

dole espacio a la que ya teníamos. De esta manera, el lenguaje no es ya el vehículo de la urgencia sino el lugar donde el individuo se siente más seguro, más protegido del vaivén imparable de los intereses diarios, de la noticia vulgar e insignificante que, lejos de retratar-nos lo que pasa, nos lo oculta y distrae. Las colaboraciones de García Márquez en *El Universal* y en *El Heraldo* se ajustan a estas dos últimas dimensiones aludidas: artículos de opinión y textos estrictamente literarios.

Los textos publicados en *El Universal* —primer periódico en el que escribe— son de carácter eminentemente literario, que nos van mostrando ya la plasticidad verbal del mejor García Márquez y su extraordinaria capacidad de sugerencia. Aquí nos ofrece el novelista impresiones, dibujos líricos, donde la frescura de las imágenes, ciertamente, nos alivia del peso de las cosas. Por estos escritos pasa el viento inmemorial del mundo, la remota convivencia de árboles y muertos, la belleza sin hondura del instante —donde la metáfora hace piruetas para formar descripciones atractivas, alcanzando, en ocasiones, la greguería— y la realidad transparente de la perplejidad. El reino animal y el vegetal entablan con el hombre una conversación de raíces imprevistas, y el poeta García Márquez acaba hablando de lo ineludible, de lo que irremisiblemente nos concierne. Así, en el texto que podríamos titular «El mono del parque» (8-junio-1948) García Márquez nos habla de un mono recluso en un zoológico y lo hace sacudiéndose todo atisbo de anécdota y tentativa de pintoresquismo. El colombiano contempla al animal ya desde el terreno de la decidida introspección, con una férrea voluntad de conocimiento. Texto que nos habla, no sobre el tiempo, sino sobre ese umbral anterior a la consciencia humana. García Márquez aquí, como en otros textos que veremos, se esfuerza en señalar-nos que la idea de límite o frontera entre mundos diversos resulta casi siempre imprecisa. En este caso, la contemplación del animal ayuda a García Márquez a pensar sobre el origen del hombre: el mono es en realidad el vago espejo donde trata de verse a aquel que creímos haber sido antes de ser quienes somos. García Márquez nos remite a una presencia y quizás a una reconciliación, a una fusión no sólo de tiempos, sino también de espacios: «Gracias a su presencia el parque tiene ahora algo de selva. El viento entre los árboles trae una temperatura inmemorial, un cargado olor a generaciones pri-

marías». Y esa reconciliación, esa mirada a fondo logra invertir la situación, haciendo que el hombre, al verse en el mono, sea a su vez visto por él: diálogo de espejos, borrando la noción de frontera: «Acaso, al ver los transeúntes apretujados en torno suyo, él piense que está metido en una selva distinta, incomprensible, en donde todos los monos se contagian con la incurable locura de la curiosidad». Este texto, en definitiva, salvo enormes diferencias de concepción y estructura, parece remitirnos y complementar el relato de Kafka titulado *Informe para una academia*, donde el protagonista explica pormenorizadamente los pasos que recorrió desde que, siendo mono, lo enjaularon, hasta el momento en que consigue ser hombre. García Márquez aquí va por el mismo camino de Kafka pero en sentido contrario. Por eso, dice del mono en el texto: «Es bueno contemplarlo, tratar de descubrir la almendra de su meditación».

Algunos de estos textos son rigurosos poemas en prosa, cuya estructura repetitiva nos permitiría dividirlos en versos. Hablo de poemas en los que la imaginación, la profundidad y la vitalidad de sus imágenes alcanzan gran intensidad, como en los del 4 y 6 de julio de 1948, donde el amor y la muerte hacen del tiempo algo tangible, materia del vértigo. En estos poemas, la imagen no acompaña al pensamiento sino que lo crea y es su ámbito. Imágenes que, por provenir siempre de la naturaleza, cargan al texto de terrenalidad y esta terrenalidad nos contagia de fugacidad y asombro, que es, en definitiva, el sentirse vivo. En el texto del 4 de julio, la muerte, a pesar de imponer su realidad, no aniquila al amor que, en la elementalidad misteriosa de la tierra (tierra, árbol, fruto), logra sobrevivir al transformarse. Este vivir después de la muerte gracias a la metamorfosis, sitúa al poema en una antiquísima tradición mítica, que recoge una aspiración de todas las culturas del mundo: la de seguir amándose aunque los amantes ya no sean los mismos: «Pensar que alguna vez los árboles preguntarán a sus raíces cuándo van a pasar los vidrios de nuestros ojos para que sea más clara la luz de sus naranjas»<sup>1</sup>. En el poema del 6 de julio, la ausencia siem-

<sup>1</sup> Como veremos más adelante, la ejecución de estos poemas concuerda plenamente con la idea que García Márquez tiene de lo que debe ser un poema, al criticar algunos libros de poetas colombianos, en *El Heraldo*.

bra inquietud, inquietud que genera una atmósfera de mayor ambigüedad y desesperación. Si en el texto del mono, García Márquez se mueve en el terreno fronterizo de la consciencia animal y personal, allí donde la mirada humana registra sus antecedentes, en estos poemas de amor y muerte, el poeta, desde el otro extremo del existir, se da a la misma tarea de no remarcar las diferencias. Así pues, el comienzo y el fin no son dos hechos absolutamente opuestos e instantáneos, sino dos procesos, dos esfuerzos de la naturaleza que coinciden en la necesidad de la transformación. Esta visión abarcadora de lo real, empeñada en difuminar las fronteras esenciales que nos constituyen, reaparece en *Instante* (6-octubre-1950) y *El muro* (6-mayo-1950), ambos textos publicados en *El Heraldo* de Barranquilla. El primero, quizás el de mayor tono metafísico del libro, nos sitúa en el instante en que, asomándonos al espejo, aún no vemos nuestra imagen reflejada: «El instante perfecto, el que define una situación universal, es ése en que te asomas al espejo y estás frente a él —ya— pero no ha transcurrido todavía la fracción necesaria para que aparezcas». Aquí, el espejo ya no es el mono sino uno mismo. La mirada viaja hacia sí misma. Pero no es el acto reflejo el que interesa sino el proceso hasta llegar a él: esa escala de tiempo subterránea, imperceptible, que trabaja en el fondo de lo que somos. A pesar de su tono metafísico, más abstracto que los demás textos, nuestro autor no olvida el recurso de la imagen para explicar esta sensación, la sospecha de que un hilo secreto del transcurrir mantiene enlazada ambas imágenes: «Cuando la naranja acaba de caer ya te habrás reconocido a ti misma en el espejo, pero antes, cuando llegó a su límite frutal, había correspondido a tu instante». Viaje horizontal de la mirada y vertical de la naranja que completan el doble movimiento de la metamorfosis: el encuentro y la caída.

En *El muro*, García Márquez nos presenta la figura del sepulturero como mediador entre la vida y la muerte: «En el estado del hombre que sabe demasiado de los muertos para ser un hombre vivo, y que sabe de la vida mucho más que todos los vivos». A través de esta figura, el blanco muro de piedra del cementerio va dejando de ser un punto de separación entre ambos mundos para trasladarnos al ámbito mágico donde vivos y muertos siguen en comunicación. Vida y muerte, al poseer una misma vigencia, al abrir García Márquez una misma com-

puerta entre los dos mundos, inaugura el tiempo totalizador del poema: el tiempo desprovisto de tiempo. Este tiempo sin tiempo será, años más tarde, una de las características de sus grandes novelas *Cien años de soledad* y, sobre todo, *El otoño del patriarca*.

Sin embargo, en sus colaboraciones de *El Heraldo* nos encontramos con alguien que no pierde de vista la noticia curiosa, insólita, superficial que García Márquez enfoca con las lentes de aumento de la ironía, del humor o de la guasa. Estos numerosísimos textos se hallan desprovistos, por lo general, de cualquier alardé lírico. Su lenguaje convencional está empleado aquí como puro instrumento, lenguaje que, en muchos casos, sólo sirve para salir del paso, para cumplimentar la obligación diaria de entregar un artículo. Textos, pues, coyunturales y cuyo lenguaje se mueve en una zona neutra, muy alejada del mundo interior del novelista. En los mejores textos de este tipo, resalta la audacia del colombiano, capaz de tramar un discurso donde el humor y la seriedad se juntan de tal forma y se interfieren, que el lector entra en una red de equívocos en la que su ánimo se extravía, descubriendo que García Márquez, más que querernos decir algo proveniente de la necesidad, huye constantemente de decirlo. Otras veces, los textos logran una gran carga polisémica, gracias a la cual, sin eludir el juego humorístico, García Márquez aborda sutilmente la crítica social.

Pero, a pesar de la abundancia de este tipo de textos, muy a menudo nos encontramos con la actitud creadora de la época de *El Universal*, como si el novelista necesitara respirar un poco, ser él. Incluso aparecen verdaderos embriones narrativos, esbozos de historias e historias que se desenvuelven y concluyen en un palmo de terreno. En este sentido, nos encontramos con textos que ya preludian ambientes y personajes de su gran mundo novelístico posterior, como ocurre con *La hija del coronel* (13-junio-1950) y *La casa de los Buendía* (3-junio-1950). En la crónica sobre *La sierpe* (1952) no sólo advertimos el personaje de la Mamá Grande sino también recursos de la mejor novelística de García Márquez, como el de la fantasía desafortada y la hipérbola. No obstante, la mayoría de estos textos de corte narrativo coinciden con el mundo novelístico de García Márquez, en que se encuadran en un marco imaginativo e inverosímil. La relación con sus novelas obedece, no tanto respecto a los

personajes y a los detalles concretos y ambientación, sino más bien a la intimidad subterránea de las obsesiones, a ese plano interior del autor donde residen los temas recurrentes de García Márquez: al tiempo, y en el tiempo, la relación entre vivos y muertos, la crítica sociopolítica y el amor.

Como digo, no sólo preocupa a nuestro autor el paso del tiempo y su devastación sino la búsqueda de un punto de enlace entre la vida y la muerte. Este afán por abolir la frontera entre ambos mundos consigue contrarrestar la imparable marcha de las horas. La vida y la muerte se interfieren y se interinfluyen. Así, por ejemplo, en *Elegía para un bandolero* (12-enero-1950), el narrador nos presenta al protagonista llamando a las puertas del infierno y, a la vez, nos hace asistir a su entierro. Esta propuesta imaginativa permite a García Márquez no sólo ironizar sobre la vida después de la vida sino, una vez más, conectar el mundo de los muertos con el de los vivos. A través de esta propuesta que sólo es verosímil para la tradición cristiana y real en la imaginación, García Márquez reduce a divertimento toda una cosmogonía religiosa. El tiempo, como ocurre en otros relatos, deja de ser fechable, acercándose a la manera mítica de medirlo: «En la edad de piedra —la época del colmillo y el mamut y de los amaneceres silenciosos, de que habla la vieja extraordinaria— había un caballero llamado Xilón» (*En la edad de piedra*, 31-marzo-1950). Esta sutil habilidad para conectar la vida y la muerte, lo posible y lo imposible, la seriedad y el humor, hace de García Márquez un mediador de realidades.

Esta tendencia a relacionar mundos opuestos la encontramos en *Negro* (25-junio-1951) aunque en esta ocasión, García Márquez se aplica a la crítica del racismo. En un garaje, el negro León Burns es obligado por unos blancos a tragarse «bujías Champion y casi un cuchillo entero». Paralelamente a este hecho angustiante, la narración nos descubre la falta de trabajo y, por tanto, la tranquilidad del inspector de la policía. El inspector, pues, desconoce lo que está sucediendo en el garaje. El relato nos presenta dos mundos que deberían haberse comunicado y que no lo hacen: tranquilidad en la comisaría y barbarie en el garaje. En un mismo plano narrativo, en el mismo espacio temporal, el autor nos presenta dos realidades que, al contrario de otros muchos relatos, se hallan descarnadamente distantes o ignorándo-

se. Técnica perfecta para mostrar el total desvalimiento del negro.

En *El huésped* (19-mayo-1950), García Márquez insiste en el tema de la incomunicación pero ahora bajo un clima de incertidumbre e inquietud. El lector se encuentra en una historia que no logra entender, ya que las claves para ello no le son dadas. Dos mujeres en una habitación oyen llamar a una puerta. La intemperie y la lluvia del exterior contrastan con la estancada soledad de dentro. Una de las dos mujeres abre la puerta, entra un hombre en la casa y las tres permanecen en silencio. El lector sólo advierte que una de las mujeres esperaba a alguien pero no alcanza a descubrir quién. Por su tono enigmático, el relato, además de ser una metáfora de la incomunicación, colinda con lo absurdo.

Cada miércoles, durante diez semanas, García Márquez fue publicando en su columna *La jirafa* una suerte de historietas, marcadas de principio a fin por el absurdo. Estos relatos, además de su atmósfera de desatino y humor, tienen en común a la protagonista: una marquesa que cada miércoles recibe un regalo de su marido, Boris: «El primero, día de su cumpleaños, le hizo llegar un asesinato extraordinario. (...) El miércoles pasado le envié el elefante blanco que tanto me habías pedido para hacer de contrabajo en la orquesta de tus treinta y dos canarios» (*La marquesa y la silla maravillosa*, 19-abril-1950). El disparate y lo inverosímil, valga la paradoja, dan sentido a la serie. Todos los relatos rebosan de colorido y de frescas ocurrencias imaginativas. Lo absurdo no es una característica novelesca del autor colombiano. Sin embargo, leyendo con atención estos textos, descubrimos que comparten con su obra posterior el sentido de lo imposible, la necesidad radical de estar naciendo siempre y ciertos rasgos de extravagancia, de comportamientos desencajados e irreales. Así la relación de la madre del protagonista de *El otoño del patriarca* con sus canarios y la que mantiene la marquesa con los suyos comparten una parecida atmósfera de extravíos. Entrar en estos textos de la marquesa equivale a cambiar de mundo, un mundo cuyas leyes son precisamente la ausencia de leyes: «¿Quién me manda asesinar? (...) Le manda asesinar su esposo, señora (...) Ya me lo imaginaba. Boris es tan gentil (...) Supóngase usted que para las bodas de plata me hizo asesinar nada menos que por un príncipe árabe» (*Un cuento de misterio*, 5-abril-1950).