgan una estrecha relación con el realismo mágico latinoamericano.

Y pensar que todo esto estará alguna vez habitado por la muerte. Que esta cálida madurez de tu piel, que sube por mi tacto hasta el abismo de mi desasosiego, tiene que desgajarse un día sobre nuestro propio silencio desolado. Que esta orden de cosas naturales, que hacen de ti, y de mi y del agua y los pájaros, claros volúmenes para la vendimia de los sentidos, estará una tarde hundido en la niebla de lejanas comarcas. Que ese temblor de voces que interiores que sube por tu sangre, que se anida en tu vientre como un hijo, cuando te hablo de cosas simples, elementales, como estas cosas tremendas de que estoy hablando, tiene que estar un día trasladado a otro cuerpo, cuando los nuestros sepan del paso de las piedras, y sin embargo siga siendo cierto el amor. Que este dolor de estar dentro de ti, y lejano de mi propia sustancia, ha de encontrar alguna vez su remedio definitivo. *El Universal, Punto y Aparte, Julio de 1948*

En esta columna es impresionante la manera tan poética en que García Márquez describe la muerte, es impresionante sobretodo pensando que éste texto hace parte de una columna de opinión de un periódico y no de un cuaderno de literatura o de una antología poética. Es a través de ejemplos como este que resulta más fácil justificar la relación estrecha que tienen el periodismo y la literatura.

### **3.3.2 Temas recurrentes**

Como cualquier periodista de provincia, muestra mucha preocupación por el mundo local, la ciudad y sus habitantes. Desde los personajes humildes y universales como el zapatero, el sepulturero o el barbero, hasta sus amigos y los personajes importantes en la región, desde los políticos hasta los deportistas. Incluso elabora un diálogo de dos paisanos hablando



sobre jaulas e inventa un personaje muy típico que llega a la redacción del periódico. Va recorriendo las calles y las regiones de la costa Atlántica colombiana para ir descubriendo los rasgos particulares de su tierra por los cuales siente mucha identificación y los cuales quiere resaltar y mostrar a todo el país.

Son primordialmente textos de opinión en donde se informa de los acontecimientos de la época en la región: la falda, el acordeón, el helicóptero. O donde se hacen pequeñas protestas por cosas como el toque de queda o la tecnología. Al mismo tiempo describe las costumbres del momento y la provincia, llenas de color y a partir de elementos simples y cotidianos como: la música, las guacamayas, el espantapájaros, el mico del parque o incluso las labores del periódico. Un ejemplo de esto lo vemos en su columna sobre el acordeón que publica el primer mes que trabajó en El universal.

No sé que tiene el acordeón de comunicativo que cuando lo oímos se nos arruga el sentimiento. Perdone usted señor lector por este principio de greguería... Yo, personalmente, le haría levantar una estatua a ese fuelle nostálgico, amargamente humano, que tiene tanto de animal triste. Nada sé de su origen, de su larga tradición bohemia, de su irrevocable vocación de vagabundo (...) el acordeón ha sido siempre, como la gaita nuestra, un instrumento proletario. Los argentinos quisieron darle categoría de salón, y el trasnochador empedernido se cambió el nombre y dejó a los hijos bastardos (...) el acordeón legítimo, verdadero, es este que ha tomado carta de nacionalidad entre nosotros, en el Valle de Magdalena. Se ha incorporado a los elementos del folclor nacional al lado de las gaitas, de los "millos" y de las tamboras costeñas. *El Universal, Columna Punto y Aparte, Mayo 1948*

Así mismo, y como pudimos ver en el Capítulo 1 sobre realismo mágico, los temas que frecuentemente eran utilizados por los escritores magicorrealistas tenían permanentemente que ver con lo americano, su gente, su historia, geografía, religión, mitos, leyendas y folclor, que proveen al escritor de un manantial de ideas, manantial que generalmente

proviene del acercamiento del escritor con los temas periodísticos que imperaban en la época.

Mientras el Consejo de Seguridad discute sobre el intrincado problema de Palestina, las mujeres, fieles a la eterna política de la coquetería, discuten si es o no conveniente alargar diez centímetros a la falda. La polémica ha llenado de un día a otro los cuatro puntos cardinales de ese universo independiente, autónomo, que no se preocupa de doctrinas Monroes ni de actas de Chapultepec. La jurisdicción del sexo feo termina allí. En esa frontera imprecisa, sin delimitaciones geográficas, donde se quiebran irremediablemente empieza el capricho, el pintoresco y voluble país de la moda. Nosotros –los de este lado del sexo- ante la imposibilidad de conocerlo nos limitamos a creer que es un mundo distinto, descomplicado, sin fenómenos atmosféricos y sin fuerza de gravedad, en donde los habitantes tienen una digestión perfecta y una conciencia limpia. Un país ideal de donde un día –sin tarjeta de visita- nos llegó la falda larga. *El Universal, Columna Punto y Aparte, 1948*

En este texto también se puede ver otra de las características que tendrá su obra periodística: la evasión de la censura mediante la ironía o acudiendo a los acontecimientos internacionales. Así mismo, otra de las características del realismo mágico tiene que ver precisamente con la utilización de la ironía, ya no como medio de contrarrestar la censura, sino más bien para exaltar precisamente esos componentes latinoamericanos que siempre fueron obviados por la dominación literaria de occidente.

Otra de las características que se puede observar en García Márquez es el uso de referencias literarias o históricas para ilustrar un hecho y darle mucha más fuerza a la información. Por ejemplo, en uno de sus textos se puede ver como recrea con humor y genialidad, además de buena información, el nacimiento de dos pares de gemelos ocurrido en Cartagena. Acontecimiento que no sólo compara con la fecundidad antioqueña, sino que lo recrea con más gracia al referirse también a la China o incluso retomando episodios bíblicos. Así de

una simple anécdota hace una gran combinación de hechos históricos y comparaciones, que bien reunidas llenan de humor la nota y la hacen agradable de leer. Lo cual demuestra que bien escrito, hasta el hecho más simple se puede llenar de gracia e innovación.

El de mayo fue un mes próspero para el censo en Cartagena. Las estadísticas, con esa exactitud que convierte las cifras en una barrera para el cauce desatado de nuestra incredulidad, han informado que en el hospital de Santa Clara se registraron cuatro alumbramientos dobles (...) si hubiera sucedido esto en Antioquia, el mundo, acostumbrado a la desconcertante fecundidad de los antioqueños, hubiera seguido imperturbable su curso alrededor del sol (...) lo peor del caso es que no hay nada más contagioso que esto de la gemelidad. Rebeca, la mujer de Isaac, fue la primera mujer histórica que salió con tamaño desplante al dar a luz, simultáneamente a Esaú – el velludo- y a Jacob –el suplantador- (...) Desde la famosa Dionne hasta los trillizos que recientemente vinieron al mundo en Barranquilla, parece que el universo femenino se hubiera empeñado en superar la cifra con una insistencia, con una fanática voluntad que toca ya los límites de lo deportivo. . *El Universal, Columna Punto y Aparte, 1948*

### 3.3.2.1 Los viajes

También en estas columnas, García Márquez empezará a abordar un tema que será una constante a lo largo de su obra periodística: la descripción de los viajes. Esto se une constantemente con otra de sus obsesiones que logrará elaborar más en los reportajes: el desarrollo de personajes. En uno de estos viajes García Márquez ve a tres personas que le llaman mucho la atención: una negra coqueta y engreída, un indio callado y un hombre con una cicatriz en la cara. Así que dedica tres columnas para describir a cada uno de los personajes, sus anécdotas, su posición y actitud en el viaje. A continuación se mostrarán apartes de estas columnas.

En el lado opuesto al mío viene viajando la negra, reluciente y magnífica como un santo de brea. Desde hace mucho rato está contemplando el paisaje con una lejanía interior orillada casi con la tristeza. Es una mujer que toma en serio esta necesidad de viajar (...) Hace un momento, cuando pasamos

por el último pueblo, unos gaiteros estaban tejiendo su madeja de música a la orilla de la carretera.

En un puesto del bus, detrás de la negra, viene de viaje el indio. Es un ejemplar perfecto de estos hombres –mitad primitivos, mitad civilizados– que bajan de la Sierra Nevada de Santa Marta cargados de plantas medicinales y de fórmulas secretas para el buen humor (...) durante todo el viaje el indio parecía estudiar la seriedad de la negra. Entre ellos se interponía un complicado mapa de costumbres, de usos diversos (...) Los dos, cada uno a su manera, son profesionales de la aventura.

En este viaje he conocido un hombre extraordinario. Un hombre al que el relámpago del machetazo le cayó de frente sobre la risa, y lo dejó serio, con una seriedad tremenda, llena de cicatrices (...) lo primero que nos preguntamos es cómo sería su risa, qué sonoro volumen tendría en otro tiempo la fruta de su regocijo, antes que el rostro transitado de pavidéz se asomara al abismo de la reyerta. *Estas tres columnas fueron publicadas en El Universal, Punto y Aparte, Julio de 1948*

En estas columnas podemos ver la manera en que García Márquez cuenta sus viajes, dándole un gran valor a los momentos que vive en los buses y a los personajes que allí se encuentra. En este caso, impresiona que quienes son descritos pertenecen a las tres minorías latinoamericanas más representativas (afroamericanos, indígenas y campesinos) Así mismo, y para quienes conocen la costa atlántica y sus carreteras es asombroso ver la manera en que describe a los gaiteros (Quizá en el camino a San Jacinto u Ovejas) sentados al borde de la orilla, como todavía sucede.

### **3.3.2.2. El Humor**

En la tesis *Análisis del estilo periodístico de Gabriel García Márquez*, escrita por María Patricia Acosta para la Pontificia Universidad Javeriana se exponen tres conceptos fundamentales que permiten explicar el humor de García Márquez en su época de periodista en la costa. El primero de ellos es la paradoja, que utiliza a través de

afirmaciones inexactas que les da apariencia de verdad, afirmaciones inverosímiles o absurdas que se presentan con apariencia de verdaderas “Lo paradójico es un recurso esencial en el periodismo de García Márquez que permite que se dé la fabulación respecto a hechos que acontecen en el país, una forma de humor sarcástico, una manera de ver las noticias desde otro ángulo. Así logra una nota más humana y menos notarial” (Acosta, 1992, 92)

La segunda forma de humor que utiliza García Márquez es la greguería, en la cual prima lo insólito y las asociaciones deslumbrantes entre los elementos que conforman el todo del mundo. Y la tercera es la goyería, en donde, a partir de un elemento cotidiano, que no se considera gran tema, García Márquez le da mucha importancia, es este el que más relación tiene con el realismo mágico, lo interesante del caso es, que García Márquez le imprima además un toque de humor.

El jueves es un día híbrido. Una torrija del tiempo, sin sabor ni color, sin otra justificación que la de obligarnos a gastar un pedazo de vida que podríamos utilizar en cosas más útiles. Las horas que malbaratamos un jueves podrían servirnos para hacer más blanda la almohada del domingo (...) Pero el jueves a pesar de todos los inconvenientes, sigue siendo verdad en nuestro calendario. Despertamos a su simple claridad, su desabrida transparencia, con la sensación de estar desembarcando en una isla estéril, triste de vegetación, rodeada por las aguas de las horas de vidas. Y yo creo que el jueves no sirve ni siquiera para morir. Entregarnos al gozo de la muerte después de haber molido los minutos de tres días fecundos, productivos, es – más que una simplicidad- una tontería (...) Indiscutiblemente el jueves es un día entre paréntesis. Sólo sirve para escribir sobre su inutilidad cuando no es posible desarrollar otro tema de mayor importancia. *El Universal, Punto y Aparte, Junio 1948*

El amor es una enfermedad del hígado tan contagiosa como el suicidio, que es una de las complicaciones mortales. Sin embargo, ambas han sido convenientemente dignificadas, elevadas a una categoría sentimental, acaso por la imposibilidad de la ciencia para elaborar una terapéutica apropiada

(...) Pero lo más peligroso de la enfermedad amorosa es lo que ella tiene de teatral. No sólo en su esencia, sino en sus elementos accidentales. Tan pronto como se presentan los primeros síntomas, el paciente se vuelve impaciente, elabora argumentos, monta su aparataje escenográfico con el más complicado sistema de bambalinas suspirantes, de consuetas literarios, de telones decorados a brochazos de lírica timidez; y empapela las paredes de su pensamiento con cartelones aparatosos que anuncian una conmovedora obra ceñida a los cánones de un auténtico dramatismo de escuela, para después, a la hora de la función salir con una pantomima (...) Con el amor, como con toda enfermedad contagiosa, sucede que quien la contrae tiene indefectiblemente a quien cargarle la culpa. *El Universal, Punto y Aparte, Junio 1948*

En estas dos columnas podemos ver el toque de humor que le imprimía García Márquez a sus columnas, un humor muy sutil que, a través de los tres elementos que vimos anteriormente (goyería, greguería y paradoja) le da un poco de suspicacia a lo que se escribe. Se cree que en algunas descripciones muy minuciosas, García Márquez hacía uso de su creatividad y se daba la libertad de inventar ciertas cosas que eran casi imposibles de probar, ya que en algunos casos la precisión de detalles demasiado personales es bastante sospechosa y se puede llegar a creer que sobre estos aspectos el periodista no tenía ningún conocimiento, ya que llega a describir cosas demasiado íntimas que no se pueden probar, de gente con la que no pudo hablar o que no conoce lo suficiente como para tener esa información de ellos. Aunque son bastante verosímiles, son difíciles de intuir. Posiblemente estos detalles ficticios le permitían fortalecer los personajes, el drama o decir una idea que la censura le impedía.

El humor costeño de García Márquez puntúa sus reportajes no sólo como un recurso de amenidad, no sólo como señal de identidad de quien detesta lo solemne, sino como arma política. Es el reflejo de su visión crítica de la realidad colombiana. En los reportajes

volverá a utilizar fórmulas de humor de las columnas como la greguería, las anécdotas insólitas y reveladoras, la ironía y los juegos paradójicos.

### **3.3.3 Anotaciones finales**

Como pudimos ver, el periodismo de García Márquez tiene una estrecha relación con su narrativa, las temáticas que desarrolla en cada uno de estos espacios no resultan ser tan diferentes, así como el tratamiento que le da a la información. Así mismo, y siendo uno de los escritores latinoamericanos más relacionado con el realismo mágico, la manera en que maneja los temas y en especial las figuras literarias en las que se basa resultan ser las mismas que fueron explicadas por teóricos y escritores para definir el realismo mágico.

Es impresionante ver cómo en García Márquez desarrolla esa capacidad de volver nuevas (a partir de una recreación literaria impecable) situaciones y objetos que parecen no tener nada interesante, dándole un poco de picardía a sus escritos que le permite ese toque de humor que tan característico de él en esta época.

## CONCLUSIONES

La hipótesis de este trabajo de grado tenía que ver con preguntarse si se puede afirmar que el realismo mágico no sólo transformó la manera literaria de concebir la realidad y la ficción, sino que también transformó la manera de diferenciar los hechos reales de los ficticios dentro del periodismo. A esta pregunta tendremos que responder afirmativamente y además de eso tendremos que decir que la influencia del realismo mágico en la literatura y el periodismo no se reduce a un cambio de concepción entre lo real y lo ficticio, sino a un sin número de puntos que pretendo desarrollar en estas conclusiones.

Así mismo, el objetivo general de este trabajo era el de describir la manera en que la estética propuesta por el realismo mágico en la narrativa colombiana, traspasaba los límites de la literatura para insertarse en el periodismo colombiano de mediados del siglo XX, esto a través de dos escritores y periodistas colombianos tan representativos para las letras del país como Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez. Para esto, se dedicó todo un capítulo para ahondar en las profundidades de una conceptualización del realismo mágico latinoamericano que permitiera reconocer si estos dos escritores hacían parte de los llamados mágicorealistas. Así mismo, en un segundo capítulo hubo que profundizar en el mundo literario y periodístico de estos dos escritores de manera que se pudiera comprobar su pertenencia al grupo de mágicorealistas y en un tercer capítulo hubo que demostrar el



vínculo existente entre periodismo y literatura para entender cómo el realismo mágico pasó de un campo a otro sin mayor dificultad.

De esta manera y en el momento de concluir este trabajo podemos decir primeramente que, es innegable la influencia que tuvo el realismo mágico en la narrativa latinoamericana. Éste les permitió a los escritores latinos unas posibilidades creativas que se referían al tratamiento de temas regionales y locales bajo un nuevo tipo de estética, dejando entonces de copiar unos modelos europeos que sólo estaban respondiendo al contexto occidental.

Lo que se buscaba entonces era la posibilidad de voltear la mirada hacia adentro del continente, sin por esto dejar de reconocer las influencias que podían tener de occidente; especialmente de escritores como Franz Kafka, Oscar Wild o Virginia Wolf, entre otros. De esta manera, los escritores que hacían parte del realismo mágico latinoamericano desarrollaron temáticas locales donde los acontecimientos, los mitos, las situaciones más comunes, las fiestas, los paisajes y los objetos cobraron un papel protagónico en las producciones literarias (y como vimos también en las periodísticas). Estos temas eran contados a través de un sin número de formas literarias como la hipérbole, el contraste, la yuxtaposición de temas, el humor, la alegoría, entre otras cosas, que permitían imprimirle ese toque mágico a la realidad. Pero aún reconociendo la importancia del realismo mágico en Latinoamérica es preocupante que no se haya profundizado en una definición propia y diferenciadora, que permitiera un análisis más profundo y un sin número de investigaciones entorno a este tema.

Entendiendo que el realismo mágico más que una cuestión de fe (como planteaba Alejo Carpentier para explicar lo real maravilloso) es una forma estética, podemos entender cómo éste pudo traspasar el espacio literario para entrar en el periodístico. Si el realismo mágico fuera una cuestión de fe, los escritores simplemente tendrían que tener la capacidad de ponerse unas gafas especiales que les permitieran ver lo que a los ojos de todos los hombres no es visto: lo maravilloso de los objetos en sí mismos. Entonces, el único trabajo que tendrían que hacer sería el de describir la realidad maravillosa tal cual la pudieron observar. Sin embargo, cuando hablamos de realismo mágico, estamos hablando de una forma de escritura que les permite a los autores generar asombro y extrañamiento (desfamiliarización) en sus lectores. No se trata entonces de una simple descripción del entorno, sino de una creatividad estética a través de la cual le dan un tratamiento especial a los temas más comunes y locales de su región.

Es este precisamente el punto de encuentro más claro entre el periodismo y el realismo mágico: los dos desarrollan temas que se refieren especialmente a hechos, personajes y situaciones del entorno más cercano y lo hacen de una manera especial. Para esto fue fundamental la escogencia de dos escritores/periodistas como caso de estudio. Con Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez se pudo constatar que no existían grandes diferencias entre las formas estéticas que utilizaban en su literatura y las que usaban en sus columnas de opinión. Así mismo, tampoco existían grandes diferencias entre los temas que desarrollaban y la manera en que lo hacían, con lo que planteaba el realismo mágico.

Como pudimos ver en el capítulo anterior, Héctor Rojas Herazo desarrolla en sus columnas temáticas que se refieren especialmente a la vida cotidiana de la gente (el pueblo, la muerte, el recuerdo) y a las costumbres más representativas y particulares de la región (los festivales, los bailes, la representación de la muerte y los mitos y leyendas) y los desarrolla utilizando los mismos elementos poéticos que usa en su poesía: un lenguaje de ruptura, frases cortadas (construcciones expectantes de una sola palabra) que abren una intención de narración, la formulación de un ritmo poético y una atmósfera literaria. Esto logra entonces el acentuamiento de una visión poética integral en Rojas Herazo que impregna también su lenguaje periodístico, por lo cual no habría razón para pensar que existe una diferencia contundente entre su manera de hacer literatura de la de hacer periodismo y estas dos responden también a un deseo estético de contar lo americano, a través de lo cual se acerca a ese entorno magicorrealista que impregnaba a Latinoamérica.

Así mismo, Gabriel García Márquez desarrolla en su periodismo temas regionales y de provincia en donde muestra una gran preocupación por el mundo local y sus habitantes (contándolo a través de personajes humildes y universales como el zapatero o el sepulturero, amigos, políticos y hasta deportistas). Sus fuentes de información las encuentra recorriendo las calles y las regiones de la Costa Atlántica, y es allí donde va descubriendo los rasgos más particulares de su tierra. García Márquez explota estos temas a partir de un lenguaje bastante elaborado, con construcciones poéticas excesivamente adonadas con metáforas y con un toque de humor que siempre lo caracterizó. Entonces, su estudio nos dio como resultado una rotunda afirmación de que la estrecha relación entre periodismo y literatura a mediados del Siglo XX respondía también a una necesidad latinoamericana de

pensarse desde las regiones, desde la cultura local y desde aquellas historias orales que construyen el tejido social de las poblaciones.

Fue impresionante ver cómo el periodismo le sirve a García Márquez para construir su propia narrativa, en sus cuentos y novelas siempre impera el detalle periodístico, el alto nivel de interés desde las primeras líneas y la organización de los acontecimientos como en las piezas periodísticas (empezando por el final, es decir, por el momento en el cual se desatan los hechos que se narrarán). Además, sin lugar a dudas, esa gran variedad de estilos y técnicas que aplica a su ficción las aprendió durante sus primeros años en la costa atlántica.

En esta relación entre periodismo y literatura resulta asombroso imaginar cómo esto pudo suceder en Colombia. Un país que, por sus distintas problemáticas siempre tiene hechos periodísticos que contar y en donde la inmediatez y la celeridad son sus mayores constantes. Sin embargo, a mediados del Siglo XX se hacía un periodismo diferente (y eso que en esta época el país estaba viviendo en plena Violencia bipartidista que desemboca en la muerte de Jorge Eliécer Gaitán). Es maravilloso pensar que hubo una época en Colombia en la que, aquel que leyera un periódico estaba abriéndole la puerta a un mundo literario asombroso, en donde el cuento y el poema tenían total relación con los hechos periodísticos.

Ya es claro que muchos de los escritores de mediados del siglo XX se dedicaban también al periodismo y esto se debió quizá a que en aquella época era demasiado difícil vivir de la

escritura literaria, por lo que éstos veían en las salas de redacción una posibilidad de ganar dinero para subsistir, posibilidad que también les permitía hacer lo que más disfrutaban en la vida: escribir. Sin embargo, esa no era la razón más contundente para el establecimiento de esta relación, ya que ésta tiene un componente mucho grande, un componente que tiene que ver con una apuesta, podemos decir ideológica, de los periodistas y escritores de la época, quienes le apostaban a lo regional, a rescatar aquellas historias contadas por los abuelos, aquellas creencias que marcaban tantas diferencias entre el interior y la costa atlántica y aquellos personajes que nunca habían sido importantes ni para la literatura ni para el periodismo.

Se trataba entonces de perderle el miedo a contarse desde adentro, desde las propias raíces de esta tierra latinoamericana y ese contarse tiene mucho que ver con el periodismo, el cual surge precisamente como un medio para que el pueblo, la ciudad y la región se cuenten. Sólo que, estos escritores/periodistas lo hacían de una manera mucho más poética, impregnando los sucesos periodísticos de una hermosura, una humanidad y un arte que le daban un sentido mágico a la realidad.

Esta apuesta se relaciona también con la conformación de distintos grupos de escritores y periodistas en la costa atlántica, que empiezan a tener una influencia muy fuerte en estas creaciones. Grupos como los de Cartagena y Barranquilla reúnen a los escritores más representativos de la costa, se reúnen a hablar, a intercambiarse libros, a tomar trago y a discutir por horas sobre autores, escritores, periodistas, política, economía, en fin, a hablar de los temas que más les interesaban y que daban como resultado una consolidada apuesta

ideológica tanto en el arte como en el periodismo. Es quizá esta complicidad la que le permite a García Márquez y Rojas Herazo arriesgarse creativamente en espacios como las columnas de opinión, sin tener límites, impregnando sus escritos de sus propios aprendizajes literarios.

En conclusión, como pudimos constatar en este trabajo de grado, a mediados del siglo XX la escritura literaria y periodística en Colombia resultaba estar moviéndose en un mismo ambiente y espacio, compartiendo no sólo el discurso y la narrativa, sino también unos mismos autores y en especial una misma tendencia: la de volver maravillosa la realidad americana.

## BIBLIOGRAFIA

- Acosta, P. (1898) *Análisis del estilo periodístico en Gabriel García Márquez*. Tesis de grado, Comunicación Social, Pontificia Universidad Javeriana. 92 p.
- Arango, M.A., (1989) *Origen y Evolución de la Novela Hispanoamericana*, Tercer Mundo Editores, Segunda edición, Bogotá.
- Anderson, I.E., (1976) «El realismo mágico en la ficción hispanoamericana». El *realismo mágico y otros ensayos*, Monte Avila Editores, 7-25 Caracas.
- Bautista Schwartz, G. (1987) *De Cien años de soledad a la Casa de los espíritus del realismo mágico al post-boom* Tesis (Doctor of Philosophy), State University of New York at Albany. Department of Hispanic and Italian Studies, New York
- Bernal Bermúdez, M.C., (2006) *Más allá de lo real maravilloso el surrealismo y el Caribe*, Universidad de los Andes, Bogotá.
- Bravo, J.A., (1984) *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual*, Colección Lingüística y Literaria, Segunda edición, Lima, Perú
- Bustillo, C., (1997) *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso/ 2ª edición*. Coedición con Monte Ávila Editores Latinoamericana. Colección Estudios, Serie Literatura , Caracas.
- Camayd-Freixas, E., (1995) *Realismo mágico y primitivismo en la novela hispanoamericana de Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez*, Tesis (Doctor of Philosophy). -- Harvard University, Cambridge
- Cárdenas, A., (1994) “Novela y Escritura en ROJAS HERAZO”, en *Revista Universitas Humanística*, Vol. 23, No. 24
- Cobo-Borda, J.G. (1984) “Vueltas en redondo en torno a Gabriel García Márquez”, en *Revista Eco*, Vol. 272, Bogotá.
- Congreso Internacional De Literatura Iberoamericana (1975) *Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica: Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, Edición al cuidado de Donald A. Yates. Michigan State University, Latin American Studies Center.

De Torre, G., (1968) *Claves de la literatura hispanoamericana*, Editorial Losada S.A., Buenos Aires

Figuroa Sánchez, C.R., (2008) *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*, Pontificia Universidad Javeriana Universidad de Antioquia. Medellín.

Fiorillo, H., (2002) *La Cueva Crónica del Grupo de Barranquilla*, Editorial Planeta Colombiana S.A., Primera edición, Bogotá.

García Márquez, G., (1987) *Textos costeños: obra periodística / Gabriel García Márquez; recopilación y prólogo de Jacques Gilard*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires. Vol. 1 y 2

García Usta, J. (1990) *Gabriel García Marquez, Héctor Rojas Herazo y Álvaro Cepeda Samudio : historia, cultura y región en el surgimiento del periodismo moderno de la costa Atlántica*, Ministerio de Cultura, Bogotá (sin publicación)

García Usta, J. (1995) *Cómo aprendió a escribir García Márquez*, Editorial Lealon, Medellín

García Usta, J. (2005). “Los “bárbaros” costeños y la modernización de las letras nacionales”. Ponencia en: *El caribe en la nación colombiana*. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

García Tapia, C. R., (1951) “El realismo mágico en la literatura” en *Conferencias sucursales* No. 481, Bogotá, p. 1-4

Lukavzka, E. (1991) “¿Lo real mágico o el realismo maravilloso?” en *Sbornik Praci Filozoficke Fakulty Brnenske Univerzity*, p. 1-11

Márquez Rodríguez, A., (1992) *Ocho veces Alejo Carpentier*, Editorial Grijaldo, Caracas

Márquez Rodríguez, A., (1990) *Barroco y América Latina un itinerario inconcluso* Editorial Monte Ávila, Caracas

Menton, S., (1998) *Historia verdadera del realismo mágico*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

Naumestier, S., (1989) *La novelística de la costa colombiana: Especulaciones históricas. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986* Berlín. Editores: Vervuert Verlagsgesellschaft, España.



- Oviedo, R., (1999) “Huellas de vanguardia: Realismo mágico/literatura fantástica. Esbozo de una relación”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Universidad Complutense de Madrid
- Parkinson Zamora, L., (1995) *Magical Realism. Theory, History, Community*, Wendy B. Farias Editores, Duke University Press, USA
- Padura Fuentes, L., (2004) *Un camino de medio siglo Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, Ediciones Unión, La Habana
- Rojas Herazo, H., (2003) *Obra periodística (1940-1970) / Héctor Rojas Herazo; compilación y prólogo Jorge García Usta*, Fondo Editorial Universidad Eafit, Medellín. Vol.1 y 2
- Romero, M.G., (1992) *América, de lo real maravilloso*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá
- Ruiz Serrano, C., (2008) “Lo fantástico: Norte y Sur. El realismo mágico de las últimas décadas en Hispanoamérica y Rusia: ¿hibridez o desaparición?” *Anales de Literatura Hispanoamericana* No. 11. Universidad Complutense de Madrid
- Sánchez Ferrer, J.L., (1990) *El realismo mágico en la novela hispanoamericana del Siglo XX*, Editorial Anaya, Madrid
- Samper, María Elvira. «Entrevista a Gabriel García Márquez» en *Semana*, 358, Bogotá (14 marzo 1989), pp. 27-33.
- Sims, R.L., (1991) *El primer García Márquez: un estudio de su periodismo de 1948 a 1955*, Scripta humanistica