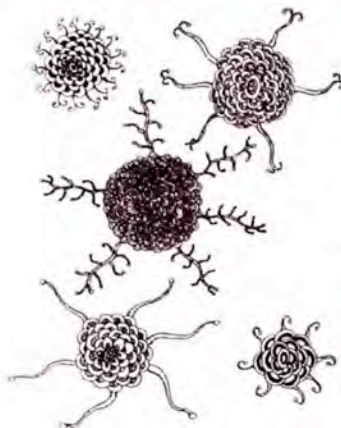


tor, en esta, necesariamente, debemos experimentar la certeza de que cuanto allí se dice nos pertenece: es decir la estábamos aguardando. En este sentido, la carta que nos envía el narrador colombiano Alonso Aristizábal (Pensilvania, Caldas), al leerla nos deja la sensación de que el destinatario es equívoco. No hay en ella la noticia que nos urge, ni la voz del familiar o amigo, ni tampoco la voz personal, ésa que debe ser la nuestra cuando se trata de un monólogo, ni hay siquiera aquello de lo que, citado del poeta Elkin Restrepo, se asevera en el comentario de solapa: "lleva al lector de la mano sin dejarlo perder el interés, de ahí características tan propias como la intensidad y el hermoso lenguaje narrativo". Me explico: pese a que son numerosos los caminos por los que un narrador puede llevar de la mano a un lector, hay dos que aparecen a primera vista: uno a través de la estética, otro por medio de la trama. Seduciéndonos con la riqueza de la forma, con la exactitud del lenguaje, con todo aquello que visualmente nos puede ir deleitando a lo largo de la historia; o bien, como lo hace un narrador policíaco, simplemente despertándonos expectativas acerca de la trama que encierra el relato. En cuanto a esto último, basta con que el lector de esta nota se remita al *Primer pétalo* (así nombra Aristizábal los capítulos de su novela) o, si lograra sortear la obtusa matemática de su entramado, al *Segundo pétalo*. Del caso anterior, es ilustrativo este ejemplo, que expone el camino intrincado de la forma (nunca complejo), y quizá, en mínimo grado, el laberíntico de la historia (nunca hermético), ambos senderos propios de *¿Y si a usted en el sueño le dieran una rosa?*

En este instante la hermana que amo y que me duele porque fue parte de mi propio pellejo, es esta que siento vibrar en mi propia voz, la voz audible aunque susurrante para mí del lápiz largo y manso, la de los traqueteos combativos y anhelantes de la vieja y dura máquina de escribir, como

matraca que despierta a los vecinos y les anuncia la temeridad de mis deseos. — ¡Ya empezó otra vez esa loca, cuándo será que se inventa otra cosa para hacer, y no haber quien le diga que se vaya con su música a otra parte, carajo!— y la del manso y a veces indiferente barco a vapor con cielo blanco sin lluvia como la sombra de los ángeles, de la pantalla del computador.



III

Las referencias históricas (la dictadura de Rojas Pinilla); el amor (entre una adolescente y su apuesto amigo Jairo, en quien ve imaginariamente al "eterno Capitán Kid"); la soledad (presta al monólogo); y el silencio (atadura entre la realidad y el sueño), son las vigas que sostienen la estructura cuasiexperimental de *¿Y si a usted en el sueño le dieran una rosa?* Estructura, no podría negarse, rica en subterfugios, arreglada con partes de un todo literario que tiene como límites los paradigmas que configuraron sus anteriores escritos (*Un pueblo de niebla* y *Una y muchas guerras*) como lo son William Faulkner, Juan Rulfo y Manuel Mejía Vallejo; o, en el caso de la novela que nos ocupa, también algunos rasgos de Marcel Schwob.

IV

Finalmente, la metáfora más importante de *¿Y si a usted en el sueño le*

dieran una rosa? sea la que describe la relación callada entre el escritor y su doble ajeno a la pluma. Que uno sea el sueño del otro, es más que natural, pero el enigma de esa realidad, no deja de atormentar al escritor, que en su monólogo, siempre, dolorosamente, tenderá a auto-despojarse. En efecto, esta novela tiene como palpitante tal preocupación, evidenciando en ella los temores y angustias del escritor. De hecho, algunos de sus pasajes resultan de interés, en la medida en que, reflexionando, en torno a sí mismo, Alonso Aristizábal, nos descubre las intimidades emotivas propias de quien ejerce como oficio la literatura.

GUILLERMO LINERO
MONTES

El primer crítico de García Márquez

Gabriel García Márquez: un triunfo sobre el olvido

Ernesto Volkening

Arango Editores, Bogotá, 1998, 214 págs.

En su libro, Ernesto Volkening reúne los ensayos críticos sobre las primeras y también más representativas obras de Gabriel García Márquez (*La mala hora*, *Cien años de soledad* y *El otoño del patriarca*) y acorde con este propósito inicia el estudio de las mismas con un enfoque en el primer capítulo sobre la labor literaria de José Félix Fuenmayor, el excelente cuentista barranquillero que, a pesar de su valor e importancia como narrador, sigue siendo casi desconocido en nuestro medio. Al ocuparse de Fuenmayor en el primer capítulo de su libro, cumple Volkening con una doble finalidad; primera, hacer resaltar la calidad de narrador de talla mayor que identifica a este escritor costeño, y segunda, establecer con clari-

dad los lazos de afinidad que unen a éste no sólo con el mismo García Márquez, sino también con Álvaro Cepeda Samudio, sus dos coterráneos, y quizá también los más afortunados legatarios de su arte de narrar. Ambos escritores no dudan en reconocer la influencia que la obra de Fuenmayor tuvo sobre la suya. Cumplido así este acto de justicia, se adentra entonces en un agudo análisis de la labor literaria de Fuenmayor como cuentista y el cual le sirve de referencia para enfocar con mayor claridad la narrativa de García Márquez, tanto dentro del cuento como en la novela. Empieza por definir la naturaleza que identifica al género cuento, la cual, según Volkening, podría situarse en los límites de la narración oral y de la literaria, propiamente dicha. Sin embargo, advierte de inmediato sobre un error muy frecuente, tanto por parte de ciertos críticos como por algunos aprendices de cuentista, y el cual consiste en identificar la aparente sencillez y facilidad de un relato bien escrito con la también aparente sencillez, y aun simpleza, que identifica los mejores relatos de la tradición oral. Y aunque lo anterior no sea más que una interpretación de lo expresado por Volkening, el sentido de sus palabras podría resumirse así: primero, no debe pensarse que el modo o el tono narrativo de un cuento escrito (o literario) deba corresponder por fuerza al del relato oral para que pueda ser considerado como tal. Segundo, los que así piensan parecen estar convencidos de antemano de que esta "sencillez", rayana para ellos en la ingenuidad, y que creen captar en los relatos de la tradición oral, antes que a un hábil recurso, corresponde más bien a una inevitable limitación propia de esta modalidad y a la que debe ceñirse asimismo el relato escrito. "¡Gran error, doble error!", concluye Volkening, pues así el cuento resultaría ser sólo una especie de subgénero o género menor que por sus mismas características debe moverse siempre dentro de los límites del costumbrismo. Deja claro entonces cuán lejos de esta última clasifi-

cación se encuentra la narrativa de Fuenmayor y, por ende, la del propio García Márquez, su discípulo.



Luego de sus apreciaciones sobre los recursos técnicos del cuento que Fuenmayor utiliza con maestría, se adentra Volkening en el análisis de la obra de García Márquez a partir del segundo capítulo del libro: "García Márquez o el trópico embrujado", y se refiere en primer término a los supuestos "modelos literarios" que suelen atribuirse a éste en su obra. Con igual lucidez aclara este aspecto y anota que las analogías detectables en la misma —especialmente con la de Faulkner— no se hallan en las "peculiaridades temperamentales y en la forma; es decir, en lo que justificaría semejante comparación, cuanto en el tema". Macondo, como el pueblo mítico en donde se desarrollan sus ficciones, constituye también el origen temático de la mayor parte de sus creaciones y el cual, por sus características, evoca el igualmente mítico condado de *Jocnapatauwah* en el que el escritor norteamericano sitúa su mundo. Tanto éste como el Macondo de García Márquez son definidos por Volkening como "condensaciones" de otros lugares similares y que por su aspecto externo, así como por las semejanzas que existen entre algunos personajes que lo habitan, parecen prefigurar "un eterno retorno" en el que los personajes y escenarios, aunque cambien de nombre, como en los relatos de García Márquez, en esencia son los

mismos, pues corresponden en realidad a *arquetipos*. Macondo, en los relatos del escritor costeño, se erige como el centro del mundo, el "ombligo", como lo denomina Volkening, una especie de centro alrededor del cual van girando las constelaciones de su universo narrativo. Sin embargo, el objetivo de estas predicciones por parte del crítico no tiene otro fin que el de alertar contra cierta tendencia que limita una apreciación amplia y real de cualquier obra y que denomina "delirio de relación" y bajo el cual, tanto "críticos" como "aficionados", se apartan del mundo del autor para tratar de captar afinidades de éste con el de otros autores, lo que a la larga conduce a pensar que aquello que el autor ofrece como su propio universo no sería más que un simple reflejo de algo que otros escribieron antes; de este modo, establecida la supuesta relación, tales lectores consideran que "ya saben todo" respecto de la obra que leen. Existe, pues, en Volkening, como en todo crítico auténtico, un propósito *pedagógico* en sus enfoques, ya que no se contenta sólo con señalar aspectos particulares de una obra, sino que al mismo tiempo proporciona luces al lector que le aclaren la comprensión de la misma. Es entonces el aspecto temático el que, al fin de cuentas, podría establecer alguna semejanza entre el autor norteamericano y el colombiano, los que a su vez presentan diferencias muy marcadas en cuanto al estilo y los medios de expresión. Con esto entra Volkening en el análisis de los aspectos del lenguaje en García Márquez, los cuales lo apartan por completo del utilizado por Faulkner. Establece un paralelo entre el modo de escribir de éste último ("frases laberínticas, complicadas, interminables...") con el del escritor costeño, que se vale, en cambio, del "giro breve, conciso, lapidario y cristalino". Transcribe a continuación un trozo del cuento *La siesta del martes*, que, a su entender, es el mejor relato escrito por éste, y que a su vez constituye un ejemplo del sentido de medida que lo caracteriza respecto del uso del lenguaje y con el cual supera "ciertos peligros in-

herentes al tropicalismo". Mas adelante, y en relación con el tema del trópico, establece Volkening importantes diferencias entre la obra garciamarquiana y la de otros autores anteriores a ella. Si en la novelística más representativa y mejor lograda que antecede a la suya (José E. Rivera, Rómulo Gallegos), en la que el trópico, más que el de escenario mismo, parece asumir el papel de protagonista ante el cual "el hombre extraviado en la inmensidad de los Llanos Orientales o en la verde penumbra de la selva da la impresión de ser apenas un epifenómeno, un apéndice, una pieza decorativa en escena dominada por el paisaje", en la obra del escritor costeño este predominio del entorno desaparece y se convierte en telón de fondo sobre el cual se desarrolla la historia, pues, como anota Volkening, la importancia que García Márquez confiere al paisaje sigue siendo, no obstante, secundaria, sólo telón de fondo, pues es Macondo el verdadero escenario de sus relatos, el cual, con su pobreza y aridez, simboliza en cierta forma el verdadero espacio en el que transcurren sus obras y que no es otro que la misma interioridad de sus personajes. Es así como para Volkening esta subordinación del hombre al paisaje que caracterizó la novelística anterior se invierte en la creación garciamarquiana; en otras palabras, en ella se da "un proceso de humanización", concepto que utiliza con sus correspondientes reservas.

La limitación de espacio impide extenderse sobre el prolijo y agudo análisis de todos los elementos que integran el universo garciamarquiano, como sería, por ejemplo, el énfasis que en él se hace en lo grotesco, que, con carácter de humor negro, toma en ocasiones acentos pantagruélicos. Destaca, así mismo, el papel desempeñado por las mujeres en este mundo macondiano. Opone la visión realista de éstas, su cordura, a la de los hombres, los cuales viven, sueñan, y actúan, al impulso de sus propias ilusiones: "Hay algo fugaz, escurridizo, caprichoso e inasible en ese mundo de los varones, gobernado por la gana...". De

lo cual resulta que son las mujeres, "parecidas a las soberanas de un matriarcado venido a menos" las que "le imponen al medio trivial de Macondo cierto sello de arcaica grandeza".



En el tercer capítulo ("A propósito de *La mala hora*"), el sempiterno universo macondiano cumple su propósito en la obra de no ser más que el lugar en el que se cumple "el cíclico retorno de lo eternamente igual"; pero, así como hace resaltar de *La mala hora* algunos de sus aspectos mejor logrados, Volkening tiene sus reservas respecto del conjunto total de la novela. Pone de presente el desequilibrio entre el diseño previamente elegido y su posterior desarrollo, pese a ciertos recursos cinematográficos que el autor conoce muy bien y que de igual forma utiliza. Hay, pues, según él, un vacío en la novela en cuanto a su desarrollo dramático, concretamente, en lo que tiene que ver con el descubrimiento del propagador de los pasquines, y por lo cual García Márquez se ve obligado a ofrecer una solución al final que, por peregrina, no resulta menos abrupta; es así como recurre al drama de Lope de Vega y, ante la pregunta "¿quién es el sinvergüenza?", la respuesta es "Fuente Ovejuna, todos a una". Tiene razón entonces Volkening cuando anota, respecto de esta solución, que, "tiene uno la impresión de que, en el fondo, se trata de la brizna de hierba, de la cual se agarró el autor en un esfuerzo desesperado por salir del apuro". Destaca

también otro "bajón" ("mucho más perjudicial para la estructura de la novela"): se trata del corte inesperado que hace dentro de la narración para intercalar, "de buenas a primeras, sin motivación suficiente, el relato de los sufrimientos y del horrendo fin de un joven que fue sorprendido cuando repartía hojas clandestinas". Ante esto, la conclusión de Volkening es tajante, pero también no menos obvia en cuanto a los móviles; y aunque objeto esta nueva falla en el relato con gran discreción, deja claro tácitamente que no existe ninguna razón que justifique dentro del mismo cualquier tipo de intromisión de elementos extraliterarios, por muy válidas y humanitarias que hayan sido las razones para dar este giro infortunado al desarrollo seguido. En síntesis, para Volkening, además de lo ya anotado, la novela ofrece otro tipo de fallas o desniveles estructurales, como sería, por ejemplo, la supuesta incapacidad del autor para "fundir los elementos que constituyen la materia prima de su cuento", etc., etc., pues, "vista de cerca, la novela se disuelve en una serie de episodios que se hallan entrelazados de manera asaz floja...". Con una sabiduría que se impone sobre su sólida y extensa erudición, aborda una de las obras más polémicas de García Márquez, como es *El otoño del patriarca*. De entrada deja entrever Volkening su insatisfacción, o al menos su desconcierto, ante esta novela-río, escrita (algunos lo creen así) más como un despliegue virtuoso del autor, y en el cual pone de presente su asombrosa y casi ilimitada capacidad de crear imágenes, así como el hábil manejo de los recursos del lenguaje que le sirve de medio. Esta obra, que por su misma complejidad formal parecía reclamar una mirada que por su lucidez y profundidad pudiera situarse a su altura, encontró en Volkening al crítico más autorizado, no sólo por su claridad conceptual para abordarla con lucidez y autoridad, sino también por la respetuosa distancia que mantiene siempre ante ella en el transcurso de su análisis. El resulta-

do de este enfoque objetivo constituye ahora la mejor guía para juzgar *El otoño del patriarca*, así como las demás obras analizadas en este libro, para que sean vistas y valoradas con la seriedad que requiere la totalidad de la obra del maestro costeño.

Difícil, y además comprometedor, resulta la tentativa de abordar la labor crítica de un crítico, sobre todo de uno con la sabiduría y autoridad de Ernesto Volkening, don Ernesto, como se le conoció entre sus amigos más cercanos. Este belga que en los primeros años de su juventud decidió hacer de nuestro país su patria definitiva, logró encontrar en él espacio ideal para que su mente excepcionalmente aguda lograra expresarse a través de una fecunda labor creadora que desarrolló sin interrupción durante los cuarenta y ocho años que vivió entre nosotros. El mejor reconocimiento —si es que necesita alguno— serían las palabras de Santiago Mutis en el excelente prólogo del libro: “Cuatro libros y un sinnúmero de páginas dispersas, nos quedaron de su trabajo de hombre íntegro, exigente, justo, que hizo de su vida una obra coherente y digna, dedicada a entender el mundo que escogió para vivir y el mundo que dejó para siempre. Es decir, Colombia y la Europa culta de su juventud”.

ELKIN GÓMEZ

“Uno es feliz o está casado”

Aleida a flor de piel

Vladimir Flórez (Vladdo)

Planeta Colombiana Editorial, Bogotá, 1999, 115 págs.

Es una mujer de ojos alargados, al igual que su perfil, corte de pelo moderno y vestidos sobrios y elegantes. Clase alta, tal vez, o media alta, seguramente un poco intelectual, femenina pero feminista, posible-

mente divorciada y sin ganas de volverse a casar, pero en el fondo hastiada de tanta soledad.

Vladimir Flórez (Vladdo) la creó tomando un poco de allí y de allá, pero, como cualquier personaje bien creado, es ella una única, ella sola responde sin que el autor intervenga, sola, esboza respuestas tajantes y cínicas, comentarios fuertes dirigidos al género masculino, sollozos y angustias propios de su sexo, intervenciones que refuerzan la angustia y la soledad de tantos hombres y mujeres que encuentran, en este trazo sencillo, una respuesta de oráculo.

“¿Por qué será que ellos convierten sus fracasos íntimos en hazañas públicas?”. [pág. 112]

El caricaturista anota en el prólogo, tras intentar definirla:

“En últimas, más allá de las consideraciones sobre si tiene una línea acá o una perversión allá, lo cierto del caso es que Aleida es la opinión subjetiva y arbitraria de un hombre que goza y sufre con las mujeres”. [pág. 14]

Aleida goza poco y sufre mucho; el dibujo sin boca expresa su dolor o alegría con el trazo de las cejas, el gesto de una mano que detiene el mechón antes de hacer sobre la frente, el dolor contenido en el abrazo a una almohada, la reflexión brutal esbozada en el perfil de su silueta como una sombra.

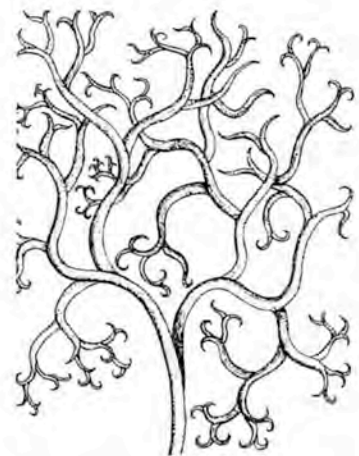
“Esperar lo mínimo de hombre ya es demasiado”. [pág. 86]

El dibujo claro, suelto y firme refuerza lo tajante de las frases. El periodista Eduardo Arias Villa, quien escribe el prólogo, esgrime su visión masculina del personaje:

“Los hombres no soportamos que nos digan verdades, y mucho menos cuando éstas vienen vestidas de aforismo, de graffiti o de juego de palabras que nos ponen en evidencia. Y mucho menos si éstas salen de un rostro sin boca,

que no necesita gritar porque esas pruebas recurrentes de la estupidez del género masculino, así sean susurros casi imperceptibles, retumban por siempre en nuestras conciencias”. [pág. 9]

Hacer caricatura es un arte complejo, no siempre para hacer reír; es una manera de expresar dolor y angustia, de quitarse pesos de encima, de hacer llorar, de enfrentar al lector desprevenido con una realidad brutal. Una frase y una línea pueden tener más contenido que cualquier análisis político, una frase tajante como las de los Monos de Caballero resume la compleja situación de este doloroso país. Pocos caricaturistas hacen en realidad —en el sentido estricto de la palabra— humor; incluso Quino en una caricatura reciente resumió el hecho, cuando llega a su estudio “un policía del humor” y lo lleva preso diciendo: “Injusticia, desigualdad, pobreza, crítica, ¿eso le parece que es hacer humor?”.



Aleida aparece en la página de una revista de frecuencia semanal, entre las caricaturas de los personajes públicos, recostada, ajena a toda esa política, soltando sus aforismos. Esa mujer, tan mujer, creada por un hombre, y leída por hombres y mujeres, reflexiona para sí y solloza ingrime en su rincón.

“Uno es feliz o está casado”. [pág. 53]