Letras colombianas

GARCIA MARQUEZ: la violencia

Cuando presentamos al público de MARCHA la obra del colombiano Gabriel García Márquez (Nº 1193, febrero 7/1964), señalamos que se le debía considerar como uno de los pricipales renovadores de la narrativa americana a mediados de siglo que vivimos, uno de los inventores de la nueva expresión artística del continente, y, a pesar de sus cuentos *fantasmagóricos*, aquél en quien el realismo revivía con nueva vitalidad, revelándose como un eficaz instrumento para penetrar en las circunstancias hondas de la vida del hombre americano actual.

Este instrumento ancla, de un modo radical, en un entendimiento de las criaturas narrativas como partes obligadas del conglomerado social, y por lo mismo funciona, —con un rigor que no se había visto en América— sobre un juego de directas *influencias políticas*. El conocido juicio de Engels sobre Balzac podría aplicársele a esta obra, sean cuales fueren las opiniones políticas de García Márquez—, y es él un hombre de izquierda—, pues aquí nos encontramos con la auténtica y reconocida crónica de la historia contemporánea colombiana a través de las vicisitudes de un conjunto de seres típicos instalados en situaciones típicas. Nada que se parezca al telurismo y a la homologación intemporal de los personajes sobre la naturaleza que funcionó en Gallegos o en Rivera, tal como pueden pretenderlo los críticos de derecha.

Ni tampoco nada que nos evoque las fórmulas estereotipadas que desde Unamuno vienen aplicándose indiscriminadamente, como "sufre de Colombia" o "le duele su país", pues tales generalidades cursis ni siquiera rozan el problema central de esta obra *narrativa: nada en ella que se parezca al alegato* o al planto por las desdichas de un país americano. Como en un implacable teorema mental, lo que García Márquez pretende es *entender, a fondo*, el por qué del destino de sus pequeños personajes pueblerinos; encontrar la clave que explique sus vidas frustradas. Una y otra vez vuelve obsesivamente sobre el mismo pueblo, sobre los mismos personajes, rehace una y otra vez la misma situación, como si trabajara sobre un campo experimental forjado en un laboratorio propio, para desentrañar esta interrogación. Este rasgo lo aproxima a Faulkner y lo separa, obviamente, de Balzac. No pretende competir, con el registro civil en un sistema enumerativo y analítico propio del individualismo burgués, sino concentrarse sobre el reducido campo de una propicia tipicidad para develar una verdad.

Le escuece no entender. Quizás sobre todo el no poder solucionar la situación de las vidas reales a que se refiere, a través de su tarea sobre las vidas ficticias de sus personajes. Ha encontrado soluciones sociológicas y políticas y ellas no le bastan: desde el comienzo de su producción literaria, hace diez años largos, viene *sospechando que pueda* haber otras explicaciones que rozarían un ámbito metafísico, y por eso se desplaza del realismo a la fantasmagoría a la búsqueda de una verdad última, y en definitiva su obra se instala en un *realismo alucinado*.

Aunque tiene ya publicados varios volúmenes a lo largo de los cuales ha ido progresando en una dirección de cada vez más escueto y significante realismo, quizás sea en su primer cuento, *"Un día después del sábado"*, donde se nos haga más perceptible su particularísima invención estilística, como quien dice las raíces de donde ha partido y que, con diferentes modulaciones, siguen presentes en sus obras posteriores.

En ese cuento está fijado el designio de toda su obra. Bajo la influencia de una concepción faulkneriana, emerge el pueblo y los habitantes que han de reiterarse, ampliándose, contrastándose, en sus posteriores cuentos y novelas. Estamos en ese Macondo de apelmazado calor y sensualidad, como varado a la fuerza en el camino vivo de la historia, donde los personajes se consumen en el lento trajín diario de vidas sin objeto, apenas sacudidos por el deseo, la codicia de la riqueza, un terco afán de resistencia en algunos. Un pueblecito que compendia todos los pueblecitos colombianos bajo la dictadura, sobre el que se desplomará una caliente lluvia hasta que fermente con insoportable hedor la pudrición interna que lo corroe. Pero si ya encontramos en este primer cuento —que distinguió la Asociación de Escritores y Artistas colombianos, proyectando el nombre de un periodista avezado al campo de las letras— los temas y personajes característicos que no abandonará, también encontramos el primer hallazgo estilístico que da realidad a su cosmovisión original.

Estatismo y fragmentación

La primera virtud narrativa de García Márquez, que quizás pueda filiarse tanto en su ejercicio periodístico como en las influencias de la vanguardia anglosajona que él reconoce, es la de su extremada concisión, que irá acrecentándose cada vez con mayor sequedad a medida que avance en su creación. Se trata de una lección que ya dieron los maestros del mejor realismo europeo —Chejov— pero que América no supo hacer suya, arrastrada por el regodeo de la verba insustancial. Radica en la rígida y austera selección del hecho, el gesto, la palabra, donde se concentre de modo definidor la cosa enunciada o aludida. Pero esa selección no apunta a lo trivial y repetido, sino justamente a lo insólito, que se vuelve definidor al emerger repentinamente de la costumbre.

La acuidad de la observación realista parece reconocer, en esta presteza, el consejo chejoviano, aunque más cercanamente se podría evocar la rapidez y la exactitud de la acotación definidora de la escuela narrativa norteamericana, en particular Hemingway. El realismo de García Márquez trabaja sobre las condiciones de simplicidad, rigor, exactitud, que configuran la línea moderna del estilo donde los adjetivos sólo son reclamados cuando definen categóricamente, y las opiniones sobre la acción novelesca erradicadas.

Pero hay más que lo singulariza. Todo su arte se rige por el presentismo: las acciones, objetos, frases, están poderosamente incrustados en el instante presente, al que ocupan por entero. Es el suyo un arte del momento en que se apresa la vida, centrado poderosamente frente a la visión, con terca exclusión de sus ramificaciones o vinculaciones posibles en la superficie narrativa. Eso explica que en García Márquez todo quede recortado con precisión; las escenas normalmente están desligadas entre sí y se van yuxtaponiendo en sus novelas; muchos fragmentos narrativos ha podido publicarlos definiéndolos como cuentos; los diálogos, las situaciones, tienden a una existencia autónoma, a una validez literaria independiente. Si a su acerado modo estilístico se agrega esta mecánica de recortes precisos, se podrá entender mejor el aire estático impasible, de sus narraciones. Y sospechar también que este sistema, que llegó a su perfección en Pavese delata la vocación del escritor por apresar *en vivo* sus criaturas. No estamos ante la fisiología del XIX *sino* ante la antropología del XX.

La sensación de tiempo detenido, de vidas encerradas en círculos rígidos, de casi imposibilidad de transformación, *que se desprende de sus obras*, no responde solamente a su temática preferida —los pueblecitos colombianos abandonados por la historia, sepultados en una triturante eternidad que los torna imágenes del infierno— sino conjuntamente a los recursos literarios, al sistema formal que ha logrado para expresar ese mundo. La unidad de la cosmovisión de García Márquez se hace patente en este perfecto ajuste de su tema y de su expresión. Un análisis estilístico nos llevaría a las mismas comprobaciones que un análisis temático, o psicológico. El infierno es el presente repetido, es, como en el trillado verso dantesco, la pérdida de la esperanza, vale decir, de la posibilidad de cambio, de variación. Un mismo gesto, una misma frase, se repite en distintas modulaciones, y no permite avizorar un cambio, quizás porque justamente cada tramo de la narración no se presenta como un elemento causal que acarree forzosamente un efecto, sino como segmentos separados de una realidad que en definitiva ha sido fracturada en pedazos.

Una explicación secreta

Pero tanto el estatismo como la fragmentación, no agotan más que la apariencia del mundo narrativo de García Márquez, y son meras formas expresivas para traducir con rigor una realidad apresada en ese exacto nivel aparencial. García Márquez se esfuerza constantemente, desde su primer cuento, para hallar de un modo sutil y soterrado, el centro animador de este universo fragmentario. Hallar la fuerza que lo pone en movimiento y lo mantiene en vilo, sin perecer y sin transformarse. Hallar su razón de ser.

Pero hallar una explicación última, unitaria, centralizadora y dinámica de un universo literario —que a su vez es imagen de un universo real— no consiste simplemente en insertar un ensayo dentro de una novela. No hay en García Márquez nada del novelista-ensayista que practicó la vanguardia europea en los "twenties", y él austeramente ha querido atenerse siempre a la más concreta —real o fantástica— enunciación literaria, limitándose a fatalizar sus criaturas y sus situaciones para que concurran a ese centro energético de donde fluye su razón de ser en tales determinados modos de vida. El sistema fragmentario le ha servido justamente para componer los diversos paneles de tal modo que en el esfuerzo del lector por rearmar el cuadro, estableciendo las vinculaciones no dichas, sólo sugeridas, cobre existencia autónoma la obra revelándose el sentido último de la creación. A pesar de que estamos ante un determinismo social muy acusado, esta obra convoca la libertad del lector, la hace posible por su participación creadora.

Es difícil de alcanzar ese prístino sentido en aquellos cuentos donde se le ubica en un plano meta-histórico, caso concreto del cuento *"Un día después del sábado"* donde la justicia funciona mágicamente. Es Macondo, el prototipo de pueblecito colombiano; es el muy anciano sacerdote, el manso Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del Altar Castañeda y Montero que ha llegado a un estado sonambúlico; es un suceso repentino que en el cuento no se explica y que por lo tanto adquiere una siniestra magnificencia, a saber que los pájaros comienzan a caer muertos sobre las casas, tal como si anunciaran el apocalipsis; es un muchachito enviado por su madre a una ciudad para gestionar una pensión, quien pierde el ferrocarril y queda deambulando por el pueblo hasta parar en la última fila de la iglesia durante los oficios; es el conjunto de seres inmóviles y repetidos que pueblan este Macondo; es la repentina visión, por parte del manso Antonio Isabel, de que ha vuelto el Judío Errante; es su incoherente discurso en el púlpito, y por último su orden al sacristán para que entregue las limosnas recogidas al niño extranjero que estaba en la última fila durante la misa. Los elementos del relato están desgranados; el pudor de García Márquez que le veda entrometerse para forzar la mecánica significante del cuento, se trasunta ya en este primer intento narrativo cuyas partes él ofrece débilmente vinculadas, entregándolas al lector: recomponga el cuadro, encuentre su secreto.

Pero también está visible en el primer cuento esa oscilación del propio autor respecto a los planos donde debe ubicarse una explicación: si en el social o en el metafísico, y es eso lo que otorga curiosa indecisión al planteo general, donde se sustituyen las explicaciones realistas y las irrealistas, pero estas últimas como más precisas formas literarias de una sola cuestión enteramente real. Pues ya en este primer cuento García Márquez en definitiva está abordando su tema central: el de la violencia.

La violencia deformante

Del mismo modo que desde hace quince años el drama de Colombia radica en el permanente estado de violencia, del mismo modo, y confesadamente, éste es el tema central sobre el cual se edifica la obra de García Márquez, a partir *La hojarasca* (1955), hasta su reciente *La mala hora* (1963), pasando por su más perfecta novela, *El coronel no tiene quien le escriba*, y manifestándose asimismo en su colección de cuentos *Los funerales de la Mamá Grande* (1962). Un país vive en estado de violencia permanente, ya sea declarada, ya sea soterrada, amenazante, y es normal que ese sea el sustrato anímico que sostenga la narrativa presente del país (bastaría recordar la obra de Alvaro Cepeda, de Manuel Zapata Olivella) imponiéndole sus coordenadas dramáticas.

En un primer momento los escritores y los ideólogos pudieron dedicarse a la investigación de las causas: ¿cuando empezó? ¿quién fue el primero? ¿por qué se originó esa situación? Pero en la medida en que los años pasaron, esa violencia, al continuar invariable, se transformó en un estado na-

por Angel Rama

americana

tural; la distorsión de la realidad y la vida se hizo norma, costumbre cotidiana. Ni siquiera parecen alarmar al resto del continente, los cien mil muertos de una guerra civil no declarada. De 1948 es el "bogotazo": en esa fecha García Márquez tenía veinte años, y siete años después dará a conocer *La hojarasca*, donde ya la violencia, menos contenida que en sus libros posteriores, será la condición básica de las vivencias de los personajes (*usted no sabe lo que es levantarse todas las mañanas con la seguridad de que le matarán a uno, y que pasen diez años sin que le maten"*).

La violencia puede admitir variadas explicaciones causales. Pero en cambio permite una sola explicación de su modo de formularse en el plano de lo concreto: será a través de las manifestaciones políticas. Por eso en la obra de García Márquez la violencia es concomitante de la opresión política, pero una y otra están como interiormente gastadas por la persistencia: no se expresan con la fuerza desmesurada de su irrupción primera, sino que se han revestido de un carácter —diríamos— institucional, hasta componer el tejido diario de las vidas humanas. Los personajes se sorprenden cuando adquieren bruscamente la autoconciencia de esa situación en que existen.

El coronel comienza con la escena de un entierro en el pueblo:

"—Este entierro es un acontecimiento, dijo el coronel. — Es el primer muerto de muerte natural que tenemos en muchos años". — Y cuando el cortejo es detenido en el momento de pasar frente al cuartel de policía, obligándosele a un desvío, comentan: *"—Entonces nada, respondió el coronel. — Que el entierro no puede pasar frente al cuartel de policía. —Se me había olvidado, exclamó don Sabas. — Siempre se me olvida que estamos en estado de sitio"*.

No es exactamente que se olvide, porque el rostro de la violencia y la opresión está siempre pesando, sino que se ha integrado a la vida como una condición natural, y desde allí opera una sutil transformación de los hombres. Creo que no hay novelista que haya visto tan aguda, tan verazmente, la relación íntima que existe entre la estructura político-social de un determinado país y el comportamiento de sus personajes. En la mayoría de las *"novelas sociales"* del continente se asiste a la acción de hombres que luchan contra medios políticos opresivos, sin que éstos hayan tenido ninguna acción distorsionante sobre sus conciencias, lo que da esas soluciones primarias donde se enfrentan seres rigurosamente ideales contra seres perversos que a su vez son los condicionadores del medio y en los cuales, por lo tanto, tampoco se percibe el fenómeno determinista que está en la base de las filosofías a que apelan. Lo contrario ocurre en las novelas de García Márquez, donde los hombres están condicionados por el medio social en que se han desarrollado, en una inextricable interacción permanente que les permite reconocer su efecto perjudicial cuando se llega al extremo de la distorsión violenta, — y por lo tanto reaccionar con la misma fuerza—, pero que por lo común los dirige en su comportamiento sin que tomen nítida conciencia de la *significación oscura* de sus actos.

Las dos últimas novelas *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora* (pues los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande* recogen materiales de muy distintas fechas) explicitan dos tramos de este proceso de la violencia: el primero muestra la tenaz resistencia de un hombre viejo, el coronel, a la espera de la llegada de su pensión desde hace casi veinte años, en el estado de abandono, miseria y sufrimiento que le ha impuesto un régimen que le costó la vida a su único hijo, sostén económico de los padres; el segundo muestra una aparente desaparición del fenómeno de la violencia, pero su secreto mantenimiento en la zona de una corrupción moral —los anónimos— hasta que vuelve a irrumpir con aspereza renovada.

Los dos libros deben leerse seguidos pues son, en definitiva, una sola novela, la única que parece poder escribir García Márquez, incapaz de liberarse de la avasallante fijación en esta realidad sin aparente salida. El marco físico de la acción es un pueblecito tropical donde el autor acumula, o inventa, las condiciones típicas de la vida colombiana rural, bañando ese mundillo formado por el cura, el juez, el alcalde, el dentista, el gran propietario, el peluquero, el sirio enriquecido, y las diversas mujeres, en un clima opresivo de calor y lluvias en que todo fermenta y se pudre: *"Pero la mujer no se tomó el trabajo de mirar el paraguas." "Todo está así", murmuró. "Nos estamos pudriendo vivos". Y cerró los ojos para pensar más intensamente en el muerto"*.

El poder político que se ejerce desde el alcalde, está vinculado estrechamente a un sustrato económico, tal como se lo ve en *La mala hora*, estableciendo esa habitual conexión de las tierras americanas: las persecuciones sirven para adquirir a bajísimo precio los bienes de los muertos o encarcelados, sirven para coaccionar a las viudas y obligarlas a malvender enormes extensiones de campo, sirven para que un rico propietario pague su liberación con cinco mil terneros de un año. También sirven las aparentes generosidades en beneficio de un pueblo: cuando la inundación el alcalde entrega gratuitamente tierras a los perjudicados para que instalen nuevas casas, tierras que el municipio expropia a su propietario para concedérselas a los pobres. El propietario es el mismo alcalde.

En el normal esquema social americano, son algunos hombres ilustrados, cuyo poder procede no de sus riquezas sino de sus capacidades intelectuales (el médico, el dentista) quienes sostienen una resistencia decorosa: *"Cuando la mujer anunció que estaba preparada, el médico entregó al coronel tres pliegos dentro de un sobre. Entró al cuarto diciendo: "Es lo que no decían los periódicos de ayer". El coronel lo suponía. Era una síntesis de los últimos acontecimientos nacionales impresa en mimeógrafo para la circulación clandestina. Revelaciones sobre el estado de la resistencia armada en el interior del país. Se sintió demolido. Diez años de informaciones clandestinas no le habían enseñado que ninguna noticia era más sorprendente que la del mes entrante"*. O, en *La mala hora*, donde el alcalde se ve forzado a emplear la violencia para obtener que el dentista lo atienda, esta memoria: *"Sabía, como todo el mundo, que el dentista había sido el único sentenciado a muerte que no abandonó su casa. Le habían perforado las paredes a tiros, le habían puesto un plazo de 24 horas para salir del pueblo, pero no consiguieron quebrantarlo. Había trasladado el gabinete a una habitación interior y trabajó con el revólver al alcance de la mano, sin perder los estribos, hasta cuando pasaron los largos meses de terror"*.

★ *Descomposición y resistencia*

Dos cosas simultáneas va registrando García Márquez en el proceso creciente de la violencia sobre la vida del pueblo. Por una parte una corrupción interior que se extiende de modo implacable: ya es la codicia con que todos tratan de sacar partido de la violencia (*"el teniente se está hundiendo en el pueblo. Y cada día se hunde más, porque ha descubierto un placer del cual no se regresa: poco a poco, sin hacer ruido, se está volviendo rico"*); ya es la corrupción moral que se extiende bajo la forma de los anónimos en que comienza a publicitarse lo que todos saben, lo que además es verdad, acerca de la vida privada de las mejores familias (*"es un sistema de descomposición social —dijo el señor Benjamín. —Es un sistema de que todo se sabe, tarde o temprano— dijo el dentista con indiferencia"*); ya es la trituración progresiva de los que sostienen resignadamente esta situación (*"Es la historia de siempre" comenzó ella un momento después. "Nosotros ponemos el hambre para que coman los otros. Es la misma historia desde hace cuarenta años"*).

Pero por otra parte, García Márquez comprueba el tesón infatigable de la resistencia. Aún los seres más condicionados por el medio social terrorista, no dejan de percibir, por repentinas rachas, ese su clima enrarecido, que no permite vivir. Los papeles clandestinos circulan de mano en mano; las armas son almacenadas a la espera del momento oportuno; los más desvalidos esperan el momento. *"Aquella tarde el padre Angel observó que también en la casa de los pobres se hablaba de los pasquines, pero de un modo diferente y hasta con una saludable alegría"*. Este clima resistente, se traduce de un modo simbólico en *El coronel no tiene quién le escriba*, en la historia del gallo de riña, única cosa que le ha quedado de su hijo muerto, y que él, junto con los jóvenes amigos de su hijo, va preparando para la próxima pelea: *"El coronel le quitó el gallo. "Buenas tardes" murmuró. Y no dijo nada más porque lo estremeció la caliente y profunda palpitación del animal. Pensó que nunca había tenido una cosa tan viva entre las manos"*. Esa cosa tan viva, tan decidida, tan fuerte, es algo más que un gallo de pelea: es la soterrada decisión resistente de todo el pueblo, y cuando el propio coronel, que hace tiempo ya no tiene qué comer, encara la posibilidad de venderlo, son los compañeros de su hijo los que se aferran al animal: *"Dijeron que el gallo no era nuestro sino de todo el pueblo"*. No se trata de un elemento simbólico, manejado por el autor, aunque no se puede evitar la asociación entre el gallo joven de pelea y el pueblo joven decidido a luchar. García Márquez sitúa su relato en el nivel verosímil y auténtico de las experiencias concretas, y es la adhesión espontánea al gallo la que nos trasfunde la vivacidad profunda que sigue alentando en sus personajes, a pesar de la decrepitud, de la pobreza, del inmovilismo de sus situaciones.

★ *Vitalidad y verdad*

Corresponde estrictamente, a la concepción de los personajes. Una cosa es la estructura ahogante donde están situados y donde son deformados, y otra es la irrefrenable vitalidad que los recorre. Una vitalidad llena de interior alegría, buena delatora del alma más sana, más transida de ternura, más sensible al prójimo viviente. La relación de los dos viejos cónyugues —el coronel con su flora intestinal podrida, y su mujer vencida por el asma, ambos centrados en la obsesiva muerte violenta del hijo — está hecha de sensible ternura que enmascara el humor, tal como la relación de dos jóvenes. Y del mismo modo la sensualidad que irrumpe en muchas situaciones conyugales (legales o ilegales) tiene una jocundia contagiosa, es una alegría de la piel, despliega una luminosidad feliz. Como en el verso de Rubén, *"el bien eligió la mejor parte"*, y todos los personajes, aún aquellos que se van destruyendo en el ejercicio de la violencia, proceden de ese centro de irradiación.

Quizás pudiera contrastarse el ritmo intenso de la dicción literaria, donde el autor no puede impedir la traducción de su espíritu joven y rebelde, con el esquema de una realidad envejecida, distorsionada, anormal. De ahí quizás la nueva fuerza con que ambos libros se cierran, el nuevo modo de expresarse la violencia. Ese coronel que está dispuesto a comer mierda, con tal de aguantar, o esa noticia última que le trae Mina al padre Angel, al finalizar *La mala hora*: *"Parece que estuvieron locos buscando hojas clandestinas. Dicen que levantaron el entablado de la peluquería, por casualidad, y encontraron armas. La cárcel está llena, pero dicen que los hombres se están echando al monte y que hay guerrillas por todas partes"*.

Y este es el mundo americano de hoy, en una austera, honda y veraz expresión de la literatura. La comprensión exacta de una realidad pareciera ser la que gobierna en este caso a un escritor, y hace de él, a los treinta y cinco años, uno de los narradores importantes del continente.

TESTIMONIO DE MARCOS ANA

TESTIMONIO DE MARCOS ANA. 1 disco Long Play de 25 cms. SU 3325-4. Sellos Carumbe. Contiene: Prólogo, Autobiografía, La villa, Mi corazón es patio, El mensaje, A los creyentes, El perseguido, Oración a la patria, Elegía a Luciano Parrondo, Romance para las doce menos cuarto, Mi casa y mi corazón, Pequeña carta al mundo, La narración de Ana Faucha, Siempre.

★ Testimonio de Marcos Ana, testimonio de España, testimonio del hombre en el mundo actual, todo parece lo mismo cuando oímos esta voz fervorosa, ardiente, increíblemente joven a pesar de los años y las penalidades. Este hombre, esta poesía, es la voz de recia y a la vez dulce timbre castellano, que nos dice su mensaje de lucha y de esperanza.

Tenía dieciocho años cuando entró a la cárcel, y cuarenta y uno cuando salió; pasó de la dura escuela de la guerra a la más áspera del penal, y todo predisponía a su destrucción en ese largo infierno. ¿Por qué *no fue así*? Quizás porque un hombre no se mide por su sola naturaleza, sino por su furia o por su fe, y la de Marcos Ana estaba entrañablemente enraizada en la esperanza de un pueblo entero, vencido pero no derrotado.

Fue en un calabozo de *castigo, solo,* pero realmente solo, donde nació su vocación poética, como un desesperado afán de comunicación; y su poesía, escrita en los márgenes de libros de Rafael Alberti, de Miguel Hernández, de Antonio Machado, fue un clamor para ser oído por ese ancho mundo que estaba más allá del muro de la prisión. Pero además no era él solo quien cantaba, pues desde el comienzo no quiso ser otra cosa que el instrumento expresivo de sus compañeros —sus hermanos, como él dice— y atestiguar por ellos de que en las más atroces y anormales condiciones de vida, sobrevivían los valores más altos y honrosos del hombre.

Esta poesía no puede disociarse de la situación en que nació, de esa prisión dentro de la cual había hombres que mantenían prístina su esperanza, de esa España honda que bajo el luto sigue viva y ardiente; no puede disociarse de la voz que la dice con todo el corazón. No fue creada para esparcimiento ni por juego: fue creada para todos nosotros, para llamarnos con este testimonio, si trágico también luminoso, a que no olvidemos a los prójimos de nuestra sangre y lengua. A que reconozcamos, mirándonos en este espejo doloroso, la empinada misión que corresponde al hombre de este tiempo y demos un sí afirmativo, esperanzado, a la cuota de lucha, de sacrificio que nos corresponde para que el mundo sea definitivamente humano.

Marcos Ana nos llama con su voz incandescente y es todo un pueblo quien con él nos llama.

A. R.