

Recepción: 15/10/2011  
Aprobación: 13/12/2011

## **COSME DE JOSÉ FÉLIX FUENMAYOR: LA INSERCIÓN DE UNA NOVELA COLOMBIANA EN LA HISTORIA DE LA VANGUARDIA LATINOAMERICANA**

**Mario Eraso Belalcázar**

Doctor en Literatura Hispánica. El Colegio de México

### **RESUMEN**

Muchos críticos se preguntan qué significado ha tenido la vanguardia en la literatura colombiana. Con este artículo presento el estado del problema, analizando algunas circunstancias textuales de la novela *Cosme*, escrita por José Félix Fuenmayor. Por una parte, es indefendible la tesis según la cual sí hubo vanguardia en Colombia; por otra, novelas como *Cosme* se estructuran con elementos narrativos que, por lo menos, dejan abierta la cuestión. Más que promover un estilo decimonónico de escritura, *Cosme* es una antinovela que pone en evidencia las características de un texto de ruptura con la tradición; en ese sentido, podría ser considerada como una novela de vanguardia.

**Palabras Clave:** *Cosme*, José Félix Fuenmayor, Narrativa colombiana, Narrativa de vanguardia, Cultura colombiana.

# **COSME BY JOSÉ FÉLIX FUENMAYOR: THE INCLUSION OF A COLOMBIAN NOVEL IN THE HISTORY OF THE LATIN AMERICAN AVANT-GARDE**

**Mario Eraso Belalcázar**

Doctor of Hispanic literature. The College of Mexico

## **ABSTRACT**

Many critics wonder over the meaning of the avant-garde in Colombian literature. This article analyses some of the textual circumstances of the novel *Cosme*, written by José Félix Fuenmayor. On the one hand, it is difficult to defend the thesis according to which there was an avant-garde in Colombia; on the other hand, novels like *Cosme* are structured with narrative elements that leave the question open. Rather than promote a nineteenth-century style of writing, *Cosme* is an antinovel, which highlights the features of a text's break with tradition; in that regard, it could be considered an avant-garde novel.

**Key words:** *Cosme*, José Felix Fuenmayor, Colombian narrative, Narrative of the avant-garde, Colombian culture.

## INTRODUCCIÓN

Al poner en tela de juicio los límites mismos de lo que es narrar, los relatos vanguardistas buscan narrar nada, y aunque varios autores de la época se propusieron reivindicar las posibilidades estéticas y existenciales de lo cotidiano, las acciones que contaban parecían no tener sentido. Estos son, justamente, los focos de interés de éste artículo; por lo tanto, la hipótesis central es que, como efecto, no es posible negar la existencia de la vanguardia en Colombia, ya que puede ser explicada como resultado de la interacción de la literatura colombiana con los textos de la narrativa latinoamericana escritos en pleno apogeo de las vanguardias históricas<sup>1</sup>.

### 1. El Estado de la Cuestión

Para disponer de técnicas narrativas novedosas, con frecuencia los relatos de vanguardia se dedican a explorar un tópico: la autorreferencialidad, la tendencia a dar mayor realce a formas y técnicas con respecto a contenidos. De hecho, Ortega y Gasset consideró que era la característica más notable de la escritura que inauguraba la segunda década del siglo XX:

Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, que dominaba en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Sería un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta, y no demótico<sup>2</sup>.

El argumento está directamente relacionado con lo que denomina *hermetismo*, concepto que remite a una idea muy extendida a principios del siglo XX: la obra de arte debe ser completamente autónoma. Ortega desdeña

- 
1. Los autores y las novelas que tomaré en cuenta son: FERNANDEZ, Macedonio. Museo de la novela de la eterna (Primera novela buena). Buenos Aires, Corregidor, 1975; GIRONDO, Oliverio. Espantapájaros (al alcance de todos). Obras completas. Buenos Aires: Losada, 1968 [1era. edición, 1923]; OWEN, Gilberto. Novela como nube. Obras. Ed. de Josefina Procopio. México: FCE, 1979 [1era. edición, 1928]; FUENMAYOR, José Félix. Cosme. Bogotá: Carlos Valencia, 1979 [1era. edición, 1927]. Las citas sobre estas novelas van a pie de página. La novela de Macedonio Fernández es un proyecto estético que comenzó a escribir alrededor de 1925 (lo confirman los periódicos, anuncios y adelantos de la novela, publicados desde 1929 hasta 1948), y en el que nunca dejó de trabajar; prueba de esto es su Museo de la novela de la eterna, publicada póstumamente en 1967.
  2. ORTEGA Y GASSET, José. La deshumanización del arte. En: La deshumanización del arte y otros ensayos de estética. Ed. de Paulino Garagorri. Madrid: Alianza, 1993. p. 27.

a la que aspira a ser copia fiel de la realidad; por eso, pretendería que los relatos, incapaces ya de inventar nuevas intrigas, se desarrollaran conforme a moldes rígidos: personajes diluidos, tramas asépticas, escasa acción, carencia de lo trascendental, excepcional o extraordinario. No importa tanto lo que se narra, que puede ser contado con mayor o menor brevedad, sino el modo de narrarlo.

En este sentido, la novela de Macedonio Fernández permite constatar la destrucción de la función clásica del narrador, la construcción psicológica de los personajes y la estabilidad del *yo*. En ese ritmo narrativo por el cual lo narrado se hace superfluo, carente de interés, el autor concibió su novela como una serie de “prólogos” sucesivos que retardan y, de cierto modo, truncan la historia. En el “prólogo final”, titulado “Al que quiera escribir esta novela”, Fernández deja el “libro abierto”. Habría que enfatizar el desconcierto del lector, que está autorizado, “para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, enmiende, cambie, pero, si acaso, que algo quede”<sup>3</sup>. La capacidad novelística se pone al servicio de la ironía burlesca, patente en todo momento. Desde otra perspectiva, el problema estético, que consistía en destruir los moldes de la escritura decimonónica, fue resuelto por Gironde a lo largo de los veinticinco fragmentos de *Espantapájaros*. El personaje que anima el texto ---lanzado a la nada existencial donde flota sin rumbo--- es absorbido por imágenes especulares que tienden a disolverlo y a destinarlo a actitudes fútiles, resultantes de la deformación consciente y estética de la realidad: “Mis nervios desafinan con la misma frecuencia que mis primas. Si por casualidad, cuando me acuesto, dejo de atarme a los barrotes de la cama, a los quince minutos me despierto, indefectiblemente, sobre el techo de mi ropero. En ese cuarto de hora, sin embargo, he tenido tiempo de estrangular a mis hermanos, de arrojarme a algún precipicio y de quedar colgado de las ramas de un espinillo”<sup>4</sup>.

Cambiar los valores que configuraban el mundo de la novela tuvo consecuencias bien conocidas: los personajes —cuando los hay— que marcan los núcleos esenciales de los relatos de vanguardia son individuos desubicados, de perfiles imprecisos; contemplan y reflexionan sin buscar un lugar determinado y sin ambicionar pautas de formación o de aprendizaje. Nada de *bildungsroman*. De manera contraria a la habitual, el argumento y las acciones que reproducen estos relatos no tenían orden, finalidad, paralelismo intensificador; así, los escritores evitaban la necesidad de justificar

---

3. FERNÁNDEZ, Op. cit., p. 265.

4. GIRONDO, Op. cit., p. 167.

o de buscar una solución a los conflictos de la realidad inmediata. Saúl Yurkievich definió esta nueva forma de auto-observación de la vanguardia con estos términos:

La dispersión focal, la fragmentación yuxtapuesta, los montajes diferenciales (deriva de una función por incremento de lo variable) desmantelan el esquema figurativo tradicional, desarreglan la transposición lineal y global de conjuntos antes integrables, proponen una imagen del universo que no coincide con el recorte utilitario, ponen en evidencia el poder humano de crear agrupamientos muy heterogéneos regidos por otra causalidad, por una nueva concepción del tiempo y del espacio interrelacionados. Al orden de la acción unificadora sucede el de la relatividad y la discontinuidad<sup>5</sup>.

La vanguardia introduce un nuevo concepto de realidad en literatura porque introduce a la literatura en una nueva experiencia de la realidad; de modo que, en ese entorno, la obra no está nunca dada, sino ofrecida y, más exactamente, propuesta, como se advierte en varios fragmentos de *Novela como nube*: “Me anticipo al más justo reproche, para decir que he querido así mi historia, vestida de arlequín, hecha toda de pedacitos de prosa de color y clase diferentes. Sólo el hilo de atención de los numerables lectores puede unirlos entre sí [...]”<sup>6</sup>. La *originalidad* y la *autenticidad* se dejan de lado por pretensiosas, para crear una escritura que, de acuerdo con la poética en boga, estaba comprometida con lo inconsciente. Una moda nueva subvierte y, si se quiere, pone en ridículo a la moda antigua\*. Este tipo de percepción permite al escritor de vanguardia compenetrarse con lo externo para que el adentro se convierta en interior gestante, la más alta alquimia, el inicio de un nuevo adentro, de una nueva vida.

A su vez, el rompimiento de los géneros literarios queda evidenciado. De un relato de vanguardia se podría decir que no se sabe dónde comienza o termina, porque refleja alternaciones esenciales, un notorio defasaje entre significantes y significados, entre recursos elocutivos y fondo enunciado; la idea de *autor* se transforma, se desvaloriza y, para algunos escritores, podía resultar inútil. Y como no son textos de lectura fácil, tampoco se puede

5. Los avatares de la vanguardia. En: Revista Iberoamericana. Nos. 118-119, (enero-junio 1982); p. 354.

6. OWEN, Op. cit., p. 170.

\* Esta ruptura decisiva con la homogenización de la existencia se manifiesta, en la obra de Girondo, como una correlación entre la unidad textual de libro y la unidad intratextual de sus referentes: “While the collagelike, rhapsodic collection challenges the notion of an integrated cultural order, the instability of the body –its absence, its transformational propensity, or its transformation and disintegration– constitutes a further negation of wholeness” (UNRUH, Vicky. *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters*. Los Ángeles: University of California, 1994. p. 166).

determinar —*grosso modo*— si el cuerpo textual es una prosa poética, un poema, un ensayo, un texto autobiográfico<sup>7</sup>.

## 2. *Cosme* y la vanguardia perdida en Colombia

Por qué en Colombia hubo o no vanguardia es un problema debatido varias veces en la revista *Estudios de Literatura Colombiana*<sup>8</sup>. Pero al rigor, a la actitud crítica de estos artículos, a la voluntad de reunir nombres, crónicas, poemas y novelas de los que poco se conocía, se debe agregar un olvido: *Cosme*. No es de extrañar, pues, que dos investigadores meticulosos, pero, al fin y al cabo, foráneos, la omitan en su estudio, aunque su intento de recabar en la historia de la vanguardia en Colombia es útil y tiene valor<sup>9</sup>. Con todo, es Hugo Verani el primero en mencionarla, en una presentación que comienza con un juicio lánguido:

En Colombia, país tradicionalista y cauto, aferrado a un modernismo epigonal, las proyecciones del vanguardismo han alcanzado escaso desarrollo; no hubo actividad de verdadera vanguardia, sólo figuras aisladas que acogen tendencias innovadoras antirretóricas. El grupo que surge hacia 1925, cuyo órgano de expresión fue la revista *Los Nuevos* (1925), propicia la búsqueda más sostenida de rumbos diferentes. Sin concretarse en un ideario definido, ni proponer una orientación estética de vanguardia, “los nuevos” constituye una agrupación de carácter ecléctico... *Suenan timbres* (1926) de Luis Vidales, es uno de los escasísimos libros de vanguardia en Colombia [...] *Cosme* (1927), de José Félix Fuenmayor, inicia una narrativa de imaginación hiperbólica e irónica, antecedente obligado de García Márquez<sup>10</sup>.

El comentario refleja un hallazgo en la investigación sobre la vanguardia en Colombia, ya que en la primera edición de su libro (1986), Verani no cita la novela de Fuenmayor; sin embargo, el criterio es síntoma del que ha prevalecido a la hora de valorar la presencia y el desarrollo de la vanguardia en el país. Hoy resulta difícil compartir este juicio, porque decir que

7. La búsqueda del relato “perfecto”, “vacío”, antimimético y autónomo, puede encontrarse también en el Museo de la novela de la Eterna; véase MASIELLO, Francine. Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia. Buenos Aires: Hachette, 1986. p. 206. También Gerardo Mario Goloboff ha analizado esta suerte de vacuidad temática; véase Macedonio Fernández y el tema del autor anónimo. En: Cuadernos Hispanoamericanos. No. 382 (1982), pp. 168-176.
8. Véanse, entre otros, estos artículos aparecidos ahí: LOAIZA CANO, Gilberto. La vanguardia en Colombia durante los primeros años. No. 4, (enero-junio 1999); pp. 9-22, ESTRYPEAUT-BOURJAC, Marie. ¿Tan nuevos Los nuevos? No. 5, (julio-diciembre 1999); pp. 33-39, PÖPPEL, Hubert. La vanguardia literaria y sus detractores. No. 6, (enero-junio 2000); pp. 35-50, HENAO, Juan Carlos y TOBÓN, Daniel Jerónimo. Vallejo, Vidales, Vanguardia. No. 9, (julio-diciembre 2001); pp. 33-52.
9. Véase Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica, documentos. Tomo III. Sudamérica, Área Norte: Venezuela, Colombia. MÜLLER-BERGH, Klaus y MENDONÇA TELES, Gilberto (eds.). Iberoamericana; Madrid, Frankfurt, Vervuert, 2004. pp. 17-133.
10. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. 3ra ed. México: FCE, 1995. pp. 25-26.

Colombia estuvo “aferrado en un modernismo tradicional”, significa no tener en cuenta la obra de Luis Carlos López (1879-1950), que encabezó, justamente, la reacción antimodernista en la poesía latinoamericana, al colocar el humor, las vivencias populares y el habla cotidiana, como motivos constitutivos del poema<sup>11</sup>. Este uso del léxico es explotado en *Cosme* (1927) por José Félix Fuenmayor<sup>12</sup>:

De pronto la tía, entre golpes de tos que parecían ladridos de perro, llamó destempladamente: ¡Cosme, Cosme! ¿No es así como te llamas? ¡Cosme! - Señora, contestó Cosme. -¿No oyes que te estoy llamando? Ven inmediatamente.

Cosme saltó la cuerda; pero no dio tres pasos cuando la hamaca comenzó a chillar, y se volvió a mecerla. -¡Maldito! ¿Por qué no vienes? -Señora, el niño... -¡Qué niño ni qué diablos! ¡Que reviente! Primero soy yo. Esta casa es mía. ¡Ven!<sup>13</sup>.

La escasa crítica que existe sobre la novela ha insistido en la presencia de la oralidad y el coloquialismo como una de las características fuertes de *Cosme*. La distancia social que existe entre oralidad y escritura puede entenderse como un tipo de diglosia entre estas dos formas, una situación de bilingüismo estable en la que un mismo grupo comparte dos códigos, uno de los cuales tiene un status sociopolítico inferior; el código alto cumple, entonces, las funciones de gobierno, educación, religión; el bajo queda relegado al hogar, a la familia y a los amigos. En la novela de Fuenmayor, tal convivencia es una constante que pone en evidencia tanto la correspon-

11 Desde luego, Ramón López Velarde (1888-1921) fue el poeta que, en un sentido mucho más ambicioso, promovió una escritura antimodernista, pero explicar su relación con el Modernismo y la Vanguardia excede ampliamente el sentido de estas páginas. He tratado de establecer los vínculos estéticos de López Velarde con algunas ideas de vanguardia, en el artículo Una vela para quemar la luna y los peces (Crítica. No. 139, agosto-septiembre 2010; pp. 101-109).

12. Nació el 7 de abril de 1885 en Barranquilla y murió en la misma ciudad en 1966. Dirigió El Liberal, fundó las revistas La Semana Ilustrada y Mundial. Además de *Cosme*, escribió un libro de poemas *Musas del trópico* (1910), la historia fantástica *Una triste historia de catorce sabios* (1928), y un volumen de cuentos *La muerte en la calle* (1966). En 1966, Álvaro Cepeda Samudio hizo una buena descripción del papel de Fuenmayor en la formación de las nuevas generaciones de escritores colombianos: “Frente a don José Félix siempre tuve la sensación de que era más joven que yo. Más joven que todos nosotros: que García Márquez, que Alejandro Obregón, que Germán Vargas, y más joven que su propio hijo Alfonso Fuenmayor. Al principio fastidiaba un poco el salir a las cuatro y media del Colegio Americano, bajar hasta la Calle San Blas, tirar los textos de literatura sobre una mesa del Café Colombia, ver llegar a don José Félix con su papelería negra y su sombrero blando y descubrir, otra vez asombrado, otra vez desconcertado, que el viejo sabía más que yo, que era más liberal que yo, que sus ideas iban mucho más lejos que las mías y, sobre todo, que resultaba siempre más joven que yo. Un día me regaló la colección de su periódico El Liberal, que dirigió en Barranquilla por el año 1900. Y lo que encontré allí ya no me sorprendió: El Liberal era, cincuenta años después, más moderno, más periodístico y más liberal que todo lo que se hacía en Colombia” (Antología. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977. p. 17).

13. FUENMAYOR, Op.cit., p. 72.

dencia entre la oralidad y la escritura, como los procedimientos artificiales de la escritura. En tal sentido, L. Sims apunta:

*Cosme* anda a caballo entre lo dominante (la cultura escrita de la cual es un producto), lo residual (hay discusiones sobre los valores y las prácticas de la cultura escrita y tradicional, que la novela parodia) y lo emergente (la novela no sólo parodia los discursos de la cultura escrita y oficial, sino que introduce un nuevo elemento, el humor o mamagallismo costeño, que pertenece a la cultura oral y, de modo ineluctable, se opone a la cultura oficial)<sup>14</sup>.

Este gesto satírico se impone desde el inicio de la novela de Fuenmayor. Así, cuando se cuenta la gestación de *Cosme*, producto de la combinación de hechicería y de ciencia, se dice:

Entre las fuerzas de esa clase que actuaron sobre *Cosme*, dos pueden ser anotadas. La una debió partir de un macaco de la casa vecina que súbitamente cayó una tarde, pared abajo, con los brazos abiertos, en el regazo de doña Ramona. La otra surgió sin duda de la tenacidad puesta por don Damián en aprenderse de memoria el texto íntegro de un Formulario magistral. Las largas y peludas manos de *Cosme* se consideraron después por el padre como una influencia perniciosa de las manos del mico. Y así también el referido empeño mnemónico que don Damián realizaba cuando comía los frutos de la solanácea y la auranciácea ya dichas, debió contribuir a la especie de relativa imbecilidad que por algún tiempo afectó a *Cosme*<sup>15</sup>.

La obra de Gabriel García Márquez, por ejemplo, está dedicada a representar la unidad del discurso oral con el escrito, a los que el autor colombiano acude gracias a la simbiosis que genera y sostiene su narrativa<sup>16</sup>. Esta nueva percepción de la realidad social explica por qué,

14. *Cosme*, precursora de la novela latinoamericana. En: JARAMILLO, María Mercedes *et al.* Literatura y cultura narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 1. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. pp. 150-151. El 'mamagallismo costeño' adquirió carta de ciudadanía en *Los funerales de la Mamá Grande*, cuando García Márquez alude, en su inicio, a 'los mamadores de gallo de La Cueva', refiriéndose a Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas y Alfonso Fuenmayor, hijo del autor de *Cosme*. Los cuatro formaron, en 1950, el "Grupo de Barranquilla", bajo la tutela intelectual de Ramón Vinyes (1882-1952). Los integrantes del grupo publicaron *Crónica*, semanario deportivo y literario, a partir del 29 de abril de 1950. Allí aparecieron seis de los once cuentos de Fuenmayor que se compilaron en 1966, unos meses después de la muerte del autor, con el título de *La muerte en la calle*.

15. FUENMAYOR, Op. cit., p. 25.

16. La oralidad es parte de la cultura emergente que ha sido no sólo aceptada, sino incorporada directamente a la cultura oficial, sobre todo a través de la música. En tal sentido, señala García Márquez: "Cuanto me sucedía en la calle tenía una resonancia enorme en la casa. Las mujeres de la cocina se lo contaban a los forasteros que llegaban en el tren -que a su vez traían otras cosas que contar- y todo junto se incorporaba al torrente de la tradición oral. Algunos hechos se conocían primero por los acordeoneros que los cantaban en las ferias, y que los viajeros recontaban y enriquecían" (Vivir para contarla. México: Diana, 2002. p. 113). Lo que representaba José F. Fuenmayor



para Raymond L. Williams, la novela de Fuenmayor puede ser leída como una reacción frente a *La vorágine* (1924): “En consecuencia debe enfatizarse el tono ligero y el lenguaje despojado de retórica de *Cosme*. En el panorama nacional, *Cosme* tendría que ser considerada como un hecho anormal. Sin embargo, en la cultura humorística e irreverente de la Costa, su aparición fue un acontecimiento perfectamente normal”<sup>17</sup>. El mamagallismo es, pues, una constante cultural en la costa atlántica colombiana, una especie de divertimento oral a partir del cual los habitantes se relacionan, se burlan de los otros y de sí mismos:

En esos momentos Cosme transportaba un bacín completamente lleno, y se vio de cara a la señora, inesperadamente:

-Canallita- vociferó ésta- de aquí no te vas sin castigo. ¡Mi hijo es primero que nadie!

Y se abalanzó sobre Cosme. Este logró hurtar la embestida. El bacín, escapándose de sus manos, cayó, y al chocar contra el pavimento disparó la infecta materia que salpicó las pasamanerías de la agresora y el rostro de la carraca del sillón. Se oyeron dos rugidos simultáneos.

-¡Maldito, cójanlo!<sup>18</sup>

La simple realidad, como mundo exterior, se exagera utilizando un referente que aparecerá con obsesión en la novela: la escatología. Y en ese entorno de continuo despojamiento y hambre que rodea al protagonista, la realidad hostil necesita encontrar un correlato que, sin invertir el orden de las cosas, permite reconocer el extremo desamparo que condena a Cosme:

Tendido ya en el suelo, Cosme advirtió, inclinada sobre él, a la señorita Dora. Con su larga aguja la maestra le pinchaba los ojos y las narices. Luego, arrufaldada, le pasó una pierna por encima y le descargó sobre el rostro una lluvia fétida<sup>19</sup>.

Ironía y sarcasmo surgirán como recursos subversivos, dinamitando otra de las constantes tradicionales de la literatura colombiana: su acento sentimental, porque Fuenmayor vislumbró un proceso de incorporación y

---

para García Márquez, hacia 1950, se resume en esta apreciación: “Nunca había oído hablar de él cuando lo conocí, un mediodía en que coincidimos solos en Japy, y de inmediato me deslumbró por la sabiduría y la sencillez de su conversación [...] lo que más me gustaba de él era su extraña virtud de transmitir su sabiduría como si fueran asuntos de coser y cantar. Álvaro Cepeda y yo pasábamos horas escuchándolo, sobre todo por su principio básico de que las diferencias de fondo entre la vida y la literatura eran simples errores de forma”. *Ibid.*, p. 130.

17. *Novela y poder en Colombia. 1844-1987*. Bogotá: Tercer mundo, 1991. pp. 138-139.

18. FUENMAYOR, *Op.cit.*, p. 74.

19. *Ibid.*, p. 219.

reconocimiento de la cultura oral. Con razón María José Bustos señala que en *Cosme*: “El particular uso del absurdo y el humor, que lo emparentan, por momentos, con la desmitificante novela picaresca, lo sitúan entre las mayores manifestaciones novelísticas de vanguardia de la época”<sup>20</sup>.

### 3. *Cosme*: Seducción y Fracaso de la Escritura

*Cosme* obedece a un molde de matiz realista; la anécdota se puede resumir con facilidad: un narrador omnisciente en tercera persona cuenta la vida de Cosme, desde antes de su nacimiento hasta su muerte en un homicidio. Se trata de un héroe sin mayores atributos, tímido e inadaptado. En efecto, muchas veces se considera en la novela el hilo involuntario que enlaza las actitudes del niño con diversos animales, imagen de lo que serán las cualidades efímeras que van a regir la personalidad del protagonista de la narración:

Después de haberse arrastrado como los reptiles y gruñido como el pitecántropo, comenzó Cosme a hablar y a andar en dos pies. Durante cierto tiempo, miró con hostilidad a la gente grande de fuera, y con desconfianza a los animalitos congéneres de su mismo tamaño. Llevó vida intranquila, amargada por el temor y por la presencia constante de peligros espantosos, y sólo comparable al inquieto existir del cromagnon en la selva primitiva. Cosme temblaba al deslizarse por el piso entre gigantes que hubieran podido aplastarlo con las pezuñas cubiertas de cuero<sup>21</sup>.

Pero, a pesar de su argumento sencillo, hay elementos narrativos que se oponen a la estructura realista. A partir de los nombres de sus personajes, Fuenmayor da muestra de la eficacia de su humor; esta elección constituye una de las primeras características experimentales destacadas en la novela, ya que explotar la plurivalencia de las palabras es uno de los procedimientos de la vanguardia y de la neovanguardia: el doctor Patagato, el doctor Colón, Mr Perhet, el señor Pechuga, Truco, Cheque, la señorita Tutú, la señora Ambrosia, Fregolín, el doctor Confalonier, Hilario, Procopio, Remo Lungo, entre otros, establecen una oposición significativa en el campo textual, que contrasta con los nombres consagrados de los protagonistas de las novelas de corte realista en Hispanoamérica: Amalia, María, Efraín, Arturo, Eugenia, Manuela, Bárbara. Por eso Cosme es un nombre sin candor, simple, que parece el nombre de un animal y se asocia por su sonido con el nombre de una cosa, de cualquier cosa. De esta manera comienza a perfilarse en la novela

20. Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana: Macedonio Fernández, José Félix Fuenmayor y Jaime Torres Bodet. Colorado: Universidad de Colorado, 1990. p. 166.

21. FUENMAYOR, Op.cit., p. 28.

de Fuenmayor una actitud ante la escritura que cuadra perfectamente con el ideario estético de los movimientos de vanguardia; es decir, la crisis del lenguaje. Porque la crítica reconoce que la vanguardia es una prolongación extrema de la crisis de la modernidad, y que las manifestaciones contradictorias del individuo ante la realidad externa, su pérdida de voluntad, su desconfianza ante la idea consoladora del destino y de la trascendencia, se reflejan en la narrativa como una crisis del lenguaje:

La narrativa durante el siglo XIX -señala M.J. Bustos- había alcanzado poca «autonomía» y estaba, la mayor parte de las veces, al servicio de una función social; de allí su tendencia ensayística e histórica. El modernismo liberó esas tendencias y propuso una narrativa que estuviera altamente relacionada con la poesía y cuya belleza fuera un fin en sí mismo. La vanguardia se opone a tal «esteticismo» y acentúa más bien una problematización del lenguaje y de la «representación» abriendo las puertas para un compromiso histórico que se desarrollará más entrado el siglo XX<sup>22</sup>.

Este concepto ocupa un lugar central en la obra de Macedonio Fernández; en su narrativa, el carácter de la representación y de los personajes se desvanece bajo el peso del lenguaje que parece inmolarse sin pausa; con menos fragor, la elaboración del lenguaje en *Cosme*, coloquial, urbano, desprejuiciado y desmitificador, sin abandonarse al esteticismo, también revela una crisis, entendida como la superación de las limitaciones del modelo realista, a partir de la incorporación inteligente de un recurso básico de la narrativa de vanguardia: la dimensión metalingüística. La crítica de la cultura escrita y sus manifestaciones, el uso de determinados regionalismos y de voces cotidianas, articulan el movimiento interno de la novela de Fuenmayor o, más exactamente, a través de extractos de cartas, poemas paródicos, refranes y otros recursos de la tradición oral, y con el ejemplo de la novela inexistente de Remo Lugo, Fuenmayor precisa los límites de ese modelo, a la vez que muestra la problematización —tan cara para los escritores de vanguardia— del estatuto de obra artística.

La narración del peregrinaje de Cosme por la escritura, o sea, el acto de la escritura que Fuenmayor critica con lucidez, se inicia cuando el personaje cumple trece años y se enamora. Pero este adolescente pavoroso no es capaz de hablar con Lucita y, a cambio, le escribe cartas que se desvían de su propósito inicial. Ante la experiencia fallida, Cosme piensa en suicidarse:

La traición de Lucita metió a Cosme de cabeza en la poesía mortuoria, y en una semana de meditaciones negras compuso unas estrofas que

---

22. BUSTOS, Op. cit., p. 8.

tituló *Mi dolor infinito*. En estos versos Cosme se hacía llamar perentoriamente por una tumba, con la que entablaba un diálogo. La tumba había sido cavada para él por las propias garras de la Parca y *más con protervia que con su azadón*, según advertencia consignada en la primera estrofa, y en cuanto a que hablara, lo podía, porque su hueco *era negra boca con lengua de horror*<sup>23</sup>.

Es evidente que el acento truculento del párrafo y su pobre repertorio conceptual, constituye una parodia de Julio Flores (1867-1923), poeta colombiano que se hizo famoso por incrementar en su obra la retórica del dolor y la muerte, en poemas como “Todo nos llega tarde” y “Mis flores negras”. Flores murió en Usiacurí, un pueblo cercano a Barranquilla, unos días después de haber sido proclamado poeta nacional, en ceremonia pomposa, casi al borde de la tumba a la que tanto cantó. En primer lugar, pues, la parodia de Fuenmayor es un intento valiente de des-canonización, con ella busca liberarse de la tutela de Flores; y además, implica la incertidumbre que conlleva la experiencia literaria. Tal como se deduce de la actividad de Picón, personaje secundario de la novela que vivía sumergido en la lectura de los clásicos griegos: murió aplastado bajo el peso ominoso de los mismos libros que le fascinaban, y de manera casi anónima:

Picón murió en la Biblioteca Nacional, aplastado en un derrumbe de infolios. El empleado a quien tocó volver los libros a su sitio, no se dio prisa en su tarea, y Picón vino a ser hallado un mes después del accidente, sin que en ese tiempo ni su mujer ni nadie hubiera advertido su ausencia<sup>24</sup>.

La dimensión metalingüística de la novela continúa con el soneto “La miseria rodante”, que el padre de Cosme encuentra en el suelo de la casa. La escena en que Damián y el doctor Patagato comentan el significado del papel está marcada por el humor, así como el poema, a pesar de su acento atribulado: “Tiene infecta pezuña y espolones; / su cara es espectral; iy en ocasiones!, / por no tener jabón no se la lava!”<sup>25</sup>. Tal vez el hecho de que el soneto de Cosme esté abandonado y despedazado en el suelo sugiera la caída del discurso hegemónico de la palabra escrita o, por lo menos, su incertidumbre. La desconfianza de Fuenmayor frente a la atención y el prestigio que respaldan al discurso literario se trasluce en la reflexión radical del doctor Patagato: “Las ficciones poéticas de Cosme son de un lado la mentira retórica, y de otro la verdad de su carácter”<sup>26</sup>.

23. FUENMAYOR, Op. cit., p. 67.

24. *Ibid.*, p. 80.

25. *Ibid.*, p. 94.

26. *Ibid.*, p. 95.

De este modo, en los pliegues de un drama patético, en medio de la marginación y la sordidez que rodea a Cosme, se va a delinear la categoría metaliteraria de la novela. El ejercicio literario de Cosme únicamente le va a ser útil cuando escribe cartas de amor para Barbo, otro de los personajes azarosos y sin personalidad que recorren la novela, las envíe en nombre suyo a Severina:

Los progresos de Cosme en la honrosa confianza de don Barbo subían hasta alturas vertiginosas: Cosme intervenía ya en la correspondencia galante de don Barbo; y desde que el bachiller poeta comenzó a poner tumbas y espectros en las amorosas misivas, Barbo feliz registraba los primeros signos de ablandamiento en la reacia pretendida<sup>27</sup>.

Este párrafo concita una crítica del lenguaje propio de las novelas sentimentales del siglo XIX y comienzos del XX, y pone de manifiesto que el triunfo epistolar de Cosme es un equívoco. Así, el peregrinaje de Cosme por la escritura está marcado por el fracaso: “Cosme en su papel de intelectual es, pues, un antihéroe de la cultura escrita. Se caracteriza como un intelectual ineficiente y soñador, que a veces aspira a ser héroe, pero que siempre falla; fracasa en los escarceos rituales con las mujeres, y en este sentido es exactamente lo opuesto al Cova seductor de *La vorágine*”<sup>28</sup>.

El fracaso es un límite infranqueable que asedia a Cosme. Fuenmayor dará a entender, con un movimiento ambiguo de modestia y desafío, que el personaje principal de su novela está construido a partir de una estructura progresiva que borra su personalidad. Es un personaje sin ambición, pasivo, que es humillado y desconoce el significado de la certeza:

Boca mayor estaba ante su escritorio, en una gran silla de extraordinaria figura. Envoltentes, fluctuantes, sus carnes se derramaban en el asiento, con el que parecía amasadas. Los amplios faldones de su rara levita bajaban desde más arriba de la cintura de Boca y cubrían el respaldo y los flancos del sillón, como para ocultar algo que ciertas nauseabundas emanaciones delataban tercamente.

Boca mayor respondió también con brevedad, dándose en las piernas palmaditas que hacían bailar sus movedizos molledos.

-Perfectamente, jovencito. Enterado. Muy bien. Pero, ahora, imposible. Atenderlo, imposible. El correo, ¿sabe? La correspondencia. Otro día. ¿Le parece? Otro día. ¡Coronado, acompañe al jovencito!

Cosme se vio en la calle, sin saber cómo había salido<sup>29</sup>.

27. *Ibíd.*, p. 101.

28. WILLIAMS, *Op. cit.*, p. 141.

29. FUENMAYOR, *Op. cit.*, p. 174.

El texto señala otro paso más del quebramiento del carácter de Cosme, porque una condición de duelo parece regir los actos del protagonista. Sus padres, Ramona y Damián, mueren cuando él está ausente, acontecimiento que sólo puede designarse como una consecuencia del desarraigo y de su aislamiento en el mundo objetivo. El carácter de Cosme, los episodios de su vida tienden a autorizar esa afirmación; una existencia enlutada, insignificante, desdibujada, en que se desconoce incluso la fuente del sufrimiento, y que es la metonimia exacta del tópico de la narrativa de vanguardia, definido por H. Verani como el proceso de disolución del estatuto de personaje<sup>30</sup>.

El derrumbe total de Cosme es narrado con frialdad, sin lirismo, lo que no excluye la emotiva intensidad de esa extinción ni la afirmación del lenguaje coloquial en la estela de la muerte:

El capitán Truco disparó su garrote. Cosme recibió la porrada en la cabeza y miró a su agresor con vista turbia, sin reconocerlo. E inclinándose primero a un lado como para girar sobre sí mismo, dio después un paso al frente, con los brazos en alto. El capitán Truco creyó que Cosme lo embestía, y volvió a descargar el palo. Entonces Cosme se fue hacia adelante, sobre el capitán Truco; y éste, soslayando el cuerpo, sacudió de abajo a arriba un tercer bastonazo, siempre a la cabeza, que detuvo un momento a Cosme en su caída.

Cuando el capitán Truco vio a Cosme tendido en el suelo, gruñó:

-Si quieres más, levántate.

Y le dio con el pie.

Pero Cosme no se movió.

Entonces el capitán Truco dijo: -Que venga otro a echarte agua<sup>31</sup>.

César Aira piensa que *Cosme* es una “biografía de un desdichado que no sabe que lo es”<sup>32</sup>. Al reflexionar sobre el fracaso y su relación con la es-

30. La narrativa hispanoamericana de vanguardia. En: *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Selección y prólogos de Hugo Achur y Hugo Verani. México: UNAM/Ediciones del Equilibrista, 1996. p. 45. Con todo, conviene señalar que la inserción de Fuenmayor en la vanguardia no es tan radical y agotadora como, por ejemplo, es la relación que con ella mantuvieron Macedonio Fernández o Girondo; esto no quiere decir que Fuenmayor es un epígono de la vanguardia, sino que “[...] la vanguardia hispanoamericana aparece desdoblada: por un lado, una vanguardia que busca insertarse en el ámbito internacional, atenta a las transformaciones de los movimientos europeos, que mantiene una actitud iconoclasta frente a la tradición literaria precedente; y, por otro, una vanguardia, igualmente renovadora aunque menos reconocida en su trayectoria rupturista, que busca insertar el campo de su propuesta dentro del propio sistema hispanoamericano, haciendo uso de sus propias fuentes y recursos y que mantiene una relación más relajada con la tradición inmediata” (MATTALÍA, Sonia. Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nos. 454-455, (1988); p. 337; yo subrayo).

31. FUENMAYOR, Op. cit., p. 230.

32. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé, 2001. p. 219.

critura, Fuenmayor alcanza más profundidad cuando presenta la novela de trapo de Remo Lungo. En el capítulo XXXV de *Cosme* se recrea el cinismo y la falta de autenticidad de quienes, aglutinados bajo la etiqueta de “escritor”, han caído en la alienación total. Como escritor, Lungo es farsante, insatisfecho, y su avidez está encaminada en la elaboración de una novela incompleta, inasible:

Y sacando del lugar menos limpio de su cuerpo un paquete hecho con las tapas grasientas de un libro y amarrado con un cordel negrecido, lo ofreció a Cosme. Más antes de que éste lo cogiera, lo retiró, oprimiéndolo contra su pecho. Luego pidió papel, pluma y tinta, y escribió en una hoja que metió por entre las amarraduras del envoltorio, sin soltarlas. Y poniéndose de pie, presentó a Cosme el paquete.

-¿No parece un libro? Pues un libro es, joven caballero, mi libro. Dedicatoria: *Al alto espíritu de Cosme, el alto agradecimiento de Remo Lungo*. Este es mi homenaje: mi novela<sup>33</sup>.

En este párrafo ejemplar se descalifica con vigor y gracia la conducta de los escritores que prefabrican una imagen y buscan ser definidos en torno a ella. Es significativo que el autor de las páginas inexistentes sea Remo, pues este nombre es el único que tiene linaje en la narración, si se piensa que corresponde a uno de los fundadores de Roma. El contraste se exacerbaba, pues Remo Lungo es el impostor por excelencia y, a partir de su voz, Fuenmayor puede criticar el concepto de originalidad.

Todas las producciones, literarias, filosóficas –dice Lungo a Cosme– son más o menos centones de las mismas formas y los mismos pensamientos de todas las épocas. Escasean tanto las ideas en nuestro pobre mundo, que la cosecha se recogió y se gastó de una vez en poco tiempo. Si se aplica usted la lupa, verá que es de calca el papel de los libros. Ni las biografías son originales. Los hechos de un hombre, por singulares que parezcan, tienen precedentes y repeticiones<sup>34</sup>.

El capítulo XXXV está animado por la crítica de los elementos narrativos de la novela tradicional: escenario, época, acción, protagonistas, carácter de los personajes. No obstante, el desarrollo de los juicios está a cargo de Lungo, escritor. *Cosme* proyecta, pues, una narración en consonancia con los conceptos de la vanguardia: explica su técnica y la estructura de sus elementos a partir de su propia elaboración. Así, el lector vicario queda a la espera de una descripción de la ciudad por donde Cosme camina sin fortuna o de un comentario efusivo de las escenas amorosas, pero es confrontado

33. FUENMAYOR, Op. cit., pp. 195-196.

34. *Ibid.*, p. 200.

por una novela que se aleja y, en muchos casos, elimina esos aspectos. A propósito, opina Lungo:

No he creído indispensable apropiarse una palabra para distinguir el lugar donde pasa mi invención. El uso de dar nombre a las poblaciones obedece a necesidades extrañas a la novela [...] Lo fantástico tiene su lógica; y el movimiento de una vida que es ideal, tiende naturalmente a enmarcarse en la ciudad que no existe<sup>35</sup>.

En los párrafos finales de la novela, fundamentales para entender su carácter metaliterario, el capitán Truco descubre el texto simulacro de Remo Lungo. La configuración textual parece enfocarse para expresar el valor simbólico de esta escena, escrita a partir de un tejido de imágenes paródicas. De este modo, Fuenmayor crea una trama en la cual fluye lo oral y el lenguaje estándar, que coincide con un tema estructural de los vanguardistas, es decir, mostrar la literatura como artificio.

En *Cosme*, la visión de la literatura como artificio aparece mezclada con una imagen esperpéntica, lo que ratifica la permanente desacralización del estatuto de obra. Las huellas irreconocibles de la novela de Lungo hacen palpable la fuerza emocional de este descubrimiento:

El capitán Truco se sentó en el suelo y con la punta del palo acercaba los papeles. De pronto, descubrió un paquete amarrado con una pita, y con una hoja, metida entre la amarradura, en la que vio algunas líneas manuscritas. Resoplando leyó:

Al alto espíritu de Cosme, el alto agradecimiento de Remo Lungo.

Se puso en pie de un brinco. ¡Con que Cosme! ¿Era este el jovencito?

-¡No le va a quedar costilla sana!- pronosticó.

Y como para adelantar algo mientras daba con Cosme, destripó el lío de la dedicatoria. Los forros destrozados dejaron escapar, como entrañas inmundas tres calcetines agujereados y una camiseta deshilachada.

-Buen baúl te dieron -dijo el capitán Truco-. Es lo que te mereces. ¡Aguarda ahora mi regalo!<sup>36</sup>

Las últimas cuatro líneas del relato, exentas de cualquier lirismo, afirman la condición marginal del antihéroe y las coordenadas vanguardistas de la novela. Sin abandonar la perspectiva de economía narrativa, la escena es

35. *Ibid.*, pp. 196-197.

36. *Ibid.*, pp. 228-229



contundente; la caída incesante que termina con la muerte del bachiller poeta se narra con un procedimiento técnico exigente e innovador: una especie de microrrelato poético que conjuga, en un juego de luz y oscuridad, la trayectoria mediocre de Cosme: “La faz quieta de Cosme quebraba rayos de una luz que nadie veía. Su boca se iba entreabriendo para recibir una sonrisa que bajaba hasta él con un rumor que no podía oírse”<sup>37</sup>.

Así, en *Cosme*, la oralidad es una propuesta de contra-literatura; la reflexión sobre el lenguaje y la función de la parodia están ligadas al sistemático deseo de Fuenmayor de explicitar el proceso mismo de la creación como un acto vital, maleable, complejo. Finalmente, el personaje de Cosme, su indiferencia y fracaso compulsivos, constituye un ejemplo que pulveriza el modelo del protagonista de las novelas de corte realista.

## CONCLUSIONES

La trasgresión continua desarma toda tentativa de definir la vanguardia; sin embargo, más que una nueva literatura y una nueva lectura de la literatura, la vanguardia busca un nuevo modelo para leer la realidad, una nueva lectura que se apropie del mundo moderno, como se nota en los textos de M. Fernández, Girondo, Owen o Fuenmayor.

Por el cambio de paradigma que representó Luis Carlos López en las tendencias poéticas de Colombia y de Latinoamérica, en tanto su escritura yuxtapone el lenguaje cotidiano y el poético, y a partir de la divulgación de las ideas de vanguardia por parte de Ramón Vinyes y de la revista *Voces*, es posible describir en Colombia una línea estética en consonancia con el contexto revolucionario de la vanguardia latinoamericana.

En el panorama de la literatura de vanguardia en América Latina, *Cosme* ocupa un lugar secundario, si se le compara con otras narraciones que han tenido mayor gloria. Quizá se explica este olvido, porque debió crecer a la sombra abarcante de *La Vorágine* (1924), publicada tres años antes, y con la cual la crítica la relaciona de antemano. Sin embargo, la novela de Fuenmayor se distingue por su novedosa técnica constructiva; el tema del antihéroe, el uso de léxico cotidiano y de imágenes paródicas, lo fragmentario, lo explosivo, la reflexión metaliteraria, la ruptura del yo creador y de la obra “orgánica”, se articulan en esta novela gracias a la negación del arte

---

37. *Ibid.*, p. 231.

que buscan las vanguardias. Desplazar el centro a través de la fragmentación y de la desacralización del arte y del autor (de la originalidad) es la manera de vivir el cambio. *Cosme* se sitúa, a veces de modo admirable, al frente de la constitución de este proyecto.

El problema que intenta resolver la literatura es el problema de la realidad. Saber cómo, cuándo, por qué, dónde, de qué manera concreta la realidad influye en las personas, en su imaginación, en su pensamiento, es la respuesta —muchas veces inaudita— que los literatos (escritores, poetas, ensayistas) buscan en los textos literarios. En esa medida, *Cosme* da fe del espíritu de revuelta estético y moral que, en la segunda década del siglo XX, transformó la literatura para convertirla en una posibilidad de conocimiento y, al mismo tiempo, de experimentación e innovación, capaz de reordenar el mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César. Diccionario de autores latinoamericanos. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- BUSTOS, María José. Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana: Macedonio Fernández, José Félix Fuenmayor y Jaime Torres Bodet. Colorado: Universidad de Colorado, 1990. [Tesis doctoral]
- CEPEDA SAMUDIO, Álvaro. Antología. Bogotá: Instituto colombiano de cultura, 1977.
- ERASO BELALCÁZAR, Mario. Una vela para quemar la luna y los peces. En: *Crítica*. México: Universidad Autónoma de Puebla. No. 139, (agosto-septiembre 2010); pp. 101-109.
- ESTRIPEAUT-BOURJAC, Marie. ¿Tan nuevos Los Nuevos? En: *Estudios de literatura colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia. No. 5, (1999); pp. 33-59.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. Museo de la novela de la eterna (Primera novela buena). Buenos Aires: Corregidor, 1975.
- FUENMAYOR, José Félix. *Cosme*. Bogotá: Carlos Valencia, 1979. [1era edición, 1927]
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Vivir para contarla. México: Diana, 2002.
- GIRONDO, Oliverio. Espantapájaros (al alcance de todos). Obras completas. Buenos Aires: Losada, 1968. [1era edición, 1923]
- GOLOBOFF, Gerardo Mario. Macedonio Fernández y el tema del autor anónimo. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid. No. 382, (1982); pp. 168-176.
- HENAO, Juan Carlos Henao, Daniel Jerónimo Tobón. Vallejo, Vidales, Vanguardia. En: *Estudios de literatura colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia. No. 9, (julio-diciembre 2001); pp. 33-52.
- JARAMILLO, María Mercedes et al. *Cosme*, precursora de la novela latinoamericana. En: *Literatura y cultura narrativa colombiana del siglo XX*. Vol. 1. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. pp. 150-151.
- LOAIZA CANO, Gilberto. La vanguardia en Colombia durante los primeros decenios del siglo XX. En: *Estudios de literatura colombiana*. No. 4, (1999); pp. 9-22.
- MASIELLO, Francine. Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- ORTEGA Y GASSET, José. La deshumanización del arte. En: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Ed. de Paulino Garagorri. Madrid: Alianza, 1993.
- OWEN, Gilberto. *Novela como nube*. Obras. Ed. de Josefina Procopio. México: FCE, 1979. [1era edición, 1928]
- PÖPPEL, Hubert. La vanguardia literaria y sus detractores. En: *Estudios de literatura colombiana*. No. 6, (enero-junio 2000); pp. 35-50.
- SIMS, Robert L. *Cosme*, precursora de la novela latinoamericana. En: M.M. Jaramillo, B. Osorio, A. I. Robledo. *Literatura y cultura narrativa colombiana del siglo XX*. Vol. 1. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.

UNRUH, Vicky. *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters*. Los Angeles: University of California, 1994.

Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica, documentos. Tomo III. Sudamérica, Área Norte: Venezuela, Colombia. MÜLLER-BERGH, Klaus y MENDONÇA TELES, Gilberto (eds.). *Iberoamericana*: Madrid, Frankfurt, Vervuert, 2004.

VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. 3ª ed. México: FCE, 1995.

...(ed.). *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: UNAM/ Ediciones del Equilibrista, 1996.

YURKIEVICH, Saúl. Los avatares de la vanguardia. En: *Revista Iberoamericana*. Nos. 118-119, (enero-junio de 1982).

WILLIAMS, Raymond L. *Novela y poder en Colombia. 1844-1987*. Bogotá: Tercer mundo, 1991.