

# Gabriel García Márquez o la muerte de los precursores

JUAN CARLOS BOTERO\*

---

*Es verosímil que estas observaciones hayan sido enunciadas alguna vez y, quizá muchas veces; la discusión de su novedad me interesa menos que la de su posible verdad.*

JORGE LUIS BORGES

## El enfrentamiento original

El novelista peruano, Mario Vargas Llosa, ha escrito de modo contundente: "La imitación en literatura no es un problema moral sino artístico: todos los escritores utilizan, en grados diversos, formas ya usadas, pero sólo los incapaces de transformar esos hurtos en algo personal merecen llamarse imitadores"<sup>1</sup>.

De esta afirmación se desprende, para bien o para mal, una inevitable conclusión: ninguna obra de arte es independiente. Todas, de una manera u otra, se levantan sobre las que las han precedido y en consecuencia cuentan con elementos extraños, infiltrados, influidos. Todas, "en grados diversos", usurpan elementos de obras antecesoras. No son elaboradas en el vacío y por el contrario tienen cabos invencibles que las atan a un horizonte artístico, cultural, histórico, anterior. Es decir, están irremediamente ligadas al mundo real.

---

\* Cuentista y ensayista colombiano. Doctor en literatura de la Universidad Javeriana de Bogotá.

1. Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua* (Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A. 1975), pp. 259.

Según Vargas Llosa<sup>2</sup>, cada artista “saquea” aquel mundo real con la intención —consciente o inconsciente— de proporcionar imágenes, formas, diálogos, rostros, colores, asuntos, a su obra de ficción. El resultado de este incesante robo es la paulatina gestación de su cantera de material, su propio mundo personal, el cual exorcizará a través de su arte. No todo lo que le sucede al creador lo impacta con la fuerza requerida para formar parte de esa cantera, ni todo lo que impacta es finalmente vertido en su arte. Pero, a medida que el artista lea, observe, sueñe, ame, odie, piense, imagine, escuche, sienta, intuya, en una palabra: *viva*, dicha cantera se ensancha y multiplica, se enriquece, y sobre esa desordenada mezcla de experiencias el tiempo ejerce su presión de filtro, destilando y reduciendo al olvido las menos decisivas, las menos perdurables. Queda un residuo en la memoria, una esencia que sobrevive el paso del tiempo, y que comprenderá, en última instancia, la materia prima que, al trabajarse mediante el lenguaje, dará lugar a la obra literaria.

Ahora, es probable que *dentro* del autor este extracto precioso, su materia prima, sea una especie de bruma vital, un conjunto indivisible y desordenado, no del todo consciente y sin embargo pujante e hirbiente. Por ello, cuando en su famosa entrevista George Plimpton quiso sondear la cantera de Ernest Hemingway, por ejemplo, preguntando acerca de sus influencias preponderantes, él respondió con un manojo de pintores, escritores, periodistas y amigos, en una lista tan vital y confusa como sin duda flotaba en su alma. No obstante, aun si *dentro* del autor aquella mezcla de fuentes —personales, sociales, culturales, sexuales, psicológicas, históricas y artísticas— no sean claras y nítidas, el crítico, al examinar *su obra*, al detenerse en los temas sobresalientes, en las obsesiones reiterantes, en las formas de expresión dominantes, podrá constatar unas pocas *principales*. No olvidemos que dentro de las infinitas experiencias de un escritor sus lecturas, natural-

- 
2. Este es un tema brillantemente explorado por el peruano. En su libro, *García Márquez: Historia de un deicidio*, en el capítulo I sección II, analiza cómo el colombiano “saqueó” la realidad para constituir su mundo ficticio. También en los dos tomos de *Contra viento y marea*, que recogen su obra periodística escrita entre 1962 y 1985, hay numerosos artículos que profundizan en este tema; unos, muy esclarecedores, son los que comprenden su memorable polémica con el crítico Angel Rama (“El regreso de Satán” y “Resurrección de Belcebú o la disidencia creadora”). Por último, en *La orgía perpetua* hay un manejo igualmente lúcido de parte del peruano, esta vez enfocando en el caso particular de Flaubert (ver capítulo Dos).

mente, ocupan puestos primordiales. Philip Young afirma: "Un escritor es moldeado, de una manera o de otra y aunque sea ínfimamente, por todo lo que le ha sucedido; entre las cosas que suceden están los libros que lee y los escritores que ha conocido"<sup>3</sup>.

Y Vargas Llosa inicia su libro, *La orgía perpetua*, con esta frase: "Siempre he tenido por cierta la frase que se atribuye a Oscar Wilde sobre un personaje de Balzac: "La muerte de Lucien de Rubempré es el gran drama de mi vida". Un puñado de personajes literarios han marcado mi vida de manera más durable que buena parte de los seres de carne y hueso que he conocido"<sup>4</sup>. Ahora, es obvio que el crítico no podrá iluminar *todas* las fuentes de una ficción. Pero, aun si *todas* no sean distinguibles, en cambio las *fundamentales*, las más repetitivas, las más obsesivas, destellan como monumentos. Emergen, y entonces comprobamos que *las más importantes* no son tantas como parecen y que, entre ellas, para un escritor, *las literarias* ostentan posiciones cruciales. Como bien lo indicó Malraux: "El corazón de todo joven es un cementerio donde yacen los nombres de mil artistas muertos, pero cuyos verdaderos habitantes sólo son unos pocos y poderosos, con frecuencia antagonicos fantasmas"<sup>5</sup>.

Este es el caso de Gabriel García Márquez. Es incuestionable que, dentro del vasto campo de influencias operantes en su desarrollo artístico, las literarias reclaman un lugar singular, y que, entre ellas, unas pocas ejercieron un peso abrumador. Mas esto no es un fenómeno exclusivo del colombiano. Al contrario, se trata de una regla común entre grandes autores, tal como lo argumenta Harold Bloom en su libro, *The Anxiety of Influence*. No obstante, concentrándonos en su caso particular, atestiguamos que durante el transcurso de su prolongada formación como autor, la cual se extiende desde sus remotos años de bachillerato en Zipaquirá hasta su estruendosa conclusión en 1967 cuando se publica

- 
3. Philip Young, *Ernest Hemingway. A Reconsideration* (London: The Pennsylvania State University Press, 1966). pp. 173. La traducción es mía.
  4. Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, pp. 15.
  5. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (Oxford: Oxford University Press, 1973) pp. 26. La traducción es mía.

su obra capital, *Cien años de soledad*, existen tres poderosas sombras literarias, tres auténticos precursores que orientan y marcan su escritura: Kafka, Faulkner y Hemingway<sup>6</sup>.

En mi entender, el método que permite la mayor comprensión acerca de cómo una obra literaria opera como influencia en la escritura de un autor, es a través del estudio de sus *Zonas de Influencia*. Esta aproximación, inexistente hasta el momento en el análisis literario y dirigida a iluminar el proceso de *formación* de un narrador, parte de dos puntos casi elementales:

1. Las influencias en el arte son inevitables; en grados y máscaras que varían según el caso, cada autor las padece, y así, el problema no es si hay o no influencias, sino cuáles fueron decisivas, qué poder tuvieron, y cómo fueron finalmente superadas<sup>7</sup>.
2. Un escritor —como cualquier artista— no nace como tal sino que se hace, y por tanto precisa de un proceso de *formación*, cuya duración, claro está, también varía en cada caso.

Según la teoría de las *Zonas de Influencia*, un autor, al iniciar su carrera, recorre una o más zonas precisas de influencia que marcan y orientan de modo determinante sus escritos. Se trata de encuentros con autores mayores en los cuales el principiante, seducido por la obra del precursor, queda inmerso dentro de su órbita gravitacional, y la prosa creada durante la vigencia de la misma refleja la

- 
6. Aunque algunos críticos consideran que la formación de García Márquez en realidad comprende un tiempo más corto, limitándolo a sus años en Barranquilla o Bogotá como periodista, aquí, como igual piensa otro número de críticos, pensamos que dicha formación finaliza al escribir *Cien años de soledad*. La razón consiste en que, como opina Vargas Llosa, “el proceso de edificación de la realidad ficción alcanza con *Cien años de soledad* su culminación”. (Mario Vargas Llosa, *García Márquez: Historia de un deicidio* (Barcelona-Caracas: Coedición Barral Editores S. A. —Monte Avila Editores C.A., 1971), pp. 479). Es decir, sólo con esta obra García Márquez construye un mundo pleno, un reemplazo exitoso de la realidad. Ya no se trata de episodios o ambientes logrados sino de un cosmos coherente y total. A causa de esto, García Márquez sólo queda satisfecho al escribir esta novela, mientras que sus libros anteriores los siente como intentos fallidos, reduciéndolos “a la condición de anuncios, de partes de una totalidad” (Ibid).
  7. Por influencia, e influencia específicamente literaria, me ciono a pesar de su aparente sencillez, a la definición de Alfred O. Aldridge: “Algo que está en la obra de un autor que no estaría si no se hubiese leído en la obra de un autor previo”. (Ulrich Weisstein, *Comparative Literature and Literary Theory* (London: Indiana University Press, 1968), pp. 32. La traducción es mía.).

figura externa, la presencia dominante. Por medio del estudio de la escritura del joven, es factible detectar las huellas que otros dejaron en ella al tiempo que se constata que, aun si en una zona operaron varios autores, sólo uno marca en forma *abrumadora* esa escritura. En una primera instancia el joven *se descubre como escritor* en potencia al chocar con el primer autor que absorbe su interés. Debido a ese choque violento y cautivador, el principiante siente la necesidad de responder al texto, casi de emular lo que ha presenciado, y ahí inicia los primeros pasos de su vocación. Aun si ha leído montañas de obras antes de tropezar con esta figura, es sólo tras ese encuentro singular que el joven es espoleado a crear. En este instante, y por primera vez, escribe en serio y, debido a su fascinación, a su encantamiento con la obra precursora, ésta imprime su sello particular en la prosa que nace. Desde aquel momento, el joven será una especie de víctima en busca de su propia identidad obligado a encarar los distintos precursores que ejercen tal dominio sobre su imaginación que amenazan, seriamente, con castigarlo y condenarlo a la imitación. El joven, consciente o inconscientemente, crea *en respuesta* a estas sombras opresoras en el intento por “destruir” —es decir, digerir: integrar o asimilar: volver inofensivas— a quienes amenazan aplastarlo. Dichos combates se prolongan hasta que el joven logra un dominio, una madurez tal que no soporta, sin anularse como escritor, otra presencia y, si tiene suficiente talento y seriedad, creará una obra mayúscula en la cual integrará a sus precursores, poniendo fin a su formación e iniciando sus escritos de madurez. Aquí despuntará su auténtica individualidad como artista. Será la creación de su propia voz, de su estilo personal. Irreemplazable. El escritor ya no escribe *en respuesta* a nadie sino en obediencia a sus *propios deseos*. O sea: queda libre<sup>8</sup>.

8. Esta interpretación según *Zonas de Influencia* abarca numerosas ventajas. a) Dado que requiere un análisis de lo más sobresaliente de la obra de un autor, proporciona una visión global, totalizadora de la misma, colocando en relieve sus aspectos más importantes. 2) Debido a que el estudio se limita al período de formación del artista, establece su trayectoria de *aprendizaje*. 3) Al iluminar las batallas del joven libradas con los precursores y las consiguientes huellas dejadas en su prosa, señala la evolución de la *escritura*, reflejando el proceso en que se fue consolidando su propia voz. 4) Pone de manifiesto, con mayor fidelidad que cualquier declaración del escritor, sus auténticas preferencias literarias: sus sombras paternas. Un autor puede reclamar o negar influencias por diversas razones. Sin embargo, el testimonio más sincero de su devoción *real* radica en su obra, en el homenaje intencionado o desintencionado que le hace a las figuras que se traslucen, inculcablemente, en su escritura. Allí quedan expuestos sus gustos tanto conscientes como inconscientes, y la prosa creada es el espejo que refleja lo que tuvo la fuerza para dejar un rastro. 5) Por último, como el análisis se concentra en la *obra* de un autor, en el desarrollo de su prosa, utiliza su biografía en función del esclarecimiento de la misma; no emplea la literatura para comprobar o reforzar presupuestos de otras ciencias, como ocurre con otros métodos interpretativos.

Si tomamos el caso de la formación de García Márquez, vemos que aquí se cumple a cabalidad lo planteado por las *Zonas de Influencia*. Las tres figuras indicadas, Kafka, Faulkner y Hemingway, contrastan con el inagotable resto de autores que actuaron paralelamente a ellos en varios sentidos, pero ante todo se diferencian por la manera en que se introducen en dicha formación. Mientras que el "inagotable resto" se desliza en su vida y obra sin generar conmociones, los verdaderos precursores desatan encuentros devastadores: lee a Kafka y casi se desmaya; conoce a Faulkner y queda hechizado; descubre *The Old Man and the Sea* y le parece una explosión de fuego. Aquellos autores se reconocen por su estrepitosa aparición: irrumpen y se incrustan en la formación del escritor opacando al "inagotable resto", marcando incuestionablemente la prosa y despertando una receptividad conflictiva con un elevado costo de ansiedad. En efecto, el rasgo distintivo que caracterizará su contacto con esas figuras maestras será la contradicción: la pasión junto al desprecio, la reverencia unida al rencor. Nuevamente, esto no pertenece al caso exclusivo de García Márquez. De ahí que Bloom defina la poesía como "la ansiedad de la influencia", y que escriba: "la verdadera historia de la poesía es la historia de cómo unos poetas han sufrido a otros poetas"<sup>9</sup>.

¿En qué consiste esa ansiedad? La presencia monstruosa con que inesperadamente tropieza el joven genera intensos sentimientos encontrados. Siente sin duda admiración, incluso admiración desproporcionada, pero al tiempo resiente el peso extraño que intuye en su imaginación. El joven se *descubre* como escritor en potencia, como ser deseoso de escribir pero *leyendo a otro*, gracias a una figura *externa* que, además, lo supera y abruma en su fuerza, en su talento, en su poder de persuasión. De pronto, casi por casualidad, conoce una obra genial que *lo incita* a crear, ¿pero cómo crear libre del peso que, al tiempo, lo inunda, que prácticamente eclipsa su imaginación? Bloom indica: "El poema está *dentro* suyo, mas experimenta la vergüenza y la maravilla de *ser descubierto* por poemas —poemas superiores— que están *fuera* suyo"<sup>10</sup>. Por eso, cuando Plinio Apuleyo Mendoza le preguntó a García Márquez si "su abuela fue la que le permitió descubrir que iba a ser escritor", él

---

9. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, pp. 94. La traducción es mía.

10. *Ibid.*, pp. 26. La traducción es mía.

respondió: "No, fue Kafka (su primera sombra precursora). Cuando yo leí a los 17 años *La metamorfosis*, descubrí que iba a ser escritor"<sup>11</sup>.

En verdad, gracias al primer hallazgo casi anulador, el escritor asume su vocación, pero sus tanteos iniciales están minados de temores. Lo cual es comprensible: la ansiedad que inspiran esas figuras no tiene medición. No se trata de un inofensivo aprecio asegurado desde una distancia reconfortante, como pudo suceder, en el caso de García Márquez, con Borges, Camus o Virginia Woolf. Por el contrario, es saberse vertiginosamente atrapado dentro de una fuerza gravitacional que lo absorbe como una madre sobreprotectora: orienta, ayuda, enseña, pero puede aplastar o castrar si el joven lo permite, si no desarrolla las garras precisas para liberarse. La obra del precursor seduce y fascina, pero en realidad funciona como un remolino succionante que puede sofocar la imaginación del principiante. Naturalmente, se entabla una furiosa y desesperada lucha por sobrevivir, un combate entre la vida y la muerte en donde el muchacho disputa su existencia *como escritor*. No es un juego intelectual: es una auténtica pelea a muerte. De ahí que esta clase de confrontación sólo sea posible con grandes autores en formación pues, como dice Bloom: "los talentos menores idealizan", en cambio, "figuras mayores (tienen) la persistencia para luchar con sus poderosos precursores, incluso hasta la muerte"<sup>12</sup>.

De eso se trata. No es menos que una lucha encarnizada entre un David y un Goliat en la cual el principiante reclama un identidad propia, una independencia total, y la única manera que tiene para cortar con la sombra opresora es destruyéndola. Si el joven triunfa, la fuerza encantadora queda inerte, muerta en su interior como amenaza vital. Es *superada*, y el sentimiento que inspira al joven escritor aquel gigante todopoderoso, ahora derrotado y sucio en la tierra, es el mismo que puede inspirar un cadáver doblegado. Sin estas consideraciones, pienso que son incomprensibles los contradictorios juicios de García Márquez sobre Kafka, Faulkner y Hemingway; por un lado, sus elogios desmesurados, pero por otro sus comentarios ácidos, sus agresiones e injurias, dicientemente ausentes frente al "inagotable resto" de autores que colaboraron

---

11. Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba* (Barcelona: Editorial Bruguera, S. A., 1982), pp. 41.

12. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, pp. 5. La traducción es mía.

en su formación. El colombiano sin cesar critica e incluso niega las figuras más evidentes en su prosa, lo cual traiciona su simultáneo aprecio y desprecio: es decir, su *importancia*. Una pregunta se impone: ¿por qué son negadas o agredidas las tres presencias más detectables en su prosa, y por qué, en cambio, las que no se sienten sino en escasas e insignificantes ocasiones sólo son admiradas? Si el joven, para vencer el jalón asfixiante de la sombra precursora debe despojarse de su peso, la negación o crítica es consecuencia previsible. Así, con Hemingway, por ejemplo, en un lugar lo aplaude pero luego no vacila en afirmar: "No conozco en Colombia un lector de indudable buen gusto que considere a Hemingway como una cifra evidentemente valiosa en la novelística norteamericana"<sup>13</sup>. A Faulkner varias veces la aduló considerándolo "el novelista más grande del mundo actual y uno de los más interesantes de todos los tiempos"<sup>14</sup>. Pero otra vez lo negó de tajo, afirmando que lo que los emparenta son semejanzas geográficas y no literarias, las cuales descubrió "mucho después de haber escrito mis primeras novelas"<sup>15</sup>. García Márquez parece reconocer no sólo la injusticia de estas agresiones sino su sentido asesino. Pregunta Apuleyo Mendoza: "al esquivar a Faulkner como influencia determinante, ¿no estarás cometiendo un parricidio?" García Márquez responde: "Quizás. Por eso he dicho que mi problema no fue evitar a Faulkner, sino destruirlo"<sup>16</sup>.

La afirmación es concluyente. Ahora, no es que Kafka, Faulkner y Hemingway pierdan validez, obviamente siguen siendo quienes son, pero no para García Márquez. No como antes. Después de integrarlos, de digerirlos, los observa con un inevitable sentimiento de desilusión, de desencanto, y por ello puede decir que hoy día no relee a Faulkner "porque no lo soporto"<sup>17</sup>, Muertas, esas figuras ni fascinan ni encantan, dejan de obnubilar, y así, cuando se le pregunta cuáles han sido sus influencias *principales*, puede responder: Sófocles, *El lazarrillo de Tormes*, Defoe, Pigaffeta, Burroughs,

13. Gabriel García Márquez, *Obra periodística Vol. 1. Textos costeños*, recopilación y prólogo de Jacques Gilard (Barcelona: Editorial Bruguera, S. A., 1981), pp. 362.

14. *Ibid.*, pp. 294.

15. Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba*, pp. 66.

16. *Ibid.*, pp. 67.

17. Conversación celebrada en Bogotá, el 18 de julio de 1983.



Conrad, Tolstoi y Virginia Woolf<sup>18</sup>, guardando un silencio delatador sobre Hemingway, Kafka y Faulkner. Los otros mencionados todavía “brillan” e “impactan” porque aún viven para él; nunca hubo necesidad de matarlos en su interior. Ni los destruyó ni sintió el inaplazable afán de “quitárselos de encima”, lo cual es dicente sobre el escaso peso que en realidad ejercieron en su formación. En cambio, los verdaderos ejes de su ficción son curiosamente ignorados, significativamente “pasados por alto”, o, al ser presionado, reconocidos como meros aportes técnicos. Estos, en la actualidad, pertenecen a un mundo de pesadillas domesticadas.

¿De qué manera se destruyen estas sombras? Creando. La originalidad, como bien opina Vargas Llosa, no se logra evitando las influencias, lo cual es imposible, sino integrándolas; de la misma manera, la destrucción de la monstruosa sombra no se alcanza mediante el rechazo, sino mediante la asimilación. El verdadero reto radica en crear una obra mayúscula que integre las enseñanzas del precursor. Además, el tratarse de una relación tormentosa no implica un contacto infecundo. Al contrario, es *necesario*. . . hasta un punto. Bloom precisa: “Los precursores nos inundan, y nuestras imaginaciones pueden morir ahogadas en ellas, pero ninguna vida imaginativa es posible si tal inundación es absolutamente evadida”<sup>19</sup>. La verdadera batalla, en efecto, es creando; ahí es donde el artista se mide y prueba. En seguida despunta una evidencia casi alarmante: en gran parte se crea no sólo para liberarse de demonios, sueños o tormentos obsesivos, sino *en respuesta* a ciertas obras claves, para descabezar —integrar— sombras precursoras. Ya Bloom lo había dicho: “Los poemas surgen no tanto en respuesta a un momento actual, como incluso pensó Rilke, sino en respuesta a otros poemas”<sup>20</sup>.

Aquí vale aclarar un punto delicado. Resaltar el poder de una influencia no es acusar falta de originalidad. Dijimos que las influencias las padecen todos los creadores, y en el caso de García Márquez, lo asombroso es que, aun si la voz que lo hará mundialmente famoso cristaliza en *Cien años de Soledad*, ya se había asomado

---

18. Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba*, pp. 65.

19. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, pp. 154. La traducción es mía.

20. *Ibid.*, pp. 99.

una admirable individualidad desde sus primeros textos. Es innegable que el colombiano produjo varios libros atrapado en la órbita gravitacional de tres fantasmas, pero, a su vez, impregnó aquellos textos de elementos personales no sólo gracias a sus maestros sino casi a pesar suyo. Por esta razón, aun si los relatos escritos durante las etapas de Kafka, Faulkner y Hemingway dejan transparentar las ominipresentes figuras de estos autores, no son relatos suyos sino de García Márquez. Lo cual significa que el dominio sobre su imaginación fue radical pero no total. Como se verá, en *El coronel no tiene quien le escriba*, por ejemplo, Hemingway se siente por todos lados, hasta en el sabor de la prosa, pero es una novela, ante todo, de García Márquez.

La teoría de las *Zonas de Influencia* divide la formación del escritor en períodos y etapas, dependiendo de la aparición o desaparición de los precursores, tal como lo reflejan sus escritos. De esta manera, García Márquez recorrió en total dos períodos y tres etapas que conforman los cinco momentos principales de su formación:

1. El período Zipaquirá
2. La etapa Kafka.
3. La etapa Faulkner
4. La etapa Hemingway.
5. El período México.

¿En qué se diferencian los unos de las otras? El período se distingue por un tiempo (tal cantidad de meses o años) y un espacio (llámese Zipaquirá o México); la etapa se distingue por la presencia de un autor decisivo, llámese Kafka, Hemingway o Faulkner. A diferencia del período, en la etapa ni el tiempo ni el espacio importan: la intensidad del precursor no se establece por su duración, pues puede ser breve pero trascendental su impacto; tampoco por su ubicación: puede permanecer vigente en lugares distintos. El período se caracteriza por la aglomerada y multitudinaria presencia de autores secundarios y la ausencia de autores decisivos. Aunque los existentes sean considerados "cruciales" por el autor, no por ello son determinantes en su escritura, como lo son, por comparación con las huellas que dejan, las sombras opresoras<sup>21</sup>. La eta-

---

21. Para ejemplificar este fenómeno, anota Vargas Llosa: "Que su obra (la de Virginia Woolf) lo entusiasmara no significa nada: un autor puede fascinar a otro sin dejar trazas en su vocación, y, a la inversa, la lectura de un libro que lo dejó indiferente puede convertirse, imperceptiblemente para él, en un provechoso estímulo, en un fértil material de trabajo". Mario Vargas Llosa, *García Márquez: Historia de un deicidio*, pp. 159.

pa, en cambio, se caracteriza por la presencia soberana de *un* autor que marca la escritura del momento, aun si coexiste con otros autores menos importantes. En el período la producción literaria es significativamente nula, como fueron los versos pueriles de los años zipaquireños, o inexistente como ocurrió en México. En la etapa, la producción literaria es desafortada: lo cual refleja el esfuerzo de liberación del joven. Dijimos que sólo se combatía al precursor creando; de ahí que cuando éste está presente, hay en el principiante la paralela urgencia de escribir, mientras que cuando está ausente y, aun si está rodeado de incontables figuras menores, no escribe: no hay a quien *responder*. Más adelante, cuando el joven ha conquistado su voz propia, ya no habrá sombra posible, y la motivación para escribir obedecerá a la necesidad de “cantar”, y ya no de “contestar”.

### El período Zipaquirá

Este primer período de García Márquez tuvo lugar cuando, de niño, dejó la costa atlántica para cursar su bachillerato en aquel pueblo helado. Solo y lejos de su familia, el joven halla la literatura en busca de refugio emocional. Descubre la literatura, y es una revelación lo suficientemente intensa para que se fascine con los libros pero no lo necesariamente *específica* para quedar atrapado en las seductoras telarañas de un autor preciso. Al contrario, lejos de ser encuentros fulminantes son hallazgos menores. Su contacto en Zipaquirá no es con obras maestras sino con “malos poetas, poetas retóricos”<sup>22</sup>.

- 
22. Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba*, pp. 56. En efecto, durante su época de bachiller en Zipaquirá primaron lecturas como *Los tres mosqueteros*, *El jorobado de Nuestra Señora de París* y *El conde de Montecristo*. También es cierto que allí se leyó, por primera vez, *La montaña mágica* de Thomas Mann, que se trata de una obra magistral y que podría ser la excepción entre tanta obra menor. Pero en realidad no. El termómetro que mide la importancia que ostenta un autor en el proceso de aprendizaje del joven es la figura que domina, indiscutiblemente, su escena literaria, o sea, el auténtico precursor. Así, frente a los tres destacados, un novelista como Thomas Mann, en la perspectiva de García Márquez, ocupa un puesto inferior. En noviembre de 1950, cuando Faulkner obtiene el Premio Nobel y el colombiano está en pleno deslumbramiento ante el sureño, escribe: “A los intransigentes admiradores de Faulkner nos resulta por lo menos incómodo ver al maestro sentado en la misma mesa con la señora Buck, con Herman Hesse, con Thomas Mann”. Ellos son, ni más ni menos, que “panecillos de sobremesa”. (Gabriel García Márquez, *Textos costeños*, pp. 495). Esto nos ilumina la diferencia que hay entre las sombras opresoras y el ‘inagotable resto’ de autores en la escala de valores de García Márquez. Incluso si los segundos agradan y aportan elementos a la elaboración del mundo personal del joven, no resisten comparación con los primeros.

Descubrir la literatura vía autores menores es un suceso afortunado. De haberse inesperadamente topado con una figura anonadora, es posible que García Márquez no hubiera sobrevivido, como escritor, el impacto. Resistir un choque devastador (como pronto pasaría con Kafka) requiere de alguna —aunque sea mínima— experiencia previa con la pluma y cierta madurez para que el joven no quede condenado a la imitación y al escepticismo frente a su sensibilidad. Así, el primer alimento del colombiano fue una masa amorfa de lecturas que ensancharon y enriquecieron su imaginación pero dejándosela suya. Como es previsible, de ahí no nació ni una actitud decidida de escritor ni una sola página notable. Fue un *período*. Un tiempo transcurrido en un lugar determinado caracterizado por la presencia amontonada de autores menores, y la ausencia de auténticos precursores.

### La etapa Kafka

Más tarde, García Márquez viaja a Bogotá para iniciar sus estudios universitarios y allí acontece su primera etapa. Apuleyo Mendoza describe el momento exacto: “Su interés por la novela empezó la noche que leyó *La metamorfosis* de Kafka. Hoy recuerda cómo llegó a la pobre pensión de estudiantes donde vivía, en el centro de la ciudad, con aquel libro que acababa de prestarle un condiscípulo. Se quitó el saco, se acostó en la cama y leyó: “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontré en su cama convertido en un monstruoso insecto”. Gabriel cerró el libro, temblando. Al día siguiente escribió su primer cuento. Y se olvidó de sus estudios”<sup>23</sup>. Se podría agregar: y se descubrió como escritor.

Hasta este momento, García Márquez no había escrito en serio. De pronto, lee un autor preciso: Kafka —a pesar de que ya había leído muchísimo—, y se abre una válvula que ninguno antes había abierto. La lectura lo atrapa en una fuerza gravitacional y que-

---

23. Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba*, pp. 57-58. Vale anotar que cada vez que García Márquez hace memoria y recuerda este episodio, hay cambios sustanciales que incrementan la intensidad del impacto. En otro lugar, por ejemplo, ha dicho que leyó la primera frase de *La metamorfosis* de pie, y que fue tan tremenda la emoción que debió acostarse, cercano a un desmayo. Que existan varias versiones del autor sobre este recuerdo no lo hacen menos cierto. Además, el mero hecho que en diversas ocasiones aumente y magnifique el recuerdo, incluso impregnándolo de matices casi dramáticos, es sólo prueba de la capital importancia que tuvo en su vida.

da inmerso en su primera zona de influencia, tal como lo demuestra su prosa del momento. García Márquez, curiosamente, lo reconoce: "Al día siguiente (de leer *La metamorfosis*) escribí mi primer cuento. Esas cosas que están en *Ojos de perro azul* y que son tan kafkianas"<sup>24</sup>.

Sin embargo, Kafka no sólo proporciona el espejo en el cual el joven *se descubre* como escritor en potencia, en el cual vislumbra su vocación; a su vez le indica el campo preciso en donde desarrollarla: la narrativa. Para un escritor, establecer su campo de trabajo —drama, prosa o verso— no es un capricho aleatorio sino una *ubicación vital*. Por cierto, algunos autores encuentran un talento doble o triple y logran escribir poemas, relatos y obras de teatro, pero por lo general son rumbos excluyentes que obedecen a rasgos precisos de temperamento, personalidad, y modos de *ver* la realidad. Un novelista no ve el mundo líricamente, ni un poeta lo ve narrativamente. Tras la lectura de Kafka, el colombiano no contesta con versos o poemas en prosa: lo hace con un *cuento* ("La tercera resignación", publicado en *El Espectador*, Bogotá, Sección "Fin de Semana", 13 de septiembre de 1947, pp. 8). Descubre su amor por la narración. "Fue entonces", recuerda, "cuando la novela empezó a interesarme. Cuando decidí leer todas las novelas importantes que se hubiesen escrito desde el comienzo de la humanidad"<sup>25</sup>.

Ningún escritor antes de Kafka había logrado eso. Ninguna lectura había tocado el nervio preciso para desencadenar este cataclismo, para que el joven se dijera: Quiero escribir y además, de *esa* manera.

El checo marca los primeros seis cuentos de García Márquez<sup>26</sup>, y su huella se aprecia en innumerables elementos, pero, sobre todo,

---

24. Juan Gustavo Cobo Borda, "Comadreo literario de 4 horas con Gabriel García Márquez", *Gaceta*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, vol. IV, número 35, 1981, pp. 16.

25. Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba*, pp. 70.

en la atmósfera onírica de su prosa. En la obra de Kafka, los sueños cumplen un papel tan trascendental que varios relatos tratan sobre aquellos, como "Un sueño", o la acción se inicia luego de abandonar el mundo de los sueños, como en *La metamorfosis* y *El proceso*; pero además el ambiente logrado es tan próximo a lo onírico que el narrador, en incontables ocasiones, debe *aclarar* el grado de realidad, y precisar si lo ocurrido es verdadero o un sueño. Cuando Samsa despierta, se nos dice: "No era un sueño". En *El castillo*, leemos: "Pero, ¿hay que tener permiso para dormir aquí?" preguntó K., como si quisiera persuadirse de que no había, acaso, soñado, la advertencia anterior". En el relato "El puente", el narrador intenta adivinar quien se acerca: "¿Quién era? ¿Un niño? ¿Un sueño?" Asimismo, en los cuentos de García Márquez, prevalece el ambiente onírico con su paralela ambivalencia de realidad. En el relato "La tercera resignación" leemos: "¿Había sido una pesadilla toda esta vida de muerte?", para más adelante aclarar: "Pero no. No era un sueño". En "La otra costilla de la muerte" se sugiere: "Pudo ser una pesadilla". Mas concluye: "No". Incluso el cuento "Ojos de perro azul" transcurre *dentro* de un sueño compartido por una pareja.

El signo de Kafka no se limita a este rasgo distintivo. Al igual que en las ficciones del checo, en los seis cuentos del colombiano escritos bajo su sombra agobiadora predominan los tiempos abstractos y los espacios urbanos. En ambas ficciones lo leído, siendo absurdo o ilógico, imposible, es comunicado con plena verosimilitud, descrito con frialdad y total naturalidad. Ambas escrituras carecen de humor. En ambos los comienzos son repentinos y abruptos; el ambiente presentado al lector no se introduce paulatinamente sino de inmediato, dando la impresión de haberse iniciado desde hace rato, que se ha llegado tarde, ya empezada la acción, y así, antes de que se pueda dudar ya se está irremediablemente inmerso en el texto. En ambas ficciones reina una aterradora sensación de inutilidad, de resignación: todo es inútil y cualquier acto dirigido a mejorar el estado del personaje sólo conduce a su incontenible aniquilación. En fin, en estos cuentos pulula una cantidad de temas, motivos, y señas típicas del mundo kafkiano que luego, con Faulkner, desaparecerán. Abunda la falta de luz, el motivo de los insectos; el espacio citadino con restaurantes y gente con abrigos; hasta hay una "amiga checoslovaca" y una metamorfosis (en "Eva está dentro de su gato").

## La etapa Faulkner

De pronto, aparece Faulkner y Kafka desvanece. El cambio es tan radical, tan marcado, que se aprecia de un cuento a otro. Este paso de una zona a otra es lúcidamente detectada por Jacques Gilard: "(Hubo) dos cuentos que García Márquez publicó en el suplemento literario de *El Espectador* de Bogotá ese año de 1949: "Diálogo del espejo" y "Amargura para tres sonámbulos". El primero se sitúa dentro de la línea fantástica y mórbida, evidentemente influenciada por Kafka, que seguía García Márquez desde "La tercera resignación", su cuento inaugural, mientras que el segundo delata ya una discreta pero inconfundible inspiración en el modelo faulkneriano de *El sonido y la furia*. Entre ambos cuentos se ha producido algo que es el encuentro con la obra de Faulkner"<sup>27</sup>.

En efecto, el conjunto de temas, señas y ambientes kafkianos da lugar a otro distinto, fruto de una nueva zona de influencia. El cuento que sigue, "Amargura para tres sonámbulos", refleja el giro: los tiempos abstractos, los espacios urbanos y los motivos kafkianos se esfuman. Aparece por primera vez el trópico, y nacen los rasgos aportados por Faulkner que caracterizarán los próximos escritos del colombiano: la narración no lineal sino tortuosa, el tiempo subjetivo, el calor, el presente incierto y el pasado en ruinas con las conciencias de los personajes relatando los hechos. Esos textos, seis cuentos<sup>28</sup>, numerosos artículos, la novela sin concluir *La casa* y la novela terminada *La hojarasca*, atestiguan la nueva presencia.

Gracias a esa segunda y estruendosa lectura de Faulkner, surgen elementos nuevos en los textos de García Márquez, como por ejemplo la enorme y ruinososa casa tropical, el polvo, la descomposición personal y material; ya no la ciudad sino el pueblo, ya no los restaurantes sino las cantinas y tabernas. Pero, más importante aún, Faulkner inculca dos obsesiones. Una, el proyecto de recrear un Mundo por medio de un microcosmos, contar la historia completa de un pueblo ficticio, tal como lo hizo el sureño con

---

27. Gabriel García Márquez, *Textos costeros*, pp. 14 - 15.

28. Que son: "Amargura para tres sonámbulos", 1949; "La mujer que llegaba a las seis", 1950; "La noche de los alcaravanes", 1950; "Alguien desordena estas rosas", 1950; "Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles", 1951; "Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo", 1952, titulado originalmente "El invierno".

el condado de Yoknapatawpha. El colombiano, seducido ante esta posibilidad, lo ensaya pero fracasa —debido a su falta de madurez— con la novela *La casa*, aunque esta obsesión persistirá hasta cuajar definitivamente en *Cien años de soledad*. Y otra, Faulkner le revela a García Márquez su propia infancia como válido material artístico. Hasta ahora, el joven había escrito sobre eventos que tenían una mínima relación con su pasado; eran textos regidos por temas, como diría, Vargas Llosa, “químicamente puros”. Pero tras hallar al sureño, García Márquez ve plasmado, con la fuerza faulkneriana, gente, hechos y ambientes semejantes a los de su pueblo natal de Aracataca. Por medio de Faulkner, García Márquez comprende que nuestra pobre y miserable realidad latinoamericana no es ni pobre ni miserable, y que, por el contrario, alberga una inédita vena de posibilidades literarias, una temática digna de ser explotada como arte. Faulkner muestra una realidad que no se creía apta para transformarse en arte, que se pensaba trasnochada: lo rural; con la belleza y el poder arrastrador de su prosa, Faulkner enseña que hay potencial temático donde, aparentemente, sólo hay calor; riqueza estética, donde sólo hay desolación. Es únicamente tras este encuentro que García Márquez ausculta su propio pasado y lo decide rescatar. Surgen entonces, en los textos que siguen y por primera vez, los motivos que prevalecerán hasta *Cien años de soledad*: la siesta, los cementerios secos, la iglesia, los alcaravanes, los baúles, el tren, los estragos de la naturaleza, los guajirios, e incluso el pueblo de Macondo.

Estos descubrimientos, por formar parte indisoluble del mundo personal que García Márquez empieza a entrever, por ser elementos que siente próximos a su corazón, genuinos, continuarán, pero otros aportes de Faulkner que García Márquez no acepta como realmente propios, auténticos, como el tiempo subjetivo, la “frondosidad retórica”, y el desarrollo laberíntico y no cronológico de los asuntos, desaparecerán. Más exactamente: serán desplazados por Hemingway. Si Kafka —y ninguno antes— hizo que García Márquez se dijera: Quiero escribir y en prosa, Faulkner —y ninguno antes— tuvo la fuerza centrífuga para arrancar de cuajo los cimientos kafkianos y hacerlo añadir: y además sobre el mundo de mi infancia. Por esto, el sureño compartió el trato dado a todo verdadero precursor: la admiración inicial casi exagerada, y la posterior negación. Si García Márquez primero lo definió como “el creador más extraordinario y vital del mundo moderno”<sup>29</sup>, luego sintió la necesidad de “destruirlo”.

29. Gabriel García Márquez, *Textos costeños*, pp. 362 - 363.



## La etapa Hemingway

Esta destrucción la logra a través de Hemingway. Luego de una lectura precisa, la escritura vuelve a dar un cambio radical y se percibe un nuevo centro de gravedad. El autor marca, inocultablemente, los siguientes tres libros: *El coronel no tiene quien le escriba*, *La mala hora*, y el libro de cuentos *Los funerales de la Mama Grande* (exceptuando, como anota Vargas Llosa, "el relato que da título al volumen"<sup>30</sup>) En estos textos "los resabios faulknerianos desaparecen", y comenta García Márquez, "los combatí leyendo a Hemingway"<sup>31</sup>.

Esta vez García Márquez *acude* a un autor para despojarse de otro. Su condición de víctima arrastrada por la inobjetable fuerza de un precursor se disminuye; ahora, más diestro, más maduro, logra equilibrar el poder invasor de Hemingway con su propio poder integrador. Hemingway entra alterando mucho pero no tanto como los otros. García Márquez está tan cerca al estallido de su propia voz que puede *escoger*, pero igual está lo suficientemente distante para quedar atrapado por un último precursor. La lucha por su identidad se extenderá en los próximos tres libros.

No obstante, con Hemingway el encuentro decisivo no es con lo primero que lee suyo sino casi lo último. Más que un estrepitoso descubrimiento se da un tremendo *redescubrimiento*. Lo conocía desde antes, y Hemingway ocupaba un lugar tan fecundo pero intrascendente como cualquier autor leído junto con Kafka y Faulkner. De repente, descubre una obra que tendrá el poder de modificar su concepto del segundo norteamericano y de arrebatarlo de la sombra de Faulkner: *El viejo y el mar*. García Márquez aún recuerda aquel día de 1953, aquella irrupción: "Estando un día en Valledupar, con un calor espantoso, en un hotel, me llegó la revista *Life*, enviada por esos locos de Barranquilla: allí estaba *El viejo y el mar*, que fue como un taco de dinamita"<sup>32</sup>.

---

30. Mario Vargas Llosa, *García Márquez: Historia de un deicidio*, pp. 153.

31. Mario Vargas Llosa, "García Márquez: de Aracataca a Macondo", en *9 Asedios a García Márquez* (Chile: Editorial Universitaria, 1969), pp. 137.

32. Juan Gustavo Cobo Borda, "Comadreo literario de 4 horas con Gabriel García Márquez", pp. 17.

Esta lectura permitió que García Márquez revaluara al norteamericano. En la escala de valores del colombiano, Hemingway dejó su puesto secundario y pasó a ocupar un lugar tan valioso como Kafka y Faulkner. No es casual que, si antes, a pesar de que le reconocía algunos méritos, era juzgado "por debajo de Faulkner"<sup>33</sup>, luego de 1953 lo ubica a su misma altura, indicando la diferencia de niveles entre los auténticos precursores y el "inagotable resto". Así, cuando Hemingway gana el Premio Nobel en 1954, escribe García Márquez: "Después de haberle sido otorgado a José Echegaray y a Pearl S. Buck el apreciado galardón internacional le queda un poco estracho al favorecido de ayer, como le quedó a su compatriota William Faulkner. . . En este caso (de Hemingway) ha sido acertada la elección con méritos sobrantes en el elegido. . . No hay premio justo para su obra vital. Para su obra literaria está bien por ahora el premio Nobel"<sup>34</sup>.

En los siguientes libros queda grabada la indiscutible huella de Hemingway. Sin embargo, donde más nítida quedó su impresión es en el cuento "La siesta de martes" y en la novela *El coronel no tiene quien le escriba*. Lo increíble es que, aun si la relación que une a *El coronel*. . . con *El viejo y el mar* es un diálogo profundo y complejo, éste no ha merecido un sólo estudio que lo ilumine a cabalidad<sup>35</sup>.

Resaltemos sólo algunos elementos

Se trata de dos breves obras maestras cuyo impacto rebosa la estrechez de sus tamaños. En ambas los comienzos constituyen una condensación magistral de los principales elementos temáticos y formales. De entrada, queda un esbozo veloz y exacto de lo que, luego, el resto de páginas ahondará y desarrollará. Son libros escritos con un estilo limpio, sobrio y preciso. Hay, en radical contras-

---

33. Gabriel García Márquez, *Textos costefios*, pp. 362 - 363.

34. Gabriel García Márquez, *Obra periodística Vol. 3. Entre cachacos II*, recopilación y prólogo de Jacques Gilard (Barcelona: Editorial Bruguera, S. A., 1982), pp. 927.

35. La crítica ha tocado muy por encima la relación entre Hemingway y García Márquez. Algunos estudios, como el de Vargas Llosa dedicado al colombiano, señalan puntos importantes, pero mucho queda por fuera. Y la relación entre *The Old Man and the Sea* y *El coronel no tiene quien le escriba*, ha sido poco menos que ignorada. Ciertos críticos apuntan a elementos compartidos, pero por lo general no pasan de ser tímidas alusiones. No hay un análisis que esclarezca satisfactoriamente el diálogo sostenido entre los libros.

te con los textos anteriores de García Márquez, una sorprendente economía de recursos: pocos adjetivos, escasas muletillas que describen el diálogo, ausencia radical de descripciones superfluas. Se trata de prosas eficaces, directas, carentes de adornos; apretadas al máximo pero sin caer en la aridez, gracias a un fino velo de poesía que las cubre y envuelve. En ambos textos el tiempo es lineal y cronológico: ya no abstracto o subjetivo, ni aún circular. En ambos, el narrador es omnisciente: no participa en los eventos sino que se limita a presentarlos a medida que ocurren. La acción transcurre en América Latina, en el Caribe, en comunidades tropicales próximas al mar, anónimas, humildes. Los diálogos son cortos y verosímiles. Y ambas obras se levantan sobre el principio del "Iceberg" de Hemingway: los autores muestran poco, pero a través suyo se percibe un exorbitante depósito de conocimiento que sostiene lo expuesto, impregándolo de veracidad: el lector *siente* mucho más de lo que *lee*.

Igualmente, los personajes son muy similares. Tanto el coronel como Santiago son hombres viejos sin ser seniles, enérgicos, decididos. Ambos ancianos tienen las fuerzas menguadas, mas en los dos los *ojos* reflejan su persistente vitalidad. Tienen la piel manchada; son delgados; viven en la miseria. Tienen el cuerpo o la memoria cicatrizadas por luchas pasadas. Ejercen una autoridad moral en sus comunidades, inspirando entre los habitantes un respeto basado no en un poder político, monetario o físico, sino ético. Son seres marginales, inubicables dentro de los esquemas sociales existentes: sólo hay *un* coronel en medio de los comerciantes, artesanos y políticos de su pueblo; en la aldea de Santiago hay buenos y extraordinarios pescadores, le dice el niño Manolín, "but there is only you". Los dos, a pesar de sus glorias pasadas y el respeto o el talento que detentan, son hombres sencillos, considerados, respetuosos. Ambos poseen principios insobornables. Aman la vida, son sensibles y, a pesar de su lamentable condición, poseen la suficiente grandeza espiritual para aún sonreír y gozar con las fuerzas naturales. Son viejos tercos, valientes, estoicos e intransigentes con sí mismos. Son, a grados casi inverosímiles, pacientes y honestos. Son dignos y orgullosos. Los caracteriza el optimismo y jamás pierden la esperanza, confiando en que, "haciendo las cosas correctamente", sin trampas, corregirán el curso de sus vidas.

Ambos se asombran ante los aviones. Ambos tienen sueños reveladores, que apuntan de manera clave al corazón de su circunstancia

o de su personalidad. Ambos son hombres solitarios, de compañías marginales: los instantes cumbres, límites, donde todo se juega, los encaran solos.

Sin embargo, el rasgo más importante que los emparenta es su heroísmo. Son héroes de código —“code heros”—. Es decir, poseen un duro e inflexible código de conducta compuesto por aquellos principios inflexibles, aquel honor sin mancha, y una filosofía sencilla pero clara que consiste en vivir y actuar de manera recta, digna y limpia. Es este código lo que les permite sortear con altura el caos. En consecuencia, los dos viejos enfrentan, en el ocaso de sus vidas, el desafío más exigente que han soportado jamás. Naturalmente, dada su condición humana y no Divina, ambos desean renunciar al reto, pactar con la comodidad y esquivar la prueba que amenaza aplastarlos, pero, admirablemente, siguen decididos y con la cabeza en alto hasta el final. Afrontan el momento de la verdad, su clímax existencial, sin flaquear ante la contienda que los quiebra. Se portan como héroes, con grandeza, y su triunfo es esa misma grandeza. Es un triunfo moral, dado que, en términos materiales, terminan con las manos vacías. Mediante este par de viejos podridos en la miseria, García Márquez y Hemingway muestran que “el hombre puede ser destruido pero no derrotado”. Confirman, como pocas veces en la historia de las letras, que un heroísmo de matices clásicos es posible en la más cruda cotidianidad.

Esa última zona de influencia duró desde la estremecedora lectura en Valledupar de *El viejo y el mar*, hasta la madrugada en que el planeta despertó atónito con la noticia que Hemingway se había disparado en la frente con una escopeta de dos cañones. Era domingo, 2 de julio de 1961, y esa misma noche García Márquez llegó a México y escribió un emotivo artículo de homenaje, o más bien, de despedida. De hecho Hemingway muere pero no sólo en el mundo, sino en la obra de García Márquez: su presencia no se vuelve a sentir jamás. El colombiano no siente la necesidad de “destruirlo” ni de reemplazarlo: deja que el norteamericano se suicide, triste e irónicamente, en la tierra, y en sus escritos. Dice Vargas Llosa: “este demonio desaparece”<sup>36</sup>. García Márquez inicia su segundo y último período.

---

36. Mario Vargas Llosa, *García Márquez: Historia de un deicidio*, pp. 156.

## El período México

Cuando el colombiano arriba a México, queda como escritor totalmente huérfano. No descabeza a Hemingway con otra presencia porque está demasiado maduro para soportarla, pero aún no está del todo listo para que brote su propia voz personal. Insatisfecho con lo que ha escrito, queda atascado en un limbo literario sin precursores pero igualmente sin autonomía; sin tener a quien "contestar" pero tampoco sin poder "cantar". García Márquez queda mudo.

Hace de todo menos escribir ficción. El único relato que escribe lo traía de antes y lo plasma apenas se instala en la capital: "El mar del tiempo perdido". Entre tanto, trabaja en cine y en revistas, pero con la rotunda condición de "no escribir en ellas". Incluso llega a afirmar: "no volveré a escribir"<sup>37</sup>. Se extiende un riguroso y difícil período de reflexión, de autocrítica, en el cual examina lo que ha hecho y lo que le falta por lograr. Es un período de silencio, pero aquí se comprueba que el silencio no es la *ausencia* de sonidos sino *el vacío necesario* para la creación de los sonidos propios. Es, precisamente, dentro de este vacío que García Márquez termina de asimilar a sus sombras abrumadoras y concibe, poco a poco, una obra mayúscula en donde yacerán indetectables. Esta finalmente nace, ya no como efecto equilibrador de un jalón que intenta absorber su imaginación, sino como parto maduro, como voz que obedece a la necesidad visceral de brotar.

La maduración, ardua, lenta y expansiva y, en gran medida inconsciente, un día estalla poniendo fin a su formación. De pronto, en enero de 1965, García Márquez ve la novela en su cabeza y se sienta a escribirla. *Cien años de soledad* aparece en junio de 1967, y el resto, como se dice, es historia.

## El precursor se vuelve punto cardinal

Tenemos entonces que cada precursor, al dominar la escena, es cima literaria. Se apodera de la imaginación —hasta un punto— del joven, y, tal es su poder de seducción que amenaza, seria y peligrosamente, con castrarlo. La siguiente lucha de liberación es un inter-

---

37. Ibid, pp. 75.

cambio de robos e imposiciones, de órdenes y rebeldía que perdura hasta que el joven integra la presencia, y su prosa es el espejo que revela la suerte de esa batalla. Sus textos recuerdan un abandonado campo de guerra donde quedan los rastros de los ejércitos confrontados: un trozo de tela, un cañón destrozado, el hinchado cadáver de un caballo. El resto de autores, comparativamente, ocupan lugares secundarios. No son el blanco contra el cual se subleva el joven; no son negados, injuriados, "destruidos". No marcan con fuego la prosa ni fijan cursos en el horizonte creativo. Sus encuentros son tan plácidos como poco violentos: son autores saludados y despedidos con amabilidad, y de sus visitas perduran recuerdos alegres o tristes, pero casi siempre superficiales. No son enfrentados en campos de guerra, sino en salones de sociedad. En cambio, la sombra precursora es casi sofocante. Su presencia durante la etapa es la de "rey del momento", pero tras ser descabezada se vuelve un punto cardinal en la formación del joven, vista global y retrospectivamente. Como si, en el caso de García Márquez, se fuese dibujando el mapa de su mundo personal, con los valles y océanos de su imaginación, el mapa precisa de puntos cardinales. Los primeros tres, Kafka, Hemingway y Faulkner, vienen de afuera. El cuarto y último, lo coloca él mismo al terminar de escribir *Cien años de soledad*.