UN DIALOGO HEROICO: García Márquez y Hemingway

Juan Carlos Botero*

Esta monografía nació de una doble incomodidad. Tras la lectura de *The Old Man and the Sea*, de Ernest Hemingway, y *El Coronel no tiene quién le escriba*, de Gabriel García Márquez, me detuvo el vasto número de semejanzas temáticas y formales; el diálogo entre los libros, digno de analizar. Una incomodidad surgió al comprobar que no existía un solo estudio que iluminase, a cabalidad, dicha relación. Por involucrar dos obras valiosas y un diálogo casi inverosímil, me sorprendió aquel vacío. Aun así, la segunda incomodidad me dejó más perplejo: no pude hallar un método interpretativo propicio. Debía, por tanto, fabricar uno que denominé Las Zonas de Influencia.

Este método, ceñido a la formación del escritor, parte de tres puntos elementales, no incuestionables: toda obra de arte es *dependiente*, no es creada en el vacío; los autores se hacen, y requieren una *formación*; todo autor padece *influencias*. La idea de influencia que no se limita a las literarias aunque estas ostentan en la formación un lugar capital, significa, como observó A. O. Aldridge, “algo que está en la obra de un autor que no estaría si no se hubiese leído en la obra de un autor previo”. No obstante, su presencia no dice nada sobre el valor o la originalidad de la obra.

Un autor, al iniciar su carrera, recorre una o más zonas de influencia que dirigen sus escritos. Son encuentros con autores mayores en los cuales el principiante queda inmerso en una órbita gravitacional y la prosa escrita durante su vigencia trasluce la figura externa. Al estudiar sus *textos*, es aprecia-

* Diplomado en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana.

ble la huella de esos autores, y se ve que, aun si en una zona actuaron varios, sólo uno marca *decisivamente* su escritura. El joven *se descubre como escritor* al chocar con el primer autor que seduce su interés; luego busca su identidad enfrentando los precursores que ejercen tal poder sobre su imaginación que amenazan, seriamente, con castrarlo. El joven crea *en respuesta* a esas sombras, combatiendo hasta lograr tal autonomía que no soporte otra sombra sin anularse. Entonces, si puede, creará una obra mayúscula en la cual integrará a sus precursores, iniciando su recorrido de madurez. El escritor ya no escribe en respuesta a nadie sino en obediencia a sus propios deseos. Queda libre.

Según Vargas Llosa, la realidad hiere de tal modo a un autor que no la acepta y decide reconstruirla mediante su arte. Ese mundo del cual desea liberarse aumenta con los años. Las experiencias se amontonan, pero el tiempo filtra al olvido las menos importantes hasta dejar un extracto que, al articularse a través del lenguaje, será la obra literaria. Pero, aún si las experiencias estén revueltas *dentro* del autor, el crítico, al analizar su escritura, verá que las decisivas son pocas y que entre ellas las *literarias* son cruciales. Dijo Malraux: “El corazón de todo joven es un cementerio donde yacen los nombres de mil artistas muertos, pero cuyos verdaderos habitantes sólo son unos cuantos y poderosos, muchas veces antagónicos, fantasmas”. El estudio de los textos de la formación de García Márquez, la cual concluye con *Cien años de soledad*, lo prueba. Aun si varios autores lo “marcaron”, sobresalen tres gigantes: Kafka, Faulkner y Hemingway.

Estos contrastan con el resto de autores que el colombiano leyó. Ese resto *entra* en su formación; ellos *irrumpan* en ella opacando al resto y creando una recepción conflictiva. Con razón H. Bloom define la poesía como “la ansiedad de la influencia”. El joven concientiza su deseo de expresar su mundo *leyendo a otros*. “El poema está *dentro* suyo”, anota Bloom, “más experimenta la vergüenza y la dicha de *ser descubierto* por poemas —poemas superiores— *por fuera* suyo”. Cuando P. Apuleyo Mendoza le preguntó a García Márquez si fue su abuela la que le permitió descubrir que iba a ser escritor, dijo: “No, fue Kafka [su primera sombra opresora]. Cuando yo leí a los diecisiete años *La metamorfosis*, descubrí que iba a ser escritor”.

Esto ocurre con todo gran autor. “La historia real de la poesía es la historia de cómo poetas han sufrido otros poetas”, dice Bloom. No es un aprecio inofensivo; es saberse vertiginosamente atrapado dentro de una fuerza gravitacional que absorbe como una madre sobreprotectora: orienta y ayuda, pero ahogará si el joven no desarrolla las garras para liberarse. Se entabla una furiosa lucha en la cual el joven disputa su existencia *como escritor*. Por ello

estos combates sólo se dan entre grandes autores: “los talentos menores idealizan”, aclara Bloom, en cambio “figuras mayores [poseen] la persistencia para luchar con sus precursores, incluso hasta la muerte”.

El joven debe destruir su sombra opresora. Así, no es raro que García Márquez ‘agreda’ a sus auténticos precursores, delatando su respectiva *importancia*. Si se le pregunta cuáles son sus influencias *principales*, puede enumerar varios autores pero guardando en diciente silencio sobre Kafka, Faulkner y Hemingway. ¿Por qué el resto es *reconocido* mientras que los autores más claros *en su prosa* son criticados y hasta negados? Ese resto aún ‘impacta’ pues nunca tuvo que ‘quitárselo de encima’, indicando el poco valor que tuvieron en su formación. El mismo admite su comprensible papel de asesino. Pregunta Apuleyo Mendoza: “al esquivar a Faulkner como influencia determinante, ¿no estarás cometiendo en parricidio?” García Márquez: “Quizás. Por eso he dicho que mi problema no fue evitar a Faulkner sino destruirlo”.

La ‘destrucción’ del precursor sólo se logra mediante la asimilación. El verdadero reto está en crear una obra que integre su presencia. Al sentir el joven que su aprecio por un autor amenaza su imaginación, sólo puede defenderse creando, intentando asimilar al Grande. Es revelador el caso de García Márquez: al estar presente un precursor escribió sin cesar; cuando sólo habían autores —en su opinión— menores, no produjo. Un autor crea no sólo para liberarse de dominios obsesivos, sino para descabezar —integrar— figuras opresoras. Bloom anota: “Los poemas surgen no tanto en respuesta a un momento actual, como incluso pensó Rilke, sino en respuesta a otros poemas”.

La formación de García Márquez comprende dos períodos y tres etapas (el período Zapaquirá, las etapas Kafka, Faulkner, Hemingway, y el período México). ¿En qué se diferencian? 1) El período lo define un tiempo y un espacio; la etapa, un autor decisivo. En esta ni el tiempo ni el espacio importan: la vigencia del precursor no se mide por su duración o ubicación. 2) El período se caracteriza por la presencia de autores menores y la ausencia de verdaderos precursores; la etapa se caracteriza por la presencia principal de *un* autor cuya huella queda en la escritura. 3) En el período la producción literaria es nula; en la etapa es desafortada, reflejo del esfuerzo de liberación.

Estudiar un autor según sus Zonas de Influencia tiene ventajas. 1) Establece su proceso de *aprendizaje*. 2) Ilumina sus auténticos precursores. 3) Señala la evolución de su *escritura* indicando cómo se formó su propia voz. 4) Pone de manifiesto sus auténticas preferencias literarias, ya que el testimonio más sincero de su devoción es su obra. 5) Como el análisis se

ocupa de la *obra* del autor, usa su bibliografía en función del esclarecimiento de la misma; no emplea la literatura para comprobar presupuestos de otras ciencias.

Así, el precursor se adueña —hasta un punto— de la imaginación del joven y el forcejeo queda en la prosa creada. Ella es el eco escrito de la batalla. Los textos recuerdan un campo de guerra donde están las huellas de los ejércitos confrontados. En comparación, el resto de autores ocupa lugares ínfimos. No son destruidos. No marcan con fuego la prosa ni trazan rumbos en el horizonte creativo. Sus encuentros son tan plácidos como poco violentos. No son enfrentados en campos de guerra, sino en salones de sociedad. En cambio, la sombra es casi sofocante. Su presencia en la etapa es cima literaria pero al ser descabezada se vuelve un punto principal en la formación del joven, vista retrospectivamente. Como si, en el caso del colombiano se elaborara el mapa de su mundo personal y literario, el mapa necesita puntos cardinales. Los primeros tres, Kafka, Faulkner y Hemingway, vienen de afuera; el cuarto lo coloca él mismo al final de su período México.

En su primer período (Zipaquirá) el colombiano descubre la literatura vía obras menores. Lee mucho pero ningún autor lo atrapa. No escribe nada notable ni decide ser escritor. Luego pasa a su etapa inicial: una tarde lee a Kafka y al día siguiente escribe su primer cuento. Se descubre como escritor y descubre la prosa. Kafka hace que García Márquez diga: quiero escribir y *narrativa*. Produce seis textos marcado por el checo. Luego lee a Faulkner y la escritura, de un cuento a otro, da un giro radical. Los tiempos abstractos, los espacios urbanos y los motivos kafkianos se esfuman. Aparece el trópico, el tiempo subjetivo, el proyecto general de su obra y su infancia como fuente artística. Escribe artículos, seis cuentos, una novela sin concluir y *La Hojarasca*. Después, acude a Hemingway para “combatir” a Faulkner. El libro que sigue, *El coronel...*, refleja el cambio, y la sombra de Hemingway perdura en *La mala hora* y *Los funerales de la Mama Grande* (exceptuando, como dice Vargas Llosa, “el relato que da título al volumen”). Pero lo que descabeza a Faulkner es casi lo último que lee de Hemingway: *The Old Man...*, cuya lectura fue “como un taco de dinamita”. La novela influye a todo nivel, pero dada la creciente madurez de García Márquez, el dominio del gigante es inferior. El 2 de julio de 1961, Hemingway muere, García Márquez llega a México, y Hemingway desvanece de su obra. Demasiado maduro para soportar otro precursor pero aún sin su propia voz, el colombiano queda sin ‘interlocutor’, mudo, en un silencio literario. Sin embargo, *dentro* de aquel silencio termina de evolucionar aquella voz, y un día revienta, incontenible, en su primera obra de madurez: *Cien años de soledad*.

Para ver cómo un precursor influye en un principiante, el diálogo entre *The Old Man...* y *El coronel no tiene...* es revelador.

En lo formal las semejanzas sorprenden. Son obras breves cuyo impacto rebosa sus tamaños. Los comienzos constituyen una síntesis magistral de los principales elementos temáticos y formales. Son libros escritos con una prosa limpia, sobria, eficaz y cristalina; apretada sin ser árida. En ambos textos el tiempo es cronológico, recto, externo. Ambos ocurren en América Latina, en el Caribe, en espacios tropicales cerca al mar, anónimos, con comunidades pobres. Son obras regidas por la teoría del "Iceberg" de Hemingway: los autores muestran lo indispensable y a través suyo se adivina un mundo que sostiene lo expuesto. Y, por último, los diálogos son cortos y verosímiles.

Los puntos comunes entre el coronel y Santiago son casi incontables. Ambos son hombres viejos sin ser seniles, enérgicos: los ojos reflejan su vitalidad. Tienen la piel manchada; son delgados; viven en la miseria y sus fuerzas aminoran. Poseen un pasado de luchas inolvidables, cicatrizado en el cuerpo o la memoria. Inspiran un respeto basado en una autoridad moral. Son seres marginales, sencillos, considerados, respetuosos. Tienen un honor insobornable. Aman la vida. Son tercos, intransigentes con sí mismos, valientes y estoicos. Su paciencia es asombrosa y su conducta profesional. Son inusitadamente honestos, dignos y orgullosos, y permanecen optimistas. Se fascinan con los aviones. Tienen sueños significativos. Y son hombres solitarios.

Sin embargo, el rasgo más parecido es su heroísmo. Son héroes de código: poseen un duro código de conducta que les permite sortear con altura el caos. Encaran, en sus ocasin, la mayor prueba de sus vidas: aunque desean renunciar no lo hacen. Afrontan el momento de la verdad sin dar el brazo a torcer o flaquear ante el reto que los quiebra. Se portan como héroes, con grandeza, y su triunfo es esa grandeza. Mediante este par de viejos podridos en la miseria, García Márquez y Hemingway muestran que el hombre puede ser destrozado pero no derrotado, y que semejante nobleza es posible en la más cruda cotidianidad.