

Angel Rama

La iniciación literaria de Gabriel García Márquez

Gabriel García Márquez ingresa a la literatura en 1947. Tenía entonces veinte años, era estudiante de abogacía, vivía en una pensión de Bogotá, lejos de su numerosa familia que residía ya en Cartagena y comenzaba a descubrir los integrantes de su otra familia: la literaria.

Desde luego, era lector del diario liberal *El Espectador* cuya redacción habría de integrar años después; lector en especial, me sospecho, de la columna diaria que bajo el título "La Ciudad y el Mundo" escribía uno de los escritores más lúcidos de ese tiempo —Eduardo Zalamea Borda (Ulises)— así como del suplemento literario que el mismo Zalamea venía dirigiendo desde hacía un año para el periódico. Se llamaba "Fin de Semana" y aparecía los sábados. En más de una ocasión Zalamea Borda se había quejado de la insuficiente producción literaria juvenil del país que había dificultado el propósito que enunciara en el primer número del suplemento: hacer de él "la cartelera de los nuevos escritores colombianos". Eso lo había forzado a reemplazar las esperadas colaboraciones con artículos de crítica y con traducción de literatura extranjera moderna (en especial francesa y norteamericana). El 22 de agosto de 1947, contestando a un lector, volvió a reclamar la contribución de los jóvenes: "Espero con verdadera ansiedad e interés las que me envíen los nuevos poetas y cuentistas desconocidos e ignorados por falta de una adecuada y digna divulgación de sus escritos" aunque días después (1/IX/47) se sentía obligado a precisar que no todo lo recibido sería publicado: "Me parecerá bastante el que estén escritos correctamente y dentro de ciertas normas de buen gusto, que creo poco menos que imposible definir".

Dos semanas más tarde publicaba el cuento de G.G.M. "La tercera resignación" (Fin de Semana No. 80, 13/IX/47, *El Espectador*, Año 60-No. 11.789) que según confesara muchos años después su autor habría

Angel Rama (Uruguay) dirigió la sección literaria de *Marcha* y el Departamento de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo. Ha sido profesor en la Universidad de Río Piedras (Puerto Rico) y ahora lo es en la Universidad Central de Venezuela. Algunos libros: *La generación crítica* (1972), *Diez problemas para el narrador latinoamericano* (1972), *Rubén Darío y el Modernismo* (1973), *Salvador Garmendia y la narrativa informalista* (1975).

sido escrito especialmente para responder a la exhortación (que él entendió como desafío) del crítico. A ese primer texto seguiría, al mes siguiente, un segundo cuento, "Eva está dentro de su gato" (*Fin de Semana* No. 86, 25/X/47, *El Espectador*, Año 60, No. 11.825) y un tercero, "Tubal Caín forja una estrella" a comienzos del año siguiente (*Fin de Semana* No. 97, 17/I/48, *El Espectador*, 60-11.895) con lo cual quedaría concluida la producción literaria del año 1947 del incipiente escritor y consumada su incorporación a la literatura.

Con estos textos se inicia un primer período creativo del narrador, que se extenderá hasta comienzos del año 1954 y que siendo el de su descubrimiento de la narrativa occidental contemporánea, será también el de su laboratorio particular de investigaciones literarias de donde saldrán algunas normas invariantes de su creación. Período basal de su vida literaria por lo tanto, en él se consuma el hallazgo de una temática, de un orbe cultural específico y de una militancia estética. El perfeccionamiento a que posteriormente someterá esos hallazgos, no los alterará en sus líneas fundamentales y eso es parte del indisimulable juvenilismo que acompaña hasta hoy al escritor. Es previsible que en el G.G.M. que reciba en Estocolmo el premio Nobel se reencontrará nuevamente al muchacho barranquillero de 1950.

La primera nota distintiva de este período es su reinmersión en las fuentes: algo así como esos estados de retiro en que un hombre decanta su cosmovisión y sus valores antes de reincorporarse a la prédica proselitista. Tal retiro fue favorecido por el "bogotazo" del 9 de abril de 1947 derivado del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán; al incendiar la ciudad y al clausurar temporariamente la Universidad, forzó el retorno de G.G.M. a Cartagena, presuntamente para continuar allí sus estudios de abogacía, pero en realidad imponiendo las primeras resoluciones definitivas de la vida: no sería abogado sino escritor; no dependería de nadie sino de su trabajo personal y por lo tanto sería periodista en las ciudades de provincia (1948 y 1949 en *El Universal* de Cartagena; 1950 a 1953 en *El Herald* de Barranquilla) antes de retornar a Bogotá como periodista también; no aceptaría el legado de los mayores en literatura sino que construiría otro nuevo, auxiliándose del arte que entonces se hacía en el mundo moderno (particularmente en Inglaterra y en Estados Unidos).

La segunda nota tiene que ver con la valoración y las deducciones que hiciera de los sucesos del 9 de abril y de sus consecuencias inmediatas. G.G.M. no ha contado su experiencia juvenil del "bogotazo" como tampoco la contó otro joven de su edad que allí estuvo (Fidel Castro) pero es evidente que uno y otro aprovecharon la lección, cada uno a su manera en su actividad específica: política revolucionaria en un caso, escritura revolucionaria en el otro. Poco tiempo después y bajo el régimen de estricta censura que impuso el gobierno de Mariano Ospina Pérez, escribía G.M. en Cartagena: "Este mundo que nos entregan nuestros mayores tiene un olor a barricada" (*El Universal*, 22/VI/48). La correlación del universo lírico y onírico que venía elaborando en sus primeros cuentos, con las tradiciones culturales —locales y populares— de la costa atlántica a la que pertenecía, con las nuevas aportaciones de la escritura narrativa norteamericana y con

las condiciones espirituales de la sociedad violenta a la que emergía su país y toda la América Latina a un tiempo, constituirá la tarea central de los seis años que componen este primer período creativo pasado en las ciudades costeñas colombianas.

Cuando el 1 de febrero de 1954, G.G.M. retorne a Bogotá como periodista de planta de *El Espectador* (crítico cinematográfico y cronista de actualidades), resolviéndose en el mismo año a imprimir por su cuenta la novela que tenía concluída hacía años y ganando el premio de la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia con un nuevo cuento, titulado "Un día después del sábado" (también él fragmentario de *La casa*) deja detrás de sí seis años de búsquedas y de hallazgos, seis años de un trabajo empecinado, de una intensidad como no volvió a conocer el autor. En ese lapso, transcurrido todo en Cartagena y Barranquilla y evocado por el escritor en las últimas páginas de su principal novela, leyó mucho y escribió también mucho: una parte considerable de la primera versión de *Cien años de soledad* que entonces se titulaba *La casa* y que representó el principal proyecto narrativo de estos años, sólo abandonado, según confesara más tarde, por la imposibilidad de vencer las dificultades técnicas que le presentara; una novela breve que nació de una derivación de *La casa*, tal como habría de ocurrir con otros proyectos posteriores, y que con el título de *La hojarasca* habría de publicarse definitivamente en 1955 aunque ya estaba concluída desde 1951; centenares de artículos para los diversos diarios y semanarios en que trabajaba —muchos firmados con seudónimo— los cuales prueban que si todavía no era el primer narrador del país, sin duda ya era el primer periodista colombiano y un inventivo renovador del género; una treintena de cuentos (la imprecisión numérica se debe a que responden a dos modelos creativos diferentes y parcialmente sucesivos, el segundo de los cuales no muestra límites rígidos con otros géneros) que tuvieron despareja fortuna: once de ellos asumieron formas cuentísticas tradicionales dentro de la nueva estética que exploraba el autor y se publicaron despaciosamente a lo largo de tres años y medio (de fines de 1947 a comienzos de 1951) quedando inéditos por mucho tiempo. Sólo alcanzaron el libro (y piratescamente) en 1973.

La historia bibliográfica de estos cuentos iniciales es pintoresca. No habiéndolos recogido el autor, para quien su obra cuentística se inició oficialmente con "Un día después del sábado", permanecieron desconocidos por mucho tiempo hasta que nueve de ellos fueron reunidos por el profesor Bruno Mazzoldi y publicados en el suplemento literario *Vanguardia Dominical* (que edita *La Vanguardia* de Bucaramanga, Colombia) en los números 19 y 20 correspondientes al 24 y 31 de enero de 1971. Esos nueve cuentos, más "La noche de los alcaravanes" que había sido recogido con anterioridad en la *Antología del cuento colombiano* de Pachón Padilla, constituyeron el volumen *Ojos de perro azul* (Buenos Aires, Sudamericana, 1974, segunda edición). El cuento "Tubal Caín forja una estrella" que no fue recogido en *Vanguardia Dominical*, tampoco lo fue en la edición argentina.

Se trata, por lo tanto, de una pequeña parte de su tarea creadora del primer período: en la misma medida en que ésta se encuentra signada por

el espíritu de búsqueda y por un progresivo ajuste de la expresión literaria, estos once cuentos manifiestan muy distintas condiciones y tendencias, las que pueden coordinarse con las que presenta el resto del material de esos años juveniles. Para Iario Vargas Llosa (*Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971) "el interés literario de estos relatos es mínimo". Al margen de los reparos que puedan oponerse al dictamen del autor de *Los jefes*, conviene señalar que no se aplica al cuento "La mujer que llegaba a las seis" por cuanto no lo menciona en su estudio ni en la bibliografía que lo acompaña, refiriéndose expresamente a "diez cuentos" y no a once.

Sin embargo, el "interés literario" de este cuento es no sólo evidente sino que responde a múltiples instancias. Se trata en primer término de los valores concretos de su realización, por el manejo de una red artística que articula con empeño y sagacidad un asunto lancinante. Desde un punto de vista cultural, el interés responde a la escuela literaria que el autor está asumiendo en este cuento, que ya pertenece a las rutas de la escritura "behaviorista". Y por lo tanto en él se registra la introducción de una tendencia estilística que G.G.M. cultivó como una necesaria y purificadora antítesis de sus orientaciones básicas y a la cual se debieron posteriormente textos tensamente elaborados como algunos cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande* ("La siesta del martes", "En este pueblo no hay ladrones") y su impecable "nouvelle" *El coronel no tiene quien el escriba*. A todo ello se agrega que es uno de los pocos textos que ha sido objeto de comentario crítico por el propio autor. Para decirlo más correctamente, visto que G.G.M. varias veces ha examinado críticamente y con equilibrada lucidez sus obras, es uno de los pocos textos cuyo comentario crítico por el autor ha llegado a publicarse.

Efectivamente: si bien el cuento apareció originariamente en el semanario "deportivo-literario" barranquillero *Crónica* (No. 9, 24/VI/50) que dirigía Alfonso Fuenmayor y cuya jefatura de redacción ocupaba García Márquez, volvió a publicarse dos años después en el suplemento *Fin de Semana* No. 210 de *El Espectador* (30/III/52) acompañado esta vez de una carta del autor que el periódico insertó bajo el título "Autocrítica". Es una hermosa pieza en que puede avizorarse la honestidad intelectual y el fervor con que el joven G.M. incursionaba en la literatura, así como su concepción criteriosa y equilibrada de la función literaria:

El cuento que te incluyo para DOMINICAL —"La mujer que llegaba a las seis"— es el resultado de una apuesta perdida; un victorioso fracaso. Sucedió que Alfonso Fuenmayor apostó a que yo no podría escribir un cuento de policía. Acepté el reto, hice el plan para el cuento y me decidí a escribirlo. En mitad del camino mi viejo romanticismo interfirió mi inexperiencia policiaca y entonces el proyecto, la coartada, la investigación y la apuesta se fueron al diablo y dejé el cuento como te lo envió, a medias, lleno de vaguedades y de sugerencias sentimentales. Algunos — ¡idiotas! — me han dicho que es un cuento pornográfico. Yo creo, sinceramente, que es el más terrible cuento de amor que yo pueda escribir.

Como no fue escrito, para ser publicado, fue preciso someterlo a un proceso de desinfección mediante el cual ha quedado listo para las prensas, sin peligro de que lo censure la sociedad protectora de animales. De allí proviene su principal defecto: los diálogos, en especial los de la mujer, son demasiado correctos. Las palabras

son más inteligentes que el personaje. ¿Estamos? En la primera versión, que era privada, repito, eran diálogos de albañil. Se parecían mucho a esa mujer taciturna, caída, que acaba de cometer un crimen por el solo motivo de su propio hastío. Ahora, con la dedetización, la mujer se ha vuelto brillante, perspicaz, falsa tal vez. Pero es así y ni siquiera yo tengo la culpa de que así sea.

Otro reparo: el cuento parece más de Hemingway que de G.G.M. Eso es una calamidad. Pero como el reparo me parece una tontería, y, además, como el cuento me gusta, no veo por qué debo inyectarle mis habituales dosis de pesadilla, sólo para que Hemingway no se dé el lujo de decir que estos indios de plumas y taparrabo escribieron un cuento que parece suyo.

En fin, ese cuento es todo un problema. Hablando en serio, te digo que lo publico sin saber todavía a ciencia cierta si está tan bien como yo creo, o es que me he dejado guiar por un espejismo. Incluso te agradecería me dieras tu opinión —privada— y si es posible que lo estudiaras con Ulises, para así formarme de él un concepto más imparcial. Para darle gusto a tu apoltronada pereza, te digo: si sale publicado es porque está bien. Si no, devuélvemelo. C.O.D.

Tal como dice en su carta, el cuento tuvo dos versiones: una primera, privada, escrita para responder al desafío de Alfonso Fuenmayor y otra posterior, pública, donde habría sido refinada la forma expresiva. Como no he podido ver el ejemplar de *Crónica* en que se publicó por primera vez, no sé si ya en su edición 1950 había sido “dedetizado” por el autor o todavía ostentaba sus diálogos de “albañil”. Ramón Vinyes, que leyó la primera publicación en el semanario barranquillero, la comentó en una carta privada en estos términos: “El cuento de Gabito “La mujer del Cuarto de Hora” me pareció muy bueno, pero un poco alargado en su última parte” (“Epistolario de don Ramón Vinyes”, *El Herald*, 24/5/52) lo que apunta a la impericia que hacia el final registra el autor cuando debe dosificar, mediante graduaciones sucesivas, las intensidades propias del remate cuentístico.

Es posible sospechar que la primera versión fuera si no parejamente superior a la primera, al menos sí más intensa y veraz: como lúcidamente comprueba el autor no es la estructura, ni sus personajes actantes, ni su escritura, los que pueden justificar reparos mayores sino en especial la rigidez de los diálogos. No es que sean cultos: es que no han conquistado la felicidad expresiva, dentro de un preciso laconismo, de los diálogos que escribirá para *El coronel* y que en la narrativa latinoamericana sólo admiten cotejo con los de *Pedro Páramo*. “Las palabras son más inteligentes que el personaje” dice el joven G.M. con lo cual plantea las arduas tareas que enfrentaba un escritor en ciernes para apropiarse de un sistema literario que estaba en las antípodas del que hasta ese momento había practicado (si se coteja este cuento con el inmediatamente anterior, “Ojos de perro azul” que en el mismo mes se publica en *Fin de Semana* o con la novela *La hojarasca* que está escribiendo al tiempo) pero el que comenzaba a codificar de conformidad con las lecciones que ofrecían sus maestros visibles, a la cabeza de los cuales se encontraba Ernest Hemingway.

“El cuento parece más de Hemingway que de G.G.M.” dice. Ha sido vista y ha sido analizada extensamente la influencia de William Faulkner en este primer período de G.M. Ciertamente: era para él, como lo había estado siendo para Rulfo y para Onetti y para Sartre, un dios. Pero el impulso poético y la tersura del diseño narrativo del colombiano, tendie-

ron a suavizar la impronta faulkneriana, prefiriendo incluso reencontrarla más delicada y mágicamente traspuesta, en la obra de la joven generación sureña que comenzaba a imponerse en Estados Unidos con nombres como los de Truman Capote, Carson McCullers. Del primero sobre todo, hubo un cuento ("Miriam") que produjo fascinación al grupo intelectual barranquillero que se reunía en La Cueva. A través de las traducciones que llegaban de Buenos Aires y con el apoyo de los anglicistas del grupo (Alvaro Cepeda Samudio, Julio Mario Santodomingo, Alfonso Fuenmayor) que tradujeron todos cuentos norteamericanos, era la narrativa vanguardista de Estados Unidos la que irrumpía en ese momento como una continuidad moderna de la gran vanguardia europea de entre ambas guerras.

En esa incorporación literaria no podía faltar el nombre de Hemingway quien ya había deslumbrado a otros jóvenes y seguiría deslumbrando a nuevas promociones de ellos, tanto o más que con su propia obra, con su codiciada vida aventurera que, sin embargo, ya motivaba correcciones críticas. A las que haría el irónico Kerouac de *On the Road*, evocando la teatralidad algo decadente del maestro, se anticipaba la crítica más ácida de García Márquez desde la provincia colombiana: "Creer que el autor de *Tener o no tener*, de *Adiós a las armas*, de *Fiesta*, de *También el sol se levanta* y de varios cuentos —esos sí extraordinarios— va a pasar a la posteridad de Hawthorne, de Melville, de Poe (he vacilado un poco antes de poner a Poe entre los dos primeros) y de Faulkner, indudablemente, hay una distancia considerable. Se puede tener la certeza de que la fama de Hemingway se acabará mucho antes que la cuenta bancaria de sus herederos y acaso cuando todavía no se haya disuelto la extravagante colección de perros y gatos que el escritor tiene en su palacio de La Habana" (*El Heraldo*, 21/VI/50).

Estrictamente, "La mujer que llegaba a las seis" está colocada, como un desafío, en el río hemingwayano. Diversas revistas colombianas venían difundiendo las "short stories" del maestro. En *Estampa* había aparecido una traducción de "The Killers" (Bogotá, No. 527, 9/VI/49) pero aún más cercanamente a la fecha de la publicación del cuento de G.G.M., en el mismo semanario *Crónica* (No. 4, 20/V/50) y en traducción de su director, Alfonso Fuenmayor, había aparecido una correcta versión bajo el título de "Los matones". Puede inferirse que en esos meses, a mediados del año 1950, en las reuniones del cenáculo de Barranquilla se hablaba bastante de Hemingway. Es posible que en esos debates juveniles se opusiera su fórmula artística, a la cual estaba próximo Alvaro Cepeda Samudio quien acababa de retornar de un año pasado en New York estudiando periodismo en la Universidad de Colombia, a la fórmula artística faulkneriana de la cual se sentía más próximo García Márquez. Se trataba de un debate que por esos años hicimos todos los que éramos jóvenes en América Latina.

Ya para ese entonces G.G.M., había logrado definir lo que en literatura le apetecía, que era lo mismo que él buscaba a través de sus cuentos primeros, a través de sus desperdigadas novelas inéditas, de sus artículos de audaz crítica literaria, pero que obviamente se podía observar con mayor

nitidez y tangibilidad en las obras de algunos maestros de la narrativa contemporánea. A lo que él buscaba le llamó entonces: "Realismo de lo irreal, pudiéramos decir. O más exactamente: Irrealidad demasiado humana" (*El Heraldo*, 4/V/50). Me parece, esta última, una formulación más precisa y perspicaz que las muchas adocenadas que se habrían de divulgar en América descendiendo de aquellas iniciales sobre el "real maravilloso" o el "realismo mágico". Esa "irrealidad demasiado humana", que atrapaba la originalidad concreta de las vidas humanas latinoamericanas a contrape- lo de las formas estereotipadas, descubriendo en lo insólito cotidiano al hombre creador, tanto podía circular por el cauce de una escritura poética que buscara afanosamente superponerse y confundirse con la situación narrativa misma ascendida a situación poética, como por el cauce de una escritura lisa, como de canto rodado, bajo cuya aparente simplicidad y neutralidad corrieran enérgicas corrientes emocionales y se articularan tensiones humanas. Pero pasar de un cauce a otro no es fácil, ni siquiera aconsejable, aunque pueda ser eficaz para el entrenamiento de un escritor. Aquí se sitúa el origen de una operación clave de G.M., que siempre me ha resultado enigmática aunque sean tan visibles los efectos positivos que de ella se desprendieron.

Por lo común los jóvenes narradores se enfrentan a dos misiones: descubrir qué es lo que quieren e inventar cómo se hace eso que quieren. G.M. estaba ya inventando esa nueva manera de hacer, como puede verse en los últimos cuentos del período inicial: "Alguien desordena estas rosas" o "La noche de los alcaravanes" entre los cuentos que ahora están recogidos en libro, pero también, entre los que siguen inéditos, estampas brevísimas de pura elaboración tonal o de registro de atmósfera narrativas, como "El huésped" o "El desconocido". Es justamente en ese momento, cuando puede decirse que se ha encontrado a sí mismo y que ha comenzado a dominar una escritura, cuando a partir de un desafío amistoso se pone a experimentar en una línea que le es estrictamente opuesta. Tiempo después la asumirá de manera sistemática y a partir de 1954 la triple conjunción del periodismo, el cine y la inquietud políticosocial lo llevarán a un ejercicio intenso de sus posibilidades artísticas; pero en 1950 no es sino una experimentación del período formativo, un modo de volver a mirar a la literatura pero por su envés.

Esta experiencia se hace dentro de la estela de Hemingway, como una demostración de estilo y de recreación del sistema literario que aquel empleara, aunque es discernible todavía el proceso de asimilación. Sobre todo en la dificultad para establecer los dos planos paralelos y discordantes que impone este sistema literario: por un lado el discurso trivial y cotidiano de personajes comunes en sus apariencias comunes y por otro el discurso subterráneo que debe transparentarse bajo el anterior y en el cual se articulan los significados profundos así como las tensiones fundamentales. Este paralelismo lo alcanzará plenamente en *El coronel no tiene quien le escriba*, pero en este cuento inicial todavía registra fallas: ambos discursos tienden a confundirse explicativamente; no se separan, proporcionando el espesor de la obra, así como su ambigüedad. Pero sin embargo ya encontramos aquí un propósito que va más allá de los "objetualistas"

contemporáneos: la *irrealidad demasiado humana* queda situada aquí en la medición del tiempo, en un desfasaje de las medidas del discurso literario que generan alteraciones rítmicas, momentos de la narración que se presentan opacos y sordos a todo ritmo, como puntos ciegos, lo que propicia esa impresión de alargamiento innecesario o de períodos reiterantes en que la narrativa pierde su energía porque no maneja alguna tensión nueva.

Por escurridiza que sea esta percepción no puede desatenderse ni confundirse con las frustraciones de la realización: es evidente que el proyecto de una escritura que maneje paneles opacos, distensiones arrítmicas, vacíos operativos, existe en este cuento, pero es evidente también que ese proyecto no alcanza su realización categórica para constituirse en una plenitud artística. Donde lo encontraremos realizado de una manera impecable es en "La siesta del martes" donde es perceptible que tal proyecto ocupa el centro de la creación, es responsable de su radiante y pulcro diseño; donde por primera vez es avizorado por el autor es en "La mujer que llegaba a las seis".

Es posible que García Márquez ya hubiera pensado (aunque sólo lo dirá más tarde bajo el impacto que le produce la cinematografía neorrealista italiana, en especial Vittorio de Sica) que "una historia igual a la vida había que contarla con el mismo método que utiliza la vida: dándole a cada minuto, a cada segundo, la importancia de un acontecimiento decisivo", lo que si por una parte instaura una escuela de rigor y de atención suma por la realidad más trivial, que a consecuencia de la intensidad que en ella pone la mirada se trasmuta en una "ópera fabulosa" como ambicionaban los surrealistas, por otra parte embarca a la creación literaria en la aventura más desmesurada (otros dirán imposible) que pueda fraguarse, pues implica una suerte de retorno a la mirada de Dios. Sólo ante ella cada minuto del tiempo de nuestras vidas es un acontecimiento, cada uno de igual valor a los demás; pero eso no ocurre ante la mirada de una subjetividad humana, ni en la vida ni en la literatura. De ahí que el solo hecho de entrever esta valoración de vida o escritura literaria es como abrir repentinamente una puerta que no da, como habitualmente se espera, al surrealismo del siglo XX, sino al "realismo ingenuo" medieval cuyas pasmosas reordenaciones de la materia literaria, a imitación de las que introduce en la visión del mundo, pueden reencontrarse irrigando mansamente alguna de la mejor literatura contemporánea.

En el caso de G.G.M., una reiterada muletilla crítica alude a su arcaísmo, aunque lo ve "arcaicamente" en sus asuntos (reviviscencia del mito, utilización del folklore, importancia extrema conferida a la intriga) y menos en algunas sutiles operaciones de la escritura que parece inútil tratar de filiar académicamente (leyó o no las novelas de caballería o la comedia menipea, etc.) pues corresponden a remanencias o constancias de una composición artística que puede siempre encontrarse a la mano en la literatura ingenua (vallenatos, periodismo provinciano, relatos populares, folletines, etc.) que el joven escritor supo apreciar en sus años de formación. El reencuentro de los aciertos, la gracia, la espontaneidad y la inven-

ción de la escritura de un "realismo ingenuo" es no obstante posterior a la experimentación de una escritura propia del realismo "objetalista" contemporáneo al que desde el comienzo intentaba trasmutar para que sirviera a una irradiación espiritual más amplia y honda, más interpretativa de las vidas humanas. Sin el universo lírico que comienza en "La tercera resignación" no hubiera sido posible *La casa* y su última versión, *Cien años de soledad*; sin la escritura y la investigación literaria que comienza con "La mujer que llegaba a las seis", tampoco.