

dedores de sombreros no clasifican su mercancía por la calidad y las formas, sino por la psicología de la clientela». El dominio de la retórica puede compararse con el empleado en un sinnúmero de artículos de *Textos costeños*, cuyos temas en sí resultaban sosos e insignificantes.

Sin apartarse del lenguaje puramente instrumental para contar sencillamente la vida del ciclista Ramón Hoyos⁵, García Márquez hubiese regresado al reportaje informativo si la historia del ciclista, en lugar de contarla el protagonista, la hubiese contado el reportero. El hecho de que el reportaje esté escrito en primera persona —García Márquez actúa de amanuense, ordenando y ensamblando los datos suministrados por Hoyos— vuelve a tener un inconfundible aire de narración. Si Ramón Hoyos habla en primera persona, reconstruyendo su vida, García Márquez, en sus "Notas del redactor" se ocupa del presente diario del ciclista, haciendo observaciones personales y apuntando anécdotas. Las notas son algo así como un contrapunto a la memoria de Hoyos (el colombiano trata de pintarnos su entorno actual: círculos de amigos, su casa) y, otras veces, corrigen sus observaciones. Esta técnica del reportaje consigue acercarnos por dentro y por fuera a la personalidad del protagonista. Las notas del redactor son un guiño de éste al lector. En éstas, en las que García Márquez hace intervenir a personas cercanas a Hoyos, el reportaje sí se nos presenta, periodísticamente hablando, en estado puro.

La técnica de contar en primera persona vuelve a ser utilizada en *La verdad sobre mi aventura* (Abril-1955), publicado en catorce entregas⁶, pero esta vez la información es totalmente transformada en materia narrativa, hasta tal punto que el lector podría prescindir de la veracidad del relato y considerarlo una creación ficticia. García Márquez crea un mundo literario con los hechos que le suministra el marino Luis Alejandro Velasco. El lector percibe sin dificultad que de ningún modo el marino le pudo contar los acontecimientos con tanta hilazón como el colombiano lo hace. Al relacionar los hechos y vitalizándolos de tal modo que constituyen una auténtica trama argumental, García Márquez ya no maneja las anécdotas para humanizar, como ocurre en el reportaje estrictamente periodístico, sino que las relaciona y distribuye en el texto, al servicio de una narración literaria más que literal. Esta forma de relacionar alusiones, de volver a personajes ya mencionados

con el fin de reforzar el tejido de la narración, de detenerse en descripciones físicas, indagaciones psicológicas, diálogos, le permite a García Márquez ir desarrollando una atmósfera de incertidumbre y de suspense, propia de cualquier texto literario de estas características. Pensemos, por ejemplo, en la novela *Juventud* de Joseph Conrad. A pesar de lo dicho, el estilo narrativo de García Márquez no aparece en este relato. Sin embargo, podemos rastrear ciertos tics del mundo novelesco del colombiano en algunos toques líricos, en el modo de dilatar la historia, expresando cualquier detalle que casi no admite desarrollo y, sobre todo, en el poder de resurrección de la memoria, haciendo que ésta sea un plano convergente al instante y no anterior: en uno de los muchos momentos de desesperación del naufragio, pisando ya el borde de lo alucinatorio, el protagonista, sin transición alguna, sin previa explicación dialoga con Jaime Manjarrés, donde en el transcurso del relato adivinamos que se trata de uno de los compañeros muertos en el naufragio del barco: «...de noche no me cabía la menor duda de que Jaime Manjarrés estaba allí, en la borda, conversando conmigo, él también trataba de dormir, en la madrugada del quinto día. Cabeceaba en silencio, recostado en el otro remo. De pronto se puso a escrutar el mar. Me dijo: —¡Mira!»⁷.

La serie de *La Sierpe* (publicada entre marzo y abril de 1954, en el dominical de *El Espectador*) tampoco tiene que ver con el mundo narrativo de García Márquez

⁵ El triple campeón revela sus secretos (junio-julio de 1955).

⁶ Más tarde, esta historia se editó bajo el título *Relato de un naufragio, hecho significativo que nos habla de la estimación que García Márquez le confirió a dicho texto, aunque esté muy lejos de los intereses novelescos del colombiano*.

⁷ El cuento *Un hombre viene bajo la lluvia* (Dominical 9-Mayo-1954), donde el peso del recuerdo tiene tanta o más vigencia en la balanza del tiempo que el del presente, además de abrirnos la puerta al mundo novelístico de García Márquez, nos permite comprobar que se trata del desarrollo del esbozo de relato titulado *El huésped* (19-Mayo-1950), recogido en su anterior volumen *Textos costeños*. La mayor carga simbólica de los elementos, la mayor interdependencia y la potenciación significativa de *Un hombre viene bajo la lluvia* reorienta nuestra consideración respecto a *El huésped* que, a partir de aquí, no es más que el sólido esqueleto de *Un hombre viene bajo la lluvia*. La comparación de estos dos textos nos depara la inusual oportunidad de ver el proceso de composición de una obra, de comprobar sus dilataciones y rectificaciones y, por tanto, de poder asistir a esa lección silenciosa que supone siempre la elaboración de una pieza literaria.

en lo concerniente al lenguaje ni a la estructura formal de reportaje que dan al texto inequívocos visos de realidad exótica. No obstante, *La Sierpe* se acerca al mundo interior del novelista en el interés de éste por lo mítico y en la invención del argumento, a pesar de que García Márquez nos presente *La Sierpe* como una región real aunque remota, como una estancada supervivencia del pasado. El texto, por su fecha de composición, 1950, no puede vincularse a los enfoques del momento del reportero, aunque, como señalé antes, la estructura de reportaje que posee la serie puede explicar de algún modo su inserción en *El Espectador*. Con un lenguaje de tono desenfadado, que tiene más de periodístico que de introspección lírica, García Márquez, desde la ironía, nos va presentando todo un mundo de supersticiones, en el que todas las culturas han vivido con mayor o menor intensidad, con más o menos evidencia. La ironía aquí alivia la atmósfera asfixiante de lo sobrenatural y airea la narración: «Dicen quienes lo saben de primera mano que el Jesusito extraviado siguió haciendo milagros menos el de aparecer».

También la ironía y el humor recorren de cabo a rabo los muchos textos atribuidos a García Márquez, recogidos en la sección «Día a día». A pesar de que no están firmados, la retórica de estos textos, la intrascendencia de los temas elegidos, son similares a la de muchos del mismo tipo escritos en su columna «La Jirafa» de *El Heraldo* de Barranquilla. Si allí el colombiano firmó sus textos con el seudónimo de «Séptimus», aquí se conforma con no firmarlos, como si quisiese romper los ende-

bles hilos que todavía le unían a los escritos de *Textos costeños* de esta índole. Los artículos están basados en la retórica de la ocurrencia, no exenta de cierta poética imaginación («Una mujer tan hermosa no está necesariamente en la obligación de parecerse a su estatua»). Incluso noticias que podrían merecer un tratamiento más serio, con lo que se le daría la relevancia que demandan, el articulista no cambia sus planteamientos. Por ejemplo, refiriéndose a la noticia de que la mujer colombiana puede ejercer su derecho al voto, lo hace en los siguientes términos: «El fervor con que un grupo de honorables constituyentes se ha empeñado en sacar adelante el voto femenino, es una indicación inequívoca de que aún no ha perecido en Colombia el sentido romántico de la galantería».

En definitiva, podríamos decir que *Entre cachacos* es un libro de menor interés que *Textos costeños* para el que busque en sus páginas el rumor persistente del novelista, pero sí resulta tanto o más atractivo que el primero, para el incondicional lector de García Márquez y, sobre todo, para el raro y escrupuloso gusto de la crítica por la arqueología literaria. Paradójicamente, a pesar de su escaso valor intrínseco, los textos de crítica cinematográfica conservan hoy más actualidad que la mayoría de los reportajes, ya que éstos, aunque más extensos y ambiciosos —García Márquez nunca los firmó con sus iniciales, salvo excepciones—, están realizados a ras de las exigencias noticiables del momento.

Francisco José Cruz Pérez



El nombre de los nombres

(La nueva poesía española y la crítica)

Asistimos al fin de la modernidad, la llamada, con una carencia de imaginación comprensible, postmodernidad, expresión hiperbólica de un tiempo que parece no querer ser y que trata de definirse con un prefijo carente de contenido: lo que señala es un más allá para definir un tiempo que es, todavía, un presente. Al fin (quizá) de una idea de la historia, en la decadencia de las ideologías y en un evidente escepticismo ante aquellos románticos embates de las vanguardias, nuestro tiempo parece una reunión de los tiempos: se citan todas las modas, todas las sectas, todos los estilos. El tiempo se espacializa y se convierte en zoco donde los espíritus, alegres o en pena, meditan. Si el artista de la segunda mitad del siglo pasado fue definido por Baudelaire como alguien que busca «ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité*», el poeta de finales de este siglo, según veremos más adelante, parece empeñado en borrar las huellas de la modernidad como si se tratara de una superchería. Aunque ésta no es la tónica general en la poesía de otras lenguas, en España sí asistimos, con el empeño de algunos críticos y poetas, no a una conjunción crítica de las aventuras estéticas sino a la negación tajante de su significación.

¿Conjunción, pues, o desconcierto? Conjunción del desconcierto, en ocasiones. Hay una vuelta en nuestro país,

aunque no absolutamente generalizada, de una poesía que podría ser denominada renacentista: oímos formas canónicas que nos hacen pensar que casi nada ha pasado durante varios siglos: escritura sin sospecha, palabras sin movimiento, lo que una voz mayoritaria propone es la simplicidad que no alcanza a ser sencilla: seamos realistas y hablemos de las cosas *como son*, parecen decirnos: el Barroco aún no ha llegado. Frente a las paradojas e interrogantes, un nuevo formalismo y una poética de las cosas claras.

No me opongo ni desdeño las formas tradicionales, todo lo contrario, las valoro y creo que el arte es esencialmente forma, manera, pero lamento que se las utilice con escaso riesgo verbal. ¿Es esta la imagen de la poesía española actual o tal vez la que están empeñados algunos en hacernos ver? A veces pienso esto último, pero no pocas creo, con algo de tristeza, que ese esfuerzo crítico y editorial obedece a una realidad poética: nuestra poesía está empeñada en dialogar con un horizonte literario de segunda: poetas segundones del modernismo, figuras menores de la generación del veintisiete, de la posguerra... reivindicados con suficiencia y un fervor que, dada la intrascendencia del objetivo, difícilmente puede alimentar a poetas tan jóvenes, es decir, tan necesitados de esfuerzos y aspiraciones mayores. Al decir esto no pienso que estemos necesitados de una cultura, sentimiento y pensamiento fuertes: creo que la poesía de circunstancias puede ser una gran poesía, y que el pensamiento desideologizado y práctico no es nada desdeñable. Necesitamos a Montaigne y a Chuang Tzu más que a Hegel; pero la debilidad en poesía o en filosofía no es aconsejable; tampoco el olvido de las preguntas fundamentales que, dicho sea de paso, no necesitan expresarse en mamotreto y cantos cósmicos. Cuando se habla de un pensamiento débil creo que debería pensarse en una filosofía que tiene conciencia de sus límites o que no trata de responder de manera ideológica a los problemas que se plantea. Michel de Montaigne pensó desde la debilidad y la conciencia de la carencia, y eso no significa que no supiera pensar. Pero una debilidad literaria o filosófica supone una carencia de salud o un exceso de imperfección que no es, en absoluto, deseable ni para el pensamiento ni para las artes. La perfección, en arte, está más allá del sentido rítmico y de la disposición canónica de los versos, aunque tanto lo uno como