

Ibáñez, protagonista del segundo, es evocada en el primero; Lorena Camargo, mencionada en el cuarto, es desarrollada en el último; y el narrador del tercero es conocido por casi todos los demás. (Existe inclusive, en el quinto relato, una referencia a *Los felinos del canciller*). Por eso, en fin, los relatos carecen de título dentro del cuerpo de la obra: son las cartas que Moreno-Durán le pide al lector barajar y cortar como quiera: son los capítulos de una historia mayor, legibles en cualquiera y en todos los sentidos. Me gusta pensar que *Asumir la muerte contraria* (sexto relato) contenga fortísimos llamados a los personajes y la situación de *El extraño caso de Sofía Parkinson* (primer relato), entregando al lector nuevos elementos para elegir alguna respuesta. Me gusta pensar en la redondez final que eso otorgaría al libro. Cada lector encuentra siempre fórmulas en las que el autor ni siquiera había reparado.



La agradable edición de Seix Barral acentúa erróneamente algunas palabras (*dáde, des, díme*) y omite la acentuación en algunos pronombres que la requieren (tengo presente *aquella*, pág. 128). En cambio, escapa al doble espacio después de punto y aparte, nociva costumbre de Editorial Planeta que hace que

una página de mucho diálogo parezca un soneto mal impreso. Al cabo de ello, resulta que *Cartas en el asunto* es un libro arriesgado, de virtudes técnicas y estilísticas y de grata lectura. En él Moreno-Durán permanece fiel a sus convicciones cosmopolitas —la Bogotá que visitamos es esta ciudad y es otras, la Barcelona y el París de *Metropolitanas*—, a su apego al humor —su manejo satírico de los nombres recuerda a Gutiérrez Girardot— y a su afición simple, su eterno gusto por el oficio viejo de contar un cuento.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

## Mantener lo inexpresable tras el velo

### Su última palabra fue silencio

Gustavo Arango

Alcaldía Mayor de Cartagena, Instituto Distrital de Recreación, Cultura y Deporte; Cartagena, 1993, 116 págs.

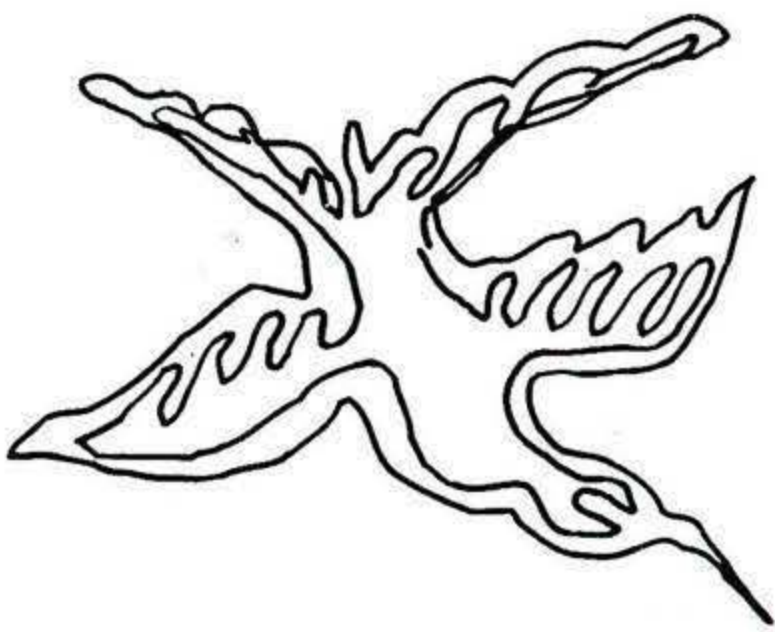
Este libro de Gustavo Arango (Medellín, 1964) no es simplemente una aleatoria reunión de cuentos. Al terminar de leerlo queda una vaga sensación de que existe entre los diferentes escritos una unidad conceptual. Desde el primer cuento, que da el nombre al libro, nos encontramos con una propuesta que, con variaciones y ambigüedades, será una constante: la palabra presenta dos grandes estados: el oral y el escrito. El primero remite al diálogo, a la compañía, a compartir la existencia con otras personas. El segundo, por el contrario, crea un ambiente de pensamiento y reflexión que invita a la soledad, al silencio, al aislamiento interior. Sam, el protagonista del primer cuento, es un viejo que no pronuncia ni una sola palabra. Sin embargo, es escritor. El otro personaje del relato, una vieja que comparte las horas, con Sam, entiende la razón que lleva al viejo escritor a permanecer en silencio: "Entonces comprendí por qué Sam no me hablaba. Lo

que tenía para decirle al mundo estaba ahí, en el papel, y no hacía falta nada más" (pág. 8). Vemos que Sam es una especie de paradigma del planteamiento que hace Gustavo Arango.

La mayoría de los cuentos que conforman el libro giran interesadamente alrededor de esta oposición presentada al comienzo. En el cuento intitulado *El pensador de Rodin*, se narra la historia de un hombre que lucha por mantener un tiempo libre —dentro del caos de actividades cotidianas y tediosas— en el que pueda dedicarse a pensar. El arma que más se acopla a las necesidades de la batalla es el recuerdo. De esta manera, invocando tiempos pasados en los que aún podía dedicar sus mejores horas a la actividad que tanto le apasiona, *El pensador de Rodin* evade el mundo de la realidad cotidiana y, por tanto, gana aparentemente el combate. Sólo en apariencia pues todo es un sueño: "Y de pronto su tiempo terminaba y llegaba al trabajo o a la casa, esos sitios donde tanto lo esperaban y donde, como al despertar por la mañanas, le decían que había cosas importantes, lo obligaban a dejar sus incipientes pensamientos, sin siquiera asegurarse de poder recordarlos, y pedían que llenara el silencio con palabras" (pag. 25). El espacio creado por el mundo de los sueños y los pensamientos se mantiene en un silencio que debe ser roto en el momento en que el personaje regresa al mundo cotidiano, indicando de esta manera que, aunque por instantes se logre cierta libertad, lo que termina por imponerse es la realidad objetiva.

En uno de los cuentos más elaborados del libro, intitulado *El viaje*, se retoma la oposición inicial proponiendo, sin embargo, nuevas formas de expresarla. El título hace referencia no solamente a un viaje que realiza una persona en un tren, sino también a un viaje interior, que se desarrolla a través de un extenso diálogo entre dos instancias del mismo sujeto. Vale la pena extendernos en la siguiente cita, para ver claramente la definición del carácter de cada una de ellas: "—¿Para qué quieres una silla si estás pensando en que uno de los atributos es la posibilidad de no estar sentado en ella? —Para que deje de ser práctico y tú dejes de decir que dejaría de ser práctico y te quedas

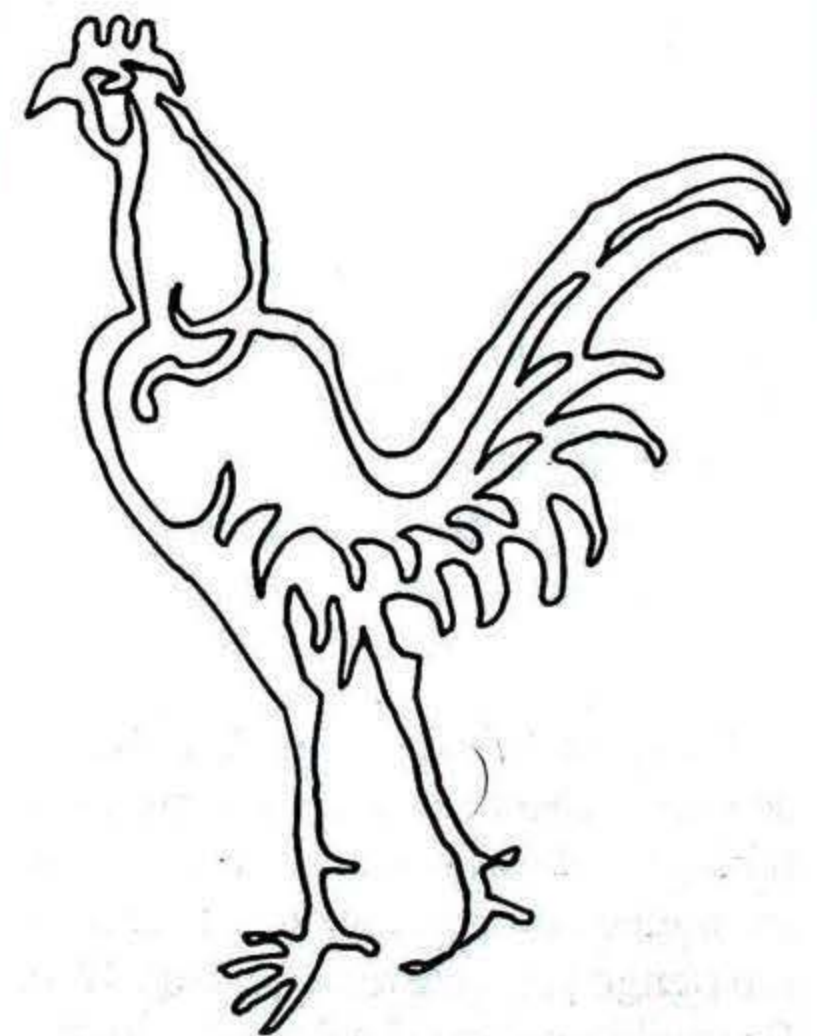
callado y me dejes pensar y yo pueda gozar del paisaje sin tener que entablar circunloquios absurdos llenadores de tiempo, temerosos del silencio, idiotas, monstruosos, dolorosos, nefastos, funestos, terribles..." (pág. 35). Una de las instancias es, por tanto, práctica, charladora, sociable, y la otra, silenciosa, pensativa. Más adelante se puede leer lo siguiente: "Duerme. A mi lado duerme. Me deja en silencio y la posibilidad de ir hasta mis propios límites...espacios en los que ya las cosas no suceden en el plano de las palabras sino que oscilan, suben, bajan, se pierden y se reencuentran en un terreno de imágenes sin discurso..." (pág. 39). Podemos identificar aquí los dos momentos del diálogo "interior" que remiten a la oposición que nos interesa: el otro, el que se ha dormido, deja por fin que el silencioso, el solitario, se dedique a reflexionar sobre los límites que coloca la palabra al pensamiento; es decir, sobre la casi imposibilidad del deslinde entre éste y el discurso: ¿con esto no estará proponiendo el autor la incapacidad de la palabra de expresar lo único que vale la pena, lo inexpresable? Durante todo el diálogo se ponen en tela de juicio las palabras con las que convencionalmente se nombra el sentido de la vida. Preguntas como "quién eres", "quiénes somos", "de dónde venimos" y "para dónde vamos" (pág. 57) no tienen una respuesta, generando con ello un estado de completa incertidumbre. La única respuesta certera a las cuestiones del viaje se exponen del siguiente modo: "Sabemos algo...¿Qué?...Que viajamos..." (pág. 47).



Al terminar de leer este cuento nos queda una sensación de vacío que, consciente o inconscientemente, es transfor-

mada por una luz de esperanza en el texto que le sigue. El protagonista del cuento *El rayo verde* ha encontrado inexplicablemente un manuscrito de un autor desconocido, Julius, que a su vez encontró tres citas que se refieren al misterio del "rayo verde". La primera de ellas expone el fenómeno en cuestión: "¿Ha observado usted alguna vez la puesta del sol en un horizonte de mar?...¿Ha seguido el astro resplandeciente hasta el momento en que desaparece rozando la línea de agua con la parte superior de su disco?...Pero seguramente, usted no se ha fijado en el fenómeno que se produce en el instante mismo en que lanza su último rayo, cuando el cielo, limpio de niebla, ofrece una pureza inmaculada. Pues bien, la primera vez que tenga oportunidad de observar un cielo despejado, no sucederá, como muy bien puede creerse, que hiera su retina un rayo rojo, sino un rayo verde, pero de un verde maravilloso, de un verde que ningún pintor puede obtener en su paleta. Si en el paraíso existe el color verde, seguramente es éste, el verdadero color verde-esperanza..." (pág. 62). Las dos siguientes, ficticiamente atribuidas a Jules Verne (Julio Verne) y Jules Cortázar (Julio Cortázar), comentan la experiencia de dos grandes hombres que han visto el "rayo verde". El narrador, que en este caso es el protagonista, aceptando la sugerencia de los dos escritores, decide embarcarse "en esta empresa loca de esperar un rayo que pudiera terminar siendo invención" (pág. 62); ha decidido entrar a formar parte de la secta que han visto el rayo de la esperanza. Nuevamente se propone aquí la oposición que hemos venido comentando: por una parte están "los Jules, los escritores" que viven en un mundo "de fantasías ancladas en realidades" (pág. 63); y por la otra están los no iniciados, los que habitan el mundo de la simple y tediosa realidad cotidiana. En este sentido, el autor, a través del narrador, quiere comunicar a los lectores su experiencia iniciática. Sin embargo, este personaje se enfrenta a la incapacidad expresiva del lenguaje y a la fuerza corruptiva de las palabras frente al acontecimiento en su pureza. Empieza a crear en el lector, de alguna manera, una duda, en la medida en que no sabe-

mos si vio o no el "rayo verde". El cuento finaliza con el siguiente comentario del narrador: "Algo me dice que debo guardar silencio acerca de si he visto o no el fenómeno, algo me dice que debo mantener la incertidumbre que de manera tan empecinada ha sostenido Julius, que debo colocar en torno al Rayo Verde un velo misterioso que sólo recorrerán los espíritus inquietos, aquellos que aún buscan y encuentran motivos para seguir despiertos..." (pág. 68). ¿Acaso el narrador, que es el autor, que es escritor, no quiere con esto incitarnos a nosotros, sus lectores, a que pongamos en duda aquella certeza que considera que a través del lenguaje, del pensamiento discursivo, de las palabras, podemos desvelar ese rayo misterioso que tal vez aún existe precisamente porque no se le ha quitado el velo que lo cubre? ¿No es la esperanza, de la que habla Gustavo Arango en este cuento y en todo su libro, aquella de mantener lo inexpresable tras el velo, para evitar que "la multitud vociferante" vea y en consecuencia prostituya el "rayo verde"? ¿Existe realmente esa luz, o es simplemente —como parece sugerirlo el autor— una invención de la literatura para mantenerse con vida? En caso de que exista, cabría preguntarse si no es esta una posición bastante selectiva en la que ciertos espíritus escogidos —no sabemos por quién— son los encargados de ver el fugaz y misterioso "rayo verde" de la literatura.



Sin embargo, independientemente de las respuestas, el libro de Gustavo Arango

retoma la discusión de la permanencia de la literatura y del arte en una sociedad en la que es muy posible que mantenerse en silencio, so pena de trivializar absolutamente todo, sea uno de los caminos que no debemos perder de vista.

LEONARDO ESPITIA ORTIZ

## García Márquez y el grupo de Cartagena

Cómo aprendió a escribir

García Márquez

Jorge García Usta

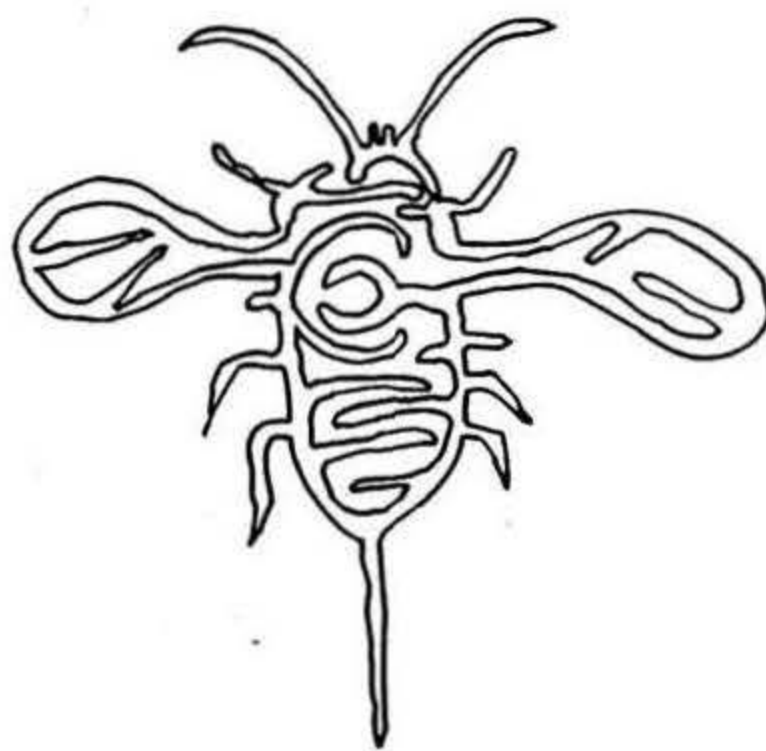
Editorial Lealon, Medellín, 1995,  
372 págs.

En los estudios de vidas y obras de intelectuales, la fase de formación siempre da origen a polémicas, a interpretaciones diversas, a hallazgos que deben cambiar de opinión acerca de las primeras y fundamentales influencias que recibió el escritor. Se trata del estudio de la época en que el maestro cumplió con la condición de discípulo, en que el genio fue humilde e ingenuo aprendiz. Momentos de primeras y determinantes lecturas, de tanteos, de equivocaciones, de hallazgos literarios y humanos luminosos.

En el caso de nuestro premio Nobel de literatura, el tema de su nacimiento y formación como escritor parecía agotado con el exhaustivo estudio del crítico francés Jacques Gilard. Había que ser algo herético para poner en duda las afirmaciones de Gilard que situaban el comienzo de la obra garciamarquiana en el entorno del Grupo de Barranquilla. Escudriñando, Jorge García Usta remontó los orígenes de la formación literaria de García Márquez a años anteriores, a inspiraciones de otro orden, a nexos intelectuales más determinantes que los señalados por el crítico francés. Por eso, partiendo de un necesario ajuste de cuentas, el libro de García Usta reconstruye el mundo cultural que amparó los primarios y rudimentarios pasos en el periodismo cartagenero de "un muchacho pálido" que llegó a colabo-

rar en el diario El Universal a comienzos de 1948.

Quienes hemos aborrecido metódicamente el racionalismo francés aplicado a los estudios literarios; aún más, quienes lamentamos que estudiosos extranjeros se paseen con mayor placidez —y mejor financiación— por los temas de nuestra vida intelectual, nos sentimos sustancialmente reivindicados con estos trabajos que, basados en años de minuciosa indagación, cuestionan lo que ya parecía una verdad inamovible con el sello *made in France*.



Queda claro en el estudio de García Usta que Gilard miró de manera muy fragmentaria la etapa formativa del escritor Gabriel García Márquez. Por eso, después de un necesario ajuste de cuentas con las tesis del investigador francés, García Usta se encarga de exponer la importancia definitoria de la vida intelectual de Cartagena en las primeras incursiones periodísticas y literarias de un joven y pobre estudiante de derecho que ya había incursionado tímidamente en el género del cuento. Al lado de Clemente Manuel Zabala, Héctor Rojas Herazo, Gustavo Ibarra Merlano y los hermanos Ramiro y Óscar de la Espriella, el futuro premio Nobel de literatura asimiló la enorme tradición de humor en el periodismo colombiano; se acercó a las lecturas de obras literarias que le ampliaron el horizonte de las posibilidades técnicas de la novela moderna; se apasionó por el cine; y contribuyó a sacudir, con algunos destellos de irreverencia, el pesado ambiente de reminiscencias coloniales que ha distinguido a Cartagena.

En esta reconstrucción de la génesis literaria del principal novelista colom-

biano, García Usta redescubre una figura hasta hace poco enigmática y olvidada en la historia intelectual de este siglo en Colombia, la de Clemente Manuel Zabala, uno de los representantes de la generación intelectual de Los Nuevos y a quien sin duda se le puede adjudicar, después de leer este libro, el justo título de primer maestro de García Márquez. La valoración del influjo del entonces director de El Universal, de Cartagena, no deja de ser problemática. Para García Usta, el veterano gaitanista que anduvo en la década de los veinte al lado de los dirigentes estudiantiles bogotanos y que merodeó por las filas de un incipiente socialismo, fue quien prácticamente le hizo trascendentales "préstamos estilísticos" a García Márquez. A él, siempre acompañado de un eficaz lápiz rojo, le atribuye sugerencias y correcciones en los borradores de su novela *La hojarasca*; orientaciones para la titulación en el periódico; la invitación a lecturas de una novelística de ruptura; el encantamiento con el mundo alucinante de los cables. Categóricamente, García Usta afirma: "La relación con el maestro Zabala era no sólo de varias horas al día en el periódico; se traducían, además, en una especie de sistemático trabajo común, de revisión y titulación de notas, supervisado por Zabala". Notamos, eso sí, que hacen falta pruebas más contundentes y numerosas de esos "préstamos estilísticos". Además, los rasgos estilísticos de la prosa periodística de Zabala podrían ser un patrimonio común del periodismo de la época y no tanto el atributo singular de un periodista.

Pero esta inquietud no desmedra la reivindicación del magisterio de Zabala sobre los jóvenes escritores reunidos en Cartagena a mediados de siglo. De todos modos, Zabala, ese hombre "de la gran mezcla cultural", fue el más auténtico difusor de la tradición humorística del periodismo colombiano. Gracias a él se propició la inclinación por determinados temas, se difundieron determinadas lecturas, se aprendió a encontrar belleza y fantasía en los pequeños sucesos de la vida cotidiana y, algo importante, se asimilaron dos valores, según él, trascendentales en la creación artística: la "sinceridad" y el "estremecimiento". ¿Recibió, aceptó y