

Sección de Notas

LA BUENA HORA DE GARCIA MARQUEZ

Miraba con cierta codicia—mal disimulada—el robot que había traído de Suiza para sus hijos; ahora éstos lo hacían funcionar, para esparcimiento de los parroquianos del restaurante. Prometió, en broma, avisar a la noche, cuando los niños estuvieran dormidos, «así nos reunimos a jugar con el robot». Estaba, en cierta medida, fascinado con el juguete, encantado de reunirse con Mercedes, su mujer—mintió alguna vez que, como un personaje de su novela *Cien años de soledad*, había esperado más de diez años a que ella creciera y así poder casarse; y si no mintió es sospechoso—, y con Rodrigo y Gonzalo—sus hijos, de once y seis años—; su mujer le reproduce un comentario que ha escuchado sobre él: «es la gloria», exclama con toda la fuerza de su ironía, «es la gloria: cuando te leen en una lavandería es porque ha llegado la gloria». En verdad las cosas no han sido tan simples: «cuando se leyeron los primeros setenta mil ejemplares de mi novela, me asusté, por todo, por la responsabilidad, incluso la responsabilidad frente a la próxima novela». Después «me empecé a divertir», sentía que «había fastidiado a alguien». Era como una burla, como «un corte de mangas». Pero con el éxito vino también el dinero, y los años de restricciones han perdido actualidad. Del dinero se ocupa Mercedes; «a mí me pone en el bolsillo para los dulces, como a los chicos». Mercedes opina que es mejor así porque «los escritores no sirven para eso», tampoco para los negocios: Gabo—García Márquez—tiene razón, allí está el dinerito y hay que ir gastándolo; es mejor que andar haciendo negocios o invirtiendo: uno no sabe de eso». «Yo me he ganado la lotería varias veces», comenta el novelista (famoso a los cuarenta años, hijo del telegrafista de Aracata en Colombia y de «la mujer más bella del pueblo») pocos días después de recibir el premio de la crítica italiana—alrededor de un millón de liras—; estuvo a punto de perderlo porque no se lo daban si no iba a recibirlo personalmente, y él se negaba, hasta que al final, los organizadores, debieron ceder para entregar el premio y resignarse a la ausencia en las ceremonias que, sin duda, habían preparado. Además ha vendido arriba de ciento cincuenta mil ejemplares en español de su novela—«las otras también

se venden bien»—, y con estas loterías, vive cómodo, aunque sin rumbo, dándose el gusto en algún restaurante, con algún buen vino; también invitar es vivido como un pequeño placer: «no, déjame, pago yo: ahora tengo dinero, y es mejor que se me acabe, así me pongo a trabajar de nuevo».

ADORNOS

En realidad ya está trabajando en un proyecto de novela que —«por suerte»— tenía de antes de *Cien años de soledad*. Le costó mucho sacarse de encima esta novela; escribió cuentos —«que no pienso publicar, son ejercicios»— para romper la retórica que, insensiblemente, podía suscitarse después de esa última novela suya, tan exitosa, tan pletórica y, consecuentemente, gravitante. Su primer libro —sin contar los que nunca se conocieron— fue *La hojarasca*, publicado en 1955 —«tuve que esperar cinco años a que me lo editaran»—; luego vinieron *Los funerales de Mama Grande*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *La mala hora* y, finalmente, en 1967, *Cien años de soledad*. Por esa época ya pensaba que la novela latinoamericana adolecía de una retórica que la ahogaba; así él quería hacer una novela fluida, sin tartajeos verbales, pero también sin firuletes: «Después me di cuenta de que el problema de la literatura latinoamericana no era el de la retórica, sino el de la mala retórica.» Así es víctima de su propio rigor crítico y de esta manera, las tres novelas escritas entre *La hojarasca* y *Cien años de soledad* no le satisfacen demasiado porque son hijas del oficio. Además, *La mala hora* fue escrita ciñéndose a un voluntarismo: el de expresar nítidamente una idea política, y esto no puede ser racionalmente premeditado: debe surgir o no, nunca puede estar impuesto. Actualmente también le molesta la anécdota —«el argumento me estorba, oye»—; maestro en el manejo de la anécdota —dándole a ésta una proyección mayor que el condicionamiento al mero desenlace, sino contándola para patentizar la riqueza de la acción—; sin embargo, le molesta, lo limita. Pero no es sólo la anécdota, sino la estructura —«tú has visto, *Cien años de soledad* es un círculo cerrado»—, el mecanismo lógico del lenguaje discursivo que la prosa entraña casi inevitablemente. Por eso está de acuerdo en que pareciera asomar una tendencia en la novela actual de Latinoamérica, a desembarazarse de ese lenguaje impregnado de racionalidad discursiva: Julio Cortázar, en *Rayuela*, rompiendo o articulando —o quitando importancia— el orden de la lectura o la sucesión de hechos, o la estructura del relato. Mario Vargas Llosa, básicamente en su novela corta *Los cachorros* —«es lo que más me interesa de Mario; a mí me gustan mucho las cosas de Mario, pero esto es lo que más me

interesa»—, cambiando de persona o de tiempo verbal en una misma frase, también trata de buscar—consciente o inconscientemente—una salida no discursiva a la escritura, una configuración poética, porque en la poesía siempre se ha dado esta libertad—y este peligro—, esta soltura o falta de sometimiento a los cánones. «Yo he escrito cantidad de poemas que, por supuesto y por suerte, rompí.» En su próxima novela, *El otoño del patriarca*, dejará hablar a sus personajes «todo lo que ellos quieran, crecerán sin limitaciones, sin restricciones de ninguna índole. Y una vez terminada «escribiré poemas»; es esto lo que actualmente más desea hacer. Reconoce que antes de la irrupción de la novela latinoamericana, ya había surgido una poesía latinoamericana, tan importante como aquélla, aunque menos conocida; volver a estas fuentes expresivas será, por tanto, un hecho natural, y «me echaré a escribir lo que vaya saliendo, y rompiendo y dejando: ya se verá». De todas maneras la novela actual del continente tiene sus antecedentes: el uruguayo J. Carlos Onetti, por ejemplo, —«que nunca pegó y parece que no pegará», comenta sin retacear con esto su admiración—, y sus falsos mitos: Asturias. Ha releído recientemente *El señor Presidente* —«estoy escribiendo sobre ese tema, imagínate»—, y a su juicio la novela es insalvable, «lo que pasa es que a uno le queda el recuerdo» de aquel impacto que hiciera, tal vez hace años, por su tema. Pero ahora se lo ve como algo sin grandeza «provinciano, escrito para jorobarlo a Ubico o a quien sea». Porque para García Márquez, Asturias ha sido uno de los sustentadores de la mala retórica, «es la apoteosis de la mala poesía».

EL DICTADOR TIENE QUIEN LE ESCRIBA

En su próxima novela tocará el mismo tema que Asturias, pero lo hará líricamente, es decir, humanizando a estos personajes generalmente estereotipados por tanta literatura. «No sé, me van a decir de todo, pero yo quiero hablar de esta gente, que le ha tocado la cabrona suerte de ser dictadores y matar estudiantes y todo aquello que tú sabes. Además, éste es el único personaje nuevo que hemos inventado en Latinoamérica.» Sería un tratamiento colocado del otro lado del populismo y del realismo socialista; una novela sin el prejuicio del mensaje, al menos sin la presión racional de hacerlo expreso. *El patriarca* tiene ciento sesenta años, y ya no sabe cuándo ni cómo llegó al poder; extraña el mar, y en vez de volver a su orilla, se ha hecho construir una enorme máquina de hacer viento que dulcifica la pesadumbre de esa lejanía. Después de haber tomado el poder, lo dejan solo con su mujer en ese enorme palacio que empiezan a recorrer, hasta que finalmente, cansados, se sientan en un escalón de la gran

escalera de mármol; es entonces cuando su mujer comenta: «qué cantidad de sábanas vamos a tener que lavar aquí». El patriarca irá envejeciendo y pensará que los canarios cantan cada vez más bajo y no que es él quien se está quedando sordo; no obstante, dormirá siempre boca abajo, como un niño, con su cabeza apoyada en la mano derecha, hasta que vengan los gallinacos—los cuervos—y lo vean caído y comiencen a picotearlo con tal ahínco y terminen matándolo. Pero también lo han desfigurado, y ya nadie sabe a ciencia cierta si ese cuerpo es o no del patriarca, si el patriarca realmente ha muerto. No quiere García Márquez que se hagan adelantos de su novela: «a lo mejor esto que te cuento, ni sale»; pero básicamente sucede que él es quien quiere darle la primicia al lector, ese considerable grupo que ha leído los—fácilmente—doscientos mil ejemplares de sus libros y que a lo mejor ahora «se van a sentir decepcionados», porque están esperando una continuación de *Cien años de soledad*, y «esto es otra cosa». La novela—ésta como las otras—le da vueltas en la cabeza durante mucho tiempo, y ahora no toma notas; antes sí, pero no le servían para nada, «pensaba para las notas» y no para la novela.

EL QUERER Y EL PODER

Cuando se sienta, finalmente, a escribir «no pasa nadie», porque García Márquez, casi abogado—le falta la tesis—, es locuaz, extravertido, y no puede con su genio y recibe a todo el mundo, aunque sólo quisiera estar con los amigos; pero ahora es demasiado conocido—curiosamente no ha recibido agresiones de envidia—y se queda sin tiempo y «viene uno al que le han contado que yo soy simpático, y entonces quiere verme simpático, y si no, piensa que se me han subido los humos a la cabeza; entonces estoy simpático y, además, me sale, naturalmente». Aunque ahora ha puesto un poco de coto a este hervidero de curiosos que tratan de charlar de literatura—«hasta los maestros de mis hijos quieren que vaya a las fiestas de colegio, para que hablemos de literatura, como si uno se pasara la vida hablando de literatura»—, y así ha tenido que filtrar llamadas y citas. De todas formas, el momento en que su intimidad es inexpugnable, es cuando se pone a escribir. En esa circunstancia es el hombre más feliz de la tierra, «ya no me importa nada, ni mujer, ni hijos, nada». «La felicidad debe ser cuando a uno le está saliendo lo que quiere, y no importa nada más que eso.» «Cuando yo escribía *Cien años de soledad*, estaba tan feliz: soñaba que estaba inventando la literatura.» Para escribir es un sibarita—más refinado que para elegir buenos vinos andaluces—, «me he comprado una máquina eléctrica, para que no sea un esfuerzo escribir, y tengo que tener cinta especial de nylon, y cada página la

corrijo una vez escrita y la dejo a la izquierda, lista». Y cuando un párrafo sobrepasa la carilla, corrije luego todo como una unidad, y recién entonces es depositado a la izquierda. Lo único que le angustia es no tener el primer párrafo; el de *El otoño del patriarca*, ya está. Lo dice, pero pide reserva: siempre quiere ser él—y con justa razón—quien le cuente al lector qué hubiese hecho la madre de *El patriarca* si hubiese sospechado que su hijo iba a ser un dictador.

AFINANDO

Se considera, sin arrogancias, un buen conocedor del idioma, y «conociéndolo a fondo, el castellano es fácil, el asunto es cuando uno no lo conoce». Ahora «ya tengo un instrumento, y hasta me dan ganas de jugar con él». Sabe de antemano—como Balzac y cuando ya tiene resuelto el primer párrafo—qué tamaño va a tener su novela: «ésta tendrá unas ochocientas cuartillas, tal vez sea un poco más larga que *Cien años de soledad*, que tenía esa extensión. Calcula que estará un año escribiendo *El otoño del patriarca*—«me obsesiona la soledad de los dictadores, esas resonancias que le llegan de la realidad como si estuviesen metidos en una campana de caucho»—; en dos escribió *Cien años de soledad*, pero «ya no sufro más escribiendo», ni esperando que fueran más de mil los lectores, más sensibles los editores: «hasta que di con Paco», dice refiriéndose a Porrúa, gerente editorial de Sudamericana. Hasta entonces debió hacer periodismo «siempre hice periodismo» y hasta una ignominiosa serie de televisión: «pero no me preocupaba, porque yo sabía que todo eso lo hacía para poder escribir, y que lo iba a hacer». También trabajó en publicidad, hasta que un día le dijo a su mujer que se hiciera cargo de la casa porque él se sentaba a escribir. Y se sentó.

PEREGRINO Y TROVADOR

Hasta llegar a la poesía. A escribirla sin mediaciones, como al principio, pero sin trampas: «tú sabes, uno escribe versos de amor—en la adolescencia—, que no se sabe bien a quién están dirigidos; en realidad no se sabe bien si uno está enamorado». Pero ahora, la incorporación en el relato de mecanismos que usara el surrealismo, hace pensar que la poesía se incorpora no como una apariencia, sino de manera evidente. Así ya puede afirmar—en *La mala hora*—que los muertos dicen tonterías, o un personaje de *Cien años de soledad* se puede perder, naturalmente, en el espacio, o apelar a tantas formas de deformar la realidad, o más justamente, de percibirla sin convenciones. Por esto hace pensar que ha incorporado la experiencia surrea-

lista —y consecuentemente poética—, aunque ocurre que el surrealismo no lo convence. Lo encuentra también retórico, voluntarista y «como viejo». Sin embargo, admira a los padres del surrealismo y no se cansa consecuentemente de leer las diversas peripecias del rey Ubu, de Alfred Jarry; la soltura de este personaje y básicamente la libertad del autor, lo seducen y lo acercan a su idea de poesía, a su necesidad expresiva de este momento. Y esta necesidad no se agota aquí, sino en la música: «yo, en realidad, soy más músico que cualquier otra cosa». Regresa de un viaje que ha compartido con Julio Cortázar: «nos pasamos seis horas seguidas escuchando música». Después jugaron a qué se llevaría cada uno si tuviera que recluirse en una isla desierta: «Cortázar libros y yo discos, aunque le confesé que trataría de meter de contrabando el Edipo Rey.» De estas dicotomías entre la poesía y la prosa, entre la literatura y la música, parece desprenderse una falta de ubicuidad: «yo salí del país hace catorce años, fortuitamente», lo habían mandado como corresponsal de un diario colombiano. «Luego regresé, pero ya no me sentía cómodo, y entonces volví a salir del país, y ha llegado un momento en que ya no me encuentro bien en ninguna parte; cuando vuelvo, no estoy cómodo, y no es que me sienta marginado de la vida del país, porque ahora, y a pesar de que los critico y que en mis novelas muestro una realidad que no puede valagar a nadie, ellos, incluso me consideran una especie de gloria nacional. Si llego a hacer —como hice— declaraciones públicas criticando, en seguida aparecen por la televisión los más altos funcionarios haciendo aclaraciones, y con toda delicadeza señalando que yo no estoy allí y que debo tener malas informaciones.» Lo afirma con rabia, y con tristeza: «esto de no sentirme bien en mi país, me da una gran pena, porque antes estaba cómodo, sin problemas, y eso que sentía lo he perdido, porque ya no lo siento más en ninguna parte». No obstante, le gusta Barcelona, «la gente estupenda, el español lo es.» Pero tampoco se siente bien a pesar del éxito, de la buena —y excepcional— relación matrimonial, y de los hijos y toda la serenidad que esto brinda: «me voy a quedar aquí porque es menos caro que París —hay, además, una sorda lucha entre Gabriel García Márquez y los franceses— y te dejan trabajar más que en Madrid, donde hay una taberna a cada paso y amigos, y son tan simpáticos, y todo está tan lleno de tentaciones. Además, Barcelona me gusta mucho, aunque ya no siento lo que sentía en mi país. Aquello no».—FRANCISCO URONDO (*Alem*, 896. Buenos Aires. ARGENTINA).