

JUAN GUSTAVO COBO BORDA

EL PATIO DE ATRÁS

En 1993, en la misma Barranquilla donde los había descubierto desperdigados, cuarenta y cinco años antes, Gabriel García Márquez relee los cuentos de José Félix Fuenmayor (1885-1996) y escribe un prólogo para el libro que los reúne: *La muerte en la calle* (Bogotá, Alfaguara, 1994).

No es un brindis de ocasión. Es, por supuesto, una remembranza y una poética a partir de esos relatos humildes, terruñeros, donde la aparente opacidad monótona de la vida es rota por revelaciones secas, por marginales personajes que crecen en un instante de crisis y autodescubrimiento. Son además de ello historias de astutos narradores que juegan con su materia, la moldean a su antojo y la muestran al derecho y al revés como en un acto de prestidigitación. El coco (la cabeza) es un saco donde va cayendo todo lo que uno ve, oye, siente, dice el narrador de «Con el doctor afuera» y luego él y sus amigos sacan a toda la gente que allí se halla apelmazada, pegadas unas a otras, como un hilo interminable. Son la mayoría cuentos de campo o de monte, de camino de tierra que llega a los suburbios de la ciudad, y donde el lenguaje se mira a sí mismo, en juegos de palabras, en discusiones gramaticales, en sentencias y refranes. «Mi letanía, dije yo, no es más que

esta: Que de día puede uno ponerse a buscar a Dios, pero de noche puede uno hasta encontrarlo» (p. 34).

Algunos de los cuentos son terribles como cuando una mujer neutra, que cumple sus deberes con pasividad animal, envuelve y cose al compañero que cada sábado de borrachera la humilla y golpea, dentro de su hamaca. Allí, inmóvil, le arrojará una inmensa olla de agua hirviente. Ya están allí palabras que García Márquez usará, como la aguja de enfardelar, pero está sobre todo un trasfondo de sabiduría popular, de cultura Caribe que escucha el «habla del tambor», de Carnaval y poesía, como en «El último canto de Juan», con sus versos de ocho sílabas sobre Barranquilla. Cultura que asciende desde estos seres supersticiosos, pobres, con una fuerza irreversible: la de la ficción. Humillados, despedidos del trabajo, burlados por charlatanes o prepotentes, el cuento los redime con el fuerte encanto de su resistencia para perdurar y a la vez también hace justicia a dichos opresores. Además, como lo dice García Márquez en el prólogo, refiriéndose a *La muerte en la calle*, «desde el título fue evidente que tenía una falla estructural insalvable: el narrador no pudo tener bastante tiempo para escribir el cuento que estaba contando. Se lo hice notar a José Félix, con la pedantería propia de un principiante intoxicado por la teoría, y él se encogió de hombros y me dio una lección feliz: “Lo escribió después de muerto”» (p. 13).

En la misma línea de Julio Garmendia, Pablo Palacios o Felisberto Hernández un narrador como José Félix Fuenmayor, discreto, perdido en su provincia, sonriente y en tono menor, bien puede ser un buen punto de partida para fundar una tradición. Así, del mismo modo que Borges rescataría a Evaristo Carriego o Macedonio Fernández, para inventarse su propio árbol genealógico, García Márquez ha establecido los contornos de su continente imagi-

nario y reconocido lo que será su patio de atrás, las hondas raíces de su ficción, nutridas de tierra colombiana. En *Tautomaturgia de un cochecito*, de 1954, dirá Fuenmayor:

«Salen las gentes a los mullidos patios que miran la calle por entre los dedos de sus cercas de estacas, y hundiendo la totuma en la tina que entrevelan los plátanos, se echan golpes de agua lunada sobre el cuerpo desnudo. Apresuro el paso. Yo también quiero llegar pronto a mi tina y empuñar mi totuma» (p. 166).

A ese patio de atrás quería referirme en estas páginas, al aludir ya a la enumeración precisa de esos rituales exasperantes, que García Márquez aprende en Fuenmayor, como cuando un personaje consume, con parsimonia, las tres comidas pendientes, desde un desayuno con el café frío y obstruido de natas, hasta la cena y todo ello lo hace «en orden, calmosamente».

Esa frialdad controlada, de rostro imperturbable, hará aún más explosivo el hirviente material de sus libros y el desafuero irreprimible de sus personajes excesivos en *Cien años de soledad*, capaces de todo pero a la vez tan apegados a la rutina de sus escuetos hábitos. Exceso y sobriedad. Estoicismo y delirio: aquí radica una de las claves de su sistema narrativo, conformado a lo largo de un dilatado aprendizaje de la literatura misma y que bien vale la pena repasar. Solo que este narrador infalible, que tanto se ha preocupado por saber cómo nacen los cuentos, comenzó como aprendiz de poeta, como debe ser.

EL POETA QUE SIEMPRE FUE

Cuando el joven Gabriel García Márquez, estudiante de derecho de apenas 19 años, publica un martes 1 de julio

de 1947 su poema «Elegía a Marisela. Geografía celeste», en el diario bogotano *La Razón*, era apenas un principiante. Es muy posible que un año después en Barranquilla, en septiembre de 1948, Álvaro Cepeda Samudio, Alfonso Fuenmayor y Germán Vargas, sus nuevos amigos de *El Nacional*, le hubieran dicho: «Eso que escribes es muy cachaco». García Márquez es apenas un muchacho de provincias que ha conocido la poesía en el andino municipio de Zipaquirá, Cundinamarca, de la mano de Carlos Martín, profesor y poeta del movimiento «Piedra y Cielo».

Elegía a Marisela - Geografía celeste

No ha muerto. Ha iniciado
un viaje atardecido,
de azul en azul claro
—de cielo en cielo— ha ido
por la senda del sueño
con su arcángel de lino.
A las tres de la tarde
hallará a San Isidro
con sus dos bueyes mansos
arando el cielo límpido
para sembrar luceros
y estrellas de racimos.
—Señor, ¿cuál es la senda
para ir al Paraíso?
—Sube por la Vía Láctea,
ruta de leche y lirio,
la menor de las Osas
te enseñará el camino.
Cuando sean las cuatro
la Virgen con el Niño

saldrán a ver los astros
que en su infancia de siglos
juegan a la Rueda-Rueda
en un bosque de trinos.
Y a las seis de la tarde
el ángel del servicio
saldrá a colgar la luna
de un clavo vespertino.
Será tarde. Si acaso
no te han guardado sitio
dile a Gabriel Arcángel
que te preste su nido
que está en el más frondoso
árbol del paraíso.
Murió la Marisela,
pero aún queda un lirio.

Con las palabras iniciales del poeta Álvaro Miranda se rescataba un ejemplo revelador de la prehistoria literaria de Gabriel García Márquez. Si Borges ya viejo todavía bromeaba con el fantasma ultraísta que lo habitaba, también Gabriel García Márquez lleva consigo un fantasma piedracielista. Un poeta que ama los lirios y las rosas, el vuelo de los ángeles y el traslúcido lino con que levitan las doncellas, por un cielo siempre azul, entre un coro de campanas.

Jorge Rojas, representante del ron Bacardi en Colombia, y hombre de recursos, había leído con devoción, al igual que todos sus compañeros, a los poetas españoles de la Generación del 27 y a las grandes figuras como Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Pero amaban sobre todo el soneto redondo o la décima perfecta, con que Alberti, Salinas o Guillén volvían refulgente el idioma con

su renovado arsenal metafórico. En septiembre de 1939 se editan los 300 ejemplares de una primera plaqueta titulada *Entregas de Piedra y Cielo*, transparente homenaje al libro de Juan Ramón Jiménez, de 1917-1918, que llegarán a siete, y en la cual Jorge Rojas publica su poema, «La ciudad sumergida». A ellas seguirían los nombres de Carlos Martín, Arturo Camacho Ramírez, Eduardo Carranza, Tomás Vargas Osorio, Gerardo Valencia y Darío Samper. Con un promedio de 30 páginas y un tiraje que ascendería a 500 ejemplares, «Piedra y Cielo» desató una revolución poética en Colombia. Un adiós al modernismo. Una despedida a los fríos mármoles parnasianos. Amaban la música, la gracia y el ingenio, y dos de sus figuras mayores, Carlos Martín, rector del Liceo Nacional de Zipaquirá, donde estudiaba interno un García Márquez de 17 años, y Eduardo Carranza, profesor de literatura en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, donde ya Álvaro Mutis combinaba los libros de historia con el billar y la poesía, marcaron con su devoción militante por la tradición clásica española y la figura de Rubén Darío a estos aprendices de escritor. Al García Márquez que con el seudónimo de Javier Garcés, y en 1945, no vacilará en redactar sonetos perfectos en la tónica de «Piedra y Cielo», conservados por su profesor de literatura y sus discípulos. Y que cantan así:

Si alguien llama a tu puerta

Si alguien llama a tu puerta, amiga mía,
y algo en tu sangre late y no reposa
y en su tallo de agua, temblorosa,
la fuente es una líquida armonía.
Si alguien llama a tu puerta y todavía

te sobra tiempo para ser hermosa
y cabe todo abril en una rosa
y por la rosa se desangra el día.
Si alguien llama a tu puerta una mañana
sonora de palomas y campanas
y aún crees en el dolor y en la poesía.
Si aún la vida es verdad y el verso existe.
Si alguien llama a tu puerta y estás triste,
abre, que es el amor, amiga mía.

Quizás por ello la figura del poeta y la presencia de los versos tienen un papel tan decisivo en *Cien años de soledad*. Me referiré a solo dos momentos. El hermético y solitario coronel Aureliano Buendía cultiva un vicio secreto: escribe versos. El hombre de la espada es también el hombre de la pluma. Lo dice así García Márquez:

«Durante muchas horas, al margen de los sobresaltos de una guerra sin futuro, resolvió en versos rimados sus experiencias a la orilla de la muerte. Entonces sus pensamientos se hicieron tan claros, que pudo examinarlos al derecho y al revés» (p. 161).

El orgullo ciego de una guerra que es más fácil iniciar que concluir tiene ese reverso de un espejo reflexivo donde es factible conocerse y afrontar el mayor enigma, la muerte. Por ello cuando se aproxima al final, y busca destruir toda huella de su paso, «llevó a la panadería el baúl con los versos en el momento en que Santa Sofía de la Piedad se preparaba para encender el horno. —Préndalo con esto —le dijo él, entregándole el primer rollo de papeles amarillentos—. Arde mejor, porque son cosas muy viejas. Santa Sofía de la Piedad, la silenciosa, la condescendiente, la que nunca contrarió ni a sus propios hijos, tuvo

la impresión de que aquel era un acto prohibido. —Son papeles importantes —dijo. —Nada de eso —dijo el coronel—. Son cosas que se escriben para uno mismo. —Entonces —dijo ella— quémelos usted mismo, coronel. No solo lo hizo, sino que despedazó el baúl con una hachuela y echó las astillas al fuego» (pp. 203-204).

El poeta quema su obra, y al contrario de Kafka no le encarga a ningún amigo su destrucción. Pero revela su sentido: en dichos papeles quizás supo quién era. Del mismo modo que al final el libro mismo se revela como otra secuencia cifrada resuelta en verso. «Era la historia misma de la familia, escrita por Melquíades, hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación. La había redactado en sánscrito, que era su lengua materna, y había cifrado los versos pares con la clave privada del emperador Augusto, y los impares con claves militares lacedemonias» (p. 469).

Y de ahí proviene, de la poesía misma, la clave definitiva que protegía y encerraba el secreto del último Buendía y su estirpe: «no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante» (p. 469).

El Aleph ya no es el vasto espacio del universo sino el infinito cosmos del tiempo. Por ello en una nota de prensa de 1981 hablará aún de «el prodigio de la poesía». Su exhaustivo y profundo conocimiento de la realidad colombiana, a través de su trabajo como periodista, no hubiera alcanzado el libérrimo vuelo de su autonomía creativa sin el soplo creador de la poesía a la cual ha sido fiel toda la vida, encarnada en Garcilaso de la Vega, Rubén Darío o Pablo Neruda, citados de modo reiterado en sus libros de ficción o convertido este último en personaje de uno de sus

cuentos. Y reafirmada en su brindis por ella, al recibir el Nobel. «El pasmo inexorable ante el misterio sin fondo de la poesía» es lo que García Márquez aprendió desde niño, nutrió con el piedracielismo y aún mantiene vivo. Una sola prueba de ello, este párrafo de *Cien años de soledad*, párrafo de poeta piedracielista: «La casa se llenó de amor. Aureliano lo expresó en versos que no tenían principio ni fin. Los escribía en los ásperos pergaminos que le regalaba Melquíades, en las paredes del baño, en la piel de sus brazos, y en todos aparecía Remedios en el aire soporífero de las dos de la tarde, Remedios en la callada respiración de las rosas, Remedios en la clepsidra secreta de las polillas, Remedios en el vapor del pan al amanecer» (p. 82).

PARA UNA ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA

En 1950 un periodista bogotano, crítico literario y gran lector de autores franceses, publica su único libro de cuentos: *Cenizas para el viento*. El primero de ellos, con seca eficacia, cuenta la historia de un barbero revolucionario que debe afeitar con su navaja a un capitán Torres, feroz represor de la insurgencia. Los mutila a balazos, colgados en la plaza del pueblo. Pero la narración de Hernando Téllez (1908-1966) se carga de una intensidad expectante: ¿degollará el barbero a su enemigo? El final tiene un laconismo de tragedia clásica. El barbero, ante la fácil posibilidad de la venganza, la rechaza: «Nadie merece que los demás hagan el sacrificio de convertirse en asesinos». Y el capitán cierra el relato con una revelación sorprendente:

«Me habían dicho que usted me mataría. Vine para comprobarlo. Pero matar no es fácil. Yo sé por qué se lo digo. Y siguió calle abajo».

En dos ocasiones utilizará García Márquez una situación afín, para estudiar una de sus preocupaciones centrales. Cómo el odio puede hacer de quien lo ejerce un esclavo absoluto de su enemigo. Como lo dijo en *Cien años de soledad* en el memorable diálogo entre el general Moncada y el coronel Aureliano Buendía; el primero le reprocha al segundo:

«—Lo que me preocupa —agregó— es que de tanto odiar a los militares, de tanto combatirlos, de tanto pensar en ellos, has terminado por ser igual a ellos. Y no hay un ideal en la vida que merezca tanta abyección» (p. 187).

En *Un día de estos*, un breve cuento de solo tres páginas fechado en 1962, un dentista, don Aurelio Escovar, tiene que extraerle una muela dañada al alcalde enfermo, sin anestesia. «El dentista solo movió la muñeca. Sin rencor, más bien con una amarga ternura, dijo: —Aquí nos paga veinte muertos, teniente» (p. 99).

El final se cierra también con una revelación. El alcalde, recobrada la prepotencia, ordena: «—Me pasa la cuenta. —¿A usted o al municipio? El alcalde no lo miró. Cerró la puerta, y dijo, a través de la red metálica: —Es la misma vaina» (p. 99).

En *La mala hora* (1962) también el alcalde enloquece por un dolor de muelas, irrumpe en la consultoría del dentista, con tres soldados, rompe la puerta a culatazos, revuelven todo en busca de armas y al final se sienta en la silla y dice, revólver en mano:

«—Anestesia —dijo. Sus miradas se encontraron por primera vez. —Ustedes matan sin anestesia —dijo suavemente el dentista» (p. 64).

La forma como el dentista lo observa, «con una atención compasiva», suaviza el duelo de estas dos voluntades, tan obstinada la una como tan firme la otra, con sus inermes pinzas de dentista. El dolor y la dignidad han vencido a la ciega voluntad de dominio. Y la lección de Téllez ha fructificado en terreno propicio.

UNA PARÁBOLA BARROCA

Jorge Zalamea (1905-1969), cercano amigo de Federico García Lorca, será notable traductor de toda la obra de Saint John Perse, e inteligente ensayista literario cuya obra *La vida maravillosa de los libros* (1941), recomendada por Carlos Martín, será gozosa lectura del joven García Márquez. Exiliado político en Buenos Aires, del régimen conservador de Laureano Gómez y Roberto Urdaneta Arbeláez, remite a Germán Arciniegas en 1952 su obra *El gran Burundi-Burundá ha muerto*, donde según sus palabras intenta «encontrar una nueva fórmula retórica que restableciese el contacto, perdido a mi entender, entre el escritor y el pueblo», como afirma en su carta del 15 de julio de 1952. Poema, relato, sátira o panfleto, como él mismo intenta en vano definirlo, esta nueva forma, «que, más que leída, debe ser recitada, declamada, ante las masas a las cuales se dirige», integra también otros elementos. Al describir el pormenorizado y rimbombante entierro de un dictador, el texto también posee la secuencia de un guión cinematográfico, con la vasta perspectiva de la avenida más ancha y más larga del mundo, y la soledad caracoleante y risueña del caballo preferido del dictador. Una larga panorámica donde Fellini y Buñuel asoman sobre el plomizo horizonte, digno de la arquitectura

fascista y los desfiles de Nuremberg, en marcial ritmo de autómatas, desde los zapadores hasta los esbirros y soplo-nes. Solo que esta parábola sobre la extinción de la pala-bra, gracias a la palabra misma retoma la figura del dicta-dor, desde el germinal *Tirano Banderas* de Valle-Inclán. La censura, la represión y tortura que un astuto dictador ejerce sobre sus súbditos, se sustenta en la barroca riqueza de un lenguaje opulento. En los refranes y sentencias con que la palabra proclama las virtudes del silencio. Un renacido Quevedo nos dirá:

«Que chillen si tienen hambre; que tosan si tienen frío; que bra-men si están en celo; que gorjeen si están dichosos; que ronquen si dormidos; que cacareen si despiertos; que rebuznen si entusias-tas; gañan si codiciados y gruñan si coléricos, pero que no hagan indecente inventario entre unos y otros de sus deseos, ni se esti-mulen sediciosamente en ellos fomentándolos con palabras» (Za-lamea, 1989: 106).

El cadáver del dictador no es más que un amasijo de viejos papeles: un papagayo embalsamado en su ataúd grandilocuente. Esa nada terminará por absorber en su vacío al ejército, al partido, e incluso aquella secta venal —los periodistas— para los cuales reserva Zalamea sus más lacerantes epítetos:

«Estafetas del chisme, lacayos del rumor, correveidiles de la ca-lumnia, estilistas del “se dice”, aurigas del escándalo, husmeado-res de sábanas, correos del anónimo...» (Zalamea, 1989: 129).

Nikos Kasantzaki, desde Grecia; el poeta alemán Erich Arendt, los dibujos de Fernando Botero, los de Roberto Matta más tarde, mostraron la dimensión universal del

Burundún. Pero la astuta e inteligente habilidad de García Márquez para apropiarse de cuanto necesita para su intención, ya entonces tan intuita como difícil de llevar a la práctica literaria, de novelar Macondo y sus figuras esenciales encuentra en el texto de Jorge Zalamea un aliciente formidable. La exaltación retórica de la palabra para mostrar la distancia insondable entre el país formal y el país real se traslada del clima frío al trópico, del dictador «patizambo, corto de muslos y torso gorillesco», a la gran matriarca de «nalgas monumentales». Solo que ambos sustentaban su poder en la palabra. La palabra represora del primero, y la palabra con que la Mamá Grande conserva «el predominio de su especie»: la enumeración de su patrimonio invisible. Todos los tópicos trillados con que el país lanza su cortina de humo para ocultar violencia y explotación, manejo y disfrute por unas mismas familias incestuosas salta en pedazos. «La pureza del lenguaje, los ejemplos para el mundo, el orden jurídico, la prensa libre pero responsable, la Atenas sudamericana». La feroz sátira con que un joven escritor, forjado en el periodismo, desinflaba lo previsible de los editoriales patrióticos, ante cada crisis, o los discursos para coronar reinas de belleza, que él también cometió en su juventud. Ante la matrona más rica del mundo, que no solo era mortal sino que además se estaba muriendo, el texto descubre «los tres baúles de cédulas electorales falsas que formaban parte de su patrimonio secreto» e interrumpe «el blablablá histórico para recordar que el cadáver de la Mamá Grande esperaba la decisión a 40 grados a la sombra». Quedará apenas, como testimonio de la vacuidad ceremonial de su entierro, con Papa y Presidente incluidos, el propio cuento que leemos. El narrador mismo que «recostara un taburete en la puerta

para contar esta historia, lección y escarmiento para las generaciones futuras». Faltaban pocos años en verdad para que desde el libro de cuentos *Los funerales de la Mamá Grande* (1963), cruzado en muchas de sus páginas por la presencia de los personajes de *Cien años de soledad* (1967), este último les confiera orden, lugar y sentido. Los desarrolla en todas sus potencialidades. Incluso aquella del coronel Aureliano Buendía oxidado por el poder y convertido en patriarca otoñal. Pero el poeta romántico, el cuentista estricto y el narrador desaforado ya estaban listos para emprender esta saga de mucha gente y un siglo íntegro.

DOS AMIGOS

El escenario donde se conocieron es memorable: una noche de tormenta, en Cartagena de Indias, a mediados de los años cincuenta del siglo XX y desde entonces no han parado. Hablaron de «esa vaina» que resume el mundo y que incluye de paso la literatura íntegra. Adoran a Pablo Neruda y dos de sus más ceñidas novelas rinden homenaje a los mares de Joseph Conrad: un barco, un amor, un capitán que vence al destino. Se llaman *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y *La última escala del Tramp Steamer* (1988), donde Álvaro Mutis pone en la primera página esta transparente dedicatoria: «A G.G.M., esta historia que hace tiempo quiero contarle pero el fragor de la vida no me lo ha permitido». Solo que para llegar allí hay varios otros hitos: el pasaje de avión que en 1954 Mutis le envía a García Márquez para que venga a Bogotá desde Barranquilla y entre a trabajar en *El Espectador* y la entrevista que García Márquez hace a Álvaro Mutis en agosto

de 1954 en el mencionado diario donde Mutis esboza su opinión sobre Colombia como síntesis de lo americano:

«Vastas costas, cordilleras, llanos, selvas, todo eso sirviendo de marco a cien años de apasionadas guerras civiles, de sangrienta búsqueda de una nacionalidad, de un perfil, de una voz de América». La voz que ellos iban a escuchar mejor en México, donde Mutis llega en 1956 y García Márquez en 1961. Allí se dará otra singular epifanía: Mutis recibe y lee en la cárcel de Lecumberri los manuscritos que conformarán luego *Los funerales de la Mamá Grande*, manuscritos que entregará a su amiga Elena Poniatowska y que esta pierde.

Pero lo admirable es cómo ambos, con empecinada ilusión, continúan escribiendo, en sitios aparentemente tan ajenos a las letras como la cárcel o una agencia de publicidad. Allí en México, otro momento revelador: la estruendosa voz de Mutis ordenando una tarea ineludible: «Lea esa vaina, carajo, para que aprenda». Era el *Pedro Páramo* con que el parco Juan Rulfo le permitirá a García Márquez interpelar también a sus muertos. Hay la cariñosa solidaridad mientras se escribe *Cien años de soledad* y el júbilo emocionado de escuchar «la contenida, firme, insomne voz de Gabriel en una sala de Estocolmo», como recuerda Mutis en su poema «Tríptico de la Alhambra» al recibir el Nobel García Márquez. «Para Álvaro Mutis, que me regaló la idea de escribir este libro». Así comienza *El general en su laberinto*, publicado en 1989, la desolada meditación sobre los últimos días de Bolívar que se nutre no solo del magnífico cuento de Álvaro Mutis sobre el mismo motivo, *El último rostro* (1978), sino sobre todo de un texto anterior suyo: la conferencia sobre «La desesperanza», dictada en 1965 en la Casa del Lago en México. Lucidez, incomunicabilidad, soledad, peculiar re-

lación con la muerte, y reafirmación de los sentidos en oposición al deterioro de los años y el clima. El trópico que todo lo consume: «el húmedo y abrasador clima de Macondo y la mansa fatalidad que devora a sus gentes», como concluye, al hablar de *El coronel no tiene quien le escriba*, cifra inolvidable de la desesperanza y pariente espiritual del Gaviero. ¿A qué seguir? Los amigos se quieren y se leen, se roban los temas. Comparten las ideas y discuten sobre Bolívar. Hacen público el fraterno reconocimiento: «No podría decir que tanto hay de él en casi todos mis libros, pero hay mucho. Maqroll no es solo él, como con tanta facilidad se dice. Maqroll somos todos». Palabras de García Márquez en los 70 años de Mutis. He aquí una mínima parte del secreto entramado que me llevó a unir estas dos figuras en un libro de *Lecturas convergentes* (Taurus, Bogotá). Sin ellos no nos entenderíamos y el uno le dice al otro asuntos que a todos nos conciernen. Por eso vale la pena reconocer con admiración todo cuanto han hecho juntos.

Estos han sido algunos de los amigos decisivos en el coloquio de García Márquez con la literatura colombiana. También Eduardo Zalamea Borda y Álvaro Cepeda Samudio como novelistas y el pintor Alejandro Obregón han merecido páginas de reconocimiento y admiración por parte del fabulista de Aracataca. Ahora, cuando nos disponemos a releer *Cien años de soledad* cuarenta años después de publicada bien valía la pena recordar estos fraternales estímulos. Estas lecturas apasionadas del joven García Márquez de su tradición colombiana.