

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Departamento de Literatura Española



**RECURRENCIAS TEMÁTICAS EN *DOCE CUENTOS*
PEREGRINOS DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ EN EL
CONTEXTO GENERAL DE SU OBRA NARRATIVA**

**Tesis Doctoral dirigida por:
Dr. Ángel Esteban Porras del Campo**

**Presentada por:
M^a Isabel Martínez López**

2006

El trabajo que presento no hubiera sido posible sin la ayuda y el apoyo de diferentes personas e instituciones.

En primer lugar quiero expresar mi profundo agradecimiento al director del mismo, el Dr. Ángel Esteban, por su inestimable ayuda y su paciencia.

Igualmente estoy particularmente en deuda con la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía que, habiéndome concedido un año de licencia para acabar este trabajo, me ha permitido alejarme de las aulas de Secundaria y dedicarme este último año exclusivamente a ultimar este estudio.

Obligado es también mencionar a mi familia (mi esposo, Pepe y mis hijos, Alberto, Javier, José y Miguel) por su continuo aliento y su comprensión, a mis hermanos, Carmen y Miguel, a mi madre que está siempre ahí y a mi padre, que desgraciadamente no está ya con nosotros, y de quien he heredado el amor por los libros.

Finalmente, también quiero mostrar mi agradecimiento a mis amigos que siempre han sido un referente y un apoyo continuo, especialmente a: Antonio y Carmen, Pepe y Conchi y Javier y Yolanda.

A mi esposo

PARTE I

1. PROBLEMAS EN TORNO AL RELATO BREVE COMO GÉNERO LITERARIO. (10)

2. LOS GÉNEROS NARRATIVOS. (26)

3. ACERCAMIENTO TEÓRICO A LAS CLAVES DEL CUENTO CONTEMPORÁNEO

3.1. El término "cuento" (35)

3.2. Técnicas en el cuento (40)

3.2.1. Tiempo y espacio en el relato (41)

3.2.2. Los personajes en el cuento (46)

3.3.3. El punto de vista en la narración (51)

3.3. Definiciones de "cuento" (54)

3.4. Clasificación de los cuentos (63)

4. EL CUENTO HISPANO: SITUACIÓN ACTUAL (73)

5. PANORAMA GENERAL DEL CUENTO HISPANOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

5.1. El cuento hispanoamericano hasta el siglo XX (80)

5.2. El cuento hispanoamericano en nuestro siglo (85)

5.3. La última hora del cuento (102)

PARTE II

1. LA TEORÍA SOBRE EL CUENTO EN GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

1.1. Gabriel García Márquez, teórico del cuento en sus textos periodísticos. (110)

1.2. Gabriel García Márquez, teórico del cuento en sus talleres literarios. (135)

1. 3. Opiniones de García Márquez sobre el cuento en entrevistas realizadas al autor. (143)

1.4. Reflexiones sobre la teoría del cuento en el Prólogo a *Doce cuentos peregrinos*. (155)

1.5. Conclusiones sobre esta segunda parte. (158)

PARTE III

1. ESTUDIO DE LOS *DOCE CUENTOS PEREGRINOS* DESDE LA PERSPECTIVA DE LAS RECURRENCIAS TEMÁTICAS.

1.1. El viaje: "Europa" versus "América"

1.1.1. Introducción (162)

1.1.2. El viaje: "Europa" versus "América" en los *Doce cuentos peregrinos*. (167)

1.1.3. Conclusiones sobre el tema: El viaje: "Europa" versus "América". (207)

1.2. Violencia y Muerte

1.2.1. Violencia y Muerte en los primeros cuentos de García Márquez. (209)

1.2.2. Violencia y Muerte en las novelas de García Márquez. (216)

1.2.3. Violencia y Muerte en *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez. (232)

1.2.4. Conclusiones sobre el tema "Violencia-Muerte". (258)

1.3. Lo real-racional frente a lo irracional-imaginario

1.3.1. Introducción (260)

1.3.2. La presencia de la doble temática "Realidad-Ficción" en los primeros relatos de García Márquez. (266)

1.3.3. "Ficción-Realidad" en las novelas de García Márquez. (276)

1.3.4. Funcionamiento de estos dos temas "Realidad-Ficción" en *Doce cuentos peregrinos* de García Márquez. (288)

1.3.5. Conclusiones sobre el tema "Realidad-Ficción". (317)

1.4. El humor

1.4.1. Introducción. (318)

1.4.2. El humor en las novelas de Gabriel García Márquez. (320)

1.4.3. El humor en los relatos breves de García Márquez. (334)

1.4.4. El humor en *Doce cuentos peregrinos* de García Márquez. (346)

1.4.4.1. El humor a través de la ironía (348)

1.4.4.2. El humor a través de la hipérbole (350)

1.4.4.3. La animalización de los seres humanos y la humanización de los animales. (353)

1.4.4.4. El humor negro (356)

1.4.4.5. Lo insólito, lo inesperado como fuente de humor. (358)

1.4.4.6. Otros medios de generar humor (360)

1.4.5. Conclusiones sobre el tema del humor. (362)

1.5. Religión y Superstición

1.5.1. Introducción. (364)

1.5.2. Religión y Superstición en las novelas de García Márquez. (366)

1.5.3. Religión-Superstición en las colecciones de cuentos de García Márquez. (382)

1.5.4. Religión y Superstición en *Doce cuentos peregrinos*. (386)

1.5.5. Conclusiones sobre el tema "Religión-Superstición". (400)

REFLEXIÓN FINAL (402)

BIBLIOGRAFÍA (407)

BIBLIOGRAFÍA SOBRE GÉNEROS LITERARIOS Y SOBRE EL RELATO BREVE COMO GÉNERO LITERARIO. (408)

OBRAS DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ (423)

BIBLIOGRAFÍA SOBRE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ (429)

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ EN LA RED (465)

PARTE I

1. PROBLEMAS EN TORNO AL RELATO BREVE COMO GÉNERO LITERARIO

El problema de los géneros literarios es un problema clásicamente controvertido que ha dado lugar a una abundante bibliografía que recoge opiniones no sólo diversas sino, a menudo, contrarias.

Basta un rastreo por las obras más significativas sobre el tema para darse cuenta de la cantidad de cuestiones que se pueden plantear:

- * ¿Existen realmente los géneros literarios?
- * ¿Qué son los géneros literarios?
- * ¿Cuántos géneros podemos identificar?
- * El género ¿comprime la individualidad del escritor o por el contrario le facilita su labor?
- * ¿Son los géneros esencias fundamentales?
- * Los diferentes géneros ¿se mantienen estables a lo largo del tiempo o sufren cambios y evolución?
- * ¿Es imprescindible reconocer el carácter histórico de los géneros?

Pasamos a plantear las opiniones más extendidas y fundamentadas sobre este tema y estas interrogantes.

Tras la pregunta "¿Qué son los géneros literarios?" "¿Cuáles son los géneros?", nos aguardan las interrogaciones "¿qué es la literatura?" o "¿qué es la poesía?"; y una respuesta definitiva a estas perplejidades supondría la desaparición de la literatura y probablemente la muerte inapelable de la literatura y de la poesía (Guillén, 2005: 137).

Según Claudio Guillén son seis los aspectos que hoy condicionan nuestra aproximación a los géneros literarios.

1. **Históricamente**, los géneros ocupan un espacio cuyos componentes evolucionan a lo largo de los siglos. Son modelos que van cambiando (...) Esta percepción histórica y dinámica de los géneros prevalece desde la época romántica o Prerromántica (...) La concepción más influyente de nuestro siglo ha sido la de los formalistas rusos, que veían en cada época el progresivo agotamiento de los principales modelos anteriores, relegados a puestos periféricos, y el ascenso de géneros previamente secundarios o populares (Guillén, 2005: 137-138).

Más adelante volveremos sobre el formalismo ruso ya que, aunque sostuvieran una tesis que no sirve para iluminar el conjunto de la historia literaria occidental, sin embargo ciertos aspectos de esta visión agónica son muy aprovechables.

2. **Sociológicamente**, somos conscientes de que la literatura es una institución y de que los géneros también lo son. La extraordinaria continuidad de los géneros consiente por igual el cambio y la oposición al cambio, la innovación y el apego a las raíces (Guillén, 2005: 140-141).

Es evidente que, en esta cuestión de los géneros encontramos una continuidad pero también cambios sustanciales. Una individualidad (autor), aunque siga un modelo, le imprime su propio estilo, ritmo, etc.

3. **Pragmáticamente**, o sea desde el punto de vista del lector o de los lectores y el público. El género implica no sólo trato sino contrato (...) El lector está a la expectativa de unas realizaciones, de unos

ofrecimientos y hasta de unos placeres propios de tal o cual género (Guillén, 2005: 142).

Esta perspectiva se pone en relación con la llamada Teoría de la Recepción. Más adelante volveremos sobre ella al hablar de Jauss y su *Literatura como provocación*.

4. **Estructuralmente**, el género se ha considerado no como un elemento aislado sino como parte de un todo (...) Frente al espacio ideal de los modelos de una época, el escritor opta por cierto género.

5. **Conceptualmente**, desde el punto de vista sobre todo del escritor pero asimismo del crítico, el género actúa principalmente como modelo mental.

6. **Comparativamente**, surge la cuestión de la "universalidad" o limitación relativa de cada género o sistemas de géneros en el espacio y en el tiempo. ¿En cuántas lenguas, cuántas culturas, cuántas civilizaciones, ha brotado el género X? He aquí un problema que atañe de forma particular a la Literatura Comparada (Guillén, 2005: 142-145).

Hoy por hoy la genología goza de buena salud. Los reparos de Benedetto Croce han perdido su eficacia, por cuanto los métodos actuales abren caminos que para él estaban obstaculizados.

Fernando Lázaro Carreter formula varias propuestas útiles y sugestivas:

Me atrevería a afirmar algo quizá escandaloso, y es la escasa fecundidad que, a efectos críticos, ha tenido algo tan permanentemente traído y llevado por los siglos, como son los géneros literarios.

La suma de especulaciones sobre este problema y la innegable agudeza y profundidad de muchas de ellas, apenas han tenido efectos operativos, si se descuentan sus aplicaciones en el periodo clásico y neoclásico, que dieron como resultado el desprestigio de la noción misma de "género". En efecto, tomados como baremos normativos, revelaron constantemente su insuficiencia para medir las obras concretas, y se justificó la reacción romántica de Croce negando a dicha noción cualquier tipo de validez que rebasara lo meramente didáctico (Lázaro Carreter, 1986: 114)

Continúa Lázaro Carreter en sus *Estudios de poética* planteando otras cuestiones sobre el tema de los géneros literarios. El caso es que en este terreno los esfuerzos siguen siendo muchos y los resultados escasos. Poca fecundidad podemos atribuir a intentos recientes para salirse de la secular tríada Épica - Lírica - Dramática, incluyendo sin mucha novedad la Didáctica, o introduciendo, para romper el sistema tripartito, el ensayo, el folletón, el informe periodístico, la sátira, etc., o por la fuerza de los tiempos, el cine.

□ parece que deban ir por ahí los intentos para proporcionar fecundidad crítica al concepto de "género", porque lo máximo que podremos alcanzar con él, es una clasificación aproximada y eso parece objetivo pobre para el crítico.

Esta conclusión conduce inexorablemente a otra: ¿□ será mejor renunciar al concepto de género y asumir la perspectiva idealista de la unicidad irreductible de la obra concreta?

Pero contra esta posibilidad conspira el hecho de que el lector menos dotado de habilidades clasificatorias encuentra afinidades y diferencias entre unas obras y otras.

El mercado editorial conoce también el interés o desinterés por cierto "género" de obras. La historia literaria reconoce la fuerza expansiva de ciertos modelos. Y hasta el propio escritor sitúa

explícitamente su creación en unas coordenadas genéricas, llamándola "oda", "sátira" o "comedia de costumbres". Sólo mediante un golpe de genio podrá el escritor zafarse de esta acción coercitiva.

Este planteamiento del problema del género se debe a los formalistas rusos y fue difundido en Occidente por los años sesenta.

Es muy conocida la síntesis que realizó Tomasevskij (1925) sobre el problema de los géneros literarios. Lázaro Carreter recoge esta teoría en la obra citada.

Cada uno de éstos sería un conjunto perceptible de procedimientos constructivos a los que podrían llamarse rasgos del género. Estos rasgos constituyen un esqueleto estructural que yace bajo las obras concretas de ese género, las cuales pueden poseer rasgos propios, pero siempre subordinados a los dominantes. Los géneros pueden sufrir evoluciones lentas o revoluciones; éstas las hacen siempre los genios, que destronan los rasgos dominantes e imponen a veces los rasgos subordinados.

Esta teoría da pie a las siguientes observaciones:

a) El género posee un origen normalmente conocido o que debe descubrirse. A la cabeza hay siempre un genio que ha producido una combinación de rasgos. Lope de Vega y la fórmula de la comedia que él fijó, puede servir de ejemplo.

b) Un género se constituye cuando un escritor halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación.

c) Esta estructura está desempeñada en el plano del contenido por ciertos elementos significativos (personajes, comportamientos, lugares, etc.), que permiten su reducción a unas pocas categorías funcionales bien diferenciadas. Los estudios de Vladimir Propp sobre el cuento fantástico ruso apuntan a esta conclusión.

d) La afinidad genérica no puede establecerse sobre aproximaciones argumentales sino sobre el reconocimiento de funciones análogas.

Por ejemplo, se pueden refutar las relaciones entre el "Spill" de Jaime Roig y el "Lazarillo" argumentando que son radicalmente diferentes las funciones que, como testigo de sus propias miserias desempeñan ambos protagonistas. Tampoco bastan la mayor o menor coincidencia temática.

Frente a quienes adscriben "Rinconete y Cortadillo" a la picaresca, se ha dicho muy justamente que Cervantes escribió sobre pícaros pero no novela picaresca.

□b es tan fácil, como se puede pensar, imitar una estructura. La comedia moratiniana, a pesar de su éxito, tardó más de veinte años en hallar un continuador, Bretón de los Herreros, que prorrogara sus esquemas.

Si buscamos entre obras tan diferentes como las que se acogen bajo el rótulo de "novela", rasgos comunes, observaremos que éstos se hacen más escasos y tienden a la desaparición a medida que consideramos más títulos y más ámbito temporal. Prácticamente se reducirán tanto que harán buena la definición de dicho género, dada no sin humor, por E. M. Forster: "novela sería una ficción con más de cincuenta mil palabras". Él añade: "si esto parece a alguien poco filosófico, que proponga otra definición en la cual quepan Faulkner y Joyce, Proust y Sade, Galdós y Jarnés".

Esto comporta aparentemente la disolución de los géneros y otra vuelta a su inoperatividad (Lázaro Carreter, 1986: 113-120).

Garrido Gallardo en su artículo titulado "Una vasta paráfrasis de Aristóteles" se remonta a la *Poética* de este autor como primera gran teoría de los géneros literarios.

Si la literatura se diferencia de las otras artes por su "medio de imitación" que es la palabra, las obras que la integran se diferencian entre sí ya por sus *registros* ("objetos imitados" en Aristóteles), ya por sus *géneros* ("modos de imitar" en Aristóteles). En efecto Platón había visto la diferenciación entre la narración simple, la de primera persona (en que se habla "con uno mismo y sin cambiar" en la expresión

aristotélica); y la narración imitativa (“la que convierte al autor en otro”) y había señalado la mezcla frecuente de una y otra modalidad de discurso.

Aristóteles, por su parte, diferencia por el *modo* de imitar dos apartados: la narración y el drama, y en cada uno de ellos establece subdivisiones o *registros* de contenido, que diferencian la “alta literatura” (Sófocles sería igual a Homero, pues ambos imitan personas esforzadas, aunque el primero sea dramaturgo y el segundo poeta épico) de la “literatura baja”.

En todo caso, se puede decir que en la *Poética* aristotélica se consideran dos géneros fundamentales y tres *registros* o *estilos*: el alto, el medio y el bajo.

Los criterios aristotélicos para clasificar los géneros literarios son fundamentalmente de tres tipos: de contenido, formales y discursivos (Garrido Gallardo, 1988: 9-27)

Después de todos estos siglos, los géneros siguen siendo una cuestión fundamental de la Teoría de la Literatura. Están superadas las posturas extremas, tanto la rigidez preceptiva de la doctrina aristotélica, como el idealismo del siglo pasado que negó su existencia.

El género se presenta como un horizonte de expectativas para el autor, que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria, aunque sea para negarla; es, también, una marca para el lector que obtiene así una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una novela o un poema.

Géneros y diacronía están inextricablemente relacionados. En cada época histórico-literaria un autor ha producido un hallazgo y otros muchos autores han seguido la fórmula como una receta, imitándola sin conseguirla o superando sus resultados. Esto no es exclusivo de las épocas clásicas. Toda la literatura como institución social funciona así.

El autor que no sigue las reglas del género, en cuya adscripción estamos tentados de amparar su obra, puede hacerlo por dos motivos: por incompetencia o porque está buscando nuevos caminos.

Pero los géneros tampoco son un producto meramente histórico, social o fruto de una evolución necesaria, como se sostenía por los científicistas del siglo XIX, que querían reducir todo a una suerte de esquema darwinista.

Dado que todo estudio científico, antes o después, tiene que clasificar los objetos de su interés, la división por géneros es, como dice Díez Taboada, la más intrínseca de cuantas se pueden establecer en la literatura ya que las clasificaciones por escuelas, generaciones, movimientos, épocas, etc., están ligadas con el objeto literario, pero precisamente lo están a través de la institución del género (Díez Taboada, 1965: 11-20)

El género, en efecto, por una parte, es estructura de la obra misma y, por otra, vehículo de comparación con las demás de su época y de toda la historia. La peculiaridad estilística de un producto resaltará más, puesto en relación con todos los que comparten esa estructura común que se llama género.

Al abogar por la legitimidad de un estudio de los géneros, nos encontramos con una pregunta "¿De dónde vienen los géneros?" Acudimos, para encontrar la respuesta, al estudio de Tzvetan Todorov "El origen de los géneros" y hallamos una respuesta muy sencilla: "de otros géneros". Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento o por combinación.

Un texto de hoy debe tanto a la "poesía" como a la "novela" del siglo XIX, lo mismo que la "comedia lacrimógena" combinaba rasgos de la comedia y de la tragedia. □b ha habido nunca literatura sin géneros; es un sistema en continua transformación y la cuestión de los orígenes no puede abandonar, históricamente, el terreno de los propios géneros: cronológicamente hablando, no hay un "antes" de los géneros (Todorov, 1988: 34)

Christine Brooke-Rose en su artículo titulado "Géneros históricos/ Géneros teóricos" llega a una conclusión importante para el tema que estamos tratando.

Cualquiera que sea el valor de estas observaciones, la aportación de Todorov es importante precisamente porque plantea de manera urgente y clara la diferencia radical que existe entre teoría y crítica (Brooke-Rose, 1988: 71)

La postura de Todorov y la de muchos estructuralistas consiste en postular y defender el modelo como tal; cada fenómeno histórico representa así una versión en la que se manifiesta el modelo, con divergencias particulares que podríamos denominar mezclas de categorías, una cuestión de predominios.

Al teórico le corresponde la tarea de elaborar los modelos. Al crítico la de analizar las divergencias y los predominios. El hecho de que a veces ambos sean una misma y única persona hace que la empresa resulte difícil, aunque no imposible. El hecho contrario, que se trate de personas muy diferentes, el crítico negándose a entender la teoría y el teórico rechazando el análisis empírico, es mucho más grave.

Distintos críticos como Lázaro Carreter en su artículo "Sobre el género literario", B. E. Rollin en su artículo "Naturaleza, convención y teoría del género" o J. M. Schaeffer en su artículo "Del texto al género. Aspectos sobre la problemática teórica", todos ellos insisten en la idea de que la teoría de los géneros literarios representa una discusión histórica sin salidas posibles.

Como vemos, el problema de los géneros ha ocupado secularmente la capacidad de los pensadores y especialistas más sagaces.

En la teoría de los géneros es necesario desprenderse del recelo histórico que desemboca en el número de tres; y sin embargo todos los caminos históricos llevan a esa cifra.

La condición natural y necesaria de las divisiones genéricas se manifiesta sobre todo en la limitación o condición cerrada del número de clases resultantes. En tal sentido, la fijación regular en tres de la división tradicional de los géneros la considero no como el mantenimiento de un capricho o superstición numérica, sino como el resultado natural del despliegue dialéctico a partir de una polaridad dual (García Berrio, 1989: 453).

Los géneros naturales se mantienen, pues, en el número restringido y tradicional de tres.

Los intentos de variar son pocos aunque algunos hay que hablan de una cuarta "tonalidad artística" y también hay quienes intentan rebajar la trilogía dialéctica a dos grupos como K. Hamburger que opone la lírica a la narrativa.

Los géneros históricos no han fijado el número de sus entidades mínimas o básicas. Esa operación de "esencializar" repugna a la mentalidad historicista. Lo suyo es identificar diferencias. Los defensores de los llamados géneros históricos se han limitado hasta ahora a localizar variantes individuales.

Esta defensa de los géneros históricos parte de una obviedad que no alcanza a desautorizar o restar interés a la posición contraria, la que defiende los géneros naturales.

El trabajo especulativo sobre la teoría de los géneros naturales no excluye ni entorpece, por otra parte, la legítima actividad historiográfica de constatar y explicar la producción de variedades históricas. La mayoría de las veces no se llegan a plantear exclusiones absolutas entre la perspectiva histórica y la teórica. Un ejemplo característico es el estudio ya citado de Rollin *Naturaleza, convención y*

teoría del género. Un esfuerzo ordenador que manifiesta sus reservas ante la incierta "teoría de los géneros" y que no oculta su interés por centrarse en lo tangible de las tareas históricas de clasificación.

Incluso para las formulaciones críticas más radicales sobre la teoría de los géneros "teóricos" o "naturales" como la formulada por Jean- Marie Schaeffer, hay siempre una salida de compromiso que no lleva a excluir como inútil la fórmula secular de la tipología natural tripartita. En su estudio *Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica* se parte de muy drásticas acusaciones a Hegel o Croce pero se acaba invocando el difuso principio del constructivismo de Piaget.

La orientación de la que participa García Berrio en su *Teoría de la Literatura* se aleja de la de Schaeffer y Rollin, sin embargo conecta mucho más con la defendida por autores como Todorov y Genette, que se consideran como dos de los más difundidos y autorizados tratamientos de la cuestión.

"... no pretendo de ninguna manera negar para los géneros literarios toda clase de fundamento *natural* y transhistórico: considero por el contrario como una evidencia la existencia de un *sentimiento* propiamente épico, lírico, dramático...
□iego sólomente que una última instancia genérica, y sólo ésa, pueda definirse por medio de términos que excluyen lo histórico... pero ninguna instancia viene totalmente determinada por la historia" (Genette, 1988: 230-231)

Esta afirmación de Genette es modelo de equilibrado sentido común.

Las causas de la preferencia actual por los criterios de origen histórico, considerados asequibles pero dispersivos, son muy variadas. Algunas son tan antiguas como las que se basan en el ejemplo de la *Poética* de Aristóteles. La posición histórico-empírica de Aristóteles es

un punto de partida no polémico, al que se han asociado numerosos autores desde entonces hasta nuestros días, como, por ejemplo, Fernando Lázaro Carreter.

Desde la perspectiva que he adoptado en esta *Teoría de la Literatura* pocas dudas caben sobre la licitud y necesidad de cotejar e integrar, sin ceder a tales apriorismos, el esquema natural de factores universales, fundados en la estructura básica de la función poética de la literatura, con la variedad de sus realizaciones históricas. Un programa esencialmente crítico-literario que conjugue la intuición teórica con la verificación histórica (García Berrio, 1989: 457)

A comienzos de nuestro siglo el crítico Brunetière concebía los géneros literarios a manera de especies botánicas. Modernamente también Propp abogaba por la analogía de los géneros literarios con las especies botánicas y zoológicas (Rodríguez Pequeño, 1991: 50)

Estamos viendo lo controvertido del concepto de género. Sobre la opinión de Brunetière pienso que es difícil establecer una similitud con las especies botánicas o animales por la razón que nos da Todorov:

Todorov desecha la concepción naturalista diciendo que mientras la definición de la especie del tigre no sufre alteración por el nacimiento de un nuevo tigre, por el contrario, cada nuevo texto implica una modificación del género al que pertenece. Destaca sobre todas, la postura de B. Croce quien reacciona contra aquellas leyes evolutivas, afirmando la singularidad de cada obra y al mismo tiempo negando la noción de género (Rodríguez Pequeño, 1991: 50).

En 1968, G.Genette habla de la aparición de una literatura en la que se borran las fronteras interiores de las obras.

Entre los seguidores más recientes de la teoría crociana tenemos al crítico español Carlos Bousoño que posee un artículo muy sugestivo, *Significación de los géneros literarios*, publicado en la revista *Insula*.

□b hay ni puede haber, en consecuencia, diferencia cualitativa alguna entre los géneros literarios, como ya decía Croce, aunque desde supuestos idealistas de que nuestra tesis decididamente se aparta y por tanto con otra significación. La novela, el cuento y hasta el teatro, en cuanto teatro leído, son, pues, “poéticos” en la misma medida en que lo pueden ser, digamos, la poesía lírica (Bousoño, 1970: 1).

Sin embargo, hay un argumento decisivo que puede alegarse contra la estética crociana y éste lo ofrece la historia dos veces milenaria de las ideas estéticas.

La vigencia de estas teorías puede observarse desde Aristóteles hasta el principio de la época Moderna. En la Edad Media se distinguían tres géneros. Los neoaristotélicos italianos del siglo XVI, por su parte, renovaron la teoría de los diferentes géneros. Se ha dicho que la teoría neoaristotélica estrechaba a los poetas como una camisa de fuerza. Cervantes, sin embargo, en toda su creación se apoyaba en esta teoría, que siguió perviviendo hasta el siglo XVIII.

La utilidad de la teoría de los géneros para la interpretación de las obras es evidente. □bs permite distinguir los rasgos generales.

Las diferencias entre los géneros no son productos tardíos de la literatura sino que los distinguimos ya entre los primitivos que conocían la poesía rítmica para incitar al trabajo, la que quería fortalecer el espíritu de combate y el recuerdo de hechos o héroes pasados.

La teoría crociana parece insostenible a la luz de la historia de las ideas estéticas y literarias que se basaban en la distinción de los géneros.

¿Cuál es entonces la significación de los géneros? ¿Son categorías eternas distintivas de las diferentes actitudes de los humanos o son producto del desarrollo histórico de las literaturas?

Con la primera afirmación están de acuerdo, entre otros el suizo Staiger o el romanista alemán Ernest Robert Curtius.

Sin embargo, si realmente los géneros fueran esencias puras o principios normativos, no podrían desarrollarse ni nacer ni morir.

□b cabe otra solución sino reconocer la historicidad de los géneros. Los formalistas rusos han sido los primeros en reconocer el carácter histórico de los géneros.

La historicidad de los géneros reúne tres principios:

1º el que considera cada obra nueva como elemento nuevo de su género.

En el tercer Congreso de Hispanistas, Lázaro Carreter en su comunicación titulada "Para una revisión del concepto de novela picaresca" demostró que no hay que contemplar la novela picaresca como un todo constituido y definitivamente hecho.

El panorama se presenta de otro modo si en vez de contemplar la picaresca como un todo constituido, definitivamente hecho, observamos su hacerse, el proceso de su formación (Lázaro Carreter, 1968: 2).

<http://www.cervantes.es/obref/aih/indice.htm>

2º principio que consiste en que los géneros se mezclen y se transformen continuamente. Tanto Homero como los juglares medievales hacían entrar el drama en sus epopeyas. Lorca llena sus obras dramáticas de poemas líricos y canciones populares.

3º que se refiere a que los mismos géneros tengan su destino

sometido al continuo cambio de tiempos y épocas.

Hay géneros cuyo origen, como el de la épica, se oculta en la prehistoria, pero que tiene muerte verificada; y al revés, hay géneros como la novela larga y la novela corta cuyo comienzo conocemos perfectamente, pero que hasta hoy mantienen su vigor primitivo. Sin embargo la longevidad no equivale a una vida eterna.

Mucho más difícil es escudriñar los destinos históricos del teatro. Antes de los griegos, los indios, malayos, chinos y japoneses lo cultivaban y aún hoy día no puede preverse el ocaso del drama.

Otros géneros han surgido a nuestros ojos, así el cuento, la película y la pieza por radio.

Visto el carácter histórico de los géneros hay que reconocer también lo legítimo de hacer subdivisiones.

Podemos concluir esta secular discusión entre géneros naturales y géneros históricos diciendo que es arbitraria la exclusión de cualquiera de las dos series de datos históricos y naturales o teóricos. De una parte es imprescindible confirmar históricamente el mantenimiento y la modificación de las marcas constitutivas atribuidas a los tres grandes géneros naturales; pero es también evidente que la observación puramente empírica y unilateral de los rasgos modificados, priva a la obra de arte de uno de los campos fundamentales sobre los que afirmamos su transcendentalidad como valor; Acabamos con unas palabras de Lázaro Carreter:

...Una red más tupida de géneros no va a facilitarnos la empresa de aprehender con mayor facilidad la obra concreta, que siempre hallará un agujero por donde escurrírseos (Lázaro Carreter, 1986: 115)

Para concluir, diré que, en mi opinión, una postura ecléctica es, probablemente la más adecuada en estos temas tan controvertidos. Es prudente huir de los extremismos.

Por un lado, creo que está superada la concepción romántica crociana que negaba la existencia de los géneros y que mostró seguidores tan ilustres como Carlos Bousoño.

Me parece más lógica la teoría que admite la existencia de unos modelos mentales que van evolucionando con los tiempos. Esta teoría, con más o menos variantes ha sido defendida por autores como Tomasevski, Todorov, los estructuralistas o los formalistas rusos.

Es decir, defenderíamos la existencia de esas esencias naturales pero sujetas al cambio.

Esta concepción historicista no niega que exista un sentimiento innato en el ser humano de lo lírico, lo narrativo o lo dramático. El hecho de que admitamos la existencia de estos modelos mentales no implica que estemos acabando con la individualidad del creador. Los genios de la literatura han tenido la capacidad de modificar esos modelos mentales, dando lugar a nuevos modelos.

Opiniones nada radicales y muy equilibradas me han parecido las de Todorov y Genette recogidas en las páginas 17 y 20 de este trabajo.

2. LOS GÉNEROS NARRATIVOS

La distinción entre lírica, dramática y épico-narrativa, aparece ya configurada en Platón y se fija fundamentalmente con los tratados renacentistas, las poéticas clasicistas (Luzán) y las distinciones románticas menos irracionalistas (Goethe, Schiller, Schopenhauer, Hegel, etc.) Y aparece actualmente como un instrumento válido y extendido por su utilidad clasificatoria, no exento, sin embargo, del riesgo de caer en la operatividad más utilitarista o el normativismo más canónico que simplifique u obvie los aspectos reales heterogéneos y transgenéricos que se pueden dar en los textos literarios concretos.

Como macromodalidad discursiva la narrativa incluye en su seno géneros de tendencia épica (epopeya, poema épico, etc.) y relatora (novela, cuento, etc.) y se opone en una distinción metaliteraria operativa pero excesivamente rígida, a la lírica y a la dramática, en tanto que grandes tipos discursivos literarios.

La lírica se diferencia básicamente de la narrativa y del drama en que no representa el mundo exterior y objetivo, ni la interacción del hombre y de este mismo mundo.

El dato narrativo que puede formar parte de la estructura de un poema lírico, tiene como función única evocar una situación íntima, revelar el contenido de una subjetividad. El elemento narrativo en un poema suele constituir sólo el pretexto para la revelación del paisaje íntimo del poeta. Por los mismos motivos, la poesía lírica no comporta descripciones semejantes a las de una novela. La poesía descriptiva sólo es líricamente válida cuando utiliza la descripción como soporte del mundo simbólico del poema.

Este aspecto fundamental de la poesía lírica está directamente relacionado con el *carácter estático* de esta forma natural de la literatura, opuesto al *carácter dinámico* de la narrativa y el drama.

En la lírica no hay una historia que deba ser narrada, ni el poema puede despertar en el lector el deseo de saber cómo va a “acabar” ese mismo poema.

El carácter no narrativo ni discursivo de la poesía lírica se acentuó, sobre todo, con el simbolismo, que rechazó la propensión descriptiva de los parnasianos y abogó por una estética de la sugerencia.

Los formalistas reivindicaron la diferencia entre motivo, tema y fábula en la definición de la lírica y afirmaron que la lírica carece de fábula. Así lo explica Mercedes Rodríguez Pequeño en su artículo “Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios”.

La lírica se caracteriza por el desarrollo de un tema mediante motivos estáticos generalmente, que se suceden en forma de variación, enumeración o contraposición. Por tanto en la lírica habrá unos motivos y un tema pero carecerá de fábula. La fábula está constituida por el paso de una situación a otra.

Tomasevskij en su *Teoría de la Literatura* define la lírica en estos términos: “Pertenece al género lírico las obras en verso de pequeñas dimensiones”. Un rasgo de la *elocutio* retórica como es la extensión, es primordial, tanto en la lírica como en la distinción entre cuento y novela, porque condiciona la *dispositio* (Rodríguez Pequeño, 1991: 99)

Tanto la narrativa como el drama se diferencian de la lírica por representar el mundo objetivo y la acción del hombre en sus relaciones con la realidad externa. El narrador tiende siempre a desligar de su propio yo una humanidad con vida y características propias. La presencia o ausencia del narrador en su obra constituye un factor irrelevante para la apreciación de la alteridad básica entre el autor y el mundo objetivado en su narración. Estos personajes objetivados en una narración se sitúan siempre en acontecimientos, en hechos que se

sucedan en una historia. De ahí surge el carácter dinámico de la narración: el mundo novelesco es el mundo del devenir.

Tanto la narración como el drama presentan personajes situados en un contexto determinado, en cierto lugar y en cierta época, que mantienen entre sí relaciones de armonía, de conflicto, etc.

Ya Aristóteles, en la *Poética*, diferenciaba el proceso narrativo, en que se describen los personajes y se cuentan los sucesos, del proceso dramático, en que los personajes actúan directamente. El drama exige la presencia física de la figura humana, y, aunque la trama pueda situarse en el pasado o en el futuro, la acción dramática se presenta siempre como actualidad para el espectador.

La relación directa entre el drama y el público constituye un elemento relevante para la comprensión de la estructura de la obra dramática.

De lo comentado se puede sacar una conclusión importante: el tiempo novelesco y el tiempo dramático son muy diferentes. El primero es un tiempo largo, demorado, tiempo de gestación, de metamorfosis y degradación de los caracteres, de los sueños y de los ideales del hombre. Esto no significa que el tiempo matemático de una novela no pueda ser muy breve. Pensemos en la novela de Juan Goytisolo *Duelo en el paraíso*, o en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes, que transcurren en doce y cinco horas respectivamente. Pero tanto en estas obras como en otros casos semejantes (baste recordar el *Ulises* de James Joyce), si el tiempo matemático es efectivamente breve, el tiempo vivido, el tiempo interior de los personajes, es largo y demorado.

El tiempo dramático, por el contrario, es un tiempo breve, condensado, tiempo del conflicto y de la lucha inevitable.

Aguar e Silva en su *Teoría de la Literatura* recoge un análisis comparativo muy curioso y esclarecedor para el tema que estamos tratando.

En un estudio reciente un crítico y profesor universitario francés, Paul Ginestier, escogió y comparó dos textos de un mismo autor, una novela y una obra teatral que versaban sobre el mismo tema. Permaneciendo idénticos el tema y el autor, Ginestier comprueba que el drama es fruto de una doble polarización de la novela: se ha reducido el número de personajes y ha desaparecido el narrador de la novela y se ha amalgamado con un personaje de la obra teatral; las relaciones entre los diversos personajes se vuelven más vigorosas y acentuadas; los muchos elementos significativos dispersos por la novela se concentran en algunas escenas fundamentales (Aguiar e Silva, 1975: 195).

Pensemos, también en que es necesario hacer determinados cambios porque así lo demanda el corto espacio de tiempo en el que se desarrolla la obra teatral y, por lo tanto, hay que concentrar, reducir, buscar lo esencial.

El dramaturgo no se limita a suprimir muchas escenas y muchos elementos de la novela, sino que, además, expresa de otro modo los elementos comunes con la novela: el estilo del drama es reiterativo, insistente, y sirve a una acción que avanza sin desviaciones; el de la novela es más variado, de ritmo más vivo, y sirve a una acción que avanza compleja y demoradamente (Aguiar e Silva, 1975: 195).

Para los formalistas rusos, el género dramático tiene como característica fundamental su destino de espectáculo teatral, de representación escénica. En la concepción del género dramático de Boris Tomasevski están perfectamente delimitados los dos procesos dialógicos de la obra dramática. El formalista ruso tiene en cuenta los dos procesos. Dice así: "Casi todas las obras dramáticas destinadas a la representación escénica son publicadas por el autor para su lectura".

Referente a los géneros narrativos, los formalistas hablan sólo de la anécdota y del proverbio, como formas elementales y orales a partir de las cuales se desarrolla la construcción del cuento y la novela.

Dentro del género narrativo o prosístico los formalistas distinguen la novela corta, el cuento y la novela, por la clase de motivos empleados, por los procedimientos utilizados en el desarrollo de la acción y por el desarrollo del tema. Hablan de novela mundana, picaresca, psicológica, cuentos eróticos, etc., que corresponderían a las "especificaciones temáticas" señaladas por Genette.

El marco teórico actual que estudia los textos narrativos es la Narratología. El término "narratología", propuesto en 1969 por Todorov, se ha expandido con la disciplina homónima y ha alcanzado un desarrollo extraordinario.

Junto a Mieke Bal, cuando hablamos de narratología, hay que citar a Gérard Genette que ha elaborado una de las metodologías más coherentes y completas para el estudio de la prosa narrativa. Entre sus obras más significativas tenemos *Figuras III* (1989) y *Nuevo discurso del relato* (1998). A Genette me referiré más adelante al estudiar el tiempo y el espacio en el relato.

También de interés en este campo es Oscar Tacca que en su obra *Las voces de la novela* explica cómo el autor de una novela tiene el poder de organizar la estructura de la misma pero siempre habrá una relación muy fuerte entre dicho autor y las voces narrativas del texto.

¿Y de dónde proviene esa cambiante perspectiva, esa pluralidad o, mejor dicho, esa extraña complejidad, esa atmósfera envolvente de la novela? Es el efecto de la voz del narrador. O, mejor dicho, de las diferentes voces que el narrador modula a través de la suya, como en un sutil juego de espejos (Tacca, 1973: 32).

Por supuesto, al hablar de narratología no podemos olvidarnos tampoco de Mijail Bajtín, con sus conceptos de polifonía y plurilingüismo que trataremos en este estudio cuando hablemos de voz y puntos de vista.

El éxito de esta disciplina no ha sido recibido con mucho entusiasmo por algunos estudiosos. Contra esta desconfianza se levantan investigadores como Mieke Bal que en su obra *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* la define como la teoría de los textos narrativos.

Una teoría se define como conjunto sistemático de opiniones generalizadas sobre un segmento de la realidad. Dicho segmento de la realidad, el corpus, en torno al cual intenta pronunciarse la narratología, se compone de textos narrativos. Debería ser posible afirmar que el corpus se compone de todos los textos narrativos y sólo de aquellos que lo sean. Sin embargo uno de los primeros problemas que se plantea es conferir límites a ese corpus; no es ciertamente sencillo siempre determinar si un texto dado debería o no considerarse como tal.

Si cupiera definir con éxito las características necesarias, éstas mismas podrían entonces servir como punto de partida para la siguiente etapa: una descripción de la forma en que se constituye cada texto narrativo. Una vez conseguido, tendríamos una descripción de un sistema narrativo. Sobre esta base, podremos entonces examinar las variaciones posibles cuando el sistema narrativo se concreta en textos narrativos (Bal, 1987: 11).

Volviendo a la cuestión del corpus de los textos narrativos ¿en qué consiste este corpus?

Mieke Bal en su *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* nos explica su punto de vista sobre el tema del corpus, tomando como ejemplo el cuento tradicional de *Pulgarcito*.

A primera vista la respuesta parece evidente: novelas, novelas cortas, cuentos, cuentos infantiles, etc. Pero, algunos afirman, por ejemplo, que las viñetas de los tebeos corresponden al corpus de los textos narrativos, pero otros lo niegan. Los individuos que consideran las viñetas de los tebeos como textos narrativos llevan a cabo una interpretación amplia del concepto *texto*. Desde su punto de vista, éste no tiene por qué ser *lingüístico*. Otros individuos, que comparten una interpretación más restringida de lo que constituye un texto, reservan este término sólo para los lingüísticos. De ahí la importancia de definir con precisión los conceptos que se vayan a manejar.

Mieke Bal define en la obra citada una serie de conceptos relacionados con los textos narrativos.

Un *texto* es un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos. Un *texto narrativo* será aquel en que un agente relate una narración. Una *historia* es una fábula presentada de cierta manera. Una *fábula* es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un *acontecimiento* es la transición de un estado a otro. Los *actores* son agentes que llevan a cabo acciones. □b son necesariamente humanos.

La afirmación de que un texto narrativo es aquel en que se relata una historia, implica que el texto no es la historia. Para clarificar estos conceptos vamos a ilustrarlo con un ejemplo. Todo el mundo en Europa está familiarizado con la historia de "Pulgarcito". Sin embargo no todo el mundo ha leído esa historia en el mismo texto. Hay distintas versiones. Hay diferentes textos en los que se relata la misma historia.

La siguiente distinción entre historia y fábula se basa en lo que distingue a la secuencia de acontecimientos de la forma en que se presentan dichos acontecimientos. A pesar de haber leído textos distintos, los lectores de "Pulgarcito" suelen estar de acuerdo en cuanto a cuál de los personajes merece su apoyo. Aplauden al niño listo y se alegran de las desgracias del gigante. Para que triunfe ante su

enemigo, los lectores están dispuestos a contemplar inmutables como Pulgarcito cambia las coronas de modo que el gigante se come estúpidamente a sus propios hijos. Evidentemente esta fábula, bastante cruel, se presenta de tal forma que en todos los textos los lectores estén a favor del sacrificio de un grupo de niños a cambio del otro. Cuando se relata "Pulgarcito" en otro sistema de signos -por ejemplo en una película- se producen las mismas reacciones. Este fenómeno demuestra que algo sucede con la fábula que trasciende a lo meramente lingüístico.

Todo ello sugiere que una distinción en tres estratos -texto, historia, fábula- sería una base razonable, dice Mieke Bal, para profundizar en el estudio de los textos narrativos. Esta distinción conlleva que sea posible analizar los tres estratos por separado. Ello no quiere decir que dichos estratos tengan existencias independientes.

El material de una fábula lo constituyen los acontecimientos, los actores, el tiempo y el lugar.

Los principios de ordenación que permiten convertir una fábula en historia podrían ser los siguientes:

1. Los acontecimientos se ordenan en una secuencia que puede diferir de la cronológica.

2. La cantidad de tiempo que se asigna a los diversos elementos se determina sobre la base de la cantidad de tiempo que estos elementos ocupan en la fábula.

3. Se dota a los actores de rasgos distintivos. De esta forma se individualizan y se convierten en personajes.

4. Los espacios en los que ocurren los acontecimientos reciben también unas características distintivas y se transforman en lugares específicos.

5. Además de las relaciones necesarias entre actores, acontecimientos, lugares y tiempo, todos los cuales eran ya descriptibles en el estrato de la fábula, pueden existir otras relaciones (simbólicas, alusivas, etc.) Entre los diversos elementos.

6. Se lleva a cabo una elección entre los diversos “puntos de vista” desde los que cabría presentar los elementos.

El resultado de estos múltiples procesos es una historia específica, distinta de otras historias.

Una fábula que se ha ordenado en una historia no es todavía un texto. Un texto narrativo es una historia que se cuenta con lenguaje; esto es, que se convierte en signos lingüísticos. Estos signos los emite un agente que relata. El agente no es el escritor. Por el contrario, el escritor se distancia y se apoya en un portavoz ficticio al que se denomina técnicamente *narrador*. Pero el narrador no relata continuamente. Cuando en el texto aparece el estilo directo, es como si el narrador transfiriese provisionalmente su función a uno de los actores.

Sobre la base de lo dicho podríamos resumir en tres las características de los textos narrativos:

a) Existen dos tipos de portavoz en un texto narrativo, uno no juega un papel en la fábula y el otro sí.

b) Es posible distinguir tres estratos en un texto narrativo: el texto, la historia y la fábula.

El contenido consiste en una serie de acontecimientos conectados que causan o experimentan los actores (Bal, 1987:11-17).

El problema, sin embargo, sigue en pie en tanto que hay textos que desarrollan estos tres rasgos y que a pesar de ello, sobre la base de la tradición o de la intuición, no se consideran narrativos. Esto es cierto de muchos poemas. “La tierra baldía” de T. S. Eliot es un ejemplo. Un poema así puede denominarse narrativo y sus características pueden ser descritas narratológicamente. Sobre esto habría que decir que el poema de Eliot continúa siendo un poema, y sus rasgos narrativos no son más que de importancia subsidiaria.

Es, pues, evidente la dificultad de precisar el corpus de los textos narrativos.

3. ACERCAMIENTO TEÓRICO A LAS CLAVES DEL CUENTO CONTEMPORÁNEO

3. 1. El término "cuento"

Cuento, etimológicamente, deriva de *computum* (*cálculo*, *cómputo*). De enumerar objetos se pasó, traslaticamente, a enumerar hechos, al hacer recuento de los mismos.

Ambas acepciones aparecen en el episodio de los batanes (capítulo XX de la primera parte del Quijote) cuando, para distraer a su amo durante la espera de la noche, Sancho narra el cuento de Lope Ruiz y de la pastora Torralba.

Este cuento es conocido universalmente y se encuentra tanto en colecciones literarias como en la tradición oral. Sancho lo repite en el *Quijote* apócrifo de Avellaneda, donde lo que se cuentan, además del cuento, son gansos en lugar de cabras.

Un mismo étimo latino se bifurcó en un doblete romance: cómputo-cuento (un cultismo y una voz popular, la primera de las cuales quedó reservada para lo estrictamente numérico, en tanto que la segunda se vinculó al viejísimo quehacer humano de narrar hechos o historias curiosas) (Baquero Goyanes, 1993: 100).

En los libros castellanos de narraciones breves más antiguos, no suele aparecer empleada la palabra *cuento*, sino más bien la denominación de *fábulas* o *fabiellas*, *enxiemplos*, *apólogos*, *proverbios*, etc.

Don Juan Manuel emplea la voz *fabiella* para el Libro del Caballero y del Escudero, y *ejemplo* para las narraciones de El conde Lucanor.

En el siglo XIV, también, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, en el *Libro de Buen Amor*, emplea los términos *proverbio, fabla, estoria*.

En la época de los Reyes Católicos y después en la del emperador Carlos V, en la primera mitad del siglo XVI, penetra en España la palabra *novela* para designar el género al que nos estamos refiriendo. Y así, las ediciones del *Decamerón*, de Bocaccio hasta la de 1550 traducen *cien novelas*.

La penetración en nuestra lengua de ese vocablo, *novela*, trajo como consecuencia una cierta confusión en lo relativo a su equivalencia con el término *cuento*, ya que con uno y otro se hacía referencia a relatos breves, diferenciados de las extensas "historias fingidas", como el *Quijote*.

Cuando Cervantes se jacta de ser el primero que ha "novelado en lengua castellana", lo hace pensando en la originalidad de sus relatos *ejemplares*.

Desde una perspectiva moderna resulta obvio que la colección narrativa cervantina está integrada no por *cuentos* ni *novelas*, sino por lo que hoy llamaríamos *novelas cortas*. Para un español del siglo XVI esta denominación habría resultado tautológica, habida cuenta del valor diminutivo que todavía conservaba la voz *novela*, aplicable tan sólo a un relato corto.

Ante este problema se plantea Baquero Goyanes la cuestión de si existía en el siglo XVI y aun en el XVII alguna diferencia en el uso de *novela* y *cuento*.

El testimonio de Cervantes nos permitiría ver que, en líneas generales, se reservaba la voz *cuento* para la narración oral, y *novela* para la escrita. Así en el *Quijote* observamos cómo las historias que aparecen narradas por algún personaje, por ejemplo, la de Grisóstomo y Marcela, contada por el cabrero Pedro, reciben el nombre de *cuentos*. Por el contrario, *El curioso impertinente* es presentada como *novela* por tratarse de una

narración escrita. El cura halla unos papeles en la maleta que le enseña Juan Palomeque, el ventero: "Sacolos el huésped, y dándoselos a leer, vio hasta obra de ocho pliegos escritos a mano, y al principio tenían un título grande que decía: *Novela del curioso impertinente*" (Baquero Goyanes, 1993: 103).

La consideración del *cuento* como especie oral, susceptible de pasar de boca en boca, de narrador en narrador, es la que, en los siglos de oro, justifica las muchas alusiones a la oportunidad y gracia con que tenían que proceder tales narradores.

Según Baquero Goyanes una cosa es la aparición de la palabra *cuento* en la lengua castellana, y su utilización para designar relatos breves de tono popular y carácter oral, fundamentalmente; y otra, la aparición del género que solemos distinguir como *cuento literario*, precisamente para diferenciarlo del tradicional. El primero existía desde muy antiguo, en tanto que la decisiva fijación del otro, del literario, habría que situarla en el siglo XIX.

En relación con este tema, dice Martha Elena Munguía:

En lo personal me ha interesado explorar la relación del cuento literario con sus orígenes orales, no en términos de pensar el cuento como un traslado directo de lo oral a lo escrito, no como una relación mecánica, sino simplemente porque considero que los orígenes de los géneros literarios le imprimen una marca, lo van delineando y esto es fundamental para entender el cuento. (Munguía, 1999: 7)

Relaciona esta autora la brevedad con su pasado oral, debido al hecho de que la memoria y la capacidad auditiva tienen sus límites y eso pasó al cuento escrito.

De todas formas, no siempre es posible separar con facilidad estas dos especies, ya que bastantes cuentos literarios presentan una clara inspiración popular.

Aun así, parece claro que el cuento popular es el que, anónimamente, se transmite por tradición oral a lo largo del tiempo; en tanto que el cuento literario tiene un autor a quien corresponde su invención. En cierto modo fue decisivo para el porvenir del cuento literario el que, en el siglo XIX, comenzasen a ser recogidos y editados los cuentos populares, ya que el gusto por el género repercutió en la creación de un ambiente favorable para los relatos breves, pertenecientes o no al folclore tradicional.

Junto a la literatura culta - escrita, inalterable y de autor generalmente conocido - corre paralela otra literatura llamada popular y tradicional que muestra, a veces, una extraordinaria calidad artística. Esta literatura pertenece al folclore, es decir, al "saber tradicional del pueblo" que, además de las costumbres, los juegos, las fiestas, las creencias, incluye como aspectos destacados los cuentos, las leyendas, las canciones y los romances. Este folclore literario es una de las más completas manifestaciones de la cultura y el modo de ser de un pueblo.

Esta literatura popular experimentó un gran auge en el siglo XIX gracias a los prerrománticos alemanes.

También en Hispanoamérica el cuento nació en el siglo XIX con *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, por poner un ejemplo, aunque es en el siglo XX cuando se ha destacado como fenómeno literario más fecundo.

Los hermanos Grimm fueron los primeros que, en 1812, publicaron una colección de cuentos populares recogidos de la tradición oral. Esta tarea tuvo ecos en toda Europa, en coincidencia con un fenómeno, el Romanticismo.

Lo curioso fue comprobar que las tradiciones que se creían más consustanciales con el país en que se transcribían y publicaban, se encontraban también en otras naciones con las que no se creía tener

nada en común. Por lo que para investigar el origen de estos relatos hay que remontarse a la mitología, a las civilizaciones primitivas y exóticas.

Se convierte así el cuento en el más paradójico y extraño de los géneros: aquel que, a la vez, era el más antiguo del mundo y sin embargo el que más tardó en adquirir forma literaria.

La historia del género *cuento* se configura como una de las más dilatadas y remotas, o bien como una de las más breves y recientes, según se atiende al cuento de tipo popular y tradicional, o al de tipo literario, tal como viene cultivándose a partir, sobre todo, del siglo XIX. Con el intenso cultivo que el cuento consiguió a lo largo del XIX, se forja una tradición literaria. Ello no supone ignorar ni despreciar los cuentos escritos antes de ese siglo. Pero indudablemente la valoración de los mismos ha de hacerse referida a las personales condiciones y calidades de quienes los escribieron, por contraste con los cuentos del XIX, que podrán ser mejores o peores, según los cuentistas en quienes se piense, pero que, en cualquier caso, se inscriben en una tradición cuya alta calidad parece indiscutible. Podrá resultar una sutileza, pero, aun así, cabría decir que lo bueno en el cuento del siglo XIX es el género considerado global y casi abstractamente; a diferencia de lo que sucedía en las épocas anteriores, en las que lo bueno hay que buscarlo en las individualidades y no en la tradición, prácticamente inexistente (Baquero Goyanes, 1993: 113-115)

3. 2. Técnicas en el cuento

Se pone a menudo en relación el cuento con el otro género narrativo por excelencia: la novela. Walter Benjamin habla también de esta relación del cuento con el relato oral tradicional. Él opina que el antiguo relato estaba profundamente arraigado en la vida de la gente; el cuento transmitía las experiencias concretas, no era un mero entretenimiento vacío. El marino que acumulaba historias para contar, el hombre que permanecía en su tierra y que conocía sus tradiciones. Cuando el hombre se va aislando, individualizando, surge la novela, un género desligado de la vida de la colectividad, el género del hombre moderno que ha perdido su contacto con la tierra, con los otros hombres. Aunque Benjamin exagera un poco y es evidente su menosprecio de la novela frente al cuento, lo que sí es cierto es que gran parte de la actividad creadora actual ha perdido su relación con la vida y anda perdida en un laberinto de experimentaciones con el lenguaje y con las formas, mientras que el cuento como género literario no ha perdido sus nexos con la colectividad, porque sus mismos orígenes orales lo atan a la comunidad, a la vida en sociedad. A pesar de que podamos establecer muchas diferencias entre el cuento y la novela, hay que tener en cuenta que la brevedad es la característica que mejor los diferencia. Ya decía E. A. Poe que el cuento gracias a su brevedad permitía que el cuentista, libre de interferencias, dominara durante menos de una hora el arte de producir un efecto único.

A pesar de ello, podemos descubrir algunas otras diferencias ostensibles entre los dos géneros narrativos por excelencia: la novela y el cuento. Seguimos, en este análisis, el estudio de Anderson Imbert *Teoría y técnica del cuento* publicado por Ariel en 1992.

La novela proyecta una concepción del mundo en un vasto conjunto de sucesos heterogéneos, mientras que el cuento enfoca una visión de la vida en un suceso de intensa unidad de tono.

En lo referente a los personajes, la novela suelta a muchos para

que se las arreglen como puedan en un complicado proceso social. El cuento, sin embargo, atrapa a pocos personajes –uno bastaría- en una crisis tan simple que inmediatamente se precipita en un desenlace. El personaje del cuento produce interés en el lector no por su carácter sino por la situación en la que está metido. La novela caracteriza a su personaje y el lector se interesa por la psicología del aventurero. A veces este personaje es tan voluntarioso que se rebela contra el narrador, como Augusto Pérez en *Niebla* de Unamuno.

El cuento pocas veces consiente este escándalo y cuando esto ocurre, no se trata de un rasgo de la psicología del personaje sino de un motivo de la trama.

3.2.1. Tiempo y espacio en el relato

En relación con el tratamiento del tiempo y el espacio tenemos el concepto de cronotopo de Bajtín. Espacio y tiempo se constituyen en las dos coordenadas de enmarcamiento de la acción novelesca y los personajes actuantes (algo puesto ya de manifiesto desde las más antiguas poéticas).

Concebida de esta forma amplia, como marco general de la historia narrativa, esta integración tempo-espacial originó el concepto de Mijail Bajtín de *cronotopo*. Así lo define: “la conexión esencial de relaciones espaciales y temporales asimiladas artísticamente en la Literatura”.

□umerosos estudiosos han puesto de relieve el trascendente papel del *tiempo* como determinante no sólo de los integrantes -autor, texto, lector- de la estructura comunicativa, sino de la misma “gramática del relato”. Tal vez quepa destacar aquí la aportación al funcionamiento del tiempo en el texto narrativo de Genette, quien, en *Figuras III*, hace un análisis de las alteraciones del tiempo en *En busca del tiempo perdido*, de Proust, muy interesante.

Centra su análisis en el orden, la duración y la frecuencia. En el orden destaca las rupturas de la sucesividad lineal del tiempo de la historia. La duración del discurso rige la presencia de elipsis, sumarios y escenas. Según la frecuencia divide los relatos en "singulativos", "repetitivos" e "iterativos".

La espacialización narrativa ha sido una cuestión menos desarrollada por los estudios teóricos. Constituye el soporte espacial del texto y afecta a hechos y personajes (pensemos en la integración hecho-lugar del *topos* del *locus amoenus*, o en la relación espacio-actor al configurarse los espacios como proyección de un rasgo semántico de la personalidad del personaje).

Un planteamiento adecuado del funcionamiento del espacio en el texto narrativo puede verse en el trabajo de Bran "Hacia una teoría del espacio en la narrativa" donde se hace eco de algunas de las aportaciones previas sobre el tema, principalmente de Bajtín y Forster.

Bran diferencia tres unidades de espacio distintas: los lugares, correspondientes al nivel topográfico, la zona de acción, relacionada con el plano cronotópico y definida no tanto por el lugar como por la extensión y amplitud del acontecimiento que ocurre en ella, y el campo de visión, vinculado al nivel textual (Valles Calatrava, 1994: 155).

En relación con este tema, dice Anderson Imbert:

La novela puede hablarnos de países, siglos, muchedumbres, mientras que el cuento prefiere hablarnos de unas pocas horas, de un barrio aislado, de unos seres solitarios. La novela, además, nos produce la impresión de que estamos leyendo algo que pasa y sin prisa acompañamos a sus personajes. El cuento, en cambio, nos cuenta algo que pasó y con impaciencia aguardamos el desenlace.

Por su parte, la forma abierta de la novela invita al novelista a marchar incesantemente y aun a perderse en el horizonte. La forma cerrada del cuento lo enfrenta a la novela (Anderson Imbert, 1996: 35).

□b obstante, todas estas cuestiones, como veremos más adelante, están en entredicho en la cuentística más actual.

Estos rasgos enfrentados, en el afán por buscar contrastes, son muy discutibles. A fuerza de exagerar las diferencias, éstas se falsifican.

Todos conocemos novelas cuya acción transcurre en un corto espacio de tiempo y cuentos que transcurren en un siglo; o novelas con un personaje y cuentos con muchos personajes, etc.

Dentro del cuento, el tiempo siempre es ficticio. Tiempo real es el que el hombre vive en el mundo de todos los días.

El cuentista, para dárselas de realista, fecha los acontecimientos que cuenta, pero esas fechas estampadas en el texto narrativo no significan lo mismo que las fechas de los calendarios. Las fechas en el cuento valen sólo dentro del cuento.

Asimismo el tiempo es un factor que condiciona las técnicas narrativas y su fuerza plasmadora opera en todas las fases de la creación artística.

Para captar el tiempo, el cuento se vale de préstamos que toma de otras artes como el teatro, el cine, la música o las artes plásticas, pero también utiliza procedimientos intraliterarios.

Dentro de estos últimos, distingue Anderson Imbert los siguientes:

* Temas temporales

El cuento ofrece una materia de la que abstraemos un tema. Por tenue que sea, ese tema está vinculado con el mundo en que vivimos y

que conocemos a través de nuestros sentidos. Es el tema de seres humanos que actúan, sienten y piensan en el transcurso del tiempo. Y así el tema sacado de la acción de ese personaje variará según el cuento nos presente ciclos generacionales, vidas familiares, una edad, un instante, pero siempre será un tema abordado en el tiempo.

* Estructuras temporales

El más amorfo de los cuentos está moldeado por estructuras temporales. El cuento está estructurado por el punto de vista del narrador. La temporalidad de este narrador controla la temporalidad del lector: entre ambas temporalidades cada partícula lingüística se carga de dinamismo y el cuento, como ente animado, también vive en el tiempo.

El carácter subjetivo del tiempo se manifiesta apenas el narrador abre la boca. La descripción de cortos e intensos minutos se alarga y, en cambio, la descripción de largas y aburridas horas se acorta.

Otro aspecto de la estructura temporal de la trama es la secuencia narrativa. El modo de abrir y cerrar la retahíla de sucesos. La acción que tiende al pasado o al futuro. La dirección del relato desde el pasado hacia delante (cuentos en 3ª persona) o desde el presente hacia atrás (cuentos en 1ª persona).

* Estilos temporales

El cuento es una habitación lingüística. Sólo los que entendemos sus palabras podemos habitarlo. Y al entrar en esa vivienda, vivimos el tiempo de nuestra comunidad, el tiempo del narrador, el tiempo de la acción, nuestro propio tiempo.

Comprender un cuento es comprender el sistema total del idioma del narrador, esto es, el estilo estéticamente valioso con que el

narrador usa su habla, habla que a su vez es el uso personal de la lengua en que escribe.

El narrador, trabajando con un lenguaje sucesivo, podrá dar la impresión de movimientos simultáneos, retrospectivos y prospectivos. El "qué se cuenta" y el "cómo se cuenta" están coloreados por el tiempo personal vivido por el narrador (Anderson Imbert, 1996: 192-193).

Todos los procedimientos cuentísticos – el punto de vista, la materia y la forma de la trama, el arreglo temporal de los incidentes, la exposición, descripción, escenario, diálogo, la caracterización de los personajes – están subordinados a los intereses de la narración. Es específica del cuento la primacía de lo narrativo sobre lo descriptivo. El diálogo, por su parte cumple varias funciones en el cuento: organización de la trama, explicación de hechos a cargo de los interlocutores ahorrando al narrador una intervención excesiva, caracterización de los propios personajes, retrospectión y presentación, reducción, en boca de un personaje, de acontecimientos que por estar muy diseminados a lo largo de la trama, se pierden de vista, ambientación, emoción, etc.

El escenario en los cuentos es un ámbito imaginado por el lector que cumple la función de dar verosimilitud a la acción, acusar la sensibilidad de los personajes y anudar los hilos de la trama.

3.2.2. Los personajes en el cuento

En relación con los personajes hay que decir que un cuento narra acciones, las acciones son llevadas a cabo por agentes. ☐b hay cuento sin acción, ni acción sin agentes.

Dice Marta Munguía sobre los personajes del cuento:

☐b importa el pasado del personaje, no importa su futuro, a veces ni siquiera importa su nombre; lo que verdaderamente importa es que sea portador de una conciencia, de una fuerza capaz de enfrentarse a ese orden desconocido... Importa que el suceso se presente como algo significativo, algo que cambie la vida, algo que rompa con el orden establecido... Puede ser que el simple acto de ponerse un sweater se convierta en un verdadero acontecimiento, como en el caso del cuento del escritor argentino Julio Cortázar, "☐b se culpe a nadie", donde el personaje entabla un combate a muerte con el sweater que intenta ponerse, y probablemente murió asfixiado (Munguía, 1999: 9)

Caracterizar a estos agentes o personajes es un aspecto muy importante del arte de contar. La caracterización está al servicio de los valores narrativos del cuento aunque a veces parezca que es más importante que la trama.

Es grande la diferencia entre una persona y un personaje. De una persona real sabemos lo que inferimos de su conducta. Del personaje ficticio sabemos lo que el cuentista quiere que sepamos. El personaje sólo existe dentro del cuento. Las probabilidades de que los rasgos de un personaje coincidan con los de la persona que pasa a nuestro lado son mínimas. La indiscutible razón por la que esa persona no puede ser

personaje es que la intimidad de la persona permanece secreta y la del personaje, por el contrario, es visible en el mundo creado por el narrador.

En cuanto a la autonomía del personaje y a su capacidad para rebelarse contra la voluntad del narrador es ilusoria: el personaje parece autónomo y rebelde porque el narrador se lo consiente (Anderson Imbert, 1996: 239-240).

Los recursos que utiliza el cuentista para caracterizar al personaje son entre otros: la apariencia del personaje, la influencia del escenario y del ambiente, el carácter, el modo de hablar, ¿cómo ven los demás al personaje?, gustos, preferencias e inclinaciones, procesos mentales del personaje, etc. (Anderson Imbert, 1996: 243).

La brevedad del cuento no siempre da tiempo al narrador para que, con procedimientos indirectos, caracterice el desarrollo de la personalidad del personaje. De aquí que se haya dicho que los personajes de los cuentos tienden a ser estáticos.

Según Anderson Imbert, las clases de personajes que encontramos en el cuento son:

- personajes principales y secundarios

Son principales los personajes que cumplen funciones decisivas en el desenvolvimiento de la acción y por tanto, cambian en sus estados de ánimo y aun en su personalidad.

Son secundarios los que no cambian fundamentalmente o cambian movidos por las circunstancias.

Los principales son dominantes, se yerguen como individuos interesantes aunque su conducta no sea heroica.

De cualquier modo, la diferencia entre el personaje principal y el secundario depende de la naturaleza del cuento. Por ejemplo, en un cuento de aventuras hay un héroe principal que toma la iniciativa e impone su voluntad, pero en un cuento psicológico el personaje abúlico, débil o vencido puede ser el principal.

- Personajes característicos y típicos

En casos extremos se puede decir que un personaje es, cuando más característico, menos típico y viceversa. Sin embargo hay personajes que impresionan al mismo tiempo como únicos y como pertenecientes a una clase. Hay tipos sociales (el ricachón), religiosos (el beato), psicológicos (el sentimental), etc.

Los caracteres individuales constituyen la mayoría y los tipos colectivos están en minoría.

- Personajes estáticos y dinámicos

En los personajes estáticos el narrador nos informa, desde fuera, sobre el personaje. En los dinámicos, el carácter del personaje aparece de manifiesto en sus acciones; así vemos cómo se desenvuelve.

- Personajes simples y complejos

Un personaje mayor, principal o dominante no es necesariamente complejo: puede ser simple y un personaje menor, secundario o subordinado puede tener una compleja personalidad.

En un cuento todos los personajes están caracterizados, aunque no hagan otra cosa que permanecer en el fondo de la escena.

Reconocemos al personaje simple por un rasgo de carácter que no cambia a lo largo del cuento. El personaje complejo ofrece varios rasgos de carácter, rasgos contradictorios, conflictivos y de igual

fuerza.

Si el protagonista es complejo, el cuento suele ser psicológico y uno de sus temas frecuentes es el de tener que decidirse entre dos posibles cursos de acción.

A veces ocurre que, al comenzar un cuento, el personaje aparece apenas esbozado. El desarrollo del cuento consiste en completar ese esbozo.

El predominio de los aspectos morfológicos y sintácticos, derivado del predominio de las teorías sistematizadoras formalistas y estructurales, ha contribuido decisivamente a que el estudio del personaje que, en el siglo pasado, por el nacimiento de la Psicología, se convertía en piedra angular para definir el estatuto teórico de la novela, se haya limitado más recientemente a su dimensión principalmente funcional (Anderson Imbert, 1996: 249).

El novelista inglés E. M. Forster se mueve en esta línea cuando clasifica a los personajes.

Comienza (Forster) distinguiendo los seres reales de los ficticios, las personas de los personajes, el *homo sapiens* del que llama *homo rictus* y posteriormente establece su diferenciación entre *flat* y *round characters*, personajes "planos" y "redondos" que no alude a su importancia sino a su caracterización. Los primeros son planos, esquemáticos, sin profundidad psicológica, contruidos en torno a una sola idea o cualidad; los segundos son complejos, multidimensionales y se caracterizan por su capacidad para sorprender de una manera convincente (Valles Calatrava, 1994: 79).

□brthrop Frye, más recientemente, replanteando las

concepciones racionalistas aristotélicas, ha establecido un esquema denominado de los *modos ficcionales*, basado en la intersección de los distintos tipos posibles de personajes.

El formalismo ruso, por el contrario, limita el papel de los personajes a crear las situaciones que desarrollan la fábula. Propp establece una tipología funcional de siete personajes: el agresor o malvado, el donante o proveedor, el auxiliar, la princesa o personaje buscado, el mandatario, el héroe y el falso-héroe.

Todorov, Bremond y Greimas, aunque recogen muchos conceptos del formalismo, se muestran en desacuerdo con los análisis proppianos, especialmente en referencia al papel subsidiario otorgado por éste a los personajes, a los que considera que la novela moderna les ha dado una especial relevancia.

En *Teoría de la narrativa* Mieke Bal, partiendo de la distinción de Greimas entre actores y actantes, considera a éstos dentro del plano de la fábula y los diferencia de los personajes que estarían en el nivel de la historia (Bal, 1987: 34).

M.C. Bobes establece una moderna y completa clasificación de los personajes, considerando su forma de caracterización –más esencial y psicológica o más dinámica y ligada a la actuación- y su funcionamiento y relación.

Desde esta consideración funcional, los personajes se convierten en *actuantes* respecto a la función en la que intervienen, de la misma manera que, desde esta misma consideración, las acciones se convierten en *funciones* por razón de su relieve en el desarrollo de la trama (Bobes, 1990: 46).

3.2.3. El punto de vista en la narración

La construcción de un cuento se entiende mejor si comenzamos por situar al narrador, y con ello entroncamos con el tema de los puntos de vista.

Sin duda éste es el aspecto más estudiado desde las primeras preocupaciones de los escritores realistas, sobre todo en la tradición angloamericana; también los formalistas rusos hicieron importantes aportaciones en este tema, así como distintos novelistas y críticos alemanes y americanos y, en general, han profundizado en estos aspectos la narratología y la semiótica y toda la teoría y crítica contemporáneas.

La tipología más completa y famosa de la tradición anglosajona sobre el concepto de punto de vista es probablemente la de Norman Friedman expuesta en su artículo "Punto de vista en la ficción. El desarrollo de un concepto crítico".

Esta tipología de Friedman ha sido aclimatada y actualizada en España por Darío Villanueva que distingue ocho tipos de puntos de vista: *Omnisciencia autorial*, donde aparece la voz del autor para criticar, valorar o comentar las ideas de los personajes y acontecimientos; *Omnisciencia neutral*, que no incluye la palabra valorativa del autor; *Omnisciencia múltiple selectiva*, cuando la historia se muestra directamente desde la conciencia de varios personajes sin presencia explícita de autor y narrador; *Omnisciencia selectiva*, si se muestra desde la conciencia de un solo personaje; *Yo testigo*, en que la historia es narrada por un personaje testigo u observador de los hechos; *Yo protagonista*, donde la narración la efectúa el héroe; *Modo dramático*, cuando la narración se plantea únicamente a partir del diálogo de los personajes; *La cámara o modo cinematográfico*, donde la narración se efectúa externa y objetivamente, conductualmente (Villanueva, 1989: 22-40).

Con la "voz" del relato se relacionan los conceptos de

plurilingüismo y *polifonía* de Bajtín. El plurilingüismo no se muestra como un uso particular e individual del lenguaje sino como un reflejo de la diversidad de los discursos sociales.

Con el mismo plurilingüismo se encuentran íntimamente relacionadas tanto la polifonía –presencia de numerosas voces en la narración- como la dialogización que Bajtín opone al monologismo. En suma lo que defiende Bajtín en torno a este tema es la convivencia plural y dispar en el relato de distintos lenguajes y voces, de lo plurilingüístico y lo polifónico, frente a la jerarquización monológica.

En el cuento es muy importante el narrador y no importa tanto cuánto sabe el relator, sino su capacidad para conducir la historia.

Podemos reducir a cuatro los puntos de vista efectivos en el relato:

* Narraciones en primera persona:

Narrar en primera persona tiene ventajas y desventajas. Se dice que una ventaja del “yo” es que convence al lector de la verosimilitud del relato. En la vida práctica nos inclinamos más a creer los informes directos que los rumores indirectos. Pero en un cuento la vida no es práctica; además hay narraciones en primera persona que son increíbles.

El cuento escrito con el punto de vista de la primera persona es radicalmente subjetivo. Esta narración en primera persona puede ser de dos tipos: narrador-protagonista: El narrador habla en primera persona de lo que le ha ocurrido a él y narrador-testigo: El narrador también se mueve dentro del cuento; también narra en primera persona; participa de la acción pero el papel que desempeña es marginal, no central.

* Narraciones en tercera persona

Pueden ser de dos tipos: narrador omnisciente; la omnisciencia es un atributo divino, no una facultad humana. Sólo en el mundo ficticio de la literatura vale la convención de que un narrador tenga el poder de saberlo todo y narrador cuasi-omnisciente; supongamos que el narrador omnisciente renuncia a una parte de la sabiduría divina que se había arrogado y restringe así su saber a la capacidad humana; tendremos entonces el punto de vista del narrador cuasi-omnisciente.

A la hora de teorizar sobre el género cuento, nos enfrentamos a la dificultad de definirlo; aunque presenta una cantidad de reglas que si no lo definen, ni delimitan ni sujetan, al menos nos permiten identificarlo. Y no es sólo su brevedad, su necesaria concisión, tan traída y llevada, ni mucho menos su variedad temática lo que lo identifica. Dice al respecto Julio Cortázar que en Literatura no hay temas buenos ni temas malos; hay solamente un buen o un mal tratamiento de un tema. El tema puede escogerlo uno o sentir como si algo te empujara a escogerlo. En opinión de este autor el tema del que sale un cuento bueno es siempre excepcional y propiciará una fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual a la esencia misma de la condición humana; pero si todo se redujera al tema, de poco serviría.

Comparándolo con la novela –género sobre el cual abundan las preceptivas- se señala que el cuento parte de la noción de límite.

Recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. (Cortázar, 1994: 371)

Por su parte, las nociones de intensidad y tensión nos permiten acercarnos mejor a la estructura misma del cuento ya que como último

eslabón del proceso, como juez implacable, está esperando el lector. Y para enganchar al lector hay que buscar un estilo basado en la intensidad y en la tensión que consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela no sólo permite sino que exige.

3. 3. Definiciones de cuento

Mempo Giardinelli ante la siempre fuerte tentación de intentar definiciones dice:

Relación de sucesos reales; narración oral o escrita de sucesos verdaderos o ficticios; pieza literaria de menor extensión que la novela; fábula que se cuenta a los niños (iy a los grandes!); chisme o enredo; noticia falsa o fabulosa, son algunas de las imposibles – y todas ciertas, imágicamente! – definiciones de los buenos diccionarios. Por cierto, una sola condición habría que señalar a cualquiera de ellas, y es que lo narrado, el relato, además de riqueza y gusto en lo contado, debe captar la atención del lector, debe interesarlo, y eso sólo es posible si éste lo cree.

Metido en el asunto narrado como si lo hubiera vivido – y viviéndolo mientras lo escucha, mientras lo lee – es él el que completa ese acto de amor, acto de dos que es el cuento para luego reproducirlo, volver a contarlo, a gozarlo y así seguir eternizando la belleza del arte de contar. (Giardinelli, 1992: 27)

En esta definición de Giardinelli nos encontramos en una posición de privilegio. Cuando la teoría se centra en la obra y se admite que un

texto puede tener más de una lectura, empieza a cobrar fuerza propia la figura del lector y nos situamos dentro de la Estética de la Recepción. Al lector se le asignará el papel decisivo de completar el acto de creación con el acto de lectura para fijar un sentido entre los varios que puede tener un texto artístico.

El cuento es el género literario donde queda más patente la existencia de un interlocutor; es un diálogo con alguien. Refiriéndose al cuento de García Márquez "Blacamán el bueno vendedor de milagros" dice Marta Manguía:

El cuento relata las estafas y argucias de un vendedor ambulante, un poco mago, un poco buhonero, en México les llamamos merolicos, a estos que anuncian en la plaza pública sus productos maravillosos por ejemplo para sobrevivir a una picadura de víbora o para darles polvos de amor a la persona que amamos pero que no nos ama. El narrador fue pupilo de ese Blacamán el malo, ahora él mismo es un merolico, pero se presenta como bueno, que no estafa, que no engaña a nadie. El relato de su vida, de pronto, se confunde con su actividad de vendedor, de tal forma que frecuentemente estamos leyendo su relato y estamos a la vez asistiendo a uno de sus muchos actos de magia, así, el relato se confunde y se hace uno con el pregón de la plaza pública; el lector termina siendo un espectador de la plaza y tal vez un posible cliente; relato y vida se hacen uno (Manguía, 1999: 12)

La figura del lector como categoría del relato se ha incorporado tarde a la narratología. Algunas direcciones teóricas actuales (la hermenéutica, principalmente la de Gadamer, la sociología, la fenomenología, etc.) proponen explicaciones de la obra literaria que, en general, tienen en cuenta a los lectores, de forma explícita o implícita (Bobes, 1998: 37).

Concretamente Jauss opina que la historia de La Literatura es un proceso de recepción y de producción estética. Observamos, pues, que tiene en cuenta no sólo al autor sino también al crítico y al lector. Jauss utiliza el término "horizonte de expectativas" haciendo referencia a lo que el receptor espera del texto y el texto en cuestión, puede cumplir las expectativas o frustrarlas.

La manera en que una obra literaria, en el momento de su aparición, satisface las expectativas de su primer público, las supera, decepciona o frustra, suministra evidentemente un criterio para la determinación de su valor estético (Jauss, 1976: 174).

La exigencia de participación activa del lector se puede comparar con el juego y lo interesante de los cuentos no es necesariamente la temática, como hemos dicho, ni la solución al problema desarrollado, sino la forma en la que se establece la tensión. Importa que el suceso se presente como algo significativo, algo que rompa con el orden establecido.

Es tan importante la figura del lector porque el cuento no expone todos los detalles; detrás de cada cuento hay toda una historia que reconstruir.

Sultana Wahnón en "Las palabras y las cosas en *Cien años de soledad*" cuando analiza el camino que conduce a Aureliano al desciframiento final de los manuscritos de Melquíades hace referencia a la importancia del lector que tiene que desear realmente descifrar el significado del texto:

Conocemos ya varios de los pasos que habrían conducido a Aureliano al desciframiento final y, sin embargo, no se ha aludido todavía a la que es la causa primera que lo ha hecho posible: el deseo y la búsqueda de la verdad del texto (...) Sólo un deseo de

verdad que nos impulse a buscar la denotación de los enunciados irreales, imaginarios o absurdos que componen la novela de García Márquez puede desembocar en una lectura de la misma que, al igual que la de Aureliano, acierte a dar con la verdadera historia de la familia (Wahnón, 1995: 118-119).

Recordemos el brevísimo cuento de Augusto Monterroso:

“Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”

Obviamente si nosotros, lectores, decidimos que es una tomadura de pelo, el cuento se arruina, no hay historia posible, no hay juego.

Es por lo tanto el lector una pieza fundamental en la recepción de la obra.

La nomenclatura de las formas narrativas cortas es extensísima: tradiciones, poemas en prosa, fábulas, alegorías, parábolas, apólogos, anécdotas, artículos, leyendas, mitos, etc. O el simple “caso” del que hay numerosos adeptos.

El caso es lo que queda cuando se quitan los accesorios a la exposición de una ocurrencia ordinaria o extraordinaria, natural o sobrenatural. Es, en fin, un esquema de acción posible y por eso lo destaco entre las formas cortas, como la más afín al cuento. Con el título “casos” he publicado centenares de minicuentos. (Anderson Imbert, 1996: 34)

Roland Barthes establece la distinción entre información y suceso, haciendo hincapié en el hecho de que en el suceso se da todo el nivel de la lectura, sus circunstancias, sus causas, su pasado, su desenlace, sin duración y sin contexto; constituye el suceso, un ser inmediato, total, que no remite, al menos formalmente, a nada implícito; en este aspecto se emparenta con la novela corta y el cuento, y ya no con la

novela. Su inmanencia es lo que define al suceso. Algunos sucesos se desarrollan en varios días pero ello no rompe su inmanencia constitutiva ya que implica siempre una memoria extremadamente corta. (Barthes, 1967: 225-237)

Otras definiciones más o menos clásicas de cuento siguen manteniendo referencias a su carácter breve.

Un cuento es una serie breve de incidentes; de ciclo acabado y perfecto como un círculo, siendo muy especial el argumento, el asunto o los incidentes en sí, trabados éstos en una única e ininterrumpida ilación, sin grandes intervalos de tiempo ni de espacio, rematados por un final imprevisto adecuado y natural (Mastrángelo, 1991: 34)

□arración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción –cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas- consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio (Anderson Imbert, 1996: 40).

Otras definiciones curiosas de cuento están recogidas por Marta Munguía en su artículo “Reflexiones en torno al cuento como género literario”:

El cuento es una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco (Horacio Quiroga).

El cuento es el tigre de la fauna literaria (Juan Bosch).

El cuento gana por *knockout*, la novela por puntos (Julio Cortázar).

El cuento –como una relación sexual– es algo que quiere extenderse pero que debe concluir pronto (José Balza).

Como carnicero, digo que el cuento es carne magra, sabrosa de punta a punta, calculada para saciar el apetito de cualquiera en una sentada y de la que por fuerza no debe sobrar en el plato ningún desperdicio: ni un gordo ni un huesito abandonado (Oscar de la Borbolla).

Reflexiones sobre el relato breve encontramos también en los propios escritores de cuentos. Edgar Allan Poe ha dejado claro en sus escritos lo que él consideraba como esencial al género, haciendo especial hincapié en el requisito de brevedad y el efecto único.

El cuentista ruso Anton Chejov señala que la atención debe recaer en pocos personajes e intentar mantener al lector en suspenso.

Por su parte Julio Cortázar confiesa que casi todos sus cuentos son del llamado género fantástico y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden ser explicadas lógicamente. Opina, como García Márquez, que el objeto del cuento no son esas leyes sino las excepciones de esas leyes.

Uno va acumulando casi rencorosamente una enorme cantidad de cuentos del pasado y del presente y llega el día en que puede hacer un balance, intentar una aproximación valorativa a ese género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario (Cortázar, 1994: 369)

Aunque Cortázar presta gran atención al tema del cuento también opina que si todo se redujera al tema, de nada serviría.

Un día Cuba contará con un acervo de cuentos y de novelas que contendrá transmutada al plano estético, eternizada en la dimensión intemporal del arte, su gesta revolucionaria de hoy. Pero esas obras no habrán sido escritas por obligación, por consignas de la hora. Sus temas nacerán cuando sea el momento, cuando el escritor sienta que debe plasmarlos. Sus temas contendrán un mensaje auténtico y hondo porque no habrán sido escogidos por un imperativo de carácter didáctico o proselitista, sino por una irresistible fuerza que se impondrá al autor y que éste, apelando a todos los recursos de su arte y de su técnica, sin sacrificar nada a nadie, habrá de transmitir al lector como se transmiten las cosas fundamentales: de sangre a sangre, de mano a mano, de hombre a hombre (Cortázar, 1994: 384-385).

Jorge Luis Borges introdujo una variante en el tema de la unidad anecdótica, indicando que el cuento debe constar de dos argumentos: uno falso y otro auténtico, manteniendo así la intriga hasta el final.

De cualquier modo, dentro del concepto de cuento, como en toda expresión artística, habrá que tener en cuenta dos factores fundamentales: tema y forma.

En algunas artes la forma tiene más valor que el tema; ese es el caso de las artes plásticas. En el cuento, sin embargo, la mayor parte de la crítica coincide en señalar que el tema importa más que la forma e importa más en el cuento que en la novela.

La convicción de que el cuento se tiene que ceñir a un hecho, y sólo a uno, es lo que ha llevado a Juan Bosch a definirlo como "el relato de un hecho que tiene indudable importancia".

Importancia no quiere decir aquí novedad, caso insólito, acaecimiento singular. La propensión a escoger argumentos poco frecuentes como temas de cuentos puede conducir a una deformación similar a la que sufren en su estructura muscular los profesionales del atletismo (Bosch, 1966: 44).

En una de las múltiples entrevistas que se le han hecho a García Márquez y al preguntarle por su capacidad para elegir las historias, dice:

Para eso tengo una técnica que a algunos les puede parecer como de brujería. Yo no tomo nota de las historias que me vienen a la cabeza. Las dejé ahí y confío en que vuelvan y unas vuelven y otras no vuelven más. Si la historia vuelve es porque me interesa y si me interesa es porque me gusta y si me gusta a mí, también gustará a mis lectores porque, como le dije, yo soy como mis lectores. Sólo registro las historias que vuelven y sólo en ellas me paro a pensar. Lo que quiero decir con ello es que las historias se me imponen y lo único que hago es que les dejo la puerta abierta (García Márquez en *El Semanal* 21.7.1996).

Aunque estemos de acuerdo en que el tema importa más que la forma en los cuentos, hay que reconocer que la forma existe y que sin sujetarse a ella no hay cuento de calidad.

Siguiendo a Juan Bosch diremos que la forma está implícita en el tipo de cuento que se quiera escribir. Hay cuentos que relatan una acción, otros destacan el aspecto saliente de una personalidad, otros se centran en problemas sociales; los hay dramáticos, humorísticos, tiernos, de ideas; y en cada caso el cuentista tiene que escoger la forma apropiada a los fines que persigue.

Hay, sin embargo, una forma sustancial; esa forma ha sido cultivada con esmero por todos los maestros del cuento.

Esa forma tiene dos leyes ineludibles, que rigen el alma del género lo mismo cuando los personajes son ficticios que cuando son reales.

La primera ley es la ley de la fluencia constante. La acción no puede detenerse jamás; tiene que correr con libertad, en el cauce que le haya fijado el cuentista, dirigiéndose sin cesar al fin que persigue el autor; debe moverse al ritmo que imponga el tema, pero moverse siempre. Es en la acción donde está la sustancia del cuento.

La segunda ley se refiere a que el cuentista debe usar sólo las palabras indispensables para expresar la acción (Bosch, 1966: 40-47).

3. 4. Clasificación de los cuentos

Me ha parecido bastante clara y práctica la clasificación de los cuentos que Anderson Imbert realiza en su *Teoría y técnica del cuento*. Considera cuatro tipos de cuentos:

1. Los cuentos realistas: lo ordinario, probable, verosímil.

El crítico reconoce en el cuento realista los reinos de la naturaleza porque sus datos coinciden con los de la Física y la Biología. Reconoce las costumbres porque son las descritas por la Etnografía, Sociología, Historia y Lingüística. Reconoce las distorsiones de la realidad porque la Psicología las estudia, tales como las producidas por las pesadillas, la superstición, la mentira, la locura, la fantasía, las intoxicaciones y la alucinación.

Cuando duda si los hechos de un cuento son o no realistas, es porque las ciencias todavía dudan: por ejemplo los casos de Parapsicología (telepatía, premoniciones, etc.)

(Anderson Imbert, 1996: 170-171).

El realismo en todos los ámbitos de las artes y las letras pretende reflejar la realidad tal y como es; el problema está en que la realidad no es igual para todo el que la observa y ahí, creo yo, está el fallo del planteamiento realista.

2. Los cuentos lúdicos: lo extraordinario, improbable, sorprendente.

Hechos extraordinarios ocurren en la vida. Es improbable que ocurran, pero ocurren. Un cuento se aleja de la realidad si los acontecimientos que narra son extraordinarios e improbables. El narrador no llega a violar las leyes ni de la naturaleza ni de la

lógica. En todo caso, se especializa en excepciones. Exagera. Acumula coincidencias. Permite que el azar maneje a los hombres (...) A veces lo extraordinario responde a una intención lúdica. Es el caso de los cuentos de detectives. Todo es real: la víctima, el asesino, el arma, el investigador, los motivos y circunstancias del asesinato, el orden de la consumación y el orden del descubrimiento, pero la revelación final es extraordinariamente sorprendente. (Anderson Imbert, 1996: 171-172).

En este tipo de narraciones no inventamos la realidad sin embargo escogemos de esa realidad lo raro. El narrador está manipulando en cierto modo la realidad desde el momento en que está eligiendo las situaciones extrañas, insólitas.

3. Los cuentos misteriosos: lo extraño, posible, dudoso.

Los acontecimientos en este tipo de cuentos son posibles pero dudamos de cómo interpretarlos. Son ambiguos, problemáticos. El narrador, para hacernos dudar o para crearnos la ilusión de irrealidad, finge escaparse de la naturaleza y nos cuenta una acción que por muy explicable que sea nos perturba como extraña. En vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica. "Realismo mágico" se llama a este estilo de narrar. En esta clase de narraciones los sucesos, siendo reales, producen la ilusión de irrealidad. La estrategia del narrador consiste en sugerir un clima sobrenatural sin apartarse de la naturaleza y su táctica es deformar la realidad dentro de un ambiente de personajes neuróticos. Estos personajes, por ser neuróticos, suelen asociar sensaciones e ideas disparatadas y comunicarnos una versión

extraordinaria de eventos ordinarios (Anderson Imbert, 1996: 172).

En este tipo de historias, el narrador se recrea en interpretaciones dudosas. Los hechos que se relatan no son imposibles en el mundo real pero cada vez el clima de misterio y extrañeza rodea de una forma más clara al cuento.

4. Los cuentos fantásticos: lo sobrenatural, imposible, absurdo

Distingo entre lo sobrenatural parcial y lo sobrenatural total. En un cuento parcialmente fantástico la realidad cotidiana se ve alterada por la aparición de un factor sobrenatural (...) Los sucesos de un cuento fantástico transcurren en este mundo: una parcela, únicamente una parcela de nuestro mundo normal, se ve amenazada o afectada por el golpe que recibimos de un mundo desconocido. En un cuento totalmente fantástico, las maravillas transcurren en un mundo tan anormal que nada de lo que allí ocurre, amenaza o afecta nuestras vidas. Lo sobrenatural domina la totalidad de ese mundo (...) El narrador de lo sobrenatural prescinde de las leyes de la lógica y del mundo físico y sin darnos más explicaciones que las de su propio capricho, cuenta una acción absurda, imposible (Anderson Imbert, 1996: 173).

En estos últimos años los irracionalismos han vuelto a ponerse de moda. Coincidentes con esta moda han proliferado las teorías sobre la literatura fantástica. Estas teorías intentan una clasificación de temas fantásticos. Algunas de estas clasificaciones son muy abstractas y otras pecan de demasiado concretas y por prolijas que sean las listas de temas, siempre quedan cuentos que no se dejan clasificar, como los de ciencia-ficción o los que narran sueños. Se puede plantear la duda, por

ejemplo, de si el cuento de Lewis Carroll "Alicia en el país de las maravillas" es fantástico o no, ya que sus maravillas se explican lógicamente como ocurridas en el ensueño de una niña dormida.

Cuentos con fenómenos parapsicológicos no son fantásticos para quienes creen en la Parapsicología. Y los cuentos que narran milagros pueden ser interpretados como reales para un religioso y como fantásticos para un ateo.

Esos cambios de interpretación nos hacen adentrarnos en el tema de la estructura dinámica de la realidad representada en un cuento.

La constante resurrección de lo maravilloso desafía el carácter racional del ser humano. En el folklore sentimos el encanto de cuentos maravillosos que vuelven a ganar terreno. La llamada "mentalidad primitiva" se da, no sólo en los niños y en los salvajes, sino en los adultos cultos que sienten deseos maravillosos –rejuvenecerse, volverse invisible, viajar al más allá, volar libre por el espacio, regresar a paraísos perdidos, etc., - Estos deseos inspiran la literatura fantástica (Anderson Imbert, 1996: 174-178).

Hablando del cuento fantástico, no hay más remedio que citar a Vladimir Propp. Él, en su libro *Las raíces históricas del cuento*, pretende hallar la base histórica que hizo surgir el cuento maravilloso y opina que hay que encontrar en el pasado el modo de producción que hizo posible el cuento.

□uestro intento consiste en descubrir las fuentes del relato maravilloso en la realidad histórica (Propp, 1998: 14).

Rastreando en el pasado estos orígenes Propp encuentra que hay que remontarse a tiempos bastante antiguos.

Un conocimiento superficial del cuento maravilloso basta para afirmar que el capitalismo no lo ha producido. Esto no significa que el modo capitalista de producción no se vea reflejado en el cuento (...) El verdadero cuento maravilloso con caballeros alados, serpientes de fuego, reyes y reinas de fantasía, etc., no es evidentemente un producto del capitalismo; es claramente más antiguo, más antiguo aún que el feudalismo (Propp, 1998: 19-20).

Siguiendo a Propp se observa que el relato maravilloso ha conservado huellas de numerosos ritos y costumbres, con los que a veces presenta una completa coincidencia, más a menudo encontramos lo que denomina Propp transposición del sentido del rito, es decir la sustitución en el relato maravilloso de un elemento cualquiera o de ciertos elementos del rito, que se han vuelto superfluos o incomprensibles como consecuencia de cambios históricos, por otros elementos más comprensibles.

Por ejemplo, en el relato maravilloso se cuenta cómo el protagonista se mete dentro de una piel cosida de vaca o caballo para poder salir de una fosa o para llegar al reino lejano.

En un segundo momento, lo agarra un pájaro y lo transporta donde no habría podido llegar jamás a no ser de esa manera.

Es conocida la costumbre de meter a los difuntos dentro de las pieles de animales. Sin embargo en el relato maravilloso es un hombre vivo quien se mete dentro de una piel cosida.

Esta no correspondencia representa un caso muy sencillo de transposición de sentido.

Existen también los llamados casos de inversión. Lo veremos claro en el siguiente ejemplo: existía la costumbre de ofrecer una muchacha en holocausto al río del que dependía la fertilidad de la tierra. Tenía lugar al principio de la siembra y debía contribuir a hacer prosperar las plantas.

En el relato maravilloso aparece el protagonista y libra a la muchacha del monstruo al que había sido llevada para que la devorase. En realidad, en la época de la existencia del rito, un libertador semejante habría sido despedazado por ser un malvado que ponía en peligro el bienestar del pueblo y la cosecha (Propp, 1998: 24-29).

En la obra citada, Propp establece también una relación entre el relato maravilloso y el mito.

Se entiende por mito, en este contexto, un relato sobre la divinidad o seres divinos en cuya realidad cree el pueblo. Los relatos sobre Hércules se hallan bastante próximos a nuestro relato maravilloso (Propp, 1998: 30).

La mentalidad primitiva no conoce las abstracciones; se manifiesta en los actos, en las formas de organización social, en las costumbres, en la lengua. Hay casos en los que el motivo del cuento no resulta explicable mediante ninguna de las premisas anteriormente comentadas. Así, por ejemplo, en la base de algunos motivos se halla un concepto de espacio, tiempo y cantidad distinto de aquel al que estamos acostumbrados.

De eso se deduce que también es necesario recurrir a las formas de la mentalidad primitiva para explicar la génesis del relato maravilloso (Propp, 1998: 37).

Por todo lo dicho, es evidente que hay que buscar las bases de las formas y temas del relato maravilloso en la realidad del pasado, aunque nunca considerado dicho relato como algo semejante a una crónica.

Por tanto, los mitos, los ritos, las formas de la mentalidad primitiva y algunas instituciones sociales son considerados por Propp como formaciones anteriores al cuento y es posible explicar el cuento a través de ellas.

La afirmación reiterada del realismo como una característica esencial de la literatura española ha llevado con frecuencia a la crítica a un olvido de lo fantástico en todos los géneros literarios, incluido el cuento. Sin embargo, lo fantástico se encuentra en el cuento español desde sus primeras manifestaciones, entendiendo lo fantástico en un sentido amplio que aglutina lo maravilloso, alegórico, extraordinario y religioso; considerando como fantástico todo aquello que transgrede la realidad, expresa lo extraordinario y convierte en objeto literario lo inusual.

En el cuento medieval los límites de lo fantástico son ambiguos y poco precisos; y se difumina la separación entre lo maravilloso y lo fantástico establecida desde Todorov. Lo fantástico está relacionado con el misterio y genera en el lector un estado de desasosiego, de incertidumbre, de duda y de perplejidad ante un fenómeno que contradice el orden racional. Lo maravilloso supone, por el contrario, la aceptación de un orden sobrenatural en el que transcurre el relato.

La literatura medieval es rica en ejemplarios religiosos, bestiarios, fábulas y otras formas narrativas basadas en el relato de fenómenos fantásticos, maravillosos y alegóricos.

La literatura del Renacimiento sigue fiel a ese mismo concepto de lo fantástico e incorpora, con idéntica función, elementos mitológicos y folklóricos, siendo los libros de caballerías el terreno más abonado para la referencia a episodios fantásticos.

Vestigios de narrativa fantástica se encuentran en el Barroco, reunidos en las vidas de santos, relatos de aventuras, historias amorosas cortesanas, en tratados de monstruos y seres prodigiosos, en los cuentos reelaborados de origen folklórico, en las abundantes y asombrosas noticias de las culturas indígenas americanas transmitidas por los conquistadores del Nuevo Mundo.

El desarrollo del pensamiento científico positivo en el siglo XVIII puso las bases para la aparición del concepto moderno de lo fantástico, alejado de lo maravilloso medieval y de lo extraordinario renacentista.

La mentalidad racionalista separó lo real de lo irreal, el ámbito de las creencias del conocimiento derivado de la razón.

Fue precisamente ese momento de escepticismo histórico ante lo sobrenatural el que propició el auge de la literatura fantástica, en forma de lo que hoy llamamos literatura de terror. Fue a final de este siglo XVIII cuando surgió uno de los géneros narrativos que más éxito cobró después en el siglo XIX: los relatos góticos, con sus almas en pena, castillos fantasmales, apariciones y pactos diabólicos.

El Romanticismo es la época en la que lo fantástico adquiere una relevancia especial.

En un tiempo de pasiones desaforadas, la literatura fantástica abrió sus puertas a la demencia, al delirio, a la locura, a la hechicería, a la marginación patológica. Si no había límites claros entre la genialidad y la locura, si la inspiración surgía en el terreno pantanoso de la irracionalidad, la literatura había de llenarse por fuerza de visiones excéntricas, de invenciones alucinantes, de sueños dementes (Martín Gales, 1997: 14)

A partir del Romanticismo los cuentos se centraron en relatar la irrupción de lo inexplicable en espacios cotidianos.

Bécquer fue el escritor encargado de trasladar a las *Leyendas* todo ese ambiente de ensoñaciones fantásticas, llevando a cabo un minucioso proceso de depuración de lo extravagante y macabro. Con ellas Bécquer hace realidad en la literatura española ese concepto moderno de lo fantástico en el que la narración bascula entre lo real y lo sobrenatural, para transmitir así una desasosegante incertidumbre acerca del lado siniestro de la condición humana.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX la literatura fantástica puede decirse que vivió su máximo apogeo. Y fue precisamente el cuento el cauce literario que se mostró más apropiado para su

expresión. Entre todos los cultivadores de este tipo de cuento sólo puede establecerse un rasgo común y es que en todos se produce una trasgresión del orden natural o lógico, que es la definición genérica más amplia con que puede identificarse esta literatura (Barrenechea, 1972: 393).

El surrealismo, como movimiento, siempre defendió lo mágico y sobrenatural:

(El surrealismo) descubrió a Carpentier los derechos de la magia y la necesidad de la fe en realidades superiores. Aplicadas a América esa necesidad y esa fe, la convirtieron en el continente del origen o del tiempo sin tiempo, en la concreción de la utopía que el intelectualizado y artificial surrealismo europeo no había conseguido alcanzar, en el lugar donde las distancias y el mito desaparecen (Fernández, Teodosio, 2001: 290).

Durante el siglo XX, el género se diversifica y las tendencias del cuento fantástico se multiplican. Su presencia es tan significativa antes como después de la guerra civil.

Los autores más actuales representan la situación a la que ha llegado actualmente el cuento fantástico español. Es una forma de entender lo fantástico que indaga en el desasosiego y en la inquietud que produce la presencia de mundos extraños. Transmiten así el desconcierto al comprobar lo resbaladizas e inestables que son las fronteras que separan lo cotidiano y lo inaudito, el sueño y la vigilia, la cordura y el desvarío.

Algunas circunstancias de este fin de siglo han favorecido el auge de esta tendencia en el cuento actual. El pensamiento del fin de siglo se ha caracterizado por la disgregación y por la dispersión; los escritores han sido testigos del derrumbamiento de teorías filosóficas, sociales y estéticas que parecían inamovibles. Y en el propósito de los

escritores de indagar a través de la literatura en esa realidad difusa, el cuento se ha mostrado como un cauce apropiado para recoger los fragmentos dispersos de un mundo escindido. Precisamente porque el cuento se basa en la captación de lo fragmentario, porque es la radiografía de un aspecto parcial de la realidad, el reconocimiento de un detalle que puede ser revelador.

Hay actualmente toda una línea de estudio sumamente interesante acerca de la literatura fantástica. David Roas reúne en un volumen titulado *Teorías de lo fantástico* toda una serie de estudios sobre el tema. Hay aportaciones de Todorov, Bessière, Rosie Jackson y otros.

De especial interés me ha parecido la Parte III del volumen titulada "Nuevos caminos" en la que se recogen dos artículos: uno de Jaime Alazraki "Qué es lo neofantástico" y otro de Teodosio Fernández "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica".

Alazraki va pasando en su artículo por nombres tales como Poe, Borges, Kafka, etc. (Alazraki, 2001: 265-282).

4. EL CUENTO HISPANO: SITUACIÓN ACTUAL

El pulso cotidiano es difícil de percibir, como sugiere Carmen Martín Gaité en *El cuento de nunca acabar*: “El tiempo próximo hiere más que el pasado... es siempre el actual un tiempo agraz, turbado, inmaduro por su misma cercanía, tiempo de casi imposible reflexión” (Martín Gaité, 1983: 396)

Parece que la diversidad incomoda al público y a la crítica y si por algo se caracteriza el cuento hispano actual es por la diversidad. Y ante una actualidad que no ha separado aún la paja del grano, el lector responde a veces con la desidia.

Lo triste del caso español es que siendo España un país de cuentistas excepcionales, desde Clarín a Ignacio Aldecoa, sin contar al clásico innovador Antoniorrobes, es casi imposible alcanzar la notoriedad literaria en el género.

El cuento hispano contemporáneo tiene muchos rumbos e incluye tanto a los más jóvenes como a los más consagrados, no viéndose restringido ni en los temas ni en las modalidades discursivas. Cabe en él la reflexión filosófica de Álvaro Pombo o las metáforas políticas de Guillermo Samperio, el humor que practican Alfredo Bryce Echenique o Raúl Prieto, la maestría de Jorge Luis Borges en el relato fantástico o la de José María Merino al manejar el trasfondo mítico y simbólico de los cuentos de misterio; la literatura popular fantástica y el mundo del cómic con que Ferrer Bermejo inyecta al vacío cotidiano, y así sucesivamente.

Dentro del amplio panorama del relato español cabe destacar la prosa gallega, que nunca arrinconó el cuento o los catalanes que han revolucionado el cuento contemporáneo mediante tendencias de renovación.

En España, hoy en día conviven tres generaciones de escritores. Dentro del grupo marcado por Aldecoa, se hallan Carmen Martín Gaité,

Jesús Fernández Santos, Miguel Delibes, Juan García Hortelano, Juan Benet y Juan Marsé. Posteriormente se han destacado Vicente Ferrer-Vidal, Antonio Ferres, Jose M^a Merino, Álvaro Pombo, José Ferrer-Bermejo, Ignacio Fontes, Soledad Puértolas, etc.

Dentro del cuento hispanoamericano, Argentina, México, Cuba y Uruguay son muy prolíficos. Junto a los clásicos, Onetti, Donoso, Benedetti, Cortázar, Arreola, Ocampo, Borges, García Márquez, Roa Bastos, Fuentes, Carpentier, Rulfo, Quiroga, etc., hay nombres importantes, como el guatemalteco Augusto Monterroso, el chileno Antonio Skármeta, La puertorriqueña Rosario Ferré, el peruano Bryce Echenique, la uruguaya Cristina Peri Rossi, y muchos más que no podrían quedar fuera de un estudio del cuento más reciente. La lista completa de todos estos autores es prácticamente imposible.

Tanto en España como en Hispanoamérica el cuento ofrece hoy una escritura plural, dispersa y polifacética, existiendo una profunda sintonía en cuanto a la sensibilidad creativa entre los narradores hispanos de ambos lados del Atlántico.

Algunos escritores continúan enraizando sus relatos en un regionalismo o pintoresquismo que asume la cultura local, ya sean mitos gallegos, realismos mágicos americanos, leyendas andaluzas, geografías específicas o hablas idiosincrásicas. Otros han quitado al relato la responsabilidad de describir aquello con lo que los medios de comunicación nos han familiarizado.

Dada la heterogeneidad del cuento hispano actual, sería inexacto afirmar que todos los cuentos recientes privilegian la ruptura. E incluso los que abogan por dicha ruptura, ésta no tendría sentido sin la tradición.

En muchos de los cuentos contemporáneos sobrevive una de las tradiciones más antiguas del género: la oral. La tradición del relato oral que consagró el cuento hispanoamericano y que pervive a través de la cuentística de Rulfo, Arguedas y Roa Bastos, la recoge en el "post-boom" el mexicano Eraclio Zepeda o el uruguayo Eduardo Galeano. El

relator o fabulador de la tradición oral –“el cuentero”, como se le llama en Hispanoamérica- se ofrece en estos casos, bien como reliquia, bien como antídoto seguro contra los artificios del narrador superestrella al que gran parte de la narrativa contemporánea nos ha acostumbrado.

Entre los españoles, Carmen Martín Gaité también da fe de la tradición oral, así como José Manuel Ballesteros Pastor o Cristina Fernández Cubas.

□b es sólo la temática folklórica de un pueblo lo que ha atraído a innumerables cuentistas. Su capacidad de poder volverse a contar, moldeándose a las habilidades del que cuenta, a las cualidades fónicas de su lengua, a las expectativas del receptor y a la cultura en que se inserta, da fe de la fascinación que el relato transmitido de boca en boca ha ejercido en todas las culturas (Rueda, 1992: 47).

Es precisamente porque se puede volver a contar por lo que el cuento es eterno; no porque se anquilese sino porque se adapta a las circunstancias. Ana M^a Matute llama a los cuentos “viajeros impenitentes” ya que constituyen un género errante por excelencia.

“Cuentos peregrinos” llama García Márquez a los que tras largas vicisitudes publica en 1992.

Siempre he creído que toda versión de un cuento es mejor que la anterior. ¿Cómo saber entonces cuál debe ser la última? Es un secreto del oficio que no obedece a leyes de la inteligencia sino a la magia de los instintos, como sabe la cocinera cuándo está la sopa. De todos modos, por las dudas no volveré a leerlos, como nunca he vuelto a leer ninguno de mis libros por temor de arrepentirme. El que los lea sabrá qué hacer con ellos. Por fortuna, para estos doce cuentos peregrinos terminar en el cesto de los papeles debe ser como el alivio de volver a casa (García

Márquez, 1992: 19).

Este carácter errabundo del cuento queda también patente en *Los cuentos del tiempo de nunca acabar* de Vicente Soto.

Dentro de la cuentística contemporánea hay muestras evidentes de que la tradición se ha asumido, sin embargo raramente se asume la tradición –oral o escrita– sin que se le dé una vuelta de tuerca. La tradición se incorpora a la nueva cuentística con plena conciencia de la contemporaneidad.

Muchos de los cuentos de hoy están tan hábilmente tejidos como cualquier texto de Poe. Las enseñanzas de los maestros del cuento, Kafka, Quiroga, Borges, Cortázar, García Márquez, Felisberto Hernández, Bioy Casares, Aldecoa, etc., han sido asimiladas, reescritas y actualizadas dentro de un nuevo contexto. El argentino Antonio di Benedetto tiene toques de Bioy Casares; el colombiano Germán Espinosa evoca a García Márquez, el español Ricardo Doménech ha reconocido la influencia de Cortázar, Ayala e incluso Valle-Inclán.

Gabriela Mora en su libro *En torno al cuento* analiza algunas de las leyes consideradas tradicionalmente como imprescindibles para escribir un cuento y va desmantelando algunas de estas nociones.

Cuando habla del concepto de “epifanía” observa que este momento epifánico, más útil en el cuento que en la novela, se detecta en cuentos famosos pero en otros cuentos no existe tal momento. Por ejemplo en el cuento de Gabriel García Márquez “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”.

Opina Gabriela Mora que siendo este momento epifánico frecuente en los cuentos, no es imprescindible en ellos, ni exclusivo del cuento; pensemos si no en el drama.

En lo que se refiere al concepto de “final”, el cuento moderno rompe el patrón clásico con la existencia de cuentos con acción inconclusa o ambigua. También existen cuentos que comienzan con la conclusión y lo que interesa es saber cómo se llegó a ella.

Observamos, por tanto, en el cuento más actual una cierta liberación del realismo y una serie de transgresiones a las leyes del género que pasaremos a analizar.

A pesar de que el realismo constituye una profunda vena en la cuentística, la escritura contemporánea ya no se preocupa de dar testimonio de una realidad extraliteraria (geográfica o costumbrista) ni su objetivo es tampoco el de reflejar fielmente el habla regional.

Asimismo los cuentos replantean constantemente sus formas, su estructura, sus límites y muchas veces terminan transgrediendo las leyes que la tradición ha fijado para el género.

Cuando no se ha limitado arbitrariamente la extensión –el número de páginas que un cuento puede tener- se le ha exigido unidad anecdótica, un efecto único y otras imposiciones que lo convierten en un mecanismo de rigurosa precisión; prueba de este afán prescriptivo son los abundantes decálogos, definiciones y manuales sobre cómo escribir cuentos que nadie osaría aplicar a otros géneros.

Uno de los conceptos más sólidamente enraizados en el cuento es el de estructura. La estructura tradicional del cuento se basaba en el patrón tripartito del argumento, con su comienzo, desarrollo y fin. La unidad (aristotélica) que constituye dicha estructura se sigue considerando la espina dorsal del género, a pesar del duro golpe que ha sufrido en la cuentística más reciente.

Con el descrédito de los argumentos y la indeterminación de los desenlaces, el cuento contemporáneo relaja el concepto de unidad de significado y con él, el armazón del cuento tradicional.

Los cuentos, poco a poco, dejan de percibirse en los términos tradicionales de trama unificada en que la peripecia se inserta entre un comienzo y un final, dando paso a una práctica narrativa más flexible en el cuento actual.

Uno de los atentados más visibles contra el principio de unidad es la fragmentación. Los subtítulos o divisiones en secciones rompen la unidad del relato y arremeten contra la unidad tradicional del

argumento. Lejos de presentarse la fragmentación como una simple técnica, sugiere que lo narrado no se puede totalizar mediante el lenguaje.

Los finales abiertos delatan un escepticismo ante finales que se cierran en una visión absoluta. La fragmentación del relato es también una afirmación de pluralidad en cuanto a significados.

Un modo de superar también las limitaciones de tiempo y espacio que pesan sobre la unidad argumental del cuento es mediante los ciclos de cuentos.

Otra variante del ciclo de cuentos es la que aglutina un número determinado de relatos en torno a una misma temática, siguiendo el patrón ya clásico de *La cabeza del cordero*, de Francisco Ayala, en torno a la guerra civil española.

Mediante el ciclo de cuentos, el cuento usurpa a la novela su indiscutible poderío –la extensión– trascendiendo uno de los límites que más ha tiranizado al cuento y que también más fuerza le ha dado.

Es posible leer los ciclos de cuentos como un ciclo de relatos en torno a un eje común o también pueden leerse y juzgarse los relatos independientemente.

Sobre estos aspectos profundizaremos más adelante, tratando de explicarlos sobre textos concretos.

Por su parte, el juego desestabiliza la estructura rígida del cuento a través de los nuevos modos que propone de enmarcar el relato. Frente a la tradicional enmarcación del “cuento dentro del cuento”, el diálogo entre las parejas de cuentos, que Ana Rueda denomina “tándem”, constituye una de las prácticas más novedosas en el cuento actual.

Se trata de relatos independientes pero relacionados entre sí. El segundo puede desdeñar, invertir o complementar al primero, estableciendo una relación lúdica y dialógica con aquél. Al tener que ser considerados como pareja, desbordan los límites del cuento tradicional. Antonio Ferrer concibe algo semejante a los cuentos-tándem en “La

hiena que amaba una vez al año” y “La hiena que amaba una vez al año (segundo intento)”.

En este tipo de cuentos la presencia de significado no se halla ni en un cuento ni en el otro, sino en el diálogo que el lector les haga entablar entre sí.

Los cuentos-metamorfosis son otro atentado a la unidad argumental del cuento.

Son relatos en los que se parte del mundo cotidiano pero éste se transforma en un mundo inyectado de irracionalidad y lleno de sorpresas para el lector. Esta transformación o transfiguración de un mundo reconocible a un mundo onírico o de pesadilla ocurre de un modo imperceptible.

Estos relatos no están exentos de denuncia o crítica implícita.

Muchos relatos contemporáneos, aunque disímiles en tono y contenido, se erigen partiendo de una no-presencia radical de significado en el lenguaje, es decir de una ausencia. Son relatos que trazan, borran, vuelven a trazar. Fatigan las palabras para que rindan significados nuevos por encima y a pesar de esa ausencia. El resultado puede ser la fragmentación o atomización, los cuentos-tándem o los cuentos -metamorfosis, que hemos visto (Rueda, 1992: 181)

Estamos ante una cuentística que desmantela la noción tradicional de estructura, e incide en una noción de texto más flexible que permite ver la escritura como una interpretación en sí y no como una mera transparencia de la realidad.

El cuento, como ya hemos visto, no es un escarceo ni un tanteo para una novela larga. Un buen cuento es autosuficiente: establece su propio perímetro, lo cual incluye sus propias transgresiones y pasará a ser apreciado por su sello individual, sus propias leyes, y no las de Aristóteles, Quiroga o Poe.

5. PANORAMA GENERAL DEL CUENTO HISPANOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

5. 1. El cuento hispanoamericano hasta el siglo XX

La riqueza del cuento hispanoamericano, cultivado a lo largo de casi cinco siglos, es un hecho comúnmente reconocido y ese reconocimiento se ha confirmado en la mejor cinematografía contemporánea y en los más prestigiosos centros universitarios del mundo occidental. Son interesantes las opiniones de Pupo-Walker sobre el tema, recogidas en su libro *El cuento hispanoamericano*.

Se ha dicho que el cuento literario surge en los avatares de la modernidad y como expresión del impulso anticanónico que glorificó la sensibilidad romántica. Concretamente Walter Allen en su obra *The short story in English*, publicada en Oxford en 1981 describe la aparición - a nivel internacional - del cuento literario como forma *sui generis* de la ficción moderna. Sin embargo esa opinión se ve impugnada por narraciones recientes. Pensemos en la narración de García Márquez "El ahogado más hermoso del mundo" que nos revela, entre otras cosas, que ese espléndido texto se cifra en las etapas primarias de un mito. No sólo se manifiestan creencias ancestrales, sino que también se representa la gestación colectiva de un rito iniciador, en el que se entrelazan el culto a la fertilidad y otras nociones, casi tribales, de la cohesión social. Algo parecido se puede decir de "Un señor muy viejo con unas alas enormes" del mismo autor. Decía Borges que en el principio de la literatura estaba el mito y así mismo en el fin.

A la inversa, relatos antiquísimos reelaborados sobre papiros egipcios, o propagados en antiguas colecciones hindúes y semíticas nos asombran por su aparente modernidad.

Estos hechos nos confirman la rebeldía que siempre ha mostrado el género cuento y lo refractario que ha sido y es a definiciones y a la servidumbre que supone toda esquematización historiográfica. Sin embargo, el cuento suele verse como modalidad más próxima al habla cotidiana, la forma más accesible que nos ha legado la narrativa de creación.

La aparente sencillez del cuento puede ser asidero fugaz. Los hallazgos sugestivos debidos a los formalistas rusos y sobre todo a Vladimir Propp nos han mostrado que, incluso en los cuentos de hadas, hay un régimen de acciones codificadas que poseen una sorprendente versatilidad combinatoria (Pupo- Walker, 1995: 14).

También en cuentos, casi transparentes, de Chéjov, Melville o el propio Borges, persiste una apretada red de analogías que parece disolverse en el flujo mismo de la lectura.

En "La siesta del martes" de García Márquez los datos más relevantes parecen inscritos en la marginalidad que posee todo suceso de carácter rutinario o incidental.

Antes de centrarme en el cuento hispanoamericano del siglo XX realizaré un rápido repaso de lo que ha sido a lo largo de su historia.

En los siglos virreinales, el cuento se desgrana con frecuencia de la crónica a través de la hipérbole. Se destaca esta figura retórica entre todas porque con el paso de los años la hipérbole llegó a ser un rasgo sobresaliente del discurso cultural de América.

La desmesura forma parte de nuestra realidad. Nuestra realidad es desmesurada y con frecuencia nos plantea a los escritores problemas muy serios, como es el de la insuficiencia de las palabras. Cuando hablamos de un río, lo más grande que puede imaginar un lector europeo es el Danubio, que tiene 2790 kilómetros de largo. ¿Cómo podría imaginarse el Amazonas, que

en ciertos puntos es tan ancho que desde una orilla no se divisa la otra? La palabra *tempestad* sugiere una cosa al lector europeo y otra a nosotros, y lo mismo ocurre con los diluvios torrenciales del trópico. Los ríos de aguas hirvientes y las tormentas que hacen estremecer la tierra y los ciclones que se llevan las casas por los aires, no son cosas inventadas, sino dimensiones de la naturaleza que existen en nuestro mundo (Mendoza & García Márquez, 1994: 77-78).

En la era republicana la narración costumbrista retomó el amplio bagaje de anécdotas y relatos que durante siglos generó la historiografía indiana. El proyecto inmediato de numerosos costumbristas americanos era la consolidación de una iconografía cultural así como de una toponimia que pudiera servir como base discursiva de nacionalidades que se inventaron repentinamente al fragmentarse el imperio español.

En América, como en España, el cuadro de costumbres se vinculó a los proyectos ocasionales de un periodismo incipiente y provinciano. Como medio de expresión literaria, el relato costumbrista fue moda preponderante a lo largo del siglo pasado; no obstante, en términos generales, su embalaje fabulativo suele ser leve. Pero esa limitación, casi siempre obvia, no disminuye, en modo alguno, la relevancia que el artículo de costumbres tuvo en la configuración del discurso cultural hispanoamericano (Pupo-Walker, 1995: 25)

Al hablar de costumbrismo, hay que citar a Ricardo Palma y sus tradiciones peruanas. A veces los prototipos de lengua oral los toma Palma de fuentes literarias populares tales como el romancero tradicional, la literatura del Siglo de Oro, las crónicas de la época colonial, etc.

El criollismo de Palma era una forma de casticismo vehemente, empeñado en una armónica conjunción de los usos americanos (especialmente peruanos) y de la pauta peninsular (Oviedo, 1995: 138).

Escribir tradiciones era, para Ricardo Palma, una forma de conservar el pasado.

Ya situados en el Romanticismo, citaremos a Esteban Echeverría, nacido en Buenos Aires en 1805 y autor del cuento "El matadero". Aunque este cuento no responde exactamente al movimiento literario romántico sino más bien podemos encontrar reminiscencias del enciclopedismo francés del XVIII y elementos que más tarde veremos en el Realismo y el Naturalismo.

El cuento presenta dos partes. En la primera, se nos describe minuciosamente el ambiente del matadero, mientras que en la segunda parte, un Unitario es masacrado por los Federales hasta morir desangrado.

Es importante que se recuerde que este relato fue escrito en la época del dictador Juan Manuel de Rosas y los conflictos entre Unitarios y Federales eran continuos.

Entroncado con el Modernismo, aunque de proyección y mensaje universal citaremos a José Martí cuyo nombre va unido a la independencia de Cuba.

Especialmente interesantes son sus cuentos infantiles de carácter didáctico que publicó en la revista "La Edad de Oro" con la que persigue conformar un ideal de hombre pero buscando siempre vías concretas y reales. La transmisión de valores siempre se hará por el camino de la sensibilidad, apelando a los sentimientos y emociones.

El Modernismo supone una primera fase de consolidación creativa. Si en general se admite que con la primera guerra mundial termina el siglo XIX es razonable admitir que, en *Azul (1888) de Rubén*

Darío, el cuento ya alcanzaba niveles de condensación expresiva que sólo tenían equivalentes aproximados en los *Cuentos frágiles* (1883) de Gutiérrez Cajera o en algunos relatos que el venezolano Díaz Rodríguez incluyó en sus *Cuentos de colores* (1889).

□ es poco lo que el cuento de fin de siglo debe a la sensibilidad poética de los escritores modernistas.

En ese fin de siglo pasado surgía, en la ficción occidental, una avidez, casi desmesurada, por corroborar la contextura del entorno, así como las nuevas vicisitudes que imponían los procesos de transformación social iniciados por la revolución industrial y la sociedad burguesa. La fascinación sobresaltada que sintieron □la y otros naturalistas los llevó a meticulosas pesquisas pseudo-científicas.

Es a partir de esas inquisiciones que se iniciará, en la ficción naturalista, la irregular amalgama de discursos que ha caracterizado a las obras de esos escritores. Casi toda forma de aberración patológica o social se convirtió en materia prima del relato naturalista.

En la América hispana nadie obtuvo mejor partido de esas ficciones, proclives a la anomalía, que el uruguayo Horacio Quiroga. Otros narradores de su época, menos conocidos, escribieron cuentos que se aproximan, notablemente, a los mejores de Quiroga.

Javier de Viana demostró excepcionales facultades para el cuento. Enrique Anderson Imbert leyó a Viana con su habitual finura y al comentar varios relatos suyos, alude, más de una vez, a la predilección que este narrador sentía por el efectismo de la violencia y la sordidez (Pupo- Walker, 1995: 34).

Al comenzar la segunda década de este siglo, lo autóctono se convirtió en materia prima de las creaciones de la cuentística hispanoamericana. El vasto contenido poético y filosófico que perdura en antiquísimos relatos mayas está presente en las hermosa *Leyendas de Guatemala* (1930) que escribió Miguel Ángel Asturias.

Gradualmente se fueron relegando a un segundo plano el léxico regionalista y las gruesas agendas documentales que aprovechó la ficción criollista.

5. 2. El cuento hispanoamericano en nuestro siglo

En cuanto al cuento hispanoamericano del siglo XX es muy sugestiva la introducción que realiza Fernando Burgos en su obra *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*.

La atención global a este espacio moderno se corresponde con la percepción de que el cuento hispanoamericano del siglo XX se presenta como una pieza polifónica relacionante, ejecutada con la intertextualidad plural de lo diverso, rehecha constantemente y procesada por la materia flexible de las construcciones y reconstrucciones con que cada uno de los modos y fases de la modernidad ha confrontado el modelo cambiante de su escritura (Burgos, 1997: 9-10).

En los inicios de esta trayectoria moderna, la cuentística de Horacio Quiroga surge como una de las grandes inspiradoras del espíritu de renovación en la producción literaria hispanoamericana. Quiroga fue el primer expositor de una teoría del cuento en la América hispana, definiendo con precisión los contornos del género.

□b habla Quiroga sólo de depuración técnica, sino que opina que el "duende", esa otra dimensión misteriosa de la creación, es también absolutamente necesaria.

Quiroga utilizó la brevedad fortificando el concepto de tensión en el cuento y llevándolo a un nivel de excelencia que lo colocaría como el maestro del género en la literatura hispanoamericana.

En las muchas afirmaciones que Horacio Quiroga vierte sobre el cuento, es recurrente y se podría decir que hasta obsesiva su preocupación con el final del relato, que es el eje alrededor del cual gira éste como forma literaria.

Esta insistencia de Quiroga en el final del cuento es sólo la manifestación más visible de una poética del relato que se articula en toda su obra (...) Se trata de una poética centrada en un concepto de economía retórica que se supone rija todos los aspectos de la producción del relato (Alonso, 1995: 195-196).

Puede ser interesante incluir aquí el decálogo del perfecto cuentista de Quiroga y observaremos que varios de sus mandamientos hacen referencia a esta importancia que da el autor a la brevedad y a la economía retórica, así como al final del cuento.

Horacio Quiroga (1879-1937)

Decálogo del perfecto cuentista

I

Cree en un maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chejov— como en Dios mismo.

II

Cree que su arte es una cima inaccesible. b sueñes en domarla. Cuando puedas hacerlo, lo conseguirás sin saberlo tú mismo.

III

Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que ninguna otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia.

IV

Ten fe ciega no en tu capacidad para el triunfo, sino en el ardor con que lo deseas. Ama a tu arte como a tu novia, dándole todo tu corazón.

V

□b empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas.

VI

Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: "Desde el río soplaban el viento frío", no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de tus palabras, no te preocupes de observar si son entre sí consonantes o asonantes.

VII

□b adjetivos sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.

VIII

Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. □b te distraigas viendo tú lo que ellos pueden o no les importa ver. □b abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea.

IX

□b escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino.

X

□b pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que

para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. □b de otro modo se obtiene la vida del cuento.

<http://www.literatura.us/quiroga/decalogo.html>

En muchas de sus narraciones Quiroga hace por entregarle al lector desde el comienzo los pormenores del final de la trama que éste va a leer. En esta línea va el titular un cuento "El hombre muerto". ¿Cómo, habiéndose revelado el desenlace de la acción, podrá el escritor mantener el suspense y la intensidad necesarios para que el cuento sea efectivo? Se trataría, tal vez, de un desafío que Quiroga se impondría: el de mantener la atención del lector a pesar de haberle revelado el término de su itinerario de lectura. Este revelar el final del cuento desde sus primicias significa, no obstante, engendrar una situación en la que existe el peligro de que la escritura se vuelva redundante, de que el relato se cierre sobre sí mismo ya desde su palabra inicial.

Algo parecido hizo García Márquez en su relato *Crónica de una muerte anunciada* que se inicia con las palabras: "El día que mataron a Santiago □asar..."

El abandono casi total del quehacer literario que marcó los últimos años de Quiroga, adquiere connotaciones que hasta ahora habrían permanecido insospechadas. Si Quiroga utilizó la escritura para mantener a raya el conocimiento de la muerte, entonces el suicidio final del escritor constituyó, más que el cierre de un círculo vital, la corroboración –redundante como toda verificación– de una muerte que ya había acaecido años atrás. Pero quizás en esto haya estribado precisamente el triunfo final de Quiroga: el que su muerte biológica fuera tan sólo un *addendum*, una apostilla superflua a esa otra muerte –a la forjada y convocada por él mediante su renuncia a la escritura (Alonso, 1995: 210).

En estos inicios de renovación hay que considerar también la obra cuentística de Leopoldo Lugones. Sobre él dijo Jorge Luis Borges que su historia es inseparable de la historia del modernismo, aunque su obra excede los límites de este periodo, colocándose dentro de las manifestaciones preliminares de la vanguardia hispanoamericana.

En la obra de Lugones *Las fuerzas extrañas*, se recogen asuntos de carácter legendario, histórico y científicista, presentando, en este último caso, un mundo que en aquel entonces mostraba oscuras fronteras con el espiritismo y la teosofía.

La crítica, en general ha destacado poco la modernidad de este libro, unitario y múltiple, en el que el autor presenta varias posibilidades de lectura, pues los doce relatos que lo componen, son susceptibles de lecturas aisladas como textos independientes, y a su vez, como un conjunto al que une la misma intencionalidad: "las fuerzas extrañas".

La producción vanguardista del cuento hispanoamericano intensifica las innovaciones alcanzadas por los modernistas y prosperó entre los años 1917 y 1937.

La escritora venezolana Teresa de la Parra cumple cabalmente con la provocación e intensidad del cambio artístico, asociadas a la realización vanguardista.

Junto a ella, lo más representativo de esta producción vanguardista lo encontramos en textos de Rafael Arévalo Martínez, Julio Garmendia, Pablo Palacio, Efrén Hernández, Juan Emar, Héctor Barreto y Julio Torri. También pueden considerarse dentro de ese espíritu vanguardista los cuentos de Ricardo Güiraldes, Roberto Arlt, María Luisa Bombal y Felisberto Hernández.

□b podemos pasar por alto en este repaso al cuento hispanoamericano del siglo XX, dos sistemas cuentísticos peculiares. El primero de ellos es el de Jorge Luis Borges.

La obra de Borges erradica la noción del cuento como género menor.

Con Borges se impone la conciencia de que la autonomía de los mecanismos que gobiernan lo cuentístico supone un conocimiento profundo de lo literario; por ello, asimilar la experiencia borgiana del cuento es comprender la dificultad de su escritura, lo que constituye un verdadero desafío creativo sobre el poder de la concentración y el conocimiento de la palabra. Penetrar a su vez en esta visión es entender la proximidad del cuento con otras artes, la pintura entre ellas. Contar, evocar la anécdota, articular la emoción, narrar expresivamente son modos insuficientes del relato y abandonables. El cuento se encuentra con el arte, reconociéndose en un espacio de máximo aprovechamiento, ocupado por la energía del lenguaje, la movilidad de perspectivas y la multiplicidad metafórica (Burgos, 1997: 19)

Es sorprendente cómo en Borges se produce no sólo un gran dominio de las normas de los géneros que trabaja, sino también la subversión y cuestionamiento de esas mismas normas.

El acercamiento de este autor a la literatura estuvo siempre dirigido a desvelar los hábitos y prejuicios intelectuales que desde el Romanticismo tendían a darle a ésta un carácter transcendente. Borges estuvo siempre muy consciente de su paradójica posición de ser un escritor muy libresco empeñado en cuestionar la autoridad de los libros.

Es bien conocida la preferencia de Borges, en los géneros narrativos, por el cuento. La brevedad de éste corresponde muy bien al enfoque irónico de Borges. La opción de Borges de dedicarse al cuento pudo deberse también a la fuerte y antigua vinculación de ese género con la pedagogía y la reflexión filosófica y moral. El cuento ha estado ligado siempre a la enseñanza y a la reflexión crítica, y aunque este aspecto se vio muy atenuado en la tradición cuentística moderna (Poe, Flaubert, Maupassant), aún sigue presente como residuo, y es

particularmente visible en los relatos detectivescos y fantásticos que tanto le gustaban a Borges.

Una de las contribuciones más importantes de Borges al género cuento ha sido el planteamiento de la diferencia entre el cuento y los géneros de la novela, el ensayo y la poesía, así como las diferencias entre el discurso periodístico, el ensayístico y el narrativo.

Borges demuestra que decir que la novela difiere radicalmente del cuento porque en ella "cabén más cosas" es ignorar la capacidad del cuento de contener, mediante un sistema de alusiones y referencias que se entrecruzan a través de los siglos y los continentes, una enorme cantidad de información.

Las fronteras entre cuento, novela y ensayo se difuminan en Borges, hecho que se extiende también a la distinción –al parecer mucho más fundamental- entre el cuento y el poema. Es sabido que muchos poemas de Borges son ampliamente narrativos. Otros tantos son de contenido ensayístico. Mientras que hay siempre en sus cuentos pasajes descriptivos que pueden calificarse de poéticos. Borges usa en ellos metáforas e imágenes que, como en la definición romántica de la poesía lírica, evocan vívidamente un instante.

Más allá de la evidente intertextualidad entre sus cuentos y sus poemas, Borges ha cuestionado la distinción entre ambos géneros mediante la creación de cuentos sumamente breves cuyo propósito es provocar en el lector un estremecimiento similar al de la poesía lírica pero sin hacer uso de los recursos más notorios de ésta: por ejemplo, el ritmo, la rima, la escansión y las metáforas llamativas. Estos "minicuentos" con frecuencia aparecen intercalados en sus libros de poemas, como si Borges quisiera subrayar de este modo su carácter de textos poéticos (González Pérez, 1995: 225)

Estos minicuentos de los que habla Aníbal González Pérez en su estudio "Borges y las fronteras del cuento" muestran una casi ostentosa parquedad de metáforas y sin embargo comparten con los poemas, junto a los que aparecen, la misma intensidad y el mismo carácter sugestivo.

La cuentística de Borges desafía las distinciones genéricas a la vez que las acepta provisionalmente, en un doble movimiento. Aunque Borges debe mucho a la tradición vanguardista, no tardó en comprender que la más efectiva subversión de las ideas literarias recibidas consiste en una calculada ambigüedad, no en elaboraciones diametralmente opuestas a la tradición. Dicho sencillamente, Borges prefirió minar la tradición desde dentro.

Los argumentos críticos a la teoría de los géneros implícitos en los cuentos de Borges son sencillos de seguir, pero dejan a menudo un residuo de incertidumbre, pues hay mucho en ellos de "reducción al absurdo". En el fondo estos problemas nunca son sencillos, pues ni la literatura ni el lenguaje son creaciones totalmente racionales. La importancia de estas aporías literarias de Borges reside en que ellas ponen al descubierto las premisas ocultas que subyacen en las nociones comúnmente aceptadas de los "géneros literarios", y marcan la frontera de lo que podemos aseverar con certeza acerca de la literatura.

El segundo sistema cuentístico peculiar al que hacíamos referencia es el de José Lezama Lima.

La mayoría de sus cuentos se fueron publicando en revistas en la década de los cuarenta. Su obra está dotada de un gran poderío verbal y una enorme significación.

La cuentística de Lezama propone un paso prácticamente imperceptible entre la linealidad anecdótica y la complejidad simbólica. Sus cuentos penetran en la imaginación con un dominio majestuoso de la palabra y una exquisita fluidez lírica (Burgos, 1997: 20).

Es una gran injusticia que en muchas de las antologías de literatura hispanoamericana no se hayan incluido los cuentos del cubano José Lezama Lima. En la antología de Fernando Burgos se incluye el relato "Cangrejos, golondrinas". Tras su lectura, constatamos lo que Fernando Burgos, en su introducción, dice sobre el majestuoso uso de la palabra y su exquisita fluidez lírica. Encontramos una prosa barroca que se une a una complejidad conceptual y al uso de una simbología que lo hacen difícil para el lector poco conocedor de su obra.

Después de la publicación de su primera novela *Paradiso* (1966) empieza a tener difusión internacional toda su obra.

Dice Fernando Burgos, sobre el cuento "Cangrejos, golondrinas":

Un elemento simbólico central del cuento es la marca que se apodera del cuerpo, el cangrejo que no deja ser golondrina. Esta dirección metafórica de cuerpos e inscripciones integra en el relato las interpretaciones de la superstición y la filología, el remedio de los curanderos negros, las imprecisiones de la ciencia y los mecanismos de la sabiduría popular (Burgos, 1997: 20).

Difícilmente podrá verse en la cuentística hispanoamericana del siglo XX la utilización de una estética puramente realista, aspecto que cierta crítica trató de hacer demostrable con el establecimiento de tendencias tales como el "criollismo", el "regionalismo" y el "indigenismo". Estas denominaciones perdieron vigencia eventualmente frente al hecho de que no representaban verdaderamente categorías estéticas y cuya producción dentro de ese marco exclusivo que indicaba el término (criollista, regionalista, indigenista) era en el mejor de los casos discutible.

Lo que sí podemos rastrear es una cierta cuentística de preocupación social y existencial en autores como Mario Benedetti, Julio

Ramón Ribeyro y sobre todo José Luis González y José Revueltas. Sin embargo esta cuentística será siempre tamizada por otros componentes del discurso moderno predominante en el siglo XX.

Los cuentos de José Luis González incorporan la narrativa puertorriqueña a los temas urbanos, a un populismo estilizado y sensible, modernizando los planteamientos sociales, con una escritura pulida, limpia y esencial que dará la tónica del nuevo realismo hispanoamericano.

La preocupación existencial la hallamos más patente en el escritor José Revueltas. □b se trata de un escritor adepto al realismo, sino de un escritor que no separó la imaginación de la materialidad que la provoca.

A mediados del siglo XX comienzan a publicar cuentos autores cuya obra narrativa constituiría en el decenio siguiente un fenómeno único de producción literaria y sin precedentes en el mundo hispánico. Se les llamaría los narradores del "boom" hispanoamericano. Estos autores terminarían por erradicar completamente la percepción de este arte como el de una expresión peculiar o regionalista caracterizadora del "estilo" del suelo americano, originándose así un interés a nivel continental por el conocimiento de una producción única para el acervo cultural occidental.

Algunos ejemplos de la nueva conformación del cuento en la década de los cincuenta lo ofrecen autores como Antonio Di Benedetto, quien demostró las posibilidades de un vanguardismo poético en el relato y la formación de textualidades pictóricas irreales a la vez que fuertemente telúricas.

Juan Rulfo ejecutaría de manera magistral el poder de tensión del cuento con vistas a la creación de una atmósfera narrativa que entrecruzaba de un modo único lo real y lo irreal.

Alejo Carpentier, que utilizaría el barroco para su estética de lo real-maravilloso en un redescubrimiento de lo americano, del poder del lenguaje y de las superposiciones culturales.

Juan José Arreola que fusionaba en su cuentística la ironía y el existencialismo, arribando a una visión crítica de lo moderno.

Julio Cortázar cuya obra cuentística rompería convenciones, ofreciendo alternativas diversas a una comprensión racionalista de lo artístico.

Mario Benedetti, maestro inigualable en la creación de una cuentística sumergida en las debilidades del individuo y la enajenación social.

Gabriel García Márquez cuya obra cuentística representa el movimiento de una escritura de la imaginación en una trayectoria que abarca la totalidad de su producción, desde los primeros cuentos escritos hacia fines de la década de los cuarenta- "La tercera resignación" (1947)- hasta los concluidos a principios de la década de los noventa, *Doce cuentos peregrinos*.

De cualquier modo, el libro de cuentos de más alta expresividad artística de García Márquez es *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1972).

Los escritores del denominado "boom" de la narrativa hispanoamericana continuarán su producción cuentística en las décadas siguientes.

Los procesos de modernización en el siglo veinte han creado una serie de contradicciones relativas al desenvolvimiento social del hombre, provocando una reacción crítica hacia la modernidad por parte de una serie de autores en las décadas de los años sesenta y setenta. Esta actitud crítica se mostró de una forma muy plural.

Dentro de esta corriente podemos citar en primer lugar a la escritora argentina Marta Traba, intelectual de intensa pasión por la defensa de principios de justicia social; su utopía era la realización plena del potencial humano en una sociedad comunitaria, ideal que persiguió con una pasión romántica que le costó duros enfrentamientos y marginalidad.

La reacción hacia la modernidad reviste en la obra de Marta Traba una crítica al desarrollo de una modernidad burguesa, es decir, a la sobrevaloración del progreso como también a la noción de que éste suponía un mejoramiento de la comunicación social.

En los años que aparecen los primeros cuentos de Marta Traba, publican también Luis Rafael Sánchez y Alfredo Bryce Echenique.

Única es la manera en que el escritor puertorriqueño configura a los personajes de sus cuentos, penetrando en el alma de seres movidos por su acercamiento a un estado triádico que los separa transitoriamente de la marginalidad (Burgos, 1997: 32)

Los cuentos del escritor peruano Alfredo Bryce Echenique abordan la crítica social desde la perspectiva del humor, acercando así la risa y el dolor.

“He vivido siempre con la sensación de pertenecer a un mundo vencido y de que el vencedor es cruel” (Bryce Echenique, 1993:178). El pesimismo, sin embargo, no es la dirección final de sus cuentos. Lo central está en la revelación misma, en la franqueza descarnada con que se ve lo social y el rol diminuto, teatral, del hombre.

Otra forma de actitud crítica hacia lo moderno en el cuento hispanoamericano publicado en las décadas de los sesenta y setenta corresponde a los textos que impugnan directa o indirectamente las repercusiones de la modernización social. Aquí cabe, por ejemplo, la temática de lo ecológico, a través de lo cual se manifiesta una preocupación artística por el desarrollo ilimitado de la tecnología, la ocupación contaminante de ésta en la naturaleza y sus efectos negativos en la sociedad.

Hay que puntualizar, a pesar de lo dicho, que esta visión preocupante y anticipatoria sobre las consecuencias destructivas de una sociedad moderna aferrada a principios de activa y continua

transformación no se plasma con la simplicidad de una protesta ni con el tono de una aflicción exclusivamente pesimista.

La rica tradición del relato fantástico se extiende en Hispanoamérica desde las expresiones literarias coloniales.

Es sin duda Julio Cortázar la figura más relevante del cuento fantástico. Jorge Luis Borges, con su enorme talento, contribuyó en gran medida al prestigio del género, pero su obra es inimitable. La influencia de Cortázar es sin embargo más sistemática.

Cortázar, no sólo escribió cuentos fantásticos, sino que fue capaz de analizar su propia obra y de abstraer de ella una serie de rasgos esenciales para elaborar una teoría de alcance universal.

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa y efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo (Cortázar, 1963: 3-4).

Una primera observación que hace Cortázar sobre lo fantástico es que aspira a superar la antinomia imaginación-realidad, representa una apertura hacia un mundo que escapa al dominio de la razón y obedece

a una necesidad profunda del ser humano, acaso de ampliar el mundo de lo llamado real mediante la creación de ficciones significativas.

En segundo lugar, observa Cortázar que para él lo fantástico supone una interrupción momentánea de la normalidad, pero sin vulnerar las leyes de la verosimilitud. De ahí la importancia de los componentes realistas en los que el lector ha de apoyar la convicción de que es verdadero aquello que está ocurriendo en el relato.

De esta misma opinión es García Márquez.

Los cuentos de Julio Cortázar parten siempre de una situación cotidiana en la que irrumpe de súbito lo extraño, el misterio, lo fantástico. Esto genera una tensión y hace que la frontera entre lo real y lo fantástico se diluya. Pero, al final, en casi todos ellos percibimos un instante de reconocimiento de la realidad, una vuelta al puerto seguro del hábito, y estos regresos alcanzan una emoción muy grata para el lector, pues es terrible perderse en lo extraño. Cortázar inserta, pues, lo fantástico en un contexto minuciosamente realista y lo hace para enriquecer la realidad. La vida cotidiana está llena de elementos oscuros que se pueden intuir a través del mundo imaginario.

En casi todos sus relatos se produce un contraste entre la esfera de la realidad cotidiana y otro plano más secreto y menos comunicable, operándose en su obra un fenómeno según el cual los hechos reales se van modificando hasta tornarse fantásticos, aunque por lo general, al final de los mismos se produce una vuelta a la normalidad.

Un concepto indispensable para la comprensión de lo fantástico es la instauración de la ambigüedad, produciendo una atmósfera misteriosa que hace que no logremos entenderlos totalmente. Es aquí donde autor y lector se encuentran íntimamente implicados.

Para Cortázar el tiempo no es unívoco, progresivo, lineal, sino que puede ser simultáneo o estar dispuesto en planos que ocasionalmente puedan tocarse y a menudo cuestiona los límites que separan al ser humano de otras formas de vida.

El gusto por la idea del doble, desarrollado por los románticos y profundizado por los surrealistas, lo hallamos también como motivo central de muchos cuentos del argentino, con lo que puede aportar de confusión, de ambigüedad.

Por su parte, los contactos entre la vida y la literatura se intensifican en este autor porque ambas son concebidas como dos planos no necesariamente separados sino interrelacionados.

Esta rica tradición del relato fantástico encuentra, en la década de los setenta, un notable exponente en la escritora puertorriqueña Rosario Ferré.

El fervor de esta autora por el cuento y por el tratamiento de lo fantástico la llevará a un concienzudo estudio de la obra de Julio Cortázar y Felisberto Hernández. Su aproximación a lo fantástico consiste en retomar la tradición de estos autores y conducirla a un punto de simbiosis creativa en la que intervendrán elementos socioculturales enfocados críticamente; un manejo altamente expresivo del lenguaje es asimismo fundamental en esta perspectiva.

Otra autora que realiza un original tratamiento de la escritura fantástica y una nueva visión en el universo de la ciencia-ficción es Angélica Gorodischer, nacida en Buenos Aires en 1929, vive desde su infancia en Rosario (Santa Fe). Es una de las figuras más valiosas y originales que han dado las letras argentinas. Publicó su primer libro de cuentos en 1965, y durante el inicio de su carrera se decantó sobre todo por temas típicos de la ciencia ficción, a los que incorporó su impronta personal y el peculiar carácter de la tradición fantástica argentina. Durante esta etapa estudió los mecanismos narrativos de la tradición oral, y en el proceso logró cristalizar una de las voces más vívidas y memorables de la literatura en lengua castellana. Entre sus obras más significativas tenemos: *Trafalgar*, obra con la que tiende un puente entre el cuento de café y la ciencia ficción, y *Kalpa imperial*. Ambas han sido objeto de culto desde su aparición y se consideran puntales de la narrativa fantástica moderna. De forma paralela, y

especialmente desde la edición de *Kalpa*, la autora se ha dedicado a explorar un abanico temático cada vez más amplio, que incluye el relato feminista, el género policíaco, la narración erótica y la novela histórica. Tiene asimismo un sólido prestigio en el ámbito académico y ha participado en numerosos congresos internacionales; actualmente ejerce de coordinadora de la Red de Escritoras Latinoamericanas en Argentina

A lo largo de las décadas de los ochenta y los noventa se sigue cultivando el cuento fantástico, reafirmandose la idea de su continuidad en la cuentística hispanoamericana.

La nómina de escritores de cuentos de los años ochenta es extensísima aunque particularmente productiva resulta la obra de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi. Su cuentística figura entre las que asumieron de modo más absorbente la realización de la modernidad literaria. Ella siempre ha mostrado su acuerdo con la opinión de Rimbaud de que hay que ser completamente moderno.

Sobre estas décadas de los 80 y los 90, siguiendo la opinión expresada por Carmen de Mora en su obra *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, se observa cómo estas décadas son muy fructíferas, en lo que se refiere a estudios críticos y antologías, si las comparamos con las anteriores. Podemos citar antologías como la de Oscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, publicada en México en 1978. Julio Ortega publica en 1989 *El muro y la intemperie*, una antología del cuento hispanoamericano que consta de 61 autores. Del mismo año es otro trabajo interesante en lo que a antologías se refiere; es el de Lauro Cavala "El nuevo cuento mexicano, 1979-1988".

Especialmente interesante es el trabajo de Daniel Balderston que consiste en una obra de recopilación de antologías de cuentos a nivel continental. Trabaja sobre un corpus de 1302 antologías de relatos cortos.

También Ana Rueda trabaja con un corpus cuentístico correspondiente al quinquenio 1970-1985, elegido con arreglo a un criterio específico, el de la *ausencia* (la no-presencia de significado fijado en el texto).

He seleccionado –afirma– los cuentos que me han parecido más sugestivos, más polivalentes, originales y atrevidos al enfrentarse a unos de los signos de la contemporaneidad: el vacío del signo lingüístico (Rueda, 1992: 12).

Las últimas décadas del siglo XX se cierran con una fase posmodernista de la narrativa. En el cuento posmoderno se confronta directamente en el texto el hecho creativo y es ésta una de las notas que identifica a la literatura vanguardista y neovanguardista.

Confrontar la realización artística introduciéndose en plena maquinaria del proceso creativo con los imprevisibles resultados derivados de los modos deconstructivos o transformacionales de lo literario es un signo de lo posmoderno con el que se identifican plenamente los cuentos de Guillermo Samperio, Antonio Benítez Rojo, Salvador Elizondo, Marco Denevi o Augusto Monterroso entre otros muchos.

Toda esta producción cuentística indica que la fase posmoderna ha creado ya su propia tradición; tradición que se caracteriza tanto por la rápida irrupción del cambio literario como por la enorme variedad de enfoques narrativos y aperturas estéticas.

El cruce de estéticas y de ejecuciones se registra en una especialidad visitada por el apremio del cambio, la desprogramación de tradiciones, el tratamiento anticonvencional del género cuento, la convergencia de lo barroco, y el desencanto de la modernidad como noción de progreso (Burgos, 1997: 61)

O como dice Julio Ortega:

Así, en estos tiempos de modernidad estética sin modernización aleccionadora a la vista, estos narradores hacen del cuento un acto imaginativo de extraordinaria capacidad apelativa, tanto cultural como política; porque se inscriben en los trabajos de la reconstrucción del tejido comunitario como en la subversión de los códigos, valores y modelos hegemónicos (Ortega, 1995: 585)

5. 3. La última hora del cuento

Obviamente, la brevedad y la condensación son cruciales en el cuento; sin embargo, el número de páginas no debería decidir la demarcación del género.

Muchas de las reacciones negativas que suscita el género se deben precisamente a la brevedad, en la que muchos lectores se basan para calificarlo de género "menor".

La condensación del cuento se enfrenta a la censura de que el cuento es incapaz de manejar el desarrollo temporal y espacial propio de la novela. Sin embargo, hoy en día se manifiestan varios tipos de ensamblaje que nos obligan a lecturas atentas, pues rebasan los límites físicos del cuento.

Parte de la enmarcación del relato es la relación física que un cuento guarda con respecto a los demás cuentos de la misma colección. Hoy en día se producen novedosas tensiones en este ámbito, que afectan a la supuesta unidad del género.

Los ciclos de cuentos apuntan precisamente a esto. Ya apuntábamos a este tema cuando hablábamos de la situación actual del cuento hispano.

Ingram define los ciclos de cuentos del siglo XX como un libro en el que los cuentos están relacionados por el autor de tal manera que la experiencia del lector en determinados puntos del libro modifica de manera significativa su experiencia de cada una de las partes componenciales (Ingram, 1971: 17)

Por ejemplo *Siete miradas en un mismo paisaje* de la catalana Esther Tusquets puede leerse como un ciclo de cuentos en torno al personaje principal, Sara, o pueden también leerse o juzgarse los relatos individualmente. La colección de Rafael Dieste *Historias e invenciones de Félix Muriel* también puede ser leída como ciclo de cuentos en torno a un personaje central. Una referencia más conocida puede ser *Industrias y andanzas de Alfanhuí* de Rafael Sánchez Ferlosio.

Hay otros tipos de montajes que aseguran una línea de continuidad entre los relatos, aparte de la personalidad o el estilo que el autor pueda imprimir en ellos. En los cuentos de García Márquez, por ejemplo, muchos de sus personajes figuran en distintos relatos, creando así el mundo mítico del enorme rompecabezas que es Macondo. En "La prodigiosa tarde de Baltazar" el médico le advierte a Montiel de los peligros de excitarse y en "La viuda de Montiel" se revela que un ataque de cólera había sido la causa de su muerte.

Asimismo, no habría gran problema en considerar los *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez como un ciclo de cuentos debido a la gran cantidad de elementos recurrentes que cohesionan dichos relatos. Realizaremos un estudio más exhaustivo de este aspecto en la última parte del presente trabajo

En las primeras décadas del siglo XX, la insistencia en buscar la idiosincrasia del cuento resultó en un acartonamiento didáctico propuesto a enseñar cómo debía escribirse un buen cuento.

La conciencia teórica de *El decálogo del perfecto cuentista* del uruguayo Horacio Quiroga es, a pesar de su importancia, un ejemplo

más reciente de ese espíritu tratadista y cartesiano, ávido de apresar en una fórmula la esencia del cuento.

□b deja de ser curioso que la narrativa de Quiroga explorase los aspectos más alucinados de la existencia y, por tanto, los menos susceptibles de ser reglados.

El problema radica en que la crítica de los últimos veinte o treinta años aún no ha verificado la rápida evolución del cuento hispano desde el romanticismo. La sintonía con el pensamiento actual que exhibe la cuentística contemporánea de Roa Bastos, Arreola, Carpentier, Borges, Cortázar, García Márquez, y otros clásicos contemporáneos, se halla completamente alejada del cuento tal como se teorizara en el siglo pasado.

Es una tarea ardua dictaminar en qué consiste la contemporaneidad de cualquier texto, y los críticos tampoco están de acuerdo en este punto. Cualquiera que sea el rasgo que se elija como signo de contemporaneidad (estructura abierta, discurso autorreflexivo, innovaciones técnicas, etc.), podemos ver que uno de los denominadores comunes es el de la disolución de fronteras en el plano discursivo. Ante los cuentos que se escriben hoy, resulta insostenible asignarle al cuento una estructura fija. El hecho de que el cuento tiene que ser justo, tanto en lo que incluye como en lo que excluye, no significa que deba seguir ajustándose a fórmulas que impedirían ver su ser (Rueda, 1992: 102)

Muchas teorías recientes sostienen que no es la brevedad sino la estructura el elemento diferenciador del cuento.

Uno de los problemas con que se enfrentan estos análisis estructuralistas es la formulación que derivan de un mensaje unívoco. Es decir, tiene que haber una descodificación esencialmente idéntica por parte de distintos lectores. La universalidad interpretativa no sólo

no admite interpretaciones plurales sino que rechaza también la naturaleza simbólica de todo mensaje. La mayor limitación del estructuralismo sería, por tanto, su tendencia al reduccionismo.

Cualquier intento por definir un significado echa a perder otros significados múltiples a los que el texto se abre en referencias simbólicas y alusivas.

En el polo opuesto a los críticos que defienden la estructura interna del cuento en base al argumento, se encuentran los que pretenden reivindicar la suficiencia del cuento sin recurrir a la necesidad de un hilo argumental.

Ha habido una atención desproporcionada por parte de la crítica a los problemas relacionados con la técnica del cuento, que se suelen distribuir en tres áreas: la retórica de la presentación del cuento (puntos de vista, tipos de acción, etc.), la relación de la técnica con el tema, y la relación de la técnica del cuento con otras artes y géneros.

Los intentos por acotar el género no pueden rehuir la naturaleza radicalmente paradójica del cuento: 1) los intentos por hallar presencias proceden de la constatación de que lo más importante del cuento es lo ausente; 2) los que señalan la enorme flexibilidad del cuento no pueden dejar de reconocer que el cuento se rige por "precisas leyes" en las que el menor desbarre puede echarlo todo a rodar; 3) los más fervorosos proponentes de un armazón o estructura del cuento conviven ideológicamente con los que proclaman su desaparición (Rueda, 1992: 116-117).

Hay muchos escritores que describen el valor latente del cuento desde el punto de vista del proceso creativo. Esto empuja, por ejemplo a Cortázar, a poner de relieve aspectos psicológicos de la subjetividad del escritor. También Forster es de esta opinión. Él sugiere que el valor del cuento depende del factor individual y personal del escritor.

Sin embargo, nos surge la pregunta de cómo enfrentarse con textos que carecen de un "yo" autorial unificado o simplemente explicitado en el texto.

El atractivo de esta propuesta se hace eco en cuentistas hispanos contemporáneos. Tanto Gabriel García Márquez como Alfredo Bryce Echenique encabezan sus ficciones con el recordatorio de que las escriben "para que les quieran más".

La propuesta de una presunta personalidad que unifica los cuentos ya surgió con Gorki que sostenía que sin la personalidad el cuento está hundido; o Montaigne que afirmaba que él era la materia de su obra.

Dice García Márquez al respecto: "Escribo siempre el libro que me gusta a mí y naturalmente espero que entonces le guste a mucha gente, porque cada vez me parezco más a mis lectores" (El Semanal 21.7.1996)

La propuesta de que la verdad del texto es la personalidad oculta del autor ha sido, sin embargo, muy cuestionada.

Existe otro posible enfoque crítico en torno al cuento que rastreamos en escritores como Kafka o Felisberto Hernández. Es el enfoque psicologista. Aquí la primacía del consciente creador queda relegada a un segundo plano. El significado que se manifiesta a nivel consciente o reflexivo se arrincona ahora para favorecer el creado por fuerzas latentes del subconsciente.

El tirón que esta visión crítica ejerce sitúa el cuento más lejos de la narrativa y más cercano a formas no lineales como la poesía.

Una de las virtudes de este enfoque es que no parte de los elementos externos de la forma o del tema, sino de la visión subyacente del cuento.

El peligro del enfoque psicologista está en la evasión interpretativa que puede inspirar el hallarse ante un caso considerado como patológico. Tienen el atractivo de haberse atrevido a adentrarse en lo reprimido, lo negado a lo largo de la historia del pensamiento

occidental. Pero, ¿cómo justificar que los cuentos apelan sólo a lo irracional con exclusión de lo racional?

El énfasis que se ha puesto tradicionalmente en entender un texto pecaba, entre otras cosas, de pasar por alto el placer de la lectura. El papel vital que juega la experiencia del lector ha sido recuperado fundamentalmente por la fenomenología cuyo exponente más destacado es Wolfgang Iser. El reciente interés de la teoría literaria en el lector ha hecho que el texto haya dejado de verse como un objeto estático que encierra un mensaje. El significado de un texto se halla, según Iser, entre el polo artístico del autor y el estético del lector. Su modelo de lectura presupone la vieja noción de que la escritura es fundamentalmente comunicación.

Como conclusión a esta primera parte del trabajo, me apoyaré en la introducción que Fernando Burgos realiza en su obra *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*, que me parece una síntesis lúcida sobre el tema.

Los inicios de la modernidad en el cuento hispanoamericano hay que buscarlos en Horacio Quiroga como primer expositor de una teoría del cuento en la América hispana. Junto a él la figura de Leopoldo Lugones hay que reivindicarla como inseparable de la historia del modernismo.

Como expresión de modernidad unida a la tradición, tenemos a la escritora costarricense Carmen Lyra.

Coincidiendo con la moda vanguardista, se produce una intensificación del modernismo en las décadas entre 1917 y 1937.

La figura de Borges llega para reivindicar la autonomía y especificidad del cuento frente a otros géneros como la novela. En la misma línea de complejidad de Borges, encontramos la obra de Lezama Lima.

Mediando el siglo llegan al cuento hispanoamericano las preocupaciones sociales y existenciales con autores de la talla de José Luis González, Mario Benedetti o José Revueltas.

Y a continuación o casi simultáneamente los narradores del "boom".

Los cuentos de los años sesenta y setenta suponen una reacción crítica hacia la modernidad. En esta década de los setenta se acrecienta el auge del cuento fantástico con autoras como Rosario Ferré y la ya citada Angélica Gorodischer. Esta veta del cuento fantástico continuará durante las décadas siguientes.

Durante las tres últimas décadas, la fase posmoderna ha creado ya su propia tradición en el cuento hispanoamericano; tradición caracterizada por la rápida irrupción del cambio literario y por la enorme variedad de enfoques narrativos y de aperturas estéticas.

Dice Fernando Burgos sobre las líneas más significativas en el cuento hispanoamericano:

Visualizamos fundamentalmente cuatro fases: 1) La modernista, que iniciada en el siglo XIX logra extenderse hasta 1920; 2) La vanguardista, que ocupa las décadas de los veinte y los treinta; 3) La neovanguardista, que va desde los cuarenta hasta los setenta, incorporando toda la literatura del denominado "boom" latinoamericano; 4) La posmodernista, que cierra las tres últimas décadas del siglo XX (Burgos, 1997: 62)

PARTE II

1. LA TEORÍA SOBRE EL CUENTO EN GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

1.1. Gabriel García Márquez, teórico del cuento en sus textos periodísticos

Jaime de la Hoz Simancas en su artículo "Gabo: periodismo y literatura" dice:

Es imposible dividir esquemáticamente la vida de García Márquez entre el periodista y el escritor. □ primero ni segundo.

Fue una formación simultánea, de ida y vuelta, y con los avatares propios de las lecturas que correspondían a los dos géneros (...) Hoy siguen confluyendo el escritor y el periodista con la misma ardorosa de tiempos idos (...) Mención aparte merece también su "empresa" Fundación para el periodismo Iberoamericano, ente creado con el propósito de rescatar la reportería y la crónica, géneros vanguardia del periodismo moderno, cuya supervivencia peligra ante el acecho del periodismo "Light" y el avance impetuoso de la frivolidad en los medios electrónicos de comunicación.

<http://www.saladeprensa.org/art176.htm>

A pesar de que la inmensa mayoría de las colaboraciones periodísticas de García Márquez versa sobre temas de actualidad, temas políticos o sucesos sin importancia, sin embargo podemos rastrear en sus artículos diversas opiniones en torno a la teoría sobre el cuento, cómo escribirlos, sobre la inspiración, la fantasía y tantos otros temas que bien podría constituir una poética sobre el género.

En lo que se refiere a sus artículos periodísticos no siguen, estas opiniones de García Márquez, ninguna ordenación y son totalmente asistemáticas.

Los artículos que García Márquez escribió entre 1980 y 1984 se recopilaron en un volumen titulado *Notas de Prensa* y recoge algunas

opiniones realmente interesantes en torno a la creación literaria que pasamos a comentar. Las citas están hechas por la fecha del artículo aunque están recogidos en el libro citado, en la edición de Mondadori de 1991.

En "La poesía al alcance de los niños" (27-1-81) dice García Márquez que una historia, para llegar al lector, tiene que ser creíble y él, que se considera un lector muy ingenuo, cree en múltiples realidades fantásticas.

Esta fantasía y esta magia que con frecuencia observamos en muchas de las obras del escritor se quedan cortas si las comparamos con la realidad colombiana (García Márquez, 1991: 53-54).

Un editor barcelonés que lo visitó en Cartagena de Indias apunta esta misma idea y García Márquez lo recoge en su artículo "Un domingo de delirio" (10-3-81): "□b has inventado nada en tus libros. Eres un simple notario sin imaginación" (García Márquez, 1991: 70)

Él se nutre de la realidad más cercana por muy mágicos que puedan parecer sus relatos en muchos momentos. En esa realidad cotidiana surgen revelaciones o experiencias que luego serán las que nutren su obra literaria.

En "Miterrand, el otro: el escritor" (14-4-81) dice: "Todos llevamos esas notas escritas en el revés de los sobres, en esquinas de periódicos..."

De esos minúsculos y continuos fracasos está hecha la buena literatura" (García Márquez, 1991: 89).

En relación con este tema de la transposición de la realidad a la ficción establece García Márquez una curiosa comparación entre periodismo y ficción; sin embargo no es sólo la realidad vital la que refleja el escritor en sus relatos sino también tantas historias fascinantes que se acumulan en la memoria para surgir en los momentos más inesperados. Estas historias forman parte también de nuestra realidad vital.

En su artículo "¿Quién cree a Janet Cooke?" (29-4-81) hace referencia a esta cuestión: "Yo oí contar muchas veces, siendo muy niño, la historia de un cura rural que levitaba en el momento de apurar el cáliz. Intenté contarlo en una novela, pero no conseguía creerlo yo mismo, hasta que cambié el vino por una taza de chocolate y el cura se elevó como un ángel a dos centímetros sobre el nivel del suelo" (García Márquez, 1991: 97).

Muchas de las notas de prensa de estos años recogen las anécdotas que luego darían lugar a los *Doce cuentos peregrinos* (ej. "Tramontana", "Sólo vine a llamar por teléfono", "Me alquilo para soñar", etc.).

En la nota de prensa "Como ánimas en pena" (12-5-81) recoge García Márquez los cuentos que más le han impresionado, lo que nos da idea, en cierta medida, del tipo de lectura que lo inspira. Entre otros cita "La pata de mono" (W. W. Jacobs), "El caso del doctor Valdemar" (E. A. Poe) y algunos otros de los que no recuerda el autor, como el drama del desencantado que se arrojó a la calle desde un décimo piso y a medida que caía, iba viendo a través de las ventanas la intimidad de sus vecinos, los amores furtivos, los breves instantes de felicidad, etc., de modo que en el instante de reventarse contra el pavimento de la calle había cambiado por completo su concepción del mundo y había llegado a la conclusión de que aquella vida valía la pena de ser vivida.

Otro cuento del que no recuerda el autor es el de los dos exploradores que extraviados en la nieve encuentran una cabaña donde refugiarse. Uno de ellos muere. El otro lo enterró a cien metros de la casa; pero al despertar lo encontró sentado frente a su cama y así ocurrió varias veces. Acabó perdiendo el juicio. Entre las muchas explicaciones que trataron de darle al enigma tal vez la más sólida sea que el sobreviviente se había sentido tan afectado por su soledad que él mismo desenterraba dormido el cadáver que enterraba despierto.

Sin embargo la historia que más ha impresionado a García Márquez, según confiesa en esta nota de prensa, es la ejecución en la

guerra civil española de un soldado republicano en una mañana glacial en Ávila (García Márquez, 1991: 101-103).

Todo lo dicho viene a apoyar la idea de que en la producción literaria/cuentística de García Márquez influyen, de una forma definitiva, sus experiencias vitales, en las que están presentes las historias que le han impresionado a lo largo de su vida, historias que a veces son clásicas y otras son historias de las que ni siquiera recuerda el título o el autor.

Volviendo sobre el tema de ficción y realidad –piedra angular en la cuentística del colombiano- en su artículo “Fantasía y creación artística” (9-6-81) establece una diferenciación entre “fantasía” e “imaginación”. El diccionario de la Real Academia dice que “fantasía es la facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes”. En una segunda acepción, “ficción, cuento o novela, o pensamiento elevado o ingenioso”.

“Imaginación es la aprensión falsa de una cosa que no hay en la realidad o no tiene fundamento” (DRAE).

Según lo entiende García Márquez, la fantasía es la que no tiene nada que ver con la realidad del mundo en que vivimos (ej. Walt Disney). La imaginación es una facultad especial para crear una realidad nueva a partir de la realidad en que se vive.

En América latina y el Caribe los artistas han tenido que inventar muy poco. Su problema ha sido hacer creíble su realidad porque la realidad va más lejos que la imaginación (García Márquez, 1991: 113-114).

Un problema muy serio que la realidad americana plantea a la literatura es el de la insuficiencia de las palabras. Sería necesario crear todo un sistema de palabras nuevas para el tamaño de esa realidad. Esa realidad increíble alcanza su densidad máxima en el Caribe que se extiende por el norte hasta el sur de EEUU y por el sur hasta Brasil.

En el Caribe, a los elementos originales de las creencias primarias y concepciones mágicas anteriores al descubrimiento, se sumó la profusa variedad de culturas que confluyeron en los años siguientes en un sincretismo mágico cuyo interés artístico y cuya propia fecundidad artística son inagotables (...) Yo nací y crecí en el Caribe. Lo conozco país por país, isla por isla, y tal vez de allí provenga mi frustración de que nunca se me ha ocurrido nada ni he podido hacer nada que sea más asombroso que la realidad. ☐ hay una sola línea en ninguno de mis libros que no tenga su origen en un hecho real (García Márquez, 1991: 119-121)

En esta nota de prensa "Algo más sobre literatura y realidad" (1-7-81) cuenta García Márquez el hecho del estigma de la cola de cerdo que aparece en *Cien años de soledad* y que tanto inquietaba a la estirpe de los Buendía:

Yo hubiera podido recurrir a otra imagen cualquiera, pero pensé que el temor al nacimiento de un hijo con cola de cerdo era la que menos probabilidades tenía de coincidir con la realidad. Sin embargo, tan pronto como la novela empezó a ser conocida, surgieron en distintos lugares de las Américas las confesiones de hombres y mujeres que tenían algo semejante a una cola de cerdo. En Barranquilla un joven se mostró en los periódicos: había nacido y crecido con aquella cola, pero nunca lo había revelado, hasta que leyó *Cien años de soledad*. Su explicación era más asombrosa que su cola: "☐unca quise decir que la tenía porque me daba vergüenza, pero ahora leyendo la novela y oyendo a la gente que la ha leído me he dado cuenta de que es una cosa natural". Poco después un lector me mandó un recorte de la foto de una niña de Seúl, en Corea del Sur, que nació con una cola de cerdo. Al contrario de lo que yo pensaba cuando escribí la novela,

a la niña de Seúl le cortaron la cola y sobrevivió (García Márquez, 1991: 119-121)

Tal vez uno de los escritores que más han influido en la vocación de escritor de García Márquez ha sido Hemingway, según recoge en su artículo "Mi Hemingway personal" (29-7-81). Su principal lección sobre el oficio de escribir fue que el trabajo de cada día sólo debe interrumpirse cuando ya se sabe cómo se va a empezar al día siguiente. Es el remedio absoluto contra el fantasma más temido de los escritores: la agonía matinal frente a la página en blanco.

Sin embargo, el acontecimiento que definió para siempre la vocación de escritor de García Márquez fue el que se narra en *Crónica de una muerte anunciada*.

En su nota de prensa "El cuento del cuento" (26-8-81) nos comenta que cuando decidió escribir esta historia, su amigo Álvaro Cepeda Samudio le previno sin reticencia: "lo único peligroso es que a esa historia le falta una pata" (García Márquez, 1991: 149).

García Márquez esperó para contar la historia treinta años – es algo que él hace con frecuencia- lo hizo también en parte porque no encontraba ese final imprevisto que quería. Ramón Yinyes le dijo: "Cuéntela mucho, es la única manera de descubrir lo que una historia tiene por dentro". Así lo hizo y cuando Álvaro Cepeda le dijo: "tengo una vaina que te interesa: "Bayardo San Román volvió a buscar a Ángela Vicario", se dio cuenta de que ése era, sin duda, el final que le faltaba. Se fue García Márquez a buscar a ambos al pueblo de Manaure para que le contaran los secretos de su reconciliación increíble.

En la ventana de la sala, bordando a máquina en la hora de más calor, había una mujer de medio luto y sobre su cabeza estaba colgada una jaula con un canario que no paraba de cantar. Al verla así, dentro del marco idílico de la ventana, no quise pensar que fuera ella, porque me resistía a creer que la vida terminara

por parecerse tanto a la mala literatura. Pero era ella: Ángela Vicario, veintitrés años después del drama (García Márquez, 1991: 149)

García Márquez, a pesar del extraordinario parecido entre literatura y vida, se dio cuenta de que el lugar en que se cometió el crimen había sido idealizado por la nostalgia. Esto era inevitable ya que allí pasó los años de su adolescencia, que, según él confiesa, fueron los siete años más libres de su vida. Después volvió dos veces.

La primera fue unos quince años más tarde, tratando de rescatar de la memoria de la gente las numerosas piezas desperdigadas del rompecabezas del crimen y tratando sobre todo de encontrar el final que todavía la vida no había resuelto.

En este primer regreso no le pareció al escritor que el tiempo hubiera sido demasiado severo con nadie ni con nada, salvo con la casa de placer de M^a Alejandrina Cervantes que había sido transformada en escuela de monjas. (En comentarios de este tipo se detecta el carácter fuertemente anticlerical de García Márquez).

La segunda vez que volvió fue a escribir esta crónica. Fue inducido por el embeleco tan común entre los realistas teóricos de capturar en caliente para escribirla, la misma vida que se está viviendo; pero a medida que escribía se daba cuenta de que la realidad inmediata no tenía nada que ver con la que él trataba de escribir, ni tal vez con la que él recordaba.

En "El cuento del cuento (Conclusión)" (2-9-81) explica García Márquez que escribió la *Crónica de una muerte anunciada* movido por la inspiración que le despertó un individuo en el aeropuerto de Argel. Fue un príncipe árabe con la túnica inmaculada de su alcurnia y con un halcón amaestrado en el puño. Se acordó de Santiago Casar. En el avión comprendió que la historia diferida había vuelto para quedarse para siempre y que no podía seguir viviendo un solo instante sin escribirla.

De cualquier forma, después de que Álvaro Cepeda le diera la clave del final de la obra, aún tardó un tiempo en escribirla (García Márquez, 1991: 150-151).

Abundando en el tema de la presencia de lo real en la cuentística de García Márquez, en su nota de prensa "Cuentos de caminos" (27-1-82) recoge la anécdota del taxista que no para porque parece que va alguien a su lado, hecho que resulta no ser cierto.

Minutos después le conté al conductor lo que había visto y él me dijo con una naturalidad absoluta que no era ni mucho menos una alucinación mía.

Siempre ocurre lo mismo, sobre todo de noche; a veces paso horas enteras dando vueltas por la ciudad sin que nadie me detenga, porque siempre ven una persona en el asiento de al lado; en ese asiento confortable y peligroso porque es el más afectado en los accidentes y que se llama "el puesto del muerto" (García Márquez, 1991: 216-218)

A raíz de esta anécdota mucha gente le comunicó a García Márquez que les había pasado la misma anécdota a ellos.

Cuando le conté el episodio a Luis Buñuel, me dijo, con un gran entusiasmo: "Eso puede ser el principio de algo muy bueno". Siempre he pensado que tenía razón pues el episodio no es en sí mismo un cuento completo, pero es, sin duda, un magnífico punto de partida para un relato escrito o cinematográfico. Con un inconveniente grave, por supuesto, y es que todo lo que ocurra después tendrá que ser mejor. Tal vez por eso no lo he usado nunca (García Márquez, 1991: 216)

Algunas de las obras de García Márquez han sido llevadas al cine, incluso alguna de ellas se ha concebido como obra cinematográfica, sin

embargo siempre se ha negado a hacerlo con *Cien años de soledad*. En su nota de prensa "Una tontería de Anthony Quinn" (21-4-82) explica esta negativa y esta explicación nos da una clave más acerca de su teoría sobre el relato.

Se debe a mi deseo de que la comunicación con mis lectores sea directa, mediante las letras que yo escribo para ellos, de modo que ellos se imaginen a los personajes como quieran, y no con la cara prestada de un actor de pantalla (...) He visto muchas películas buenas hechas sobre novelas malas, pero nunca he visto una buena película hecha sobre una buena novela (García Márquez, 1991: 251)

Relacionada con la anécdota del taxista citada anteriormente encontramos la nota de prensa "El mar de mis cuentos perdidos" (25-8-82). En ella hace una reflexión sobre las obras que los escritores nunca llegaron a escribir y que tal vez en muchos casos hubieran sido mejores que las que escribieron; pero lo curioso es que ese reguero casi interminable de historias concebidas jamás nacidas constituye para los escritores una parte invisible e importante de su obra: la parte que nunca verán en sus obras completas.

Durante muchos años quise escribir el cuento del hombre que se extraviaba para siempre en los sueños. El hombre soñaba que estaba durmiendo en un cuarto igual a aquel en que dormía en la realidad, y también en ese segundo sueño soñaba que estaba durmiendo, y soñando el mismo sueño en un tercer cuarto igual a los dos anteriores. En aquel instante sonaba el despertador en la mesa de noche de la realidad, y el dormido empezaba a despertar. Para lograrlo tenía que despertar del tercer sueño al segundo, pero lo hizo con tanta cautela que cuando despertó en el cuarto de la realidad había dejado de sonar

el despertador. Entonces, despierto por completo, tuvo el instante de duda de su perdición: el cuarto era tan parecido a los otros de los sueños superpuestos, que no pudo encontrar ningún motivo para no poner en duda que también aquél era un sueño soñado. Para su gran infortunio, cometió el error de dormirse de nuevo, ansioso de explorar el cuarto del segundo sueño para ver si allí encontraba un indicio más cierto de la realidad, y como no lo encontró, se durmió a su vez dentro del sueño segundo para buscar la realidad en el tercero y luego en el cuarto y en el quinto. De allí -ya con los primeros latidos de terror- empezó a despertar de nuevo hacia atrás, del quinto sueño al cuarto, y del cuarto al tercero, y del tercero al segundo, y en su impulso desatinado perdió la cuenta de los sueños superpuestos y pasó de largo por la realidad. Perdido en la galería sin término de cuartos iguales, se quedó dormido para siempre, sin encontrar la puerta de salida a la vida real, y la muerte fue su alivio en un cuarto de número inconcebible que jamás se pudo establecer a ciencia cierta (García Márquez, 1991: 305)

Durante mucho tiempo pensó García Márquez que este cuento terrorífico tenía un gran parentesco con Borges, sin embargo después se dio cuenta de que hundía sus raíces en una estirpe más antigua y sobrecogedora: la de Kafka.

Este cuento fue uno de los muchos que García Márquez dejó sin escribir.

También durante muchos años pensó en escribir un cuento del cual sólo tenía el título: *El ahogado que nos traía caracoles*.

Siempre creyó García Márquez que era muy bueno un cuento que concibió en Cadaqués en una enloquecedora tarde de tramontana. El protagonista del cuento tenía la obsesión de que si volvía a ese pueblo le costaría la vida. Una noche de fiesta en Barcelona le reveló dicha obsesión a un grupo de amigos. Éstos lo metieron a la fuerza en un

automóvil y se lo llevaron esa misma noche a Cadaqués con la buena intención de curarlo de su miedo. Cuando ya se divisaba el pueblo se lanzó en marcha del coche matándose, incapaz de soportar el terror del regreso.

Más tarde escribiría García Márquez un relato con este argumento. Lo tituló "Tramontana" y lo incluiría en *Doce cuentos peregrinos*.

Cuentos que finalmente no ha escrito son el de la muchacha que buscó durante muchos años al desconocido que la violó en un parque, hasta que descubrió que sólo quería encontrarlo porque no podía vivir sin él; Sí escribió en 1998 el guión de una película para la televisión que dirigió Jaime Chavarri. El título de la película fue "Yo soy el que tú buscas".

El cuento de los niños que conspiraron para matar al rey y al final lo consiguieron con un caramelo envenenado y el de los niños que mataron a un compañero que lo sabía todo porque no podían soportar que supiera tanto.

En el mar de los cuentos perdidos ha habido alguno que ha llegado a terminar pero no a publicar por considerarlos increíbles, como el del hombre que se metió en una armadura de acero para asustar a sus amigos y nunca más pudo salir de ella. Y en ella murió.

La nota de prensa "Se necesita un escritor" (6-10-82) recoge algunas técnicas de escritura que García Márquez utiliza cuando escribe estas notas de prensa y que fácilmente podemos extrapolar a cualquier obra que afronte el escritor.

La escribo todos los viernes, desde las nueve de la mañana hasta las tres de la tarde, con la misma voluntad, la misma conciencia, la misma alegría y muchas veces con la misma inspiración con que tendría que escribir una obra maestra. Cuando no tengo el tema bien definido me acuesto mal la noche del jueves, pero la experiencia me ha enseñado que el drama se resolverá por sí solo

durante el sueño y que empezará a fluir por la mañana (...) Casi siempre tengo varios temas pensados con anticipación, y poco a poco voy recogiendo y ordenando los datos de distintas fuentes y comprobándolos con mucho rigor (García Márquez, 1991: 320)

En su artículo "El cuento después del cuento" (13-10-82) descubre García Márquez algunas de sus claves a la hora de escribir, y lo hace en relación con su obra *Crónica de una muerte anunciada*. Obs dice que su trabajo mayor en esta novela fue descubrir y revelar la serie casi infinita de coincidencias minúsculas y encadenadas que hicieron posible aquel crimen absurdo. Opina el autor que lo ocurrido era evitable y que fue la conducta social y no el "fatum" lo que impidió evitarlo. El hecho de que Bayardo San Román volviera con su esposa repudiada parece que fue un rumor que la gente creyó porque dicha reunificación suponía el final de la culpa colectiva.

Ha sido constante en el autor colombiano la preocupación por hacer creíble lo que escribe y en ese sentido hace uso continuamente de experiencias de su propia vida para sus novelas. A este tema hace referencia en su artículo "La cándida Eréndira y su abuela Irene Papas" (3-11-82). Conoció García Márquez en un pueblo del Caribe a una niña de once años que era prostituida por una matrona que bien hubiera podido ser su abuela. Al parecer, había sido seducida a la edad de diez años y la vieja matrona ejercía sobre ella un dominio inclemente mediante el terror.

¶unca olvidó este episodio y cuando escribió *Cien años de soledad* le pareció que aquel recuerdo era adecuado para la iniciación sexual del adolescente que más tarde se convertiría en el coronel Aureliano Buendía. En su afán por hacer creíble el episodio, buscó una razón por la que la abuela explotaba a la nieta y decidió que lo hacía para pagarse el valor de la casa que se había incendiado por culpa de un descuido de la niña.

Esta imagen, sin embargo siguió persiguiendo al autor a pesar de haberla utilizado ya, en ese juego de recurrencias que caracterizan su obra.

El nombre de la niña tardó en encontrarlo y el de la abuela no ha llegado a encontrarlo nunca – igual que le ocurrió con el nombre del coronel que no tenía quien le escribiera -.

Para García Márquez el tema de los nombres es sumamente importante, y no sólo eso sino que piensa que debe existir una estrecha relación entre el nombre de una persona y su apariencia física. Dice lo siguiente:

Si el nombre no se ajusta al personaje, hace que no se lo crea nadie, y hay muchas novelas en este mundo, inclusive novelas buenas, que se desbarrancan en el olvido porque los personajes tienen nombres equivocados (García Márquez, 1991: 333)

Hemos visto, pues, como las historias o imágenes recurrentes son una constante en el autor colombiano. Una de ellas nos la refiere en su artículo "Historias perdidas" (23-2-83). Es la del automovilista que recoge en la carretera a una mujer solitaria, que desaparece de su asiento vecino en el transcurso del viaje. Hay un dato constante: en todas las versiones de los distintos países, en el sitio donde la mujer es recogida ha habido un accidente atroz en el que ha muerto una mujer vestida del mismo modo.

Sin embargo, recoge García Márquez en este artículo la más extraña, horrorosa y complicada de estas historias recurrentes que se supone ocurrió en Afganistán hace muchos años. Y decimos que se supone porque dicha historia, con toda clase de variaciones se repite con frecuencia por todas partes, convirtiendo así en contemporánea una historia que se suponía muy antigua.

Rememorando su magnífica narración *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* escribió García Márquez un artículo periodístico

titulado "Viendo llover en Galicia" (11-5-83). En él nos recuerda que la causa de que llueva con tanta frecuencia en Galicia es su condición de país mítico – la abuela de García Márquez era gallega – y en los países míticos nunca sale el sol, dice el colombiano.

El *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* iba destinado a la basura porque era un capítulo que había sacado de su primera novela *La hojarasca*. Al poeta Gaitán Durán le pareció que, aislado, tenía valor y lo rescató.

También el cajón de la basura fue el destino de varios cuentos inconclusos que formaban parte de un viejo proyecto de sesenta o más cuentos sobre la vida de los latinoamericanos en Europa.

Según su autor el principal defecto era el fundamental para romperlos, que ni él mismo se los creía. Observamos de nuevo una de las obsesiones principales de García Márquez.

Comenta en este artículo que romper los cuentos es inevitable porque si un cuento no fragua en la primera tentativa es mejor no insistir. Una novela es más fácil: se vuelve a empezar.

Sabemos, sin embargo, que finalmente se salvaron doce de estos cuentos que serían publicados más tarde bajo el título *Doce cuentos peregrinos*. Seguramente se salvaron precisamente aquellos que estaban inspirados en anécdotas reales o – al menos- creíbles.

Desde mayo de 1948 hasta octubre de 1949 García Márquez colabora en el periódico *El Universal* de Cartagena – posteriormente en el año 1991 se recogen en el volumen I titulado "Textos costeños" de *Obra periodística* y en dichas colaboraciones podemos rastrear sus opiniones sobre la obra de ficción y cómo abordarla, así como los temas más queridos del colombiano: los inventos, la originalidad, la muerte, la realidad que supera la ficción, lo inusitado, el problema de la identidad, el tema del sueño, los sueños superpuestos, los nombres, etc.

En octubre de 1949 escribe García Márquez en *El Universal* un artículo bastante interesante sobre la figura de Poe con motivo del primer centenario de su muerte.

La vida de Poe, según nuestro autor, fue el cumplimiento de un itinerario trágico, dejando en sus palabras el testimonio de la neurosis que ordenaba todos los aspectos de su universo psicológico. Probablemente, la insuficiencia de experiencias humanas obligó a Poe a buscar en la evasión y la fantasía la satisfacción de sus necesidades estéticas.

Se ha acusado a Poe de haber caído en la vulgaridad, al reincidir sistemáticamente sobre las situaciones de terror. Hay que pensar que esta reincidencia de Poe en estas temáticas es el resultado de una determinada personalidad literaria, condicionada por una definida y amarga personalidad humana.

El inevitable retorno de Poe hacia la necrofilia o hacia el ideal de la amada muerta, es un síntoma de la exactitud con que la obra respondió a los conflictos interiores del autor.

Desde enero de 1950 hasta diciembre de 1952 García Márquez escribió sus artículos periodísticos en *El Heraldo* de Barranquilla.

En su artículo titulado "Un Rafael Sabattini" (Febrero de 1950) recoge su concepto de obra de ficción:

Toda obra de ficción es la presentación de un mundo imaginario, entregada por un autor capaz de rodearlo con las más dramáticas apariencias de realidad, a un público capaz de estremecerse ante esas apariencias (García Márquez, 1991 b: 125).

Ya en esta época, pensemos que hablamos del año 1950, cuando García Márquez escribía en *El Heraldo* de Barranquilla, le seducía todo aquello que encerraba un punto de misterio, en una línea un poco surrealista, siendo ésta una constante en su obra anterior a este momento y también posterior. En esta línea están todos los episodios referentes a la marquesa que aparecen en el volumen primero "Textos costeños" de la recopilación de su obra periodística. La historia de la marquesa está recogida en la columna que García Márquez tenía

reservada en "El Heraldó" y que se llamaba "La Jirafa". Él firmaba sus columnas con el seudónimo de "Septimus".

García Márquez inventa una realidad fantástica en torno al personaje de la marquesa, personaje ya asesinado en diferentes ocasiones; la marquesa recibe, como regalo de cumpleaños, un elefante blanco que habla alemán y una silla de 25.000 años que hace crecer rápidamente a la gente. También tiene una orquesta de 30 canarios que toca música clásica.

Se mezcla esta realidad fabulosa con la realidad del autor, cuando la marquesa se presenta en la redacción del periódico y escribe cartas en el mismo y cuando se menciona la correspondencia de lectores comentando sobre los episodios.

García Márquez inventa esta realidad fabulosa como ejercicio literario y se da cuenta de que esta incursión en el mundo fantástico tiene un fuerte impacto en los lectores.

Sin embargo, a pesar del carácter fantástico de estos episodios, nos cuenta García Márquez que se presentó en la redacción del periódico una señora que aseguraba ser la marquesa. De nuevo observamos la realidad superando a la ficción, que es una idea muy recurrente en el autor colombiano.

En estas colaboraciones periodísticas aprovecha, como hemos visto, García Márquez para contar algún que otro cuentecillo, sea por entregas, como en el caso de la historia de la marquesa o sea en un único artículo como es el caso de "Cuentecillo policiaco" en el que volvemos a observar su gusto por lo inusitado, lo sorprendente y el final abierto.

En los artículos de esta época se observa la predilección que siente nuestro autor por una serie de escritores tales como Marcel Proust o William Faulkner. Aprovecha en numerosas ocasiones para comentar sobre éstos u otros autores y estas opiniones nos sirven para ir configurando esta poética asistemática del género y ver más adelante de qué manera lleva estas ideas a sus cuentos concretos.

En su artículo "Un cuento de Truman Capote" nos habla García Márquez de un ingrediente fundamental en el concepto de cuento: la densidad.

Sin lugar a dudas. "Miriam" de Truman Capote es un cuento sencillamente magistral. Uno de los relatos cortos más lleno de alucinaciones, de hermosa locura, que haya leído alguna vez. La lección de Faulkner ha sido extraordinariamente aprovechada y estoy seguro de que, a pesar de que Capote no lo ha mencionado entre sus autores favoritos, también la sombría y angustiosa lección de Kafka, inevitable en una sensibilidad como la que manifiesta el "niño pródigo de la literatura norteamericana". Si no me atrevo a decir que "Miriam" es un cuento genial, es por algunos aspectos que no me satisfacen desde el punto de vista técnico. "¿b lo corta a tiempo", me dijo ayer un inteligente amigo. Y eso es verdad, porque en "Miriam", el mismo autor sacrificó en parte la densidad de su obra, para prolongarnos en cinco o seis pulgadas el placer de seguirlo leyendo (García Márquez, 1991 b: 201)

En su artículo "José Félix Fuenmayor, cuentista" publicado en "El Heraldo de Barranquilla" el 27 de mayo de 1950 hace un alegato a favor de este escritor, a raíz de la lectura de "Un viejo cuento de escopetas", del que dice que es un gran cuento y no sólo porque está bien escrito y porque tiene un buen argumento ¡Cuántos cuentos malos bien escritos y con un magnífico argumento han existido! Existe algo más, difícil de explicar con palabras, para poder hablar de un gran cuento.

En estos artículos de los años 1948 a 1952 recopilados bajo el título "Entre cachacos" no sólo comenta García Márquez sobre otros autores, sino que realiza también una sana labor de autocrítica como la que dedica a su cuento "La mujer que llegaba a las seis" o a su obra "La hojarasca", rechazada por la editorial para su publicación.

□b todas las influencias que encontramos en nuestro autor han sido asumidas tan claramente por él como las citadas anteriormente pero es evidente, por ejemplo, la presencia de Gómez de la Serna y sus greguerías en colaboraciones periodísticas como “La importancia de la letra X”, por citar alguna de ellas.

Algunas de estas influencias aparecen en clave de caricatura, como ocurre con Kafka.

Los temas que aparecerán reiteradamente en sus narraciones los vemos ya presentes en las colaboraciones periodísticas de estos años: el problema de la identidad en su artículo “Tijeras providenciales” en el que recoge la historia de dos gemelos, contada por Mark Twain, y que presenta todos los ingredientes de confusión y desconcierto que podemos imaginar.

El tema de los sueños superpuestos lo trata García Márquez en su artículo “Un profesional de la pesadilla”, donde □atanael quedó trastornado para toda la vida después de ese sueño tremendo del cual no acaba uno de despertar nunca.

La seducción que ejercen en nuestro autor los nombres es otro tema que rastreamos en estas colaboraciones en “El Heraldito” de Barranquilla. Él siempre pensaba que debía existir una estrecha relación entre el nombre de una persona y su apariencia física. Ya hemos comentado algo sobre este tema a raíz de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* donde no logró encontrar un nombre adecuado para la abuela.

En enero de 1954 García Márquez llega a Bogotá e ingresa en *El Espectador*. Especialmente interesantes para el propósito que nos ocupa son las notas atribuibles a García Márquez, aparecidas en la columna “Día a Día” de *El Espectador* entre febrero de 1954 y junio de 1955.

La preocupación por la circularidad o reversibilidad del tiempo o por su inmovilidad, es un rasgo recurrente de esas notas de “Día

a día”, y no es nada sorprendente si se piensa que toda obra de ficción es como una larga pregunta sobre la existencia o la posibilidad de la historia. Otros temas aparecen en las notas atribuibles: por ejemplo, el de los inventos que tanta importancia tendría en *Cien años de soledad*, y el del contrabando donde se ven por primera vez puntos muy concretos que después se repetirían en la obra periodística y en la obra de ficción. Este tema del contrabando ilustra además, y bastante temprano, las particularidades que tendría el concepto propio de García Márquez sobre lo que, para retomar la expresión de Alejo Carpentier, podría llamarse lo real maravilloso americano; un concepto menos historicista y básicamente más humorístico que el del novelista cubano (García Márquez, 1992 b: 17)

□bs encontramos con el tema de la circularidad del tiempo en su nota “Error de cálculo” (10-04-1954) donde reflexiona sobre el progreso de la ciencia planteándose en clave de humor la posibilidad de que un invento supremo nos pusiera de un golpe en la edad de piedra, para empezar otra vez por el principio.

El juego con el tiempo aparece de nuevo en su nota “El tiempo se ha detenido” (15-1-1955).

Este mismo planteamiento lo encontramos en su nota “Hay que inventar inventores” (2-7-1954); tema éste de los inventos presente en más de uno de sus relatos.

En clave irónica trata también este tema de los inventos en su nota “Inventado el primitivismo” (16-11-1954) y lo mezcla con el tema de la muerte en “Polvo serás” (17-1-1955).

Relacionado con el tema de los inventos estaría el de la llegada del progreso y la civilización en su artículo titulado “Fundación” (10-6-1955) y frente a este progreso la crítica al atraso cultural y económico, anticipo de la filosofía vital de *Cien años de soledad*, en “Con juez pero sin juzgado”

En más de una ocasión hemos comentado el gusto de García Márquez por los hechos insólitos – aunque él siempre ha opinado que lo auténticamente insólito se encuentra en la vida real. Es ilustrativa sobre este tema la nota “El asno de oro” (22-5-1954), donde nos cuenta la anécdota de un burro que se comió siete billetes de quinientos bolívares.

Este mismo motivo lo encontramos en “La magia del contrabando” (2-8-1954) donde vuelve sobre la idea de que los hechos reales están en Hispanoamérica muy cercanos a la literatura fantástica.

Echa en falta García Márquez nuevos personajes en la ficción colombiana, pero personajes que sean creíbles; no es necesario, dice, que sean auténticamente reales, aunque no sean copias textuales de la vida real; mejor si son puras y maravillosas criaturas fantásticas. Recoge opiniones en torno a este tema en su artículo “□ es pura coincidencia” (28- 6-1954).

En no pocos artículos de esta época sigue tratando García Márquez sus temas recurrentes: el tema de los inventos en clave irónica en “Inventado el primitivismo” (16-11-1954) en “Hay que inventar inventores” (2-7-1954) o en “El hombre que inventó el celofán” (15-7-1954) sobre la aceptación de los neologismos y “Polvo serás” (17-1-1955) en el que mezcla el tema de los inventos con el de la muerte.

Asimismo vuelve sobre el tema del tiempo en “El tiempo se ha detenido” (15-1-1955).

En su artículo “Con juez pero sin juzgado” (25-5-1955) encontramos un anticipo de la filosofía vital de *Cien años de soledad*. En él se critica el atraso cultural y económico de Valledupar. Encontramos en este artículo también una referencia a los almendros polvorientos, los almendros blancos de polvo, árbol de la saga de Macondo.

En julio de 1955 García Márquez abandona Colombia para marchar a Europa como corresponsal de *El Espectador* para cubrir la

información de una serie de hechos importantes tales como la Conferencia de los "Grandes" en Ginebra; en Italia asiste al Festival Mundial de Cine de Venecia, permaneciendo algún tiempo en París y en otras ciudades europeas, antes de su regreso a Colombia.

En la alusión a otras ciudades europeas tal vez esté Viena, donde se supone que García Márquez estuvo de paso hacia los países del Este: Checoslovaquia y Polonia. La explicación a este viaje fue evidentemente el congreso cinematográfico de Varsovia.

La estancia en París estaba prevista desde el principio, para informar sobre el proceso llamado por él "de los secretos de Francia". Con el largo reportaje sobre las filtraciones se interrumpió la colaboración de García Márquez con la prensa de su país. A raíz de la suspensión de la publicación de *El Independiente* empezó la época de estrechez económica del colombiano.

En el prólogo al volumen tercero de su obra periodística, que realiza junto a la recopilación de los artículos Jacques Gilard, se pregunta por la utilidad del viaje de García Márquez a Europa, ya que, cuando se desplazó al viejo continente, ya disponía de sus convicciones culturales: "A Europa viajó, cuando más, a confirmar lo que ya sabía".

Durante toda su estancia en Europa nuestro autor es un tropical que se planta con desenfado y humor ante la realidad humana del Viejo Mundo. Durante todo ese tiempo él va acumulando experiencias y vivencias que más tarde reaparecerán en sus novelas y cuentos.

Apunta Gilard en el prólogo citado que al llegar a Roma, sólo se interesa por hechos de secundaria importancia, limitándose, asimismo, a contar detalles del viaje del Papa a Castelgandolfo, con el episodio de la mujer descabezada, que luego encontraríamos en el cuento *Los funerales de la Mamá Grande*. Es evidente que García Márquez fabula, porque las cosas no podían haber pasado como él las cuenta en esas crónicas, pero el hecho de que las cuente así es un hecho plenamente significativo.

Dada la dificultad que encontró en Europa para conseguir una primicia y, suponiendo que la consiguiera, cuando llegaba a Colombia ya se había perdido el interés en dicha noticia, tuvo García Márquez que buscar el otro aspecto del periodismo: interesarse por detalles marginales, secundarios, "humanos" en definitiva, no exentos, muchas veces de ficción, como hemos comentado antes. Es ésta una constante de su labor en esta época.

En las dos grandes series de estas fechas: el caso Montesi y el caso de los secretos de Francia, la organización del relato obedece a una estructura determinada de antemano por criterios no sólo narrativos, sino novelescos, escogiendo para ello el esquema de la novela policíaca.

Esta tarea supuso una magnífica escuela para su novela *El coronel no tiene quien le escriba* que ya bullía, aunque de forma nebulosa en su cabeza.

Esta práctica del reportaje, junto a sus lecturas –Hemingway y Camus sobre todo- propició la evolución de su manera periodística y narrativa. Dicha evolución la encontramos sobre todo en la creciente introducción de elementos ficticios. En el caso Montesi apenas si inventa cosas y cuando lo hace, es a manera de hipótesis:

"¿Quiénes son esas dos personas?", debió de preguntarse el presidente Sepe, rascándose la calva y reluciente cabeza. Hasta ahora sólo tenía entre manos una pista: la posibilidad de que Wilma Montesi hubiera estado en contacto con traficantes de estupefacientes. Entonces fue cuando el investigador, acaso dando un salto en el asiento como lo hacen los detectives en las películas, se hizo la sorprendente pregunta que nadie había hecho hasta entonces: "¿Quién era Wilma Montesi?"(García Márquez, 1992 c: 169-170)

Se mueve García Márquez en un terreno en el que dar un paso más sería salir del periodismo y entrar en el universo de la novela.

En el caso de las filtraciones de los secretos de Francia inventa realmente elementos del relato siempre que no afecten a la trama; de cualquier modo, lo que inventa es siempre verosímil. Ya sabemos lo que opina sobre la necesidad de que lo que se cuente lo sea. El periodista da paso en muchos momentos al novelista.

Estas incursiones en la novela desde el periodismo nos dan idea de que el escritor estaba preparado para acometer relatos de larga extensión.

Es evidente que existe una íntima relación entre la obra periodística del colombiano y su producción literaria.

Carolina Molina Fernández ha defendido en el 2005 su Tesis Doctoral sobre este tema. El título es "Periodismo y Literatura en la obra de Gabriel García Márquez". Esta investigadora de la Universidad de Extremadura ha publicado en el 2006 un libro basado en la Tesis Doctoral titulado *Gabriel García Márquez: crónica y novela*. En él se analiza la deuda que las obras del colombiano tienen hacia su periodismo.

El 22 de septiembre de 1956 Plinio Apuleyo Mendoza fue nombrado jefe de redacción del semanario caraqueño *Elite*. Su primer trabajo para esta revista fue "De Gaulle, ¿sí escribió su libro?". Con este texto se inauguró una nueva etapa periodística de García Márquez; en ella produce excelentes textos periodísticos en los que dan su fruto el aprendizaje en las técnicas del comentario humorístico y en la narrativa –literaria o periodística-. El mismo hecho del exilio aporta a estos textos su principal originalidad: aunque no escriba verdadera información, García Márquez escribe sobre Europa para lectores que saben de Europa menos que él y lo hace con una gran dosis de ironía, dando de Europa la visión despiadada de algo que se acaba.

Acabada la etapa de *Elite*, escribe el reportaje titulado "90 días en la Cortina de Hierro" en el que ya encontramos rasgos estilísticos

característicos de las grandes obras posteriores: frases que anuncian las hipérbolas de *Cien años de soledad*, por ejemplo. Destaca Jacques Gilard que es sin embargo *El otoño del patriarca* el libro que más deudas tiene con el reportaje sobre el estalinismo. La misma momia de Stalin le prestó al patriarca sus manos de doncella y la contemplación del cadáver embalsamado que dormía sin remordimientos colocó a García Márquez frente a una impresionante materialización del enigma del poder cuya soledad le obsesionaba desde hacía tiempo.

Plinio Apuleyo Mendoza recuerda precisamente lo que impactó a García Márquez la delicada apariencia de las manos de Stalin.

A pesar de su intensa dedicación al periodismo, no descuida tampoco su dedicación a la literatura. Terminado *El coronel no tiene quien le escriba* y tras el paréntesis de su viaje por los países de Europa del Este y la redacción de "90 días en la Cortina de Hierro", siguió trabajando en los cuentos que más tarde integrarían *Los funerales de la Mamá Grande* y *La mala hora*.

La madurez narrativa del colombiano llega con su colaboración en la revista cultural *Momento*; basta recordar el reportaje "Sólo doce horas para salvarlo" que tiene la misma densidad narrativa que *El coronel no tiene quien le escriba*. Huye del sensacionalismo, que era una tentación constante, para contar bien, con bases reales aunque con la intervención constante de la imaginación. Las mismas claves encontramos en otro reportaje de la época "Caracas sin agua".

Sobre su forma de narrar en esta etapa dice Jacques Gilard en el prólogo ya citado:

La maestría es tal, en *Momento*, que García Márquez renuncia por completo al empleo del "yo" del narrador-testigo; su narración es impersonal, lejana, casi fría, a pesar de evocar y a veces defender con ardor entrañables causas humanas (Gilard, 1992 c: 48)

Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza renunciaron a su trabajo en *Momento* a raíz de los incidentes que provocó en Caracas la visita del vicepresidente de Estados Unidos Richard Nixon el 13 de mayo de 1958.

Parece ser que cuando trabajaba en *Momento* García Márquez estaba terminando tres cuentos ("La siesta del martes", "Un día de éstos", "En este pueblo no hay ladrones"). Es probable también que en la segunda mitad de 1958 terminara tres cuentos más ("La prodigiosa tarde de Baltasar", "La viuda de Montiel", "Rosas artificiales").

Durante los años 1959 y 1960 realiza en Colombia una labor periodística comprometida y militante. Sin embargo en su labor literaria desaparece esa actitud. En la observación de la realidad nacional el escritor se reencuentra con sus mitos.

Si puede haber un texto símbolo de la Colombia de estos años, éste es precisamente el cuento "Los funerales de la Mamá Grande". Sólo después de comprobar que las cosas en Colombia iban peor que antes y bajo el efecto de la desilusión y la frustración, se puede escribir un cuento como éste. El cuento condensaba en el relato de unos pocos días lo que *Cien años de soledad* desmenuzaría a lo largo de la historia circular de Colombia.

Las bases principales para escribir *Cien años de soledad* estaban puestas, aunque aún faltaban algunos años para que este proyecto largamente acariciado, se hiciera realidad.

La labor de García Márquez como periodista está ampliamente reconocida. Sus crónicas de los países socialistas, sus reportajes de "Cuando era feliz e indocumentado" o su *Relato de un naufrago* se pueden adscribir a lo que muchos llaman periodismo literario.

Noticia de un secuestro es tal vez la primera obra de García Márquez escrita con rigor de reportero investigador.

Gerardo Reyes en su artículo "Surrealismo documentado" dice:

En varios seminarios de periodismo he escuchado con frecuencia la pregunta de cuáles son las ventajas que se pueden combinar del periodismo de EEUU y las del periodismo latinoamericano.

Creo que la respuesta está en el libro de García Márquez (Se refiere a *Noticia de un secuestro*) pues allí se funden las virtudes de ambas escuelas. De la americana tiene el afán de precisión en los datos fríos y técnicos, la obsesión por los detalles, la necesidad de los testimonios puntuales y entre comillas; de la latina tiene la cálida exploración del carácter de los personajes, los ambientes y las licencias para interpretar sin conjeturas.

<http://www.saladeprensa.org/art16.htm>

1. 2. Gabriel García Márquez, teórico del cuento en sus talleres literarios

Así como García Márquez es Presidente de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, desde su creación en 1986, y una de las mayores figuras de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba) donde ha impartido un taller sobre escritura de guiones, también ha dirigido un taller en el que se traman relatos y se analizan las claves del montaje de una historia. En *La bendita manía de contar* publicado en 1998 por Ollero & Ramos Editores, se recopilan todos estos consejos e impresiones sobre el hecho de contar historias.

Es un hecho constatado y ampliamente repetido por García Márquez que lo que más le gusta es contar historias. Este gusto lo heredó probablemente de su madre, de quien escuchó, siendo niño, muchísimos cuentos.

La mitad de los cuentos con que inicié mi formación se los escuché a mi madre. Ella tiene ahora ochenta y siete años y nunca oyó hablar de discursos literarios, ni de técnicas narrativas, ni nada de eso, pero sabía preparar un golpe de efecto, guardarse un as en la manga mejor que los magos que sacan pañuelitos y conejos del sombrero. Recuerdo cierta vez que estaba contándonos algo, y después de mencionar a un tipo que no tenía nada que ver con el asunto, prosiguió su cuento tan campante, sin volver a hablar de él, hasta que casi llegando al final, ¡paff!, de nuevo el tipo –ahora en primer plano, por decirlo así-, y todo el mundo boquiabierto, y yo preguntándome, ¿dónde habrá aprendido mi madre esa técnica, que a uno le toma toda la vida aprender? (García Márquez, 1998: 13)

El autor recuerda su infancia en la que convivía con personajes inventados por él mismo, huyendo de la soledad. También convivía con los fantasmas de la casa de los abuelos.

Los niños se acostumbran a convivir con personajes inventados por ellos. □b hay nada más solitario en este mundo que un niño solo en una casa. Como los adultos no lo acompañan, él se inventa sus fantasmas y convive con ellos. Después, en la escuela, se las arreglan para extirparle ese mecanismo, a lo que contribuyen los padres, aunque por suerte las abuelas mantienen viva la llamita (García Márquez, 1998: 63).

García Márquez considera que saber contar historias es un don que se tiene o que no se tiene; hay quien sabe y hay quien no sabe contarlas. Sin embargo, este don no es suficiente ya que a él hay que unirle el oficio, que incluye: le técnica, la cultura y la experiencia. El don, por lo tanto, se hereda y el oficio se cultiva a fuerza de trabajo. □uestro autor es un gran trabajador. Él mismo dice que si le llega la

inspiración, lo encontrará escribiendo. También insiste en que él cree en la inspiración.

De hecho, a menudo, hace referencia a este tipo de cosas. Trabajando en el taller de guiones, un miembro del grupo dice en un determinado momento si no se podría abrir la puerta para que circule el aire y García Márquez contesta:

□b, porque se nos va el ángel. □b se trata de un problema de higiene o de moral, sino de mantener el ángel sentado aquí, junto a nosotros, el mayor tiempo posible (García Márquez, 1998: 57).

Le gusta analizar las novelas que lee, descubrir lo que hizo el novelista al escribirlas y así se aprende.

Es necesaria una mezcla de intransigencia y de flexibilidad. La intransigencia para luchar por la historia con uñas y dientes y la flexibilidad para ser capaz de aceptar que una historia no tiene posibilidades. A veces hay historias que no logran avanzar ni salir de la cabeza y se convierten en obsesiones intermitentes.

Una de las manías que García Márquez tiene a la hora de escribir es que no comparte nada con nadie. Ahora bien, después necesita la opinión de sus amigos.

Cuando termino o considero casi terminada una primera versión, siento la necesidad de oír algunas opiniones y les paso los originales a unos pocos amigos. Son amigos de muchos años, en cuyos criterios confío y a quienes pido, por tanto, que sean los primeros lectores de mis obras. Confío en ellos no porque acostumbren a celebrarlas diciendo qué bien, qué maravilla, sino porque me dicen francamente qué encuentran mal, qué defectos le ven, y sólo con eso me prestan un enorme servicio (García Márquez, 1998: 17)

Siguiendo con este comentario sobre las manías o supersticiones que tiene el colombiano a la hora de escribir, en el libro *Cuando llegan las musas* de Raúl Cremades y Ángel Esteban se hace una recopilación de las mismas.

García Márquez tiene sus propias supersticiones personales. Vive dentro de ese mundo mágico. Mercedes le pone a diario en su lugar de trabajo unas flores amarillas, porque “le traen suerte”. Prefiere las rosas amarillas, a su lado se siente seguro, nada malo puede ocurrirle; pero si estas fallan, lo único que le garantiza la seguridad personal es verse rodeado de mujeres. A veces se encuentra trabajando, sin obtener resultados, y cuando se vuelve hacia el florero y lo ve vacío, descubre la causa: la rosa no está. “Pego un grito –confiesa-, me traen la flor y todo empieza a salir bien” (Cremades y Esteban, 2002: 272)

Así como tiene objetos que le dan suerte, tiene otros que atraen la mala suerte.

La lista es inmensa: los caracoles detrás de la puerta, los acuarios dentro de las casas, las flores de plástico, los pavos reales, los mantones de Manila, el frac (que evitó en la ceremonia del Nobel), andar desnudo y con zapatos...(Cremades y Esteban, 2002: 273)

Retomando el tema que tratábamos sobre la mecánica de elaboración de un cuento, habla García Márquez del proyecto, que es tal vez lo primero de que disponemos y dice que éste debe ser modesto, debe ser un proyecto personal porque así, será más fácil hacer avanzar la historia. Casi todas sus obras han partido siempre de una imagen real y lo que ha contado, ha estado muy cercano a su realidad vital.

Por eso, cuando en el taller de guiones algún participante considera la posibilidad de escribir sobre los problemas de América latina a lo largo de su historia, García Márquez le invita a ser más modesto y abordar proyectos personales.

En muchas ocasiones hemos oído decir al escritor colombiano que la literatura puede llegar a ser más real que la propia realidad y que hay que inventar muy poco. También hay que cuidar que la historia sea creíble, incluso los detalles. Esto no significa que la historia deba narrar hechos corrientes, al contrario, la originalidad es importante; si no, la historia se adocena. Así pues, si el planteamiento es muy simple, tendremos que buscar un desenlace ingenioso o sorprendente pero no tiene por qué ser complicado.

Uno puede escribir lo que le dé la gana siempre que logre hacerlo creíble. Si nadie se cree la historia que uno cuenta, no hay historia. Claro que no todo el mundo va a creer lo que uno cuenta, pero hay que esforzarse por lograr que lo crea la mayor cantidad de personas. Si no, lo menos que uno puede hacer es cambiar de oficio (García Márquez, 1998: 110).

Las ficciones no se construyen sobre la norma sino sobre las excepciones así que una historia será más interesante cuantas más casualidades contenga pero sin perder de vista lo dicho antes: tienen que ser casualidades verosímiles y tienen que sorprender, evitando, también, explicar demasiado. La poesía no se explica; la poesía comunica y es bastante. Si explicamos una metáfora, se seca. Por lo tanto, tendremos que comunicar una atmósfera, una sensación, una sospecha, que nos permita entender el fondo de la cuestión. Las explicaciones casi siempre sobran.

A menudo cuesta trabajo poner en marcha las historias aunque sean cercanas, personales.

Es cierto que al principio todo parece más difícil, se avanza muy lentamente, pero después, cuando se agarra la idea, el proceso se acelera hasta el punto de que puede uno atreverse a armar una historia minutos antes de que termine la jornada de trabajo (García Márquez, 1998: 28).

□bs puede resultar difícil contar un cuento, pero cuando se agarra la idea, el proceso se acelera y a veces nos empeñamos en complicar la trama y en añadirle más y más cosas sin darnos cuenta de que, si la historia es buena y original, al añadirle tantas cosas, la estropeamos. Otras veces, una historia simplemente se dispara en varias direcciones y se nos escapa de las manos o tenemos un personaje fascinante pero no un argumento donde encuadrarlo

Como estamos viendo, García Márquez defiende lo sorprendente, lo inusitado ya que piensa que, si una historia arranca con un elemento de sorpresa, probablemente enganche al lector. □b hay que buscar motivaciones, encadenamientos lógicos, soluciones realistas. Pensemos que uno de los elementos más importantes en literatura es el "fatum", el destino, la predestinación.

Voy a decirles algo que jamás repetiré en público: creo que la situación colombiana *siempre* será ésa. ¿Acaso no estábamos hablando del *fatum*? Pues ahí lo tienen. Me fascina ese misterio. Aunque si bien se mira –ya lo dije–, una situación semejante no es privativa de Colombia, sino que atañe al ser humano como tal, porque para éste, como se sabe, *todas* las épocas son de crisis. Pero si ustedes insisten en señalar un marco geográfico, bien, digamos que se trata de la América Latina, porque aquí, en este mundo nuestro de cada día, se dan todos los factores que tienden a colocar al ser humano en situación de crisis permanente (García Márquez, 1998: 111).

En fin, volviendo a lo nuestro: aquí lo importante no es si se trata de Sófocles o no, si el marco histórico es Colombia o no, sino, simplemente, si lo que se cuenta es verosímil o no, si el espectador puede llegar a creérselo o no... (García Márquez, 1998: 114).

En cuanto a los personajes, comenta la necesidad de imaginárselos físicamente y se demora mucho al ponerles los nombres. Si no le convence un nombre para un personaje, no cree en él. Ya hemos visto que para el coronel de *El coronel no tiene quien le escriba*, no encontró un nombre y prefirió dejarlo sin nombre. Lo mismo ocurrió con otros personajes como el Presidente de *Buen viaje, señor Presidente*.

García Márquez no tiene inconveniente en llevar al cine muchas de sus historias, sin embargo, hay otras que jamás ha permitido que sean llevadas a la pantalla.

¿Saben ustedes por qué no permito que *Cien años de soledad* se lleve al cine? Porque quiero respetar la inventiva del lector, su soberano derecho a imaginar la cara de la tía Úrsula o del Coronel como le venga en gana (García Márquez, 1998: 18).

En cuanto a la estructura, no siempre tiene que escogerse la estructura convencional.

Cuando escribí *Crónica de una muerte anunciada* tuve ese problema: al terminar el primer capítulo, me dije: "Hmmm, ya caí en la trampa de la novela policíaca". Porque en algún momento se dice que al tipo lo van a matar y entonces se crea la duda, que si lo matan, que si no lo matan... Y pensé: "Habrán lectores que se salten capítulos enteros para ver si lo matan o no lo matan, y se me jode la novela, así que lo mejor es cortar por lo sano: lo

matan. Ahora, ¿quieren saber cómo lo matan? Entonces tienen que tragarse el libro completo” (García Márquez, 1998: 119-120).

De todos modos, hay historias que precisan de una forma determinada tal como puede ser la crónica o el reportaje: todo, línea por línea, respondiendo a la realidad. Es el caso de *Noticia de un secuestro*.

Muchas veces la estructura lineal es la más conveniente. Si la historia empieza por el final, la ventaja es que se puede prescindir de los detalles y concentrarse en lo esencial.

De cualquier modo, nuestro autor es partidario de armar primero la historia, el argumento y después ya pensar en la estructura y el género más adecuados para esa historia.

También hay que elegir la perspectiva ¿Quién cuenta la historia? Porque si no lo decidimos, la historia no avanza o no encontraremos el hilo de la historia.

Volviendo un poco al tema de la originalidad, explica García Márquez cómo no debe importarnos que una historia ya se haya contado por un autor determinado y nos pone el ejemplo de *Edipo Rey*, la obra clásica de Sófocles y la película *Edipo Alcalde*, con guión de García Márquez y estrenada en 1996. El conocer una, no te debe impedir disfrutar de la otra.

La historia de Edipo, con variantes, viene repitiéndose desde hace siglos y a nadie ha dejado de gustarle. Si nosotros estamos haciendo una simple versión de *Edipo Rey* adaptada a otro momento y otro país, si no estamos tratando de ocultar nada ni de engañar a nadie, ¿por qué no decirlo abiertamente? Esto es Sófocles, sí señor, pero a la vez es algo distinto (...) Para mí el hecho de que la historia remita a Sófocles no es un defecto, sino una virtud. Lo veo como un factor positivo (García Márquez, 1998: 100-101)

Lo que más me conmovió de Edipo Rey en 1949 fue su enorme parecido con la situación de Colombia. Después, con los años, me di cuenta de que no se trataba de Colombia, sino de la vida, y que podía parecerse a cualquier otro lugar del mundo (García Márquez, 1998: 104)

1. 3. Opiniones de García Márquez sobre el cuento en entrevistas realizadas al autor.

En una entrevista realizada por Waldemar Dante (Publicada en VOGUE, a raíz de una noticia que anunciaba al escritor como candidato al Premio Nóbel en ese año. Él lo ganó, pero le fue concedido al año siguiente) se recogen algunas de las opiniones del colombiano sobre el proceso creativo.

- En su caso, ¿qué es ser un escritor?

- Es un mérito descomunal, porque yo soy muy bruto para escribir. He tenido que someterme a una disciplina atroz para terminar media página en ocho horas; peleo a trompadas con cada palabra y casi siempre es ella quien sale ganando. Cuando me hice escritor profesional, el más grave problema que debí enfrentar fue el de imponerme un horario. Estaba habituado al trabajo de periodista que me ocupaba sobre todo las noches. Me vi obligado a establecer una pauta de trabajo que iba de las nueve de la mañana a las dos de la tarde, cuando mis hijos volvían de la escuela. En ese tiempo tenía cuarenta años...Después me sentí culpable de escribir sólo por la mañana, intenté continuar por la tarde, pero caí en cuenta de que en la

segunda parte del día nada me resultaba bien y debía rehacer todo a la mañana siguiente.

- ¿A qué otras dificultades debe enfrentarse para salir adelante en su trabajo literario?

- Tengo otro problema: logro escribir sólo en un ambiente familiar que ya esté identificado con mi trabajo. Una pieza de hotel, una habitación puesta a mi disposición por otra persona, una máquina de escribir prestada, me bloquean, y esto es una lástima porque cuando viajo no puedo trabajar...Debo estar también en un estado de gracia, con el tema preciso y el tono exacto para desarrollarlo. Una de las primeras dificultades es la de escribir el primer párrafo. He llegado a pasar meses para "tomar la onda": apenas superado este escollo, el resto ha salido facilísimo. Creo que con el primer párrafo logrado se supera la mayor parte de los problemas que plantea escribir un libro; allí queda definido todo: el tema, el tono, el estilo... Por esto pienso que es más difícil escribir un libro de cuentos que una novela; en cada relato es necesario comenzar de nuevo, partir de nuevo, mientras que en la novela se parte una sola vez, hay un solo inmenso esfuerzo...

<http://www.ciudadfutura.com/entrevistas>

□b es la primera vez que García Márquez hace comentarios en este sentido. □b es que menosprecie el esfuerzo para realizar una novela sino que insiste en que cada cuento, por breve que sea, precisa del mismo esfuerzo inicial, antes de que fluya con facilidad.

En muchas ocasiones él hace referencia a los ingredientes necesarios cuando se pone uno a escribir y éstos son: un don, mucho trabajo y ciertos secretos del oficio que se adquieren con la práctica. Preguntado sobre estos secretos de oficio, pone un ejemplo:

- Si usted escribe que ha visto volar un elefante, nadie lo creerá; pero si afirma haber visto volar cuatrocientos veinticinco, es probable que el público lo crea." "Cien años de soledad" está llena de esos trucos...

En la entrevista que le realizan Yves Billon y Mauricio Martínez-Cavard le preguntan sobre el concepto de carpintería referido al oficio de escritor, concepto sobre el que a menudo ha hablado el escritor y él dice:

- Es el modo de escribir. Yo eso lo tengo resuelto en los talleres, yo hago talleres de cómo se cuenta un cuento que por supuesto sólo pueden referirse a la carpintería. Es la receta de cómo lograr que las cosas parezcan verdad y de interesar al lector. Es decir, la escritura de ficción es un acto hipnótico. Uno trata de hipnotizar al lector para que no piense sino en el cuento que tú le estás contando y eso requiere una gran cantidad de clavos y tornillos y bisagras para que no despierte. Eso es lo que yo llamo la carpintería, es decir, la técnica de contar, la técnica de escribir o la técnica de hacer una película (Billon y Martínez-Cavard, 2005: 78)

Cada nuevo libro es un reto para García Márquez y supone una dificultad diferente cada vez. En una entrevista en exclusiva concedida a Cambio 16 en Junio de 1996 a raíz de la publicación de *Noticia de un secuestro* dice:

CAMBIO 16. *Noticia de un secuestro* Es un libro cuyos protagonistas tienen nombre y apellido conocidos y hablan por teléfono con su autor ¿Qué tan difícil le resultó escribirlo?

GABRIEL GARCIA MARQUEZ. Todo libro es difícil. *Cien años de soledad* lo fue por la enorme carga mítica que llevaba dentro. *El otoño del patriarca* lo fue también por su enorme carga de ficción histórica, y *Noticia de un secuestro* lo es por su enorme carga de realidad periodística.

<http://www.mundolatino.org/cultura/garciamarquez/ggm5.htm>

Realidad y ficción son dos constantes en la obra del colombiano y de la magistral combinación de ambas salen sus mejores obras.

De hecho, su realidad vital está en la base de todas sus obras. Ha dicho en muchas ocasiones cómo ninguna ficción es totalmente inventada. Siempre son elaboraciones de experiencias.

En un reportaje concedido al periodista Germán Castro Caicedo que se publicó en "El Espectador" de Bogotá, durante los días comprendidos entre el 16 y 23 de marzo de 1977 nos habla de su vocación de escritor:

- Yo quería ser un escritor, y quería ser un buen escritor, y quería ser un muy buen escritor, y quería ser el mejor escritor del mundo. Porque no se puede ser un regular escritor si uno no tiene el propósito de ser el mejor escritor del mundo. Es decir, no se puede escribir regularmente bien, si uno no se propone en cada letra a ser mejor que Cervantes, ser mejor que Shakespeare, ser mejor que el Dante, ser mejor que Sófocles... Entonces yo me había hecho ese propósito por una razón de honestidad. Es decir, porque si esa no era mi meta, entonces yo no era honesto. Ahora lo que me falló fue que yo no sabía que esa meta implicaba la fama. Entonces hay una cosa que yo he dicho. Yo hubiera sido feliz si todos mis libros hubieran sido póstumos, en el sentido de que no tenía que cargar con todos los

libros que he escrito. Por eso hubiera preferido que se hubieran conocido después de mi muerte.

<http://www.mundolatino.org/cultura/garciamarquez/ggm5.htm>

En este mismo reportaje, García Márquez nos cuenta cómo se gestó su obra *El coronel no tiene quien le escriba* y en sus declaraciones confirmamos cómo funciona su oficio de escritor.

—Yo me senté a escribir *El Coronel no tiene quién le escriba*. (Porque esta es una historia que se muerde la cola). Yo conocía la historia de mi abuelo que estuvo toda la vida esperando que le mandaran su pensión de veterano de la guerra civil.

Cuando mi abuelo se murió, mi abuela me dijo, "tu abuelo se murió esperando su pensión de veterano, pero yo no me preocupo porque a ustedes les llegará. Y si no te llega a ti les llegará a tus hijos".

Una pensión que no llegó nunca. Entonces yo había pensado que esa podía ser una historia para una comedia. Pero cuando estaba en París, empecé escribiendo la comedia del coronel que espera su pensión, y todos los días sacaba dinero de la mesa de noche, bajaba, comía en la esquina, subía, hasta que un día hice así, y rasguñé y ya no había ni un centavo. Entonces lo que había empezado como una comedia lo volví al revés y empecé a escribirlo realmente como era. Porque empecé a mandar S.O.S. a los amigos...

—Este era un séptimo piso sin ascensor, y yo bajaba, veía que no había carta y entonces subía y agregaba una página más de la historia que estaba escribiendo. Pero lo que es increíble es que a medida que iba escribiendo la historia me iba dando cuenta que nunca me llegaría la carta y que nunca me contestarían los

amigos a los cuales había acudido. Entonces había un momento en que lo que estaba escribiendo correspondía exactamente con la realidad. Y por eso yo creo, contra el criterio de todos los críticos, que el mejor libro que he escrito yo: es decir, que si yo he escrito una obra maestra, esa obra maestra es *El Coronel no tiene quién le escriba*, porque yo duré escribiendo la realidad de cada día a medida que iba sucediendo.

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/autobiog/auto60.htm>

También a raíz de la publicación de *Noticia de un secuestro* Pilar Rico y César Alonso de los Ríos le realizaron una entrevista a García Márquez que se publicó en "El Semanal" el 21 de Julio de 1996 (págs. 14-26). En las respuestas del colombiano confirmamos algunas de las claves de su estética.

En relación a la motivación para elegir un tema u otro dice lo siguiente:

- ¿Pensó que debía escribir el libro por motivaciones éticas, por un compromiso cívico?

- Me interesó porque pensaba que era un buen tema, una posibilidad de convencer a los malhechores de lo horroroso y abominable que es un secuestro. Yo escribo siempre el libro que me gusta a mí y naturalmente espero que entonces le guste a mucha gente porque yo me considero un lector bastante general, nada excepcional, con gustos normales. Soy un autodidacta, no soy un académico, no he hecho un curso universitario completo, simplemente he actuado siempre por una intuición enorme y, sobre todo, por un gran amor a la vida y un gran amor a la gente. Sobre esos principios trabajo y creo que no me ha ido mal porque me parezco mucho a mis lectores.

(Rico y Alonso de los Ríos, 1996: 14-26).

Aceptado que García Márquez es un autodidacta y su formación no es en absoluto académica, sin embargo es un hecho que su capacidad creativa es enorme, se le preguntó:

- ¿Dónde está el misterio de su capacidad para la creación literaria?

- Mire, yo soy simplemente un contador de historias y nací con esta aptitud.

- El ambiente familiar fue decisivo en mi carrera, lo cual tiene que ver con lo que dije antes de que yo no elijo los temas sino que los temas me escogen a mí. Mi madre es una contadora increíble, y la madre de mi madre, -que es a la que yo oí contar las primeras historias porque yo me crié en casa de mis abuelos- era fabulosa. Habría sido cuestión de ponerle una grabadora. Hablaba de un modo lapidario, un tanto arcaico, que me obsesionaba. Yo me recuerdo a mí mismo como contador de historias desde muy niño. Antes de saber leer ya hacía dibujos y como no sabía escribir les ponía letras sin saber qué significaban. Mi abuelo cuidaba mucho los muros de la casa pero a mí me daba lápices para que pintara donde quisiera. Yo reflejaba en mis dibujos todo lo que me impresionaba. Por ejemplo la función de un prestidigitador de la que salía totalmente seducido. Pintar en las paredes era una auténtica trasgresión. Se decía *La pared y la muralla son el papel de la canalla*, pero yo tenía las paredes totalmente decoradas con el consentimiento de mi abuelo. Desde entonces, ya no dejé de contar historias durante toda la vida (Rico y Alonso de los Ríos, 1996: 14-26).

García Márquez escribió en 1993 el prólogo de la colección de novelas de Georges Simenon, editada por Tusquets y en este prólogo

podemos observar la obsesión del colombiano por las historias que tiene en la cabeza.

□uestro autor leyó un cuento en 1949 que le impresionó vivamente pero sólo sabía de él que estaba dentro de una colección de cuentos policíacos.

El argumento era el siguiente: Dos detectives persiguen a un sospechoso por las calles de París con la esperanza de que vuelva a su casa, donde se encuentran las pruebas que lo inculpan. A García Márquez no se le quedó grabado el encarnizamiento de los perseguidores sino la angustia del perseguido. □b recordaba el final del cuento.

En México, en 1965, leyendo un cuento al azar, leyó el nombre de Maigret, recordando que así se llamaba uno de los policías que perseguían al sospechoso. A través de este dato llegó al convencimiento de que el cuento era de Georges Simenon. El cuento en cuestión se llamaba "L'homme dans la rue".

Cuando el cuento llegó de nuevo a sus manos lo leyó con gran avidez. Él mismo lo dice en el prólogo citado:

A las nueve de la mañana del día siguiente recibí la copia. El enigma que parecía sin fin estaba resuelto: era, como Cortázar lo había dicho, uno de los nueve cuentos de *Maigret et les petits cachons sans queue*.

Lo leí en el acto, de pie, en el mismo lugar de la casa en que lo recibí. En la tercera página, muy al modo de Simenon, estaba el resumen de todo el drama en una frase de un solo aliento: "Así empezó una cacería que iba a prolongarse durante cinco días y cinco noches, por entre transeúntes apresurados, en un París indiferente, de bar en bar, de taberna en taberna; por un lado un hombre solo, por otro Maigret y sus inspectores, que se turnaban en la persecución y que, a fin de cuentas, acabaron tan exhaustos como su perseguido".

Ahí tenía, por fin, el cuento perdido. Sin embargo, el enigma de tantos años llevaba dentro otro enigma mayor, pues el relato era el mismo, en efecto, pero no era igual a como lo recordaba. Primero porque no estaba contado desde el punto de vista del perseguido, como yo creía, sino desde el punto de vista de Maigret, el perseguidor, y esto alteraba el orden de la compasión. Segundo, porque la intriga policial no estaba resuelta con la simplicidad con que la recordaba, sino como las grandes páginas de la literatura: con un sacrificio de amor. Una evidencia más de cómo puede la vida cambiar la esencia de un cuento, y cambiarnos a nosotros el modo de amar, sólo para delatar y corregir las frivolidades compasivas de la memoria. Aunque sólo hubiera sido por eso, valía la pena haber perdido un cuento por casi medio siglo (Prólogo de Gabriel García Márquez a las obras de Simenón. Edición de Tusquets Cartagena de Indias 1993: 19-20)

En entrevistas realizadas a personas cercanas al escritor colombiano, también encontramos opiniones del autor sobre motivaciones, mecanismos y finalidad de su escritura. Un ejemplo es la entrevista de Edwards Waters Hood a Germán Vargas, amigo del colombiano y personaje en *Cien años de soledad* y en *El coronel no tiene quien le escriba*.

- García Márquez ha dicho que escribe para que sus amigos lo quieran más.

- Eso lo viene diciendo desde hace años. En realidad yo creo que él dice la verdad, a él le interesa mucho que lo lean, quiere ir ensanchando el número de sus lectores porque él dice que si el escritor no escribe para ser leído, entonces ¿para qué escribe? Si el escritor no escribe con el propósito de comunicar a los demás

sus vivencias o imaginaciones o lo que sea, no tendría sentido publicar libros. Lo que pasa es que hay algunos autores –como García Márquez– que tienen más facilidad para comunicar a la gente; hay otros a quienes les cuesta más trabajo eso.

http://www.andes.missouri.edu/andes/cronicas/ewh_vargas.html

Recogemos finalmente las opiniones de García Márquez en una entrevista realizada por Yves Billon y Mauricio Martínez-Cavard y publicada en forma de libro bajo el título *La escritura embrujada*.

- ¿Pero usted también escribía poesía en Paquirá?

- (...) Mira, cuando una persona nace, yo creo que todo el mundo nace con sus aptitudes, con un talento determinado para una cosa y otros nacen con las vocaciones. A veces hay el talento sin la vocación y hay la vocación sin el talento. Cuando uno nace con esas dos virtudes no hay nada que lo detenga, yo desde que nació sabía que iba a ser escritor, quería ser escritor, tenía la voluntad de la disposición, el ánimo y la aptitud para ser escritor, siempre escribí, nunca pensé que pudiera hacer otra cosa, nunca pensé que de eso pudiera vivir, estaba dispuesto a morirme de hambre pero ser escritor. Eso es una cosa, un ejemplo que yo trato de que se tome en cuenta para una reforma de la educación, en el sentido de que la educación debe ser fundamentalmente vocacional, cuando se unen la aptitud y la vocación esa es una fuerza, la única fuerza, la única disposición del alma capaz de derrotar al amor (Billon y Martínez-Cavard, 2005: 39-40)

Sobre la posibilidad de corrección de sus propios libros, nos dice en esta misma entrevista:

Yo nunca he releído mis libros por miedo. Una vez, una vez iba en un tren de Barcelona a Ginebra y llevaba muchas lecturas...ese tren demoraba diez horas, muchas lecturas, dormí, desperté, ya no tenía nada más que leer y llevaba un ejemplar de *Cien años de soledad* para un amigo que me lo había pedido en Ginebra, entonces me puse a leerlo y a la segunda página saqué el bolígrafo y empecé a hacer correcciones; a las tres, cuatro páginas tenía tantas correcciones que me di cuenta que estaba rehaciendo el libro. Entonces decidí no leerlos más porque es un sufrimiento tremendo saber cómo hubieran podido ser, es un error porque sencillamente en el momento en que yo estaba leyendo ese libro ya yo no era el mismo escritor que había sido cuando lo escribió, por consiguiente pienso que habría que escribirlo de otra manera. Y decidí no leerlos más (Billon y Martínez-Cavard, 2005: 54)

En torno al método que sigue a la hora de escribir, suele ser García Márquez bastante explícito. Siempre ha hablado de su costumbre de dar a leer sus manuscritos a sus amigos para que le den su opinión.

- Álvaro Mutis ha sido un consejero en su obra, ¿él lee sus textos?
¿Es recíproco, también hay de García Márquez en Mutis?

- Mira, ese es un problema de método. Yo tengo un método para escribir que es distinto del de Álvaro y distinto de muchos escritores porque no es fácil que un escritor discuta sus originales con ciertas personas. A ver, yo mientras estoy escribiendo, tengo la costumbre... primero, cuando a mí se me ocurre una idea que puede ser... que puede tener interés literario, yo no la anoto, porque yo la dejo ahí a ver si vuelve, si no se me olvida; si vuelve y vuelve e insiste, llega un momento en que me doy cuenta que

sí me interesa de verdad. Entonces empiezo a pensarla y la sigo pensando y armándola en la cabeza hasta que ya la tengo completa como si la hubiera escrito, como si ya la hubiera leído pero todavía entonces no tomo nota porque yo lo que pienso es que lo que se me olvida es porque realmente no me interesa y lo que realmente me interesa vuelve siempre (...) Y cuando empiezo a escribirla es como si ya la hubiera leído completa. Y a partir de ese momento, entonces yo tengo lo que mis amigos llaman los marranitos que empiezo a contarles lo que estoy escribiendo pero no exactamente lo que estoy escribiendo en el momento, que si es exactamente lo que estoy escribiendo se sala cuando lo cuento, es decir, se daña por contarla; entonces me invento una historia paralela que se parece mucho y la cuento siempre que me permite, me permite a mí darme cuenta de dónde están las fallas del libro según la reacción de los que lo están oyendo (Billon y Martínez-Cavard, 2005: 65-66).

En la entrevista realizada por Rita Guibert, incluida en su libro *Siete voces*, le preguntan a García Márquez:

- ¿Cuándo empezaste a escribir?
- Desde que tengo memoria. El recuerdo más antiguo que tengo es que dibujaba "cómicos" y ahora me doy cuenta que posiblemente lo hacía porque todavía no sabía escribir (...)

- ¿Es que prefieres la palabra hablada a la escrita?
- Por supuesto. Lo estupendo es contar un cuento y que ese cuento muera ahí (...)

<http://www.literatura.us/garciamarquez/quibert.html>

1. 4. Reflexiones sobre la teoría del cuento en el Prólogo a *Doce cuentos peregrinos*.

(Las citas del prólogo están tomadas de la edición de Mondadori de 1992)

Al hilo de la lectura del Prólogo, observamos una serie de detalles en torno al proceso de creación extrapolables a casi todos los cuentos escritos por García Márquez y que, por tanto, podrían considerarse como aspectos de una poética del género para el escritor colombiano.

En primer lugar, un cuento es el resultado de un largo proceso antes de adoptar su forma definitiva. De esta primera observación se deduce que el escritor debe tener una profunda vocación que García Márquez considera como el vicio de escribir y le dedica dos adjetivos: "insaciable" y "abrasivo".

Ha sido una rara experiencia creativa que merece ser explicada, aunque sea para que los niños que quieren ser escritores cuando sean grandes, sepan desde ahora, qué insaciable y abrasivo es el vicio de escribir (Pág. 13).

También deducimos que el escritor de cuentos tiene que ser un duro trabajador con una gran paciencia como virtud.

Una segunda reflexión que García Márquez nos deja en su prólogo es que las historias surgen casi siempre de una experiencia vital.

La primera idea se me ocurrió a principios de la década de los setenta, a propósito de un sueño esclarecedor que tuve después de cinco años de vivir en Barcelona (Pág. 13).

En sus talleres literarios García Márquez insiste en esta idea diciendo que es más fácil que una historia progrese si tiene relación con la propia vida. Él mismo, a la hora de escribir este libro de cuentos, dudando de la fidelidad de sus recuerdos sobre Europa, decide hacer de nuevo un rápido viaje para comprobar si dichos recuerdos eran reflejo de la realidad o, por el contrario, el tiempo los había distorsionado.

La tercera reflexión hace referencia a la mecánica de la creación, diciéndonos que, entre dos proyectos grandes, necesita un periodo un poco más relajado pero en el que siga manteniendo el hábito de escribir.

La cuarta reflexión en relación con la teoría del cuento, hace referencia al enorme esfuerzo que supone escribir un cuento.

□b me tomé ni un día de reposo, pero a mitad del tercer cuento, que era por cierto el de mis funerales, sentí que estaba cansándome más que si fuera una novela. Lo mismo me ocurrió con el cuarto. Tanto, que no tuve aliento para terminarlos. Ahora sé por qué: el esfuerzo de escribir un cuento corto es tan intenso como empezar una novela. Pues en el primer párrafo de una novela hay que definir todo: estructura, tono, estilo, ritmo, longitud, y a veces hasta el carácter de algún personaje (Pág. 15).

En quinto lugar, encontramos, entre las páginas del prólogo, un consejo: hay que ser valientes para romper un cuento si éste no fragua desde el principio.

El cuento, en cambio, no tiene principio ni fin: fragua o no fragua. Y si no fragua, la experiencia propia y la ajena enseñan

que en la mayoría de las veces es más saludable empezarlo de nuevo por otro camino o tirarlo a la basura (Pág. 15).

Una sexta observación es que hay que prestar atención a los temas que vuelven porque son los que tienen más posibilidades.

Mi propia reacción me sorprendió: los temas que había olvidado durante casi cuatro años se me convirtieron en un asunto de honor (Pág. 16).

La séptima reflexión que encontramos en el prólogo es la idea de García Márquez de que es conveniente tener una perspectiva en el tiempo. De ahí que, a veces, demore tanto la escritura de sus obras.

Como octava observación, dice García Márquez que la magia del instinto es a menudo más importante que las leyes de la inteligencia a la hora de saber cuál debe ser la última versión de un cuento.

En penúltimo lugar, dice nuestro autor que es preferible no volver a leer los cuentos por temor de arrepentirse.

Para finalizar y como última reflexión, creo que es de sumo interés este pequeño prólogo de apenas siete páginas ya que es la primera vez que, en un prólogo a su propia obra, García Márquez reflexiona de una forma tan lúcida sobre el propio proceso creativo.

1. 5. Conclusiones sobre esta segunda parte: LA TEORÍA SOBRE EL CUENTO EN GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.

A partir de aquí, realizaremos unas conclusiones sobre esta segunda parte del presente trabajo, pretendiendo sistematizar de algún modo las opiniones de García Márquez recogidas en las páginas anteriores.

Antes del proceso creativo

1. La riqueza de la que García Márquez se nutre a la hora de escribir sus historias es su propia experiencia vital, es decir la propia realidad, desde que era un niño asustado por los espectros que habitaban la casa, y vivía entre adultos escuchando las historias de la abuela.

2. Junto a su realidad vital, encontramos también, como un fértil vivero de sus obras, sus lecturas.

3. El don de saber contar historias, probablemente heredado de su madre y de su abuela, le ha dado al escritor colombiano unas increíbles aptitudes para este oficio que, junto a su rica experiencia vital, han dado lugar al magnífico escritor que es.

4. Aunque muchas de las historias que bullen por la cabeza del escritor nunca se hayan materializado en relatos, también de ellas se nutre el escritor en su proceso de creación.

5. Su formación y experiencia como periodista la aprovecha García Márquez de forma magistral a la hora de escribir sus cuentos y novelas.

6. El éxito de sus obras y su condición de Premio Nóbel han hecho a García Márquez blanco de numerosas entrevistas aunque él siempre ha dicho que la fama es un precio alto que hay que pagar por ser un buen escritor y que le habría gustado que todas sus obras se hubieran conocido de forma póstuma, así no habría tenido que sufrir la servidumbre de la fama.

Durante el proceso creativo

7. Como casi todos los grandes escritores, García Márquez tiene una serie de manías a la hora de escribir, referidas al horario, lugar de trabajo, objetos que le dan mala y buena suerte, etc.

8. Es partidario, dada la dureza del oficio de escritor, de imponerse una disciplina cuando trabaja.

9. El proceso para iniciar un cuento es tan laborioso como el de la novela; en las primeras líneas hay que definirlo todo.

10. Las historias que merecen la pena que sean contadas son aquellas que vuelven insistentemente a nuestra mente. De ahí que el proceso creativo en el colombiano se demore a veces durante años.

11. En García Márquez toda obra surge a partir de una imagen real. Esta imagen puede ser del presente del autor o de su pasado.

12. En lo que se refiere a los argumentos, a las historias, es absolutamente indispensable que sean creíbles.

13. La magia y la imaginación están continuamente presentes en sus relatos porque la propia realidad del Caribe contiene estos ingredientes en grandes proporciones.

14. Lo primero que tenemos de un cuento es el proyecto y éste debe ser modesto, y si es personal, mejor aún. Será más fácil que la historia avance.

15. En el argumento o historia siempre tiene que haber un punto de sorpresa.

16. La mayoría de los personajes de sus obras están tomados de la vida real.

17. Pone especial cuidado García Márquez al dar nombre a sus personajes pues piensa que debe existir una estrecha relación entre el nombre y la apariencia física.

18. Hay muchas posibles estructuras para una historia; cada historia exige una estructura diferente y nuestro autor no descarta ninguna.

19. Todo escritor escribe sólo una obra a lo largo de su vida. Esta obra presenta diferentes títulos; de ahí el gusto de García Márquez por las recurrencias y las reescrituras.

Después del proceso creativo

20. García Márquez asume totalmente la llamada "Teoría de la Recepción". Él escribe para que lo lean. Él escribe para que lo quieran más. El lector es el que finalmente con la recepción de la obra, le da su auténtico sentido a la creación.

PARTE III

1. ESTUDIO DE LOS *DOCE CUENTOS PEREGRINOS* DESDE LA PERSPECTIVA DE LAS RECURRENCIAS TEMÁTICAS

1. 1. EL VIAJE: "EUROPA" versus "AMÉRICA"

1.1.1. Introducción

García Márquez dio a su discurso de aceptación del Premio Nobel en 1982 un título muy significativo "La soledad de América latina". Nos ha parecido de interés realizar un comentario de este texto y aportar unas opiniones sobre el mismo, en esta introducción al tema de la confrontación entre las culturas de América y Europa, que nos dará paso al análisis de dicha confrontación en los *Doce cuentos peregrinos*.

Explica García Márquez cómo en el primer viaje alrededor del mundo, un navegante florentino, Antonio Pigafetta, que acompañaba a Magallanes, escribió una crónica rigurosa que, sin embargo, parece una aventura de la imaginación.

También los Cronistas de Indias dejaron testimonios asombrosos de la realidad americana. Revisa García Márquez algunos episodios que vienen a ejemplificar estas afirmaciones:

El Dorado, nuestro país ilusorio tan codiciado, figuró en mapas numerosos durante largos años, cambiando de lugar y de forma según la fantasía de los cartógrafos. En busca de la fuente de la Eterna Juventud, el mítico Alvar Núñez Cabeza de Vaca exploró durante ocho años el norte de México, en una expedición venática cuyos miembros se comieron unos a otros y sólo llegaron cinco de los seiscientos que la emprendieron. Uno de los tantos misterios que nunca fueron descifrados, es el de las once mil mulas cargadas con cien libras de oro cada una, que un día

salieron del Cuzco para pagar el rescate de Atahualpa y nunca llegaron a su destino.

Más tarde, durante la colonia, se vendían en Cartagena de Indias unas gallinas criadas en tierras de aluvión, en cuyas mollejas se encontraban piedrecitas de oro (...)

La independencia del dominio español no nos puso a salvo de la demencia. El general Antonio López de Santana, que fue tres veces dictador de México, hizo enterrar con funerales magníficos la pierna derecha que había perdido en la llamada Guerra de los Pasteles. El general García Moreno gobernó al Ecuador durante 16 años como un monarca absoluto, y su cadáver fue velado con su uniforme de gala y su coraza de condecoraciones sentado en la silla presidencial. El general Maximiliano Hernández Martínez, el déspota teósofo de El Salvador que hizo exterminar en una matanza bárbara a 30 mil campesinos, había inventado un péndulo para averiguar si los alimentos estaban envenenados, e hizo cubrir con papel rojo el alumbrado público para combatir una epidemia de escarlatina. El monumento al general Francisco Morazán, erigido en la plaza mayor de Tegucigalpa, es en realidad una estatua del mariscal Ney comprada en París en un depósito de esculturas usadas. ("La soledad de América Latina"). <http://www.elcolombiano.com/proyectos/gabrielgarciamarquez/GarciaMarquez/discurso.htm>). (Todas las citas que hago de este discurso han sido tomadas de esta dirección de Internet).

Recuerda, asimismo, la realidad de la América latina actual que, en un breve lapso de tiempo, ha sufrido cinco guerras y diecisiete golpes de estado mientras veinte millones de niños latinoamericanos morían antes de cumplir dos años, que son más niños de los que han nacido en Europa Occidental desde 1970. Los desaparecidos por culpa de la represión son casi ciento veinte mil, mujeres encintas arrestadas sin que se sepa el paradero de sus hijos. Por no querer que las cosas

siguieran así, han muerto cerca de doscientas mil personas en todo el continente.

Con su habitual ironía, García Márquez repasa la situación de algunos países latinoamericanos, como es el caso de Chile, Uruguay y El Salvador:

De Chile, país de tradiciones hospitalarias, ha huido un millón de personas: el 10 por ciento de su población. El Uruguay, una nación minúscula de dos y medio millones de habitantes que se consideraba como el país más civilizado del continente, ha perdido en el destierro a uno de cada cinco ciudadanos. La guerra civil en El Salvador ha causado desde 1979 casi un refugiado cada 20 minutos. El país que se pudiera hacer con todos los exiliados y emigrados forzosos de América Latina, tendría una población más numerosa que bruega.

Después de esta visión trágica de América Latina, provocada, en gran medida, por la violencia institucional, pasa García Márquez a exponer una de las ideas que más claras tiene el colombiano y es que esta realidad descomunal, desaforada, sustenta un manantial de creación insaciable pleno de desdicha y de belleza, teniendo que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor ha sido hacer creíble esta realidad.

Pasa, a continuación, en su discurso a plantear el tema de la imposibilidad que tiene un europeo para interpretar correctamente las claves de la cultura latinoamericana:

Pues si estas dificultades nos entorpecen a nosotros, que somos de su esencia, no es difícil entender que los talentos racionales de este lado del mundo, extasiado en la contemplación de sus propias culturas, se hayan quedado sin un método válido para interpretarnos. Es comprensible que insistan en medirnos con la

misma vara con que se miden a sí mismos, sin recordar que los estragos de la vida no son iguales para todos, y que la búsqueda de la identidad propia es tan ardua y sangrienta para nosotros como lo fue para ellos. La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios.

El discurso, en estos momentos, se ha convertido en un discurso de tono político y reivindicativo, en el que el colombiano recuerda todos los episodios de la vieja Europa cuando era la sangrienta Europa. Se queja también de que los progresos de los medios de transporte hayan reducido las distancias físicas pero no hayan reducido las distancias culturales. A partir de este momento, García Márquez, en su discurso, abre una puerta a la esperanza que se traduce en la vida:

Sin embargo, frente a la opresión, el saqueo y el abandono, nuestra respuesta es la vida. □ los diluvios ni las pestes, ni las hambrunas ni los cataclismos, ni siquiera las guerras eternas a través de los siglos y los siglos han conseguido reducir la ventaja tenaz de la vida sobre la muerte. Una ventaja que aumenta y se acelera: cada año hay 74 millones más de nacimientos que de defunciones, una cantidad de vivos nuevos como para aumentar siete veces cada año la población de □ueva York. La mayoría de ellos nacen en los países con menos recursos, y entre éstos, por supuesto, los de América Latina. En cambio, los países más prósperos han logrado acumular suficiente poder de destrucción como para aniquilar cien veces no sólo a todos los seres humanos que han existido hasta hoy, sino la totalidad de los seres vivos que han pasado por este planeta de infortunios.

□b podía faltar en estas palabras del Premio □óbel un recuerdo a su maestro por excelencia: William Faulkner:

Un día como el de hoy, mi maestro William Faulkner dijo en este lugar: "Me niego a admitir el fin del hombre". □b me sentiría digno de ocupar este sitio que fue suyo si no tuviera la conciencia plena de que por primera vez desde los orígenes de la humanidad, el desastre colosal que él se negaba a admitir hace 32 años es ahora nada más que una simple posibilidad científica. Ante esta realidad sobrecogedora que a través de todo el tiempo humano debió de parecer una utopía, los inventores de fábulas que todo lo creemos nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía contraria. Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la Tierra.

1.1.2. El viaje: "Europa" versus "América" en los *Doce cuentos peregrinos*.

Tal vez en ninguna obra como en *Doce cuentos peregrinos* aparezca el tema de la confrontación "Europa" y "América" como dos espacios antagónicos, y relacionado con ambos espacios, el tema del viaje, viaje al que se ven abocados los personajes de los cuentos, de la mano de su autor, no sólo porque sus protagonistas viajan todos ellos entre estos dos espacios, sino porque también lo hacen a través del tiempo. Muchos de ellos también viajan a través de los géneros, diluyendo, en parte sus fronteras.

(A partir de aquí, las citas que haga de los *Doce cuentos peregrinos* serán de la edición de Mondadori, Madrid, 1992)

Ya en el prólogo observamos un primer apunte al tema de la inadaptación. Cuando García Márquez está hablando sobre el sueño de sus propios funerales, dice:

□b sé por qué, aquel sueño ejemplar lo interpreté como una toma de conciencia de mi identidad, y pensé que era un buen punto de partida para escribir sobre las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa (Pág. 14).

El propio autor nos cuenta cómo se gestaron los finalmente doce cuentos que sobrevivieron a los avatares del tiempo.

Los primeros momentos en los que surgió la idea vienen ya ligados a una experiencia de viaje, experiencia que se nos antoja dolorosa pues surge a partir del abandono de la Patria, hacia tierras extrañas; en las vicisitudes por las que pasaron los cuentos en sus primeros momentos pensó García Márquez que tal vez estaba equivocando el género al que debía adscribirlos, el molde en el que

debía ubicarlos y así fue como peregrinaron desde la nota de prensa al serial de televisión o a la gran pantalla.

Una vez escritos y salvados los doce que integran la colección, García Márquez, en parte por su fidelidad a la realidad que encontramos en la base de toda su producción y en parte por su teoría sobre la realidad y la imaginación, adoptó una decisión que postergó la publicación de los cuentos aproximadamente un año más.

Puesto que las distintas ciudades de Europa donde ocurren los cuentos las había descrito de memoria y a distancia, quise comprobar la fidelidad de mis recuerdos casi veinte años después, y emprendí un rápido viaje de reconocimiento a Barcelona, Ginebra, Roma y París. Ninguna de ellas tenía ya nada que ver con mis recuerdos. Todas, como toda la Europa actual, estaban enrarecidas por una inversión asombrosa: los recuerdos más reales me parecían fantasmas de la memoria, mientras los recuerdos falsos eran tan convincentes que habían suplantado a la realidad. De modo que me era imposible distinguir la línea divisoria entre la desilusión y la nostalgia (...) A mi regreso de aquel viaje venturoso reescribí todos los cuentos otra vez desde el principio, en ocho meses febriles en los que no necesité preguntarme dónde terminaba la vida y dónde empezaba la imaginación, porque me ayudaba la sospecha de que quizás no fuera cierto nada de lo vivido veinte años antes en Europa (Pág. 18)

Por tanto, vemos cómo la escritura de los *Doce cuentos peregrinos* está ligada desde su concepción a la experiencia del viaje.

El término "peregrinos" que aparece en el título se nos presenta como símbolo bisémico, tanto por la compleja y azarosa trayectoria de los cuentos hasta ver su publicación, como por la condición de peregrinos de los personajes que protagonizan los mismos.

Un buen estudio del concepto de peregrinaje en relación con la obra que nos ocupa es el que realiza Eva Valcárcel (Valcárcel, 1997: 369-381).

Para Valcárcel, es evidente en la intención de la obra el concepto de Europa como espacio ajeno, espacio incluso hostil, aunque aceptado por los personajes de los cuentos como un espacio de tránsito natural e inevitable en muchas ocasiones. Si reflexionamos un poco, también para García Márquez es Europa un espacio en el que se mueve sin dejar de ser un extranjero. Es, por lo tanto, su propia experiencia la que se esconde a menudo detrás de las vidas de los latinoamericanos que aparecen en los cuentos, lo cual, como sabemos no es nada nuevo para el colombiano, que ha dicho en más de una ocasión que no hay una sola línea en ninguno de sus libros que no tenga su origen en un hecho real.

En muchas ocasiones ha dicho que escribe muchos años después de que haya pasado el suceso.

El proyecto de *Cien años de soledad* lo arrastró García Márquez durante muchos años hasta que, ya maduro, lo materializó en su novela magistral.

El acontecimiento que se narra en *Crónica de una muerte anunciada* le rondó la cabeza durante treinta años. Cuando decidió escribir esta historia, su amigo Álvaro Cepeda Samudio le previno sin reticencia diciéndole que a esa historia le faltaba una pata: encontrar ese final imprevisto que quería. Ramón Vinyes le dijo: Cuéntala mucho, es la única manera de descubrir lo que una historia tiene por dentro". Así lo hizo y cuando Álvaro Cepeda le dijo: "Tengo una vaina que te interesa, Bayardo San Román volvió a buscar a Ángela Vicario". Ese era sin duda el final que le faltaba. Se fue García Márquez a buscar a ambos a Manaure para que le contaran los secretos de su reconciliación increíble.

En la ventana de la sala, bordando a máquina en la hora del

calor, había una mujer de medio luto (...) Al verla así, dentro del marco idílico de la ventana, no quise pensar que fuera ella, porque me resistía a creer que la vida terminara por parecerse tanto a la mala literatura. Pero era ella: Ángela Vicario, veintitrés años después del drama (García Márquez, 1981 b: 149)

Esto ocurre también en los cuentos peregrinos – él mismo nos lo explica en el prólogo- Aparece la necesidad de la perspectiva en el tiempo. Tal perspectiva limitará, estrechará y borrará definitivamente los campos entre realidad y ficción.

A vueltas con esta cuestión de la realidad, la imaginación y la fantasía el propio autor nos explica cómo entiende él estos conceptos en sus artículos "Fantasía y creación artística" y "Algo más sobre literatura y realidad", recogidos en el volumen *Notas de prensa*.

Según lo entiende García Márquez, la fantasía es la que no tiene nada que ver con la realidad del mundo en que vivimos, mientras que la imaginación es una facultad especial para crear una realidad nueva a partir de la realidad en que viven.

En América latina y el Caribe los artistas han tenido que inventar muy poco. Su problema ha sido hacer creíble la realidad, ya que la realidad va más lejos que la imaginación (García Márquez, 1981: 113-115)

Un problema muy serio que la realidad americana plantea a la literatura es la insuficiencia de las palabras. Sería necesario crear todo un sistema de palabras nuevas para el tamaño de esa realidad. Esa realidad increíble alcanza su densidad máxima en el Caribe que se extiende por el norte hasta el sur de EEUU y por el sur hasta Brasil.

En el Caribe, a los elementos originales de las creencias primarias y concepciones mágicas anteriores al descubrimiento, se sumó la profusa variedad de culturas que confluyeron en los años siguientes en

un sincretismo mágico cuyo interés artístico y cuya propia fecundidad artística son inagotables.

Yo nací y crecí en el Caribe. Lo conozco país por país, isla por isla, y tal vez de allí provenga mi frustración de que nunca se me ha ocurrido nada ni he podido hacer nada que sea más asombroso que la realidad. ☐b hay una sola línea en mis libros que no tenga su origen en un hecho real (García Márquez, 1981: 119-121)

Para ilustrar esta afirmación nos cuenta el hecho del estigma de la cola de cerdo que aparece en *Cien años de soledad*. ☐bs dice que buscó algo realmente insólito y sin embargo le llegaron noticias, incluso fotos, de diferentes partes del mundo de casos de niños con cola de cerdo.

En los cuentos no aparecen los demonios personales de su niñez, su familia, Aracataca, o su abuelo, el coronel don ☐colás. La realidad que refleja es la de sus amigos y conocidos y la suya propia, ya en la madurez.

Las ficciones pasan del ambiente tropical y ardiente del Caribe al frío y racional ambiente europeo. Hay una clara reducción radical del espacio. En ese microcosmos (Viena, París, Madrid, Ginebra, Barcelona) de grandes urbes se refleja el macrocosmos que es la realidad europea. Estas grandes urbes encarnan lo arquetípico del hombre europeo urbano (Serna, 1997: 683)

Ya sabemos que la temática de los cuentos gira en torno a las desgracias que padecen los latinoamericanos en Europa. El tema va indefectiblemente unido a los espacios; de ahí que sea en Europa donde los personajes de los cuentos encuentran la incomprensión, la soledad, la locura, la muerte, al fin.

Entre todos ellos es quizá la incomprensión y la soledad, el mensaje más significativo sobre el que el autor quiere hacernos reflexionar.

Ya en su discurso para la recepción del Premio Nóbel, como hemos visto, exponía su queja, la queja de un latinoamericano porque se interpreta su mundo dentro de los esquemas europeos y pedía un poco de comprensión.

Las historias de *Doce cuentos peregrinos* son historias espacialmente europeas protagonizadas por personajes ajenos a Europa, con el resultado imprevisible que se deriva de la confrontación de culturas, eternamente paralelas, infinitamente diversas como infinito es el punto en el que tienden a encontrarse.

Como podemos observar al leer los cuentos, en cada relato los espacios son distintos pero todos ellos con un denominador común: es el marco único, dentro de un contexto general de extrañamiento en el que prevalece el hecho experimentado del ámbito siempre ajeno.

□ existe una intención de fabular sobre el espacio sino sobre el viajero, el hombre frente a una circunstancia especial e inquietante. El viaje aleja al viajero, inevitablemente, de lo que fue hasta ese momento y lo acerca a una forma de muerte. La aceptación del viaje lleva implícita la aceptación de las pruebas desconocidas que el destino impondrá y cuya superación significará la posibilidad de una progresión espiritual. Los personajes de los cuentos se desplazan, como Dante, a través del eje del mundo como peregrinos en busca de una tierra prometida. Pero el viaje es también una huida de sí y el viajero es el profundo insatisfecho que sueña con lo desconocido inaccesible e indescifrable.

García Márquez nos sitúa en los cuentos ante el hecho consumado del desplazamiento en el espacio de los personajes bajo el signo del peregrinaje. Sus desplazamientos son obligados pues les falta un requisito sin el cual no pueden considerarse hombres. Su verdad es su única verdad. Buscan la santidad, el cumplimiento de un sueño, la salud, la comunicación o la compañía. Todos ellos peregrinos frente al cumplimiento de su tiempo vital.

El término peregrino designa al hombre que se siente extranjero

incesantemente en la realidad extraña que lo ignora a la vez que lo transforma en lo cualitativo, aunque no en lo esencial.

El mito del peregrino subraya en el viaje el carácter inherente de la transitoriedad del presente frente a los fines perseguidos y presentidos que son de naturaleza superior e ignota. Por ello, el peregrino en términos cristianos, ha de estar impregnado de idealismo (Valcárcel, 1997: 371)

El cronotopo del viaje, o, mejor dicho, la llegada a un medio extraño, supone un símbolo de la incomunicación del hispanoamericano en Europa.

Ese medio extraño se conforma como un espacio ciertamente hostil y para acentuar dicha hostilidad se vale García Márquez de imágenes nada habituales en Europa y sí mucho más normales en Hispanoamérica.

Si tuviéramos que elegir un tema presente de una forma sustancial en los doce cuentos de la colección, sería, sin duda, el tema del viaje. Es un motivo clásico y antiguo en nuestra tradición literaria. Literatura de viajes llamamos a todo un elenco de obras; también se usa el término “*novela itinerante*” para indicar esta condición de relatos en los que los personajes se mueven entre espacios diversos y ello constituye una peculiar forma de escritura.

Pensemos, por ejemplo en formas literarias como la novela picaresca en la que el principio vertebrador es el principio de viaje – en términos de Jenaro Taléns- y donde nos encontramos también con personajes inadaptados a la búsqueda de un espacio en el que poder integrarse.

Es ésta la primera obra en la que García Márquez utiliza el motivo del viaje. Este motivo está presente en otros relatos suyos

anteriores como "La siesta del martes" o "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada".

Si el desplazamiento hacia sucesivos territorios fronterizos de Eréndira y su abuela, supone para ésta una búsqueda de nuevas poblaciones donde obtener beneficios, también muestra la evolución personal de la joven de la pasividad a la emancipación de su voluntad. Su frustrada huida con Ulises culmina en la ulterior rebelión definitiva frente a su abuela y contra el propio enamorado, al escapar sola, en dirección opuesta a la ciudad (Ortas y Casarre, 1997: 660-661)

Existen, asimismo, en las obras de García Márquez, personajes cuya vida itinerante les convierte en viajeros perennes como por ejemplo Blacamán.

Las causas y dirección de los viajes varían de unos cuentos y de unos personajes a otros.

En "Buen viaje, señor Presidente" el propósito del viaje a Ginebra del presidente exiliado es encontrar un remedio para un dolor que en Martinica no supieron diagnosticar.

Además de recibirlo una naturaleza hostil, asistimos a su llegada a una Europa que diluye su personalidad y lo hace parte de un anónimo colectivo: "Era un desconocido más en la ciudad de los desconocidos ilustres" (Pág. 23). Es la primera vez que el Presidente llega a Ginebra y su visión de la ciudad es diametralmente opuesta a la que tuvo en su primera visita.

Cuando vino a Ginebra por primera vez el lago era sereno y diáfano, y había gaviotas mansas que se acercaban a comer en las manos, y mujeres de alquiler que parecían fantasmas de las seis de la tarde, con volantes de organdí y sombrillas de seda. Ahora la única mujer posible, hasta donde alcanzaba la vista, era

una vendedora de flores en el muelle desierto. Le costaba creer que el tiempo hubiera podido hacer semejantes estragos no sólo en su vida sino también en el mundo (Pág. 23)

Como vemos, el personaje es un personaje viajero que ya visitó Ginebra en una ocasión anterior a la actual. Cuando compara la ciudad en sus dos visitas, observamos una visión descorazonadora.

Le costaba creer que el tiempo hubiera podido hacer semejantes estragos no sólo en su vida sino también en el mundo (...) Los años de la gloria y el poder habían quedado atrás sin remedio y ahora sólo permanecían los de la muerte (Págs. 23-24).

La naturaleza es, en Ginebra, extrema como puede serlo en el Caribe. Es curiosa esta transposición de fenómenos atmosféricos a la vieja Europa.

Cuando describe el tiempo en La Martinica, lo llena de connotaciones positivas, a pesar del extremo calor.

Él se quedaba en la hamaca hasta el medio día, leyendo al arrullo del ventilador de aspas del dormitorio. Su mujer se ocupaba de los pájaros que criaba en libertad aun en las horas de más calor, protegiéndose del sol con un sombrero de paja de alas grandes, adornado de frutillas artificiales y flores de organdí. Pero cuando bajaba el calor era bueno tomar el fresco en la terraza, él con la vista fija en el mar hasta que se hundía en las tinieblas, y ella en su mecedor de mimbre, con el sombrero roto y las sortijas de fantasía en todos los dedos, viendo pasar los buques del mundo (Pág. 43)

En cambio, cuando habla del tiempo en Ginebra, lo hace con expresiones como las que siguen:

- El lago se encrespó como un océano embravecido, y un viento de desorden espantó a las gaviotas y arrasó con las últimas hojas (Pág. 25)

- Subieron los tres pisos empinados hasta una mansarda con una sola claraboya que daba a un cielo de ceniza (Pág. 46)

- Temeroso del invierno que se anunciaba muy severo, y que en realidad fue el más crudo de lo que iba del siglo... (Pág. 54)

- Permaneció en el pescante del último vagón despidiéndose con el sombrero bajo el azote del vendaval (Págs. 54-55)

Vivir en Ginebra se considera un mal menor y siempre encontramos la nostalgia del paraíso perdido. Así describe el Presidente su refugio en La Martinica, después de ser derrocado:

Compraron una casa de maderas nobles en las colinas de Fort de France, con alambreras en las ventanas y una terraza de mar llena de flores primitivas, donde era un gozo dormir con el alboroto de los grillos y la brisa de melaza y ron de caña de los trapiches (Págs. 41-42)

Tampoco el espacio interior que se describe en "Buen viaje, señor Presidente" es positivo, tanto en lo que se refiere a la casa de Homero y Lázara, como en lo referente al hotel en el que vive el Presidente:

Vivían en una sala y dos dormitorios en el octavo piso sin ascensor de un edificio de emigrantes africanos (Pág. 35)

Tuvo que pedir prestado a una vecina tres juegos de cubiertos de alpaca y una ensaladera de cristal, a otra una cafetera eléctrica, a otra un mantel bordado y una vajilla china para el café. Cambió las cortinas viejas por las nuevas, que sólo usaban en los días de

fiesta, y les quitó el forro a los muebles. Pasó un día entero fregando los pisos, sacudiendo el polvo, cambiando las cosas de lugar, hasta que logró lo contrario de lo que más les hubiera convenido, que era conmover al invitado con el decoro de la pobreza (Pág. 39)

La primera sorpresa de ambos fue que el desterrado ilustre viviera en un hotel de cuarta categoría en el barrio triste de La Grotte, entre emigrantes asiáticos y mariposas de la noche, y que comiera solo en fondas de pobres, cuando Ginebra estaba llena de residencias dignas para políticos en desgracia (Pág. 37)

Desde el principio del relato observamos una intensa falta de comunicación entre los dos continentes.

Empezó a leer por la página internacional, donde encontraba muy de vez en cuando alguna noticia de las Américas (Pág. 26).

La visión que el presidente tiene de América, su propio continente, es devastadora pero parece culpar a Europa de esta situación; sin embargo asistiremos a un cambio de perspectivas a lo largo del relato, pues finalmente vuelve a su país e incluso se plantea liderar un movimiento renovador por una patria digna.

El presidente suspiró. "Así somos, y nada podrá redimirnos", dijo. "Un continente concebido por las heces del mundo entero sin un instante de amor: hijos de raptos, de violaciones, de tratos infames, de engaños, de enemigos con enemigos" (Pág. 44)

Tampoco de los personajes que el Presidente encuentra en Ginebra se nos proporciona una visión amable. Obs describe al médico como "pequeño y lúgubre", desagradable es también la florista que le

llama la atención por coger una flor de un jardín público y del mesero del restaurante en el que come con Homero, dice "dejó una propina que sólo mereció un gruñido del mesero". Tampoco el vendedor de la joyería merece adjetivos positivos: "un vendedor vestido de etiqueta, enjuto y pálido". Mientras que de las señoras ricas de Ginebra dice que "se lucían con sus invitados haciéndoles creer que eran ellas las que cocinaban los excitantes platos antillanos".

En cambio, se proporciona una visión positiva de los personajes latinoamericanos presentes en el relato, tanto del Presidente como de la pareja formada por Homero y Lázara. Es más, se trasciende de los personajes para ampliar esta visión positiva al modo de ser "caribe", cuando dice "su sentido caribe de la hospitalidad se impuso sobre sus prejuicios".

Es muy interesante la visión que nos da del presidente José Manuel Camacho en su artículo "De Tormes a Aracataca: una interpretación de 'Buen viaje, señor presidente'". En él, se establecen los puntos de conexión entre el presidente y Lázaro de Tormes. La relación que se establece entre Lázaro y el escudero, presenta según el profesor Camacho una gran similitud con la que se establece entre el presidente y el matrimonio de Homero y Lázara.

Hidalgo y presidente son dos personajes que viven las reminiscencias de una grandeza pasada y, desde el exilio de sus vidas presentes, tratan de reconstruir el esplendor y la gloria de antaño. El hidalgo castellano vive obsesionado por mantener sus buenas maneras, porque su porte altivo es fundamental en el mundo de las apariencias del que se nutre la picaresca. El presidente también aparece caracterizado en este sentido (Camacho, 1997 c: 12).

Observamos que tanto Lázaro de Tormes como Lázara Davis (notemos la similitud de los nombres) auxilian al escudero y al presidente:

A última hora el dinero no alcanzó para tanto, y Lázara quiso completarlo a escondidas de su marido con un rasguño más en los ahorros de los hijos, pero también allí encontró menos de lo que suponía. Entonces Homero le confesó que lo había cogido a escondidas de ella para completar la cuenta del hospital.

- Bueno – se resignó Lázara -. Digamos que era el hijo mayor (Pág. 54)

Hay, no obstante, una diferencia muy significativa en el modo de reaccionar de ambos personajes; mientras el hidalgo huye, abandonando a Lázaro, el presidente de nuestro relato no abandona a quienes lo han ayudado:

García Márquez ha querido con este hermoso relato dar una puntada más en ese inmenso tapiz de relaciones humanas que constituye su universo ficticio. A diferencia del autor anónimo del lazarillo, quien golpea a su protagonista en las mismas entrañas con la huida truculenta del hidalgo, el narrador colombiano ha ofrecido a sus lectores una prueba más de la solidaridad humana como único medio para que las estirpes, cualquiera que sea su condición, no estén por siempre condenadas a la soledad. Por eso, el viejo presidente no abandona a sus fieles conciudadanos y, al contrario del rancio escudero español, decide retomar la lucha política con los bríos juveniles de quien se sabe cercano a la muerte y se aferra con uñas y dientes a la vida (Camacho, 1997 c: 13).

Siguiendo con el análisis de los motivos que mueven a viajar a los peregrinos de nuestros cuentos ya hemos visto que en “la santa” Margarito Duarte viaja en busca de la canonización de su hija, aunque en el fondo asistimos más bien a la canonización del propio Margarito y podríamos decir que no es Margarito Duarte el único candidato a la canonización, aunque yendo un poco más lejos, podemos afirmar, haciendo nuestra la opinión de Palencia-Roth, que el santo es el propio García Márquez:

El santo aquí es un poco el mismo García Márquez. Su calvario, su vía sagrada, es, en parte, el proceso de creación que resulta en el libro que tenemos en nuestras manos. Metafóricamente, estos doce cuentos y el prólogo son indicios del milagro (Palencia-Roth, 1997: 88)

Seguir escribiendo, seguir trabajando, seguir labrando, piedra a piedra, esa gran catedral de sus *Obras completas* seguir todo esto con plena conciencia de la muerte, de la extinción inevitable de su voz, y seguirlo todo con aquella paciencia de un humilde cantero o de un carpintero, es demostrar -me parece- la vocación de un artesano de la palabra, de un santo de la literatura. Quizás sin darse cuenta, o quizás a plena conciencia, a través del cuerpo incorrupto que es su obra literaria, hija de su imaginación. García Márquez lleva ya más de cuarenta años luchando en vida por su propia canonización. Aunque ya la consiguió con sus obras anteriores y con el premio Nobel, no importa. Él seguirá luchando. Porque para él, escritor de la literatura universal, el peregrinaje termina sólo con la muerte (Palencia-Roth, 1997: 89)

Margarito Duarte salía, por primera vez, de su aldea del Tolima en los Andes colombianos para venir a Roma. La sensación de soledad y de indefensión, como podemos suponer, es intensa.

El prodigio de la santa convierte lo que era una causa particular, en un asunto de la nación, como se nos dice en el relato.

De modo que se hizo una colecta pública para que Margarito Duarte viajara a Roma, a batallar por una causa que ya no era sólo suya, ni del ámbito estrecho de su aldea, sino un asunto de la nación (Pág. 61).

Margarito Duarte siempre se nos muestra recto en su proceder; escribía en su cuaderno todos los gastos para rendir cuentas a la gente de su aldea.

En un intento por adaptarse al nuevo espacio, aprende italiano, conoce Roma y cambia su vestuario y sus costumbres.

Un desplazamiento en avión permite a un pasajero contemplar la belleza de su compañera de asiento, mientras ella duerme. Es lo que ocurre en "El avión de la bella durmiente". □b llega a establecerse apenas ninguna comunicación entre los dos viajeros. En este caso, el sentido del viaje es precisamente permitir al personaje vivir esta experiencia amorosa individual.

La belleza de la mujer está hiperbolizada y es el símbolo de la belleza de la mujer del Caribe.

Era bella, elástica, con una piel tierna del color del pan y los ojos de almendras verdes, y tenía el cabello liso y negro y largo hasta la espalda, y una aura de antigüedad que lo mismo podía ser de Indonesia que de los Andes. Estaba vestida con un gusto sutil: chaqueta de lince, blusa de seda natural con flores muy tenues, pantalones de lino crudo, y unos zapatos lineales del color de las bugambilias. "Esta es la mujer más bella que he visto en mi vida" (Pág. 81).

Al terminar el vuelo, la mujer desaparece de la misma forma enigmática que había surgido.

Entonces se puso la chaqueta de lince, pasó casi por encima de mí con una disculpa convencional en castellano de las Américas, y se fue sin despedirse siquiera, sin agradecerme al menos lo mucho que hice por nuestra noche feliz, y desapareció hasta el sol de hoy en la amazonia de Nueva York (Pág. 89)

Los personajes europeos que aparecen en el relato son, por el contrario, definidos con marcas negativas. La azafata es calificada de "cartesiana" y la anciana holandesa que "despatarrada de mala manera en la poltrona parecía un muerto olvidado en el campo de batalla".

Como vemos, en lo que se refiere a los personajes, se observa también este mismo enfrentamiento entre Europa y América. Un ejemplo más puede ilustrar esta cuestión. El tema de los olores siempre ha sido importante en la obra de García Márquez. Recordemos que la institutriz de "El verano feliz de la señora Forbes" olía a orín de mico, el olor de la civilización; pues bien, aquí, en "El avión de la bella durmiente", se levanta de la muchedumbre un olor de rebaño, mientras que, sobre la bella se dice:

Su piel exhalaba un hálito tenue que sólo podía ser el olor propio de su belleza (Pág. 87).

"Me alquilo para soñar" nos cuenta una situación bastante insólita, que nos sorprende ya desde el título y que, poco a poco, vamos aceptando conforme vamos leyendo la historia. La protagonista es una colombiana, que lleva el sobrenombre de Frida (observemos las connotaciones "Freudianas" del nombre) y que tiene la habilidad de interpretar los sueños. Desplazada a Europa, concretamente a Viena, como todos los peregrinos de nuestros cuentos, buscando una vida

mejor, encontrará la misma incompreensión y hostilidad que el resto de los protagonistas de los cuentos; es, ante su situación de desempleo, cuando Frida decide convertir su habilidad en oficio, trabajando con diferentes familias, soñando para ellas.

M^a de la Luz Cervantes, protagonista de "Sólo vine a hablar por teléfono", realiza su personal peregrinaje junto a Saturno el Mago desde el continente americano a la vieja Europa, concretamente a Barcelona, para encontrar una cierta madurez personal y afectiva, tras varias aventuras amorosas fallidas, y una deseable estabilidad económica; sin embargo, cuando parece haberlo conseguido, su mundo se disuelve en un mundo de pesadilla e irracionalidad que desemboca en la tragedia.

De nuevo nos hallamos ante la imposibilidad de un desarrollo personal positivo dentro del ámbito ajeno y hostil que es Europa.

Algo tan cotidiano como un viaje familiar en época de vacaciones por la campiña toscana llega a convertirse en un suceso cargado de irracionalidad y terror en "Espantos de Agosto".

Como vemos, los motivos de los viajeros para emprender el viaje son muy variados, aunque coinciden en múltiples detalles recurrentes y uno de ellos es la escasa hospitalidad con que Europa los acoge.

María dos Prazeres, por su parte, lo que encuentra en Barcelona donde reside cincuenta años y a lo que dedica toda la vida es a su profesión de prostituta, conformándose al final de su vida con el estatus de puta retirada que posee un entresuelo en ruinas en el pueblo de Gràcia, ya digerido por la expansión de la ciudad.

En "diecisiete ingleses envenenados" encontramos un motivo diferente para el viaje que traslada a Prudencia Linero a Roma. Es un motivo de carácter religioso; se trata, en este caso, de un auténtico peregrinaje, en el sentido bíblico, pues Prudencia Linero ha hecho una promesa de llevar hábito de penitente si Dios le concede la gracia de ver al Papa en Roma.

A pesar de que está a punto de ver cumplido su sueño, es incapaz de soportar el ambiente de la Roma que la acoge y acaba

aislándose en la habitación del hotel y refugiándose en sus creencias caribeñas.

(...) la señora Prudencia Linero pasó los cerrojos de la habitación. Luego rodó contra la puerta la mesita de escribir y la poltrona, y puso por último el baúl como una barricada infranqueable contra el horror de aquel país donde ocurrían tantas cosas al mismo tiempo. Después se puso el camisón de viuda, se tendió bocarriba en la cama, y rezó diecisiete rosarios por el eterno descanso de las almas de los diecisiete ingleses envenenados (Pág. 175)

Recién casados en Cartagena de Indias, Billy Sánchez y Elena Daconte se desplazan hasta Madrid y desde allí atraviesan España hasta territorio francés para encontrar la más absurda de las muertes: la muerte por desangramiento tras pincharse la joven en un dedo con la espina de una rosa.

El motivo de este viaje es, pues, un motivo tan cotidiano como el viaje de novios de una pareja recién casada. Lo es, sin embargo, la muerte de Elena Daconte lo más importante que nos quiere contar el autor en "El rastro de tu sangre en la nieve" sino la serie de calamidades que "acogen" a Billy Sánchez en París.

Los viajeros hispanoamericanos de los cuentos encuentran en Europa, no sólo una naturaleza hostil y unos interiores sórdidos, sino que también los europeos están dibujados con unos trazos bastante negativos.

Si realizamos un rastreo de este tema de la hostilidad de la naturaleza que recibe a los viajeros en la vieja Europa, observamos que de forma recurrente se acude a imágenes de desmesura e irracionalidad.

Ya hemos visto el espacio hostil que supone la ciudad de Ginebra que recibe al peregrino azotada por una cuchillada invernal, por su parte, Roma sucumbía en el sopor de agosto:

Después del almuerzo Roma sucumbía en el sopor de Agosto. El sol de mediodía se quedaba inmóvil en el centro del cielo (Pág. 66)

Caía sin cesar una llovizna boba como de caldo tibio, la luz de diamante de otros tiempos se había vuelto turbia, y los lugares que habían sido míos y sustentaban mis nostalgias, eran otros y ajenos (...) Los árboles de la Villa Borguese estaban desgredados bajo la lluvia, el *galopatoio* de las princesas tristes había sido devorado por una maleza sin flores, y las bellas de antaño habían sido sustituidas por atletas andróginos travestidos de manolas. El único sobreviviente de una fauna extinguida era el viejo león, sarnoso y acatarrado, en su isla de aguas marchitas. Nadie cantaba ni se moría de amor en las tractorías plastificadas de la Plaza de España. Pues la Roma de nuestras nostalgias era ya otra Roma antigua dentro de la antigua Roma de los Césares (Pág. 76).

Este ambiente sufre un fuerte deterioro con el paso del tiempo:

La Roma eterna mostraba los primeros síntomas de la decrepitud (Pág. 76)

Encontramos en el cuento "El avión de la bella durmiente" dos manifestaciones de las fuerzas de la naturaleza: una de ellas fiera, la que corresponde al espacio europeo, concretamente París, otra la noche del Atlántico, inmensa y límpida:

La radio anunció esta mañana que será la nevada más grande del año. Se equivocó: fue la más grande del siglo (...) A la hora del almuerzo habíamos asumido nuestra conciencia de naufragos. (Págs. 83-84)

La tormenta más grande del siglo había pasado, y la noche del Atlántico era inmensa y límpida, y el avión parecía inmóvil entre las estrellas (Pág. 86)

Como vemos, el tiempo atmosférico sigue siendo extremo.

“Me alquilo para soñar” comienza ya con una situación de naturaleza ciertamente irracional:

A las nueve de la mañana, mientras desayunábamos en la terraza del Habana Riviera, un tremendo golpe de mar a pleno sol levantó en vilo varios automóviles que pasaban por la avenida del Malecón, o que estaban estacionados en la acera, y uno quedó incrustado en un flanco del hotel (...) Tuvo que ser un maretazo colosal, pues entre la muralla del malecón y el hotel hay una amplia avenida de ida y vuelta, así que la ola saltó por encima de ella y todavía le quedó bastante fuerza para desmigajar el vitral (Pág. 93).

La profesión de la protagonista es ciertamente rara y ella no había pensado que la facultad que tenía de soñar e interpretar los sueños pudiera ser un oficio hasta que “la vida la agarró por el cuello en los crueles inviernos de Viena”.

Y no es sólo la naturaleza la que es hostil en el espacio europeo, sino también lo son los espacios interiores y las ciudades. Viena, por ejemplo, se nos presenta como un desecho de lo que fue: ciudad imperial antaño, convertida hoy en “paraíso del mercado negro y el espionaje mundial”. Sin embargo, cuando se trata de definir con algún adjetivo a personajes latinoamericanos que pululan en estos espacios europeos, observamos que estos adjetivos suelen ser positivos. Por ejemplo, en este relato cuando explica cómo recogieron los destrozos

causados por el golpe de mar, se alude a los personajes como "los alegres voluntarios cubanos".

También la noche que María de la Luz Cervantes sufrió una avería en su coche era una tarde de "lluvias primaverales" en abril en Barcelona pero su marido no se preocupó, en principio, por la tardanza porque la achacó a la "ferocidad de las lluvias que asolaron la provincia aquel fin de semana".

La forma de muerte a la que el viaje y sus vicisitudes acercan a la viajera es en este caso a la disolución de la identidad y la locura.

Son viajes sin retorno e indefectiblemente con un desenlace fatal.

María de la Luz ya no abandonará jamás el encierro y su identidad quedará diluida entre las paredes de su cárcel a la que parece adaptarse hasta el punto de abandonar su obsesión por comunicarse, representada por el símbolo del teléfono, como se desprende de las últimas líneas del relato:

"María le pareció muy lúcida la última vez que la vio, un poco pasada de peso y contenta con la paz del claustro" (Pág. 125).

En el caso de "Sólo vine a hablar por teléfono" el espacio interior donde se encuentra recluida la protagonista también está dibujado con rasgos tremendistas:

Esto ha sido la muerte. □b tuvieron tiempo de sentarse. Ahogándose en lágrimas, María le contó las miserias del claustro, la barbarie de las guardianas, la comida de perros, las noches interminables sin cerrar los ojos por el terror (Pág. 123).

En este caso hay una fuerte crítica, tanto a la institución del psiquiátrico, como a los encargados del mismo, a los que se describe como: fríos, violentos, animalizados y corruptos.

La pesadilla, para María de la Luz no acabará nunca y se deduce

que para Saturno acaba cuando vuelve a su país.

Asimismo, el espacio hostil que “acoge” a los viajeros de “Espantos de Agosto” es un castillo inmenso y sombrío.

Este relato es, tal vez, el más terrorífico de todos. El espacio exterior es, en este caso, la campiña italiana (Arezzo).

También en este cuento aparecen dos referencias al tema del olor, el olor a fresas recién cortadas, como símbolo de muerte.

La lluvia, motivo que tanto gusta al escritor colombiano, hace también acto de presencia en “María dos Prazeres”:

□b llevaba abrigo, a pesar de la primavera incierta de Barcelona, cuya llovizna de vientos sesgados la hacía casi siempre menos tolerable que el invierno (Pág. 137).

Había escrito los nombres en las tres lápidas y bajaba a pie hacia la estación de autobuses cuando quedó empapada por completo por las primeras ráfagas de lluvia. Apenas si tuvo tiempo de guarecerse en los portales de un barrio desierto que parecía de otra ciudad, con bodegas en ruinas y fábricas polvorientas, y enormes furgones de carga que hacían más pavoroso el estrépito de la tormenta (Pág. 152).

También el espacio interior en el que se mueve la protagonista es bastante sórdido:

Había comprado el entresuelo en ruinas, siempre oloroso a arenques ahumados, cuyas paredes carcomidas por el salitre conservaban todavía los impactos de algún combate sin gloria. □b había portero, y en las escaleras húmedas y tenebrosas faltaban algunos peldaños (Pág. 143)

La crítica, en este cuento, se dirige al régimen dictatorial y

también a los fascistas.

María dos Prazeres tuvo que resignarse también a los veranos sin árboles, porque los únicos que había en el cementerio tenían las sombras reservadas para los jefes del régimen (Pág. 142)

Por último llevó los muebles primorosos, las cosas de servicio y decoración y los arcones de sedas y brocados que los fascistas robaban de las residencias abandonadas por los republicanos en la estampida de la derrota (Pág. 144).

Por su parte, la nostalgia propia del exilio se detecta en algún momento del relato.

Oyó un bramido lúgubre que espantó a las gaviotas, y vio en el mar inmenso un trasatlántico blanco con la bandera del Brasil y deseó con toda su alma que le trajera una carta de alguien que hubiera muerto por ella en la cárcel de Pernambuco (Pág. 147).

La incompreensión del espacio que acoge a los peregrinos es evidente en "Diecisiete ingleses envenenados"; para Prudencia Linero, Europa es un mundo indescifrable, en el que se hablan idiomas herméticos, en el que la muerte no es reverenciada sino ignorada.

Es interesante, en relación con lo que estamos comentando, la opinión de Javier de Lavascués sobre este relato.

Prudencia Linero, que viaja a Roma para ver al Papa antes de morir, se choca con la muerte, inexplicable y absurda, en medio de un ambiente caótico y amenazador, frente al cual se siente absolutamente indefensa. Todo la impresiona y la sobrecoge. Se asusta de la crueldad de dejar los cadáveres de los ahogados flotando en el mar. Sin hacerlo de forma explícita, establece el autor en ese momento del relato un paralelismo con su cuento "El ahogado más hermoso del mundo" en el

que el ahogado recibe un trato muy diferente, mucho más piadoso y ennoblecedor, en esa continua confrontación que establece García Márquez entre los dos espacios: América y Europa.

Lo que rebosa el colmo del asombro de Prudencia Linero es la muerte, absurda y grotesca, de los diecisiete ingleses intoxicados. La protagonista se encierra dos veces en su habitación, espantada del tremendo desbarajuste que encuentra fuera. Su situación acaba siendo de reclusión e incomunicación voluntaria para evadirse del caos (Cavascués, 1997: 461).

Su sentimiento de nostalgia lo demuestra Prudencia Linero cuando busca continuamente semejanzas entre su tierra y la tierra extraña a la que llega. El relato comienza así:

Lo primero que notó la señora Prudencia Linero cuando llegó al puerto de Nápoles, fue que tenía el mismo olor del puerto de Riohacha (Pág. 159).

Ella vio un adolescente lánguido detrás de un mostrador de madera con incrustaciones de vidrios de colores en el vestíbulo y plantas de sombra en macetas de cobre. Le gustó de inmediato, porque tenía los mismos bucles de serafín de su nieto menor (Pág. 166).

Es éste uno de los relatos más significativos en lo que se refiere al tema de la confrontación "Europa", "América".

Entre los múltiples aspectos presentes en el cuento, destacaremos algunos de ellos.

Los italianos que, durante el viaje en barco, habían dado calor humano a Prudencia Linero, cuando están cercanos al desembarco, se muestran distantes.

La protagonista se muestra compasiva ante la visión del ahogado, mientras que es notoria la superficialidad de los italianos.

La cicatería también define a los habitantes de este país:

El mago había puesto su sombrero bocarriba en el piso, pero nadie le tiró desde la borda ni una moneda de caridad (Pág. 163)

De nuevo la racionalidad del europeo se muestra como un defecto de su condición. La visión de los italianos por parte del cura yugoslavo es positiva, al fin y al cabo, también el cura es europeo, pero la perspectiva de Prudencia Linero es absolutamente contraria:

- Ante la visión de una ciudad monumental, las impresiones son negativas.

- Se sintió amenazada por la misma muerte sin gloria de los pollitos en el muelle.

- Las lágrimas redimen a Prudencia Linero de todo el dolor acumulado, el dolor del extranjero en un país del que no entiende sus claves.

- Sus pensamientos son negativos sobre la situación en Italia después de la guerra.

- Considera una brutalidad comer pajaritos fritos, como hacen los italianos.

- El ambiente a Prudencia Linero le parece de catástrofe.

Finalmente diremos que su experiencia de Europa es absolutamente desesperanzadora y sólo existía para ella una razón para estar en aquel país indeseable.

Si retomamos el tema que estábamos comentando de la naturaleza y el espacio hostiles que reciben a los viajeros en el resto de relatos de la serie, observaremos que se siguen confrontando los dos espacios antagónicos y que la incomprensión hacia el latinoamericano

desemboca fatalmente en la muerte.

En "Tramontana" la naturaleza se ceba en el pueblo de Cadaqués con un "viento de tierra inclemente y tenaz, que, según piensan los nativos y algunos escritores escarmentados, lleva consigo el germen de la locura".

Estos fenómenos que habitualmente encontramos en tierras del Caribe, los hallamos ahora, con más virulencia si cabe, en la vieja Europa.

También en "Tramontana" se muestran enfrentados los jóvenes suecos al muchacho del Caribe.

El espacio hostil lo configura en "El verano feliz de la señora Forbes" la institutriz alemana con su rigor y exacerbada disciplina:

Al principio, cuando estábamos solos con nuestros padres, la comida era una fiesta. Fulvia Flamínea nos servía cacareando en torno a la mesa, con una vocación de desorden que alegraba la vida, y al final se sentaba con nosotros y terminaba comiendo un poco de los platos de todos. Pero desde que la señora Forbes se hizo cargo de nuestro destino nos servía en un silencio tan oscuro, que podíamos oír el borboriteo de la sopa hirviendo en la marmita. Cenábamos con la espina dorsal apoyada en el espaldar de la silla, masticando diez veces con un carrillo y diez veces con el otro, sin apartar la vista de la férrea y lánguida mujer otoñal, que recitaba de memoria una lección de urbanidad. Era igual que la misa del domingo pero sin el consuelo de la gente cantando (Pág. 192).

Excepto el personaje de la señora Forbes, los demás son más humanos y menos cuadrículados. Los niños habían sido felices el primer mes con sus padres, ya que transplantaron sus claves culturales a esta zona de Sicilia; pero todo se vuelve pesadilla con la llegada de la institutriz.

Por lo tanto, también en este cuento encontramos un paraíso perdido y como consecuencia, un sentimiento de nostalgia.

A mí, que desde entonces prefería el pescado a cualquier otra cosa de comer de la tierra o del cielo, aquel recuerdo de nuestra casa de Guacamayal me alivió el corazón (Pág. 192).

El trágico desenlace del cuento se anticipa con la llegada de una tormenta de verano, con el mar revuelto y “una muchedumbre de pájaros carnívoros revoloteaba con chillidos feroces sobre el reguero de pescados moribundos en la playa.

Explica García Márquez cómo se llegó a la situación detonante de la tragedia y dice:

La decisión de contratar una institutriz alemana sólo podía ocurrírsele a mi padre, que era un escritor del Caribe con más ínfulas que talento. Deslumbrado por las cenizas de las glorias de Europa, siempre pareció demasiado ansioso por hacerse perdonar su origen, tanto en los libros como en la vida real, y se había impuesto la fantasía de que no quedara en sus hijos ningún vestigio de su propio pasado. Mi madre siguió siendo siempre tan humilde como lo había sido de maestra errante en la alta Guajira, y nunca se imaginó que su marido pudiera concebir una idea que no fuera providencial. De modo que ninguno de los dos debió preguntarse con el corazón cómo iba a ser nuestra vida con una sargenta de Dortmund, empeñada en inculcarnos a la fuerza los hábitos más rancios de la sociedad europea (Pág. 196)

Totó y Joel, los protagonistas del cuento “La luz es como el agua” logran salir, con su fantasía, de los estrechos límites de un apartamento en La Castellana, en Madrid, y viajan a su paraíso perdido en Cartagena de Indias.

La ciudad de Cartagena, junto a otras como Aracataca, Sucre, Valledupar y Barranquilla han estado siempre muy ligadas a García Márquez y han sido el semillero más inagotable del novelista.

Existen en "La luz es como el agua" referencias claras a este tema del paraíso perdido y a su consecuencia, la nostalgia del exilio:

Para empezar – dijo la madre – aquí no hay más aguas navegables que la que sale de la ducha.

Tanto ella como el esposo tenían razón. En la casa de Cartagena de Indias había un patio con un muelle sobre la bahía, y un refugio para dos yates grandes. En cambio aquí en Madrid vivían apretujados en el piso quinto del número 47 del Paseo de la Castellana (Pág. 209)

(...) En Madrid de España, una ciudad remota de veranos ardientes y vientos helados, sin mar ni río, y cuyos aborígenes de tierra firme nunca fueron maestros en la ciencia de navegar en la luz (Pág. 213).

El espacio, desde el punto de vista de los protagonistas, es definido como una ciudad de veranos ardientes y vientos helados.

Los personajes de esta colección de cuentos son peregrinos que llegan a Europa arrastrados por un sueño, una necesidad, una curiosidad o un empecinamiento. En el caso del cuento que nos ocupa los protagonistas son niños que llevan consigo a Europa todo el bagaje cultural del continente de donde provienen. Por eso chocan con la disciplina, el orden y la racionalidad del viejo continente.

La inadaptación de los peregrinos de más edad es mayor. Están, vivencialmente, más configurados por su cultura de origen. Pero los cuentos peregrinos no son sólo narraciones sobre personajes inadaptados que ponen en evidencia las diferencias culturales

entre dos regiones geográficas. Son también relatos sobre la vida en un sentido más universal y amplio (Méndez, 1996: 165)

Recogemos sobre este tema la opinión de Jesús Benítez Villaba.

En los cuentos predominan las historias de seres solitarios, casi kafkianos, incomunicados por la casualidad, por la burocracia o por un destino fatal que les hace poner su atención en un objetivo que, al final, acaba siendo erróneo (...) Los textos desarrollan con la sencillez habitual del autor historias que hablan de realidades intranquilizadoras, del destino fatal de unas vidas dentro de un mundo en que fácilmente confundimos el ser y el parecer, en el que las cosas y los actos más cotidianos pueden ser materia de una realidad más intensa y verdadera (Benítez, 1997 : 89-90)

Observamos tanto en el cuento que estamos analizando como en el resto de los cuentos peregrinos –que nos ocupan– que García Márquez impone un destino trágico a sus personajes y ello constituye una de las recurrencias más constantes de toda su producción.

Con respecto a este tema es interesante la opinión de Donald McGrady sobre una colección desconocida de relatos de García Márquez, pero que puede servirnos también para el cuento que estamos tratando:

Los personajes de García Márquez, al igual que los de William Faulkner, uno de los autores predilectos del colombiano, son personajes condenados a la infelicidad y en muchos casos a la muerte; son, asimismo seres dominados por una obsesión y viven vueltos hacia un pasado que rige y predetermina su existencia (McGrady, 1972: 319-320).

La obsesión la podemos detectar fácilmente en cuentos como “La santa” donde Margarito Duarte protagoniza una historia en la que

subyace la gran ironía de que su viaje, su peregrinaje a Roma y la dedicación a la causa de toda su vida es radicalmente inútil ya que el único que puede ser canonizado en esa historia es el propio Margarito Duarte. Es, pues, éste, un viaje estéril, que desemboca, como en el resto de los cuentos, en una situación de incompreensión y de inadaptación de los viajeros, lo cual incide en la consideración de Europa como espacio hostil.

Es curioso el hecho de que en la nota original el retrato de Margarito Duarte es ironizado, pero no lo es en el cuento. Recogemos la opinión de Palencia –Roth sobre este punto:

El retrato de Margarito Duarte en la nota original es ironizado. En el cuento, empero, esta figura no se ironiza. ¿Por qué no? Quizás será porque García Márquez admira ciertas cualidades de su personaje: su perseverancia heroica, su paciencia de picapedrero, su larga dedicación a una causa cuyo fin es incierto, su espíritu inquebrantable (Palencia-Roth, 1997: 88)

Cuando se enfrenta el caso de la santa a las momias de Palermo, rápidamente se deja claro que no se trata del mismo prodigio.

En la ciudad de Palermo había un enorme museo con los cadáveres incorruptos de hombres, mujeres y niños, e inclusive de varios obispos, desenterrados de un mismo cementerio de los padres capuchinos (...) Pero le bastó una mirada de paso por las abrumadoras galerías de momias sin gloria para formarse un juicio de consolación.

- □b son el mismo caso – dijo -. A estos se les nota enseguida que están muertos (Pág. 66).

Tal vez el último cuento de la colección sea uno de los que más brutalmente ponga de manifiesto la confrontación de los dos espacios: Europa y América.

La colombiana Elena Daconte que viaja a París con su marido en su viaje de novios se diferencia de otros personajes de los cuentos en que se mueve con soltura en Europa, pero este detalle no le permite escapar de una muerte absurda.

Lo ocurre igual con Billy Sánchez; es la primera vez que sale del mundo que conoce y no logra entender nada de lo que le rodea, desembocando en una incomunicación absoluta que abarca todos los campos en los que se mueve: el hospital, el hotel, las cafeterías, el desconocimiento del idioma, etc.

La experiencia de Billy Sánchez constituye un ejemplo dramático de soledad, que se transforma en pánico cuando se encuentra perdido en la ciudad.

Entra en un bar y se ve repetido en los espejos de las paredes, entonces tuvo conciencia de la muerte. Su pánico le lleva a buscar refugio en su cuarto, el espacio que le resulta más familiar, e incluso busca su consuelo y su identidad en la lectura de un libro, pero, significativamente, ninguno de los que guardaba Elena Daconte estaba escrito en castellano (Valcárcel, 1997: 380)

Cuando llega a Madrid la pareja de recién casados en viaje de novios se encuentran con una ciudad poco acogedora:

El cielo parecía un manto de ceniza, el Guadarrama mandaba un viento cortante y helado y no se estaba bien a la intemperie” (Pág. 225).

Aun menos agradable es el ambiente cuando entran en París:

Era un martes típico de los eneros de París, encapotados y sucios, y con una llovizna tenaz que no alcanzaba a concretarse en nieve” (Pág. 231).

Finalmente, nieva sobre París el día en que Billy Sánchez se entera de la tragedia.

Cuando salió del hospital, ni siquiera se dio cuenta de que estaba cayendo del cielo una nieve sin rastros de sangre, cuyos copos tiernos y nítidos parecían plumitas de palomas, y que en las calles de París había un aire de fiesta porque era la primera nevada grande en diez años (Págs. 244-245).

A pesar de pertenecer a una clase social acomodada, los espacios en los que se mueve la pareja son lúgubres también. Tal vez esto es debido a una mala jugada del destino, elemento omnipresente en el cuento y probablemente responsable del trágico final. (Del mismo modo que el “fatum” fue el principal responsable de la muerte de Santiago Casar en *Crónica de una muerte anunciada*).

Tanto el hospital en el que ingresa Elena Daconte como el hotel barato en el que se hospeda Billy Sánchez son descritos con toda suerte de detalles negativos, que abundan en la temática que venimos analizando: la visión crítica del viejo continente tanto en lo que se refiere a espacio natural, como a su espacio interior y a los europeos que habitan dichos espacios.

Billy Sánchez se instaló con once maletas y nueve cajas de regalos en el único cuarto libre, que era una mansarda triangular en el noveno piso, adonde se llegaba sin aliento por una escalera en espiral que olía a espuma de coliflores hervidas. Las paredes

estaban forradas de colgaduras tristes y por la única ventana no cabía nada más que la claridad turbia del patio interior (Pág. 234)

Estacionó frente a la entrada de emergencia de un hospital enorme y sombrío (Pág. 231)

Siguiendo a los visitantes entró en el pabellón de mujeres. Vio una larga hilera de enfermas sentadas en las camas con el camisón de trapo del hospital (Pág. 242)

En lo que se refiere a los personajes, encontramos un fuerte contraste entre la exquisita educación de Elena Daconte y la de su propio esposo y también frente a personajes con los que se va relacionando: los guardianes de la frontera, por ejemplo, son incumplidores y mal educados. En general, la visión de Francia y de los franceses es desastrosa:

- “¿b hay paisajes más bellos en el mundo”, decía, “pero uno puede morir de sed sin encontrar a nadie que le dé gratis un vaso de agua”. Tan convencida estaba que a última hora había metido un jabón y un rollo de papel higiénico en el maletín de mano, porque en los hoteles de Francia nunca había jabón, y el papel de los retretes eran los periódicos de la semana anterior cortados en cuadraditos y colgados de un gancho (Pág. 228).

- Los franceses eran la gente más grosera del mundo, pero no se golpeaban nunca (Pág. 231).

- Billy Sánchez se quedó parado en la sala lúgubre olorosa a sudores de enfermos (Pág. 232).

- A Billy Sánchez no le habría alcanzado la vida para descifrar los enigmas de ese mundo fundado en el talento de la cicatería. Nunca entendió el misterio de la luz de la escalera que se apagaba antes de que él llegara a su piso, ni descubrió la manera de volver a encenderla. Necesitó media mañana para aprender que en el rellano de cada piso había un cuartito con un excusado de cadena, y ya había decidido usarlo en las tinieblas cuando descubrió, por casualidad, que la luz se encendía al pasar el cerrojo por dentro para que nadie la dejara encendida por olvido. La ducha, que estaba en el extremo del corredor y que él se empeñaba en usar dos veces al día como en su tierra, se pagaba aparte y de contado, y el agua caliente, controlada desde la administración, se acababa a los tres minutos (Pág. 234).

- (La ciudad de París), ciudad de vidrios azotados por el viento y la lluvia (Pág. 235).

- Tantas artimañas racionalistas resultaban incomprensibles para un Sánchez de Ávila de los más acendrados, que apenas dos años antes se había metido en un cine de barrio con el automóvil oficial del alcalde mayor, y había causado estragos de muerte ante los policías impávidos (Pág. 236)

Estas vivencias provocan en Billy Sánchez un sentimiento de tristeza y de nostalgia de su tierra, de su familia, de las comidas del Caribe, etc.

Se acordaba del sabor del pescado frito y el arroz de coco en las fondas del muelle donde atracaban las goletas de Araba. Se acordó de su casa, con las paredes cubiertas de trinitarias, donde serían apenas las siete de la noche de ayer, y vio a su padre con un pijama de seda leyendo el periódico en el fresco de la terraza.

Se acordó de su madre, de quien nunca se sabía dónde estaba a ninguna hora (Pág. 236).

Como hemos visto, los motivos de los latinoamericanos para emprender la peregrinación hacia otro ámbito, el europeo, son muy diversos. La mayor parte de los protagonistas de los cuentos encuentran un destino cruel, pero lo que sí es común a todos los relatos, es la condición hostil y nada acogedora de la Europa que recibe a los peregrinos. Este común denominador nos hace acariciar la idea de que tal vez esa hostilidad no esté realmente en Europa sino que puede ser consustancial a la condición de extraños en tierra extraña de los protagonistas de los relatos, condición que arrastrarían de forma inexorable, sin poder escapar de ella, al ser incapaces de adaptarse a unas formas de vida diferentes, con unas raíces y unas creencias asimismo diferentes.

Realizaremos, finalmente, un análisis sobre los rasgos de los europeos que con más frecuencia se critican en la obra que nos ocupa.

Se presentan en los cuentos, como verdades generalmente aceptadas, tópicos relacionados con los europeos, hombres y mujeres, tales como que los italianos eran volubles y abusivos (Págs. 161, 171), las prostitutas italianas, bellas, pobres y cariñosas (Pág. 67), las alemanas, fuertes, andróginas y "sargentas" (Pág. 196) o los franceses, la gente más grosera del mundo (Pág. 231).

A veces la crítica se acentúa hasta extremos de animalizar a las personas en un proceso de esperpentización que nos recuerda las técnicas de Valle-Inclán:

Un grupo de turistas ingleses de pantalones cortos y sandalias de playa dormitaban en una larga fila de poltronas de espera. Eran diecisiete, y estaban sentados en un orden simétrico, como si fueran uno solo muchas veces repetido en una galería de espejos. La señora Prudencia Linero los vio sin distinguirlos, con un solo

golpe de vista, y lo único que le impresionó fue la larga hilera de rodillas rosadas, que parecían presas de cerdo colgadas en los ganchos de una carnicería (Pág. 166)

Aunque en alguna ocasión se ponen de manifiesto tópicos sobre el aspecto físico, la mayor parte de las veces la crítica se centra en otros aspectos más relacionados con costumbres, educación, modales, psicología, vicios, etc.

Se critica la impuntualidad de los españoles en "María dos Prazeres": "Llevo más de cincuenta años en Catalunya, y es la primera vez que alguien llega a la hora anunciada (Pág. 138).

La crítica sobre la mala educación y modales de los europeos se hace evidente en "El rastro de tu sangre en la nieve" en la forma en que tratan los guardias a la pareja en el paso de la frontera (Pág. 218) y cuando Billy Sánchez intentó entrar en el hospital sin ser día de visita:

Billy Sánchez trató de sacudírselo con un recurso de cadenero, y entonces el guardián se cagó en su madre en francés, le torció el brazo en la espalda con una llave maestra, y sin dejar de cagarse mil veces en su puta madre lo llevó casi en vilo hasta la puerta, rabiando de dolor, y lo tiró como un bulto de papas en mitad de la calle (Pág. 238).

Hay otras costumbres que se critican en el texto como la de desayunar con vino tinto o no poner jabón y papel higiénico en los baños en los hoteles franceses (Pág. 228). Este aspecto tal vez quepa relacionarlo con la situación de una Europa empobrecida tras la guerra, visión que García Márquez nos deja entrever a lo largo de todos los relatos.

En el ambiente de esta Europa empobrecida, se observa en los europeos, a lo largo de los diferentes cuentos, un desinterés y abulia

ante el trabajo, que se realiza de una forma rutinaria y poco entusiasta: Los guardias que controlan la frontera por donde pasan Billy Sánchez y Elena Daconte, lo hacen mientras comen, beben y juegan a las cartas, sin prestar la más mínima atención a su trabajo (Pág. 218).

En "la Santa" queda patente este desinterés de los funcionarios frente a la paciencia infinita de Margarito Duarte:

El funcionario que la recibió con los formalismos de rigor apenas si se dignó darle una mirada oficial a la niña muerta, y los empleados que pasaban cerca la miraban sin ningún interés (Pág. 63)

En este mismo cuento se critica en diversos momentos el tema de la burocracia, los incontables obstáculos del Vaticano (Pág. 62), burocracia que enlentece el proceso de canonización de la hija de Margarito Duarte, motivo al que el viajero dedica toda su vida.

También se ponen de manifiesto a lo largo de los relatos los defectos del carácter de los europeos, por ejemplo, el racionalismo excesivo.

Margarito pidió, por último, que se comprobara la ingravidez del cuerpo. El funcionario la comprobó, pero se negó a admitirla.

- Debe ser un caso de sugestión colectiva- dijo (Pág. 63)

Era una certidumbre caribe que no podía ser entendida por una banda de nórdicos racionalistas, enardecidos por el verano y por los duros vinos catalanes de aquel tiempo, que sembraban ideas desaforadas en el corazón (Pág. 180)

Sin embargo, no hubo modo de disuadir a los suecos, que terminaron llevándose al chico por la fuerza con la pretensión europea de aplicarle una cura de burro a sus supercherías

africanas. Lo metieron pateando en una camioneta de borrachos, en medio de los aplausos y las rechiflas de la clientela dividida, y emprendieron a esa hora el largo viaje hacia Cadaqués (Pág. 185)

Al portero del hotel \square cole le costó trabajo explicarle que en los días impares del mes se podía estacionar en la acera de números impares, y al día siguiente, en la acera contraria. Tantas artimañas racionalistas resultaban incomprensibles para un Sánchez de Ávila de los más acendrados (Pág. 236)

Junto al excesivo racionalismo, encontramos también la testarudez; Un ejemplo entre otros puede ser el de la anciana holandesa que demoró casi una hora discutiendo el peso de sus once maletas (Pág. 82); o la rigidez en las formas, por ejemplo en la forma de vestir: de escribanos estrictos a pesar del calor (Pág. 162).

El funcionario que lo recibió en lugar del Embajador parecía apenas restablecido de una enfermedad mortal, no sólo por el vestido de paño negro, el cuello opresivo y la corbata de luto, sino también por el sigilo de sus ademanes y la mansedumbre de la voz (Pág. 239)

En el cuento "El verano feliz de la señora Forbes" aprovecha el autor para destacar la situación de hipocresía que vive la institutriz alemana, que se pasaba la noche viviendo la vida real de mujer solitaria que ella misma se hubiera reprobado durante el día (Pág. 198).

Aunque la mayor parte de las veces habla García Márquez de la "civilizada" Europa en clave irónica, en algunas ocasiones apela directamente a la incivilización de los europeos.

La señora Prudencia Linero no se dio cuenta de en qué momento tendieron la pasarela, y una avalancha humana invadió el barco con los aullidos y el ímpetu de un abordaje de bucaneros (Pág. 163)

La señora Prudencia Linero tenía ya un juicio terminante sobre Italia: no le gustaba. Y no porque los hombres fueran un poco abusivos, que ya era mucho, ni porque se comieran a los pájaros, que ya era demasiado, sino por la mala índole de dejar a los ahogados a la deriva (Pág. 171)

A veces la incivilización llega a convertirse en inhumanidad, como en el caso de "Tramontana":

Lo habían sentado en el mostrador como a un muñeco de ventrílocuo, y le cantaban canciones de moda acompañándose con las palmas, para convencerlo de que se fuera con ellos. Él, aterrizado, les explicaba sus motivos. Alguien intervino a gritos para exigir que lo dejaran en paz, y uno de los suecos se le enfrentó muerto de risa.

- Es nuestro- gritó-. ¿Os lo encontramos en el cajón de la basura (Págs. 179-180).

Cuando Billy Sánchez en "El rastro de tu sangre en la nieve" logró entrar en el hospital, el martes en el horario de visitas, ya los restos de Lena Daconte habían sido enterrados en La Manga. Él no había logrado pasar por encima de las férreas normas de la civilizada Europa, normas que le recordaba el funcionario que lo recibió en la Embajada:

Entendió la ansiedad de Billy Sánchez, pero le recordó, sin perder la dulzura, que estaban en un país civilizado cuyas normas estrictas se fundaban en los criterios más antiguos y sabios, al

contrario de las Américas bárbaras, donde bastaba con sobornar al portero para entrar en los hospitales. “□b, mi querido joven”, le dijo. □b había más remedio que someterse al imperio de la razón, y esperar hasta el martes (Pág. 239).

Billy Sánchez como el resto de protagonistas de los cuentos peregrinos fracasan en su intento de adaptarse al medio europeo y ese fracaso se resuelve en enfermedad, locura, muerte –casi siempre violenta-, o suicidio.

Es la forma literaria que tiene García Márquez para expresar lo mismo que expresó en el discurso de aceptación del Premio □obel, con el que empezábamos este capítulo: la profunda incomunicación e incompreensión entre los dos continentes.

1.1.3. Conclusiones sobre el tema del viaje: "Europa" versus "América".

El tema del viaje no es exclusivo de *Doce cuentos peregrinos*. Lo podemos rastrear en novelas como *Cien años de soledad*, *El general en su laberinto* o *El amor en los tiempos del cólera* y en relatos como "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada" o "La siesta del martes".

Sin embargo, el subtema que hemos analizado en este capítulo "Europa" versus "América" sí que es prácticamente exclusivo de la obra que nos ocupa.

Encontramos en los cuentos un cambio radical del espacio. Es la única obra del colombiano que sale del Caribe para ambientarse en Europa. La visión del viejo continente es una visión negativa. Los personajes de los cuentos son latinoamericanos que realizan un peregrinaje por distintas ciudades europeas para ir indefectiblemente encaminados hacia la muerte.

El concepto de peregrinaje va ligado al concepto de sacrificio desde el principio de la obra.

Así pues, los personajes son latinoamericanos y el espacio es europeo y entre ambos hay una total incomunicación.

Los motivos para viajar son diversos en los diferentes cuentos pero estos motivos son meras excusas para plantearnos un tema más profundo y crítico: la intolerancia del europeo hacia el latinoamericano y la tremenda incomunicación entre ambos mundos.

Es interesante recoger el hecho de que García Márquez traslada la naturaleza desbordada del Caribe a tierras europeas, con lo que exagera la hostilidad de este espacio.

Ante la insolidaridad y la incomunicación, los personajes de los cuentos reaccionan, en muchas ocasiones, con la exacerbación de sentimientos como la nostalgia.

En mi opinión, ningún relato refleja mejor este enfrentamiento de espacios como el último de la colección “El rastro de tu sangre en la nieve” que reúne todos los ingredientes que hemos comentado en las páginas anteriores:

- * El viaje (peregrinaje).
- * La naturaleza hostil (nieve, lluvia, tormentas).
- * Lo lúgubre y sombrío de los espacios interiores.
- * La insolidaridad, incomunicación e inadaptación del protagonista.
- * Como consecuencia, el sentimiento de tristeza y de añoranza de su Caribe natal.
- * Todo lo anterior desemboca inexorablemente en cualquier forma de muerte.

1. 2. VIOLENCIA Y MUERTE

1.2.1. Violencia y Muerte en los primeros cuentos de García Márquez

Antes de entrar en el análisis del tema de la muerte en los doce cuentos, nos permitiremos una rápida incursión en su tratamiento del tema de la muerte en el resto de sus cuentos.

El primer cuento lo escribió cuando estudiaba cuarto de bachillerato y se llamaba "Sicosis obsesiva". Era una especie de *Metamorfosis* de Kafka que contaba la historia de una muchacha que se convertía en mariposa y volaba y le sucedían todo tipo de cosas.

Este cuento, todavía titubeante y bastante abstracto, pone de manifiesto el sentimiento de nuestro autor de sentirse extranjero en casi todas partes, si exceptuamos el Caribe; el virus de la soledad.

El origen de este sentimiento que está en la base de gran parte de su producción hay que buscarlo en su niñez, donde seguramente se gestaron los traumas y obsesiones de su personalidad. En la casa de los abuelos, donde la abuela Tranquilina, como único recurso para acabar con las travesuras del pequeño, lo sentaba amenazándolo con los diferentes muertos de la familia:

Así que cuando llegaba la noche, ella sólo tenía un recurso para inmovilizarlo: el terror de los muertos. Lo sentaba en una silla y le decía: "¡b te muevas de aquí, porque si te mueves va a venir la tía Petra, que está en su cuarto, o el tío Lázaro que está en el suyo". Gabito se quedaba inmóvil, respirando al compás de los espíritus endémicos, del jazminero y los grillos del patio, hasta que lo llevaban a la cama, en el cuarto de los santos, donde continuaba la pesadilla, pues en sus sueños se ampliaba y profundizaba el mundo fantasmagórico de la abuela, de tal manera que su zozobra no concluía hasta el amanecer, cuando el

canto de los gallos y los primeros brotes del alba entraban por las rendijas y derrotaban a los espíritus de la abuela (Saldívar, 1997: 96)

El segundo de sus cuentos "El cuento del fauno en el tranvía" tampoco se conserva. Se quemó junto a sus pertenencias durante el *Bogotazo*.

Fascinado por la lectura de *La Metamorfosis* de Kafka, escribió su tercer cuento "La tercera resignación" que es el primero que se conserva. El cuento tuvo una buena acogida. Un amigo de García Márquez, Gonzalo Mallarino, le dijo que aquello no era un cuento sino una larga metáfora. Efectivamente debajo de su ropaje fantástico, el relato era también una parábola autobiográfica, como lo sería también un cuento de su madurez "El ahogado más hermoso del mundo".

Encontramos en "La tercera resignación" a un personaje que a los siete años muere de fiebre tifoidea (como la tía Margarita) y queda en un estado de muerte-vida durante dieciocho años, sintiendo cómo su cuerpo crece hasta los veinticinco dentro de la misma caja mortuoria. Durante este tiempo padece tres muertes sucesivas, hasta convertirse en un muerto abstracto, incorpóreo. Con todo, la mayor tragedia del personaje radica en la terrible lucidez de la vida, en la incapacidad de reaccionar ante un ruido y su olor a cadáver que lo atormentan, o ante el ratón que pretende devorarle la córnea del ojo y la obsesión terrorífica de que lo entierren vivo.

Aunque este cuento es básicamente fantástico, exhibe ya esa irrealidad demasiado humana de su obra posterior y es, como hemos dicho antes, una parábola autobiográfica. García Márquez, como el personaje de "La tercera resignación", había sido un niño de corta edad a quien la abuela Tranquilina inmovilizaba en una silla a las seis de la tarde, amenazándolo con los muertos antepasados que deambulaban por toda la casa, de tal manera que ésta se le convertía en un inmenso ataúd al anochecer. Hasta sus veinte años, que tenía en estos

momentos, el autor había vivido una vida que tenía mucho de muertes sucesivas, como fue la pérdida de su infancia dorada de Aracataca y la de su Caribe al viajar a Paquirá para terminar el bachillerato y luego a Bogotá, donde vivía cuando escribió este cuento, asediado por la soledad de la sabana. Además, "La tercera resignación" presenta ya los principales temas de su obra posterior: la casa, la soledad, el miedo, la muerte, el afán de trascendencia de la muerte, las muertes superpuestas y el enclaustramiento.

En esta misma línea escribe García Márquez los dos cuentos siguientes: "Eva está dentro de su gato" y "Tubal-Caín forja una estrella".

La muerte está presente en toda su obra pero nunca de la manera tan obsesiva y excluyente como en estos primeros años de su vida de escritor.

El *Bogotazo* que dejó un saldo de trescientos mil muertos vino a consolidar la violencia como uno de los elementos estructurales de la sociedad colombiana. Fue muy importante para el escritor porque lo devolvió al Caribe y así recuperó su vida afectiva y redescubrió los grandes temas de su obra.

En los cuentos "La otra costilla de la muerte", "Diálogo del espejo" y "Amargura para tres sonámbulos" continuó García Márquez con la línea psicologista y abstracta de sus primeros cuentos, pero este hecho se explica porque las rupturas en él nunca han sido abruptas sino paulatinas.

Resulta interesante detenernos, aunque sea brevemente, en estas primeras producciones de García Márquez, no sólo por el interés intrínseco de las mismas en lo que se refiere al tema de la muerte que estamos analizando, sino también por la influencia que tendrán sobre los *Doce cuentos peregrinos*, centro de nuestro estudio.

En *La otra costilla de la muerte* encontramos claras reminiscencias tanto de Dostoyevski y Faulkner como de Unamuno. En lo que se refiere a la temática encontramos como temas centrales el

tema del doble y el surrealismo de los sueños; sobre ambos temas gravita de forma insistente el tema de la muerte.

En *La otra costilla de la muerte* el protagonista y único personaje del cuento sufre la obsesión del recuerdo de su hermano gemelo que acaba de morir. No se deja ver en ningún momento que existieran desavenencias entre los dos hermanos, como ocurría en *El otro* de Unamuno; tan sólo una sutil referencia a los dos hermanos bíblicos Esaú y Jacob.

Uno de los aciertos mayores del relato de García Márquez, dice McGrady en "Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez, es el buceo en el universo de los sueños, que no realiza sólo en este relato; también lo vemos presente en cuentos como *La mujer que llegaba a las seis* o *Un hombre viene bajo la lluvia*.

Uno de los aciertos más brillantes de *La otra costilla de la muerte* es el buceo en el universo de los sueños. El punto de partida de esta idea puede haber derivado de *El doble* de Dostoyevski, pues, como *La otra costilla*, la novela rusa comienza con el despertar del protagonista de unos sueños desordenados. Pero de ahí en adelante, nada hay de similar entre ambas obras (McGrady, 1972: 295-296).

Tanto *El doble* de Dostoyevski como *La otra costilla de la muerte* comienzan con el despertar del protagonista de unos sueños desordenados; sin embargo este tema de los sueños es central en el relato del colombiano y no entran en la concepción de Dostoyevski.

Como cuenta García Márquez dos pesadillas del protagonista, primero en forma metafórica y después en estilo directo.

El ámbito en el que se desarrolla la pesadilla inicial es de naturaleza muerta; se ven árboles cubiertos de instrumentos de barbero, lo cual nos recuerda la naturaleza muerta de algunos cuadros surrealistas (*La persistencia del recuerdo* de Salvador Dalí) y también

preludia el motivo del hermano muerto. El hombre viaja en tren a través de este paisaje, y su hermano corre detrás, intentando alcanzar el tren, cosa que finalmente no consigue, cayendo al suelo con la boca llena de espuma.

El tren representaría la vida y la caída del hermano corresponde a la muerte; la boca espumosa recuerda el aspecto real del cadáver del hermano y el momento en que el barbero afeita el cadáver.

Luego el tren entra en un paisaje árido y estéril, o sea, en los dominios de la muerte.

El protagonista de *la otra costilla de la muerte*, como muchos de los personajes de García Márquez, tiene un agudo sentido del olfato; es asaltado frecuentemente por un "acre olor a violetas y formaldehído" – flores que tuvo el hermano fallecido en su cuarto y producto desinfectante; el resultado es que, para el protagonista, los dos olores representan la muerte. Hace una reflexión McGrady sobre el simbolismo fúnebre de las violetas en relación con la poesía de Pablo Neruda, donde la violeta es una flor funeral.

Junto al tema del doble y el de los sueños, encontramos también otros como el tiempo o la recreación de mitos bíblicos. El propio título del relato tiene claras reminiscencias bíblicas, pero con una diferencia fundamental: lo que es creación de una vida nueva en el *Génesis* se vuelve expresión de la muerte en el relato de García Márquez.

El tema del desdoblamiento encuentra su continuación en el tema de los espejos del cuento *Diálogo con el espejo*. Cuando el lector está convencido de que no va a ocurrir absolutamente nada en el relato, surge lo sorprendente; la imagen del espejo toma vida propia y está desangrándose al margen del hombre colocado en frente.

Este mismo interés por el espejo lo encontramos en Dostoyevski, Unamuno y Poe, así como en Borges.

Amargura para tres sonámbulos nos cuenta las excentricidades de una mujer que por razones desconocidas va eliminando poco a poco

sus normales actividades humanas hasta llegar a la total inercia de la muerte.

El volumen *Ojos de perro azul* supone un afianzamiento del autor en su cultura caribe y suponen un avance cualitativo respecto a la realidad inmediata como fuente primordial de su obra, excepto tal vez el último del volumen "Alguien desordena estas rosas" en el que vuelve a sus obsesiones infantiles de Aracataca.

En este relato de García Márquez, por primera vez la muerte no es una pesadilla, sino un estado de gracia. Con este relato empieza la saga de los muertos vitales que, enriquecidos por la lectura de *Pedro Páramo*, llenarán las páginas de *Cien años de soledad*.

El cuento que da nombre al volumen *Ojos de perro azul* al igual que *La otra costilla de la muerte* supone una incursión en el mundo del subconsciente. La acción en este cuento capta maravillosamente lo irracional del mundo de los sueños.

En *Nabo* asistimos al tratamiento que García Márquez hace del tema social, en defensa de los negros y en protesta por los prejuicios sociales de los blancos. La carga de violencia se deja ver en las vejaciones que sufren los negros a mano de los blancos; vejaciones que van subiendo de intensidad conforme avanza el relato.

EL primer contacto real de nuestro autor con la muerte fue, sin embargo, cuando su familia se trasladó a Sucre. Obs estamos refiriendo al asesinato de su amigo Cayetano Gentile Chimento, hecho que narraría treinta años después en *Crónica de una muerte anunciada*.

También en esa ocasión, como en los *Doce cuentos peregrinos* o en *Cien años de soledad* García Márquez demorará la escritura de la obra un largo periodo de tiempo.

Sucre ha sido uno de los viveros más fértiles de sus ficciones. Igual que Aracataca fue el modelo para Macondo, Sucre sería el modelo que aparece en cuatro de los relatos de *Los funerales de la Mamá Grande*. Podemos poner como ejemplo "La siesta del martes", considerado como uno de sus mejores cuentos y uno de sus preferidos

– tal vez porque evoca en él aquel viaje real, hecho con su madre, para vender la vieja casa del coronel Márquez en Aracataca- .

También en este cuento encontramos el tema de la muerte en la base de la historia; describe la rara peripecia de la madre de un ladrón muerto que se dirige a depositar flores en la tumba de su hijo y se encuentra un Macondo absolutamente hostil y rencoroso. La anécdota es tan escueta como el lenguaje que la desarrolla.

En “La siesta del martes” el muerto es un forastero a quien nadie conocía. Cuando empieza la historia, ya hace una semana que lo han matado; su muerte ha sido violenta y casual. Al tratar de abrir la cerradura de una casa, fue matado por una viuda solitaria que era la primera vez que disparaba.

Ahí estaba la madre del ladrón y ellos iban a hacerle el camino lo más penoso posible. ¿A quién hay que tener piedad? ¿A la madre, que sufrirá su vía-crucis ese martes, o a los macondianos que constantemente viven en él? Debajo de la apacible apariencia de este pueblo similar a muchos pueblos, se esconde un monstruo que espera en la tranquilidad de la siesta del martes a sus víctimas. Siendo él el primero en ser víctima, porque lo es de su propio apetito (Ramos Medina 1985: 124)

Relacionado, asimismo, con el tema de la muerte están otros relatos: “La viuda de Montiel”, “El ahogado más hermoso del mundo” y el que da título al libro “Los funerales de la Mamá Grande”. Resonancias de este relato volveremos a escuchar en *Cien años de soledad* y *El otoño del patriarca* en ese juego de re-escrituras que tanto gusta al autor colombiano.

Los tres relatos provocan actitudes sorprendentes en las personas que los rodean. El funeral de la Mamá Grande resulta ser el más concurrido pero el más solitario.

El hombre en "El ahogado más hermoso del mundo" es de nuevo un forastero pero el pueblo decide hacerle los funerales más espléndidos que se pueda pensar.

También nos topamos con la muerte en "La mala hora" y en "un día después del sábado". La víctima en estos relatos va a trascender el individuo para llegar a la sociedad.

1.2.2. Violencia y Muerte en las novelas de García Márquez

En *La hojarasca* el elemento central es un muerto (un doctor) y su destino. Nos hallamos ante una imagen que atrae poderosamente al lector: el cadáver del doctor en medio de la habitación, esperando que el coronel cumpla la promesa que le hizo de enterrarlo, en contra de la voluntad de todo el pueblo.

Éste es la única imagen de muerte que encontramos en esta novela. Tenemos a la madre de Isabel que muere pero sigue presente en todos los momentos importantes de la vida de Isabel. Por ejemplo, el día de su boda.

Hay también un muerto que parece que carece de importancia. Es un muerto que todas las noches viene y se sienta al lado del fogón. Viene a engrosar el número de los muertos vivientes con los que nos veremos familiarizados en *Cien años de soledad*.

Precisamente es en el velatorio del niño de Paloquemado cuando Isabel conoce al que sería su esposo. Es decir, la muerte siempre está presente en esta obra. Desde el principio, cuando llegan a Macondo buscando el paraíso, ya llegan con los objetos de los antepasados muertos. Tampoco hay que olvidarse de los muertos de la matanza.

En su Tesis Doctoral "La muerte en las obras de Gabriel García Márquez" Elizabeth Ramos Medina analiza todas estas cuestiones:

El conflicto de la obra parece surgir de esta matanza en la que el pueblo busca al doctor para que los atienda pero éste se niega. El

doctor aparece al principio de la obra ya muerto pero él es la clave de todo.

Todo lo que sabemos del doctor lo sabemos por lo que nos dicen de él los personajes. Todos nos dan la misma visión del doctor excepto el coronel que, desde el capítulo sexto, nos empieza a revelar la personalidad del doctor.

Cuando la hojarasca se apoderó de Macondo, llegaron nuevos médicos y la gente dejó de ir a la consulta del doctor. Él siguió abriendo la consulta pero nadie fue a ella. Entonces el doctor se compró una hamaca y se encerró en su cuarto para comenzar a morir. Sólo abandonó su encierro para ir a curar al coronel que le hizo la promesa de enterrarlo.

El final de *La hojarasca* es abierto. La última imagen es la de un ataúd. ¿sabemos si llegará o no al cementerio (Ramos Medina, 1985: 41-71)

En *Isabel viendo llover en Macondo* nos encontramos por primera vez Macondo en un cambio de estación, de la seca a la lluviosa.

Empieza a llover un domingo y al principio todo es optimismo y alegría aunque pronto surge un presagio funesto ya que la lluvia coincide con una sensación de Isabel de viscosidad en el vientre.

Conforme pasa el tiempo, las sensaciones se van haciendo más deprimentes y un malestar físico y espiritual se manifiesta en los personajes: dolor en el espinazo, vértebras doloridas y tristeza en el mirar.

¿siquiera Isabel que está esperando un hijo experimenta ninguna sensación agradable. Conforme avanzan los días la inmovilidad se hace más patente y sólo es perturbada por la demostración de rebeldía de una vaca que en el jardín se mantiene imperturbable hasta que muere.

La noción de vida se va perdiendo y deja paso a una muerte cada vez más presente. Todo pasa a un segundo plano. El tiempo deja de existir, perdiéndose el orden de las comidas.

La lluvia arrecia y lo que era algo positivo se convierte en una tormenta destructora que sólo trae noticias de muerte. La imagen de las sepulturas rotas por la tormenta y los pobrecitos muertos flotando en el cementerio es una idea recurrente en García Márquez que aparecerá años más tarde en el cuento "María Dos Prazeres".

La muerte ha acabado haciéndose la dueña de todo.

En el mundo de la muerte no existe el tiempo. En el mundo de "Isabel viendo llover en Macondo" en realidad no pasa el tiempo porque es una realidad que posee dos estaciones, ambas iguales. La seca o la lluvia, el verano o el invierno, no traerán ningún cambio a estas vidas. Ya sean agotadas por la sofocación del calor o torturados por el incesante caer de las aguas, ellos seguirán igual. La vida seguirá su monotonía que no es otra que la de aquellos que están muertos siendo vivos. Y en ese correr de las aguas hay un solo mensaje, la muerte (Ramos Medina, 1985: 40)

De nuevo con la lluvia presa del pueblo, se inicia el relato *El coronel no tiene quien le escriba*, también con la imagen de un entierro aunque sensiblemente diferente al de *La hojarasca* ya que aquí el pueblo sí quiere al muerto. Es el primer muerto de muerte natural en el pueblo en mucho tiempo. Se trata de un músico. El desarrollo del entierro nos permite ir conociendo a los personajes de la historia: el coronel que vive de la ilusión, su mujer, realista, Don Sabas, padrino del hijo del coronel.

El músico murió de muerte natural, sin embargo el hijo del coronel, Agustín, fue acribillado en la gallera.

Observamos cómo Agustín a pesar de haber muerto, sigue vivo y presente en los momentos más difíciles de la vida del coronel y su esposa. Agustín es también un símbolo de la rebeldía del pueblo y le ha

dejado al pueblo un legado, el gallo, y éste constituye toda la esperanza de un pueblo.

El coronel no tiene quien le escriba es un libro de obsesiones y la obsesión dominante es el hambre contra la que luchan el coronel y su esposa todo el tiempo.

El coronel tenía sin embargo en sus manos un medio para vencer el hambre: el gallo, el gallo símbolo de la ilusión; por eso el coronel no quiere venderlo.

El hambre que deteriora cada vez más el cuerpo de ambos hace que se acepte la afirmación de que hay un solo hecho seguro: la muerte. La carta lo más probable es que no llegue, el gallo puede ser derrotado en la pelea, el hambre no va a desaparecer pero la muerte es una realidad cada vez más tangible.

En el caso de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* nos encontramos con el personaje de Eréndira que vive cruelmente dominada por su abuela y debe pagar un descuido –el incendio de la casa y los enseres de la abuela- siendo vendida a todos los hombres que encuentre a su paso.

Carlos Meneses en su estudio “Un príncipe para Eréndira” apunta un cierto parecido entre Eréndira y Cenicienta:

Igual que Cenicienta también Eréndira necesita un príncipe que la ayude a escapar a la trampa que le ha tendido el destino. Pero Eréndira es diferente a Cenicienta; Eréndira se ha endurecido, ha dejado atrás toda posibilidad de enamorarse y sabe que su salvación pasa por eliminar a su abuela. Tras tres intentos: envenenamiento, incendio, apuñalamiento, Ulises, fervientemente enamorado de Eréndira, consigue su objetivo y Eréndira, libre de la abuela, huye.

García Márquez refleja en Eréndira la actitud del subordinado, del colonizado. La crueldad o extermina o endurece. La escena final de la historia no refleja felicidad para la pareja ni agradecimiento

de la liberada a su liberador. A Eréndira lo único que le interesa es alejarse de ese lugar llevándose el chaleco de oro que guardaba la vieja sobre su cuerpo. Huyó dejando atrás el mar primero y el desierto después. □b le importaron los gritos de Ulises a quien encontraron los indios sirvientes de la abuela “tirado bocabajo, en la playa, llorando de soledad y de miedo” (Meneses, 1997: 264)

También la muerte es una imagen familiar en *Cien años de soledad* junto con otros temas tales como el tiempo, la soledad o la fantasía. □bs hallamos ante una obra en la que el mundo de los vivos y el mundo de los muertos se entremezclan continuamente y los muertos acuden al mundo de los vivos mostrando su nostalgia y su tristeza. (Las citas de *Cien años de soledad* están tomadas de la edición de Mondadori de 1987, 2ª reimpresión: febrero de 1998)

Una noche en que no podía dormir, Úrsula salió a tomar agua en el patio y vio a Prudencio Aguilar junto a la tinaja: Estaba lívido, con una expresión muy triste, tratando de cegar con un tapón de esparto el hueco de su garganta. □b le produjo miedo sino lástima. Volvió al cuarto a contarle a su esposo lo que había visto, pero él no le hizo caso. “Los muertos no salen”, dijo. “Lo que pasa es que no podemos con el peso de la conciencia.” Dos noches después, Úrsula volvió a ver a Prudencio Aguilar en el baño, lavándose con el tapón de esparto la sangre cristalizada del cuello. Otra noche lo vio paseándose bajo la lluvia. José Arcadio Buendía, fastidiado por las alucinaciones de su mujer, salió al patio armado con la lanza. Allí estaba el muerto con su expresión triste.

- Vete al carajo- le gritó José Arcadio Buendía-. Cuantas veces regreses volveré a matarte.

Prudencio Aguilar no se fue ni José Arcadio Buendía se atrevió a arrojar la lanza. Desde entonces no pudo dormir bien (...)

- Está bien, Prudencio- le dijo-. Obs iremos de este pueblo, lo más lejos que podamos, y no regresaremos jamás. Ahora vete tranquilo.

Así fue como emprendieron la travesía de la sierra (Págs. 35-36).

Es interesante a este respecto el trabajo de Gabriela Morelli "Fábula, fantasmas: la larga muerte en *Cien años de soledad*" que resumimos a continuación:

Muchas de las muertes que se producen en Macondo son extrañas e hiperbólicas. Así es la de Melquíades o la subida al cielo de Remedios la Bella e incluso la de Amaranta. A otros personajes como a José Arcadio le toca una muerte oscura e insignificante, sobre todo si pensamos en la importancia del personaje. Un misterioso disparo acaba con su vida cuando volvía de cazar. Sin embargo los instantes después de su muerte suponen una metáfora surrealista inigualable.

Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle, siguió en un curso directo por los andenes desaparejos, descendió escalinatas y subió pretilos, pasó de largo por la calle de los Turcos, dobló una esquina a la derecha y otra a la izquierda, volteó en ángulo recto frente a la casa de los Buendía, pasó por debajo de la puerta cerrada, atravesó la sala de visitas pegado a las paredes para no manchar los tapices, siguió por la otra sala, eludió en una curva amplia la mesa del comedor, avanzó por el corredor de las begonias y pasó sin ser visto por debajo de la silla de Amaranta que daba una lección de aritmética a Aureliano José, y se metió por el granero y apareció en la cocina donde Úrsula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan.

-¡Ave María Purísima!- gritó Úrsula (Págs. 165-166).

Cuando Úrsula se da cuenta de la presencia de la sangre de su hijo, sigue este hilo de sangre en sentido contrario para llegar al origen.

Sultana Wahnón en dos sugerentes artículos: "Un réquiem por los judíos olvidados de América" y "Las claves judías de *Cien años de soledad*" nos llama la atención sobre este pasaje:

Se trata, pues, de un pasaje revelador en la novela. El narrador nos confirma que existe un misterio aún no esclarecido en Macondo y nos informa de que se trata de un misterio relacionado con el origen, con la sangre de los Buendía (Wahnón, 1993: 38).

Tras el estudio de este misterio, relacionado con la misteriosa figura del Judío Errante, Sultana Wahnón llega a la conclusión del origen judío de la estirpe de los Buendía, lo que explicaría los terrores que aquejan a la familia: el terror al fuego y el terror a engendrar un hijo con cola de cerdo, tara causada por el incesto y animal proscrito por los judíos (Wahnón, 1993: 37-41).

También en el segundo artículo citado "Las claves judías de *Cien años de soledad*" se explica esta misma cuestión del origen judío de los Buendía, causa del destino fatal que los acecha.

La tendencia a identificar el primero de la estirpe con el fundador, que pasó los últimos años de su vida amarrado a un castaño, es una trampa prevista por el astuto demiurgo; pero el primero de la estirpe no es José Arcadio Buendía sino el Judío Errante que muere colgado en el almendro, pues él es el único que en la novela muere amarrado a un árbol. En efecto, aunque los últimos años de vida del fundador transcurrieron bajo el castaño, es fácil

comprobar que, a instancias de Úrsula, murió amarrado en una cama (Wahnón, 1994: 102).

Por lo tanto, el primero y el último de la saga mueren a causa de su condición de judíos. El primero, el Judío Errante y el último, el hijo de Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia que es reconocido por la comadrona como judío debido a la cola de cerdo con la que nace y que, al final de la novela, será devorado por las hormigas.

Son muchas las claves judías presentes en la novela. Cuando se reflexiona sobre la misteriosa muerte de los diecisiete hijos del coronel Aureliano Buendía, que estaban marcados por la Iglesia con una cruz de ceniza en la frente, nos viene a la memoria el histórico exterminio de los judíos.

Compañera indispensable de la muerte es otra constante en la novela: la soledad; casi todos los personajes de *Cien años de soledad* acaban viéndose afectados por ella directa o indirectamente.

En cuanto a la muerte de Úrsula señala el final de Macondo. Úrsula, el cuerpo encogido y momificado con entre ciento quince y ciento veintidós años de edad, no quiere rendirse a la muerte. A cuantos la creen ya muerta grita que está viva y sólo al final, cediendo a la evidencia, inicia las interminables oraciones y consejos, entre los que estaba el de que "ningún Buendía fuera a casarse con nadie de su misma sangre, porque nacían los hijos con cola de puerco" (Pág. 416)

La terrible maldición caerá sobre la biznieta de Úrsula, Amaranta Úrsula cuyo hijo, nacido con la cola de puerco, será devorado por las hormigas.

Úrsula y Amaranta Úrsula abren y cierran una historia, la de la larga muerte que alimenta *Cien años de soledad* (Morelli, 1997: 265-273)

Y no sólo se producen muertes individuales en esta obra sino que hay matanzas colectivas, levantamientos armados, sacrificios cruentos

de la guerra civil, la matanza de la explanada de la estación, la caza de los diecisiete hijos de Aureliano.

La violencia en Macondo llega a su climax con la matanza de la estación, de insólita violencia, que se estructura con una intensificación gradual.

Al final de su grito ocurrió algo que no le produjo espanto, sino una especie de alucinación. El capitán dio la orden de fuego y catorce nidos de ametralladoras le respondieron en el acto. Pero todo parecía una farsa. Era como si las ametralladoras hubieran estado cargadas con engañifas de pirotecnia, porque se escuchaba su anhelante tableteo, y se veían sus escupitajos incandescentes, pero no se percibía la más leve reacción, ni una voz, ni siquiera un suspiro entre la muchedumbre compacta que parecía petrificada por una invulnerabilidad instantánea. De pronto, a un lado de la estación, un grito de muerte desgarró el encantamiento: "Aaaay, mi madre". Una fuerza sísmica, un aliento volcánico, un rugido de cataclismo, estallaron en el centro de la muchedumbre con una descomunal potencia expansiva. José Arcadio Segundo apenas tuvo tiempo de levantar al niño, mientras la madre con el otro era absorbida por la muchedumbre centrifugada por el pánico (Pág. 372).

Benito Varela Jácome en su artículo "El mito de la violencia y la destrucción en *Cien años de soledad*" concluye apuntando que esta represión de los huelguistas es un anuncio de la ruina de Macondo. En la fecha de la masacre comienza la lluvia torrencial que duró cuatro años, once meses y dos días.

Después de la muerte de Amaranta Úrsula y de la estremecedora secuencia del niño con cola de cerdo arrastrado por todas las hormigas del mundo, comienza el proceso de destrucción. El viento incipiente se intensifica con fuerza desatada, con potencia destructora.

Aureliano, mientras traduce la historia profética de Melquíades, escrita en sánscrito, descubre los momentos claves de su existencia: el instante de su concepción entre alacranes y las mariposas amarillas de un baño crepuscular, la confirmación de que Amaranta Úrsula no era su hermana sino su tía, hecho que tampoco consigue tranquilizarlo porque el estrecho parentesco persiste, el destino fatal que pesa sobre la familia desde la primera unión prohibida, endogámica, se ha cumplido con el engendro de un "animal mitológico", el hijo nacido con cola de cerdo que efectivamente pone fin a la estirpe. Después de estar condenada a cien años de soledad, ni siquiera tendrá una segunda oportunidad sobre la tierra (Varela, 1997: 135-147).

Hemos asistido, poco a poco, a la consumación lenta de lo que había empezado hacía muchos años: el regreso al caos, el triunfo de la naturaleza sobre el hombre, su destrucción total.

A pesar de la importancia del tema de la muerte en la novela cumbre de García Márquez, *Cien años de soledad* es la novela de la soledad; soledad desde el título hasta la última página. La soledad como sinónimo de incomunicación, aislamiento, autosequestramiento.

Se endureció cada vez más desde que el coronel Gerineldo Márquez se negó a secundarlo en una guerra senil. Se encerró con tranca dentro de sí mismo, y la familia terminó por pensar en él como si hubiera muerto (Pág. 322)

Es esta última cita la que define más claramente el concepto de soledad. Soledad es sinónimo de muerte.

Casi todos los personajes encuentran la paz con la muerte porque a lo que realmente le tienen miedo es a la vida. Es el caso de Arcadio, Amaranta o Aureliano Buendía. El atributo que los une a todos es el citado anteriormente: la soledad que no es sino anticipo de la muerte. Es hablar y no ser escuchado o no ser entendido. Es el sentirse vivo y estar muerto para los demás.

Para el autor colombiano, toda la saga de los Buendía son uno. Es el hombre, el hombre condenado al fracaso.

Así lo dice Elizabeth Ramos Medina en el trabajo citado:

La soledad es signo que marca a esta familia desde su nacimiento. Hay un signo trágico que también es parte de ella. Desde el principio el fratricidio y el rompimiento del tabú los persiguen. Los Buendía sufren males que vienen de afuera. La corrupción política, la dominación económica, la violencia. Hay un signo trágico que hace que en una noche dieciséis de los diecisiete hijos del coronel sean asesinados. Sin embargo, el mal mayor es interno. Se encuentra en el hombre así como en la familia. Más tarde o más temprano tendría que nacer el monstruo que marcaría el fin de la especie. □b había escapatoria; el hombre no puede escapar de sí mismo. Hay algo en el hombre que lo hace repetición de otros hombres anteriores como los nombres y actos en *Cien años de soledad* y que, al igual que ha condenado a los miembros anteriores, condenará a los Buendía de esta centuria (...)

Y lo peor de todo es que ni siquiera la muerte es una forma de victoria. El fracaso de un hombre no terminará con la muerte, pasará a ser fracaso y condenación de los otros.

En García Márquez la muerte domina en cuanto todo termina sin un renacer. De la nada a la nada. De la ciénaga al viento final. Lo peor no acaba aquí porque, al igual que sabemos que los Buendía dejaron de existir en el último párrafo, también sabemos que puede que haya otro sitio, quizás otra ciénaga, en que el hombre vuelva a vivir ese siglo de todos los siglos y ese morir que es el morir más absoluto e infinito (Ramos Medina, 1985: 197-198)

En *El otoño del patriarca* tenemos múltiples episodios que nos recuerdan la violencia vista en *Cien años de soledad*. (Las citas que

aparecen de *El otoño del patriarca* están tomadas de la edición de Bruguera de 1980)

Manuel Maldonado Denis en su librito *La violencia en la obra de García Márquez* se detiene en uno de estos episodios: aquel en el que el patriarca le vende el mar al imperialismo.

Aunque todo rastro de su origen había desaparecido de los textos, se pensaba que era un hombre se los páramos por su apetito desmesurado de poder, por la naturaleza de su gobierno, por su conducta lúgubre, por la inconcebible maldad del corazón con que le vendió el mar a un poder extranjero y nos condenó a vivir frente a esta llanura sin horizonte de áspero polvo lunar cuyos crepúsculos sin fundamento nos dolían en el alma (Pág. 65)

□b obstante pronto comprendemos que se trata de algo más que de la venta del mar. Es el proceso de entrega de los recursos naturales de la nación al poder imperialista. La entrega del mar es, según Maldonado Denis, la culminación del proceso de despojo sobre el cual ha presidido el patriarca.

La entrega del mar no debe sorprendernos a los puertorriqueños ¿□b era, acaso, eso mismo lo que se pretendía hacer con la construcción de un superpuerto en nuestras aguas territoriales? De otra parte, si el mar es contaminado, minado, despojado de toda riqueza mineral, vegetal y animal, si este no nos pertenece sino que forma parte de las aguas territoriales de la metrópoli, ¿no es eso, acaso, la entrega del mar? Cuando leemos por vez primera en *El otoño del patriarca* que los imperialistas se llevaron el mar, lo comprendemos como una desorbitación más en el universo literario de García Márquez. Pero cuando reflexionamos sobre ello, vemos que la enormidad del hecho es más bien el producto de nuestro asombro ante el tamaño –no físico, sino

imaginativo- de semejante empresa. Ahora bien, cuando nos damos cuenta real del despojo de que han sido víctimas los países subdesarrollados por los países imperialistas, terminamos por darle la razón a García Márquez: se llevan no digamos el mar, sino el aire y el cielo, es decir, todo aquello que pueda ser trocado en mercancías (Maldonado Denis, 1977: 22-23)

El mundo tropical donde se desarrolla *El otoño del patriarca* es muy parecido a aquel Macondo donde llovió cuatro años, once meses y dos días sin parar. De inmediato nos damos cuenta de que estamos ante una comunidad agraria. El propio patriarca, de origen campesino, tiene su palacio lleno de vacas, gallinas y pájaros y el tipo de gente que llena el palacio presidencial: ciegos, paralíticos y leprosos, nos indica que impera la pobreza del subdesarrollo. La pobreza es, pues, un hecho natural, como los huracanes, los diluvios o la violencia representada por tres aspectos principalmente: la arbitrariedad, la superstición y el machismo.

Si repasamos los tiranos desde Hitler a Pinochet, la arbitrariedad ha sido una táctica importante en la preservación del poder tiránico. ☐ Hay normas a las que apelar pues éstas cambian constantemente, según los caprichos del tirano.

La superstición, otra secuela del subdesarrollo ayuda también a apuntalar la dominación patriarcal.

Finalmente el machismo visto como síndrome que incluye la más desaforada y temeraria de las violencias. A cualquier lugar que va el patriarca se escucha el grito "que viva el macho". El machismo del patriarca se manifiesta en la paternidad irresponsable –tuvo quinientos hijos de quinientas mujeres distintas, todos sietemesinos- es la utilización de la mujer como objeto sexual o reproductivo y la violencia continua que sirve como prueba del machismo irracional del patriarca.

Es lo que Manuel Maldonado en el ensayo citado denomina "la violencia del subdesarrollo" pero también hay que considerar lo que él

llama "el subdesarrollo de la violencia". El subdesarrollo de la violencia se confronta paulatinamente con los adelantos tecnológicos que el imperialismo pone a su disposición

Lo explica con un pasaje de la propia obra de García Márquez:

Había abolido el sistema bárbaro de ejecución por descuartizamiento con caballos y había tratado de poner en su lugar la silla eléctrica que le había regalado el comandante del desembarco para que nosotros disfrutáramos del método más civilizado de matar, había visitado el laboratorio de horror de la Fortaleza del Puerto donde escogían a los presos políticos más exhaustos para entrenarse en el manejo del trono de la muerte cuyas descargas absorbían el total de la potencia eléctrica de la ciudad, conocíamos la hora exacta del experimento mortal porque nos quedábamos un instante en las tinieblas con el aliento tronchado de horror, guardábamos un minuto de silencio en los burdeles del puerto y nos tomábamos una copa por el alma del sentenciado, no una vez sino muchas veces, pues la mayoría de las víctimas se quedaban colgadas de las correas de la silla con el cuerpo amorcillado y echando humos de carne asada pero todavía resollando de dolor hasta que alguien tuviera la piedad de acabar de matarlos a tiros después de varias tentativas frustradas (Pág. 244)

Este pasaje ilustra como ningún otro la violencia del subdesarrollo y el subdesarrollo de la violencia.

Creemos que ese es precisamente el propósito del autor: mostrarnos los dos niveles de un mismo drama en toda su brutal crudeza. En el primer nivel está la realidad escueta que se nos presenta: la introducción de la tecnología moderna convierte el asesinato en un hecho perfectamente ordenado (...) Y ese es el

segundo nivel de que hablamos, el nivel de la ironía en el narrar de García Márquez que termina por fundir casi imperceptiblemente la línea divisoria entre la tragedia y la comedia (...) Es por eso que la figura del patriarca cobra ante nosotros esa rara mezcla de personaje tragicómico. □b obstante, no debemos dejar que nos seduzca la fina ironía de García Márquez. El patriarca es algo más que un hombre casi analfabeto que tiene quinientas concubinas y quinientos sietemesinos y que asesina con singular desparpajo a quienes cuestionan o serían capaces de cuestionar su hegemonía. El patriarca es también el símbolo de un régimen político y de un sistema social en estado de decadencia y de decrepitud (...) Ciertamente es que la violencia del subdesarrollo y el subdesarrollo de la violencia no han concluido aún. Permanecen como lacras ancestrales cual la rueda de molino que deberá cargar el pueblo en su intento por superar el subdesarrollo. □b obstante, este no es una maldición inapelable con la cual tendrán que cargar nuestros pueblos hasta la eternidad, sino que morirá también, como el patriarca, relegada al olvido que corresponde históricamente a aquellos sistemas sociales donde la violencia, el atraso y la miseria se han entronizado por siglos (Maldonado Denis, 1977: 35-41).

Tanto en *El amor en los tiempos del cólera* como en *El General en su laberinto* el viaje por el río Magdalena es un viaje hacia el mar, es decir hacia la muerte, siguiendo la antigua imagen puesta en circulación en nuestra lengua por Jorge Manrique.

Cuando Florentino y Fermina están llegando a la desembocadura, al estuario del río Grande de la Magdalena y sienten el viento del Caribe, metiéndose por las ventanas, Florentino ordena volver atrás, esto es, remontar el curso del río. Es lo contrario de precipitarse hacia la muerte. Es un intento de retrasar la muerte. El amor es el único

poder superior a la muerte. Por eso, cuando el capitán del barco pregunta:

“¿Y hasta cuándo cree usted que podemos seguir con este ir y venir del carajo?”, Florentino responde: “Toda la vida”, porque toda la vida es una lucha contra la muerte.

En 1996 publica García Márquez *Noticia de un secuestro*, un reportaje novelado de un secuestro colectivo de diez personas, la mayoría periodistas a manos de la banda de narcotraficantes de Pablo Escobar.

Es evidente que la violencia está en la base de esta obra del colombiano y según él ha dicho, fue la más difícil y triste de su vida y como una experiencia humana desgarradora e inolvidable. Sobre este libro dice el propio autor:

- En *Noticia de un secuestro* hay una construcción... todos conocíamos la historia...

- Porque te digo porque el reportaje es un género literario y ya los periodistas empiezan a creerlo y ya... y los académicos hasta han terminado de convencer que es un género literario, es contar la noticia completa.

Noticia de un secuestro es un libro trabajado como una novela. Yo recibí un homenaje que a mí me importa mucho más que el Premio Nobel, es que soy el autor cuyos libros roban más en las librerías de Nueva York. Eso sí es un homenaje, los que se van a robar arriesgan la vida, arriesgan la libertad, arriesgan todo, una multa, por robarse el libro y hacen bien porque son muy caros (Billon y Martínez-Cavard, 2005: 81).

Es ésta la única vez que García Márquez bucea en otros géneros que nos son el cuento, la novela o el guión cinematográfico.

A *Noticia de un secuestro* se le considera una crónica novelada pero también tenemos *Relato de un naufrago* que responde al subgénero periodístico del reportaje y *Vivir para contarla* que responde al esquema de las Memorias.

1.2.3. Violencia y Muerte en los *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez

Pasamos a centrar nuestro estudio en la obra que nos ocupa *Doce cuentos peregrinos* y en la presencia del tema de la muerte y la violencia en los relatos. (Las citas están tomadas de la edición de Mondadori de 1992).

El tema de la muerte en los “Doce cuentos peregrinos” es una de las recurrencias que más claramente podemos detectar. En la génesis de los cuentos se encuentra este tema, tantas veces tratado por el autor colombiano. Obs lo cuenta él mismo en el prólogo:

La primera idea se me ocurrió a principios de la década de los setenta, a propósito de un sueño esclarecedor que tuve después de cinco años de vivir en Barcelona. Soñé que asistía a mi propio entierro, a pie, caminando entre un grupo de amigos vestidos de luto solemne, pero con un ánimo de fiesta. Todos parecíamos dichosos de estar juntos. Y yo más que nadie, por aquella grata oportunidad que me daba la muerte para estar con mis amigos de América Latina, los más antiguos, los más queridos, los que no veía desde hacía más tiempo. Al final de la ceremonia, cuando empezaron a irse, yo intenté acompañarlos, pero uno de ellos me hizo ver con una severidad terminante que para mí se había acabado la fiesta. “Eres el único que no puede irse”, me dijo. Sólo entonces comprendí que morir es no estar nunca más con los amigos (García Márquez, 1992: 13-14)

Después de ese sueño, decidió escribir la obra que estamos analizando que pasó por no pocas vicisitudes antes de materializarse en 1992. Como hemos visto la primera idea data de principios de los setenta con lo que tenemos prácticamente veinte años de ir de aquí para allá hasta conseguir ver la luz. En un principio eran sesenta y cuatro los temas que tenía anotados nuestro autor; sin embargo, se fueron quedando en el camino la mayor parte de ellos hasta sobrevivir sólo doce, los que tenemos en nuestro poder.

Curiosamente el cuento de los funerales no sobrevivió porque, según dice García Márquez nunca logró que la juerga en el cuento fuera tan grande como lo había sido en el sueño.

Que la muerte es un tema que preocupa a García Márquez es algo obvio para un mínimo conocedor de su producción.

En el prólogo a los doce cuentos habla García Márquez del milagro de la levitación, cuando surge la escritura fluida y la inspiración hace acto de presencia.

La levitación es un desafío a la condición humana, por ello un desafío a la muerte. Pero este desafío no perdura. Es un estado ajeno al orden humano. Todo hombre pesa: todo hombre es mortal (Palencia-Roth, 1997: 89)

La primera observación que podemos hacer es que García Márquez impone un destino trágico a sus personajes y ello constituye una de las recurrencias más constantes de su producción.

Con respecto a este tema es interesante la opinión de Donald McGrady sobre una colección desconocida de relatos de García Márquez, pero que puede servirnos también para el cuento que estamos tratando:

Los personajes de García Márquez, al igual que los de William Faulkner, uno de los autores predilectos del colombiano, son

personajes condenados a la infelicidad y en muchos casos a la muerte; son, asimismo seres dominados por una obsesión y viven vueltos hacia un pasado que rige y predetermina su existencia (McGrady, 1972: 319-320)

Centrándonos en la obra que nos ocupa, confirmamos que es la muerte el eje principal del relato y hacia ella se encamina desde el principio. Esta muerte es una muerte violenta, casi siempre lo es, ya sea por accidente o asesinato.

El tema de la muerte domina toda la obra narrativa de García Márquez, desde sus primeros relatos, escritos allá por los años cuarenta, hasta la última novela, publicada en abril de 1994. Los *Doce cuentos peregrinos*, por tanto, no son ajenos a esta obsesión, y se puede decir que es el motivo real que unifica la colección, por encima del cambio de perspectiva espacial. El escritor ha salido del ámbito mítico de Macondo y alrededores y se sitúa en una Europa convertida en escenario propicio para el desarrollo del mito (Esteban del Campo, 1995: 98)

La ambivalencia de los dos mundos, el de los vivos y el de los muertos, ligados a espacios concretos, es el motor de la dicotomía realidad/ficción, y es consecuencia del terror a la muerte, la incertidumbre personal con respecto al más allá y el desequilibrio entre esta incertidumbre del narrador y las creencias y supersticiones del pueblo que describe (Esteban del Campo, 1995: 99)

De cualquier modo, los personajes de los cuentos peregrinos actúan siguiendo unos parámetros absolutamente distintos a los seguidos por los europeos y el resultado, cuando no es la muerte, es la incompreensión, la soledad, el aislamiento.

Peregrinos significa, en este contexto, el camino de América a Europa que desemboca en la muerte, como el pueblo elegido peregrinaba para encontrar la tierra prometida o los hombres del medioevo lo hacían desde los puntos más recónditos de Europa para venerar la imagen del Apóstol Santiago (Esteban del Campo, 1995: 98).

Este peregrinaje lleva a nuestros personajes a la muerte real o a otras formas de muerte como son "olvido, exilio y premonición" (Esteban del Campo, 1995: 98).

Asimismo, los personajes se desenvuelven en un mundo de irracionalidad y pesadilla, en el que confunden la realidad con la imaginación, el mundo ficcional con el mundo real.

Así ocurre cuando el propio García Márquez y su mujer aparecen convertidos en Ludovico y su esposa; el universo de pesadilla lo hallamos en la mayoría de los cuentos

Ya la primera idea de escribir estos cuentos se le ocurrió a García Márquez a raíz de un sueño relacionado con su propia muerte (él mismo lo cuenta en el prólogo a la obra). Confirmamos una vez más la obsesión que siente ante este tema recurrente no sólo en los cuentos peregrinos sino en toda su producción.

Esta obsesión por la muerte parece inagotable en los cuentos peregrinos. En "La luz es como el agua" aparecen dos tipos de muerte: la real y el exilio como un modo de muerte, aquel en el que se renuncia a las raíces, al origen y a vivir en la memoria de los conocidos, familiares, amigos y enemigos.

Sin embargo, y aunque la obsesión por la muerte está presente en todas sus obras, en *Doce cuentos peregrinos* es más su muerte y menos la de otros. Antes su abuela lo asustaba con los muertos de la familia en los diferentes cuartos en la casa de Aracataca ; una tía a la

que él le pregunta por qué está haciendo una mortaja, le contesta que porque se va a morir y de hecho se muere poco después; el abuelo le dice "tú no sabes lo que pesa un muerto"; el mismo abuelo muere cuando García Márquez tiene ocho años.

La muerte descrita o experimentada por los demás satura la obra del colombiano. Está presente en el velatorio de *La hojarasca*, en los funerales de una anciana enorme, en montones de momentos en *Cien años de soledad*, etc.

Sin embargo en *Doce cuentos peregrinos* se reconoce menos como tema literario y más como acontecimiento personal imposible de eludir (Palencia-Roth, 1997: 88)

En una entrevista concedida a María Elvira Samper y publicada en *Semana*, dice:

Me siento identificado en muchas cosas con Bolívar. Por ejemplo en esa cosa de no pararle muchas bolas a la muerte porque lo distrae a uno de lo fundamental, que es lo que está haciendo en la vida. Y esa es una interpretación que tengo de Bolívar perfectamente comprobable por sus cartas y por su conducta. □o quería saber absolutamente nada de los médicos y de su enfermedad (...) Yo también tengo esa misma concepción. Que la idea de la muerte no me distraiga de lo que estoy haciendo, porque lo que va a quedar es lo que uno haga vivo (*Semana* 20 de marzo de 1989: 32-33)

Ya desde el principio del primer cuento encontramos el tema de la muerte latente en el relato. El Presidente en el exilio estaba sentado en el escaño de madera bajo las hojas amarillas del parque solitario, contemplando los cisnes polvorientos con las dos manos apoyadas en el pomo de plata del bastón y pensando en la muerte (p. 23). Su visión de la vida es la del que espera una muerte cercana.

□bs encontramos ante un paisaje ciertamente decadente que acompaña muy bien los lúgubres pensamientos del protagonista y que nos recuerda, salvadas las distancias, la *Sonata de otoño* de Valle-Inclán.

La historia se desarrolla en otoño; otoño que simboliza el otoño de su propia vida. □b sólo la naturaleza, sino también la música abundan en los lúgubres pensamientos del personaje. Recordemos como en el café “el cuarteto de cuerdas tocaba un Mozart premonitorio” (Pág. 26).

Ese es el paisaje y el protagonista, que está muy bien dibujado, como casi todos los personajes de García Márquez, tiene bastante similitud con el protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba*; quizá el rasgo más destacado de su personalidad sea la dignidad.

El recuerdo de *El coronel no tiene quien le escriba* no ha hecho más que empezar. □uestro hombre espera la muerte, tras la noticia de una intervención quirúrgica delicada. A su condición dolorosa de desterrado, de desconocido en la ciudad de “desconocidos ilustres”, se suma la amarga noticia, pero sobre todo, la premonición, repetidamente comprobada a lo largo del texto, de que le espera la muerte (Barrera, 1997: 178)

El tema de la premonición es central en el relato, como lo es también en “María dos Prazeres”. Durante toda la historia el Presidente utiliza los posos del café para leer su destino y esa lectura lo estremece y lo llena de incertidumbre pues el mensaje es siempre el mismo, es un mensaje de muerte.

La soledad e incomunicación del emigrado es otro tipo de muerte que los tres personajes de la historia comparten. También comparten la dignidad y el orgullo con el que sobrellevan la pobreza. □bs dice al principio de la historia que los años del poder y la gloria habían quedado atrás sin remedio y que ahora sólo permanecían los de la muerte. Es un

hecho, si repasamos la obra del colombiano, que el poder es siempre representado en el momento del olvido.

El Presidente se va desprendiendo con naturalidad y orgullo de las joyas que posee, sin perder su dignidad.

El matrimonio, Homero Rey y Lázara Davis, también dentro de la escasez de recursos, organizan una cena para el Presidente lo más digna posible, aunque fuera pidiendo prestados los enseres a los vecinos.

Otra coincidencia curiosa entre "Buen viaje señor Presidente" y "María dos Prazeres" en lo que se refiere al tema de la muerte es el hecho de que ambos se equivocan en sus predicciones.

"Buen viaje, señor Presidente" acaba teniendo un final bastante optimista.

La trayectoria del personaje, gracias a la comunicación establecida con sus compañeros de viaje evoluciona hacia la regeneración: "Se sentía tentado de volver a su país para ponerse al frente de un movimiento renovador, por una causa justa y una patria digna, aunque sólo fuera por la gloria mezquina de no morir de viejo en su cama. En ese sentido, el viaje a Ginebra había sido providencial" (Valcárcel. 1997: 373-374)

La mayoría de las recurrencias temáticas presentes en los cuentos peregrinos se dan cita en "María dos Prazeres" y concretamente, en el tema que estamos tratando, el tema de la muerte, encontramos un tratamiento muy similar al de "Buen viaje, señor Presidente".

Los protagonistas de ambos relatos huyen de su pasado; ambos buscan su regeneración; ambos tienen premoniciones erróneas; ambos son personajes solitarios; tal vez más recalcitrante en el caso María que convierte a su perro en el elemento que la hace superar el terror de no tener a nadie que llore sobre su tumba; en general en todos los

cuentos la naturaleza actúa como símbolo de muerte o destrucción. En "María dos Prazeres" encontramos la presencia de la lluvia en los momentos más claves de la historia. Ya al principio, cuando llega a su casa el vendedor de tumbas, recuerda con horror un episodio de su infancia relacionado con unas lluvias torrenciales:

María dos Prazeres comprendió que era el plano completo del inmenso panteón de Montjuich, y se acordó con un horror muy antiguo del cementerio de Manaos bajo los aguaceros de octubre (...) Una mañana, siendo muy niña, el Amazonas desbordado amaneció convertido en una ciénaga nauseabunda, y ella había visto los ataúdes rotos flotando en el patio de su casa con pedazos de trapo y cabellos de muertos en las grietas. Aquel recuerdo era la causa de que hubiera elegido el cerro de Montjuich para descansar en paz y no el pequeño cementerio de San Gervasio, tan cercano y familiar.

- Quiero un lugar donde nunca lleguen las aguas- dijo (Pág. 139)

El elemento "lluvia" aparece una vez más en este relato, pero esta vez el significado es de un signo muy diferente:

María dos Prazeres ha sido recogida en medio de la tormenta de noviembre por un adolescente con un coche de lujo, "cuando ya parecía imposible hasta un milagro" (Pág. 152). De ese modo, dentro del coche la "lluvia se convirtió en un percance irreal, la ciudad cambió de color, y ella se sintió en un mundo ajeno y feliz donde todo estaba resuelto de antemano" (p. 153). La incertidumbre sobre los presagios del sueño ha desaparecido, e incluso los objetos que antes recordaban la muerte, ahora aparecen envueltos en una atmósfera mágica de benignidad (Esteban del Campo, 1995: 103).

Asistimos, de nuevo, como en "Buen viaje, señor Presidente" a la regeneración como tema, aunque la muerte no deja de estar presente a lo largo de todo el relato como lo está en toda la producción de García Márquez y no deja de ser sino un reflejo de sus propias obsesiones vitales.

En los dos cuentos la vida vence a la muerte o, al menos, la muerte se pospone. Dice José Luis Méndez en su trabajo "Los peregrinos extraviados: reflexiones sobre las cosas extrañas que le suceden a los latinoamericanos en Europa" que no es una victoria definitiva de la voluntad sobre el cuerpo, sino una afirmación de la vitalidad sobre el abandono y que es en ese proceso donde se alarga el ciclo vital de los mortales y adquiere sentido la lucha de éstos contra el tiempo (Méndez, 1996: 164).

Efectivamente, las historias de los personajes de los *Doce cuentos peregrinos* tienen en común entre otros muchos elementos el narrar cosas extrañas que les suceden a sus protagonistas durante su estancia en Europa.

Hacer el amor con un adolescente en el caso de "María dos Prazeres" y soñar otra vez con nuevas cruzadas en el caso de "Buen viaje, señor Presidente" les devuelve el sentido a dos vidas que se habían resignado a desaparecer sin pena ni gloria.

Y, si extraños son estos casos, más aún lo es el que se cuenta en el segundo relato de la colección: "La santa". Un resumen de la historia que García Márquez nos cuenta en este relato puede ser el siguiente:

Margarito Duarte se casó a los dieciocho años con una mujer muy bella que murió poco después en el parto de la primera hija. Ésta, más bella aún que la madre también murió de unas fiebres a los siete años. Al tener que trasladar el cementerio de su pueblo para construir una presa, Margarito Duarte tuvo que desenterrar los huesos de sus

muertos para llevarlos al cementerio nuevo. La esposa era polvo pero la niña seguía intacta después de once años. Así es la descripción:

Cuando destaparon la caja se sintió el vaho de las rosas frescas con que la habían enterrado. Lo más asombroso sin embargo era que el cuerpo carecía de peso (...) □b parecía una momia marchita como las que se ven en tantos museos del mundo, sino una niña vestida de novia que siguiera dormida al cabo de una larga estancia bajo la tierra. La piel era tersa y tibia, y los ojos abiertos eran diáfanos, y causaban la impresión insoportable de que nos veían desde la muerte (Pág. 61).

Pensando que la incorruptibilidad del cuerpo era un síntoma de santidad, Margarito decide viajar a Roma a luchar por la canonización de su hija, empresa que le llevará toda su vida.

Según García Márquez la verdad de Margarito Duarte y su peregrinaje lo llevarán a una santidad propia:

Entonces ya no tuve ninguna duda, si es que alguna vez la tuve, de que el santo era él. Sin darse cuenta, a través del cuerpo incorrupto de su hija, llevaba ya veintidós años luchando en vida por la causa legítima de su propia canonización (Pág.77)

Las palabras del Papa Juan XXIII en el relato vienen a corroborar esta teoría:

- *Bravo, figlio mio*, - le dijo-, Dios premiará tu perseverancia (Pág. 74).

Margarito Duarte es un extranjero que desconoce las claves culturales europeas y que paga con la indiferencia, este desconocimiento y a pesar de que va cambiando en su aspecto exterior, su ropa o su acento, sin embargo seguirá siendo un extranjero que realiza su peregrinaje por tierras extrañas.

Por su parte las claves europeas sobre la muerte son absolutamente distintas a las de la cultura de la aldea de los Andes colombianos de donde procede el protagonista. Este dato explica las diferentes reacciones ante el fenómeno: indiferencia, negación, terror.

El funcionario que la recibió con los formalismos de rigor apenas si se dignó darle una mirada oficial a la niña muerta, y los empleados que pasaban cerca la miraban sin ningún interés. Uno de ellos le contó que el año anterior habían recibido más de ochocientas cartas que solicitaban la santificación de cadáveres intactos en distintos lugares del mundo. Margarito pidió por último que se comprobara la ingravidez del cuerpo. El funcionario la comprobó, pero se negó a admitirla (Pág. 63)

Como en el caso de Margarito Duarte, en "Diecisiete ingleses envenenados" se pone de manifiesto la incomunicación de culturas que tienen claves ideológicas y de comportamiento absolutamente diferentes. Otra coincidencia entre ambos relatos es el hecho de desarrollarse ambas historias en Italia; en este caso la protagonista es una mujer, Prudencia Linero, y también procede de Colombia, del pueblo de Riohacha.

También el viaje de Prudencia Linero es un peregrinaje en el sentido más específico del término, pues se dirige a Roma a ver al Papa. Es, por lo tanto, un motivo idealista.

El término peregrino designa al hombre que se siente extranjero incesantemente en la realidad extraña que le ignora a la vez que le transforma en lo cualitativo, aunque no en lo esencial.

El mito del peregrino subraya en el viaje el carácter inherente de la transitoriedad del presente frente a los fines perseguidos y presentidos que son de naturaleza superior e ignota. Por ello el

héroe del viaje, el peregrino en términos cristianos ha de estar impregnado de idealismo (Valcárcel, 1997: 371)

El tema de la muerte surge en el relato desde el principio del mismo, cuando el barco en el que viaja la protagonista se dispone a atracar en el puerto de Nápoles y se dan cuenta de que hay un ahogado flotando entre dos aguas, al que parece que le prestan poca atención pues "otros motivos menos lúgubres distrajeron la atención de los pasajeros.

En otro momento del relato sale a relucir el episodio del ahogado – cuando Prudencia Linero está hablando con el cura durante la comida.

Hay en este cuento una crítica clara al tema de la indiferencia del europeo ante el tema de la muerte.

Es el del ahogado un tema recurrente en los cuentos de García Márquez. Junto a este ahogado encontramos "El ahogado más hermoso del mundo", relato en el que deja claro el diferente tratamiento de este tema en el Caribe. Asistiremos a un tratamiento también diferente de este mismo tema en "La luz es como el agua".

La muerte en este cuento presenta otra encarnación muy típica del escritor colombiano: la soledad y la incomunicación.

Intentando sobrevivir a una soledad esencial e infinita, Prudencia Linero busca referencias próximas a ella, cercanas a su realidad.

Las referencias a la muerte no dejan de aparecer a lo largo del relato:

Era un ahogado. La señora Prudencia Linero lo vio flotando bocarriba entre dos aguas, y era un hombre maduro y calvo con una rara prestancia natural, y sus ojos abiertos y alegres tenían el mismo color del cielo al amanecer. Llevaba un traje de etiqueta con chaleco de brocado, botines de charol y una gardenia viva en la solapa (...) La señora Prudencia Linero siguió pensando en el

ahogado, el pobrecito ahogado, cuya levita de faldones ondulaba en la estela del barco (Pág. 161-162)

El taxi decrepito con rezagos de carroza fúnebre avanzaba dando tumbos por las calles desiertas. La señora Prudencia Linero pensó por un instante que el conductor y ella eran los únicos seres vivos en una ciudad de fantasmas colgados en alambres en medio de la calle (Pág. 165)

La señora Prudencia Linero volvió a ver entonces a los turistas ingleses. Los estaban sacando en camillas uno por uno (...) Eran diecisiete. Los metieron en las ambulancias de dos en dos y se los llevaron con un estruendo de sirenas de guerra (...) La dueña del quinto piso comentaba el desastre en una excitación sin control.

Todos están muertos – le dijo a la señora Prudencia Linero en castellano-. Se envenenaron con la sopa de ostras de la cena. ¡Ostras en agosto, imagínese! (Pág. 175)

Observamos la incomunicación entre culturas, de la que hemos hablado, a lo largo de todo el relato.

Prudencia Linero tiene una visión de la muerte que queda clara ya desde el principio, al divisar a un ahogado flotando en el mar, llegando al puerto de Nápoles. Esta visión se opone radicalmente a la visión de la muerte de los europeos. El cura yugoslavo con el que come – que, aunque también es extranjero, está mucho más integrado y conoce la cultura europea- es el que le explica la concepción de la muerte que tienen los italianos. Piensan que al no haber más que una vida, lo importante es vivirla lo mejor que puedan y darle la espalda a la muerte.

Prudencia Linero no comprende esta concepción. Es, para ella, el europeo un mundo indescifrable donde no se reverencia a la muerte sino que se la ignora.

Su reacción de defensa hacia este mundo que ella percibe como hostil es absolutamente humana: En primer lugar, busca rasgos familiares en el nuevo ámbito; por ejemplo, relaciona los rasgos del maletero del hotel con los de su nieto menor, o asocia el olor del puerto de Cápolos con el de Riohacha. En segundo lugar, se refugia en la habitación del hotel para defenderse del mundo exterior, incomprensible para ella.

En el cuento que sigue a "Diecisiete ingleses envenenados", "Tramontana" el tema de la muerte aparece mezclado con el tema de la incomprensión entre ambas culturas – la europea y la americana – y con una presencia importante del tema de la superstición que trataremos en otro momento de este trabajo.

Ya desde el principio del relato asistimos a una muerte anunciada y además nos indica que se trata de una mala muerte. Es la misma estructura que aparece en *Crónica de una muerte anunciada*:

"El día que mataron a Santiago Casar..." (*Crónica de una muerte anunciada*)

"Lo vi una sola vez en *Boccacio*, el cabaret de moda en Barcelona, pocas horas antes de su mala muerte" ("Tramontana")

Términos premonitorios del fatal desenlace se van intercalando a lo largo del relato, de modo que cuando asistimos al final del mismo no nos cabe la menor duda de lo que ha ocurrido.

Las premoniciones son sutiles en el relato y no lo son tanto en el texto periodístico del que procede el cuento.

Por ejemplo, la referencia a Lorca no aparece en el relato y sí en la crónica: "Aunque sepa los caminos, yo nunca llegaré a Córdoba, porque la muerte me espera entre los muros de Córdoba".

El elemento sorpresivo en el cuento es el modo en que muere el protagonista, ya que acaba suicidándose antes de que la tramontana acabe con él.

Entre otras frases premonitorias encontramos:

Él, aterrizado, les explicaba sus motivos (Pág. 179)

Se me erizó la piel con la incredulidad de los suecos. Pues los motivos del chico eran sagrados (Pág. 180)

Despertamos todos al mismo tiempo, abrumados por un silencio absoluto que sólo podía ser el de la muerte (Pág. 184)

La mañana siguiente me despertó el teléfono (Pág. 186)

Como puede verse en este cuento, los latinoamericanos mantienen, aunque se hallen fuera de su tierra, los mismos comportamientos y actitudes que si se encontraran en su ámbito espacial, repitiéndose escenarios más típicos de Latinoamérica y El Caribe que del espacio europeo: "la lluvia que junto con el viento es inmediato señalizador de las grandes catástrofes destructoras" (Esteban, 1995: 102).

Estas catástrofes provocadas por la naturaleza que parecen cebarse en los peregrinos que viajan por Europa, toman formas diferentes en los distintos cuentos. Si en "Tramontana" es el viento huracanado, la nevada más grande del siglo hace su aparición en "El avión de la bella durmiente" y en "El rastro de tu sangre en la nieve". La lluvia torrencial comparte protagonismo en "María dos Prazeres" y "Sólo vine a hablar por teléfono" mientras que otros fenómenos como un golpe de mar o una trágica inundación provocan el desastre en "Me alquilo para soñar" y "La luz es como el agua".

Es curioso que en "Tramontana" lo que mata al protagonista es precisamente el miedo a la muerte, suponiendo una transposición clara del miedo a la muerte del autor colombiano, que entiende tan bien lo que siente el joven caribeño, no sólo porque también él es del Caribe sino porque ha sufrido con su propia experiencia el mismo terror que siente el muchacho.

Como sabemos, "Tramontana" tiene su origen en una nota de prensa titulada "Tramontana mortal". Observamos algunas diferencias entre ambos escritos que provienen más del distinto género al que pertenecen que de concepciones realmente diferentes.

"Tramontana mortal" tiene más la estructura típica de las crónicas periodísticas, lo cual propicia que se nos explicite el final, contándonos que el cuerpo se rescató al día siguiente, en una hondonada profunda que se encuentra en la última curva de la carretera. La minuciosidad del detalle está presente hasta el final, como exige el género de la crónica.

Sin embargo, el final del relato es estéticamente mucho más interesante. ☐ es necesario, en él, abundar en los detalles del rescate del cuerpo. El simple sonido del teléfono desencadena la interpretación trágica del lector que se ha venido preparando de forma magistral desde el comienzo de la historia.

☐ creo que debemos pasar de largo, en nuestro análisis de la muerte en los cuentos peregrinos, del cuento "El avión de la bella durmiente", al menos sin hacer una referencia a la relación existente entre elementos del título "La bella durmiente" – que nos transporta al mundo mágico de los cuentos infantiles – y el tema de la muerte.

En el cuento tradicional aparecen borrosas las fronteras entre sueño y muerte.

En dos momentos del cuento que nos ocupa encontramos también borrosas ambas fronteras:

Su sueño era tan estable, que en cierto momento tuve la inquietud de que las pastillas que se había tomado no fueran para dormir sino para morir (Pág. 86)

La única señal de vida que pude percibir fueron las sombras de los sueños que pasaban por su frente como las nubes en el agua (Pág. 86)

En el siguiente cuento de la colección, el tremendo golpe de mar que viene a acabar con la vida de Frau Frida, es descrito con toda suerte de detalles nada más comenzar el relato. El estilo, tremendista e hiperbólico, cuadra muy bien con el realismo mágico que impregna gran parte de los relatos. Palabras claves explicitadoras de la tragedia serían, entre otras: tremendo, incrustado, explosión, pánico, lanzados, heridos, colosal, desmigajar, etc.

Tampoco la descripción de la muerte ahorra detalles:

... el cadáver de una mujer amarrada en el asiento del conductor con el cinturón de seguridad. El golpe fue tan brutal que no le quedó un hueso entero. Tenía el rostro desbaratado, los botines descosidos y la ropa en piltrafas, y un anillo de oro en forma de serpiente con ojos de esmeraldas (Pág. 94)

De forma retrospectiva García Márquez nos cuenta la historia de Frau Frida y sus virtudes premonitorias, así como la manera en que se gestó el cuento.

El tema del sueño o el sueño dentro del sueño es un motivo que seduce a nuestro autor y que no pocas veces desemboca en un final trágico, como cuando nos narra el cuento de los sueños superpuestos en el que el protagonista acaba siendo incapaz de despertar del sueño real porque se halla irremisiblemente perdido en una serie de sueños superpuestos absolutamente iguales y que le impiden llegar a despertar. En esta historia el sueño se convierte en muerte ante la imposibilidad de despertar de él.

También lo hemos visto en los cuentos de su producción inicial.

Volveremos sobre este cuento cuando estudiemos el tema de la superstición.

En el caso de "Sólo vine a hablar por teléfono" nos encontramos con una situación un poco diferente, ya que el desenlace en este cuento

no es la muerte, o, podríamos decir que es otro tipo de muerte: la locura, la disolución de la identidad y el aislamiento.

Cuenta la historia de María de la Luz Cervantes que, trasladándose desde Zaragoza a Barcelona, sufre una avería en su coche y, recogida por un autobús lleno de internas de un sanatorio mental, es confundida con una de ellas y encerrada de por vida en él.

Bucea García Márquez en el tema del terror muy al estilo de Edgar Allan Poe.

Se desarrollan en el relato, como en muchos de los cuentos, dos historias paralelas; por un lado la narración terrorífica del proceso de disolución de la personalidad de la protagonista, que acaba por aceptar su condición y resignarse a ella, y, por otro lado, la historia que elabora su esposo para justificar la desaparición de la esposa.

El ambiente cerrado y hostil del sanatorio mental le da pie a García Márquez a dibujar una serie de tipos que contribuyen de forma activa a la anulación del personaje.

El viaje de María de la Luz es un viaje de ida sin retorno, que tiene como consecuencia fatal la disolución de su identidad hasta la desaparición total en un sanatorio mental, en el que una verdad ajena alcanza dimensiones gigantescas hasta anular su propia verdad, resumida en la frase que interrumpe periódicamente la narración de los acontecimientos: "Yo sólo vine a hablar por teléfono", grito de reafirmación que jamás es escuchado, impidiendo cualquier indicio de comunicación entre la protagonista y sus guardianes en el sanatorio, representados de manera dramática y brutal por el personaje de Herculina, la cancerbera, y la vigilante nocturna, ambas contribuyen decisivamente a la anulación del personaje (Valcárcel, 1997: 378)

La constancia de que se ha producido este tipo de muerte que consiste en la absoluta disolución de la identidad, se tiene al final del

relato. Llega a abandonar la obsesión por el teléfono, que no es otra cosa que su obsesión por comunicarse y a aceptar el encierro:

María le pareció muy lúcida la última vez que la vio, un poco pasada de peso y contenta con la paz del claustro (Pág. 125)

Ya hemos comentado que entre las recurrencias que dan unidad a *Doce cuentos peregrinos* ninguna tan constante como el hecho de narrar cosas extrañas que les ocurren a los latinoamericanos cuando viajan por Europa. Y en este universo de extrañeza y delirio ocupa un lugar central la historia que se cuenta en "Espantos de agosto".

La razón de esta constante de pesadilla y delirio la busca Carmen Alemany en la confusión que sufren los personajes entre lo que es real y lo que no, otro de los temas centrales en la colección.

Los personajes confunden la realidad y la imaginación, la ensoñación y la vida y se dejan llevar por lo mítico y no por la realidad palpable, como el propio García Márquez cuando, en su visita al palacio que habitaba Miguel Otero Silva en Arezzo, aparecen él y su mujer convertidos en Ludovico y su esposa (Alemany, 1997: 349)

Se nos cuenta el trágico hecho que tuvo lugar en el castillo cuando vivía en él Ludovico:

En un instante de locura del corazón había apuñalado a su dama en el lecho donde acababan de amarse, y luego azuzó contra sí mismo a sus feroces perros de guerra que lo despedazaron a dentelladas. Obs aseguró muy en serio que a partir de la media noche el espectro de Ludovico deambulaba por la casa en tinieblas tratando de conseguir el sosiego en su purgatorio de amor (Pág. 130)

Hasta aquí la historia entraría en el ámbito de lo racional, de lo creíble dentro de un mundo real; sin embargo, esta realidad se transforma en pesadilla e irracionalidad al final del mismo, cuando el escritor y su esposa no amanecen donde se habían acostado sino en el dormitorio de Ludovico.

Pero estábamos tan cansados que nos dormimos muy pronto, en un sueño denso y continuo, y desperté después de las siete con un sol espléndido entre las enredaderas de la ventana. A mi lado, mi esposa navegaba en el mar apacible de los inocentes (...) Sólo entonces me estremeció el olor de fresas recién cortadas (...) Pues no estábamos en la alcoba de la planta baja donde nos habíamos acostado la noche anterior, sino en el dormitorio de Ludovico, bajo las cornisa y las cortinas polvorientas y las sábanas empapadas de sangre todavía caliente de su cama maldita (Págs. 132-133)

El final, como vemos, cae de lleno en ese universo de irracionalidad que domina los cuentos y conscientemente García Márquez juega con un final absolutamente ambiguo, como ambigua es también la frase: "Mi esposa navegaba en el mar apacible de los inocentes", con fuertes connotaciones de muerte, aunque también podríamos interpretarla en relación al tema del sueño, pues ya sabemos que en muchos momentos sueño y muerte tienen muchos puntos de contacto para el colombiano.

También "El verano feliz de la señora Forbes" presenta una doble historia o, el desdoblamiento de una personalidad, la personalidad de la protagonista, una institutriz alemana que cuida de manera absolutamente severa y autoritaria a dos hermanos mientras sus padres se encuentran de viaje, pero que por las noches se transforma

en una persona absolutamente diferente que se dedica a gozar de la vida.

El relato se inicia con el encuentro de una enorme serpiente de mar clavada por el cuello en el marco de la puerta, una murena según la institutriz, animal sagrado para los griegos antiguos, lo cual nos da idea de la carga mítica y simbólica que encierra el relato.

El primero que dejó salir toda la carga de rencor que llevaba dentro fue el niño, pero la niña también lo estaba pensando en ese momento. La frase fue definitiva: - "La voy a matar" – dijo.

La descripción de cómo va a tener lugar el asesinato es minuciosa, como también lo es la descripción de la señora Forbes muerta, no como esperaban los niños a causa del veneno, sino con veintisiete puñaladas, que fue el precio inexorable que tuvo que pagar por su verano feliz.

La muerte en "La luz es como el agua" está descrita de una forma bastante natural y sencilla, a veces demasiado. Es tan sorprendente que nos deja fríos y expectantes sin dar crédito al hecho de que los treinta y siete alumnos del cuarto año elemental de la escuela de San Juan el Hospitalario se hubieran ahogado en un apartamento de la Castellana.

Encontramos en la parte final del relato, justamente en la que se cuenta el increíble desenlace trágico, dos elementos que no hemos comentado y que tienen interés en este cuento y, en general, en la producción cuentística de García Márquez; uno de ellos es el humor, que pudiera parecernos, en principio, poco adecuado a la situación, y que, sin embargo vemos aparecer en finas pinceladas al final de la historia.

El sofá y los sillones forrados en piel de leopardo flotaban en la sala a distintos niveles, entre las botellas del bar y el piano de cola y su mantón de Manila que aleteaba a media agua como una mantarraya de oro. Los utensilios domésticos, en la plenitud de su poesía, volaban con sus propias alas por el cielo de la

cocina. Los instrumentos de la banda de guerra, que los niños usaban para bailar, flotaban al garette entre los peces de colores liberados de la pecera de mamá, que eran los únicos que flotaban vivos y felices en la vasta ciénaga iluminada. En el cuarto de baño flotaban los cepillos de dientes de todos, los preservativos de papá, los pomos de cremas y la dentadura de repuesto de mamá, y el televisor de la alcoba principal flotaba de costado, todavía encendido en el último episodio de la película de media noche prohibida para niños.

Al final del corredor, flotando entre dos aguas, Totó estaba sentado en la popa del bote, aferrado a los remos y con la máscara puesta, buscando el faro del puerto hasta donde le alcanzó el aire de los tanques, y Joel flotaba en la proa buscando todavía la altura de la estrella polar con el sextante, y flotaban por toda la casa sus treinta y siete compañeros de clase, eternizados en el instante de hacer pipí en la maceta de geranios, de cantar el himno de la escuela con la letra cambiada por versos de burla contra el rector, de beberse a escondidas un vaso de brandy de la botella de papá (Págs. 212-213)

A pesar del triste destino que da García Márquez a sus personajes - dice Roger M. Peel - no es un escritor airado, tal vez porque echa mano del humor. Así, mediante su genio para la comicidad, consigue humanizar un mundo en que la corrupción, la pobreza, la violencia, el exilio, el sufrimiento producirían en él y en sus lectores un profundo pesimismo y una gran desesperanza (Peel, 1973: 244)

Sería, pues, el humor un mecanismo de defensa ante todas esas calamidades.

Tal vez sea éste el cuento en el que se observa más claramente el paso de una situación de cotidianidad a un mundo de irracionalidad,

a un mundo onírico. Es de una anécdota intrascendente de la que surge la tragedia.

Esta aventura fabulosa fue el resultado de una ligereza mía cuando participaba en un seminario sobre la filosofía de los utensilios domésticos. Totó me preguntó cómo era que la luz se encendía con sólo apretar un botón, y yo no tuve el valor de pensarlo dos veces.

- La luz es como el agua – le contesté-: uno abre el grifo y sale
(Pág. 210)

Una vez aceptado lo inverosímil, el resto sigue el esquema lógico.

El cuento que cierra la colección es “El rastro de tu sangre en la nieve”.

Es la historia de un viaje, el que realizan con motivo de su casamiento Elena Daconte y Billy Sánchez desde Madrid hasta París. Hay una gran diferencia entre los dos personajes protagonistas de la historia. Elena Daconte es el único *personaje de los Doce cuentos peregrinos* que se mueve como pez en el agua en Europa; sin embargo, Billy Sánchez de Ávila, su esposo, es la primera vez que sale de Colombia y se encuentra perdido y desorientado.

En “El rastro de tu sangre en la nieve”, Billy Sánchez de Ávila no lo sospecha, pero el lector sí percibe que ese chorro de sangre que mana del dedo de Elena Daconte señala el camino que conduce a la muerte. Aturdido en un París racionalista e imposible, dependiendo de una dirección o el apoyo de una embajada para la que él no es nadie mientras no pueda demostrarlo, el personaje camina perdido entre la nieve sin saber que su amada ha muerto (Triviño, 1993: 143)

Billy Sánchez, sin embargo, sobrevive y regresa a su país, pero Elena Daconte fallece desangrada a consecuencia de un pinchazo en un dedo con la espina de una rosa.

Elena Daconte pierde su sueño de amor adolescente y con él su vida en el transcurso de un viaje de bodas por Europa. Cuando llega a Madrid, su sangre, como la de Afrodita, tiñe las rosas frescas que le ofrecen como obsequio los representantes del cuerpo diplomático. Durante el viaje a París tiene un sentimiento de pérdida irreparable de la adolescencia y, en su nueva condición de esposa, siente como "su sueño de adolescente estaba atravesando ráfagas de incertidumbre". Elena Daconte, afectada de desamor, siente como pierde la vida con la sangre que fluye de su dedo de desposada (Valcárcel, 1997: 379)

Por su parte, Billy Sánchez responde al prototipo de personaje peregrino, ya que sufre de desamparo y extrañamiento en un país del que no conoce absolutamente nada, ni siquiera el idioma para poder comunicarse. Ya en Madrid siente esta sensación de desamparo pero mucho más vaga y mitigada por la presencia de Elena Daconte. Sin embargo en París se siente dramáticamente perplejo y renuncia a entender. Es una reacción humana; lo desconocido siempre genera sensación de soledad y desamparo.

El tema de la muerte está presente en el relato para el lector desde el momento en que Elena Daconte se pincha el dedo con la espina de la rosa; sin embargo, los protagonistas no son conscientes del mismo hasta los últimos momentos del relato, momento en el que se pone en evidencia para Billy Sánchez la terrible realidad.

Entonces lo supo. Elena Daconte había muerto desangrada a las 7.10 de la noche del jueves 9 de enero, después de setenta horas de esfuerzos inútiles de los especialistas mejor calificados de

Francia. Hasta el último instante había estado lúcida y serena, y dio instrucciones para que buscaran a su marido en el hotel Plaza Athenée (...) El embajador en persona se encargó de los trámites del embalsamamiento y los funerales (...) Los padres de Elena Daconte habían llegado el sábado a mediodía, y velaron el cadáver en la capilla del hospital esperando hasta última hora encontrar a Billy Sánchez (...) Los funerales tuvieron lugar el domingo a las dos de la tarde, a sólo doscientos metros del sórdido cuarto del hotel donde Billy Sánchez agonizaba de soledad por el amor de Elena Daconte (Págs. 242-243)

Se ha consumado el trágico destino del único personaje de los cuentos peregrinos que se encontraba adaptada y cómoda en la civilizada Europa. Ha viajado desde Colombia hasta París para encontrar la más absurda de las muertes y el "fatum", presente en este cuento tal vez más que en ningún otro de la colección, como ya decíamos al estudiar el tema del viaje y los espacios europeo y americano, está presente hasta el final del relato, privando a Billy Sánchez del más insignificante consuelo, el estar cerca de su esposa cuando ella muere; más aún, el asistir, al menos al velatorio del cadáver o al funeral en París; o, al menos, al entierro ya en tierras colombianas.

Cuando Billy Sánchez entró por fin en el hospital, el martes en la mañana, ya se había consumado el entierro en el triste panteón de La Manga, a muy pocos metros de la casa donde ellos habían descifrado las primeras claves de la felicidad (Pág. 244)

Por lo tanto la experiencia de Billy Sánchez constituye un ejemplo claro del dramatismo de la soledad. ¿Hay soledad más dramática que la soledad de la muerte, que la soledad de los muertos. Hay muchas formas de verlo pero se pueden identificar, creemos, ambos términos.

Así lo veía el poeta romántico Gustavo Adolfo Bécquer cuando decía:

“Dios mío, qué solos se quedan los muertos”.

También García Márquez identifica muerte con soledad cuando nos cuenta en el prólogo cuando él soñó que asistía a su propio entierro, sueño que fue el punto de partida para escribir los *Doce cuentos peregrinos*. Así pues, acabamos este estudio de la muerte igual que lo empezamos, con la referencia al sueño de García Márquez que nos cuenta en el prólogo del libro y que nunca llegó a materializarse en forma de cuento.

Al final de la ceremonia, cuando empezaron a irse, yo intenté acompañarlos, pero uno de ellos me hizo ver con una severidad terminante que para mí se había acabado la fiesta. “Eres el único que no puede irse”, me dijo. Sólo entonces comprendí que morir es no estar nunca más con los amigos (Pág. 14)

1.2.4. Conclusiones sobre el tema "Violencia/Muerte".

La primera conclusión que podemos establecer es que la presencia del tema de la muerte es constante en toda la producción de García Márquez. Hay que remontarse a su primera infancia para encontrar la raíz de esta obsesión por el tema de la muerte.

Sus obras están plagadas de muertos (muertos reales, muertos vivientes o muertes metafóricas).

En la obra, centro de nuestro interés, *Doce cuentos peregrinos*, encontramos este tema en diferentes versiones:

* La muerte física, casi siempre producida de forma violenta. Por ejemplo, la muerte de la señora Forbes en "El verano feliz de la señora Forbes".

* La muerte física, incomprensible, absurda. Es el caso de los niños en "La luz es como el agua".

* El suicidio, presente en el cuento "Tramontana".

* El exilio, también como un tipo de muerte, que comparten la mayoría de los protagonistas de los cuentos.

* La locura, como la muerte de la razón, que hallamos presente en "Sólo vine a hablar por teléfono".

* El sueño como una forma cercana a la muerte, dada la ausencia de consciencia. Lo encontramos en "El avión de la bella durmiente".

Y finalmente y quizás la más importante de todas las muertes:

* La soledad como muerte total a la que García Márquez hace una clara referencia en el prólogo cuando nos cuenta el sueño sobre su propia muerte y la sensación tan terrible que supone darse cuenta de que la muerte, para el colombiano, es la soledad absoluta.

1. 3. LO REAL-RACIONAL FRENTE A LO IRRACIONAL- IMAGINARIO

1.3.1. Introducción

El estudio del tema que iniciamos a continuación nos obliga a hacer una revisión, aunque sea breve, del concepto de "realismo mágico".

Tiene Ana M^a Hernández una obra *En el punto de mira: Gabriel García Márquez* donde recopila una serie de ensayos que analizan la obra del colombiano y tiene también una parte más general, donde trata esta cuestión.

El primero que utilizó el término de "realismo mágico" fue Uslar Pietri que considera al hombre como misterio en medio de los datos realistas. Más o menos simultáneamente, Alejo Carpentier acuñó el término "lo real maravilloso".

Refiriéndonos al primero de los conceptos, entre los recursos que permiten una sobrenaturalización de la realidad, una transformación de lo real en fantástico o mágico, encontramos la exageración y la caricatura. Un ejemplo perfecto puede ser el retrato que García Márquez hace de José Arcadio Buendía, o de la Mamá Grande en *Cien años de soledad* y en *Los funerales de la Mamá Grande* respectivamente.

Por el contrario, "lo real maravilloso" se define como una manera de tratar estéticamente una determinada realidad, una manera de ser la realidad de cuya esencia y presencia el artista no es directamente responsable.

Alexis Márquez Rodríguez en su artículo "Deslinde entre el realismo mágico y lo real maravilloso a propósito de la novelística de García Márquez" dice que, en una consideración general, en García Márquez predomina el realismo mágico sobre lo real maravilloso. Sin embargo, en *Crónica de una muerte anunciada* aparece lo real

maravilloso y no es tan evidente el realismo mágico. □b hay exageraciones ni caricaturas, pero, en ella, la realidad es maravillosamente insólita porque se aparta de lo común, de lo que suele tenerse como el comportamiento "normal" de las personas. Ahí es donde radica el toque sublime. Concluye diciendo que en su obra, predominando el realismo mágico, no se excluye lo real maravilloso.

Es también interesante, dentro de esta recopilación de Ana M^a Hernández, el artículo de Fernando Burgos "El cuento como épica de la imaginación" donde se vierte la idea que da título al artículo, la constante presencia de la violencia y la imaginación en la narrativa hispanoamericana actual.

Uno de los relatos estudiados por Fernando Burgos en este artículo es "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada". En este cuento, dice Burgos, se reúnen las cuatro materias cosmogónicas de la imaginación: el aire ("Eréndira está bañando a su abuela cuando empezó el viento de su desgracia"), el fuego ("El viento de su desgracia volcó el candelabro contra las cortinas"), la tierra ("Se internó en el desierto") y el agua (El estruendo de la lluvia... van por el mar... le dijo y apúrate, que la intención de la jodida vieja es pasarse para la isla de Aruba"). El aire y el fuego constituyen el poder de lo destructivo, de la violencia y la tierra y el agua es el universo de la imaginación.

Otro estudio interesante sobre el tema que nos ocupa es el que realizan de forma conjunta Luis González del Valle y Vicente Cabrera *La nueva ficción hispanoamericana a través de Miguel Ángel Asturias y Gabriel García Márquez*.

La parte primera del estudio es una parte general "Fantasía y realidad en la nueva ficción hispanoamericana: Realismo artístico" y en ella se analizan las ideas sobre el realismo mágico de Ángel Flores que son adoptadas por E. Dale Carter que las resume en cuatro aspectos considerados como esenciales del realismo mágico:

- a) El realismo mágico es, ante todo, la combinación de la realidad y la fantasía.
 - b) Es la transformación de lo real en lo irreal.
 - c) Crea un concepto deformado del tiempo y del espacio.
 - d) Es una literatura dirigida a una minoría intelectual.
- (González del Valle y Cabrera, 1972: 14).

Los autores están en desacuerdo con estas cuatro afirmaciones.

Sobre la primera afirmación dicen, que, si bien en la ficción se mezclan la realidad y la fantasía, esta mezcla no es el objetivo fundamental de la narrativa moderna hispanoamericana. Esta narrativa expresa el escepticismo de sus autores para con el concepto de la realidad. Se propone hablar mejor de realismo artístico que de realismo mágico.

Sobre la segunda afirmación, cabe añadir que muchos autores modernos no transforman lo real en lo irreal, sino que, más bien, le dan vida con su arte a lo inverosímil. Es decir, lo irreal se ha transformado, a través de un estricto proceso artístico, en algo real. Aún más, aquella parte soñada adquiere, por el arte, una dimensión más significativa que la parte vivida, tanto para el lector como para el protagonista.

La tercera conclusión trata de la deformación del tiempo y del espacio, pero ésta es una característica de toda la narrativa moderna.

También sería discutible la cuarta afirmación porque si bien es cierto que hay obras dirigidas efectivamente a una minoría intelectual, hay otras que son disfrutadas por el pueblo, como ocurre con *Cien años de soledad* (González del Valle y Cabrera, 1972: 14-19).

Se tratan en este estudio varias características del realismo artístico, tales como: la interrupción cronológica, proporciones temáticas del tiempo, coexistencia de varios temas en una misma obra, nueva perspectiva temática que ya no es regionalista sino universal, aspecto mítico o legendario y otras como ciertos juegos de palabras, cierta

tendencia a recrear atmósferas oníricas, presencia de la ironía y el humor.

De esta aguda conciencia estética, que se propone crear una absoluta ilusión de realidad en lo narrado, se deriva el carácter renovador y experimental de la nueva ficción hispanoamericana (González del Valle y Cabrera, 1972: 31).

En relación a este tema también García Márquez ha dado su opinión en numerosas ocasiones, tanto en sus artículos periodísticos, como en entrevistas o en sus talleres.

Él deja muy claro que, para construir una historia, hay que ser modestos y dejar de lado los grandes proyectos para centrarse en proyectos personales porque es su opinión que cuando uno parte de una experiencia personal es mucho más fácil hacer que funcione la historia. De ahí que su propia experiencia vital esté en la base de toda su producción.

Según García Márquez lo bueno de la literatura es que puede llegar a ser más real que la propia realidad. Recogemos, a continuación una anécdota que él mismo cuenta para ilustrar esta afirmación:

Crecí oyendo hablar de ese drama (la masacre de las bananeras). Eso de la gente que se reunió en la plaza y no aceptó el ultimátum del ejército (...) Y un buen día, cuando quise reconstruirlo para la novela, me di cuenta de que no tenía ninguna información documental, ningún dato fidedigno sobre la matanza. Empecé a averiguar y al cabo me quedó una sola duda: ¿los muertos habían sido tres o siete? (...) Pero yo ya tenía escritas las dos terceras partes del libro y me dije que en una historia donde la gente sube al cielo y hace cosas semejantes, no tenía sentido meter sesenta personas en una placita y ocasionarles tres muertos. Así que lo que hice fue llenar de gente

una plaza enorme y disparar a mansalva y ocasionar tres mil muertos, una verdadera masacre, a la altura de la novela (...) ¿Qué pretendía yo con esa manipulación? ¿Documentar la matanza de las bananeras? □b. Lo que yo quería era trasladar al espacio imaginario de *Cien años de soledad* el impacto que la evocación de ese suceso había producido en mí cuando yo era niño (...) Pero la cosa no termina ahí. Lo lindo es ver cómo la ficción puede llegar a suplantar la realidad, cómo un buen día la fábula se hace Historia. Resulta que en uno de los aniversarios del episodio de las bananeras, el senador de la región hizo un discurso en el Congreso protestando porque no se conmemoraba, como era debido, aquella fecha histórica. “La tragedia donde tres mil compatriotas sacrificaron sus vidas en aras de...”, etc., etc. Y cuando yo abro el periódico y leo aquello me digo: “Esto ya es el despelote” (García Márquez, 1998: 112-114)

Lo que sí es cierto, en relación al tema que nos ocupa, es que se preocupa García Márquez, a la hora de escribir una historia, de que sea creíble, verosímil, no tanto de que sea real pues no es historia documentada lo que escribe sino ficción por más que se documente antes de escribirla.

Es más, él intenta, en muchas ocasiones, convertir en relato de ficción lo que originariamente fue un artículo periodístico. Y, para ello, necesita suprimir datos que lo ligan en exceso a ese medio de difusión.

Muchos de los “cuentos peregrinos” ya eran conocidos como guiones de cine o se habían publicado como notas de prensa.

María Álvarez realiza un estudio interesante, en este sentido, en su artículo “Escritura y Reescritura en los últimos cuentos de Gabriel García Márquez”. Se centra en dos cuentos, concretamente en “El avión de la bella durmiente” y “Tramontana”.

García Márquez utiliza, al reescribir sus cuentos, mecanismos tales como: la reducción, ya sea eliminación o condensación, la

amplificación que abarca la inclusión de nuevos personajes, la introducción del diálogo y finalmente, la sustitución que supone la fusión de la reducción y de la ampliación.

Dice María Álvarez en su artículo:

Todo ello parece apuntar tal vez a una transformación transgenérica, esto es, a convertir un estilo periodístico en otro eminentemente narrativo. Y es que el autor crea una situación ficticia nueva, esto es, invita al lector a interpretar el relato como un hecho verdaderamente ficcional. Esto implica, por tanto, la aparición de un destinatario diferente, que adopta asimismo distintas estrategias de lectura (Álvarez, 1997: 175)

Opina, asimismo, que las ficciones no se construyen sobre la norma, sino sobre las excepciones; una historia es tanto más interesante cuantas más casualidades contenga, pero tienen que ser casualidades originales y verosímiles. Y tienen que sorprender (García Márquez, 1998: 72)

Este tema de la verosimilitud, la credibilidad y la sensación de realidad llevan al escritor colombiano a pequeñas obsesiones; comentaremos, por ejemplo, la obsesión por los nombres. Se entretiene mucho en buscar el nombre de los personajes de sus historias, tanto que va cambiando de nombres hasta que encuentra uno que le convence, que le permite creer en él. "Sólo entonces el personaje cobra vida y echa a andar por su cuenta". Para el coronel no encontró un nombre y se quedó sin él.

Uno puede escribir lo que le dé la gana siempre que logre hacerlo creíble. Si nadie se cree la historia que uno cuenta, no hay historia (...) ¿Quieres que te diga una cosa? *Cien años de soledad* es ficción de la primera a la última página pero desde hace años los maestros de literatura, los turistas

y no pocos lectores han adoptado la costumbre de ir a Aracataca – el pueblo donde nació – a ver con sus propios ojos cómo es Macondo (García Márquez, 1998: 112)

En realidad, lo importante no es si se trata del marco histórico sino simplemente si lo que se cuenta es verosímil o no, si el lector puede llegar a creérselo o no.

Definitivamente la experiencia vital del colombiano está en la base de toda su narrativa. Resumo a continuación la comunicación “El trasfondo real en la cuentística de Gabriel García Márquez” presentada por la que escribe en el V Simposio de Actualización Científica y Didáctica de Lengua Española y Literatura.

A veces se ha destacado en García Márquez más la magia de sus relatos que la base real que los sustenta, su trayectoria vital detrás de cada una de sus producciones.

1.3.2. La presencia de la doble temática “Realidad-Ficción” en los primeros relatos de García Márquez.

Rastreamos el sentimiento de soledad de nuestro autor ya en sus años de bachillerato en Paquirá y después en Bogotá. El hecho de sentirse extranjero en todas partes excepto en el Caribe se ha visto reflejado en su escritura repetidamente, aunque según su opinión y la de Saldívar habría que remontarse al momento en que dejó Aracataca y la casa de sus abuelos. La figura del abuelo ha estado siempre presente no sólo en su vida sino también en sus obras.

Su situación de estudiante menesteroso en Bogotá desarrolló en nuestro autor una serie de complejos que lo acompañarán toda la vida.

Pensemos, por ejemplo que el germen de "El cuento del fauno en el tranvía" fue una visión que tuvo cuando por cinco centavos recorría la ciudad en tranvía mientras leía poemas.

Una de esas noches de tranvía, Gabriel tuvo una visión de fábula, no se sabe si a raíz de la soledad o del atiborramiento de versos, o de las dos cosas a la vez, pero lo cierto es que treinta y cuatro años después, él lo contaría con la misma "cara de palo" de su abuela Tranquilina y su tía Francisca Cimodosea, con la misma cara impertérrita con que aseguraría haber visto de niño los animes de Aracataca y haberse topado con el muerto que vivía en la esquina contigua a la casa de sus abuelos. Para él no había, pues, ninguna duda sobre lo que vio en el tranvía: era "un fauno de carne y hueso" e "iba vestido a la moda de la época, como un señor canciller que regresara de un funeral, pero lo delataban sus cuernos de becerro y sus barbas de chivo, y las pezuñas muy bien cuidadas por debajo del pantalón de fantasía" (Saldívar, 1997: 178).

"La tercera resignación" supuso una parábola autobiográfica de las tres muertes simbólicas del autor – tema del que ya hablamos al tratar el tema de la muerte-

Pero "La tercera resignación" era todavía algo más: el despunte y el compendio de algunos de los principales temas y subtemas de su obra posterior, como la casa, la soledad, el miedo, la nostalgia, la muerte, el afán de trascendencia de la muerte, las muertes superpuestas y el enclaustramiento. Era, pues, el primer paso del viaje a la semilla (Saldívar, 1997: 183).

Aunque sus primeros cuentos son intelectuales y abstractos, es evidente que están originados en su experiencia vital, lectora y en las obsesiones de su infancia.

Sin embargo, es cuando regresa al Caribe, después del Bogotazo, cuando redescubrirá los grandes temas de su obra.

Tienen, estas primeras obras, un aire decididamente alejado del realismo y plantean temáticas de corte metafísico cercanas a lo que Kafka propugnaba en *La Metamorfosis*.

La indeterminación de los personajes, al no poseer un nombre identificador, colabora a crear una atmósfera irreal y abstracta.

Los últimos cuentos de *Ojos de perro azul* muestran el definitivo afianzamiento del autor en su cultura caribe y suponen un avance definitivo respecto a la realidad inmediata como fuente primordial de su obra.

En "La noche de los alcaravanes" reconstruye una anécdota vivida con un grupo de amigos.

Por su parte, la saga de los muertos vitales que llena las páginas de *Cien años de soledad*, se inicia en su relato "Alguien desordena estas rosas", el último cuento de *Ojos de perro azul*.

Lugares absolutamente reales y cercanos al autor son el modelo para los lugares que aparecen en sus ficciones. Así como Aracataca es el modelo para Macondo, Sucre sería el modelo del pueblo que aparece en varios relatos de *Los funerales de la Mamá Grande*. En esta obra encontramos un estilo sobrio y realista y una temática que hunde sus raíces en la realidad colombiana.

Uno de los relatos preferidos de García Márquez tal vez sea "La siesta del martes" y tal vez lo sea porque evoca el viaje real que realizó con su madre para vender la casa del coronel Márquez en Aracataca.

Al hablar de la teoría sobre el cuento en García Márquez, hemos recogido sus opiniones en lo que se refiere al tema que nos

está ocupando, tanto en sus artículos periodísticos como en sus talleres; sin embargo, merece la pena reflexionar un poco sobre la presencia de esta temática en algunos relatos no demasiado conocidos del colombiano de los que ya hablamos a raíz del estudio del tema de la muerte.

En *La otra costilla de la muerte* encontramos pocas referencias a la realidad en general o a la realidad del autor; tan solo la comparación de los dos hermanos con los personajes bíblicos Esaú y Jacob. Como sabemos, este tema fue tratado por Unamuno que se centró más en el tema del odio fraterno, mientras García Márquez se centra en la absoluta unión psicológica entre los dos hermanos, propiciada por el hecho de haber compartido el vientre materno. Dice al respecto Donald McGrady:

Otra recreación de mitos bíblicos se encuentra en la afirmación de que, para el protagonista, la muerte del hermano constituye algo así "como si a su costado se hubiera abierto un precipicio..." Está clara la referencia a la creación de Eva de una costilla de Adán; igual alusión está contenida en el título de *La otra costilla de la muerte* (McGrady, 1972: 299)

Sin embargo en los años cincuenta, época en la que se escribió este relato, la parcela de la irrealidad está mucho más presente en sus cuentos que la contraria y uno de los valores más consolidados de *La otra costilla de la muerte* es la indagación y análisis que realiza sobre el mundo de los sueños.

En *Diálogo del espejo*, considerada como una continuación del anterior, los únicos elementos reales vienen de la mano de los detalles cotidianos que, evidentemente, contrastan con el hecho de que la imagen del espejo tome vida

propia y se esté desangrando al margen de la persona real. Hecho éste lógicamente inaceptable para el lector y más aún después de la acumulación de detalles de banalidad y monotonía, típicos del realismo más ortodoxo.

Ojos de perro azul, por su parte, se inicia de modo que el lector se ubica dentro del realismo más absoluto, pero conforme va avanzando el relato, nos vamos dando cuenta de que para comprenderlo tenemos que situarnos en el mundo de los sueños, en su irracionalidad. Tal vez el cuento se originó en un sueño real de García Márquez aunque no lo sabemos a ciencia cierta.

En el artículo de Vicente Cervera Salinas "Un cuento soñado con ojos de perro azul" se estudia el tema de los sueños, tema recurrente en el colombiano.

Este deseo de fundir y asimilar los estados del sueño y la vigilia que, en el fondo, funciona como eje temático de la obra (se refiere a "Ojos de perro azul"), nos trae a la memoria el programa revolucionario que en los años veinte proclama y reclama el movimiento surrealista (...) Ignoro si García Márquez quiso alguna vez emprender dicha tarea, aunque sospecho que no, y aun en el caso de que su primera experiencia literaria estuviera sumida en el halo intelectual del surrealismo, nunca siguió los dictámenes expresivos del movimiento, como la escritura automática y otros principios compositivos que exteriorizasen en la escritura ese estadio sublime de armonía entre los niveles del sueño y de la realidad sensible. Pero, en cualquier modo, lo cierto es que en un cuento como "Ojos de perro azul" la imbricación de planos es constante y absoluta (Cervera, 1997: 436)

Una muestra más del interés de nuestro autor en la realidad más absoluta es el tratamiento del tema social al que asistimos en *Nabo*, relato en el que protesta contra los prejuicios sociales de los blancos. Prácticamente todo el relato se sitúa en el ámbito del realismo y la protesta más absoluta contra las vejaciones de los blancos contra los negros, con las simpatías del autor hacia el protagonista y su raza. Encontramos, asimismo, fuertes reminiscencias en este relato de la obra de Faulkner y sobre todo de *El sonido y la furia*.

□b se resiste, sin embargo, García Márquez a introducir el misterio como ingrediente irracional en el relato de la mano de los sueños, logrando esa mezcla tan conseguida de realismo y fantasía.

En el caso de *La mujer que llegaba a las seis* el elemento real lo encontramos en el contraste de dos personalidades: la mujer, cínica, sin sentimientos, endurecida por largos años en el oficio de prostituta; el hombre, de alma simple y pura, bondadoso y honrado. El ingrediente fantástico lo encontramos en el exterior de cerdo del personaje masculino.

Esta síntesis entre realidad y fantasía la vemos presente en *Un país en la Costa Atlántica*. En la Sierpe, al igual que en Macondo, se parte de la aceptación de una gran dosis de elementos maravillosos. Esta mezcla de realidad y fantasía no es nueva en literatura. □b sólo podemos remontarnos al Siglo de Oro, en obras como *El Quijote* de Cervantes, sino que podemos remontarnos hasta el propio Homero.

Como vemos, en esta obra primeriza de García Márquez encontramos ya de una forma muy nítida el tratamiento del tema realidad-fantasía que alcanzará su mejor expresión en su obra maestra *Cien años de soledad*.

Observamos también la presencia de esta doble temática en cuentos tan significativos del colombiano como "Los funerales

de la Mamá grande"; su estilo es tal que persuade al lector de que el contenido del cuento, o, mejor, de la crónica, aunque rara, es real.

Es en este cuento en el que se introduce por vez primera una forma de fabulación donde la desmesura se produce por una sistemática acumulación de hipérboles que conducen a una parodia del personaje. Queda atrás la sobriedad y el laconismo de *El coronel no tiene quien le escriba* y también queda a un lado el matizado realismo de los restantes relatos incluidos en el volumen: "La siesta del martes", "Un día de estos", "En este pueblo no hay ladrones" o "La prodigiosa tarde de Baltasar".

En todos ellos vemos predominar la objetividad, la sobriedad, el laconismo. Cada altera la perspectiva de estos relatos.

El primer relato –en este volumen de *Los funerales de la Mamá Grande*- que rehúye la sobriedad de los anteriores es "La viuda de Montiel"; lo mismo ocurre en "Un día después del sábado". Las frases son más extensas, los diálogos menos frecuentes y la hipérbole, extraña en los cuentos anteriores, asoma aquí como un nuevo elemento.

Este nuevo sesgo dado a su escritura se hace definitivamente evidente en "Los funerales de la Mamá Grande", cuento que da título al volumen y que cierra la colección.

Es interesante hacer también una reflexión sobre el relato "Un señor muy viejo con unas alas enormes"; en él observamos la naturalidad con la que se presenta algo absolutamente fantástico. Esta naturalidad hará que el lector acepte lo inexplicable.

Luis González del Valle y Vicente Cabrera tratan este punto en su obra *La nueva ficción hispanoamericana a través de Miguel Ángel Asturias y Gabriel García Márquez*.

A principios del cuento, se dice, con relación a la lluvia que cae, que el mundo estaba triste desde el martes y cuando se describe al viejo se habla de sus alas para siempre en el lodazal.

Las palabras "mundo" y "siempre" son dos exageraciones deliberadas de García Márquez. El autor está aquí tratando de dar autenticidad a dos hechos menores valiéndose de exageraciones que crean una atmósfera apropiada para la aceptación de un ser fantástico como el ángel. Éste se mezcla con otros hechos increíbles –una tarántula espantosa del tamaño de un carnero y con la cabeza de una doncella triste- Así crea una atmósfera en la que el ángel no resulte una excepción sino un ejemplo más de una realidad que, si bien para nosotros es fantástica, convive con lo que normalmente se considera real (González del Valle y Cabrera, 1972: 273-278)

Es considerado tan real el ángel que llega un punto en el cuento en el que lo que se ve raro es que la gente no tenga alas.

En el fondo de este cuento aparentemente fantástico late el espíritu crítico y rebelde de García Márquez que niega la realidad como valor absoluto y la sustituye por otra realidad más compleja y significativa: la de su propia creación.

En este relato observamos una progresiva intensificación de lo fantástico que va ligada a una también progresiva indefinición temporal.

En lo que se refiere a "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada" diremos que lo sobrenatural, lo fuera de lo común, se acepta con una naturalidad chocante con el racionalismo europeo.

Los relatos recogidos en la colección de cuentos *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*

(1972) marcan un cambio en la cuentística de García Márquez en relación al tema que nos ocupa, ya que en ellos predomina lo imaginario sobre lo real. Dicho de otro modo, lo imaginario se presenta por sí mismo, como una realidad que, verdaderamente, tiene lugar.

Es de gran interés para estas cuestiones el artículo de Carmen Barbosa-Torralbo "Retórica de la irrealidad en la colección de cuentos *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*.

El mismo título de la colección aventura el hecho de que las siete narraciones son historias imposibles dentro de nuestro mundo, historias ilusorias o "increíbles".

Dentro de dicha colección, junto a procedimientos como la hipérbole, el trastueque de propiedades de los objetos o las enumeraciones de elementos exóticos, es obvio que el recurso básico mediante el que García Márquez forma esa realidad imaginaria a la que me refiero, es la muestra de personajes y de hechos maravillosos, es decir, en desacuerdo con las leyes de nuestro mundo.

La aparición de un hombre alado y sus ineficaces milagros, la existencia de una localidad bajo el mar con días radiantes y flores de vivos colores, la repetición anual del milagro de un mismo buque, los milagros de Blacamán o la misma capacidad sexual de Eréndira, son todo extrañezas incomprensibles en nuestra realidad, personajes y hechos quiméricos que, sin embargo, existen "objetivamente" en los cuentos (Barbosa-Torralbo, 1997: 377-378)

□ obstante, estos hechos se producen en un ambiente de farsa e ilusión, propio de la feria, lo que les hace no ser inapropiados.

A pesar de lo dicho, no debemos pensar que sólo hay ficción en estos relatos ya que, aunque proceden de un mundo imaginario, aluden constantemente a nuestra realidad y esto nos ayuda a mantener la conexión con ellos.

Barbosa-Torralbo recoge ejemplos de esta colección en los que se encuentran alusiones claras a realidades político-sociales que trascienden los relatos:

- La pantomima del discurso del senador, evocadora de los procesos electorales del mundo real.

- La presencia de los marines del norte "en visita de buena voluntad" desde hacía veinte años, con lo que se sugieren las invasiones estadounidenses a los países sureños.

- Cómo la llegada de Mr. Herbert y su dinero transforma el pueblo para dejarlo luego en el estado de desesperanza anterior, símbolo de la transformación de localidades latinoamericanas con la llegada y la marcha de compañías bananeras.

- El sometimiento de Eréndira y de los criados por parte de la abuela, evocación de una situación de esclavitud.

- La determinación de los religiosos peninsulares de casar cristianamente a los amancebados, como reflejo de las artimañas de conversión de la iglesia (Barbosa-Torralbo, 1997: 382)

1.3.3. Ficción-Realidad en las novelas de Gabriel García Márquez.

Antes de entrar en el centro del análisis, esto es, realidad-ficción en los *Doce cuentos peregrinos*, haremos un repaso de esta doble temática en sus novelas. Es muy interesante a este respecto el estudio que hace Carmenza Kline titulado *Los orígenes del relato. Los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*.

Sobre *Cien años de soledad* ha dicho el propio García Márquez que ha conocido gente del pueblo raso que ha leído el libro con mucho gusto pero no especialmente admirados porque lo que se cuenta en la obra se parece mucho a la vida que ellos viven a diario.

Partimos de ese dato para constatar la gran dosis de realidad que hallamos en la obra más popular del colombiano.

La historia política de Colombia ha sido la historia de un montón de guerras civiles que dividieron el país en dos bandos: liberales y conservadores, que luchan continuamente por hacerse con el poder o mantenerse con él; en ningún momento su lucha busca mejorar las condiciones de vida del pueblo colombiano. Esta lucha irracional se ha prolongado hasta la actualidad porque, aunque aparentemente en el siglo XX no han existido guerras civiles en Colombia, -sí en el XIX- sin embargo, la represión ha asumido otras manifestaciones.

Observamos, pues, un paralelismo claro entre las guerras civiles que azotan Macondo con las que ha sufrido Colombia desde su independencia.

Es en esas páginas donde García Márquez toca más profundamente la historia de Colombia, ya que los veinte años de guerras civiles a que la novela se refiere corresponden sin lugar a dudas a la serie de conflictos armados entre liberales y

conservadores que tuvieron origen en 1885 y se prolongaron con algunas interrupciones hasta 1902.

Existe a lo largo de la novela una crítica continua de los dos partidos políticos citados más arriba. Es muy clara la opinión de García Márquez sobre esta cuestión y nos la deja ver a través de un diálogo entre dos de sus personajes: Aureliano Buendía y el coronel Gerineldo Márquez (Las citas están tomadas de la edición de Mondadori de 1987, 2ª reimpresión de febrero de 1998).

- Dime una cosa, compadre: ¿por qué estás peleando?

- Por qué ha de ser, compadre –contestó el coronel Gerineldo Márquez-: por el gran partido liberal.

- Dichoso tú que lo sabes –contestó él-. Yo, por mi parte, apenas ahora me doy cuenta que estoy peleando por orgullo.

- Eso es malo –dijo el coronel Gerineldo Márquez.

Al coronel Aureliano Buendía le divirtió su alarma. “Naturalmente”, dijo. “Pero en todo caso, es mejor eso que no saber por qué se pelea.” Lo miró a los ojos, y agregó sonriendo:

- O que pelear como tú por algo que no significa nada para nadie (Pág. 170).

Observamos la fusión entre historia y ficción en las luchas del coronel Márquez, el abuelo del autor, en las guerras del coronel Aureliano Buendía, mezcladas con episodios de las guerras nacionales del General Rafael Uribe Uribe.

Para profundizar en el tema de las diferentes guerras y su aparición en *Cien años de soledad* conviene consultar la Tesis Doctoral de Lucila Mena que más tarde se publicó bajo el título

de *La función de la historia en "Cien años de soledad"*, recogido en la bibliografía.

Con la modernización y la llegada del dinero a Macondo se cambia el sistema de valores y la familia Buendía ya no tiene importancia por haber sido los fundadores del pueblo o porque el coronel Aureliano Buendía haya sido un héroe de las guerras civiles. Lo que da el poder es el dinero y, como el dinero viene del extranjero, una compañía extranjera será la que dicte los nuevos valores sociales.

Es evidente la deuda de *Cien años de soledad* a las experiencias vitales de su autor, de su familia o de sus amigos. En lo que se refiere a episodios de su infancia basta con recordar el principio de la novela en la que Aureliano Buendía, frente al pelotón de fusilamiento, recordó la tarde en que su padre lo llevó a conocer el hielo.

Este episodio es la recreación de otro episodio real que García Márquez vivió junto a su abuelo.

En cierta ocasión el niño de cinco años volvió a casa diciendo que acababa de ver en el comisariato de la compañía bananera unos pargos duros como piedras. El abuelo le explicó que los pescados parecían piedras porque estaban congelados. Gabito le preguntó qué eran congelados y él le dijo que los habían metido en hielo. Pero ¿qué era el hielo? Entonces el abuelo lo tomó de la mano y lo llevó a la próxima esquina diagonal donde estaba el comisariato, hizo abrir la caja de los pargos y le enseñó el hielo. Durante muchos años lo iban a perseguir, fusionándosele en la memoria las imágenes del hielo y del abuelo llevándolo de la mano a ver el circo: las imágenes originales de *Cien años de soledad* (Saldívar, 1997: 104).

Como vemos, García Márquez juega con lo autobiográfico. Detectamos este hecho en los nombres de los personajes. Por ejemplo, la abuela materna del autor se llamaba Tranquilina Iguarán Cotes. García Márquez le dio estos apellidos a dos personajes de la novela: Úrsula y Petra.

Amaranta Úrsula desea tener dos hijos que se llamarán Rodrigo y Gonzalo que son los nombres de los dos hijos del autor.

En los últimos capítulos Aureliano Babilonia entabla amistad con cuatro muchachos que se reunían en la librería del sabio catalán. Ellos eran: Álvaro, Germán, Alfonso y Gabriel que no eran sino Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor y Gabriel García Márquez, el célebre grupo de Barranquilla.

Lo vemos introducirse en la novela y no sólo él sino también introduce a sus amigos.

Efectivamente, Álvaro, Alfonso, Germán y Gabriel coincidieron en Barranquilla en los inicios de la década de los años 50, en compañía de otros cuantos –algunos tan célebres como ellos (...) Y, claro está, al introducirse el autor mismo en la novela no puede faltar la transposición a la ficción novelesca de otros datos personales. Gabriel tenía una novia de nombre Mercedes, “una muchacha con la sigilosa belleza de una serpiente del □lo”, que atiende una botica.

Efectivamente es Mercedes, la mujer de Gabriel García Márquez, hija de un boticario de Barranquilla y descendiente de egipcios (Kline, 2003: 114-115)

Estas incursiones de la realidad en la novela las encontramos también en lo que se refiere a aspectos como

lugares, palabras y expresiones procedentes del Caribe, usos y costumbres, creencias y supersticiones, etc.

Macondo mismo supone una parábola de lo que en realidad ocurría en numerosos enclaves latinoamericanos.

Cuando en el último capítulo de la novela todos se van, García Márquez nos cuenta que Álvaro fue el primero que siguió el consejo de abandonar Macondo. Es una referencia clara al viaje que Álvaro Cepeda Samudio hizo a los EEUU para estudiar periodismo.

Lo vendió todo, hasta el tigre cautivo que se burlaba de los transeúntes en el patio de su casa, y compró un pasaje eterno en un tren que nunca acababa de viajar. En las tarjetas postales que mandaba desde las estaciones intermedias, describía a gritos las imágenes instantáneas que había visto por la ventanilla del vagón, y era como ir haciendo trizas y tirando al olvido el largo poema de la fugacidad: los negros quiméricos en los algodones de la Luisiana, los caballos alados en la hierba azul de Kentucky, los amantes griegos en el crepúsculo infernal de Arizona, la muchacha de suéter rojo que pintaba acuarelas en los lagos de Michigan, y que le hizo con los pinceles un adiós que no era de despedida sino de esperanza, porque ignoraba que estaba viendo pasar un tren sin regreso (Págs. 487-488).

De cualquier modo, Macondo se salvará del olvido por la creación literaria que es una forma de recuperación de la memoria y por tanto de la vida.

La paradoja, como símbolo de lo irracional, está totalmente presente en *Cien años de soledad*. Es paradójico el hecho de que la historia de Macondo –que dura cien años– atraviese todas las edades de la Tierra, desde lo prehistórico a

la Apocalipsis, ubicándose, por tanto, en el plano de la no realidad.

Ejemplos de paradojas en la obra de García Márquez hay muchas:

- Un señor muy viejo con alas vive en el gallinero de una casa pobre.

- Un pueblo entero quiere avisarle a Santiago Basar de que lo buscan para matarlo, pero no lo consiguen.

- Un ahogado de extraordinaria belleza viaja sobre las aguas sin que su cuerpo se descomponga.

- Un dictador que ejerce el poder desde hace siglos y que siempre es igual de viejo.

- Dentro del palacio del dictador circulan libremente vacas.

- Un adolescente enamorado tiene que esperar hasta la viudez de su amada para llevarla al altar.

Y podríamos seguir recogiendo ejemplos de situaciones o personajes paradójicos.

Ocho años después de publicar *Cien años de soledad*, aparece la novela de la soledad del poder (de nuevo, la soledad). En cuanto al espacio, la mayoría de las referencias son del Caribe y en cuanto al tiempo, no existe un orden temporal sino que se mezclan, con toda naturalidad, con el momento actual, episodios de otras épocas.

Dice Carmenza Kline:

La lectura atenta de esta novela, para quien tenga algún conocimiento del Caribe, le deparará a cada momento, la referencia clara y precisa a lugares, costumbres, canciones, expresiones y, por supuesto, hechos, acontecimientos de la

más diversa índole, la mayoría de ellos referidos a los despropósitos de alguno de los miembros "ilustres" de la vasta galería de dictadores que han desfilado por la silla presidencial de alguna república del Caribe, y que han sido los grandes verdugos (Carmenza Kline, 2003: 145).

En lo que se refiere al lenguaje, es el propio García Márquez en su conversación con Plinio Apuleyo Mendoza el que dice:

- Es cierto. Desde el punto de vista del lenguaje, *El otoño del patriarca* es de todas mis novelas la más popular, la que está más cerca de temas, frases, canciones y refranes del área del Caribe. Hay allí frases que sólo podrían entender los chóferes de Barranquilla (Apuleyo Mendoza y García Márquez, 1994: 79).

Muchos episodios de la conquista y de la situación que la misma generó aparecen en *El otoño del patriarca*, sin embargo la mayor parte de elementos reales se concentran en la figura del dictador y sus actuaciones, la megalomanía que lo aqueja.

El Patriarca tiene semejanzas con la mayoría de los dictadores latinoamericanos y sobre todo, caribeños pero con el que más coincidencias tiene es con el venezolano Juan Vicente Gómez.

Otro aspecto interesante en el que se funden realidad y ficción en esta novela es en la presencia de los EEUU en todas las esferas de la vida de estos países latinoamericanos.

En ese juego de ficción y realidad que venimos analizando, el Patriarca decide, finalmente, acceder a lo que tantos embajadores norteamericanos habían intentado: conseguir que les vendiera el mar. En un inconcebible acto de maldad, el Patriarca

vendió el mar, y en su lugar sólo quedó la llanura de salitre donde antes estuvo el mar.

La lectura es clara: el dictador, desde el principio del relato, no es sino una marioneta movida por los intereses norteamericanos.

En cuanto a la paradoja, es genial en *El otoño del patriarca*. Martha L. Canfield, en su artículo "Paradoja, cliché y fabulación en la obra de García Márquez", dice que hay una modificación de la imagen del dictador y que la identificación del patriarca con el pueblo es total. Reunifica dos tipos humanos en uno: el caudillo y el tirano, y nos presenta al patriarca.

La conclusión a la que llega el lector de esta paradójica novela es que en ella se revela una verdad hasta ahora no afrontada y mucho más válida que los esquemas propuestos por toda la novelística precedente (con la única excepción de la obra maestra de Augusto Roa Bastos, *Yo, el Supremo*).

Seis años después de *El otoño del patriarca* aparece *Crónica de una muerte anunciada*. Es evidente la presencia de la realidad en este relato del colombiano ya que no estamos hablando de una ficción en el amplio sentido de la palabra, sino que se trata de una reconstrucción cronística de un asesinato, contado bajo una forma novelesca.

En esta obra asistimos a la constatación del talento narrador de García Márquez que nos plantea el relato diciéndonos desde el principio que Santiago Basar, el protagonista, va a morir y a partir de ahí, nos cuenta lo que pasa en las horas previas a su muerte.

Es un hecho real el que se nos cuenta y García Márquez, como en otras obras suyas, lo tenía en mente y quería contarlo desde hacía mucho tiempo; también una imagen de un joven vestido de blanco en un aeropuerto, gestó en él la idea de contar

la historia de aquel asesinato brutal e inevitable y contarlo desde una perspectiva nada habitual.

Cuatro años más tarde, en 1985, y después de recibir el Premio Nóbel de Literatura, publicó *El amor en los tiempos del cólera*.

Tanto el tiempo como el espacio son reales en esta novela. La acción transcurre en la segunda mitad del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX. Ob obstante, no hay que perder de vista que no es una obra histórica y por lo tanto las fechas de acontecimientos que aparecen en la novela no tienen que estar ajustadas a la realidad.

En lo referente a lugares, el primero que se identifica es Cartagena de Indias, a pesar de que no se nombra. Después se amplía este espacio geográfico hacia Oriente, hacia la Guajira y tierra adentro hasta Valledupar.

Son lugares afectivamente muy cercanos a García Márquez y él aprovecha los viajes que los personajes realizan para describirlos.

A pesar de que esta obra es quizás la más diferente si la comparamos con las anteriores, existen muchos puntos de contacto con su obra anterior y también con la propia vida del autor.

El oficio de telegrafista de Florentino es un pequeño homenaje a su padre; el mismo García Márquez de joven después de volver de París en 1958 se identifica con el doctor Urbino cuando también él regresa de Europa.

Otro apunte de realidad que detectamos en *El amor en los tiempos del cólera* es la descripción de uno de los mayores problemas de Colombia: el contrabando en la base de los grandes capitales nacionales.

El tema central de este libro es el amor, amor que ya habíamos visto hacer acto de presencia en *Cien años de soledad*,

el amor en todas sus posibles versiones y la defensa del "Carpe Diem", la defensa del hoy, del momento presente como única posibilidad y alternativa real.

Haremos finalmente una referencia a su obra *El General en su laberinto* para detectar qué de real y qué de ficción encontramos en ella.

La novela sobre Simón Bolívar presenta ya desde su génesis un fuerte lazo con la realidad, desde el momento en que el protagonista es un personaje real, un personaje histórico.

Conrado Uluaga en su artículo "El dedo en la llaga" formula su hipótesis sobre la polémica suscitada entre historiadores y académicos, cuando se publicó la novela y nos dice cómo, a veces, hay más verdad histórica en la verdad literaria que en las versiones oficiales.

En la entrevista que concede García Márquez a María Elvira Samper, de la revista *Semana* el autor habla sobre este aspecto:

Hay un momento en que me pongo a pensar en cómo sería ese hombre, para poder saber si tiene que hablar, si tiene que moverse... Y empiezo a hundirme, a hundirme y entonces me doy cuenta -¡Qué barbaridad!- de que este hombre no tiene nada que ver con lo que le enseñan a uno en la escuela. Comencé a leer biografías de Bolívar y fui dándome cuenta de la clase de ser humano que era. Lo encontré tan familiar, tan conocido. Era como mucha gente que conozco en Venezuela, en Colombia. Era muy caribe. Empecé a quererlo mucho y empecé a tener una gran compasión de él. Y, sobre todo, empecé a sentir rabia por lo que le habían hecho (entrevista con Elvira Samper, 1989: 28).

El general es una figura trágica porque aparece destinado al fracaso por la naturaleza misma de su utopía pero esa caída deja una lección que García Márquez recoge: el suyo es el destino de los que persiguen las grandes quimeras. En ese sentido su derrota es su triunfo. Es el mismo planteamiento de D. Quijote.

José Miguel Oviedo en su artículo "García Márquez en el laberinto de la soledad" establece esta relación entre Bolívar y D. Quijote: Ambos son idealistas y puede ser que su idealismo sea un síntoma de locura pero estos locos no dejan de tener la razón.

Sólo cerca de su muerte Bolívar comprende lo que ha fallado, cuando dice:

Yo me he perdido en un sueño buscando algo que no existe
(García Márquez, 1987: 225).

También D. Quijote, cercano a su muerte, abandona su idealismo para poner los pies en la tierra y comprender que no hay lugar para el ideal en el mundo en que vivimos.

En cuanto al espacio hay que señalar un espacio muy importante tanto en *El General en su laberinto* como en *El amor en los tiempos del cólera* y este espacio es el Río Grande de la Magdalena. El interés de García Márquez por este río era notorio. De hecho, cuando escribió *El General en su laberinto*, realmente lo que quería escribir era un libro sobre el río y el río fue el más importante de los espacios donde se desarrolla la novela.

Su primer contacto trascendente con el río Magdalena fue cuando, siendo un adolescente, en enero de 1943, abandonó el hogar familiar para ir a Bogotá decidido a conseguir una beca para estudiar bachillerato. Este viaje por el río es el que rememora en muchos momentos de su producción.

En los cinco años siguientes, García Márquez iba a repetir en diez ocasiones aquel viaje de encanto, hasta instalarse en su almario como una de las experiencias más fascinantes y fructíferas de su vida. En efecto, el "río de la vida", como lo llamaría después en un artículo periodístico, se convertiría luego en el río del amor en *El amor en los tiempos del cólera* y en el río de la muerte y la derrota en *El general en su laberinto* (Saldívar, 1997: 147).

Encontramos una constante en la obra de García Márquez y ésta es que no hace una novela sobre los triunfos de Bolívar sino que se centra en sus últimos meses de amargura y frustración, con lo que vuelve sobre temas tan suyos como la soledad, la espera, la vejez, el amor y la muerte. La soledad tan traída y llevada de *Cien años de soledad* o la espera a la que asistimos en *El coronel no tiene quien le escriba* que lleva cincuenta y seis años esperando la promesa del gobierno de su pensión de veterano de guerra.

En alguna ocasión García Márquez ha dicho que se trataba de una obsesión esa imagen de un viejo coronel cuyo único oficio durante medio siglo fue esperar.

En el trasfondo de *El coronel no tiene quien le escriba* hay una visión absolutamente real de la economía, la política y la sociedad de una determinada comunidad.

Lo más triste, sin embargo, de la tragedia del coronel es que es la tragedia del pueblo; su miseria es la miseria del pueblo. Por lo tanto, *El coronel no tiene quien le escriba* no es sólo una biografía individual, sino también una crónica social escrita de una forma sobria y sencilla.

Es un dato constatado que las experiencias personales del escritor están continuamente presentes en sus novelas así como también lo están en sus cuentos y relatos breves.

1.3.4. Funcionamiento de estos dos temas “Realidad-Ficción” en los *Doce cuentos peregrinos* de García Márquez.

Y lo dicho puede servirnos como preámbulo al centro de nuestro estudio: cómo funcionan estos dos temas: realidad-ficción en los diferentes relatos de *Doce cuentos peregrinos*. (Todas las citas que realice corresponden a la edición de Mondadori, Madrid, 1992).

En general, podemos decir que en esta colección de cuentos, se observa que los personajes confunden la realidad y la imaginación, el sueño y la vida y se dejan llevar por lo mítico y no por la realidad palpable. Un ejemplo de esta afirmación es el hecho de que el propio autor y su mujer, en su visita al palacio de Miguel Otero Silva en Arezzo, aparecen convertidos en Ludovico y su esposa.

Pues no estábamos en la alcoba de la planta baja donde nos habíamos acostado la noche anterior, sino en el dormitorio de Ludovico, bajo la cornisa y las cortinas polvorientas y las sábanas empapadas de sangre todavía caliente de su cama maldita (Pág. 133)

Es clara la presencia de la experiencia vital del colombiano en la génesis de los *Doce cuentos peregrinos* cuando fue enviado a Europa como corresponsal de “El Espectador”.

Al llegar a Roma, cuando entró al hotel eran las cinco de la tarde y en el vestíbulo había diecisiete ingleses sentados. García Márquez sintió una premonición, un mensaje aciago. Entonces le dijo al guía que lo llevara a otro hotel donde no hubiera tantos ingleses sentados en el vestíbulo. Esa noche los diecisiete ingleses

y todos los huéspedes del hotel del tercer piso se envenenaron con la cena.

Esta primera experiencia romana daría lugar a uno de sus cuentos peregrinos, "Diecisiete ingleses envenenados", sólo que en la ficción el hecho sucederá en Nápoles, otra de las ciudades italianas que lo marcarán de forma indeleble.

El interés que García Márquez muestra por el Papa durante su estancia en Europa se explica por su interés personal y literario por las criaturas del poder supremo. A partir de aquí el Papa sería un personaje fugaz pero constante en sus cuentos y novelas. En efecto, introduce al Papa en el cuento "Los funerales de la Mamá Grande", llevándolo a Macondo desde Castelgandolfo, para asistir a los funerales de la gran matriarca feudal.

De nuevo aparece el Papa con su nombre propio en el cuento "La santa", otro de los cuentos peregrinos, cuya anécdota original conoció García Márquez cuando se encontraba instalado en una pensión del tranquilo barrio de Parioli, cerca de la Villa Borghese.

También el cuento "Me alquilo para soñar", incluido en los *Doce cuentos peregrinos*, surge a partir de una anécdota que le ocurrió en Viena: en una taberna de estudiantes latinos se encontró con una mujer que se ganaba la vida en el seno de una familia vienesa, alquilándose para soñar.

Como todos sus cuentos y novelas, los *Doce cuentos peregrinos* se alimentarán de historias y personajes reales que conoció durante estos años de peregrinaje por media Europa. Pero es prácticamente imposible establecer hasta qué punto fueron realidad y en qué punto empezaron a ser literatura (Saldívar, 1997: 334)

Este curioso personaje –Frau Frida en “Me alquilo para soñar” – también soñó para García Márquez aquel otoño. Le confesó que su último sueño tenía que ver con él, que se fuera de Viena y no volviera antes de cinco años. Él, con sus muchas supersticiones, cogió el primer tren y se fue a Roma, para no volver jamás a la ciudad de Viena.

Observamos, pues, que la temática de sus relatos –soledad, violencia, poder, muerte, superstición, etc. – hunde sus raíces no sólo en la realidad latinoamericana sino también en la propia realidad vital del escritor que, con su obra, ha sabido construir un mundo ficcional autónomo pero creado a imagen del real (Martínez López, 2002:268)

García Márquez combina muy bien el cliché (lugar común) con la fabulación o capacidad para inventar cosas fabulosas; lo fabuloso es inseparable de lo real-maravilloso.

Dice Martha L. Canfield en su artículo ya citado “paradoja, cliché y fabulación en la obra de García Márquez” que es precisamente en *Doce cuentos peregrinos* donde el lector encuentra el poder fabulístico del autor, su capacidad única para concentrar en estructuras esenciales, historias extraordinarias, a menudo a partir del “topoi” o clichés.

Se alterna muy bien lo real objetivo con lo real subjetivo o autobiográfico.

El libro, es evidente, presenta una gran coherencia que le viene dada por diferentes aspectos, de los que García Márquez señala la unidad que aporta el hecho del exilio de los latinoamericanos; sin embargo, este extremo sería discutible. Ciertamente existe exilio y además explícito pero ¿acaso no es un exilio interior el que sufren Gabo, la viuda de Montiel o Eréndira?

Podemos decir que el exilio se hace expreso en *Doce cuentos peregrinos* pero no nace con él. El exilio del individuo que desea huir de la colectividad es precisamente un tema constante desde las primeras narraciones del escritor colombiano.

García Márquez aspira a crear un mundo ficticio total sacado de la observación directa de la realidad, aunque casi siempre escribe muchos años después de que hayan pasado los sucesos. Es lo que ocurre en *Doce cuentos peregrinos*. Aparece la necesidad de tener una perspectiva en el tiempo que limita, estrecha y finalmente borra los límites entre realidad y ficción. Él mismo nos lo dice en el prólogo:

Los recuerdos reales me parecían fantasmas de la memoria, mientras los recuerdos falsos eran tan convincentes que habían suplantado a la realidad (Pág. 18)

Es interesante el artículo de Mercedes Serna titulado "La realidad novelada en *Doce cuentos peregrinos*" para la cuestión que estamos tratando:

La obra, aunque conserve algunos elementos míticos, no es mítica al estilo de *Cien años de soledad* o *El otoño del patriarca*. El soplo fantástico apenas se percibe y el prodigio, como veremos, a veces pasa desapercibido en pos del hilo argumental o de las acciones que, en una primera lectura, parecen más relevantes. □b forma parte de *Doce cuentos peregrinos* la irrealidad desbocada ni lo quimérico, ni los acontecimientos o figuras de dimensiones fabulosas a las que nos había acostumbrado García Márquez (Serna, 1997: 680).

La técnica que utiliza el autor en los *Doce cuentos peregrinos* es la técnica periodística, lo cual contribuye a darnos impresión de realidad. Un ejemplo puede ser la precisión geográfica y temporal con que suele iniciar o terminar los relatos, como si fueran crónicas de sucesos:

“Veintidós años después volvía ver a Margarito Duarte”...
(La santa)

“a las nueve de la mañana, mientras desayunaba en el Habana Riviera”... (Me alquilo para soñar)

“Llegamos a Arezzo un poco antes del medio día”...
(Espantos de Agosto)

Por la tarde de regreso a casa, encontramos una enorme serpiente”... (El verano feliz de la señora Forbes)

“En Madrid de España, una ciudad remota”... (La luz es como el agua)

“Al anochecer cuando llegaron a la frontera”... (El rastro de tu sangre en la nieve).

Dice Palencia-Roth a este respecto:

La metáfora de la línea parece dominar a la del círculo, pues el orden de los acontecimientos es más sucesivo y lineal que detenido o simultáneo (Palencia-Roth, 1983: 279)

Y, aunque este extremo puede inducirnos a considerar la parcela de realidad presente en los cuentos, sin embargo, parece existir una voluntad de confundir realidad e imaginación, cumpliéndose la idea de García Márquez de que todo podría haber existido y es que el escritor colombiano racionaliza todo un proceso incluso aquel que tiene un enorme contenido inconsciente.

Dice Serna, al respecto:

En *Doce cuentos peregrinos* el autor injerta al relato realista elementos imaginativos o maravillosos para salvarlo de situaciones demasiado realistas (Serna, 1997: 680).

También la presencia de la hipérbole ayuda a ficcionalizar la realidad; la desmesura se observa en ámbitos muy diversos: la belleza, el amor, el sexo, la locura, el sueño, la predestinación.

“Esta es la mujer más bella que he visto en mi vida, pensé cuando la vi pasar, con sus sigilosos trancos de leona, mientras yo hacía la cola para abordar el avión de Nueva York en el aeropuerto Charles de Gaulle de París (Pág. 81).

Cuando los padres de Lena Daconte regresaron a la casa, ellos habían progresado tanto en el amor que ya no les alcanzaba el mundo para otra cosa, y lo hacían a cualquier hora y en cualquier parte, tratando de inventarlo otra vez cada vez que lo hacían (Pág. 223).

En una fracción de segundo volvió a examinar por completo el sueño premonitorio que le había cambiado la vida durante tres años, y comprendió el error de su interpretación (Pág. 155).

Todo ello contribuirá a ese proceso de desasimio de lo real objetivo e ingreso en una nueva realidad en la que el mundo lógico y racional queda bruscamente abolido.

El estilo cronístico, como un reflejo de la presencia de lo real en "Buen viaje, señor presidente" se deja ver en diversos aspectos como es la minuciosa descripción de personajes y ambientes:

Estaba sentado en el escaño de madera bajo las hojas amarillas del parque solitario, contemplando los cisnes polvorientos con las dos manos apoyadas en el pomo de plata del bastón, y pensando en la muerte. Cuando vino a Ginebra por primera vez el lago era sereno y diáfano, y había gaviotas mansas que se acercaban a comer en las manos... (Pág. 23)

Lázara Davis era inteligente y de mal carácter, pero de entrañas tiernas. Se consideraba a sí misma como una Tauro pura, y tenía una fe ciega en sus augurios astrales (Pág. 35)

También se deja ver el estilo cronístico en la recogida de fechas y de lugares reales. Se marca el 7 de octubre como fecha en que operaron al Presidente, precisando que se trataba de un viernes (Pág. 53), el 11 de diciembre, fecha en que lo embarcaron en el tren de Marsella y el 13 del mismo mes, día en que el barco zarpó de Marsella hacia la Martinica.

La historia discurre en otoño, un otoño melancólico y triste, ninguna época del año es mejor que ésta para enmarcar la historia

Como vemos, también la presencia de lugares reales contribuye a dar esa impresión de realidad: Marsella, la Martinica, Estoril, Ginebra.

□ sólo se limita a centrar las acciones en lugares reales, sino que también aparecen las calles.

Había salido muy temprano del hotel, sin abrigo, porque vio un sol radiante por la ventana, y se había ido con sus pasos contados desde el Chemin du Beau Soleil, donde estaba el hospital, hasta el refugio de enamorados furtivos del Parque Inglés... (Pág. 25)

También aparecen puentes:

En el puente de Mont Blanc estaban quitando a toda prisa las banderas de la Confederación enloquecidas por la ventolera... (Pág. 26)

Encontramos asimismo citas de restaurantes:

Lo tomó del brazo y lo condujo hasta el restaurante de enfrente, con el nombre dorado en la marquesina de lona: *Le Boeuf Couronné* (Pág. 29)

Incluso el hotel donde vive el Presidente, ubicado en calle y número:

Yo pasaré a recogerlo –dijo Homero-. Hotelerie Dames, 14 rue de l'Industrie. Detrás de la estación. ¿Es correcto? (Pág. 34)

En esta ocasión, el protagonista no tiene un nombre propio; o García Márquez no encontró el nombre apropiado – ya sabemos que es bastante maniático con este tema- o prefirió dejarlo con el genérico, tal vez como símbolo de todos los presidentes derrocados y en el exilio, de América latina.

En algunas ocasiones, el autor utiliza, para nombrarlo, circunloquios como: "el desterrado ilustre", "el exiliado más rico de La Martinica".

Como en otras muchas de sus obras, le gusta a García Márquez introducir personas reales en sus relatos, con ese guiño de complicidad al lector, que se sorprende al observar esa mezcla tan sabiamente conseguida entre realidad y ficción.

En este relato, el primero de los doce, vemos aparecer al poeta Aimé Césaire en dos momentos de la historia (Pág. 41) y (Pág. 55).

Junto a estos aspectos, cabría citar también el uso de la tercera persona narrativa, que combinada con el diálogo aporta esa sensación de objetividad presente en el relato.

Joaquín Marco, en su artículo "Antítesis del poder: dictadura, vejez y soledad: de *El otoño del patriarca* a *Buen viaje, Señor Presidente*", realiza un estudio comparativo entre estas dos obras del colombiano.

A diferencia del protagonista de *El otoño del patriarca*, aquí (se refiere al protagonista de *Buen viaje, Señor Presidente*) el protagonista aparece con rasgos extremadamente precisos. Su retrato es, asimismo, el de un anciano estadista y, desde la perspectiva del narrador o desde el punto de vista de Lázara, perfectamente verosímil. Se atiene a fórmulas que podrían calificarse, sin reparos, como realistas, psicológicas y tradicionales (...) El autor le confiere además rasgos de mayor verosimilitud al situarle junto a personajes identificables y en tiempos reconocibles (Marco, 1997: 70)

Sin embargo, también lo irracional-inverosímil hace acto de presencia en "Buen viaje, señor Presidente".

Encontramos lo irracional en el carácter supersticioso del Presidente que lee los posos del café y siente premoniciones sobre su muerte en muchos momentos del relato:

En el salón, las lámparas estaban encendidas a pleno día, y el cuarteto de cuerda tocaba un Mozart premonitorio (Pág. 26)

Se lo tomó sin azúcar, a sorbos lentos, y después puso la taza bocabajo en el plato para que el sedimento del café, después de tantos años, tuviera tiempo de escribir su destino (Pág. 27)

Antes de quitarse los lentes descifró su destino en el asiento del café, y sintió un estremecimiento glacial: allí estaba la incertidumbre (Pág. 27)

Sin embargo, dijo él sin dramatismo, todo indica que moriré muy pronto (Pág. 33)

Cuando terminaron con el café, el presidente leyó el fondo de su taza, y volvió a estremecerse: el mensaje era el mismo (Pág. 34)

La curiosidad de Lázara aumentó cuando él terminó el café y puso la taza bocabajo en el plato para que reposara el asiento (Pág. 41)

El presidente miró la hora en el relojito de bolsillo, y tomó las dos tabletas de la noche. Luego escrutó el fondo de la taza: no había cambiado nada, pero esta vez no se estremeció (Pág. 42)

El gusto por los signos del Zodíaco es otra muestra de la presencia de lo irracional en "Buen viaje señor Presidente". Tanto el Presidente como Lázara Davis creen en los augurios astrales, aunque Lázara está descrita en el relato como una mujer bastante realista.

Lázara Davis era inteligente y de mal carácter, pero de entrañas tiernas. Se consideraba a sí misma como una Tauro pura, y tenía una fe ciega en sus augurios astrales. Sin embargo nunca pudo ganarse la vida como astróloga de millonarios... (Pág. 35)

Yo sólo creo en los astros –dijo Lázara y escrutó la reacción del Presidente-. ¿Qué día nació usted?

- Once de Marzo.

- Tenía que ser –dijo Lázara, con un sobresalto triunfal, y preguntó de buen tono-: ¿Cómo serán demasiado dos Piscis en una misma mesa? (Pág. 40)

- Es usted un Virgo perfecto –dijo.

El joyero no interrumpió el examen.

- ¿Cómo lo sabe?

- Por el modo de ser –dijo Lázara

(...)

- Y una última cosa, señora –le dijo-: soy Acuario (Pág. 51)

"Buen viaje, señor Presidente" nos cuenta un segmento de la vida de un Presidente derrocado, en el exilio, que se traslada a Ginebra en busca de alivio para la enfermedad que sufre; allí conoce a unos compatriotas que, con sus escasos

medios económicos, le ayudan y lo cuidan. Una vez recuperado de la intervención quirúrgica a que es sometido, vuelve al lugar de su exilio –La Martinica- y desde allí escribe a sus amigos de Ginebra para decirles que se siente tentado de volver a su país para liderar un movimiento revolucionario.

La simbiosis entre lo racional real y lo irracional, irreal, inverosímil que encontramos en “Buen viaje, señor Presidente” va a ser una constante en el resto de los cuentos de la colección, lo que me ha llevado a incluir este tema entre las recurrencias temáticas de *Doce cuentos peregrinos*.

El estilo cronístico de que García Márquez hace gala en la obra que estamos tratando no es un ejemplo único en su producción. Pensemos en *Crónica de una muerte anunciada* o en *Noticia de un secuestro*.

Sin embargo este estilo cronístico no es frío ni objetivo puro ya que el autor, desde el principio, toma partido y su postura no es la del crítico despiadado contra la figura del dictador.

Primero, porque nos muestra el poder en su decrepitud como hace también en *El otoño del patriarca* o *El General en su laberinto*.

Segundo, al presentarnos al Presidente, lo hace como presidente derrocado, en el exilio, pobre aunque manteniendo su dignidad y además, nos lo presenta como un enfermo terminal.

Tercero, este personaje y lo que le rodea, sus circunstancias, mueven a compasión no sólo a los personajes del relato –Lázara y Homero- sino también al propio autor y a los lectores.

El punto de irrealidad lo pone, en muchas ocasiones, como vemos, la exageración de la realidad, tanto en la descripción de la bella como en el ambiente del aeropuerto. Asimismo

prodigioso es también el hecho de que nada la haga despertar de ese sueño que se diría eterno.

Fue una aparición sobrenatural que existió sólo un instante y desapareció en la muchedumbre del vestíbulo (Pág. 81)

Las colas se hicieron interminables frente a los siete restaurantes, las cafeterías, los bares atestados, y en menos de tres horas tuvieron que cerrarlos porque no había nada qué comer ni beber. Los niños, que por un momento parecían ser todos los del mundo, se pusieron a llorar al mismo tiempo, y empezó a levantarse de la muchedumbre un olor de rebaño (Pág. 84)

Terminada la cena apagaron las luces, dieron la película para nadie, y los dos quedamos solos en la penumbra del mundo. La tormenta más grande del mundo había pasado, y la noche del Atlántico era inmensa y límpida, y el avión parecía inmóvil entre las estrellas (Pág. 86)

Encontramos, asimismo, la mezcla entre realidad e irrealidad fundamentalmente cuando describe a las personas de la vida real que pueblan el aeropuerto, tales como la anciana holandesa que demoró casi una hora discutiendo el peso de sus once maletas o los hombres de la vida real que leían periódicos en inglés mientras sus mujeres pensaban en otros o la anciana de las once maletas despatarrada de mala manera en la poltrona.

Y frente a esa realidad la imagen de la joven:

Era bella, elástica, con una piel tierna del color del pan y los ojos de almendras verdes y tenía el cabello liso y negro y largo hasta la espalda (Pág. 81)

Le interesa a García Márquez destacar el contraste entre la bella caribeña y la anciana holandesa.

Jacques Joret, en su libro *Gabriel García Márquez, coetáneo de la eternidad*, al analizar las figuras femeninas que pueblan la obra del colombiano, habla de lo que el denomina "narrema" constante: la mujer más bella del mundo. Esta presencia de la mujer superlativa ha sido también explicada por el propio autor en *El olor de la guayaba* y explicitada en este cuento "El avión de la bella durmiente".

El autor, co-protagonista de la bella en el cuento, juega con la casualidad y la suerte cuando elige un número y le corresponde el asiento al lado de la hermosa mujer.

Se profundiza en el estilo periodístico en "Me alquilo para soñar", dejando patente la formación y experiencia como periodista que posee García Márquez. Tiempo, lugares y personas reales pueblan la historia, incluido el propio autor. El cuento comienza de la siguiente manera:

A las nueve de la mañana, mientras desayunábamos en la terraza del Habana Riviera... (Pág. 93)

Lugares como Valparaíso, Viena o Barcelona aparecen, en el relato, ligados a la protagonista y personas reales encontramos, además del propio autor, a Pablo Neruda.

Se integran en el relato elementos tanto reales como imaginarios. Principalmente se mezcla el mundo de los

sueños con el mundo real. Un tema muy típico del colombiano. Dice en un momento de la historia “soñé con esa mujer que sueña (...) Soñé que ella estaba soñando conmigo” (Pág. 100)

Sobre este tema escribe con frecuencia García Márquez. Concretamente cuenta en alguna ocasión sobre el tema de los sueños recurrentes de los que el protagonista del sueño no es capaz de despertar, dando lugar a un relato absolutamente terrorífico.

El título del cuento “Me alquilo para soñar” y el oficio al que hace referencia no deja de ser sorprendente, sugiriéndonos el espacio mágico que vertebra los cuentos.

Dice sobre este cuento Cervera Salinas en su artículo “Un cuento soñado con ojos de perro azul”:

Sin duda alguna, el estilo y la personalidad literaria de García Márquez dista mucho en este texto de aquella complejidad onírica, algo críptica y oscura, propia de su primera incursión en el mundo del relato (se refiere a su cuento “ojos de perro azul”). La originalidad y brillantez temáticas se resuelven ahora en armonía y claridad, a pesar de lo insólito e imaginario de su argumento. Mas, pese a ello, revela que su incursión en el mundo misterioso de los sueños es una constante de su literatura y que ya aquel cuento soñado con “ojos de perro azul” aparecía como la semilla de un gran árbol mítico y frondoso, a cuya sombra reposan los sueños arraigados en el cuerpo del primero de los Buendía (Cervera, 1997: 438).

Obs aporta García Márquez datos sobre la personalidad de Frau Frida que, desde su infancia, posee poderes para soñar el futuro y saca provecho de este don, soñando incluso para el propio autor.

“Sólo vine a hablar por teléfono” es una historia clásica de terror que nos cuenta la entrada, por azar, de María de la Luz Cervantes en un hospital de enfermos mentales, de donde no conseguirá salir.

La parcela de realidad que le corresponde a “Sólo vine a hablar por teléfono” le viene dada por la situación de la historia en lugares tan reales como Barcelona, el desierto de los Monearos, El Corte Inglés o Aragón.

Otros lugares citados, cuando se nos relata la historia de Saturno el Mago y María de la Luz Cervantes, son Perpignan o Ciudad de México. En la misma línea de realismo estaría la presencia de personas reales en el relato como Rosa Regás.

Rosa Regás recordaba haberla visto en el Corte Inglés, hace unos doce años, con la cabeza rapada y el balandrán anaranjado de alguna secta oriental, y encinta a más no poder (Pág. 125)

También aprovecha García Márquez este cuento de terror para situar en él la figura del dictador General Francisco Franco, con lo que podemos saber los años en los que está ambientada la historia. De camino, realiza una fuerte crítica de los sanatorios mentales en época del dictador. El uso de expresiones que quieren dar impresión de realidad, de crónica de un suceso real, nos recuerda la misma técnica que usaba Cervantes cuando daba a su protagonista diferentes nombres o simulaba no recordar ciertos detalles.

Sólo ahora que lo escribo caigo en la cuenta de que nunca supe cómo se llamaba en realidad, porque en Barcelona sólo lo conocíamos con su nombre profesional: Saturno el Mago (Pág. 112).

Por su parte también lo irreal hace acto de presencia en ciertos datos del cuento como la insólita profesión de la pareja: él, prestidigitador y ella que ahora ayudaba a su esposo, había sido actriz de variedades. La protagonista en la realidad está casada con un empleado de los servicios públicos. Al presentárnosla casada, en la ficción, con un prestidigitador, el cuento se llena de magia y prodigio.

Lo hiperbólico, por esperpéntico, entraría asimismo en la categoría de lo irracional, como observamos en la descripción de Herculina:

Una guardiana gigantesca con un mameluco de mecánico la atrapó de un zarpazo y la inmovilizó en el suelo con una llave maestra (...) Aquella energúmena de mameluco a quien llamaban Herculina por su fuerza descomunal era la encargada de los casos difíciles, y dos reclusas habían muerto estranguladas con su brazo de oso polar adiestrado en el arte de matar por descuido (Pág. 109)

La presencia de la superstición y las premoniciones aciagas nos recuerdan la estrecha convivencia entre realidad e irrealdad. Son las mismas premoniciones aciagas a que asistíamos en "Buen viaje, señor Presidente" y a las que asistiremos en "María dos Prazeres" o en "El rastro de tu sangre en la nieve". En el cuento que nos ocupa, Saturno tuvo un sueño:

Tuvo un sueño cenagoso en el cual vio a María con un vestido de novia en piltrafas y salpicado de sangre, y despertó con la certidumbre pavorosa de que había vuelto a dejarlo solo, y ahora para siempre, en el vasto mundo sin ella (Págs. 112-113)

El prodigio en este cuento lo halla García Márquez en el hecho de que la protagonista sea escuchada y comprendida de forma gratuita por un hombre, el médico del sanatorio, que no espera recompensa sexual.

“Espantos de Agosto” es uno de los relatos más cortos de la colección, apenas un apunte, en el que se integra de forma magistral la realidad y la fantasía en un final inquietante.

En él se cuenta una visita de García Márquez y su familia a Miguel Otero Silva en su castillo de la Toscana, que se resuelve en una situación irracional y terrorífica.

Encontramos ubicados en la realidad a los personajes, y no sólo a personajes secundarios, como ocurre en otros cuentos, sino a los propios protagonistas de la historia. Participa, como anfitrión, Miguel Otero Silva, escritor venezolano que había comprado un castillo renacentista en la campiña toscana, mientras que la familia invitada al castillo es la del propio García Márquez, el escritor, su esposa y los dos hijos de ambos.

Sin embargo, a partir de ese contexto real, entramos en un mundo de pesadilla y horror, fantasmas y espectros:

Fue un instante mágico. Allí estaba la cama de cortinas bordadas con hilos de oro, y el sobrecama de prodigios de pasamanería todavía acartonado por la sangre seca de la amante sacrificada (...) Lo que más me impresionó fue el olor de fresas recientes que permanecía estancado

sin explicación posible en el ámbito del dormitorio (Pág. 131)

El mismo olor a fresas que percibíamos en "La santa" y que es símbolo de la presencia de la muerte.

El final, absolutamente irracional e incomprensible, incluye una frase ambigua, que no sabríamos cómo interpretar, a ciencia cierta: "A mi lado, mi esposa navegaba en el mar apacible de los inocentes" (Pág. 132)

"María dos Prazeres" es la historia de una mujer que, en su madurez, y con aciagos presagios de su propia muerte, decide enseñar a su perro a ir al cementerio para llorar junto a su tumba; el presagio, sin embargo, está equivocado y la protagonista tiene una segunda oportunidad.

Todo el principio del cuento "María dos Prazeres" se sitúa en el ámbito real, como real es también el gusto del autor por la descripción minuciosa y detallada. Encontramos lugares reales que nos comunican esa sensación de realidad tan especial, lugares como el Barrio de Gràcia, Barcelona, el cementerio de Montjuich, el cementerio de Manaos o el de San Gervasio.

También encontramos referencias históricas reales como la que se hace al dictador español Francisco Franco:

El general Francisco Franco, dictador eterno de España, había asumido la responsabilidad de decidir el destino final de tres separatistas vascos que acababan de ser condenados a muerte (Pág. 150)

Sin embargo, esta realidad palpable se ve interrumpida bruscamente por la entrada de nuevo del mundo de los sueños con una revelación aciaga:

Tres meses antes había tenido en sueños la revelación de que iba a morir, y desde entonces se sintió más ligada que nunca a aquella criatura de su soledad. Había previsto con tanto cuidado la repartición póstuma de sus cosas y el destino de su cuerpo, que en ese instante hubiera podido morir sin estorbar a nadie (Pág. 143)

□b sentía malestar alguno, y a medida que aumentaba el calor y entraba el ruido torrencial de la vida por las ventanas abiertas se encontraba con más ánimos para sobrevivir a los enigmas de sus sueños (Pág. 146)

Fue en el otoño siguiente cuando empezó a percibir signos aciagos que no lograba descifrar, pero que le aumentaron el peso del corazón. Volvió a tomar café bajo las acacias doradas de la Plaza del Reloj con el abrigo de cuello de colas de zorros y el sombrero con adorno de flores artificiales que de tanto ser antiguo había vuelto a ponerse de moda. Agudizó el instinto. Tratando de explicarse su propia ansiedad escudriñó la cháchara de las vendedoras de pájaros de las Ramblas, los susurros de los hombres en los puestos de libros que por primera vez en muchos años no hablaban de fútbol, los hondos silencios de los lisiados de guerra que les echaban migajas de pan a las palomas, y en todas partes encontró señales inequívocas de la muerte (Págs. 147-148)

Encontramos, como en tantos otros momentos, la presencia de lo inusual, como el hecho de enseñar a llorar al perro o elementos mágicos como los cristales del coche que

descienden por un soplo mágico (Pág. 152) o la puerta que se abrió sin tocarla (Pág. 153).

También encontramos lo hiperbólico presente en momentos del relato como la descripción animalizadora que realiza del Conde de Cardona (Págs.150-151) o cuando describe la inundación del cementerio de Manaos en su niñez (Pág. 139).

En "María dos Prazeres" el prodigio radica en ser deseada ya en la vejez, en poder sobrevivir a los infortunios del tiempo, lo cual es un gran privilegio del que no disfrutaron los personajes de *Cien años de soledad*, condenados a no tener una segunda oportunidad sobre la tierra.

El cliché que da origen a este cuento es uno muy reiterado en García Márquez: el sueño profético equivocado, materializado en elementos simbólicos como el agua que encontramos tanto en este cuento como en otro de la colección "La luz es como el agua".

Cuando María dos Prazeres se da cuenta de que el sueño premonitorio estaba equivocado exclama:

"Dios mío" se dijo asombrada ¡De modo que no era la muerte! (Pág. 155)

Ya hemos asistido a estos sueños proféticos en "Buen viaje, señor Presidente" que profetiza sobre su muerte inminente, en "Sólo vine a hablar por teléfono" donde Saturno tiene un sueño premonitorio de que su esposa va a abandonarlo y esta vez definitivamente. También en "Me alquilo para soñar" Frau Frida sueña sueños proféticos aunque en el caso de los dos últimos cuentos no son sueños equivocados, o al menos, no se demuestra que lo sean.

“Diecisiete ingleses envenenados” cuenta el viaje de Prudencia Linero desde su país natal en el Caribe a Nápoles para ver al Papa.

En este relato volvemos a encontrar el gusto por el detalle deudor del realismo de la obra y lo vemos claramente cuando describe a los ingleses:

Los estaban sacando en camillas uno por uno, y todos estaban inmóviles y dignos, y seguían pareciendo uno solo varias veces repetido con el traje formal que se habían puesto para la cena: pantalón de franela, corbata de rayas diagonales, y la chaqueta oscura con el escudo del Trinity College bordado en el bolsillo del pecho (Pág. 174)

La visión racionalista de la vida del cura, que se hace extensiva a todos los italianos, también pone un punto de realidad en este relato a todas luces insólito. Todo lo demás podemos decir que cae dentro del ámbito de la irracionalidad: la magia de los pollitos que el mendigo se sacaba de los bolsillos a puñados y que seguían corriendo vivos después de ser pisoteados por la muchedumbre, ajena al prodigio. El mensaje es claro: aparece un elemento irracional pero en este mundo no hay lugar para la fantasía (Pág. 163)

Prudencia Linero, la protagonista del relato, aparece como el contrapunto irracional del racionalismo del cura. Ella quiere realizar el sueño de su vida que es ver al Papa.

El papel de la Fortuna, elemento también irracional, jugará en este cuento a favor de la protagonista, que salvará su vida milagrosamente, al contrario que ocurrirá en “El rastro de tu sangre en la nieve”, donde el “fatum” se confabula contra la joven que se pincha el dedo con la espina de una rosa.

Este mismo destino aciago es el que veremos actuar en "Tramontana" desde el mismo comienzo de la historia, destino que se cumple de una forma absolutamente trágica y fuera de toda lógica.

En este relato, García Márquez presenta una situación típica del Caribe: los fenómenos de la naturaleza desbordada, pero ubicada esta situación en la costa Brava, en el pueblo de Cadaqués. Y en ese marco, la tragedia: la muerte de un joven que prefiere arrojararse de la camioneta en la que unos jóvenes suecos lo llevan a Cadaqués, antes que soportar de nuevo la Tramontana.

Si dejamos a un lado la trama del cuento y su fatídico desenlace, lo demás responde al estilo realista de narrar que venimos viendo: lugares reales – Bocaccio, cabaret de moda en Barcelona- o el propio pueblo de Cadaqués.

La propia realidad vital de García Márquez la encontramos presente en este relato:

Hace unos quince años yo era uno de sus visitantes asiduos, hasta que se atravesó la tramontana en nuestras vidas: La sentí antes de que llegara, un domingo a la hora de la siesta, con el presagio inexplicable de que algo iba a pasar. Se me bajó el ánimo, me sentí triste sin causa, y tuve la impresión de que mis hijos, entonces menores de diez años, me seguían por la casa con miradas hostiles (Pág. 181)

Encontramos de nuevo lo cotidiano en el relato "El verano feliz de la señora Forbes".

La vida diaria de dos chicos cuyos padres están de viaje y ellos quedan al cargo de una institutriz alemana ubica la

historia en la realidad más absoluta, sin embargo, ya desde el principio nos topamos con ingredientes mágicos, sorprendidos, inusitados, incluso míticos como es la aparición de la murena:

- Es una murena helena –nos dijo-, así llamada porque fue un animal sagrado para los griegos antiguos.

(...) Luego la señora Forbes ordenó que la desclavara con el respeto debido a una criatura mítica y nos mandó a vestir para la cena (Pág. 190)

□bs contó, con su método inclemente, que la murena era un manjar de reyes en la antigüedad, y que los guerreros se disputaban su hiel porque infundía un coraje sobrenatural (Pág. 193)

El clima de misterio envuelve gran parte del relato. Este clima de misterio viene dado, en gran parte, por la doble vida de la señora Forbes, el desdoblamiento de su personalidad.

Sus noches eran de desahogo. Desde el principio de su mandato sentíamos que alguien caminaba por la oscuridad de la casa braceando en la oscuridad, y mi hermano llegó a inquietarse con la idea de que fueran los ahogados errantes de que tanto nos había hablado Fulvia Flamínea. Muy pronto descubrimos que era la señora Forbes, que se pasaba la noche viviendo la vida real de mujer solitaria que ella misma se hubiera reprobado durante el día (Pág. 198)

También lo inesperado del final y la incertidumbre del desenlace apartan definitivamente este cuento de la realidad.

Estaba tirada de medio lado en el suelo, desnuda en un charco de sangre seca que había teñido por completo el piso de la habitación, y tenía el cuerpo cribado a puñaladas.

Eran veintisiete heridas de muerte, y por la cantidad y la sevicia se notaba que habían sido asestadas con la furia de un amor sin sosiego, y que la señora Forbes las había recibido con la misma pasión, sin gritar siquiera, sin llorar, recitando a Schiller con su hermosa voz de soldado, consciente de que era el precio inexorable de su verano feliz (Págs. 205-206)

En "La luz es como el agua" el cuento sigue un esquema absolutamente racional siempre que aceptemos lo inverosímil de navegar por la luz. Una vez aceptada esta posibilidad, todo el resto es factible.

Las referencias a la vida familiar están en la línea más real y cotidiana. Los detalles son auténticos; por ejemplo, las películas que iban a ver los padres: "El último tango en París" o "La batalla de Argel". Encontramos un típico estilo cronístico: En el piso quinto del número 47 del Paseo de la Castellana. En Madrid de España... (Pág. 213)

Otro elemento curioso que no es la primera vez que aparece en los *Doce cuentos peregrinos* es el autor o su familia como protagonistas de los relatos. Ya lo vimos en "Espantos de agosto" y ahora lo vemos de nuevo en "La luz es como el agua".

En un ambiente cotidiano, surge lo insólito, lo chocante y asistimos a una aceptación de lo inusual como si fuera algo lógico, como es el regalo de un bote a unos chicos que viven en un quinto piso del Paseo de la Castellana de Madrid.

Lo inverosímil y la irracionalidad más absoluta están en la base de este relato, tal vez más que en ningún otro:

Los niños, dueños y señores de la casa, cerraron puertas y ventanas, y rompieron la bombilla encendida de una lámpara de la sala. Un chorro de luz dorada y fresca como el agua empezó a salir de la bombilla rota, y lo dejaron correr hasta que el nivel llegó a cuatro palmos. Entonces cortaron la corriente, sacaron el bote, y navegaron a placer por entre las islas de la casa (Pág. 210)

Y es de una anécdota intrascendente de donde surge la tragedia:

Esta aventura fabulosa fue el resultado de una ligereza mía cuando participaba en un seminario sobre la poesía de los utensilios domésticos. Totó me preguntó cómo era que la luz se encendía con sólo apretar un botón, y yo no tuve el valor de pensarlo dos veces.

- La luz es como el agua- le contesté-: uno abre el grifo, y sale. (Pág. 210)

La imaginación es central en este relato.

Encontramos a lo largo de la historia que la madre tiene premoniciones funestas en diversos momentos.

- ¿Y si nos ganamos la gardenia de oro del primer semestre? – dijo Joel.

- □b- dijo la madre, asustada- Ya no más (Pág. 211)

El papá, a solas con su mujer, estaba radiante.

- Es una prueba de madurez- dijo.
- Dios te oiga –dijo la madre. (Pág. 212)

Estas premoniciones de la madre van preparando un desenlace fatal aunque absolutamente sorpresivo: treinta y siete niños mueren ahogados en la luz:

Pues habían abierto tantas luces al mismo tiempo que la casa se había rebosado, y todo el cuarto año elemental de la escuela de San Julián el Hospitalario se había ahogado en el piso quinto del número 47 del Paseo de la Castellana. En Madrid de España, una ciudad remota de veranos ardientes y vientos helados, sin mar ni río, y cuyos aborígenes de tierra firme nunca fueron maestros en la ciencia de navegar en la luz (Pág. 213)

Es curioso que en este cuento, tal vez el más mágico de toda la colección, encontramos patente el estilo cronístico. Sobre este aspecto hace hincapié Mercedes Serna en el artículo citado:

La naturalidad con que cuenta las cosas más espeluznantes contribuirá, asimismo, a convencer al lector y a novelar la realidad. En uno de los únicos cuentos que responde a un mundo claramente de fantasía “La luz es como el agua”, García Márquez procede a describir minuciosamente la vida de un matrimonio burgués, de manera que impregna de cotidianidad el espacio novelesco más inverosímil (Serna, 1997: 682)

En ese ambiente de cotidianidad en que esta familia sigue las costumbres y convenciones de nuestra civilización, en ese

ambiente y con el mismo tono, se describe la aventura fabulosa de navegar en la luz.

Acabamos el análisis de este tema Realidad-Ficción con una reflexión sobre su funcionamiento en "El rastro de tu sangre en la nieve".

Cuenta la historia de amor que comienza en el Caribe, la boda en Cartagena de Indias y el viaje de novios que Elena Daconte y Billy Sánchez realizan en coche desde Madrid a París y cómo el destino hace que un insignificante pinchazo en un dedo con la espina de una rosa, acabe con la muerte de la protagonista por desangramiento en un hospital de París.

En este último cuento se describen con toda suerte de detalles los aspectos más insignificantes: lugares, marcas de coches, personajes. Se nombran ciudades relacionadas de algún modo con la pareja de recién casados: Hendaya, Biarritz, París, Madrid, Burdeos, Cartagena de Indias, Marbella, etc.

Asimismo, aparecen lugares más específicos como el Hotel Splendid de Burdeos, el internado de Châtellenie, en Saint-Blaise, Suiza, la Plaza de la Concordia, el Hotel Nicole, la puerta de Orleáns o la avenida del General Leclerc.

También sensación de realidad nos da la parte final del relato:

El funcionario que lo había atendido en la embajada me dijo años más tarde que él mismo recibió el telegrama de su cancillería una hora después de que Billy Sánchez salió de su oficina, y que estuvo buscándolo por los bares sigilosos del Faubourg St. Honoré (Pág. 244)

Ob obstante esta apariencia de realidad, el cuento se sustenta en una serie de elementos simbólicos, como es la tormenta a lo largo del relato. Al principio, cuando nada parece

traer malos augurios a la pareja, vemos un Madrid cubierto de una nieve radiante, y también al final, cuando ya Elena está muerta, estaba cayendo del cielo una nieve sin rastros de sangre (Pág. 244).

La crítica a Francia y a los franceses es tan hiperbólica en algunos momentos que se ubica también en el campo de la irrealidad o, al menos, de la distorsión de la realidad.

Lo insistiremos más en el tema del "fatum" tan presente a lo largo del relato, porque tendremos ocasión de tratarlo con más profundidad cuando estudiemos el tema Religión-Superstición, pero no está de más recordar que se trata de uno más de los elementos mágicos presentes en la historia.

1.3.5. Conclusiones al tema "Realidad-Ficción"

Concluimos el estudio de esta doble temática observando que existe una mezcla de ambos temas en todas las obras del colombiano, desde sus primeros relatos a sus últimos textos.

Los primeros cuentos se originan a partir de experiencias vitales pero están plagados de elementos ficticios. Le gusta a García Márquez iniciar los relatos en un ámbito absolutamente realista para caer, en el momento más inesperado, en la irracionalidad más patente.

Me parece también interesante recordar que García Márquez siente auténtica obsesión por hacer creíbles sus relatos para lo que no tiene ningún inconveniente en situar las historias en ambientes de farsa o hacerlo en el mundo de los sueños.

Tampoco debemos perder de vista que por muy fantástico que parezca un relato, siempre está latente el espíritu crítico del colombiano.

La obra más conseguida desde el punto de vista de esta doble temática es, sin duda, *Cien años de soledad*.

En relación a esta doble temática en *Doce cuentos peregrinos* se mantiene esta misma dinámica. Parten de la realidad del autor, de sus experiencias durante su estancia en Europa para caer en la irracionalidad más tremenda que incluye personajes cuyo oficio es alquilarse para soñar, niños que mueren ahogados en la luz, un perro que llora o un padre que carga durante toda su vida un primoroso baúl con el cuerpo incorrupto de su hija.

Me parece que en los *Doce cuentos peregrinos* existe, en general, un equilibrio entre lo real-racional y lo irracional-imaginario.

1.4. EL HUMOR

1.4.1. Introducción

El concepto de "humor" en García Márquez presenta múltiples facetas y es, sin duda, un ingrediente de primer orden en su narrativa, tanto en sus novelas, como en sus relatos breves.

André Jansen, en su artículo "La progresión del humor de García Márquez en sus tres novelas mayores", publicado en las Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas, habla de tres procesos humorísticos:

A) *Cómico-descriptivo* que consiste en describir una situación de tal manera que aparezca como cómica. Dentro del estilo cómico descriptivo se pueden dar varios tipos como el *cómico macabro* o el *cómico absurdo*.

Lo cómico descriptivo se halla en cualquier obra irónica

B) *Exageración erótico-grotesca*, un proceso vigente desde la Edad Media que consiste en introducir en el relato detalles escabrosos cuya exageración no sólo no altera el sentido de la realidad en el auditor o en el lector sino que, por el contrario, lo gratifica al confrontarlo con su propia necesidad de realizar ambiciones personales de "macho" nunca logradas accediendo a un mundo sexualmente maravilloso.

La exageración erótico-grotesca procede de una tendencia actual a liberar las costumbres, a una mayor tolerancia en el sector sexual, mantenida dentro de los límites del buen gusto, aunque siempre con el deseo de provocar buen humor bajo la óptica heredada de Rabelais.

C) *Exageración épico-irónica*, consiste en presentar algún defecto humano tal como la indolencia o la apatía, tan frecuentes en Iberoamérica, como si fuesen consecuencia de una enfermedad epidémica. La pérdida de la memoria para citar los nombres de los objetos más corrientes provoca en su propia exageración igualmente la risa, así como también la enumeración de ciertos desengaños, o de fecundidad animal inverosímil.

Esta exageración épico-irónica permite al autor estigmatizar las llagas de la situación político-económica del continente iberoamericano. Permite además atacar el imperialismo extranjero con el arma del humor, y a la ingenuidad de las poblaciones provinciales o campesinas. Esta exageración subraya también la tendencia hispanoamericana al pronunciamiento armado, a la dictadura y al placer de los militares jubilados que gozan de una pensión a cargo del estado.

http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_3_080.pdf

La escritura en García Márquez es hiperbólica y se enfrenta, en muchos momentos a nuestra mente racional pero acaba atrapándonos. Surge un hallazgo poético que nos deslumbra, las palabras se hacen intensas y lo hiperbólico se integra de tal modo en la estructura del texto que llega a hacernos pensar en lo irreal como en algo lógico. Dice sobre esta cuestión Miguel Losada:

Dentro de las técnicas de lo hiperbólico, la precisión numérica tan utilizada por García Márquez se convierte a menudo en un rasgo de humor; pero el humor enmascara algo más profundo, supone la falta de algo. Es un recurso para escapar de la angustia, para reafirmar la vida. La risa surge de una disfunción. Con frecuencia el tono humorístico no concuerda con lo narrado, que tiene un componente trágico (Losada, 1997: 257)

1.4.2. El humor en las novelas de Gabriel García Márquez

El humor es, en García Márquez, un componente de su peculiar visión del mundo que incluye un concepto anti-solemne de la creación literaria, de la novela. El humor es un enfoque, el tono que afecta total o parcialmente al texto literario. Por lo tanto, la opción del humor se toma antes del acto de escribir y es externo a la obra en sí. José Ramón Betancort en su artículo "La visión del humor en *Cien años de soledad*" habla de las tres perspectivas diferentes desde las que analizar el humor.

La primera perspectiva, en líneas generales, parte de que bajo el poder de convicción del arte de contar del escritor colombiano late una doble funcionalidad, puesto que se pretende dar entrada a un disparatado y complejo mundo literario a la vez que nos presenta el elemento humorístico como compañero subyacente y consecuente de lo imaginario (léase lo mágico, lo fantástico, lo milagroso y lo mítico-legendario) (...)

La segunda perspectiva viene a decir que, como consecuencia del humor, Márquez plantea una nueva visión de la realidad hispanoamericana desde el microcosmos de Macondo entendida no como evasión o estado catártico, ni tampoco como crítica ácida o corrosiva sino, por el contrario, como estado de reflexión y madurez profundas (...)

Sin embargo, cabe también una tercera posibilidad de entender el humor. Vendría a ser una concepción autónoma que partiría de la unión sincrética y superadora de las dos perspectivas antes señaladas (...) Habría que formularla como una propuesta que arranque de la concepción del humor como un elemento con una funcionalidad en sí misma y preconcebida (Betancort, 1997: 404)

Gemma Roberts viene a opinar algo parecido cuando señala lo siguiente:

Su comicidad se mueve, por tanto, entre el trasfondo serio de la sátira y el puro placer del juego, del capricho divertido, liberador de nuestras más profundas energías psíquicas. Y a ello se debe, en gran medida, la diversión intensa que nos produce la lectura de *Cien años de soledad* (Roberts, 1976: 709).

El mismo García Márquez en una entrevista con González Bermejo nos da su opinión sobre este tema:

En la costa nosotros tenemos lo que llamamos la mamadera de gallo, que es entrarle a las cosas más serias, más jodidas, como si no las estuviéramos tomando en serio por miedo a la solemnidad (Entrevista entre García Márquez y González Bermejo, 1971:31).

Desde esta perspectiva observamos cómo el autor colombiano utiliza con frecuencia el humor como aderezo de sus obras, dándoles un toque muy personal. Esto no quiere decir que el ingrediente del humor sea algo incidental o fortuito; muy al contrario, tiene una intencionalidad clara para con la estructura narrativa y para el entendimiento perfecto de la obra.

Siguiendo el estudio citado de Betancort observamos que, cuando se nos presenta en *Cien años de soledad* una concepción temporal organizada cíclicamente, nos provoca risa porque esta organización temporal se convierte en un juego sucesivo, donde se repiten los mismos nombres, apellidos, personalidades, manías, herencias congénitas, etc. de los miembros de la familia Buendía.

El último miembro de la estirpe sigue mostrando las mismas características físico-psíquicas que sus anteriores progenitores varones.

Tanto es así que Pilar Ternera, la concubina familiar, matrona, echadora de cartas y alcahueta, lo reconoce cuando aparece, por primera vez, en el burdel-zoológico que regenta. (Las citas de *Cien años de soledad* se han tomado de la edición de Mondadori de 1987).

En los cinco que llegaban descubrió un hombre óseo, cetrino, de pómulos tártaros, marcado para siempre y desde el principio del mundo por la viruela de la soledad.

- ¡Ay! – suspiró Aureliano.

Estaba viendo otra vez al coronel Aureliano Buendía, como lo vio a la luz de la lámpara mucho antes de las guerras (...) Era Pilar Ternera. Años antes, cuando cumplió los ciento cuarenta y cinco, había renunciado a la perniciosa costumbre de llevar las cuentas de su edad (...) porque un siglo de naipes y de experiencia le habían enseñado que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje (Págs. 478-479).

Los viejos compañeros de parranda de Aureliano Segundo pusieron sobre su caja una corona que tenía una cinta morada con un letrero: *Apártense vacas que la vida es corta*. Fernanda se indignó tanto con la irreverencia que mando tirar la corona a la basura. En el tumulto de última hora, los borrachitos tristes que los sacaron de la casa confundieron los ataúdes y los enterraron en tumbas equivocadas (Pág. 430).

Hay que deducir, pues, que por debajo del tono inocente con que el autor nos cuenta las historias fantásticas, milagrosas e inverosímiles, se encuentra un decidido tono humorístico que lo organiza todo. Entre risas y carcajadas el lector acaba por terminar de aceptar cosas tan increíbles como los inventos y

patrañas de los gitanos que llegan a Macondo, el hecho de que un personaje como Remedios, la bella, ascienda a los cielos en un tropel de sábanas, o que el curso de un hilo de sangre haga un recorrido insólito hasta dar con la madre del difunto y avisarla de la muerte de su hijo. El resultado es una especie de guiño cómplice, un compadreo entre el lector y el narrador que le sugiere historias realmente insólitas a la vez que contienen las risas reprimidas y soterradas (Betancort, 1997: 405).

En el estudio que realiza Miguel Losada "Lo hiperbólico en Gabriel García Márquez: El insomnio del ser" nos recuerda la gran admiración del autor colombiano por Rabelais, precursor en la técnica de la exageración. Sin embargo, hay una diferencia entre los dos y es que el escritor francés es optimista, cree en una posible utopía. Cuando dice que son destinadas diecisiete mil novecientas trece vacas para amamantar al gigante Gargantúa muestra una finalidad cómica. La desmesura significa aquí un triunfo contra el hambre. En el novelista colombiano no existe este optimismo. En *Cien años de soledad* José Arcadio es una especie de nuevo Gargantúa, hombre descomunal, con los brazos, el pecho y su masculinidad totalmente tatuados, que hace el amor ocho veces en la noche y tres en la siesta, representando lo excesivo en el sexo.

Con José Aureliano Segundo ocurre algo parecido con la comida. En su bacanal con Camila Sagastume, alias "la Elefanta", se toman una vaca, ocho litros de café, treinta huevos crudos, dos cerdos, un rácimo de plátanos, cuatro cajas de champán y dos pavos asados.

En el ámbito del poder también la desmesura hace acto de presencia y va siempre acompañado de sangre y muerte. Su reverso es la incapacidad para comunicarse con los demás. La falta de amor conduce a los personajes a la soledad más absoluta. Esa soledad que es el rasgo familiar de los Buendía, esa incapacidad para el amor, se

convierte en soledad extrema en *El otoño del patriarca* (Losada, 1997: 257-259).

En la segunda novela de García Márquez: *El otoño del patriarca* todo se centra en ridiculizar al dictador vitalicio. Intenta humillarlo y conseguir así que la gente lo desprecie.

Su dictadura ha durado muchísimo y la gente no sabe la edad del dictador que puede ser hasta de doscientos años; incluso cuando muere, hay dudas de que esté realmente muerto.

Siguiendo la clasificación de los procesos humorísticos realizada por Jansen, observamos que aparecen todos en *El otoño del patriarca*. (Las citas están tomadas de la edición de Bruguera de 1980).

Lo cómico descriptivo:

Autorizó el regreso de todos los desterrados salvo los hombres de letras por supuesto, éstos nunca, dijo, tienen fiebre en los cañones como los gallos finos cuando están emplumando de modo que no sirven para nada sino cuando sirven para algo, dijo, son peores que los políticos, peores que los curas (Pág. 137)

Exclamó... si hubiera sabido que mi hijo iba a ser Presidente de la República lo hubiera mandado a la escuela (Pág. 67)

Lo cómico del absurdo

Afrontaba los riesgos más tremendos del poder poniendo primeras piedras donde nunca se había de poner la segunda (Pág. 20)

Las vacas andaban sin ley desde el primer vestíbulo hasta la sala de las audiencias, se habían comido las praderas de flores de los gobelinos, mi general, se habían comido los archivos (Pág. 319)

Las exageraciones erótico-grotescas

Lo hacíamos feliz con el engaño como lo fue tantas tardes de su vejez con las niñas de uniforme que lo habían complacido hasta la muerte si él no hubiera tenido la mala fortuna de preguntarle a una de ellas qué te enseñan nada señor, yo, lo que soy es puta del puerto (...) □ siquiera se las va a tirar sino que les hace exámenes de médico con el dedo y les chupa la testamta y les mete cosas de comer por la cucaracha (Pág. 286)

Sorprendió a una de las mujeres encargadas de la ropa de los soldados y la derribó de un zarpazo sobre las bateas del lavadero a pesar de que ella trató de escapar... la volteó bocabajo en las labias de lavar y la sembró al revés con un ímpetu bíblico que la pobre mujer sintió en el alma con el crujido de la muerte y resolló qué bárbaro general, usted ha debido estudiar para burro (Pág. 337)

Exageraciones épico-irónicas

Había hecho teñir de colorado la claridad del sol y el resplandor de las estrellas para curarles la escarlatina... Les mandaba lluvias de caramelos y nevadas de helados de crema para tenerlos contentos (Pág. 145)

(Ordenó construir) una luz más alta y más intensa que la del faro para perpetuar la memoria de las generaciones futuras hasta el

fin de los siglos el recuerdo de una mujer histórica que él mismo había olvidado mucho antes que el monumento fuera demolido por una explosión (Págs. 255-256)

Exageraciones burlescas

Él había seguido creciendo hasta los cien años y que a los ciento cincuenta había tenido una tercera dentición (Pág. 64)

En el transcurso de su vida debió tener más de cinco mil hijos, todos sietemesinos con las incontables amantes sin amor que se sucedieron en su serrallo (Pág. 65)

Él cambió la vida por el empleo vitalicio de impostor oficial con sueldo nominal de 50 pesos mensuales y la ventaja de vivir como un rey sin la calamidad de serlo (Pág. 20)

Las características de la narrativa en esta novela-sátira que es *El otoño del patriarca* son las del carnaval: elementos narrativos incompatibles, todos en yuxtaposición, en polifonía, en un ambiente propio de fiestas, de carnaval.

También hace su presencia en *El otoño del patriarca* el humor negro. Recordemos, si no, el episodio en el que el encargado de la represión envía a su general las cabezas de los supuestos enemigos en sacos para que las cuente y firme los correspondientes recibos, en total novecientas dieciocho cabezas. La sangrienta broma no mueve precisamente a risa.

Se fija Miguel Losada en su artículo "Lo hiperbólico en Gabriel García Márquez" en algunos elementos que funcionan como elementos intensificadores y uno de estos elementos es la repetición.

Ese contar y recontar una cosa con el fin de integrarla en la historia. Cuando el general de *El otoño del patriarca* cuenta y vuelve a contar sus catorce centinelas, revisa sus veintitrés ventanas, enciende plastas de boñiga cada cinco metros, numera los cuarenta y ocho pájaros dormidos y se cuenta a sí mismo en los catorce espejos de la sala, nos está obligando a tomar parte en el proceso narrativo. Ese pasar las tres aldabas, los tres cerrojos, los tres pestillos a lo largo de la novela, intensifica el proceso de repetición al reiterar el mismo número otras tantas veces (Losada, 1997: 258).

Precisamente donde encontramos mayor cantidad de hipérboles es en aquellos personajes que están relacionados con el ejercicio del poder. Así leemos en *El otoño del patriarca*:

Le era imposible impartir una orden que no estuviera cumplida desde antes, encontraba satisfechos sus deseos más íntimos en el periódico oficial (...) □b había un impulso de su aliento ni un designio de su voluntad que no apareciera impreso en letras grandes (Págs. 297-298).

En la tercera de sus grandes novelas, *El amor en los tiempos del cólera*, el humor adquiere un gran protagonismo.

Encontramos lo cómico descriptivo en la ridiculización de defectos físicos o morales así como en la evocación de actitudes, sentimientos o situaciones grotescas.

La exageración burlesca la hallamos al poner de relieve situaciones cómicas, al ridiculizar situaciones amorosas o características anatómicas y al exagerar acciones o sentimientos eróticos.

Acaba su análisis André Jansen llamando la atención sobre el hecho de que los procesos son muy similares en las tres novelas aunque la intención sea diferente.

En *Cien años de soledad* se pone el acento en las exageraciones grotescas, burlescas o eróticas, con el fin de provocar la risa.

En *El otoño del patriarca* el autor pretende sobre todo ridiculizar la dictadura y transformar al dictador en una especie de mito que conlleva para el pueblo la sumisión, una costumbre permanente hasta el punto de que tal costumbre hace imposible creer que la muerte del tirano haya tenido lugar y con ella el término de su régimen.

El humor ataca esencialmente a este protagonista y a la conducta que tiene, resaltando de ella el aspecto más ridículo, grotesco y burlesco por su propia absurdidad.

En *El amor en los tiempos del cólera* el humor es mucho más importante que en las novelas anteriores. Está casi presente en cada página y constituye el mayor atractivo del relato.

Como conclusión podemos afirmar un enriquecimiento notable en los procesos humorísticos de la novela de G. García Márquez, con una trayectoria ascendente desde su obra maestra hasta la tercera novela. □b obstante esta graduación se somete al objetivo que el autor pretende alcanzar: el carácter cíclico de las aventuras de la familia Buendía, en la primera novela; el desprecio de la tiranía, en la segunda; y la dicotomía irónica entre el amor idílico del protagonista y su conducta en relación a otras mujeres, en la última novela.

http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_3_080.pdf

Luis Beltrán en su artículo "La parodia en *El amor en los tiempos del cólera*" cita la opinión de Gene Bell-Villada, como uno de los más certeros estudiosos de García Márquez, que dice que "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada" es una parodia, mientras que *Crónica de una muerte anunciada* contiene un relato amoroso paródico. Sin embargo cuando tiene que opinar sobre *El*

amor en los tiempos del cólera afirma que se trata de un retorno intencionado al realismo del siglo XIX, al viejo estilo folletinesco, aunque acepta que presenta algunas excepciones fantásticas, algunas notas satíricas y algún asomo de parodia.

La opinión de Luis Beltrán, que recogemos a continuación es más contundente que la de Bell-Villada.

“Eréndira”, Crónica... y El amor... forman una trilogía paródica en torno al tema del amor (Beltrán, 1997: 395).

Analiza Luis Beltrán las series grotescas, agrupadas por temas, que aparecen en *El amor en los tiempos del cólera*.

En relación con *el cuerpo*, sus cuidados, las enfermedades y, en general, todo lo somático, son temas predilectos en la obra de García Márquez y *El amor en los tiempos del cólera* no es una excepción. En esta obra, lo corpóreo se convierte en un elemento central y regenerador. Este sentido de lo corpóreo puede ir ligado a la serie de la imagen, pero también puede orientarse hacia su contrario: un sentido rabelaisiano. Esto sucede con la esfera de las vísceras.

Incluso el cuerpo vetusto de Fermina Daza casi octogenaria está visto con la complacencia que caracteriza todo lo corpóreo en la novela.

En cuanto a *los debates* hay que decir que la misma trama de la novela se sostiene sobre los debates: la vejez, el amor, la muerte son los principales, pero también la ecología, la salud pública, el urbanismo, etc.

Para Jeremiah de Saint-Amour la muerte acaba con todo. ☐b es el caso de Florentino Ariza y Fermina Daza, para los que la muerte no es ningún final.

Una serie muy importante en todas las novelas de García Márquez es la del olor y el sentido más frecuente del olor es el placer, pero ese placer puede combinarse con la comida, con los excrementos o con el amor.

Los excrementos es otra serie de primer orden en las novelas del colombiano. La importancia de heces, orines, vómitos en esta novela –y en las demás de García Márquez– es un hecho constatado.

También la serie de *la comida* tiene un papel relevante en *El amor en los tiempos del cólera*. La comida hechiza a Fermina Daza hasta el punto de no advertir que es seguida por un Florentino Ariza casi adolescente. Encontramos el cruce de la serie de la comida con otras series. Particularmente interesante es el cruce de la serie de la comida con la serie del sexo.

Por su parte, las parodias literarias también pueden considerarse dentro de estas series grotescas.

La primera vez que Florentino Ariza consigue ver a la recién casada Fermina Daza se establece una comparación paródica con la primera vez que Petrarca viera a Laura, un domingo de pascua, sólo que esta Laura está ya encinta de seis meses, lo que hace de ella una Laura grotesca.

Dice Luis Beltrán:

Frente a la lectura realista ingenua, que ve *El amor en los tiempos del cólera* como la estilización de un folletín decimonónico, con ligeras incrustaciones paródicas y amaneramiento mágico-realista, la contemplación de estas series paródico-grotescas revela, en primer lugar, la falacia de la frontera supuesta entre realismo y fantasía, y en segundo lugar, la dimensión profundamente estética del humorismo de García Márquez (Beltrán, 1997: 401).

Personalmente creo que el humor en sus diferentes facetas está presente en estas tres novelas mayores del colombiano.

En *Cien años de soledad* creo que García Márquez adopta una postura que contempla el humor como elemento fundamental y como

un modo de abordar esa realidad que es Macondo y que si se salva de alguna manera del pesimismo más absoluto es por el humor.

Desde el prisma del humor, el lector acepta lo inaceptable.

La desmesura y lo descomunal también tienen un papel protagonista en *Cien años de soledad*.

El absurdo, así como lo hiperbólico son centrales también en *El otoño del patriarca*. Sin embargo, en *El amor en los tiempos del cólera* creo que predomina más la vertiente del humor que se refiere a la ridiculización del amor idílico del protagonista.

☐ sólo aparece el tema del humor en las novelas comentadas. En García Márquez, el humor es una constante, tanto en sus relatos breves como en sus novelas más largas. Ingrediente fundamental en la historia *El coronel no tiene quien le escriba* es este humor. Dice Vargas Llosa en *Historia de un deicidio*:

Otro elemento nuevo en esta ficción es el humor: Aparece como antídoto de fuerzas que, sin él, ahogarían la vivencia, impedirían que la historia tuviera poder de persuasión. La maestría con que el humor es usado en el relato es tan grande como la importancia estilística que este componente tiene en la ficción: sin él, o más bien, sin su forma particular de humor, *El coronel no tiene quien le escriba* sería, por su severo realismo, una historia "irreal" (Vargas Llosa, 1971: 329)

También encontramos el humor en la versión de ironía en *El general en su laberinto*. Desde el comienzo de la obra queda clara la intención irónica de García Márquez al presentarnos la figura del general Bolívar.

Como sabemos, con la ironía las palabras transmiten un sentido contrario al enunciado literalmente. Asimismo, el contraste que implica la burla o la paradoja se convierte en un recurso estético que también satisface una actitud crítica.

La ironía no es un recurso nuevo en la obra de García Márquez, lo llamativo resulta ser que en *El general en su laberinto* representa la crítica al poder, a una clase política dividida y excluyente.

Pablo García Dussán, en su artículo "El papel de la ironía y la metaficción en *El general en su laberinto*" considera que la novela encarna una gran ironía y considera que existen tres aspectos en los que interviene de forma directa el tropo: la descripción caricaturesca (exagerada) del general moribundo, acción que recalca su grandeza, la situación política sin salida en la que se encuentra el personaje en el presente de la narración y que difiere de un pasado glorioso que evoca, circunstancia que señala una solución, y la intención última por retomar el poder desde su condición de exiliado, propósito que apunta hacia una reconciliación política. Esta "cadena de ironías" contrasta de manera negativa con la imagen del Bolívar historiográfico a la vez que construye una salida de la contradicción histórica representada por el laberinto.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/general.html>

Creo que es evidente que la imagen que nos da García Márquez de Bolívar es bastante diferente a la que la historia nos ha dejado de él.

□bs hallamos ante un Bolívar más cercano en el que se ponen de manifiesto sus debilidades –como le gusta hacer a García Márquez– presentarnos los símbolos del poder pero en sus horas bajas, en sus momentos de decadencia.

Creo que, sin los destellos de humor presentes en la personalidad del general, la obra sería demasiado triste.

El sentido del humor aparece como un rasgo definitorio de la personalidad del general y García Márquez utiliza este aspecto literariamente para rebajar la tensión de la narración.

Hasta en sus últimos momentos conservó su sentido del humor. Cuando se reveló deslumbrante que la loca carrera de sus males y sus

sueños llegaba en aquel instante a la meta final y que el resto eran las tinieblas, sólo se le ocurrió decir:

“Carajos”, suspiró. “¡Cómo voy a salir de este laberinto!” (García Márquez, 1989: 269).

También en su última novelita *Memoria de mis putas tristes* encuentra la hiperbolización su espacio. Ejemplo de este uso de la hipérbole lo tenemos en la glorificación de la vejez (Pág. 13) (las citas están tomadas de la 5ª edición de Mondadori de 2004).

También de cariz hiperbólico es contar el paso del tiempo por décadas.

La exageración de su apasionamiento está en la misma línea, llegando un momento de la narración en que comprende lo incomprensible.

Siempre había entendido que morir de amor no era más que una licencia poética. Aquella tarde, de regreso a casa otra vez sin el gato y sin ella, comprobé que no sólo era posible morir, sino que yo mismo, viejo y sin nadie, estaba muriéndome de amor (Pág. 83)

Y aún va más lejos cuando afirma:

El sexo es el consuelo que uno tiene cuando no le alcanza el amor (Pág. 70).

La desmesura se apodera de su ser y llega a cantar a voz en grito su pasión por la ciudad montado en bicicleta.

En general, podemos decir que los personajes en *Memoria de mis putas tristes* están pintados con una fina ironía.

1.4.3. El humor en los relatos breves de García Márquez

□bs centraremos en este acercamiento al tema del humor, en dos relatos del autor colombiano. Uno de ellos será la colección "Los funerales de la Mamá Grande". El segundo, "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada".

En relación a este tema del humor, recogemos la opinión de Donald McGrady que viene a decirnos que, por lo general, el autor prefiere mantenerse a distancia de sus personajes, borrando a la vez su propia presencia y una consecuencia directa de esta actitud impasible y objetiva, sería la escasez de notas cómicas en sus primeros cuentos. □b estamos incluyendo aquí a los *Doce cuentos peregrinos*, a los que dedicaremos un apartado especial.

A título de excepción pueden citarse dos en casos de humor: en "Amargura para tres sonámbulos", un adjetivo absurdo se burla de la frase en que va incrustado ("... si hubiera sido esposa de un buen burgués o concubina de un hombre *puntual*"); y en "□abo" la simplicidad de un alma buena hace sonreír en circunstancias muy patéticas, pues al preguntársele al negrito cómo se siente, responde con un sentido demasiado literal: "Me siento como si me hubiera pateado un caballo". Uno de los grandes descubrimientos que había de hacer García Márquez más tarde, sería el de su extraordinaria vena humorística (McGrady, 1972: 318-319)

También Roger M. Peel, investigador minucioso de la obra del colombiano, en su artículo "Los cuentos de García Márquez" dice:

Sin embargo, a pesar del triste destino que da a sus personajes, García Márquez no es un escritor airado. Muchas veces toma una postura crítica ante Macondo, pero no la convierte nunca en una

condena total de ese mundo de su juventud. Se ve que él siente un gran afecto por la sencillez de esa vida y por esa gente tan simpática como perezosa y tan graciosa como brutal. Raras veces se pone a describirla: más bien se nos revela su carácter a través de sus acciones y las pocas descripciones físicas que hay suelen ser en forma de caricatura. Ninguna clase social se libra de su escrutinio irreverente (Peel, 1973: 242).

Ejemplos de lo dicho encontramos con frecuencia.

En el cuento "Un día de éstos", incluido en la colección *Los funerales de la Mamá Grande* en la Editorial Sudamericana de 1968, se dice que los zapatos del señor Carmichael tienen unas pequeñas aberturas hechas a navaja para aliviar la presión de los callos; el alcalde peludo no lleva camisa mientras se ocupa de reparar las alambradas municipales; el dentista lleva una camisa a rayas, sin cuello, cerrada arriba con un botón dorado, y los pantalones sostenidos con cargadores elásticos (Pág. 23).

En el cuento "Un día después del sábado", de la misma colección y edición se dice de su reverencia Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del Altar Castañeda y Montero que permanecía hasta la hora del almuerzo echando globos en su alcoba, tirado a la bartola, en una silla de lona y sin otras prendas de vestir que unos largos pantaloncillos de sarga con las bocapiernas amarradas a los tobillos (Pág. 92).

Insiste Roger M. Peel en que García Márquez se destaca por su sentido del humor si lo comparamos con otros escritores contemporáneos de Hispanoamérica.

Mediante su genio para la comicidad consigue humanizar un mundo en que la corrupción, la pobreza, la violencia y el sufrimiento no podrían sino producir en él y en sus lectores un pesimismo desesperado (...) García Márquez va evolucionando

hacia una visión cada vez más ligera de la realidad (Peel, 1973: 244).

El crítico sustenta esta opinión comparando y observando la distancia que separa el primer cuento de la colección ("La siesta del martes") del último ("Los funerales de la Mamá Grande"). Observamos que García Márquez evoluciona hacia una visión cada vez más ligera de la realidad. En "La siesta del martes" se exalta la dignidad de una madre que sólo desea visitar la tumba de su hijo a quien habían matado por ladrón la semana anterior. Para ello se enfrenta a un pueblo y a un sacerdote hostiles. El estilo es sobrio y controlado sin ninguna concesión a la exuberancia o la magia.

Ese estilo sobrio sirve para aumentar la sensación de pobreza de la madre y la hija mientras se dirigen en tren al pueblo donde está enterrado el hijo.

Eran los únicos pasajeros en el escueto vagón de tercera clase. Como el humo de la locomotora siguió entrando por la ventanilla, la niña abandonó el puesto y puso en su lugar los únicos objetos que llevaban: una bolsa de material plástico con cosas de comer y un ramo de flores envuelto en papel de periódicos. Se sentó en el asiento opuesto, alejada de la ventanilla, de frente a su madre. Ambas guardaban un luto riguroso y pobre (Pág. 13).

El tono en "Los funerales de la Mamá Grande" es absolutamente diferente, presentándonos la absurda comedia de la vida en la hacienda de la Mamá Grande. El estilo está plagado de recursos estilísticos (enumeraciones muy largas, comparaciones absurdas, abundancia de hipérboles, largos y complejos periodos sintácticos).

Donde encontramos mayor cantidad de hipérboles es en aquellos personajes que están relacionados con el ejercicio del poder, que

suelen aparecer con atributos desmesurados, aun para sus cargos. Así, la Mamá Grande, soberana absoluta de Macondo durante noventa y dos años, dueña de las aguas, los caminos, los años bisiestos y el calor, además de los colores de la bandera, los partidos tradicionales y los derechos del hombre, entre otros muchos bienes, a cuyos funerales, "los más grandes del mundo", asistieron el presidente y el sumo pontífice. También la abuela de Eréndira aparece como una mujer enorme, una "ballena blanca" (Losada, 1997: 258).

Valiéndose de sus experiencias como periodista, García Márquez hace una parodia de la prensa popular con los largos párrafos en que se describen las hazañas legendarias de la Mamá Grande y las confusiones absurdas ocasionadas con su muerte. El cura que la cuida tiene cien años, y en el desfile de sus funerales la atienden unas reinas de todas clases (...) Aun muerta, la presencia de la Mamá Grande domina a todos los que se le acercan mientras su cadáver reposa y se descompone en el calor de cuarenta grados, esperando la resolución de la abogacía de Macondo, que no está acostumbrada a tratar situaciones concretas y que ahora tiene que determinar si la ley permitirá que el Presidente de la República asista a sus funerales. Después de unos meses de discusión, ellos convienen en que sí, dejando así curso libre a toda la pompa y vivo colorido de estos funerales, celebrándose, al mismo tiempo, la destrucción de la casa de la Mamá Grande por parte de sus parientes y ahijados que se han lanzado a repartir la herencia –una escena que se parece mucho al final de *Cien años de soledad* en el que las hormigas están royendo la casa mientras ésta se va deshaciendo alrededor de los últimos miembros de la familia Buendía (Peel, 1973: 245).

Como podemos ver, en esta obra encontramos el llamado humor del absurdo, absolutamente alejado de la seriedad estoica del primer cuento del volumen. "Los funerales de la Mamá Grande" es una parodia del poder absoluto. La parodia, la carnavalización y la exageración son armas que utiliza García Márquez para desacralizar el discurso del poder. A través del humor, la exageración y la irreverencia se caricaturiza la figura de la Mamá Grande y por lo tanto, se neutraliza su control, como se ve al final del relato, cuando se desmorona todo el aparato del poder.

Sobre la segunda colección de relatos del colombiano, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, debemos decir que supone un paso más, con respecto a *Los funerales de la Mamá Grande*, en lo que se refiere a lo imaginario, ya que si en este último los hechos extraordinarios están mezclados con otros verosímiles, en la colección que ahora nos ocupa, lo imaginario se presenta por sí mismo como una realidad que verdaderamente tiene lugar.

Para el estudio de esta cuestión es sumamente interesante el artículo "Retórica de la irrealidad en la colección de cuentos *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*" de Carmen Barbosa-Torralbo, (Barbosa-Torralbo, 1997: 377-383).

Dentro de dicha colección, junto a procedimientos como la hipérbole, el trastueque de propiedades de los objetos o las enumeraciones de elementos exóticos, es obvio que el recurso básico mediante el que García Márquez forma esa realidad imaginaria es la muestra de personajes y de hechos maravillosos, es decir, en desacuerdo con las leyes de nuestro mundo. La aparición de un hombre alado y sus ineficaces milagros –añadir dientes a los ciegos o hacer brotar margaritas en las llagas de los leprosos-, la existencia de una localidad bajo el mar con días radiantes y flores, la repetición anual del naufragio de un mismo buque, los milagros de Blacamán o la misma capacidad sexual de Eréndira, son extrañezas incomprensibles en

nuestra realidad que, sin embargo, existen "objetivamente" en los cuentos.

Teniendo en cuenta el interés de García Márquez por que el lector no pierda la conexión con los relatos y por hacer creíbles las historias que cuenta, utiliza ciertos mecanismos para conseguir no perder el poder de persuasión; con asociaciones insólitas y la presencia de lo extravagante se busca sorprender y llamar la atención, con lo que no se pierde la conexión de los oyentes con el discurso del relato.

Además, el autor sitúa todas esas excentricidades y hechos maravillosos en el ambiente de farsa e ilusión propio de la feria o del circo, con lo que facilita también que lo aceptemos, a pesar de su irrealidad.

La atmósfera de fiesta y de espectáculo está presente en todas las narraciones, excepto en "El último viaje del buque fantasma". La caída del viejo alado provoca aglomeraciones ante la casa de quienes lo acogen y la gente debe pagar para verlo; el entierro del ahogado agrupa a millares de individuos, convirtiéndose en el entierro más espectacular que se había visto; Blacamán recorre las ferias de los pueblos vendiendo sus artimañas y la llegada de MR. Herbert y su repartición del dinero en "El mar del tiempo perdido" llena las calles de jugadores y curiosos, lo mismo que el asentamiento de Eréndira y su comitiva en los diferentes lugares.

Esta conexión del lector con las narraciones se facilita especialmente a través del humor. El humor aparece en todos los cuentos de la colección: en las expresiones, la caracterización de los personajes y las situaciones. Su presencia le imprime a las narraciones un tono jocoso, con el que parece que el autor se burla de lo narrado y se nos incita a compartir la burla.

A nivel de lenguaje abundan las frases humorísticas, resultantes de las asociaciones de sustantivo y adjetivo, como en la frase "bisabuelo ensopado" que describe al supuesto ángel de "Un señor muy viejo con unas alas enormes", o en la expresión "parásitos siderales"

referida a los insectos incrustados en sus alas. Junto a este tipo de expresiones aparecen también imágenes que refuerzan la oposición entre dos ideas, cuya unión contradictoria en el texto resulta divertida.

Como vemos, la comicidad surge a menudo de los símiles utilizados, simplemente por su irracionalidad "aquel baúl con vueltas de púrpura que más bien parecía el sepulcro de un erudito" que aparece en "Blacamán". También surge de la ridiculización de lo grandioso; así ocurre cuando compara a la abuela de Eréndira con una ballena blanca o con una muñeca emperifollada más grande que el tamaño humano. Su figura pierde dignidad, apareciendo como grotesca.

Estamos viendo, pues, que la caracterización de los personajes, especialmente los de índole prodigiosa, está marcada por el humor. La suciedad, la endebles y la torpeza que le atribuye el narrador al anciano ángel, no concuerda con la clásica imagen de las criaturas celestiales.

Dice Barbosa-Torralbo que estos contrastes nos hacen sonreír. La comicidad le da un aire burlesco a su figura y facilita que, como broma, la admitamos, a pesar de su artificialidad. De este modo, García Márquez no reniega de sus principios.

Ocurre igual con la pomposa abuela desalmada o con el enorme ahogado, atribulado por su descomunal tamaño.

La burla, en ocasiones, como en los "gags" cinematográficos, se agudiza con la repetición. En "Blacamán", las reiteraciones del narrador sobre la rareza de que su maestro fuera "capaz de morirse muerto de risa", enfatizan lo absurdo de la situación y el tono guasón del relato. De igual modo, las repetidas tentativas de Ulises de matar a la abuela de Eréndira resaltan la naturaleza prodigiosa de ésta, pero también su carácter grotesco, al proyectarla primero como glotona desmedida y después como monstruosa.

La vehemencia de la burla del autor nos lleva a reconocerla y de ahí a establecer una complicidad con él; tal complicidad propicia nuestro entendimiento tácito con el autor actuando de cara a nuestra persuasión.

García Márquez promueve la afianzación de este entendimiento a través de la persistente ironía que proyectan los cuentos. Gracias a esta ironía, nosotros podemos deducir lo implicado, pero no dicho, en ellos. De este modo se consiguen dos cosas; primera es que se respeta nuestra capacidad de descubrir y completar una opinión; segunda, se nos cede, en parte, la palabra, pasando a colaborar en la formación del discurso, que de este modo, sentimos como nuestro, nos identificamos con él. Así el protagonismo del lector es mucho mayor.

El autor, por ejemplo, no tiene que escribir el vocablo "hipocresía" referido a la abuela de Eréndira, como sucede en el episodio en que trata de controlar la protesta de los soldados motivada por el hecho de no darles permiso para visitar a su nieta. García Márquez deja que deduzcamos el carácter hipócrita de la abuela del contraste entre sus gritos a los soldados y su explotación de Eréndira. (Las citas están tomadas de la tercera edición de Plaza & Janés de 1997).

- Abuela -sollozó-, me estoy muriendo.

La abuela le tocó la frente, y al comprobar que no tenía fiebre, trató de consolarla.

- Ya no faltan más de diez militares- dijo.

Eréndira rompió a llorar con unos chillidos de animal azorado. La abuela supo entonces que había traspuesto los límites del horror, y acariciándole la cabeza la ayudó a calmarse.

- Lo que pasa es que estás débil -le dijo-. Anda no llores más, báñate con agua de salvia para que se te componga la sangre.

Salió de la tienda cuando Eréndira empezó a serenarse, y le devolvió el dinero al soldado que esperaba. "Se acabó por hoy", le dijo. "Vuelve mañana y te doy el primer lugar". Luego gritó a los de la fila:

- Se acabó, muchachos. Hasta mañana a las nueve.

Soldados y civiles rompieron filas con gritos de protesta. La abuela se les enfrentó de buen talante pero blandiendo en serio el báculo devastador.

- ¡Desconsiderados! ¡Mapolones! –gritaba-. Qué se creen, que esa criatura es de fierro. Ya quisiera yo verlos en su situación. ¡Pervertidos! ¡Apátridas de mierda! (Pág. 111).

El recurso de la parodia –siempre burlona- también se utiliza en esta colección de cuentos. A través de este recurso, se remeda, por ejemplo, el lenguaje de los burócratas pontificios en la historia del anciano ángel.

El tiempo se les iba en averiguar si el convicto tenía ombligo, si su dialecto tenía algo que ver con el arameo, si podía caber muchas veces en la punta de un alfiler, o si no sería simplemente un noruego con alas (Pág. 12).

Ejemplos como el anterior se prodigan en esta colección. Si nos fijamos en ellos observamos que aunque proceden de un mundo imaginario, aluden constantemente al mundo real.

Reproducimos, para terminar, las palabras textuales con las que Carmen Barbosa-Torralbo acaba su artículo:

Los siete relatos de la colección, así pues, no esconden la realidad sino que, como otras narraciones de García Márquez, nos remiten a ella. De este modo, si bien los cuentos se diferencian de otras obras del autor por su predominancia de lo imaginario, en ellos García Márquez sigue fiel a su compromiso “con toda la realidad de este mundo y del otro, sin menospreciar ninguno de sus aspectos” (como él mismo dice en *El olor de la guayaba*). Al referirnos al mundo fuera de la literatura usando un tono de zumba permanente, esta recopilación de historias increíbles viene

a ser en definitiva una sátira, es decir, una recreación tragicómica del mundo real del que cada relato refleja una (o varias) de sus múltiples facetas (las fantasías humanas, la explotación de unos por otros, la angustia, la hipocresía, la perversidad...).

Estoy de acuerdo con la idea de que las siete narraciones de la colección nos remiten a la realidad. Creo que, en ningún momento, García Márquez pierde el contacto con la realidad. Sabemos que el colombiano es un escritor comprometido que no persigue con sus textos sólo una finalidad estética sino que, por encima de ella, sus obras son una crítica aplastante de la realidad más cercana.

Como en la sátira, dicho mundo no sólo se refleja sino que además se juzga. Los recursos retóricos utilizados en las narraciones, el don de palabra, la ambientación circense, el humor, la ironía y la parodia tienden tanto a llamar nuestra atención y a entretenernos – y de este modo a mantener nuestra conexión con relatos inverosímiles- como a que pasemos a concordar con los juicios emitidos por entre lo que se cuenta. A pesar de su quimera, entonces, el modo ilusionista de contar (como el realista) no tiene una finalidad meramente estética, busca también que extendamos o revalidemos nuestras percepciones de la realidad y que adoptemos un criterio hacia ella: ambos modos, a raíz de esta finalidad persuasoria, vienen a ser las dos caras de una misma moneda (Barbosa-Torralbo, 1997: 383).

Es cierto que García Márquez no sólo nos presenta una realidad, aunque lo haga en el espejo de unos hechos absolutamente inverosímiles, sino que también juzga estos hechos e intenta que el lector también los juzgue.

Después de leer estos siete relatos, la generalidad de los lectores simpatizamos por ejemplo con el señor muy viejo con unas alas enormes y rechazamos visceralmente a la abuela de Eréndira y lo que simboliza.

Dice José Julio Angosto Martínez en su artículo "La "otra" narrativa de Gabriel García Márquez" refiriéndose a sus relatos:

Los relatos escritos por Gabriel García Márquez, publicados en un lapso de tiempo que va desde 1947 hasta 1992, forman un *corpus* narrativo importantísimo para el autor, y que no ha sido tenido muy en cuenta a la hora de enjuiciar su obra. En estos relatos es posible observar una línea, sobre todo temática, que enlaza toda la producción narrativa de García Márquez: la obsesión por la soledad y la muerte, una preocupación que en los relatos de *Ojos de perro azul* es más fisiológica para pasar, con la ayuda del humor, a una presencia más matizada y rica, que en su último libro, *Doce cuentos peregrinos*, se transforma en reflexiones sobre la decrepitud, el paso del tiempo, la memoria y la muerte, temas recurrentes pero que ahora son entendidos de una manera más grave, personal y melancólica.

Quizá uno de los rasgos que se va perdiendo progresivamente en los relatos del colombiano es el humor, la alegría y el desparpajo, para ir pasando a una mayor profundidad en los planteamientos y temáticas (Angosto, 1997: 359).

Si pensamos en las tres colecciones de cuentos más significativas del colombiano: *Los funerales de la Mamá Grande*, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* y *Doce cuentos peregrinos*, Observamos que la presencia del humor es escasa en la primera colección y tiene una presencia mayor en las otras dos colecciones. A su vez, el tema de la muerte en sus múltiples variantes presenta una progresión semejante.

En *Los funerales de la Mamá Grande* aparece el tema de la muerte en tres relatos de los siete que componen la colección; en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* la presencia del tema de la muerte es mayor y aún más importante es este tema en los *Doce cuentos peregrinos*.

Ha hablado José Julio Angosto de intertextualidad y de unidad; nos parece que los *Doce cuentos peregrinos* es una obra señera en estos dos aspectos. Él mismo señala como tema vertebrador de los relatos, las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa. (La cita de *Doce cuentos peregrinos* es de la edición de Mondadori de 1992).

Hasta entonces había escrito tres libros de cuentos. Sin embargo, ninguno de los tres estaba concebido y resuelto como un todo, sino que cada cuento era una pieza autónoma y ocasional. De modo que la escritura de los sesenta y cuatro podía ser una aventura fascinante si lograba escribirlos todos con un mismo trazo, y con una unidad interna de tono y de estilo que los hiciera inseparables en la memoria del lector (...)

Creo haber logrado así el libro de cuentos más próximo al que siempre quise escribir (Págs. 14-19).

Los doce relatos presentan características sobre todo temáticas que expresan la voluntad de las palabras anteriores, aunque también se puede observar gran variedad entre los diferentes relatos que integran el libro. Y habiendo elementos, personajes y situaciones que nos recuerdan su producción anterior, también es fácil detectar profundas diferencias. Por ejemplo, es el primer libro de cuentos con un título que no es el título de uno de los cuentos. Es el primer libro al que García Márquez pone un prólogo. Es el único que se desarrolla en ámbitos urbanos y en el continente europeo y finalmente, referido al

tema que estamos tratando, el humor, uno de los pilares del estilo de García Márquez, tiene en este libro, una presencia mucho más reducida que en los anteriores. Pero ésta es una cuestión que trataremos en el apartado siguiente.

1.4.4. El humor en los *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez.

La presencia del humor en esta obra de García Márquez no es tan significativa como lo ha sido en las obras anteriores. Nos encontramos en los cuentos peregrinos a una serie de protagonistas latinoamericanos que desarrollan un segmento de sus vidas en un ámbito hostil –la vieja Europa- que los acoge mal. Esta inadaptación será crucial para el desenlace de los relatos, en los que la muerte será el invitado principal. Son personajes que se han trasladado desde el continente sudamericano, gran parte de ellos, desde el Caribe, y han encontrado en las diferentes ciudades europeas en las que se desarrollan los relatos, la incompreensión, la soledad y la muerte en muchas ocasiones. También estos latinoamericanos, como la saga de los Buendía, están condenados a la soledad, a la incomunicación. El choque inevitable entre estos dos ámbitos, que por supuesto no son sólo espaciales, es quizá el tema principal de los relatos. La incomunicación y la falta de entendimiento de las claves culturales latinoamericanas en Europa desembocan, como hemos dicho, en la violencia y la muerte. La muerte que ronda, que se percibe, aunque no llegue a tomar cuerpo en el relato, como es el caso de “Buen viaje, señor Presidente” o “María dos Prazeres”; la muerte violenta realmente presente como en el caso de “Me alquilo para soñar”, “Diecisiete ingleses envenenados”, “Tramontana”, “La luz es como el agua” o “El verano feliz de la señora Forbes”; la muerte sin sentido de Úrsula Daconte en “El rastro de tu sangre en la nieve”; la muerte en el ámbito

de lo inexplicable, de lo sobrenatural, como es el caso de "La santa" y "Espantos de agosto" y finalmente la locura como una forma de muerte, la muerte de la razón en "Sólo vine a hablar por teléfono".

Sólo un cuento escapa a este tema "El avión de la bella durmiente" y el sueño de la bella viajera se aproxima en muchos momentos al sueño de la muerte.

En todos los relatos se entremezcla lo real con lo maravilloso, con lo ficticio. En ellos ocurren sucesos que son difíciles de aceptar en nuestro mundo real pero que el lector acaba aceptando, tal vez por la forma que el autor escoge para transmitirlos, casi de crónica periodística.

En este mundo que los cuentos reflejan: incomunicación, inadaptación, soledad, violencia, locura y muerte es complicado insertar el humor. Sin embargo García Márquez lo hace. Impregna sus cuentos de un humor que, a veces, toma la forma de ironía, otras nos arranca la sonrisa a fuerza de ser hiperbólico, lo inesperado, lo insólito también desemboca muchas veces en lo humorístico; el cambio de papeles: animalización del ser humano o humanización del animal se utiliza también en este sentido; ciertas figuras retóricas como las comparaciones, los contrastes, son otros modos de generar humor e incluso el humor negro consigue dibujar una sonrisa en los labios del lector.

Así pues, si bien es cierto que el componente humorístico es en este libro menor que en otras de sus obras, no es menos cierto que su presencia es constante en forma de tenues pinceladas, que ponen un toque desenfadado en unos relatos que sin este toque resultarían demasiado desesperanzadores.

Pasamos, a continuación, a comentar los tipos de humor presentes en los cuentos, en qué momentos están presentes, que función tienen en los textos y qué reacción producen en el receptor de los mismos.

(Las citas de los *Doce cuentos peregrinos* están tomadas de la edición de Mondadori de 1992).

1.4.4.1. El humor a través de la ironía

El diccionario de la RAE define ironía del siguiente modo:

- Burla fina y disimulada.
- Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice.

En esta línea podemos situar la conversación que se desarrolla en la joyería cuando Lázara va a vender las joyas del presidente en “buen viaje, señor Presidente”:

- Es usted un Virgo perfecto –dijo.

El joyero no interrumpió el examen.

- ¿Cómo lo sabe?

- Por el modo de ser –dijo Lázara.

(...)

Ya de salida, sosteniendo la puerta de cristal para cederle el paso, la demoró un instante.

- Y una última cosa, señora –le dijo-: soy Acuario (Pág. 50-51).

En “La Santa” asistimos, según algunos críticos a la santificación de Margarito Duarte, y según otros, que van aún más lejos, a la del propio García Márquez.

Pues bien, en uno de los momentos en que la esperanza de Margarito se hace más tangible, al conseguir la promesa de ser llamado al Vaticano en un breve lapso de tiempo para una audiencia privada, se produce la inexplicable muerte del Papa Juan Pablo I (Albino Luciani).

Una burla del destino, no podríamos decir que muy fina y disimulada y sí que bastante cruel:

Pero así fue: el sonriente Albino Luciani, elegido treinta y tres días antes, había amanecido muerto en su cama (Pág. 75).

La ironía se une al humor negro, a la hipérbole y a la crítica al espacio europeo –en este caso Cataluña (España)- en la siguiente frase de María dos Prazeres al empleado de la funeraria que la visita para venderle una tumba:

- Perdóneme esta facha de murciélago –dijo-, pero llevo más de cincuenta años en Catalunya, y es la primera vez que alguien llega a la hora anunciada (Pág. 138).

La burla fina y disimulada, como dice el diccionario de la RAE hace acto de presencia en el relato “Diecisiete ingleses envenenados” cuando Prudencia Linero, ahogándose en sudor y rezando un rosario sin esperanzas, porque estaba aterrorizada y triste y soportaba a duras penas las ganas de llorar, recibe la siguiente indicación de un oficial del barco:

- Es inútil que siga rezando –dijo el oficial, sin la amabilidad de la primera vez-. Hasta Dios se va de vacaciones en agosto.

También encontramos en la expresión del oficial la hipérbole que comentaremos a continuación.

1.4.4.2. El humor a través de la hipérbole

Hemos asistido al gusto por la desmesura, por la exageración, en las anteriores colecciones de cuentos de García Márquez y no sólo en ellas, sino también en sus grandes novelas.

El diccionario de la RAE define la hipérbole del siguiente modo:

- Figura que consiste en aumentar o disminuir excesivamente la verdad de aquello de que se habla.

En *Doce cuentos peregrinos* el uso de la hipérbole es una constante. Nos centraremos en los casos en que este uso se hace con intención humorística, relajando, de este modo, la situación presentada.

En "La santa" se hiperboliza la figura del tenor Ribero Silva y a la vez se humoriza con el hecho de que el león de Villa Borghese le contesta.

Abría de par en par la ventana del cuarto, aun con las estrellas del invierno, y empezaba por calentar la voz con fraseos progresivos de grandes arias de amor, hasta que se soltaba a cantarla a plena voz. La expectativa diaria era que cuando daba el do de pecho le contestaba el león de Villa Borghese con un rugido de temblor de tierra.

- Eres San Marcos reencarnado, figlio mio –exclamaba la tía Antonieta asombrada de veras-. Sólo él podía hablar con los leones (Pág. 65).

También exagera García Márquez cuando se trata de contabilizar el número de Papas que no recibieron a Margarito Duarte, ya que dice

que fueron veinte, cuando evidentemente no era posible este número tan elevado.

Una noche –dijo– cuando ya han muerto como veinte Papas que no lo recibieron, Margarito entra en su casa, cansado y viejo, abre la caja, le acaricia la cara a la muertita, y le dice con toda la ternura del mundo: “Por el amor de tu padre, hijita: Levántate y anda” (Págs. 73-74).

“El avión de la bella durmiente” es todo el relato una desmesura. Desmesurada es la tormenta, las colas, la belleza de la mujer, el sueño, que parece eterno, etc. Proponemos algunos ejemplos:

“Esta es la mujer más bella que he visto en mi vida”, pensé, cuando la vi pasar con sus sigilosos trancos de leona, mientras yo hacía la cola para abordar el avión de Nueva York en el aeropuerto Charles de Gaulle de París. Fue una aparición sobrenatural que existió sólo un instante y desapareció en la muchedumbre del vestíbulo (Pág. 81).

Si hiperbólica es la belleza de la bella, también lo es el ambiente que se respira en el aeropuerto. La descripción no puede menos que hacer que el lector esboce una sonrisa ante tal espectáculo:

Afuera encontré un espectáculo sobrecogedor. Gentes de toda ley habían desbordado las salas de espera, y estaban acampadas en los corredores sofocantes, y aun en las escaleras, tendidas por los suelos con sus animales y sus niños, y sus enseres de viaje. Pues también la comunicación con la ciudad estaba interrumpida, y el palacio de plástico transparente parecía una inmensa cápsula espacial varada en la tormenta (Pág. 83).

A la hora del almuerzo habíamos asumido nuestra conciencia de naufragos. Las colas se hicieron interminables frente a los siete restaurantes, las cafeterías, los bares atestados, y en menos de tres horas tuvieron que cerrarlos porque no había nada que comer ni beber. Los niños, que por un momento parecían ser todos los del mundo, se pusieron a llorar al mismo tiempo, y empezó a levantarse de la muchedumbre un olor de rebaño (Págs. 83-84).

Describe la situación como la tormenta más grande del siglo.

Encontramos de nuevo la hipérbole con fines humorísticos en "Me alquilo para soñar", concretamente cuando describe a Pablo Neruda, descripción hiperbólica y ridiculizadora, tanto en lo que se refiere a su aspecto, como a sus actitudes y modales.

Se movía por entre la gente como un elefante inválido, con un interés infantil en el mecanismo interno de cada cosa, pues el mundo le parecía un inmenso juguete de cuerda con el cual se inventaba la vida.

Yo he conocido a nadie más parecido a la idea que uno tiene de un Papa renacentista: glotón y refinado. Aun contra su voluntad siempre era él quien presidía la mesa. Matilde, su esposa, le ponía un babero que parecía más de peluquería que de comedor, pero era la única manera de impedir que se bañara en salsas. Aquel día en *Carvalleiras* fue ejemplar. Se comió tres langostas enteras descuartizándolas con una maestría de cirujano, y al mismo tiempo devoraba con la vista los platos de todos, e iba picando un poco de cada uno, con un deleite que contagiaba las ganas de comer (Pág. 98).

□bs recuerdan este tipo de descripciones al mejor Quevedo. Y no sólo es la hipérbole la que hace acto de presencia, sino también encontramos comparaciones ridiculizadoras, animalización –que trataremos a continuación- contrastes, etc.

En la misma línea podemos reseñar también la descripción del funcionario de la Embajada que recibe a Billy Sánchez en “El rastro de tu sangre en la nieve”.

El funcionario que lo recibió en lugar del embajador parecía apenas restablecido de una enfermedad mortal, no sólo por el vestido de paño negro, el cuello opresivo y la corbata de luto, sino también por el sigilo de sus ademanes y la mansedumbre de la voz (Pág. 239).

1.4.4.3. La animalización de los seres humanos y la humanización de los animales.

El primer caso, la animalización de los seres humanos, es más frecuente en los *Doce cuentos peregrinos* que el caso contrario, del que sólo encontramos alguna ocasión aislada.

Son diversos los animales con los que se identifica a los diferentes personajes de los cuentos. Recogemos algunos:

- (Refiriéndose a Pablo Neruda en “La santa”)

Afinó sus antenas de bogavante (Pág. 99).

- (En “Sólo vine a hablar por teléfono”)

Parecía un pajarito ensopado (Pág. 105).

Las mujeres se movían como en el fondo de un acuario (Pág. 109).

Una guardiana gigantesca con un mameluco de mecánico la atrapó de un zarpazo y la inmovilizó en el suelo con una llave maestra (Pág. 109).

Estaba frente a su cama un anciano monumental, con una andadura de plantígrado (Pág. 110).

Sobrevivía picoteando apenas la pitanza de cárcel (Pág. 117).

- María asistió divertida al espectáculo de las enfermas en pelota que las guardianas correteaban por las naves como gallinas ciegas (Pág. 119).

- **(Sobre el Conde de cardona, en "María dos Prazeres")** Fijó en él sus ardientes ojos de cobra real, y vio sus pupilas sin pasión detrás de las antiparras de oro, los dientes de rapiña, las manos híbridas de animal acostumbrado a la humedad y las tinieblas. Tal como era. (Págs. 150-151).

- **(En "Diecisiete ingleses envenenados")**

Lo único que le impresionó fue la larga hilera de rodillas rosadas, que parecían presas de cerdo colgadas en los ganchos de una carnicería (Pág. 166).

- **(En el caso de "Tramontana" ni siquiera se animaliza, sino que se cosifica)**

Lo habían sentado en el mostrador como a un muñeco de ventrílocuo (...) -Es nuestro -gritó-. Obs lo encontramos en el cajón de la basura (Págs. 179-180).

- **(En "El verano feliz de la señora Forbes", refiriéndose a Fulvia Flamínea)**

□bs servía cacareando en torno a la mesa (Pág. 192).

- **(En "El rastro de tu sangre en la nieve")**

□ena Daconte era casi una niña, con unos ojos de pájaro feliz... (Pág. 217).

Se bajó el calzoncito de leopardo y le mostró un respetable animal erguido. Ella lo miró de frente y sin asombro.

-Los he visto más grandes y más firmes -dijo, dominando el terror-. De modo que piensa bien lo que vas a hacer, porque conmigo te tienes que comportar mejor que un negro (Pág. 221).

(En este cuento, también se animaliza un objeto)

El automóvil platinado cuyo interior exhalaba un aliento de bestia viva, como no se había visto otro por aquella frontera de pobres (Pág. 218).

El caso contrario, es decir la humanización de animales, se produce en menos ocasiones, como hemos dicho al principio. Señalaremos dos de ellas. Una ocurre cuando María dos Prazeres regaña a su perro y éste se pone a llorar. De hecho ella lo ha enseñado a llorar y está enseñándolo a ir solo al cementerio para que, cuando ella muera, su perro le llore en su tumba.

- ¡□bi! -le dijo sin gritar-. *iBaixa d'ací!*

El animal se encogió, la miró asustado, y un par de lágrimas nítidas resbalaron por su hocico. Entonces María dos Prazeres volvió a ocuparse del vendedor, y lo encontró perplejo.

- *iCollons!*, -exclamó él-. ¡Ha llorado! (Pág. 141).

La otra ocasión es cuando aparece la murena en "El verano feliz de la señora Forbes".

Mientras nos duchábamos en el baño en penumbra, me di cuenta de que mi hermano seguía pensando en la murena. "Tenía ojos de gente", me dijo. Yo estaba de acuerdo, pero le hice creer lo contrario (Pág. 191).

1.4.4.4. El humor negro

Dada la temática central de los relatos de *Doce cuentos peregrinos* no es de extrañar que haga su presencia el llamado "humor negro" que encontramos relajando la tensión en algunos momentos de "Buen viaje, señor Presidente".

Tráigame también un café –ordenó en un francés perfecto. Y precisó sin reparar en el doble sentido-: A la italiana, como para levantar a un muerto (Pág. 27).

- ¿b más eso nos faltaba, -gritó Lázara- que se nos muera aquí, envenenado con camarones de lata, y tengamos que enterrarlo con los ahorros de los niños ((Pág. 38).

Una mezcla de humor negro e ironía encontramos también en el episodio en que el Presidente leyó en un periódico, la noticia de su propia muerte:

- ¡Ah, caray! –dijo-. ¡He muerto en Estéril! Su esposa, levitando en el sopor, se espantó con la noticia. Eran seis líneas en la página quinta del periódico que se imprimía a la vuelta de la esquina, en el cual se publicaban sus traducciones ocasionales, y cuyo director pasaba a visitarlo de vez en cuando. Y ahora decía

que había muerto en Estéril de Lisboa, balneario y guarida de la decadencia europea, donde nunca había estado, y tal vez el único lugar del mundo donde no hubiera querido morir (Pág. 44).

Una mezcla de ironía, hipérbole y humor negro encontramos en "La santa", en el episodio en que Margarito le ordena a la muerta que se levante y cunado habla del Papa Juan Pablo I relacionando en el texto la continua sonrisa de Albino Luciani y su condición de muerto en su cama.

Un ejemplo muy claro de humor negro lo tenemos en "Diecisiete ingleses envenenados". Como sabemos, después de su lectura, la señora Prudencia Linero rechazó el hotel al que la llevaron porque vio a diecisiete ingleses en la sala de espera del hotel y esto le produjo malas vibraciones. Durante la cena en el hotel, los ingleses se intoxicaron con la sopa de ostras y murieron todos. Prudencia Linero eligió otro hotel en el mismo edificio pero diferente planta. Le gustó más aunque tenía el inconveniente de no tener comedor. Tenía un acuerdo con un restaurante cercano. En este contexto se produce la siguiente situación:

- Todos están muertos- le dijo a la señora Prudencia Linero en castellano-. Se envenenaron con la sopa de ostras de la cena. ¡Ostras en agosto, imagínese!

Le entregó la llave del cuarto, sin prestarle más atención, mientras decía a los otros clientes en su dialecto: "¡Como aquí no hay comedor, todo el que se acuesta a dormir amanece vivo!" (Pág. 175).

En el viaje de luna de miel que realizan Billy Sánchez y Elena Daconte desde su Colombia natal hasta París, pasando por Madrid, se van produciendo una serie de fatales coincidencias que desembocarán

en una muerte sin sentido de la protagonista, que inexorablemente se desplaza del espacio americano al europeo en busca de esa muerte.

Hay lugar en el relato para algunas pinceladas de humor negro cuando dice:

□ena Daconte dejó el brazo colgando fuera de la ventana, convencida de que el aire glacial de las sementeras tenía virtudes de cauterio. Fue otro recurso vano, pero todavía no se alarmó. "Si alguien nos quiere encontrar será muy fácil", dijo con su encanto natural. "Sólo tendrá que seguir el rastro de mi sangre en la nieve" (Págs. 229-230).

- □b te asustes –le dijo, con su humor invencible-. Lo único que puede suceder es que este caníbal me corte la mano para comérsela.

El médico concluyó su examen, y entonces los sorprendió con un castellano muy correcto, aunque con un raro acento asiático.

- □b, muchachos –dijo-. Este caníbal prefiere morirse de hambre antes que cortar una mano tan bella (Págs. 231-232).

1.4.4.5. Lo insólito, lo inesperado como fuente de humor.

Esperando causar buena impresión al Presidente, Lázara Davis pidió prestado a varias vecinas gran parte del menaje, cambió las cortinas viejas por las nuevas, les quitó el forro a los muebles y se pasó el día fregando y limpiando; sin embargo el resultado fue inesperado para ella.

Le pareció impertinente, porque ella había cocinado con las ventanas abiertas para evitar que el vapor de los camarones impregnara la casa, y lo primero que hizo él al entrar fue aspirar

a fondo, como en un éxtasis súbito, y exclamó con los ojos cerrados y los brazos abiertos: "¡Ah, el olor de nuestro mar!" (Pág. 39).

En "La santa" también se producen estas escenas humorísticas a partir de lo inesperado.

Sin saber qué hacer mientras tanto, escudriñó el cuarto con la mirada, y descubrió el estuche de madera sobre la chimenea. Preguntó si era un saxofón. Margarito no le contestó, sino que entreabrió la persiana para que entrara un poco de luz, llevó el estuche a la cama y levantó la tapa. La muchacha trató de decir algo, pero se le desencajó la mandíbula. O como nos dijo después: *Mi si gelò il culo* (Pág. 69).

También, por insólita, la situación que se produce en "La luz es como el agua" produce humor, a pesar de lo trágico del desenlace.

Llamados de urgencia, los bomberos forzaron la puerta del quinto piso, y encontraron la casa rebosada de luz hasta el techo. El sofá y los sillones forrados en piel de leopardo flotaban en la sala a distintos niveles, entre las botellas del bar y el piano de cola y su mantón de Manila que aleteaba a media agua como una mantarraya de oro. Los utensilios domésticos, en la plenitud de su poesía, volaban con sus propias alas por el cielo de la cocina. Los instrumentos de la banda de guerra, que los niños usaban para bailar, flotaban al garete entre los peces de colores liberados de la pecera de mamá, que eran los únicos que flotaban vivos y felices en la vasta ciénaga iluminada. En el cuarto de baño flotaban los cepillos de dientes de todos, los preservativos de papá, los pomos de cremas y la dentadura de repuesto de mamá, y el televisor de la alcoba principal flotaba de costado, todavía

encendido en el último episodio de la película de media noche, prohibida para niños (...)

Pues habían abierto tantas luces al mismo tiempo que la casa se había rebosado, y todo el cuarto año elemental de la escuela de San Julián el Hospitalario se había ahogado en el piso quinto del número 47 del Paseo de la Castellana (Págs. 212-213).

Como vemos, en este episodio del relato quizá el más mágico de todos los de la colección, se combina lo insólito con el humor negro.

1.4.4.6. Otros medios de generar humor

Algunos apuntes de humor relacionados con el tema sexual podemos encontrar en los relatos. En general, en *Doce cuentos peregrinos*, aparecen pocos episodios relacionados con el tema del amor y cuando lo hacen, se refieren más al sexo que al amor propiamente dicho.

En "Buen viaje, señor Presidente", Lázara valora dos elementos en su pareja, Homero Rey:

Lázara no concebía la vida sin él por la inocencia de su corazón y el calibre de su arma (Pág. 36).

En la conversación que tiene lugar entre María dos Prazeres y el empleado de la funeraria, éste le pregunta a qué se dedica:

María dos Prazeres le contestó muerta de risa:

- Soy puta, hijo. ¿O es que ya no se me nota?

El vendedor enrojeció.

- Lo siento.

- Más debía sentirlo yo –dijo ella, tomándolo del brazo para impedir que se descalabrara contra la puerta-. ¡Y ten cuidado! ¡b te rompas la crisma antes de dejarme bien enterrada (Pág. 143).

Observamos un apunte de humor negro en la última frase pronunciada por la protagonista.

La presencia del sexo en los relatos también la hemos visto en “El rastro de tu sangre en la nieve”, recogido más arriba (Pág. 221).

También la elección de los nombres de algunos personajes son, en cierta medida humorísticos, como por ejemplo:

- Homero Rey de la Casa, en “Buen viaje, señor Presidente”
- Frau Frida, en “Me alquilo para soñar”
- Herculina, Saturno el Mago y el apodo “Conejo” en “Sólo vine a llamar por teléfono.

Algunas expresiones con doble sentido y figuras como el contraste o la comparación vienen a completar este cuadro. Recogemos un ejemplo:

(En “espantos de agosto”)

Pero nuestros dos hijos, de nueve y siete años, se pusieron dichosos con la idea de conocer un fantasma de cuerpo presente (Págs. 129-130).

1.4.5. Conclusiones al tema del humor

Podemos concluir diciendo que el humor es un elemento fundamental en toda la obra del colombiano aunque se observa una mayor presencia de este tema en sus novelas mayores, especialmente en *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca*, *el amor en los tiempos del cólera* o *El general en su laberinto*.

□b está planteado el humor como detalles que salpiquen sus textos sino más bien como un enfoque decidido desde antes del acto de escribir.

□b se encuentra un papel destacado del humor en los primeros relatos de nuestro autor.

Encontramos destellos de humor en sus colecciones de cuentos aunque en desigual medida. Por ejemplo, la presencia del humor es mucho menor en "La siesta del martes" que en "Los funerales de la Mamá Grande".

Analizados estos destellos de humor, encuentro que responden a diferentes mecanismos que son los que he recogido en la clasificación de las últimas páginas:

- * La ironía
- * La hipérbole
- * La humanización de los animales y la animalización de los seres humanos.
- * El humor negro
- * El absurdo

Es, pues, evidente la presencia de esta temática en los *Doce cuentos peregrinos* a pesar de que observamos que este componente humorístico es menor que en otras de sus producciones.

En mi opinión, esta colección de cuentos, básicamente sobre la incomunicación e incomprensión del hispanoamericano en tierras

europeas, que les hace encaminarse inexorablemente hacia cualquier tipo de muerte, serían tremendamente pesimistas y desesperanzadores si no presentaran, aunque sea de vez en cuando, un cierto toque de humor.

1.5. RELIGIÓN Y SUPERSTICIÓN

1.5.1. Introducción

El sentimiento religioso es crucial en la creación literaria de García Márquez, aunque dicho sentimiento se ha interpretado más desde el punto de vista del mito, del realismo mágico y de su famoso talento para los presagios.

De este modo comienza el trabajo de Michael Palencia-Roth titulado "Los peregrinajes de García Márquez o la vocación religiosa de la literatura" y continúa así:

Uno de los grandes dones de García Márquez es el de no haber olvidado los orígenes religiosos de su perspectiva sobre la vida (...)

El sentimiento religioso en García Márquez se mantiene intacto, algo alterado –eso sí– por el paso del tiempo (Palencia-Roth, 1997: 81).

En otro momento del artículo relaciona este sentimiento religioso con otra temática recurrente en el colombiano: la muerte.

La conciencia profunda de la muerte de uno mismo es, se ha reconocido, una de las más significativas experiencias religiosas (Palencia-Roth, 1997: 89).

Sobre el tema de las supersticiones, es sabido el interés que suscita el tema en su obra y en su vida. Él mismo, en *La escritura embrujada*, entrevista que le realizan Yves Billon y Mauricio Martínez-Cavard, editada en forma de libro en enero de 2005, dice:

(...) hay algunas cosas que son inexplicables (...) Yo tengo una que es perfecta que es la mejor que tengo: estaba yo en un taller en México, haciendo un taller de puras mujeres, por cierto, y trajeron té con galletitas, y en el momento en que me fui a comer la galletita se me cayó al suelo y me acordé que mi madre me había dicho siempre de niño "cuando se te caiga la comida de la boca acuérdate que tu madre tiene hambre". Entonces, me acordé de eso en ese momento, eran las doce del día, una de la tarde, y llamé por teléfono a mi mamá a Cartagena. Pero lo curioso es que en ese... era el día de su cumpleaños y yo no lo sabía, no lo sabía. La llamé por teléfono para contarle que se me había caído el pan de la boca. Y me contestó una hermana y me dijo "ella no está aquí, está en un restaurante porque dijo tenía mucha hambre y tus hermanos se la llevaron a comer", ¿qué haces con eso? Regresé, lo conté y parecía mentira. Pero es así como te lo estoy contando, ¿y qué explicación tiene eso? ¿Sabes qué explicación tiene? Que la vida es así, que esas cosas suceden en la vida ¿Ya no tienes más preguntas...? Termina con esta anécdota que es muy bonita (Billon y Martínez-Cavard, 2005: 89-90).

En esta anécdota que el propio García Márquez cuenta, encontramos muchos de los elementos que hemos venido comentando en las páginas anteriores. Destacamos: la continua relación que el colombiano establece con su experiencia vital, la presencia de su familia y amigos íntimos en su quehacer literario, su fama de un poco "brujo", la superstición como un ingrediente importante tanto en su vida como en su obra, lo increíble que puede llegar a ser la propia realidad, el gusto por las anécdotas, por contar historias, etc.

También José Manuel Camacho en su artículo "La religión del amor en la última narrativa de Gabriel García Márquez" insiste en el hecho de que García Márquez es un escritor al que la religión no deja

indiferente; nos recuerda también la cantidad de lecturas religiosas que conforman su formación literaria.

Gabriel García Márquez es un escritor con una profunda vocación religiosa, tal y como ha demostrado en su ya dilatada trayectoria novelística. Sus obras están llenas de mitos bíblicos, personajes legendarios, criaturas procedentes del Antiguo Testamento, vendedores de milagros, santos, predicadores de pelaje variopinto, sermoneros profesionales, ángeles destronados, sábanas santas, mujeres que suben al cielo en estado virginal, resurrecciones, etcétera (Camacho, 1997: 155).

1.5.2. Religión y superstición en las novelas de Gabriel García Márquez.

El tema que nos ocupa es un tema omnipresente en la obra de García Márquez. Desde sus primeras producciones hasta las más recientes, la religión, muchas veces mezclada con las supersticiones, es una constante de sus narraciones, tanto cuentos como novelas.

Centrándonos en sus novelas, constatamos la presencia de esta doble temática en dos narraciones sobre Macondo, concretamente en *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* y *La hojarasca*. Aunque el primero de ellos no se pueda considerar novela, trataremos ambos textos por su condición de preparatorios de lo que más tarde será *Cien años de soledad*.

Seguiremos el estudio que, sobre esta doble temática, hace Vargas Llosa en *Historia de un deicidio*, publicado por Barral Editores en 1971. (Las citas de esta obra serán de esta edición).

Ambos relatos forman un todo en el que los personajes, motivos y ambientes son comunes. Incluso episodios que en un relato quedan oscuros, clarifican su significado en el otro relato. Por ejemplo, en la

narración *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, una frase de Isabel resultaba enigmática: "Vi el jardincillo, vacío por primera vez, y el jazminero contra el muro, fiel al recuerdo de mi madre"
<http://www.sololiteratura.com/ggm/marquezisabel.htm>

En *La hojarasca* queda claro que este jazminero es producto de una creencia supersticiosa de Macondo; fue plantado a la muerte de la madre de Isabel porque los maconditos creen que el jazmín es "una flor que sale", que puede ser morada de un espíritu. Cuando desaparece el cuerpo, el alma "sale" en el jazmín que se siembra sobre la tumba.

Al preguntarse Vargas Llosa por los sentimientos religiosos que encontramos en Macondo y por la distribución social de la fe, lo explica así (Págs. 262-265):

La religión oficial de Macondo es el catolicismo y la vida social está regulada por ceremonias católicas. En general, en los personajes como individuos, la religión convive sin problemas con la superstición. Ejemplos de esto pueden ser El Cachorro que es un cura que tiene hijos y esto no genera ningún problema entre sus feligreses, sino al contrario o Martín que se casa por la iglesia pero la superstición está siempre en su boca:

¿Qué clase de supersticiones hay en Macondo? Veamos las de Martín: dice que va a clavar el retrato de Isabel con alfileres y que cuando éstos se caigan Isabel se habrá enamorado de él; dice que ha leído el destino de Isabel en el café; dice a Isabel que cuente siete estrellas y que, a la séptima, soñará con él (Vargas Llosa, 1971: 263).

Pero las supersticiones no están presentes sólo en una clase social; si descendemos en la pirámide social, vemos que la vagabunda, al instalarse en la casucha abandonada, cuelga "un atadillo de sábila y de pan" en la puerta para convocar la buena suerte.

La sirvienta Ada cree en aves agoreras y Genoveva García insiste, la noche del velatorio del niño de Paloquemado en que las supersticiones son tonterías pero se despide de Martín como una verdadera bruja.

El niño cree en el fantasma de la cocina que se sienta todas las noches al lado del fogón con el sombrero puesto.

Como hemos dicho antes, la fe oficial y la marginal coexisten sin mayores obstáculos aunque en ocasiones pueda surgir algún conflicto, como el caso de la hija del peluquero y el espíritu. La muchacha sufre durante un año entero la persecución de un espíritu y la iglesia interviene a través del Cachorro para acabar con el escándalo pero fracasa y el peluquero se resigna a casar a su hija con el espíritu. Adelaida es la única en afirmar, categóricamente, que todo es una invención fraguada para disimular una travesura de la hija del peluquero, que fue embarazada por un hombre de carne y hueso.

Relacionado con este tema de las supersticiones encontramos en *La hojarasca* el motivo del fatalismo que define a los personajes de Macondo y que concierne por igual a los destinos particulares y al destino de Macondo.

La actitud de Isabel y de su padre siempre era la misma: sólo podía ocurrir así, estaba escrito, no había fuerza humana que pudiera evitarlo.

Desde ese punto de vista fatalista, la historia es una sucesión de "fenómenos" similares a los naturales, en el sentido de que no son controlables ni modificables.

El hombre es una esencia anterior a su existencia, que la praxis no puede en ningún caso cambiar. El destino individual y el colectivo, la historia de un hombre y la de la comunidad, son meras manifestaciones de "esencias" eternas e inmutables. La voluntad humana no puede alterar lo que existe como potencialidad fatídica en cada hombre o pueblo desde antes de su

nacimiento. Si las existencias singulares y colectivas son mera encarnación de esencias contra las que la acción humana (y aun divina) es impotente, la consecuencia lógica es la visión pesimista (Vargas Llosa, 1971: 270-271).

Si en *La hojarasca* prevalecía la noción de fatalidad, en *El coronel no tiene quien le escriba* hay un cambio sustancial; aunque la vida social e histórica es tan monótona y estática como en Macondo, hay sin embargo una puerta abierta a la posibilidad de cambio, hay esperanza e ilusión.

El coronel, por ejemplo, está convencido de que un viernes llegará la carta y de que un día el gallo ganará la pelea.

Vargas Llosa habla de una visión idealista-optimista en *El coronel no tiene quien le escriba* y de una visión idealista-pesimista en *La hojarasca*.

□b es, de todas formas, *El coronel no tiene quien le escriba* una novela en la que el tema que nos ocupa "Religión-Superstición" ocupe un lugar central. Como en la mayoría de sus obras, se practican los ritos propios de la Iglesia, como las misas de los domingos y los entierros. La mujer del coronel interrumpe sus tareas para rezar el ángelus o el rosario y de forma esporádica se incluyen referencias a expresiones de la Biblia. Por ejemplo: "Éste es el milagro de la multiplicación de los panes y los peces".

También hay algunas concesiones en la novela al ámbito de las supersticiones. Por ejemplo, cuando la mujer del coronel fue al Padre Ángel para pedirle un préstamo sobre los anillos de matrimonio y éste le dijo que era pecado negociar con las cosas sagradas. También cuando la mujer cruza los cubiertos sobre el plato pero enseguida rectifica supersticiosamente la posición.

La mala hora es la novela de corte más social de García Márquez. En ella nos plantea el tema de la derrota de lo real objetivo por lo real imaginario. Los pasquines son el detonante de esta derrota. La primera

reacción colectiva ante el efecto de los pasquines será la visita de un grupo de damas católicas al Padre Ángel para pedirle que intervenga ya que los pasquines pueden llegar a destruir la moral familiar y a desencadenar dramas individuales y familiares.

En *Cien años de soledad*, como hemos visto en las narraciones anteriores, la religión sigue siendo la católica, salvo en un corto periodo de tiempo, el periodo de la compañía bananera, en el que aparece el Protestantismo que traen los americanos.

Sin embargo, la religión católica aparece en Macondo cuando la segunda generación de los Buendía son ya adultos; hasta ese momento los maconditos habían seguido la ley natural.

A partir de la llegada del padre Reyna, la religión estará presente en todas las ceremonias importantes de la vida: nacimientos, bautizos, matrimonios...

Como hemos dicho antes, no se trata de una fe profunda; es sólo social y a la vez que la religión, se practica la superstición. A pesar de que la fe no es profunda, tampoco está presente el sentimiento antirreligioso. Los brotes anticlericales son esporádicos y algo cómicos. Por otra parte, a la vez que se produce el deterioro de Macondo y de la saga de los Buendía, también el sentimiento religioso sufre un continuo deterioro. Dice Vargas Llosa:

Esa religión que nunca tocó hondamente a los maconditos, pero que constituyó parte importante de su actividad social y pública y reguló su conducta exterior, está desapareciendo en la práctica, como ese templo que se comen los bichos. Las dos últimas generaciones de Buendías no se interesan ni siquiera por el aspecto decorativo y exterior de la religión: ni Aureliano Buendía ni el bebé monstruo son bautizados. Cuando el viento final se lleva a Macondo, la religión también era ya cadáver (Vargas Llosa, 1971: 517).

Los hechos extraordinarios, lo mágico, están siempre presentes en *Cien años de soledad*. Y es sobre todo en los primeros tiempos de Macondo cuando ocurren más cantidad de ellos. El gran mago es Melquíades pero no es sólo él. Hay muchos personajes con poderes mágicos: los gitanos, Pilar Ternera, Petra Cotes, el armenio taciturno, Aureliano Buendía, Mauricio Babilonia, los gringos de la Compañía.

Existen, de otra parte, una serie de personajes y de hechos imaginarios que se diferencian de los mágicos porque su naturaleza extraordinaria se asocia a una fe religiosa, denota la existencia de un Dios. Ejemplo de éstos últimos pueden ser:

- Francisco el Hombre: derrotó al diablo en un duelo de improvisación.

- Canor Reyna: levita doce centímetros al beber una taza de chocolate.

- Fernanda del Carpio: cuando era niña, ve al fantasma de su bisabuela.

- Los 17 Aurelianos: llevan una cruz de ceniza en la frente, marca indeleble de la voluntad de Dios o del diablo.

- Remedios la bella: sube al cielo ascendiendo entre sábanas.

- El diluvio de cuatro años, once meses y dos días: muy parecido al diluvio del Antiguo Testamento.

Aparte de estos hechos y personajes cuya naturaleza "milagrosa" se liga a la religión cristiana en términos más o menos ortodoxos, hay otros, vinculados a desviaciones o deformaciones de la fe cristiana (superstición) y a distintas religiones (doctrina de la re-encarnación, espiritismo, creencias esotéricas). Es el caso de todos los hechos imaginarios que tienen que ver con la muerte (Vargas Llosa, 1971: 532-533).

Como vemos, en *Cien años de soledad* hay personajes y sucesos mágicos, milagrosos y también mítico-legendarios, como la figura del Judío Errante.

Quedaría una masa considerable de personajes y situaciones fantásticas:

- Niños que nacen con cola de cerdo.
- Agua que hierve sin fuego.
- Objetos domésticos que se mueven solos.
- Un niño que llora en el vientre de su madre.
- Manuscritos que levitan.
- Un burdel zoológico cuyos animales son vigilados por un perro pederasta, entre otros muchos.

Entre los textos de García Márquez que tienen como tema central el poder, más concretamente, la soledad del poder y el poder en sus horas bajas, en su declive, ninguna obra hay más significativa que *El otoño del patriarca*. Religión y superstición no es un tema central en esta novela del colombiano, pero sí que aparecen ciertos aspectos y detalles que pasamos a comentar.

El patriarca se nos presenta como un individuo no creyente pero no es un no-creyente pasivo sino que toma partido y lo observamos ya desde el principio del texto burlándose de las creencias y del nuncio apostólico, a pesar de estar convencido de que la Iglesia está siempre con el que manda, con el poder. (Las citas están tomadas de la edición de Bruguera de 1980).

Éste (el nuncio apostólico) lo visitaba sin audiencia para tratar de convertirlo a la fe de Cristo mientras tomaban chocolate con galletitas, y él alegaba muerto de risa que si Dios es tan macho como usted dice dígame que me saque este cucarrón que me zumba en el oído, le decía, se desabotonaba los nueve botones de la bragueta y le mostraba la potra descomunal, dígame que me

desinfe esta criatura, le decía, pero el nuncio lo pastoreaba con un largo estoicismo, trataba de convencerlo de que todo lo que es verdad, dígalo quien lo diga, proviene del Espíritu Santo, y él lo acompañaba hasta la puerta con las primeras lámparas, muerto de risa como muy pocas veces lo habían visto, no gaste pólvora en gallinazos, padre, le decía, para qué me quiere convertido si de todos modos hago lo que ustedes quieren, qué carajo (Págs. 29-30).

Esta burla que el patriarca hace a todo lo relacionado con las creencias llega a caer en la irreverencia cuando convierte la Basílica colonial en establo, cuando permite que las vacas beban en la pila bautismal o cuando engendra un hijo con Leticia Cazareno que era una novicia y consuma el sacrilegio poniéndole de nombre Enmanuel.

En relación con el convencimiento del patriarca de que la Iglesia y el poder caminan de la mano, hay expresiones muy claras.

Todo está contra nosotros mi general, hasta la iglesia, pero él dijo que no, la iglesia está con el que manda (Pág. 152).

Entonces dio la orden de que pusieran al nuncio en una balsa de náufrago con provisiones para tres días y lo dejaran al garete en las rutas de los cruceros de Europa para que todo el mundo sepa cómo terminan los forasteros que levantan la mano contra la majestad de la patria, y que hasta el papa aprenda desde ahora y para siempre que podrá ser muy papa en Roma con su anillo al dedo en su poltrona de oro, pero que aquí yo soy el que soy yo, carajo, pollerones de mierda (Págs. 185-186).

A pesar de su manifiesta condición de no creyente, observamos en esta obra una continua identificación del patriarca con Dios, como

símbolo del poder supremo. Recogemos, a continuación, algunas muestras de esta cuestión.

Había una manifestación permanente en la Plaza de Armas con gritos de adhesión eterna y grandes letreros de Dios guarde al magnífico que resucitó al tercer día entre los muertos (Pág. 48).

En procesiones oficiales con banderas de la patria y grandes letreros de Dios guarde al purísimo que vela por la limpieza de la nación, mientras él arrastraba sus lentas patas de bestia meditativa en busca de nuevas fórmulas para entretener a la población civil, abriéndose paso por entre los leprosos y los ciegos y los paralíticos que suplicaban de sus manos la sal de la salud, bautizando con su nombre en la fuente del patio a los hijos de sus ahijados entre los aduladores impávidos que lo proclamaban el único (Pág. 52).

De modo que bastaba con que él señalara con el dedo a los árboles que debían dar frutos y a los animales que debían crecer y a los hombres que debían prosperar, y había ordenado que quitaran la lluvia de donde estorbaba las cosechas y la pusieran en tierra de sequía, y así había sido, señor, yo lo he visto (Págs. 118-119).

Exhibieron los cadáveres colgados por los tobillos al sol y sereno para que nadie se quedara sin saber cómo terminan los que escupen a Dios (Pág. 150).

Lo recibieron con tambores pascuales creyendo que habían vuelto los tiempos de gloria, que viva el macho, gritaban, bendito el que viene en nombre de la verdad, gritaban (Pág. 178).

Acuérdense cómo era antes, clamaba, acuérdense del despelote de los leprosos y los paralíticos que se peleaban la comida con los perros, acuérdense de aquel resbaladero de mierda de animales en las escaleras y aquel despiporre de patriotas que no me dejaban caminar con la conducerma de que écheme en el cuerpo la sal de la salud mi general, que me bautice al muchacho a ver si se le quita la diarrea porque decían que mi imposición tenía virtudes aprietativas más eficaces que el plátano verde, que me ponga la mano aquí a ver si se me aquietan las palpitaciones que ya no tengo ánimos para vivir con este eterno temblor de tierra, que fijara la vista en el mar mi general para que se devuelvan los huracanes, que la levante hacia el cielo para que se arrepientan los eclipses, que la baje hacia la tierra para espantar a la peste porque decían que yo era el benemérito que le infundía respeto a la naturaleza y enderezaba el orden del universo y le había bajado los humos a la Divina Providencia (Págs. 296-297).

Es muy interesante, en relación con el tema de la religión, un personaje de la novela; se trata de Bendición Alvarado, la madre del patriarca, personaje cargado de supersticiones:

Que no desplumaran a los pavorrales para hacer sombreros, sí madre, decía él, y le daba una mano de creolina por todo el cuerpo, que no obliguen a cantar a los pájaros en las fiestas, sí madre, y la envolvía en la sábana de dormir, que saquen las gallinas de los nidos cuando esté tronando para que no empollen basiliscos, sí madre (Pág. 173).

Bendición Alvarado estaba considerada como la única pariente del dictador y también se establece una fuerte relación entre ella y la divinidad.

El único pariente que se le conoció y tal vez el único que tuvo fue su madre de mi alma Bendición Alvarado a quien los textos escolares atribuían el prodigio de haberlo concebido sin concurso de varón y de haber recibido en un sueño las claves herméticas de su destino mesiánico (Pág. 66).

Al morir Bendición Alvarado, la madre del patriarca, éste se empeña en conseguir su canonización y sigue todo el proceso necesario para conseguirla.

Él salió al fin de las brumas de su duelo, salió pálido, duro, con una banda negra en el brazo, resuelto a utilizar todos los recursos de su autoridad para conseguir la canonización de su madre Bendición Alvarado con base en las pruebas abrumadoras de sus virtudes de santa, mandó a Roma a sus ministros de letras, volvió a invitar al nuncio apostólico a tomar chocolate con galletitas... (Págs. 181-182).

Para conseguir dicha canonización, no tiene ningún reparo en recoger testimonios de los milagros más increíbles hechos presuntamente por su madre:

Yo estaba tísico, escribía el eritreno, y ahora oiga cómo canto, yo era impotente, padre, y ahora míreme cómo ando todo el día (...)
Yo tenía un animal vivo dentro de la barriga, padre... (Pág. 188).

La gente del pueblo, de natural supersticiosa, acogió con gran interés todo el proceso de canonización.

(Bendición Alvarado) regresaba sin ataúd, a cielo abierto, en un aire vedado a las mariposas, abrumada por el peso del oro de los exvotos que le habían colgado en el viaje interminable desde los

confines de la selva a través de su vasto y convulsionado reino de pesadumbre, escondida bajo el montón de muletitas de oro que le colgaban los paralíticos restaurados, las estrellas de oro de los naufragos, los niños de oro de las estériles incrédulas que habían tenido que parir de urgencia detrás de los matorrales (Pág. 180).

Sin embargo, la causa de Bendición Alvarado fue suspendida por insuficiencia de pruebas, advirtiéndose la intención de reprimir cualquier protesta o tentativa de desorden. Los peregrinos desoyeron esta advertencia e indignados desataron toda su violencia en protesta contra esta decisión.

La reacción del patriarca fue sorprendente:

Apareció en la oficina al cabo de tantos meses de desidia y asumió de viva voz y de cuerpo presente la responsabilidad solemne de interpretar la voluntad popular mediante un decreto que concibió por inspiración propia y dictó de su cuenta y riesgo sin prevenir a las fuerzas armadas ni consultar a sus ministros, y en cuyo artículo primero proclamó la santidad civil de Bendición Alvarado por decisión suprema del pueblo libre y soberano, la nombró patrona de la nación, curadora de los enfermos y maestra de los pájaros y se declaró día de fiesta nacional el de la fecha de su nacimiento (Pág. 203).

El artículo segundo del decreto declaró el estado de guerra entre la nación y la Santa Sede y en el tercer artículo se ordenó la expulsión inmediata del arzobispo, los obispos, los curas, las monjas y cualquier persona que tuviera algo que ver con los asuntos de Dios.

Casi totalmente ausente está el tema "religión-superstición" en otra de las novelas emblemáticas de la soledad del poder. Se trata de *El General en su laberinto*. La figura de Simón Bolívar es presentada también como no-creyente pero a diferencia del patriarca, al General

no le interesa el tema; ni siquiera le interesa en los últimos instantes de su vida, cuando ya tiene la certeza de la cercanía de su fin. Lo visita el obispo Estévez por si quería confesarse.

El obispo acudió de inmediato, y fue tanta la importancia que le dio a la entrevista que se vistió de pontifical. Pero fue a puerta cerrada y sin testigos, por disposición del general, y sólo duró catorce minutos. Nunca se supo una palabra de lo que hablaron. El obispo salió de prisa y descompuesto, subió a su carroza sin despedirse, y no ofició los funerales a pesar de los muchos llamados que le hicieron, ni asistió al entierro (...)

"¿b me imaginé que esta vaina fuera tan grave como para pensar en los santos óleos", le dijo. "Yo, que no tengo la felicidad de creer en la vida del otro mundo" (...)

"Carajos", suspiró. "¡Cómo voy a salir de este laberinto!" (Págs. 268-269).

El amor en los tiempos del cólera se nos presenta como una novela sentimental al estilo de los novelones del siglo XIX que recalca en sus páginas finales en el mito y la leyenda y tampoco en esta novela adquiere gran interés el tema religioso. ¿b obstante, se dibujan con toda suerte de detalles las costumbres de la ciudad y de los personajes en lo que se refiere a ritos religiosos.

Los personajes se mueven entre la ausencia del sentimiento religioso de Florentino Ariza, la religiosidad practicante de Juvenal Urbino y la preferencia de tratar directamente con Dios, obviando a la Iglesia de Fermina Daza.

Por el contrario, una de las novelitas más interesantes en relación con el tema que nos ocupa es *Del amor y otros demonios* publicada por García Márquez en 1994 y que surgió ante el descubrimiento de los restos de una niña, Sierva María de Todos los Ángeles, que mantenía

intacta una larga cabellera de veintidós metros y once centímetros, después de llevar enterrada unos doscientos años.

(Las citas de esta obra serán de la edición de 1997 de Plaza & Janés Editores).

La novela está ambientada en las colonias hispanas en unos momentos en que la Iglesia gozaba de un poder omnímodo y perseguía de una forma absolutamente intolerante todo tipo de creencias o culturas autóctonas que pudieran poner en entredicho su autoridad.

Sierva María de Todos los Ángeles es víctima de esa intolerancia y es el ejemplo vivo de la convivencia entre ambas culturas. Ella, aunque hija de blancos, se cría entre negros y esclavos, ya que sus padres se desentienden de ella, y sin embargo ella es feliz con esa vida hasta que se conoce el hecho de que ha sido mordida por un perro rabioso.

En aquel mundo opresivo en el que nadie era libre, Sierva María lo era: sólo ella y sólo allí (Pág. 20).

El desinterés de la madre, las dudas de fe del padre, y la incompreensión de todos los personajes que la rodean, sobre todo los que detentan el poder de la Iglesia: el obispo, el sacerdote, la abadesa, etc. desencadenarán el atroz desenlace.

Así, la intolerancia religiosa verá posesión demoníaca en donde sólo hay consecuencias derivadas de las terribles prácticas de curanderos que le lavaron la herida con su propia orina y se la hicieron beber, la encerraron en una celda en terribles condiciones y acabaron sometiéndola a crueles exorcismos.

En un momento determinado el marqués, el padre de Sierva María, intenta remediar el abandono en que la ha tenido, sin embargo acaba entregándola a la Iglesia. Dice el obispo:

“Es un secreto a gritos que tu pobre niña rueda por los suelos presa de convulsiones obscenas y ladrando en jerga de idólatras. ¿No son síntomas inequívocos de una posesión demoníaca?” (...) “Que entre las numerosas argucias del demonio es muy frecuente adoptar la apariencia de una enfermedad inmunda para introducirse en un cuerpo inocente”, dijo. “Y una vez dentro no hay poder humano capaz de hacerlo salir” (Págs. 67-68).

Es la incompreensión ante las actitudes de una niña que no sabe comportarse según unas costumbres tan opuestas a las suyas. Es la incompreensión ante la diferencia y la condena inapelable a lo que puede verse como una amenaza.

El personaje del sacerdote, Cayetano Delaura, se da cuenta de la injusticia que se está cometiendo pero su pasión por Sierva María, lo pierde, ya que la Iglesia no puede tolerar su amor por la niña.

José Manuel Camacho, en el artículo ya citado “La religión del amor en la última narrativa de Gabriel García Márquez” comenta sobre este personaje:

Desde nuestra concepción, Cayetano no es víctima de un amor endemoniado, sino de los prejuicios recibidos por su propia formación eclesiástica y por el clima de intolerancia religiosa que marca el ritmo de la novela (...) En ese inmenso tapiz de relaciones amorosas que el maestro colombiano ha ido tejiendo con su sorprendente capacidad de fabulación, el amor se presenta ante el lector como una ideología, como una religión, la única capaz de conducir al hombre por los laberintos de la soledad. Sólo a través del Amor el hombre puede aspirar a tener una segunda oportunidad sobre la tierra (Camacho, 1997: 170).

El personaje del médico, Abrenuncio, al que acude el padre en un principio, es visto por la comunidad cristiana con discriminación, por su condición de judío y portugués y es perseguido por el Santo Oficio.

De los exorcismos opina que son algo muy parecido a las hechicerías de los negros y los esclavos.

“Y peor aún, porque los negros no pasan de sacrificar gallos a sus dioses, mientras que el Santo Oficio se complace descuartizando inocentes en el potro o asándolos vivos en espectáculo público (Pág. 86).

Como puede verse, es ésta una obra en la que el tema “religión-superstición” es central en el desarrollo de la historia y la visión de García Márquez es absolutamente crítica sobre todo con la intolerancia, que ha sido una constante de la Iglesia católica, más aún en el periodo en que se ambienta la novela.

La última novela publicada por García Márquez *Memoria de mis putas tristes* encierra muchos valores en sus ciento nueve páginas, tales como su magnífico estilo, la ironía de su prosa, sus destellos barrocos; todo ello con una historia ambientada como casi todas las suyas en el espacio que tan bien conoce y ama, el Caribe; probablemente la ciudad de Barranquilla, en el estuario del río Magdalena, cerca de Cartagena de Indias. La narración viene a ser una reflexión sobre la vejez, que deja también a un lado el tema de la religión.

Es bastante evidente la deuda que *Memoria de mis putas tristes* tiene hacia Yasunari Kawabata, premio Nóbel de Literatura en 1968.

Encontramos una referencia a este autor también en “El avión de la bella durmiente”, cuento de la colección *Doce cuentos peregrinos*.

Encontramos, asimismo, coincidencias entre *Memoria de mis putas tristes* y *El amor en los tiempos del cólera*. Recordemos que la relación entre Florentino Ariza y la niña a la que tutela tiene los mismos

tintes de paidofilia que la que se establece entre el narrador-protagonista de *Memoria de mis putas tristes* y Delgadina.

Si investigamos sobre el nombre de Delgadina, observamos que así se llamaba la protagonista de un romance tradicional que tenía que huir del ataque amoroso de su propio padre.

Como vemos, la moral, en este sentido, está absolutamente ausente del relato.

Como tantas obras literarias, *Memoria de mis putas tristes* tiene también deudas con el Quijote de Cervantes en el tipo de relación amorosa y en el hecho de que el protagonista es redimido por el amor de una dama.

1.5.3. Religión-Superstición en las colecciones de cuentos de García Márquez.

Así como en las novelas comentadas la religión cumplía un importante papel social, en los relatos que nos ocupan, se ha producido un gran cambio en las costumbres.

En *Los funerales de la Mamá Grande*, el relato "En este pueblo no hay ladrones" presenta una situación en la que el matrimonio es desconocido: existen aparejamientos, concubinatos, prostitución y la religión ocupa un lugar insignificante en la vida de la gente.

Depende de la clase social de que se trate, el concubinato, la prostitución o el robo significará inmoralidad, vicio, delito o normalidad y vida cotidiana.

Refiriéndose a "Un día después del sábado", dice Vargas Llosa:

La población ha dejado de aceptar ese papel regulador de la vida social que cumplía en las otras ficciones. Hace años que nadie va a misa, años que nadie se confiesa, años que nadie da limosnas. ¿Qué ha ocurrido en Macondo? La muchacha del Hotel da la

siguiente explicación al forastero: el cura “*está medio chiflado*”. ¿Es convincente? □b lo es. Todos los curas de la realidad ficticia eran algo chiflados, aunque, es cierto, de manera distinta al padre Antonio Isabel: el Cachorro mezclaba los evangelios con el Almanaque Bristol, el padre Ángel censuraba las películas a campanadas. Esas “chifladuras” no alejaban a la gente de la Iglesia y en cambio la del padre Antonio Isabel sí. □b es la locura la que ahuyenta a los fieles, es la forma particular de locura que aqueja al padre Antonio Isabel. ¿Cuál es esa “chifladura” que inspira la enemistad de la gente? Aquella que abre las puertas de lo real objetivo a lo real imaginario (Vargas Llosa, 1971: 390).

El padre Antonio Isabel, sin embargo, no está solo. Siente simpatía por dos personajes: el joven de Manaure al que el cura le entrega el dinero de las limosnas y un niño, el monaguillo. Ambos, igual que el Padre Antonio Isabel, se encuentran inmersos en ese mundo imaginario.

En el último cuento de la colección, el que le da título a la misma, nos encontramos ante una sociedad absolutamente feudal, en la que el poder sobre lo humano, lo divino, lo real y lo imaginario, era monopolio de una sola familia: la de la Mamá Grande.

Prácticamente todos los relatos de la colección *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* se ubican claramente en el mundo imaginario.

En “Un señor muy viejo con unas alas enormes” también aparece la figura del cura, el padre Gonzaga, de la dinastía de curas delirantes.

En otras ficciones los curas eran medio locos, por oposición a su medio. El padre Gonzaga, por oposición a su medio, es cuerdo. La originalidad del padre Gonzaga era ser el único en el pueblo que duda de la naturaleza divina del ángel.

En esta colección de relatos, la religión siempre aparece tocada de cierta irrealidad.

En "Un señor muy viejo con unas alas enormes" la forma de lo imaginario es el milagro: los prodigios se nutren de una imaginaria religiosa. La historia sucede en una realidad contaminada por lo "sobrenatural": en casa de Pelayo y Elisenda cae un hombre muy viejo con unas "enormes alas" y una vecina decide, sin dificultad, que es un ángel tan viejo, que lo ha tumbado la lluvia.

Las reticencias del padre Gonzaga a aceptar el origen divino del viejo alado no disminuyen la condición milagrosa del personaje: el sacerdote niega que venga de Dios pero no del demonio, quien a veces recurre a artificios de carnaval para confundir a los incautos. El ángel realiza milagros pero escasos y, lo que es peor, equivocados: añade dientes a los ciegos, hace brotar margaritas en las llagas de los leprosos. El humor irreverente establece una flagrante distancia entre el narrador y lo narrado, una perspectiva de ironía que priva totalmente a la historia de religiosidad (Vargas Llosa, 1971: 631).

En realidad, todos estos fenómenos, como el ángel caído, o la ascensión de Remedios la Bella al cielo, no prueban ni que Dios exista ni que existan los ángeles. Se trata de una usurpación a la tradición católica pero eliminada la esencia religiosa. Y así, tratadas con la fantasía y el humor se convierten en un vehículo más de lo imaginario.

Todo el relato "El ahogado más hermoso del mundo" gira en torno a una muerte y un funeral, esquema ya visto en *La hojarasca* o en "Los funerales de la Mamá Grande".

En "Blacamán el Bueno, vendedor de milagros" encontramos un ambiente de feria, común a todos los relatos de la colección. También nos topamos con figuras que responden a la línea de supersticiones tan común en García Márquez, como es la figura del curandero, dibujada con rasgos ciertamente caricaturescos. Es un charlatán con una

serpiente al cuello, que se deja picar para probar en él el contraveneno que intenta vender a la gente. El episodio terminará con la huida del curandero después de propiciar que un almirante norteamericano se convierta en mermelada al probar el contraveneno.

Asistimos, en este relato, a la aparición del tema de los milagros de nuevo y al tema de la resurrección. Por ejemplo, Blacamán el Bueno resucita a Blacamán el Malo cada vez que muere para prolongar eternamente su venganza.

Como podemos ver, se encuentran muchos puntos de contacto entre este relato y *Cien años de soledad* o *Los funerales de la Mamá Grande*.

El predominio de lo imaginario sobre lo real, asumiendo la forma fantástica, llega a su punto álgido en el último relato de la colección "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada".

En la historia de Eréndira, dentro de una atmósfera grotesca e itinerante, con detalles de humor negro, se dota a la realidad ficticia de una naturaleza imaginaria. En este relato se ejerce una violencia tanto psicológica sobre Eréndira, como física sobre la abuela. Observamos a unos personajes absolutamente carentes de moral. La abuela que condena a su nieta a ejercer la prostitución con todo tipo de individuos y que abusa de todo el que la rodea; Ulises que intenta hasta tres veces asesinar a la abuela, movido por el amor a Eréndira; Eréndira, endurecida y amoral, una vez conseguido el objetivo de que Ulises asesine a la abuela, sólo piensa en huir con el chaleco de oro.

Vemos, pues, reunidos en este último relato los cinco temas que hemos tratado: la violencia y la muerte, el desplazamiento o viaje, la realidad y la ficción, el humor y la religión y superstición. Todos ellos con un tratamiento muy diferente al visto en otras de las narraciones del colombiano.

1.5.4. Religión y Superstición en *Doce cuentos peregrinos*.

□bs encontramos ante un tema profundamente relacionado con otro de los temas tratados: “Lo real-racional frente a lo irracional-imaginario”. La religión y más aún las supersticiones juegan con lo irracional, cuentan con ello.

En los doce cuentos vamos a encontrar la superstición o elementos relacionados con ella. También en la mayor parte de los relatos hallaremos aspectos relacionados con la religión en sus diversas facetas.

Ya en el propio título de la obra encontramos el término “peregrinos” que el diccionario de la RAE define con siete acepciones de las que destacamos la primera, la segunda y la última:

- Aplícase al que anda por tierras extrañas.
- Dícese de la persona que por devoción o por voto va a visitar un santuario.
- (fig.) Que está en esta vida mortal y pasa a la eterna.

Como podemos observar, dos de esas tres acepciones tienen bastante relación con la religión.

En su trabajo “*Doce cuentos peregrinos: Búsqueda fragmentaria de un nuevo modelo narrativo*” dice Carmen Alemany:

Y precisamente el tema de la religiosidad es otro de los que aparecen con más insistencia en *Doce cuentos peregrinos*, y seguramente con mayor intensidad que en toda su obra anterior (...) El concepto de religiosidad en Latinoamérica es bien distinto del europeo: dentro de la fusión de culturas de ambos continentes también entra en juego la religión, y por este motivo la mezcla de superstición y religiosidad (que es otra forma de entender la religión) está latente en varios cuentos (...) Esta

mezcla tan indisoluble de religión y superstición tan presente en América latina es también, de alguna forma, la de Europa; la diferencia se establece, como deja entrever Márquez en sus páginas, en que la religión en Hispanoamérica tiene una carga mítica que nunca tendrá la europea y de ahí la incompreensión de los europeos (Alemany, 1997: 349-350).

La presencia del tema de la religión la encontramos en desigual medida, dependiendo de los relatos. Es evidente que en relatos como "La santa" el peso específico del tema religioso es mucho mayor que en relatos como "Sólo vine a hablar por teléfono".

El planteamiento del tema de la existencia de Dios es escaso y en los cuentos en los que aparece, no se adopta una postura tajante, sino que se presenta a unos personajes que creen en dicha existencia frente a otros que no creen. Es lo que ocurre con "Buen viaje, señor Presidente". En este primer cuento, se plantea el tema de la existencia de Dios en una conversación que tiene lugar en la casa de Lázara y Homero.

(Las citas están tomadas de la edición de Mondadori de *Doce cuentos peregrinos* de 1992).

Lázara se conformó con escuchar hasta los postres, cuando Homero se atascó sin que viniera a cuento en el callejón sin salida de la existencia de Dios.

- Yo sí creo que existe -dijo el presidente-, pero que no tiene nada que ver con los seres humanos. Anda en cosas mucho más grandes.

- Yo sólo creo en los astros -dijo Lázara, y escrutó la reacción del presidente (Pág. 40).

Dice Carmen Alemany en el trabajo citado:

En "Buen viaje, señor Presidente", Márquez ironiza la importancia del funeral para los latinoamericanos y el reporte económico que conlleva este acto social; así, el primer acercamiento de Homero al presidente es para "venderle el funeral completo, incluidos el embalsamamiento y la repatriación", o cuando el presidente lee el futuro en el fondo de su taza de café, desconfiando en este acto de los designios divinos, o la fe ciega de Lázara Davis en los augurios astrales (Alemany, 1997: 349).

A veces, se presentan, en los relatos, personajes considerados como religiosos, y por lo mismo, propensos a las supersticiones arcaicas, uniéndose por lo tanto, ambos conceptos.

Esto ocurre, de una forma muy clara, en "Me alquilo para soñar". En este relato y aunque el tema se sitúa en el ámbito de la superstición, encontramos una mezcla de ambos temas.

El personaje protagonista, Frau Frida, tiene el don de vaticinar el futuro y lo tiene desde que era una niña. Ella utiliza ese don para vivir de él.

A los siete años soñó que uno de sus hermanos era arrastrado por un torrente. La madre, por pura superstición religiosa, le prohibió al niño lo que más le gustaba, que era bañarse en la quebrada. Pero Frau Frida tenía ya un sistema propio de vaticinios (Págs. 95-96).

En el párrafo anterior hemos encontrados unidos los dos términos: religión y superstición, dejando entrever la idea de que toda religión tiene un fuerte componente de superstición.

La misma idea la vuelve a repetir en este mismo relato cuando habla de las familias para las que Frau Frida solía trabajar. Concretamente, así describe a la familia austriaca para la que trabajó.

El padre, que era un rentista refinado; la madre, una mujer alegre y apasionada de la música de cámara romántica, y dos niños de once y nueve años. Todos eran religiosos, y por lo mismo propensos a las supersticiones arcaicas, y recibieron encantados a Frau Frida con el único compromiso de descifrar el destino diario de la familia a través de los sueños (Págs. 96-97).

El propio autor, García Márquez, que aparece como un personaje en el relato, y que se considera supersticioso, sigue la indicación de Frau Frida.

- He venido sólo para decirte que anoche tuve un sueño contigo – me dijo-. Debes irte enseguida y no volver a Viena en los próximos cinco años.

Su convicción era tan real, que esa misma noche me embarqué en el último tren para Roma. Yo, por mi parte, quedé tan sugestionado, que desde entonces me he considerado sobreviviente de un desastre que nunca conocí. Todavía no he vuelto a Viena (Pág. 97).

Hay dos relatos en la colección en los que el personaje protagonista es un personaje muy religioso. Estos dos relatos son: "La santa" y "Diecisiete ingleses envenenados". En el primero de ellos, el protagonista es Margarito Duarte, que viaja desde su aldea en Colombia hasta Roma, buscando un imposible, la canonización de su hija, cuyo cadáver se conserva intacto. La lleva a todas partes consigo en una caja de madera. El prodigio producirá reacciones muy diferentes entre la gente que lo conoce. Margarito Duarte dedica su vida a esta causa y se topa con una Santa Sede llena de impedimentos burocráticos y nada receptiva a su causa.

La opinión del Papa Juan XXIII, que el autor hace coincidir con la suya propia, plantea la idea de que es el propio Margarito Duarte quien está consiguiendo la santidad.

El caso de "Diecisiete ingleses envenenados" también nos presenta a una protagonista, Prudencia Linero, con un sentimiento religioso muy acentuado. Esto se corrobora con una serie de detalles:

- Asiste a misa en el barco.
- Ha hecho una promesa que le ha cambiado la vida.
- Usa, para vestir, una túnica con el cordón de San Francisco, también como promesa.
- Enciende velas al Espíritu Santo.
- Reza frecuentemente.

Recogeremos algunos pasajes:

Se había puesto para desembarcar una túnica parda de lienzo basto con el cordón de San Francisco en la cintura, y unas sandalias de cuero crudo que sólo por ser demasiado nuevas no parecían de peregrino. Era un pago adelantado: había prometido a Dios llevar ese hábito talar hasta la muerte si le concedía la gracia de viajar a Roma para ver al Sumo Pontífice, y ya daba la gracia por concedida. Al final de la misa encendió una vela al Espíritu Santo por el valor que le infundió para soportar los temporales del Caribe, y rezó una oración por cada uno de los nueve hijos y los catorce nietos que en aquel momento soñaban con ella en la noche de vientos de Riohacha (Págs. 159-160).

Aunque ella, en ocasiones, siente clavada la mirada de la gente, lo acepta con resignación pues "era consciente de que el ridículo formaba parte de la penitencia".

El sentimiento de desamparo que veíamos tan patente en los personajes que viajan de América latina a Europa, Prudencia Linero lo intenta paliar rezando. Esta situación la vemos repetirse en muchos momentos del relato.

Entonces se sentó sobre su baúl de madera con esquinas de latón pintado, y permaneció impávida rezando un círculo vicioso de oraciones contra las tentaciones y peligros en tierras de infieles (Pág. 163).

Allí volvió a encontrarla el primer oficial un poco antes de las dos de la tarde, ahogándose en sudor dentro de la escafandra de penitente, y rezando un rosario sin esperanzas, porque estaba aterrorizada y triste y soportaba a duras penas las ganas de llorar (Pág. 164).

Del mismo modo que se inicia la historia, se termina.

Después se puso el camión de viuda, se tendió bocarriba en la cama y rezó diecisiete rosarios por el eterno descanso de las almas de los diecisiete ingleses envenenados (Pág. 175).

En ambos cuentos el tema central del relato entra dentro del ámbito de lo religioso.

En "La santa" es interesante también el tema de la crítica al Vaticano y su burocracia, que tratamos cuando analizamos el tema del enfrentamiento entre los espacios americano y europeo.

Una crítica más mordaz a la religiosidad europea aparece en "la santa", donde Margarito Duarte se empeña inútilmente en que el Papa compruebe la ingravidez del cadáver de su hija, recibiendo como respuesta las siguientes palabras de un funcionario papal:

“Debe ser un caso de sugestión colectiva”, no creyéndose aquello que habían comprobado sus compañeros colombianos y los nuevos amigos que residían en Roma, como el maestro de cine que reprime al griego Lakis diciéndole: “Eso es lo que más me jode de los estalinistas: que no creen en la realidad (Alemany, 1997: 349-350).

Michael Palencia-Roth en su estudio “Los peregrinajes de García Márquez o la vocación religiosa de la literatura” dedica su análisis, dentro de los *Doce cuentos peregrinos*, especialmente al cuento “La santa” porque lo considera obra clave en los peregrinajes del autor colombiano.

Explica Palencia-Roth que este relato está desarrollado en seis bloques narrativos y después de explicar el alcance de cada bloque, llega a la siguiente conclusión:

Al principio del cuento, contestando la primera pregunta de García Márquez, Margarito Duarte había dicho de su hija, “Ahí está la santa, esperando”. Ahora, al final del cuento, García Márquez comenta de Margarito Duarte que “él seguía esperando”. La repetición de la palabra “esperando” señala el vínculo espiritual entre la hija y el padre. Más aún: la disciplina de los años de perseverancia en circunstancias tan desalentadoras ha convertido a Margarito Duarte en santo. Así concluye García Márquez el cuento: “no tuve ya ninguna duda, si es que alguna vez la tuve, de que el santo era él. Sindarse cuenta, a través del cuerpo incorrupto de su hija, llevaba ya veintidós años luchando en vida por la causa legítima de su propia canonización”. Esta observación final reconstruye toda la temática anterior y nos obliga a leer el cuento casi al revés (Palencia-Roth, 1997: 84).

Ciertamente que el único candidato posible a la canonización era Margarito Duarte que se sacrifica en vida por otra persona, su hija. Sufre durante tiempo, consigue escasa ayuda para su causa, encuentra innumerables obstáculos, nunca pierde la fe ni la esperanza, tampoco la paciencia, mientras que la niña no puede ser objeto de beatificación o canonización. El Vaticano prohíbe su canonización porque los niños menores de siete años no han vivido lo suficiente y no saben lo que sería una vida dedicada a Dios.

En "diecisiete ingleses envenenados" observamos que la protagonista, a pesar de sus muestras de religiosidad, también es capaz de percibir signos aciagos cuando ve a los diecisiete ingleses en el hotel, igual que le pasaba al presidente cuando leía los posos del café y, en general, a todos los protagonistas de los cuentos.

Otra de las constantes de los cuentos en lo que se refiere al tema de la religión es la referencia a las costumbres.

Las costumbres de la religión católica en lo que se refiere a ritos sobre todo, están presentes en muchos de los relatos.

Las costumbres en relación con el tema de la muerte aparecen en "Buen viaje, señor Presidente" y estas costumbres, a la hora de enterrar a un personaje ilustre, es lo que iban a aprovechar Homero y Lázara para sacar algunos beneficios.

Estas costumbres relacionadas con la muerte aparecen también en "María dos Prazeres". Es costumbre asentada en casi todas las religiones tener a alguien que visite tu tumba, te llore, lleve flores, etc. Lo insólito en este relato es que ese alguien sea un perro.

También aparecen las costumbres católicas relacionadas con la muerte en "El rastro de tu sangre en la nieve": el funeral, la incineración, el traslado de los restos, el embalsamamiento, el rito de velar el cadáver, etc.

A nivel más general, y ya no relacionadas con la muerte, aparecen otras costumbres de orden religioso como en la conversación entre Prudencia Linero y el cura yugoslavo:

- ¿Usted cree que sea muy difícil ver al Papa? –preguntó.

El cura le contestó que nada era más fácil en verano. El Papa estaba de vacaciones en Castelgandolfo, y los miércoles en la tarde recibía en audiencia pública a peregrinos del mundo entero. La entrada era muy barata: veinte liras.

-¿Y cuánto cobra por confesarlo a uno? –preguntó ella.

- El Santo Padre no confiesa a nadie –dijo el cura, un poco escandalizado-, salvo a los reyes, por supuesto.

- ¿b veo por qué va a negarle ese favor a una pobre mujer que viene de tan lejos –dijo ella.

- Hasta algunos reyes, con ser reyes, se han muerto esperando – dijo el cura-. Pero dígame: debe ser un pecado tremendo para que usted haya hecho sola semejante viaje sólo por confesárselo al Santo Padre (Pág. 172).

Otra costumbre religiosa que aparece en “El verano feliz de la señora Forbes” es la de rezar antes de comer.

Antes de empezar la cena rezábamos de pie frente a los platos vacíos. La señora Forbes no era católica, pero su contrato estipulaba que nos hiciera rezar seis veces al día, y había aprendido nuestras oraciones para cumplirlo (Pág. 191).

La señora Forbes puso la servilleta sobre la mesa, y los tres nos levantamos para rezar (Pág. 194).

En cuanto al tema de la superstición, son muchas las supersticiones que aparecen en *Doce cuentos peregrinos*.

Son muchos los personajes que creen en los astros y los signos del zodiaco. Analizaremos esta cuestión siguiendo el orden en que aparecen los cuentos en la colección.

En "buen viaje, señor Presidente" encontramos al protagonista que lee los posos del café y encuentra en ellos siempre malos augurios. A su vez, el personaje de Lázara cree ciegamente en los astros. Esta condición de los personajes es un reflejo de la creencia del propio García Márquez que constatamos por ejemplo en "El avión de la bella durmiente":

El sueño de la bella era invencible. Cuando el avión se estabilizó, tuve que resistir la tentación de sacudirla con cualquier pretexto, porque lo único que deseaba en aquella última hora de vuelo era verla despierta, aunque fuera enfurecida, para que yo pudiera recobrar mi libertad, y tal vez mi juventud. Pero no fui capaz. "Carajo", me dije con un gran desprecio. "¡Por qué no nací Tauro!" (Pág. 88).

Los malos augurios o premoniciones los experimentan muchos personajes de los cuentos. Además del propio García Márquez que se va de Viena asustado por los augurios, Prudencia Linero en "Diecisiete ingleses envenenados", Saturno en "Sólo vine a hablar por teléfono".

□b durmió más de una hora al amanecer. Tuvo un sueño cenagoso en el cual vio a María con un vestido de novia en piltrafas y salpicado de sangre, y despertó con la certidumbre pavorosa de que había vuelto a dejarlo solo, y ahora para siempre, en el vasto mundo sin ella (Pág. 112-113).

El mismo sentimiento de desamparo es el que siente Billy Sánchez cuando se encuentra sin □ena Daconte, perdido en la ciudad de París. También ella había sentido estas premoniciones poco antes cuando se dirigían en coche desde Madrid a París para encontrar en la capital francesa una muerte absurda.

Era tan feliz con su juguete grande de 25.000 libras esterlinas que ni siquiera se preguntó si lo sería también la criatura radiante que dormía a su lado con la venda del anular empapada de sangre, y cuyo sueño de adolescente, por primera vez, estaba atravesado por ráfagas de incertidumbre (Pág. 220).

La protagonista de "María dos Prazeres" también experimenta estas premoniciones aciagas, aunque finalmente resulten ser equivocadas. Asimismo, el muchacho caribeño de "Tramontana" es otro ejemplo, que prefiere tirarse del coche en marcha antes que comprobar las premoniciones de muerte que siente.

Otras supersticiones y creencias que aparecen en estos relatos son, por ejemplo, las que tiene la tía Antonieta en "la santa".

La tía Antonieta no supo nunca qué pasó. Entró en mi cuarto tan asustada, que no conseguía atornillar la bombilla en la lámpara por el temblor de las manos. Le pregunté qué le sucedía. "es que en esta casa espantan", me dijo. "Y ahora a pleno día". Me contó con una gran convicción que, durante la guerra, un oficial alemán degolló a su amante en el cuarto que ocupaba el tenor. Muchas veces, mientras andaba en sus oficios, la tía Antonieta había visto la aparición de la bella asesinada recogiendo sus pasos por los corredores.

- Acabo de verla caminando en pelota por el corredor - dijo-. Era idéntica (Págs. 69-70).

Dentro del ámbito de las supersticiones, aparecen en los relatos hechos paranormales como el episodio del león en "La santa" o todo tipo de remedios mágicos para curar el hipo al Papa en este mismo relato.

□b hay demasiado problema entre los personajes de las historias para confiar en remedios totalmente alejados de la ciencia y ubicados más en el mundo de la magia y la superstición.

En "Tramontana" también aparecen referencias a estas creencias supersticiosas.

Daba la impresión de que no tenía su año dividido en días y meses, sino en el número de veces que venía la tramontana. "El año pasado, como tres días después de la segunda tramontana, tuve una crisis de cólicos", me dijo alguna vez. Quizás eso explicaba su creencia de que después de cada tramontana uno quedaba varios años más viejo. Era tal su obsesión, que nos infundió la ansiedad de conocerla como una visita mortal y apetecible (Págs. 182-183).

En "El verano feliz de la señora Forbes" nos encontramos con una criatura mítica, la murena, que se nos presenta ya desde el principio del relato como animal sagrado y aparición de delirio.

Por la tarde, de regreso a casa, encontramos una enorme serpiente de mar clavada por el cuello en el marco de la puerta, y era negra y fosforescente y parecía un maleficio de gitanos, con los ojos todavía vivos y los dientes de serrucho en las mandíbulas despernacadas (Pág. 189).

-Es una *muraena helena* -nos dijo-, así llamada porque fue un animal sagrado para los griegos antiguos (Pág. 190).

Luego la señora Forbes ordenó que la desclavara con el respeto debido a una criatura mítica y nos mandó a vestirnos para la cena (Pág. 190).

Otro tema interesante en el ámbito de las supersticiones es el de los sueños. Como hemos visto, es muy común en los relatos que algunos personajes tengan sueños premonitorios y que estos sueños se tomen en cuenta. Es patente y central en el relato "Me alquilo para soñar"; es significativo el sueño de Saturno el Mago en "Sólo vine a hablar por teléfono"; es perturbador el sueño de Elena Daconte en "El rastro de tu sangre en la nieve" y condiciona toda la historia el juego de sueños premonitorios y reveladores de "María dos Prazeres".

El personaje de María se presenta muy similar al del presidente. Ambos tienen premoniciones funestas sobre su futuro, ambos creen en esas supersticiones y ambos se equivocan en sus augurios.

Fue en el otoño siguiente cuando empezó a percibir signos aciagos que no lograba descifrar, pero que le aumentaron el peso del corazón. Volvió a tomar el café bajo las acacias doradas de la Plaza del Reloj con el abrigo de cuello de colas de zorros y el sombrero con adorno de flores artificiales que de tanto ser antiguo había vuelto a ponerse de moda. Agudizó el instinto. Tratando de explicarse su propia ansiedad escudriñó la cháchara de las vendedoras de pájaros de las Ramblas, los susurros de los hombres en los puestos de libros que por primera vez en muchos años no hablaban de fútbol, los hondos silencios de los lisiados de guerra que les echaban migajas de pan a las palomas, y en todas partes encontró señales inequívocas de la muerte (Págs. 147-148).

Isabel R. Vergara en su trabajo titulado "Escritura, creación y destrucción en *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez" analiza entre otros este cuento y dice:

De nuevo es el sueño que al ser irónicamente mal interpretado por su propia autora (creadora), revela el infausto evento de su

muerte. Pero no sólo el sueño sino también el instinto mal agudizado condenan a María provisionalmente a morir, hasta que el "milagro" de la mirada en un fortuito encuentro con un joven conductor catalán "la deja sin aliento y la obliga a examinar el sueño premonitorio que le había cambiado su vida durante tres años y comprendió el error de su interpretación" (Vergara, 1994: 356).

1.5.5. Conclusiones sobre el tema "Religión-Superstición"

Es evidente el marcado carácter anticlerical de García Márquez como también lo es que estamos ante una personalidad fuertemente supersticiosa.

Como hemos puesto de manifiesto a lo largo de este estudio, observamos una serie de cuestiones:

García Márquez es un escritor al que el tema religioso no deja indiferente. En la mayor parte de los casos, se enfrenta abiertamente a la Iglesia "oficial" y la critica duramente a través del prisma de la ironía o el sarcasmo.

Tal vez el personaje de sus novelas o cuentos que toma un partido más claro, burlándose de la Iglesia en general, ha sido el patriarca de *El otoño del patriarca*.

Otra observación que me gustaría hacer es la seducción que el poder y el que lo detenta ejerce sobre nuestro autor. En ese sentido, se siente atraído también por el poder de la Iglesia y por la figura del Papa. Al propio patriarca le gusta identificarse con Dios como símbolo del poder supremo.

Es interesante también recordar el tratamiento que García Márquez hace en esta novela del personaje de la madre del dictador, tratamiento claramente sacrílego.

Podemos establecer una relación entre el tema de la creencia religiosa y el tema de la muerte, que es otro de los temas recurrentes en el colombiano. Y observamos cómo, ni siquiera al borde de la muerte, sus personajes muestran un atisbo de fe.

Tal vez la obra que trata el tema "Religión-Superstición" de una forma más intensa sea *Del amor y otros demonios*, en la que García Márquez encuentra terreno abonado para la crítica, dada la época en que se ambienta la historia y el tema que trata. Se critica, por encima de todo, la intolerancia.

Por otro lado, García Márquez no tiene inconveniente en reflejar en sus obras los ritos y costumbres de la Iglesia Católica pero en ningún momento sus personajes muestran una fe profunda sino que se quedan en la superficialidad de los ritos y ceremonias.

La misma tónica encontramos en *Doce cuentos peregrinos*. Cuando aparece el tema religioso o es en su faceta superficial o es para criticar a sus dirigentes, su burocracia o su incompreensión.

El hecho de que García Márquez sea una persona sumamente supersticiosa es un hecho evidente que queda de manifiesto por las propias palabras del autor que hemos recogido a lo largo de este trabajo, por ejemplo cuando nos cuenta la anécdota de su madre (Pág. 359 de este estudio) y también porque transmite este carácter supersticioso a los personajes de sus novelas y cuentos. Un ejemplo lo tenemos en personajes de *Cien años de soledad* como Martín o la sirvienta Ada o el niño de Paloquemado, el Mago Melquíades o el Judío Errante.

También cuando García Márquez se mete en sus propias historias, observamos su carácter supersticioso. Por ejemplo, cuando en "Me alquilo para soñar" de la colección *Doce cuentos peregrinos*, Frau Frida le dice a nuestro autor que se vaya de Viena y él se marcha y nunca más vuelve.

REFLEXIÓN FINAL

La parte central y más original del trabajo realizado es la Parte III que se centra en el estudio de *Doce cuentos peregrinos* desde el punto de vista de sus recurrencias temáticas.

Sin embargo, me ha parecido interesante realizar la Parte I que es un acercamiento teórico al cuento como género literario y la Parte II que es un intento de elaboración de una poética del género cuento en García Márquez.

Sobre la Parte I diré que la he estructurado en dos grandes bloques: el primero analiza los géneros narrativos, especialmente el cuento frente a otros géneros próximos, teniendo en cuenta la perspectiva de la narratología. En el segundo bloque hago una recopilación sobre el cuento hispanoamericano, sobre todo en la época actual.

Esta Parte I ha pretendido ser una síntesis introductoria de las Partes II y III, más originales en sus planteamientos.

En la Parte II me ha parecido de interés reflexionar sobre lo que piensa García Márquez acerca del cuento. He organizado esta Parte II en cuatro bloques.

En el primer bloque, analizo las opiniones de García Márquez sobre el cuento en sus textos periodísticos. Ciertamente estas opiniones no están sistematizadas sino diseminadas en sus diferentes artículos periodísticos. La mayor parte de esta obra periodística del colombiano está ocupada por sus opiniones políticas, ideológicas y sobre temas de actualidad. □b obstante, he podido rastrear no pocas afirmaciones sobre el cuento en estos textos periodísticos y me ha parecido que estas opiniones podían ilustrar el estudio de la Parte III.

En el bloque segundo se recogen los consejos de García Márquez útiles para escribir un buen cuento. Él mismo ha difundido estos

consejos en los diferentes talleres que ha dirigido y después los ha recopilado en varios libros.

Aunque muchas de sus opiniones sobre el modo de escribir un cuento se repiten en diferentes momentos, he querido también recoger las ideas que nuestro autor nos ha dejado en las múltiples entrevistas que se le han realizado.

De mucho interés, en este sentido, me han parecido dos entrevistas que, por su entidad, han sido publicadas en forma de libros y que son: *El olor de la guayaba*, diálogo con Plinio Apuleyo Mendoza y *La escritura embrujada*, publicada en el 2005 y realizada por Yves Billon y Mauricio Martínez-Cavard.

Aparte de estas dos, son muchas las entrevistas realizadas al autor y diseminadas en periódicos, revistas y en la red.

En el último bloque de esta Parte II me ha parecido que no podía faltar una última reflexión sobre el Prólogo que el propio autor realiza a *Doce cuentos peregrinos* y que es una lúcida reflexión sobre el propio proceso creativo de estos cuentos.

Finalmente la Parte III de este trabajo es el análisis de cinco temas que me parecen centrales en esta colección de cuentos.

El primero que analizo es "El viaje: Europa *versus* América".

El viaje es un tema presente en muchos textos de García Márquez. En cambio, el enfrentamiento de estos dos espacios, Europa y América, de una forma tan nítida, es prácticamente exclusivo en *Doce cuentos peregrinos*.

Como introducción a este tema, nada más adecuado que su discurso de aceptación del Premio Nóbel, en el que García Márquez hizo una dura crítica a la imposibilidad manifiesta del europeo para descifrar las claves de la cultura latinoamericana.

Este mismo tema es el que García Márquez glosa en sus cuentos peregrinos. ¿b hay posibilidad de éxito o felicidad para sus personajes, nostálgicos exiliados de su Caribe natal, que intentan sobrevivir en una

vieja Europa empobrecida que ni los comprende ni los acoge y se ven abocados inexorablemente hacia la muerte.

“Muerte y Violencia” es el segundo tema que analizo en esta Parte III. Es éste un tema absolutamente recurrente en toda la producción del colombiano. Desde sus primeros cuentos encontramos una presencia obsesiva de este tema. En su obra maestra *Cien años de soledad* hallamos la muerte en todas sus versiones. Casi todos los protagonistas de sus novelas posteriores son personas cercanas al momento de la muerte que deliberadamente García Márquez demora hasta límites insospechados (un ejemplo claro es el caso del patriarca en *El otoño del patriarca*). Tanto el patriarca como Bolívar en *El general en su laberinto* o Florentino Ariza en *El amor en los tiempos del cólera*, están dibujados en su decrepitud. *Memoria de mis putas tristes* nos presenta también al personaje principal en su noventa cumpleaños. En un cuento inconcluso que García Márquez leyó durante la semana colombiana en Madrid entre el 15 y el 22 de marzo de 1999, titulado “En agosto nos vemos” también nos presenta el tema de la pasión en personajes maduros. En casi todos estos casos la muerte planea alrededor de los personajes y ocupa el centro de los relatos.

Doce cuentos peregrinos no escapa a la presencia de esta temática y en todos ellos aparece la muerte en alguna de sus versiones, tanto muertes reales, racionales, como muertes irracionales, absurdas.

“Realidad-Ficción” es el tercer tema que planteo en este trabajo. Si pudiéramos poner en una balanza ambos elementos, veríamos, probablemente, un equilibrio en la misma.

De cualquier forma, vista la obra de García Márquez en su conjunto, da la impresión de que hay una progresión que va desde una mayor presencia de lo imaginario en sus primeras obras, una fase intermedia, la de sus grandes novelas, en la que existe el equilibrio mencionado y una última etapa en la que encontramos un mayor peso específico de lo real frente a la irrealidad.

La reflexión sobre la vejez, mezclada con el tema del amor y de la muerte está presente de forma clara en sus últimas producciones en las que deja un poco más de lado la magia, la irracionalidad y el humor, tan característicos de nuestro autor.

“El Humor” es el cuarto tema que planteo en mi estudio; por el humor se salvan de la desesperanza muchos textos de García Márquez. Es un humor que tiene reminiscencias de autores españoles tales como Quevedo, Valle-Inclán o Mihura. La sátira, la burla, la ironía, la hipérbole, el absurdo, encuentran en sus historias terreno abonado para mostrarse.

“Religión y Superstición” es el último tema que presento en este trabajo, consciente, por supuesto, de que no se agotan con estos cinco los temas presentes en *Doce cuentos peregrinos*.

García Márquez es una persona profundamente supersticiosa y este hecho él lo traslada a sus personajes. Aparecen más elementos relacionados con la superstición que relacionados con la religión.

Cuando trata el tema religioso, no suele presentarnos a personajes con una religiosidad profunda sino que se limita a reflejar usos y costumbres relacionados con la religión, los ritos, por ejemplo, muchos de ellos unidos al tema de la muerte o los entierros.

Cuando nos hallamos ante un personaje que puede parecer sincero en su fe y lo vamos conociendo a través del relato, nos damos cuenta de que la superstición domina a la fe auténtica. Tal me parece el caso de Prudencia Linero en “Diecisiete ingleses envenenados”, cuento de la colección *Doce cuentos peregrinos*.

Dado su carácter anticlerical, García Márquez se recrea en la crítica a la Iglesia oficial siempre que tiene la ocasión. Es el caso de “La santa” en *Doce cuentos peregrinos* o *Del amor y otros demonios*.

Es cierto, como dice Palencia Roth, que la conciencia profunda de la muerte es una de las experiencias religiosas más significativas (Palencia-Roth, 1997: 89) y en nuestro autor encontramos ambos temas: religión y muerte, fuertemente enlazados.

Un modo de escapar a esta realidad inexorable de la muerte es, para el colombiano, la huida a mundos mágicos y también el humor como modo de catarsis.

Como vemos, finalmente los cinco temas están enlazados y presentes en las historias de unos latinoamericanos que realizan un peregrinaje desde su paraíso perdido hasta una Europa hostil para cumplir, todos ellos, un destino aciago.

Tal vez no sea esta obra la mejor de García Márquez pero lo que sí podemos afirmar es que posee una fuerte cohesión temática y en ella encontramos en pequeñas dosis casi todos los ingredientes que conforman el universo literario del colombiano.

Acabo esta reflexión final con unas palabras del autor en el Prólogo a la obra que hemos estudiado.

Trabajando todos los cuentos a la vez y saltando de uno a otro con plena libertad, conseguí una visión panorámica que me salvó del cansancio de los comienzos sucesivos y me ayudó a cazar redundancias ociosas y contradicciones mortales. Creo haber logrado así el libro de cuentos más próximo al que siempre quise escribir (García Márquez, 1992: 19)

BIBLIOGRAFÍA

**BIBLIOGRAFÍA SOBRE GÉNEROS LITERARIOS, SOBRE EL
RELATO BREVE COMO GÉNERO LITERARIO Y SOBRE EL CUENTO
HISPANOAMERICANO**

Abad Nebot, F. 1982: *Los géneros literarios y otros estudios de Filología*. Madrid, UCEDE.

- 1985: *Géneros literarios*. Barcelona, Salvat.

Acosta Gómez, L. A. 1989: *El lector y la obra. Teoría de la recepción*. Madrid, Gredos.

Aguilar e Silva, V. M. 1975: "Géneros literarios" en *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos.

Aínsa, F. 1986: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid, Gredos.

- 1988: "Origen y raíces del cuento latinoamericano" en *Puro Cuento* 13.

Alazraki, 2001: "Qué es lo psicofantástico" en David Roas (ed.) *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros.

Allen, W. 1981: *The Short Story in English*, Oxford, Oxford University Press.

Alonso, C. 1990: *The Spanish American Regional Novel*, Cambridge, Cambridge University Press.

Amorós, A. 1974: *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Cátedra.

Anderson Imbert, E. 1996: *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel.

Andrés-Suárez, I. 1997: "El cuento fantástico actual: la influencia de Julio Cortázar" en *Lucanor* 14.

Aronne-Amestoy, L. 1976: *América en la encrucijada de mito y razón: introducción al cuento epifánico latinoamericano*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.

Ayala, F. 1970: *Reflexiones sobre la literatura narrativa*. Madrid, Taurus.

- 1990: *El escritor en su siglo*. Madrid, Alianza.

Bajtín, M. 1985: *Estética de la creación verbal*. Madrid, Siglo XXI.

-1989: *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid, Taurus.

Bal, M. 1987: *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra.

Balderston, D. 1992: *The Latin American Short Story: An annotated guide to anthologies and criticism*. New York, Greenwood Press.

Baquero Goyanes, M. 1963: *Perspectivismo y contraste*. Madrid, Gredos.

- 1989: *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia.

-1993: *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Murcia, Universidad de Murcia.

Barrenechea, A. 1972: "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica" en *Revista Iberoamericana* 80.

Barthes, R. 1967: *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral.

- 1982: *El placer del texto*. México, Siglo XXI.

- 1990: *El imperio de los signos*. Madrid, Mondadori.

Bobes, M. del C. 1990: "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye" en Mayoral, M. (coord.), *El personaje novelesco*. Madrid, Cátedra.

- 1992: *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid, Gredos.

- 1998: *La novela*. Madrid, Síntesis.

Borges, J. L. 1960: *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé.

Bosch, J. 1966: "La forma en el cuento". En *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), XXIII, núm. 144.

Bousoño, C. 1970: "Significación de los géneros literarios" en *Insula*, num. 281.

Brandenberger, E. 1973: *Estudios del cuento español contemporáneo*. Madrid, Editora Nacional.

Bremond, C. 1970: *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

Brooke-Rose, CH. 1988: "Géneros históricos / Géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov" en Garrido Gallardo, M. A. (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco / Libros.

Bryce Echenique, A. 1993: *Permiso para vivir (Antimemorias)*. Barcelona, Anagrama.

Burgos, F. 1995: *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas, Monte Ávila.

- 1997: *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*. Madrid, Castalia.

Carilla, E. 1968: *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Editorial □bva.

Castagnino, R. H. 1967: *Cuento - artefacto y artificios del cuento*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Collard, P. 1997: *El relato breve en las letras hispánicas actuales*. Amsterdam; Atlanta (Georgia), Rodopi.

Cortázar, J. 1963: "Algunos aspectos del cuento" en *Revista Casa de las Américas* 15-16.

- 1969: "Del cuento breve y sus alrededores" en *Último Round*. México, Siglo XXI.

- 1973: *La casilla de los Morelli*. Barcelona, Tusquets.

- 1994: *Obra crítica 2*. Buenos Aires, Alfaguara.

Coy, J., Hoz, J. de (eds.) 1984: *Estudios sobre los géneros literarios II*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Cuesta Abad, J. M. 1991: *Teoría hermenéutica y literatura (El sujeto del texto)*. Madrid, Visor.

Chacón, J. A. 1992: "Narrativa y levitación" en *Siempre* (México), año 39, nº 2046.

Díaz Castañeda, R. y Parra Rojas, C. 1993: *Breve teoría y antología sobre el minicuento latinoamericano*. Iquiva, Colombia, ACE Samán Editores.

Díaz Márquez, L. 1984: *Teoría del género literario*. Madrid, Partenón.

Díez Taboada, J. M. 1965: "Notas sobre un planteamiento moderno de la Teoría de los géneros literarios" en *Homenajes. Estudios de Filología española II*, Madrid.

Domínguez, M. 1991: *Estudios de narratología*. Madrid, Biblos.

Eco, U. 1984: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen.

- 1992: *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.

Ezquerro, M. 1990: "La paradoja del personaje" en Mayoral, M. (coord.), *El personaje novelesco*. Madrid, Cátedra.

Fernández, T. 2001: "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica" en David Roas (ed.) *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros.

Flores, A. 1985: *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*. México, Premiá.

Forster, E. M. 1983: *Aspectos de la novela*. Madrid, Debate.

Foucault, M. 1988: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México, Siglo XXI.

Fowler, A. 1988: "Género y canon literario" en Garrido Gallardo, M. A. (ed.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco / Libros.

Fröhlicher, P. y Güntert, G. 1997: *Teoría e interpretación del cuento*. New York, P. Lang.

Frye, N. 1977: *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila.

Fuentes, C. 1969: *La nueva novela hispanoamericana*. México, Cuadernos de Joaquín Mortiz.

Garasa, D. L. 1971: *Los géneros literarios*. Buenos Aires, Columbia.

García Berrio, A. 1989: "El despliegue genérico de las estructuras de lo universal artístico. La limitación natural de los géneros históricos" en *Teoría de la literatura*. Madrid, Cátedra.

García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. 1992: *Los géneros literarios, sistema e historia: (una introducción)*. Madrid, Cátedra.

García Márquez, G. 1996: *Cómo se cuenta un cuento*. Madrid, Ollero & Ramos Editores.

- 1998: *La bendita manía de contar*. Madrid, Ollero & Ramos Editores.

Garrido Domínguez, A. 1993: *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis.

Garrido Gallardo, M. A. (ed.) 1988: *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco / Libros.

- 1988: "Una vasta paráfrasis de Aristóteles" en Garrido Gallardo M. A. (ed.) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco / Libros.

Genette, G. 1988: "Géneros, tipos, modos" en Garrido Gallardo, M. A. (ed.) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco / Libros.

- 1989: *Figuras III*. Barcelona, Lumen.

- 1998: *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra.

Giardinelli, M. 1987: "Es inútil querer encorsetar el cuento", *Puro Cuento*, 7.

-1992: *Así se escribe un cuento*. Buenos Aires, Beas Ediciones.

Gordon, S. 1989: *El tiempo en el cuento hispanoamericano: antología de ficción y crítica*. México, UNAM.

Goytisolo, J. 1959: *Problemas de la novela*. Barcelona, Seix Barral.

Greimas, A. J. 1973: *En torno al sentido: ensayos semióticos*, Madrid, Editorial Fragua.

Guillén, C. 2005: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica.

Hagel, J. 1992: "Apuntes sobre el cuento". *Puro cuento*, 35. *

Hernández de López, A. M. 2003: *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*. Madrid, Editor de Publicaciones.

Hernadi, P. 1978: *Teoría de los géneros literarios*. Barcelona, A. Bosch.

Iser, W. 1987: *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus.

Jakobson, R. 1985: "Lingüística y poética" en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Planeta.

Jauss, H. R. 1976: *La literatura como provocación*. Barcelona, Península.

Kayser, W. 1961: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos.

Kohan, S. A. 2002: *Así se escribe un buen cuento: (claves de la ficción narrativa)*. Barcelona, Editorial Grafein.

Krauss, W. 1982: "Apuntes sobre la teoría de los géneros literarios" en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas I*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Krysinski, W. 1997: *Encrucijada de signos*. Madrid, Arco.

Lancelotti, M. 1965: *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*. Buenos Aires, Editorial Universitaria.

Lapesa, R. 1973: *Introducción a los estudios literarios*. Madrid, Cátedra.

Lasso, L. E. 1990: *Señas de identidad en la cuentística hispanoamericana*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Lázaro Carreter, F. 1986: "Sobre el género literario" en *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus.

- 1987: "La literatura como fenómeno comunicativo" en Mayoral, J. A. (comp.) *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Arco.

Ludmer, J. 1977: *Onetti: Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Leal, L. 1971: *Historia del cuento hispanoamericano*, México, Ediciones de Andrea.

Lukács, G. 1971: *Teoría de la novela*. Barcelona, Edhasa.

Lugo Filippi, C. 1991: *Los cuentistas y el cuento*, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Martín Gaité, C. 1983: *El cuento de nunca acabar*. Madrid, Trieste.

Martín Nogales, J. L. 1994: "El cuento español actual. Autores y tendencias" en *Lucanor*, 11.

-1994 b: "La edición y difusión del cuento" en *Insula*, 568.

- 1997: "Evolución del cuento fantástico español" en *Lucanor* 14.

Martín Taffarel, T. 2001: *El tejido del cuento*. Barcelona, Octaedro.

Martínez Blanco, T. 1988: *Identidad cultural de Hispanoamérica*. Madrid, Universidad Complutense.

Martínez Bonati, F. 1992: *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*. Murcia, Universidad de Murcia.

Martínez Gómez, J. 1994: "Fronteras y deslizamientos del cuento hispanoamericano" en *Coloquio Internacional: el texto latinoamericano*. Vol. I, Madrid, Editorial Fundamentos.

Martínez López, M. I. 2001: *Los géneros narrativos*. Granada, Editorial La Vela.

Martínez López, M. & Gleason, M. A. 1996: *Introducción al estudio de la narrativa corta norteamericana del siglo XIX: historia y antología de textos*. Granada, Librería Urbano.

Mastrángelo, C. 1991: "Hacia una teoría del cuento". *Puro cuento*, 33.

Mayoral, J. A. (ed.) 1987: *Estética de la recepción*. Madrid, Arco.

- 1987 b: *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Arco.

Mayoral, M. (coord.) 1990: *El personaje novelesco*. Madrid, Cátedra.

Mora, C. de 1982: *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

-1995: *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla, Universidad de Sevilla.

Mora, G. 1985: *En torno al cuento: De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Madrid, José Porrúa Turanzas.

Munguía, Zatarain, M. E. 1999: "Reflexiones en torno al cuento como género literario" (Conferencia pronunciada en Dublín, Irlanda. Marzo de 1999).

- 2002: *Elementos de poética histórica: el cuento hispanoamericano*. México, El Colegio de México.

Orozco Vega, M. J. 2001: *Creación literaria y comunicación: el relato breve en la literatura española del siglo XX*. Sevilla, Padilla Libros.

Ortega, J. 1992: *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Ávila Editores.

-1995: "El nuevo cuento hispanoamericano" en Pupo-Walker, E. *El cuento hispanoamericano*. Madrid, Castalia.

Oviedo, J. M. 1995: "Ricardo Palma: un arte de contar" en Pupo-Walker, E. *El cuento hispanoamericano*. Madrid, Castalia.

Pacheco, C. y Barrera Linares, L. (et al.) 1997: *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas, Venezuela. Monte Ávila Editores.

Paredes, J. 1986: *Algunos aspectos del cuento literario*. Granada, Universidad de Granada.

- 2004: *Para una teoría del relato: las formas narrativas breves*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Pozuelo Yvancos, J. M. 1993: *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis.

Prada, R. (coord.) 1989: *La narratología hoy*. La Habana, Editorial Arte y Literatura.

Propp, V. 1972: *Morfología del cuento*. Buenos Aires, Juan Goyanarte Editor.

- 1998: *Las raíces históricas del cuento*. Madrid, Fundamentos.

Puebla Ortega, J. 1996: *Los géneros literarios*. Madrid, Playor.

Puig, L. 1990: *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*. México, Editorial Limusa.

Pupo-Walker, E. 1973: *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid, Castalia.

- 1995: *El cuento hispanoamericano*. Madrid, Castalia.

Quiroga, H. 1985: *Cuentos*. México, Porrúa.

Rama, A. 1985: *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI Editores.

Reyes, G. 1984: *Polifonía textual. La citación en el relato*. Madrid, Gredos.

Ricoeur, P. 1980: *La metáfora viva*. Madrid, Ediciones Europa

Risco, A. 1987: *Literatura fantástica de lengua española*. Madrid, Taurus.

Rodríguez Pequeño, F. J. 1995: *Ficción y géneros literarios*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma.

Rodríguez Pequeño, M. 1991: *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*. Madrid, Júcar.

Rodríguez Romero, N. 1996: *Elementos para una teoría del minicuento*. Tunja, Colombia, Colibrí.

Rueda, A. 1992: *Relatos desde el vacío: un nuevo espacio crítico para el cuento actual*. Madrid, Orígenes.

- 1995: "Los perímetros del cuento hispanoamericano actual" en E. Pupo-Walker (ed.) *El cuento hispanoamericano*. Madrid, Castalia.

Sadurní D'Acari, T. I. 2005: *Teoría del relato breve, el ejemplo mexicano*. Madrid, Universidad Complutense.

Salvador, A. 2002: *Espacios, estrategias, territorios. Algunas aproximaciones a la Literatura Hispanoamericana del siglo XX*. México, U□AM.

Sánchez Marín, J. A. y Muñoz Martín, M. N. 2004: *Retórica, poética y géneros literarios*. Granada, Universidad de Granada.

Sayers Peden, M. (ed.) 1983: *The Latin American short story. A critical history*. Boston, Twayne Publishers.

Schaeffer, J. M. 1988: "Del texto al género. Notas sobre la problemática teórica" en Garrido Gallardo, M. A. (ed.) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco / Libros.

Senabre, R. 1987: *Literatura y público*. Madrid, Paraninfo.

Spang, K. 1996: *Géneros literarios*. Madrid, Síntesis.

Tacca, O. 1973: *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos.

Teun A. Van Dijk (ed.); trad. Diego Hernández García 1999: *Discurso y literatura: nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*. Madrid, Visor Libros.

Todorov, TZ. 1972: *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

- 1988: "El origen de los géneros" en Garrido Gallardo, M. A. (ed.) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco/Libros.

Tomachevski, B. 1982: *Teoría de la literatura*. Madrid, Akal.

Valcárcel, E. 1997: *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica*. A Coruña, Universidad da Coruña.

Vallejo, C. V. de 1989: *Teoría cuentística del siglo XX*. Miami, Ediciones Universal.

- 1992: *Elementos para una semiótica del cuento hispanoamericano del siglo XX*. Miami, Ediciones Universal.

Valles Calatrava, J. 1994: *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*. Almería, Universidad de Almería.

Villanueva, D. (ed.) 1983: *La novela lírica*. Madrid, Taurus.

- 1989: *El comentario de textos narrativos: la novela*. Valladolid/Gijón, Aceña/Júcar.

- 1991: *El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura comparada*. Barcelona, PPU.

Wahnón, S. 1991: *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada, Universidad de Granada.

- 1992: "Una mirada crítica a la posmodernidad" en *Insula*, nº 552.

- 1995: *Lenguaje y literatura*. Barcelona, Octaedro.

Wellek, R. y Warren, A. 1979: "Géneros literarios" en *Teoría literaria*, Madrid, Gredos.

Zabala, L. 1993: *Teorías del cuento, Teoría de los cuentistas*, vol. I, México, U□AM.

- 1995: *Teorías del cuento. La escritura del cuento*, vol. II, México, U□AM.

- 1999: *Lecturas simultáneas: la enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*. México, U□AM.

OBRAS DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

(Nota): Las obras de García Márquez aparecen en el orden en que han sido publicadas. Cuando se ha utilizado en este trabajo una edición diferente a la primera, se reseña a continuación.

-1955: *La hojarasca*. Bogotá, Colombia, Editorial S. L. B.

- 1961: *El coronel no tiene quien le escriba*. Medellín, Aguirre Editor.

- 1962: *La mala hora*. Madrid, Talleres de Gráficas Luis Pérez (Edición desautorizada por el autor). La primera edición que reconoce es la realizada en México por la Editorial Era, en 1966.

- 1962 b: *Los funerales de la Mamá Grande*. Xalapa, México. Universidad Veracruzana.

Incluye los siguientes títulos:

- Un día después del sábado (1954)
- Un día de estos (1959)
- La siesta del martes (1960)
- En este pueblo no hay ladrones (1960)
- La prodigiosa tarde de Baltasar (1962)
- La viuda de Montiel (1962)
- Rosas artificiales (1962)
- Los funerales de la Mamá Grande (1962)

- 1967: *Cien años de soledad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. Barcelona, Mondadori (1987).

- 1968: *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*. Buenos Aires, Estuario.
- 1970: *Relato de un naufrago*. Barcelona, Tusquets. (33ª Edición, Tusquets, 1994)
- 1972: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada: siete cuentos*. Caracas, Monte Ávila Editores. Plaza y Janés (1997).

Incluye los siguientes títulos:

- El mar del tiempo perdido (1961)
- Un señor muy viejo con unas alas enormes (1968)
- Blacamán el bueno, vendedor de milagros (1968)
- El último viaje del buque fantasma (1969)
- El ahogado más hermoso del mundo (1970)
- La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada (1970)
- Muerte constante más allá del amor (1972)

La primera edición de este libro se produce de forma simultánea en Caracas, Monte Ávila; Barcelona, Barral Editores; México, Editorial Hermes y Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

- 1973: *Cuando era feliz e indocumentado*. Caracas, Monte Ávila.
- 1974: *El negro que hizo esperar a los ángeles*. Buenos Aires, Ediciones Alfil. (Edición no autorizada por el autor).
- 1974 b: *Ojos de perro azul* (once cuentos). Buenos Aires, Editorial Sudamericana. Barcelona, Plaza y Janés.

Incluye los siguientes títulos:

- La tercera resignación (1947)
- Eva está dentro de su gato (1947)
- La otra costilla de la muerte (1948)
- Diálogo con el espejo (1949)
- Amargura para tres sonámbulos (1949)
- Ojos de perro azul (1950)
- La mujer que llegaba a las seis (1950)
- La noche de los alcaravanes (1953)
- Alguien desordena estas rosas (1950)
- Caba, el negro que hizo esperar a los ángeles (1951)
- Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo (1955)

La edición de Plaza y Janés de 1997 incluyó por primera vez tres títulos más; también lo hace la edición de Mondadori de 1999:

- Tubal-Caín forja una estrella (1948)
- De cómo Catabanael hace una visita (1950)
- Un hombre viene bajo la lluvia (1954)

- 1975: *El otoño del patriarca*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana;

- 1981: *Textos costeños*. Obra periodística, Vol. 1. Barcelona, Editorial Bruguera.

- 1981 b: *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá, La Oveja Negra. Barcelona, Mondadori (1993).

La primera edición de esta obra se produce de forma simultánea en Barcelona, Bruguera; Buenos Aires, Editorial Sudamericana; México, Editorial Diana y Bogotá, Editorial Oveja Negra.

- 1982: *Entre cachacos I y II*. Obra periodística, Vols. 2 y 3. Barcelona, Editorial Bruguera. Barcelona, Mondadori (1992 b).

- 1982 c: *La soledad de América Latina. Brindis por la poesía*. (Discurso del Premio Nóbel). Barcelona, Ediciones Originales.

- 1982 d: *Gabriel García Márquez. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. El olor de la guayaba*. Bogotá, Editorial La Oveja Negra. Barcelona, Mondadori (1994).

- 1983: *De Europa y América*. Obra periodística, Vol. 4. Barcelona, Editorial Bruguera. Barcelona, Mondadori (1992 c).

- 1985: *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá, Editorial Oveja Negra. Barcelona, Ediciones Debolsillo (2005).
La primera edición de esta novela tuvo lugar de forma simultánea en Barcelona, Bruguera; Buenos Aires, editorial Sudamericana; México, Editorial Diana y Bogotá, Editorial Oveja Negra.

- 1986: *La aventura de Miguel Littín, clandestino en Chile*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

- 1989: *El general en su laberinto*. Bogotá, Ediciones El Avegante. Madrid, Mondadori (1989).

- 1991: *Notas de prensa 1980-1984*. Madrid, Mondadori.

- 1992: *Doce cuentos peregrinos*. Barcelona, Mondadori.

Incluye los siguientes títulos:

- Buen viaje, señor presidente (1979)
- La santa (1981)

- El avión de la bella durmiente (1982)
- Me alquilo para soñar (1980)
- "Sólo vine a hablar por teléfono" (1991)
- Espantos de agosto (1980)
- María dos Prazeres (1989)
- Diecisiete ingleses envenenados (1980)
- Tramontana (19829)
- El verano feliz de la señora Forbes (1981)
- La luz es como el agua (1978)
- El rastro de tu sangre en la nieve (1981)

La primera edición de este libro está compuesta por las ediciones simultáneas de Barcelona, Mondadori; Buenos Aires, editorial Sudamericana; México, Editorial Diana y Bogotá, Editorial Oveja Negra.

- 1994: *Del amor y otros demonios*. Bogotá, Editorial Orma. Barcelona, Plaza y Janés (1997).

La primera edición de este libro está compuesta por las ediciones simultáneas de Barcelona, Mondadori; Buenos Aires, editorial Sudamericana; México, Editorial Diana y Bogotá, Editorial Orma.

- 1994 b: *Diatriba de amor contra un hombre sentado* (Teatro). Bogotá, Arango Editores.

- 1995: *Taller de guión de Gabriel García Márquez. "Me alquilo para soñar"*. Bogotá, Voluntad. Madrid, Ollero & Ramos Editores (1997).

- 1995 b: *Cómo se cuenta un cuento*. Bogotá, Voluntad.

- 1996: *Noticia de un secuestro*. Barcelona, Mondadori.

La primera edición de este libro está compuesta por las ediciones simultáneas de Barcelona, Mondadori; Buenos Aires, editorial Sudamericana; México, Editorial Diana y Bogotá, Editorial Norma.

- 1998: *La bendita manía de contar: San Antonio de los Baños (Cuba), Escuela Internacional de Cine y Televisión*. Madrid, Ollero & Ramos Editores.

- 1999: *Por la libre. (1974-1995). Notas de prensa. Obra periodística*. Barcelona, Mondadori.

- 2002: *Vivir para contarla*. Barcelona, Mondadori.

- 2004: *Memoria de mis putas tristes*. Barcelona, Mondadori.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Abate, S. 1998: *Modernismo, Rubén Darío y su influencia en el realismo mágico*. Bahía Blanca, Argentina, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur.

Acevedo, E. 1981: *El río Grande de la Magdalena*. Bogotá, Banco de la República.

Acker, B. 1980: "Religion in Colombia as seen in the Works of García Márquez" en Cooper, W. F. y Brown L. C. *Religion in Latin American life and literature*. Waco (Texas), Markham Press.

Albornoz, A de 1974: "Un cuento de Gabriel García Márquez 'El ahogado más hermoso del mundo'" en *El comentario de textos, 2. De Galdós a García Márquez*. Madrid, Castalia.

Alegría, F. 1984: "García Márquez: The reality of Latin America" en Oyarzún, K. and Megenney, W. (eds.) *Essays on Gabriel García Márquez*. Riverside, The University of California.

Alemaný, C. 1997: "*Doce cuentos peregrinos: búsqueda fragmentaria de un nuevo modelo narrativo*" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Alfaro, G. 1979: *Constante de la historia de Latinoamérica en García Márquez*. Cali, Colombia, Editorial Biblioteca Banco Popular.

Alonso, C. J. 1995: "Muerte y resurrecciones en Horacio Quiroga" en Pupo-Walker, E. *El cuento hispanoamericano*. Madrid, Castalia.

Álvarez, M. 1997: "Escritura y reescritura en los últimos cuentos de Gabriel García Márquez" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Alvarez-Borland, I. 1985: "From mystery to parody: reading García Márquez's *Crónica de una muerte anunciada*" en *Symposium*, 38.

Amante Blanco, J. J. 1981: "La novela del dictador en Hispanoamérica" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 370.

Angosto Martínez, J. J. 1997: "La 'otra' narrativa de Gabriel García Márquez" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Anderson, J. L. 1999: "El poder de García Márquez" en *El País Dominical* de 31 de octubre. Madrid.

Aparicio López, T. 1975: "Gabriel García Márquez" en *Religión y Cultura*, 21 (89).

Arango, M. A. 1985: *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México, Editorial Fondo de Cultura Económica.

Arias Michelena, R y Corrales Pascual, M. 1975: *Lectura de García Márquez: doce estudios*. Quito, Centro de Publicaciones de la Universidad Católica del Ecuador.

Arnau, C. 1975: *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*. Barcelona, Península.

Aronne-Amestoy, L. 1985: "Blacabunderías del método: el recurso al discurso en García Márquez" en Ana M. Hernández (ed.) *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*.

- 1986: *Utopía, paraíso e historia: inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar*. Amsterdam, John Benjamins.

Arroyo, F. 1985: "El amor, la vejez, la muerte: un paseo con Gabriel García Márquez por la trama y la historia de su última novela" en *El País* de 12 de diciembre, Suplemento Libros. Madrid.

Ávila, P. L. 1983: "Una lectura de Crónica de una muerte anunciada" en *Casa de las Américas*, nº 140.

Baldwin, S. P. 2003: *Gabriel García Márquez: his life and works*. New York, Sparknotes.

Ballarín, M. P. 1997: "De *Cien años de soledad* a *El amor en los tiempos del cólera*: de la negación a la apoteosis del amor" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Barbosa, C. 1997: "Retórica de la irrealidad en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Barchino, M. 1997: "Relato de un naufrago de García Márquez y la primera narrativa hispanoamericana" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Barrera, T. 1997: "Lectura de Buen viaje, señor presidente" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Barros Valero, C. 1970: *El amor en Cien años de soledad*. México, UQAM.

Barsy, K. 1989: *La estructura dialéctica de El otoño del patriarca*. Puerto Rico, Universidad de Río Piedras.

Bautista, G. 1989: "Feminismo y religión en *Crónica de una muerte anunciada*" en *De ficciones y realidades. Perspectivas sobre literatura e historia colombianas*. Bogotá, Tercer Mundo Editores.

Bedoya, L. I. 1987: *La estructura mítica del relato en la obra de Gabriel García Márquez*. Medellín, Ediciones Lea.

Bedoya, L. I. y Escobar, A. 1980: *Elementos para una lectura de El otoño del patriarca*. Medellín, Ediciones Pepe.

- 1980 b: *La mala hora. Lectura crítica*. Medellín, Ediciones Hombre Nuevo.

Beltrán Almería, L. 1995: "La revuelta del futuro: mito e historia en *Cien años de soledad*" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 535. Madrid.

- 1997: "La parodia del amor en *El amor en los tiempos del cólera*" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Bell, M. 1993: *Gabriel García Márquez: solitude and solidarity*. New York, St. Martin's Press.

Bell-Villada, G. 1989: "El joven periodista García Márquez y la política de la cultura popular" en *Revista de Estudios Colombianos*, nº6.

- 1990: *García Márquez. The man and his work*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press.

Benavides González, C. 1999: "García Márquez: rompiendo el laberinto de la soledad" en *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 187. (Ejemplar dedicado a: Gabriel García Márquez: la vocación de un narrador de los eventos de la cotidianidad). Barcelona, Proyecto A Ediciones.

Benedetti, M. (et al.). 1969: *9 asedios a García Márquez*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

- 1976: "El recurso del supremo patriarca" en *Casa de las Américas*, vol. 17, nº 98.

Benítez Villalba, J. 1997: "La cotidianidad de lo insólito: los cuentos peregrinos de Gabriel García Márquez" en E. Valcárcel (ed.) *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica*. La Coruña, Universidad de La Coruña.

Benítez-Rojo, A. 1987: "Eréndira o la bella durmiente de García Márquez" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 448.

Bennett, C. E. 1985: *Satire and irony in two Works by Gabriel García Márquez*. Ann Arbor, Michigan, U.M.I.

Benson, J. W. 1989: "El tema de la violencia en el periodismo de García Márquez: épocas y enfoques diferentes" en Jonathan Tittler (ed.) *Violencia y literatura en Colombia*. Madrid, Orígenes.

- 1994: *Estructura de los cuentos de García Márquez*. (Tesis Doctoral) Ann Arbor, Michigan, U.M.I.

- 1998: "Estudios sobre *Notas de prensa 1980-1984*" en *Revista de Estudios Colombianos*, nº 18.

Bermúdez, K. 1998: "El rastro de tu razón en la nieve" en *Folios* nº 8 primer semestre. Santafé de Bogotá D. C., Colombia. Universidad Pedagógica Nacional.

Betancort, J. R. 1997: "La visión del humor en *Cien años de soledad*" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Billon, Y. y Martínez Cavard, 2005: *Gabriel García Márquez: La escritura embrujada*. Madrid, Ediciones Fuentetaja.

Blanco Aguinaga, C. 1997: "Para un estudio de la recepción de la narrativa del "boom" en España" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Blixen, H. 1986: *García Márquez, vida y obra*. Montevideo, Uruguay, Casa del Estudiante.

Bloom; H. (ed.) 1989: *Modern critical views on Gabriel García Márquez*. New York, Chelsea House Publishers.

- (ed.) 2006: *Gabriel García Márquez's One hundred years of solitude*. Philadelphia, Chelsea House Publishers.

Bravo, J. A. 1978: *Lo real maravilloso en la narrativa latino-americana actual*. Lima, Editoriales Unidas.

Brown, K. 1989: "Los Buendía's de antaño" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311.

Burgos, F. 1995: "Aspectos de la cuentística de Gabriel García Márquez" en E. Pupo-Walker (coord.) *El cuento hispanoamericano*. Madrid, Castalia.

Buscarons, M. 1988: *Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez*. Montevideo, Editorial Técnica.

Bushnell, D. 1989: "¿El primer Óbel historiográfico?" en *Revista de Estudios Colombianos*, nº 7.

Cabrero Vaca, I. 1991: *Análisis del proceso de comunicación interpersonal en la novela Cien años de soledad*. (Tesis Doctoral). Madrid, Editorial de la Universidad Complutense.

Caicedo, G. 1977: "El niño, el hielo y el mar" (Entrevista a García Márquez) en *El Espectador*. Bogotá.

Camacho, E. 1997: "Metaforización en *Cien años de soledad*" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

- 1999: "Cien años... veinticinco años después" en *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 187. (Ejemplar dedicado a: Gabriel García

Márquez: la vocación de un narrador de los eventos de la cotidianidad).
Barcelona, Proyecto A Ediciones.

- 1999 b: "de la soledad al amor" en *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 187. (Ejemplar dedicado a: Gabriel García Márquez: la vocación de un narrador de los eventos de la cotidianidad). Barcelona, Proyecto A Ediciones.

Camacho Delgado, J. M. 1997: *Césares, tiranos y santos en "El otoño del patriarca"*. La falsa biografía del guerrero. Sevilla. Diputación de Sevilla.

- 1997 b: "La religión del amor en la última narrativa de Gabriel García Márquez" en *letras de Deusto*, vol. 27 (74).

- 1997 c: "De Tormes a Aracataca: una interpretación de 'Buen viaje, señor presidente'" en *Revista de Estudios Colombianos*, nº 17.

- 1997 d: "El largo viaje de Edipo. De la Tebas de Sófocles al Caribe de García Márquez" en *La Casa Grande*.

- 1997 e: "Gabriel García Márquez y la tragedia sofoclea. Una lectura clásica de 'El otoño del patriarca'" en *Historia y Cultura*.

- 1997 f: "José Arcadio y el mundo de los piratas" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

- 2002: "El general sí tiene quien le escriba. Dos novelistas y un tirano" en *Metapolítica*, nº 21.

- 2002 b: "Crónica de una muerte anunciada. La reescritura de la Historia" en *Actas del V Simposio de Actualización Científica y Didáctica de Lengua Española y Literatura*. Sevilla. Asociación Andaluza de Profesores de Español.

Campos, J. 1975: "Una nueva fábula americana: *El otoño del patriarca*" en *Ínsula*, 348.

- 1978: "Gabriel García Márquez" en Joaquín Roy (ed.) *Narrativa y crítica de nuestra América*. Madrid, Castalia.

Canfield, M. L. 1982: "*El otoño del patriarca* (dicotomías explícitas y latentes)" en *Eco* nº 252, Bogotá.

- 1984: "El patriarca de García Márquez: padre, poeta y tirano" en *Revista Iberoamericana*, 128-129. Pittsburg.

- 1984 b: *El "patriarca" de García Márquez. Arquetipo literario del dictador hispano-americano*. Florencia, Opus Libri.

- 1992: "Gabriel García Márquez o el milagro de la paradoja" en J. G. Cobo Borda (ed.) *Gabriel García Márquez. Testimonios sobre su vida. Ensayos sobre su obra*. Bogotá, Siglo del Hombre.

- 1997: "Paradoja, cliché y fabulación en la obra de García Márquez" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Carballo, E. 1971: "Gabriel García Márquez: Un gran novelista latinoamericano" en *Nueve asedios a García Márquez*. Chile, Editorial Universitaria.

Cardwell, R. 1987: "Characterization in the early fiction of Gabriel García Márquez" en Bernard McGuirk y Richard Cardwell, *Gabriel García Márquez: new readings*. Cambridge, Cambridge University Press.

Carpentier, A. 1981: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Bogotá, Siglo XXI Editores.

Carranza, M. M. 1992: "□ son doce y sí han peregrinado" en *Semana*, 11 agosto.

Carrascosa Miguel, P. 1989: *El general en su laberinto, G. García Márquez*. Madrid, CEAC.

Carreras González, O. 1974: *El Mundo de Macondo en la obra de Gabriel García Márquez*. Miami, Ediciones Universal.

Carrillo Sarmiento, G. D. 1975: *La narrativa de Gabriel García Márquez. Ensayos de interpretación*. Madrid, Castalia.

Cebrián, J. L. (ed.) 1997: *Retrato de Gabriel García Márquez*. Madrid, Galaxia Gutenberg.

Cervera, V. 1997: "Un cuento soñado con ojos de perro azul" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Cilloniz, A. 1988: *Crónica de una muerte anunciada*. Madrid, Alborada.

Cirlot, J. E. 1985: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor.

Clark, G. J. B. 1999: *A synergy of styles: art and artifact in Gabriel García Márquez*. Lanham, Md., University Press of America.

Clementelli, E. 1974: *García Márquez*. Florencia, La Nuova Italia.

Cobo Borda, J. G. 1983: "La cocina literaria de Gabriel García Márquez" en *Eco*, nº 259.

- (et al.). 1992: *Gabriel García Márquez: Testimonios sobre su vida y ensayos sobre su obra*. Bogotá, Siglo del hombre Editores.

- (sel. Y prólogo) 1992 b: *Para que mis amigos me quieran más: homenaje a Gabriel García Márquez*. Santafé de Bogotá (Colombia), Siglo del Hombre Editores.

-(et al.). 1994: *Cultura y violencia a través de la obra de García Márquez*. Madrid, Academia Caballero.

-1994: *Gabriel García Márquez. Crítica y bibliografía*. Madrid, Antonio Caballero.

- (comp. y prólogo de) 1995: *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

-1997: *Para llegar a García Márquez*. Bogotá, Temas de Hoy.

Collazos, O. 1983: *García Márquez: la soledad y la gloria: su vida y su obra*. Barcelona, Plaza & Janés.

Córdoba, R. 1993: "Aproximación al enigma en la novela de García Márquez: de *La hojarasca* a *Cien años de soledad*" en *Historia y Cultura*, num. 1.

Coria Ruiz, L. M. 1996: "Lo cotidiano y lo sobrenatural en *Del amor y otros demonios* de García Márquez" en *Castilla*, 21.

Corrales Pascual, M. (ed.). 1975: *Lectura de García Márquez: doce estudios*. Quito, Universidad Pontificia.

Cremades, R. y Esteban, A. 2002: *Cuando llegan las musas*. Madrid, Espasa Calpe.

Cruz Pérez, F. J. 1993: "García Márquez, la realidad sin mediaciones" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 512.

- 1994: "Las realidades irreales" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 528.

Cueva, A. 1993: *Literatura y conciencia histórica en América Latina*. Quito, Planeta.

Chevalier, J. y Gheerbrandt, A. 1986: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Herder.

De Caicedo, L. de R. 1992: "Los Doce cuentos peregrinos: Relatos de lujo" en *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, 16 agosto.

De la Fuente, J. L. 1997: "El avión de la bella durmiente: Bryce Echenique y García Márquez" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Díaz Arenas, A. 1992: *La aventura de una lectura de El otoño del patriarca de Gabriel García Márquez*. Kassel, Alemania, Reichenberger.

- 1992 b: *Construcción y deconstrucción en "El amor en los tiempos del cólera"*. Kassel, Alemania, Reichenberger.

- 1998: *Reflexiones en torno a Noticia de un secuestro de Gabriel García Márquez (La historia y sus límites)*. Kassel, Alemania, Reichenberger.

Díez Huelamo, B. 1986: *Claves para la lectura de Relato de un naufrago de Gabriel García Márquez*. Madrid, Ediciones Daimon.

Dolan, S. 1994: *Hispanics of Achievement: Gabriel García Márquez*. New York, Chelsea House Publishers.

Dorfman, A. 1971: "La muerte como acto imaginativo en *Cien años de soledad*" en A. Flores y R. Silva Cáceres, *La novela hispanoamericana actual*. New York, Las Américas.

- 1972: *Imaginación y violencia en América. Ensayos sobre Borges, Asturias, Carpentier, García Márquez, Rulfo, Arguedas y Vargas Llosa*. Barcelona, Anagrama.

Earle, P. (ed.). 1987: *Gabriel García Márquez*, Madrid, Taurus.

Encinar, A. 1991: "Perspectivas sociales y técnicas narrativas en 'La prodigiosa tarde de Baltazar' y 'La viuda de Montiel'" en *Revista de Estudios Colombiano* num. 10.

Escobar Mesa, A. 1981: *Imaginación y realidad en Cien años de soledad*. Medellín, Ediciones Pepe.

Esteban, A. 1995: "La muerte en los *Doce cuentos peregrinos*" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 539-540.

- 1996: *40 años del "boom" latinoamericano*. New Delhi (India), Centre of Spanish Studies.

Esteban, A. y Panichelli, S. 2004: *Gabo y Fidel. El paisaje de una amistad*. Madrid, Espasa Calpe.

Fajardo, A. 1987: "El amor en los tiempos del cólera" en *Revista de estudios colombianos*, nº 2.

Farías, V. 1981: *Los manuscritos de Melquíades, Cien años de soledad, burguesía latinoamericana y dialéctica de la reproducción ampliada de negación*, Frankfurt, Vervuert.

Fau, M. E. 1980: *Gabriel García Márquez: an Annotated Bibliography, 1947-1979*. Westport, Greenwood Press.

- **y de González, N.** 1986: *Bibliographic Guide to García Márquez, 1979-1985*. Westport, Greenwood Press.

- **y de González, N.** 1994: *Bibliographic Guide to García Márquez, 1985-1992*. Westport, Greenwood Press.

Febri Zelenka, M. A. 1987: *Gabriel García Márquez. Tradición y modernidad en la obra de un gran escritor*. Albacete, Barcarola.

Felten, H. 1989: «'El ahogado más hermoso del mundo': Lectura plural de un texto de García Márquez» en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert.

Fernández, T. 1992: «García Márquez, mito e historia de nuestro tiempo» en J. G. Cobo Borda (ed.) *Gabriel García Márquez. Testimonios sobre su vida. Ensayos sobre su obra.* Bogotá, Siglo del Hombre Ediciones.

- 1997: «Entre el mito y la historia: las últimas obras de Gabriel García Márquez» en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Fernández Ariza, G. 2001: *El héroe pensativo: la melancolía en Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez.* Málaga, Universidad de Málaga.

Fernández-Braso, M. 1982: *La soledad de Gabriel García Márquez: una conversación infinita.* Madrid, Planeta.

Ferreira, C. 1994: "Entre América y Europa: Doce cuentos peregrinos de Gabriel García Márquez" en *MIFLC-Review*, 4. Radford, VA.

Fiddian, R. 1986: «A prospective post-script: apropos of *Love in the Times of Cholera*», en Bradley Shaw y Ora Godwin (ed.) *Critical perspectives on Gabriel García Márquez.*

Fuentes, C. 1972: *La nueva novela hispanoamericana.* México, Editorial Mortiz.

- 1987: *Gabriel García Márquez and the invention of America.* Liverpool, Liverpool University Press.

Galvis, S. 1996: *Los García Márquez,* Bogotá, Arango.

Garcés Luque, L. M. 1985: *Tiempo y espacio en "Cien años de soledad"*. Ann Arbor, Michigan, U.M.I.

García Conde, L. 1997: "El general en su laberinto: un encuentro con la historia de América Latina" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

García Dussán, P. 2004: "El papel de la ironía y la metaficción en *El general en su laberinto*" en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid, Universidad Complutense.

García Núñez, L. F. (ed.). 1995: *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

García Posada, M. 1992: "La magia de la belleza y del horror: el fondo trágico de García Márquez en *Doce cuentos peregrinos*" en *Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland*. Diciembre, 4.

García Ramos, J. M. 1984: *Imaginario de Gabriel García Márquez*, Tenerife, Liminar.

García Usta, J. 1995: *Cómo aprendió a escribir García Márquez*. Medellín, Editorial Lealon.

Gariano, C. 1981: "El humor numérico en *Cien años de soledad*" en Peter Earle (ed.), *Gabriel García Márquez*. Madrid, Taurus.

Giacoman, H. F. (ed.) 1972: *Homenaje a Gabriel García Márquez: variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York, Las Américas.

Gilard, J. 1975: *La obra periodística de García Márquez (1950-1952)*. Bogotá, Eco.

- 1976: "García Márquez o el deterioro de los mitos" en *La Gaceta*, vol. I, nº 8.

- 1988: *Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad*, Bogotá, Nueva Época.

Giraldo, L. 1993: "Peregrinaje y levitación en *Doce cuentos peregrinos*" en *Texto y Contexto*, nº 20.

González, A. 1988: "The end of the text: Journalism in the fiction of Gabriel García Márquez" en Ortega, J. (ed.), *Gabriel García Márquez and the powers of fiction*. Austin, University of Texas Press.

González Bermejo, E. 1971: *Cosas de escritores*. Montevideo, Marcha.

- 1982: "García Márquez: ahora doscientos años de soledad" en Peter Earle (ed.), *Gabriel García Márquez*. Madrid, Taurus.

González del Valle, L. y Cabrera, V. 1972: *La nueva ficción hispanoamericana a través de Miguel Ángel Asturias y Gabriel García Márquez*. New York, Eliseo Torres.

González Pérez, A. 1995: "Borges y las fronteras del cuento" en E. Pupo-Walker, *El cuento hispanoamericano*. Madrid, Castalia.

Gordo Ribas, L. 2002: *Análisis y estudios sobre la obra, el autor y su época de Cien años de soledad*. Barcelona, Art Enterprise.

Gullón, R. 1970: *García Márquez o el olvidado arte de contar*. Madrid, Taurus.

Gutiérrez Girardot, R. 1981: "Dos veces humor" en *Quimera*, Diciembre, nº 14.

Harss, L. 1977: *Los nuestros*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Hernández López, A. M. 1986: *Interpretaciones a la obra de García Márquez*. Madrid, Beramar.

- 2002: *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Madrid, Pliegos.

Herrera Sobek, M. 1986: *The function of folklore in Gabriel García Márquez*. Ann Arbor, Michigan, U.M.I.

Hood, E. W. 1997: "La ficción de Gabriel García Márquez: repetición e intertextualidad" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Houvenaghel, E. 1999: "The double rhetoric of verosimilitude in *Doce cuentos peregrinos* by Gabriel García Márquez". *Neophilologus*, Amsterdam (Netherlands), vol. 83 (1)

Janes, R. 1981: *Gabriel García Márquez: revolutions in wonderland*. Columbia, University of Missouri Press.

Jansen, A. 1975: "Procesos humorísticos de *Cien años de soledad* y sus relaciones con el barroco" en *XVII Congreso de Literatura Iberoamericana*. Sevilla-Madrid.

- 1989: "Contribución al estudio de los procesos humorísticos en *El amor en los tiempos del cólera*" en *Annali Istituto Universitario Orientale*. Julio, 31(2).

- 1992: "La progresión del humor de García Márquez en sus tres novelas mayores" en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. III. Barcelona, PPU.

Jara Cuadra, R. y Mejía Duque, J. 1972: *Las claves del mito en García Márquez*. Valparaíso, Ediciones Universitarias.

Jaramillo, D. 1992: "Una docena de levitaciones" en *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, 16 agosto, Bogotá.

Jill Levine, S. 1975: *El espejo hablado*. Caracas, Monte Ávila Editores.

Joset, J. 1984: *Gabriel García Márquez, coetáneo de la eternidad*. Ámsterdam, Rodopi.

Kawabata, Y. 1989: *La casa de las bellas durmientes*. Barcelona, Caralt.

Kline, C. 1999: "la violencia en la obra de Gabriel García Márquez" en *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 187. (Ejemplar dedicado a: Gabriel García Márquez: la vocación de un narrador de los eventos de la cotidianidad). Barcelona, Proyecto A Ediciones.

-2002: *Violencia en Macondo: tema recurrente en la obra de Gabriel García Márquez*. Bogotá, Alfaomega Colombiana.

- 2003: *Los orígenes del relato: los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

Kulin, K. 1980: *Creación mítica en la obra de García Márquez*. Budapest, Academia de Ciencias de Hungría.

- 1987: *En busca de un presente infinito: Faulkner, Onetti, Rulfo, García Márquez*. La Habana, Editorial Arte y Literatura.

Lasso, L. E. 1994: *Narrativa de García Márquez: hacia la otra postmodernidad*. Iteiva (Colombia), ACE Samán Editores.

Lastra, P. (ed.). 1969: *Nueve asedios a García Márquez*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Leante, C. 1996: *Gabriel García Márquez, el hechicero*. Madrid, Pliegos.

Lenz, P. 1999: "Calas en el proceso creativo de García Márquez: Cómo se cuenta un cuento y *Doce cuentos peregrinos*". *Revue Suisse des Litteratures Romanes*, num.35. Lausanne, Switzerland.

Levine, S. J. 1975: *El espejo hablado: un estudio de "Cien años de soledad"*. Caracas, Monte Ávila.

López-Capestany, P. 1975: "Gabriel García Márquez y la soledad" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 297.

López Lemus, V. 1987: *García Márquez: una vocación incontenible*. La Habana (Cuba), Editorial Letras Cubanas.

López Michelsen, A. 1992: "García Márquez o el oficio del escritor" *Para que mis amigos me quieran más: homenaje a Gabriel García Márquez*. Selección y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda. Santafé de Bogotá (Colombia), Siglo del Hombre Editores.

López Parada, E. 1999: "Un ángel paciente o la resistencia de los mitos: García Márquez y su señor viejo con unas alas enormes" en *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 187. (Ejemplar dedicado a: Gabriel García Márquez: la vocación de un narrador de los eventos de la cotidianidad). Barcelona, Proyecto A Ediciones.

López Tames, R. 1975: *La narrativa actual de Colombia y su contexto social*. Valladolid, Universidad de Valladolid.

Losada, M. 1997: "Lo hiperbólico en Gabriel García Márquez: el insomnio del ser" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Ludmer, J. 1972: "*Cien años de soledad*": una interpretación. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

Maldonado Denis, M. 1977: *La violencia en la obra de García Márquez*. Bogotá, Edic. Suramericana.

Mallett, Brian J. 1977: "Los funerales del patriarca que no quiere morir" en *Arbor*, 97:377.

Marco, J. 1997: "Antítesis del poder: dictadura, vejez y soledad" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Marcos, J. M. 1986: *De García Márquez al Postboom*. Madrid, Orígenes.

Martin, G. 1987: *On "magical" and social realism in García Márquez.* en Bernard McGuirk y Richard Cardwell, *Gabriel García Márquez: new readings.* Cambridge, Cambridge University Press.

- 1999: "Gabriel García Márquez: cronología" en *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 187. (Ejemplar dedicado a: Gabriel García Márquez: la vocación de un narrador de los eventos de la cotidianidad). Barcelona, Proyecto A Ediciones.

Martín Gaite, C. 1981: "El otoño del patriarca o la identidad irre recuperable" en P. Earle, *Gabriel García Márquez.* Madrid, Taurus.

Martínez López, M. I. 2002: "El trasfondo real en la cuentística de Gabriel García Márquez" en *Actas del V Simposio de Actualización Científica y Didáctica de Lengua Española y Literatura.* Sevilla. Asociación Andaluza de Profesores de Español.

- 2003: "Recurrencias en los *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez" en *Actas del IV Simposio de Actualización Científica y Didáctica de Lengua Española y Literatura.* Sevilla. Asociación Andaluza de Profesores de Español.

Maturo, G. 1977: *Claves simbólicas de García Márquez.* Buenos Aires, García Cambeiro.

- 1991: *América Latina en su laberinto. Una aproximación hermenéutica a la novela El general en su laberinto.* Buenos Aires, Centro de Estudios Latinoamericanos.

McGrady, D. 1972: "Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez" en *BICC*, XXVII.

McGuirk, B. y Cardwell, R. 1987: *Gabriel García Márquez: New Readings*. New York, Cambridge University Press.

McMurray, G. R. (ed.) 1987: *Critical essays on Gabriel García Márquez*. Boston, G. K. Hall.

- 1989: "El general en su laberinto: Historia y ficción" en *Revista de Estudios Colombianos*, nº 7.

Mejía Duque, J. 1975: *El otoño del patriarca o la crisis de la desmesura*. Bogotá, La Oveja Negra.

-1996: *Gabriel García Márquez: Mito y realidad de América*. Buenos Aires, Almagesto.

Mellen, J. 2000: *Gabriel García Márquez*. Detroit, Gale Group.

-2000 b: *Magic realism*. Detroit, Gale Group.

Mena, L. I. 1975: "Hacia una formulación del realismo mágico" en *Bulletin Hispanique* 77.

- 1979: *La función de la historia en Cien años de soledad*. Barcelona, Plaza & Janés.

Méndez, J. L. 1996: "Los peregrinos extraviados: reflexiones sobre "Las cosas extrañas que le suceden a los latinoamericanos en Europa" en *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 10(38). San Juan de Puerto Rico.

-2000: *Cómo leer a García Márquez: una interpretación sociológica*. Puerto Rico, Universidad de Río Piedras.

Méndez Ramírez, H. 1990: "La reinterpretación paródica del código de honor en Crónica de una muerte anunciada" en *Hispania* nº 73.

Mendoza, P. A. 2002: *Aquellos tiempos con Gabo*. Barcelona, Debolsillo.

Mendoza, P. A. y García Márquez, G. 1994: *El olor de la guayaba*. Barcelona, Mondadori.

Meneses, C. 1997: "Un príncipe para Eréndira" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Menton, S. 1982: "Jorge Luis Borges, Magic Realist". *Hispanic Review*, 50.

- 1998: *Historia verdadera del realismo mágico*. México, Fondo de Cultura Económica.

Millington, M. 1987: *Aspects of narrative structure in The incredible and sad story of the innocent Eréndira and her heartless grandmother* en Bernard McGuirk y Richard Cardwell, *Gabriel García Márquez: new readings*. Cambridge, Cambridge University Press.0

Minta, S. 1987: *García Márquez: Writer of Colombia*. New York, Harper & Row.

Molina Fernández, C. 2006: *Gabriel García Márquez: crónica y novela*. Cáceres, Universidad de Extremadura.

Montaner Ferrer, M. E. 1984: *Gabriel García Márquez y la "fantasía encadenada" (el múltiple y fecundo narrador de Macondo)*. /Tesis Doctoral). Barcelona, Universidad de Barcelona.

Morelli, G. 1997: "Fábula, fantasmas. La larga muerte en *Cien años de soledad*" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Muñoz, W. O. 1982: "Sexualidad y religión: crónica de una rebelión esperada" en *Inti: Revista de Literatura Hispánica*. Fall-Spring, 16-17.

Nadal, J. M. 1997: "La cuestión del punto de vista en *Relato de un naufrago*" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Navajas, G. 1991: "*El amor en los tiempos del cólera*: El anticanon de la modernidad en Gabriel García Márquez" en *Revista de Estudios Colombianos*, nº 10.

Navarro Posada, A. C. 1984: *Gabriel García Márquez, la magia de lo real*. Madrid, Fotocopias Puerta del Sol.

Navascués, J. de 1997: "Espacio e identidad: Doce cuentos peregrinos" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Nelson, W. 1979: "The humor and humanizing of outrage" en *Thalia: Studies in Literary Humor*. 2(1-2). Ottawa, Canadá.

Oberhelman, H. 1980: *Presence of Faulkner in the writings of García Márquez*. Lubbock (Texas), Texas Tech Press.

-1991: *Gabriel García Márquez: A study of the short fiction*. Boston, Tawnyne Publishers.

- 1994: *The presence of Hemingway in the short fiction of Gabriel García Márquez*. Fredericton, N.B., Canada, York Press

Ocampo López, J. 1989: *Supersticiones y agüeros colombianos*. Bogotá, El Áncora Editores.

Onstine, R. 1976: "Forma, sentido e interpretación del espacio imaginario en *El otoño del patriarca*". *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 317.

Ortas, E. y Nasarre, A. 1997: "El espacio en los cuentos de Gabriel García Márquez" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Ortega, J. 2003: *Gaborio: Artes de releer a Gabriel García Márquez*. Mexico City, Jorale.

Ortega, J. y Elliot, C. 1988: *Gabriel García Márquez and the powers of fiction*. Austin, University of Texas Press.

Oviedo, J. M. 1989: "Gabriel García Márquez en el laberinto de la soledad" en *Revista de Estudios Colombianos*, nº 7.

Palazuelos, J. C. 2003: *El cuento hispanoamericano como género literario*. Santiago de Chile, Universidad Adolfo Ibáñez.

Palencia Roth, M. 1983: *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid, Gredos.

- 1983: *Gabriel García Márquez*. Madrid, Gredos.

- 1987: *Myth and the modern novel: García Márquez, Mann and Joyce*. New York, Garland Pub.

- 1989: "Crónica de una muerte anunciada: El anti-Edipo de García Márquez" en *Revista de Estudios Colombianos*, nº 6.

- 1997: "Los peregrinajes de García Márquez o la vocación religiosa de la literatura" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

- 1999: "La religión de la estética en Gabriel García Márquez" en *Revista Anthropos*, 187: Huellas del conocimiento (Número especial dedicado a Gabriel García Márquez: la vocación de un narrador de los eventos de la cotidianidad). Barcelona, Proyecto A Ediciones.

Patán, F. 1989: "Una novela de postrimerías" en *Revista de Estudios Colombianos*, nº 7.

Paz, O. 1981: *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de cultura Económica.

Peel, R. M. 1973: "Los cuentos de García Márquez" en E. Pupo-Walker (ed.) *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid, Castalia.

Pelayo, R. 2001: *Gabriel García Márquez: a critical companion*. Westport, Conn. Greenwood Press.

Penuel, A. M. 1994: *Intertextuality in García Márquez*. York, S.C., Spanish Literature Publications.

Peñuelas, M. 1965: *Mito, literatura y realidad*. Madrid, Gredos.

Pereira da Rocha, M. E. 1988: *Aspectos históricos de "El otoño del patriarca"*. (Tesis Doctoral). Ann Arbor, Michigan, U.M.I.

Pérez-Rioja, J. A. 1988: *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, Tecnos.

Pezzano, S. 2004: "Bellas durmientes y putas tristes: una metáfora sobre la vejez, el amor y la muerte" en *La Insignia. Diario Independiente Iberoamericano*. 7 de noviembre del 2004.

Pope, R. D. 1989: "Lectura literaria de *El general en su laberinto*" en *Revista de Estudios Colombianos*, nº 7.

Pozuelo, J. M. 1997: "Cien años de soledad y la poética de la ficción" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Rabell, C. 1994: *Periodismo y ficción en Crónica de una muerte anunciada*. Santiago de Chile, Universidad de Chile.

Rama, A. 1983: *La novela en América Latina, panoramas, 1920-1980*. Bogotá, Procultura.

-1988: *Transculturación narrativa en América Latina*. Bogotá, Siglo XXI Editores.

-1991: *García Márquez: edificación de un arte nacional y popular*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Rama, A. y Vargas Llosa, M. 1973: *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires, Corregidor.

Ramírez Molas, P. 1978: *Tiempo y narración: enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*. Madrid, Gredos.

Ramos, J. A. 1979: *El otoño del patriarca: la novela del dictador en Hispanoamérica*. Philadelphia, University of Pennsylvania.

Ramos Medina, E. 1985: *La muerte en las obras de Gabriel García Márquez*. (Tesis Doctoral). Ann Arbor, Michigan, U.M.I.

Rentería, A. (Ed.) 1979: *García Márquez habla de García Márquez*. Bogotá, Rentería Editores.

Rico, P. y Alonso de los Ríos, C. 1996: Entrevista a García Márquez. *El Semanal*. 21 de Julio.

Rincón, C. 1997: "Los límites de Macondo" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Roberts, G. 1976: "El sentido de lo cómico en *Cien años de soledad*" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 312.

Rock, D. A. 1995: "Humor and self-awareness in *El general en su laberinto*" en *Hispanofila*. Mayo, 114.

Rodríguez Amaya, F. 1997: "Muchos años después...Gabo" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Rodríguez Monegal, E. (et al.). 1973: *Gabriel García Márquez vs. Mario Vargas Llosa*. Puerto Rico, Puerto-Río Piedras.

Rodríguez Núñez, V. 1986: *Cien años de solidaridad. Introducción a la obra periodística de Gabriel García Márquez*. La Habana, Ediciones Unión.

Rodríguez-Vergara, I. 1991: *El mundo satírico de García Márquez*. Madrid, Editorial Pliegos.

- 1991 b: "Parodia sacra en *El amor en los tiempos del cólera*" en *Revista de Estudios Colombianos*, nº 11.

- 1994: "Escritura, creación y destrucción en *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez" en *Hispanic Journal*, 15(2), Indiana.

- 1998: *Haunting demons: critical essays on the Works of Gabriel García Márquez*. Washington, D.C., U.S.A, CIDI.

Rovira, J. C. 1997: "Gabriel García Márquez remonta el río Magdalena" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Ruiz Barrionuevo, C. 1986: "El amor en los tiempos del cólera" en *Insula*, nº 473.

Salazar Ramírez, B. 1983: *García Márquez, su mensaje*. Medellín, Editorial Lealon.

Saldívar, D. 1997: *García Márquez, El viaje a la semilla*. Madrid, Santillana.

Salvador, A. 1997: "Estrategias narrativas en *Crónica de una muerte anunciada*" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Samper, M. E. 1989: "Entrevista con Gabriel García Márquez". *Semana*. nº 358, 20 de marzo de 1989.

Sanabria Sing, C. 2001: "¿Extraños peregrinos o extraño peregrinaje? Un acercamiento a los últimos cuentos de García Márquez" en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. Enero-Junio, 27(1).

Sánchez Lozano, C. 1999: "Erotismo y poder en *El otoño del patriarca*" en *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 187. (Ejemplar dedicado a: Gabriel García Márquez: la vocación de un narrador de los eventos de la cotidianidad). Barcelona, Proyecto A Ediciones.

Scherman Filer, J. 2003: *La parodia del poder. Carpentier y García Márquez: Desafiando el mito sobre el dictador latinoamericano*. Santiago, Cuarto Propio.

Seguí, A. F. 1994: *La verdadera historia de Macondo*. Frankfurt, Iberoamericana.

Senabre, R. 1997: "García Márquez: crónica de un amor anunciado" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Serna, M. 1997: "La realidad novelada en *Doce cuentos peregrinos* de García Márquez en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Sfeir de González, N. 1994: *Bibliographic Guide to García Márquez, 1986-1992*. Westport, Greenwood Press.

Shaw, B. y Vera-Goodwin, N. (ed.). 1986: *Critical perspectives on Gabriel García Márquez*. Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies.

Shaw, D. L. 1981: "Gabriel García Márquez" en *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid, Cátedra.

- 1999: "El tema del incesto en Faulkner y García Márquez" en *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 187. (Ejemplar dedicado a: Gabriel García Márquez: la vocación de un narrador de los eventos de la cotidianidad). Barcelona, Proyecto A Ediciones.

Sims, R. L. 1981: *The evolution of the myth in Gabriel García Márquez from La hojarasca to Cien años de soledad*. Miami, Ediciones Universal.

- 1991: *El primer García Márquez: Un estudio de su periodismo de 1948 a 1955*. Maryland, Scripta Humanistica.

Sorela, P. 1988: *El otro García Márquez: los años difíciles*. Madrid, Mondadori.

- 1999: "Miles de páginas a modo de prólogo" en *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 187. (Ejemplar dedicado a: Gabriel García Márquez: la vocación de un narrador de los eventos de la cotidianidad). Barcelona, proyecto A Ediciones.

Swanson, P. 1991: *Cómo leer a Gabriel García Márquez*. Madrid, Júcar.

Torres Caballero, B. 1987: *Gabriel García Márquez o la alquimia del incesto*. Madrid, Playor.

Triviño, C. 1993: "La escritura errante" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 513.

Ulchur Collazos, I. 1997: *García Márquez: Del humor y otros dominios*. Quito, Eskeletra.

Valcárcel, E. (ed.) 1997: "Doce cuentos peregrinos de Gabriel García Márquez. Reflexión en torno a la experiencia del viaje" en *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica*. La Coruña, Universidad de La Coruña.

- 1997 b: "Símbolos de construcción y destrucción: la casa y el agua en el *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Varela Jácome, B. 1997: "El mito de la violencia y la destrucción en *Cien años de soledad*" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Vargas Llosa, M. 1971: *García Márquez, Historia de un deicidio*. Barcelona, Barral Editores.

- 1972: *Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. La novela en América latina: diálogo*. Buenos Aires, Latinoamericana.

Vera-Goodwin, N. y Shaw, B. (ed.). 1986: *Critical perspectives on Gabriel García Márquez*. Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies.

Vergés, S. 1973: *El problema de Dios en Cien años de soledad*. Bogotá, Ediciones Paulinas.

Volkening, E. 1987: "Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado" en P. Earle (ed.) *Gabriel García Márquez*. Madrid, Taurus.

- 1998: *Gabriel García Márquez, un triunfo sobre el olvido*. Bogotá (Colombia), Arango Editores.

VV.AA. 2003: *Artes de releer a García Márquez*. México, Jorale.

VV.AA. 1969: *Nueve asedios a García Márquez*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

VV.AA. 1997: *Quinientos años de soledad: actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

VV.AA. 1969: *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*. La Habana, Casa de las Américas.

Wahnón, S. 1993: "Réquiem por los judíos olvidados de América" en *Raíces. Revista judía de cultura*, num. 15.

- 1994: "Las claves judías de *Cien años de soledad*" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 526, Madrid.

- 1995: "Las palabras y las cosas en *Cien años de soledad*" en *Lenguaje y Literatura*. Barcelona, Octaedro.

- 1997: "El ángel de la historia en *Cien años de soledad*" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

- 1998: "El judío errante en *Cien años de soledad*" en *XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica. Cien años de soledad, treinta años después*. Santafé de Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.

West, D. D. 1985: *Gabriel García Márquez: a study of his fiction*. Ann Arbor, Michigan, U.M.I.

Williams, R. 1984: *Gabriel García Márquez*. Boston, Twayne Publishers.

- 1989: "Entrevista con Gabriel García Márquez. *El amor en los tiempos del cólera y El otoño del patriarca*" en *Revista de Estudios Colombianos*, nº 6.

Wood, M. 1990: *Gabriel García Márquez: One hundred years of solitude*. New York, Cambridge University Press.

Zabala, I. 1972: *Homenaje a Gabriel García Márquez*. New York, Las Américas.

- 1997: "En el principio fue la soledad: ensayo de crítica-ficción" en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Zuluaga Osorio, C. 1977: *Novelas del dictador, dictadores de novela*. Bogotá, Carlos Valencia.

- 1986: "Las últimas noventa y dos páginas o el equilibrio de la seducción" en *Pluma*. Bogotá.

- 1999: "Biografía intelectual de Gabriel García Márquez (ideario poético)" en *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 187. (Ejemplar dedicado a: Gabriel García Márquez: la vocación de un narrador de los eventos de la cotidianidad). Barcelona, Proyecto A Ediciones.

- 1999 b: "Bibliografía de y sobre García Márquez" en *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 187. (Ejemplar dedicado a: Gabriel García Márquez: la vocación de un narrador de los eventos de la cotidianidad). Barcelona, Proyecto A Ediciones.

- 2001: *Puerta abierta a García Márquez: aproximación a la obra del Nóbel colombiano*. Barcelona, Casiopea.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ EN LA RED

(NOTA) Se hace constar que el material bibliográfico básico es el citado hasta este momento. Las direcciones de Internet que se incluyen a continuación constituyen un material de segundo orden, de tipo complementario. De todas las páginas visitadas, he reseñado sólo una selección de las que funcionan correctamente y presentan, a mi parecer, suficiente calidad.

70 años de García Márquez

<http://www.el-mundo.es/larevista/num124/textos/quintero.html>

Reportaje hecho por el periodista Jesús Quintero en 1998 sobre la vida, la personalidad y la obra del escritor, para *La Revista*, antiguo suplemento del periódico madrileño *El Mundo*.

García Márquez, Gabriel - Literature, Arts and Medicine Database

<http://endeavor.med.nyu.edu/lit-med/lit-med-db/webdocs/webauthors/garcia.marquez267-au-.html>

Resúmenes y comentarios de varias obras del escritor: *La hojarasca*, *El amor en los tiempos del cólera*, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, *Un día de éstos*. En inglés.

Gazetilla de la unión de Bibliófilos Extremeños

<http://www.unex.es/ubex/n16/sumar.htm>

El número 16 de esta publicación extremeña, dependiente de la Universidad de Extremadura, está dedicado íntegramente a la obra del premio obel colombiano.

Noticia de un secuestro: el regreso anunciado del cronista

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero3/gmarquez.htm>

Reseña de *Noticia de un secuestro*, desde el servidor de la revista literaria *Espéculo*, de la Universidad Complutense de Madrid.

Gabriel García Márquez

<http://www.levity.com/corduroy/marquez.htm>

Biografía y selección de enlaces sobre el escritor. En inglés.

Gabriel García Márquez: 71 años de literatura y compromiso político

<http://www.mundolatino.org/cultura/garciamarquez/ggm0.htm>

Biografía, bibliografía, comentarios sobre su obra, entrevistas, enlaces. Desde el servidor de *Mundo Latino*.

García Márquez, Gabriel - Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

<http://cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=2953>

Sección dedicada a García Márquez en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Enlaces y foro sobre el autor colombiano.

Gabriel García Márquez - Literatura hispanoamericana

<http://sololiteratura.com/marquezprincipal.htm>

Amplia información biográfica y bibliográfica sobre Gabriel García Márquez. Artículos del escritor, discursos, comentarios sobre sus obras y selección de enlaces. Desde la página de *Literatura hispanoamericana*, por Francisco Robles Ortega.

Gabriel García Márquez – Macondo

<http://www.themodernword.com/gabo/>

Biografía de García Márquez, bibliografía crítica, sinopsis y reseñas de sus obras, archivos de sonido, galería de imágenes (fotografías, dibujos, cubiertas de libros), recopilación de enlaces relacionados, etcétera. En inglés. Desde las páginas de *Libyrrinth*.

Un siglo, diez historias: Gabriel García Márquez

<http://www.bbc.co.uk/spanish/seriemilenio03.htm>

Página correspondiente al programa de radio dedicado a Gabriel García Márquez elaborado por el Servicio Latinoamericano de la BBC en 1999. Contiene archivos sonoros y fotografías del escritor.

Botella al mar para el dios de las palabras

http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/inauguracion/garcia_marquez.htm

Discurso de Gabriel García Márquez, pronunciado en 1997, en el I Congreso Internacional de la Lengua Española, en Zacatecas (México).

Especial Gabriel García Márquez

<http://www.stormpages.com/marting/especialgabo.htm>

Recopilación de textos del escritor y fragmentos de entrevistas al mismo.

Gabriel García Márquez - Nóbel Lectura

<http://www.nobel.se/literature/laureates/1982/marquez-lecture.html>

Discurso de Gabriel García Márquez al recibir el premio Nóbel en 1982. Desde el sitio oficial de la Fundación Nóbel. En inglés y en español.

Gabo: periodismo y literatura

<http://www.saladeprensa.org/art176.htm>

Artículo de Javier de la Hoz Simancas sobre estas dos facetas de la producción de García Márquez.

Surrealismo documentado

<http://www.saladeprensa.org/art16.htm>

Artículo de Gerardo Reyes, miembro del equipo de investigación de "The Miami Herald".

Gabo cuenta la novela de su vida

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/autobiog/auto60.htm>

Página de la biblioteca "Luis Ángel Arango" del Banco de la República de Colombia. Reportaje concedido al periodista Germán Castro Caicedo. Se publicó en *El Espectador*

Germán Vargas sobre Gabriel García Márquez

http://www.andes.missouri.edu/andes/cronicas/ewh_vargas.html

Entrevista de Edward Waters Hood al periodista colombiano Germán Vargas sobre el autor colombiano.

Entrevista de Rita Guibert a Gabriel García Márquez

<http://www.literatura.us/garciamarquez/guibert.html>

Esta entrevista se ha publicado en México en el libro *Siete voces* por la Organización Editorial □bvaro.

La soledad de América Latina

<http://www.elcolombiano.com/proyectos/gabrielgarciamarquez/GarciaMarquez/discurso.htm>

Texto completo de la conferencia del Nobel en Estocolmo.

La progresión del humor de García Márquez en sus tres novelas mayores

http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_3_080.pdf

Artículo de André Jansen de la Universidad de Amberes. Este artículo está recogido en las Actas X de la AIH (1989).

El papel de la ironía y la metaficción en *El general en su laberinto*

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/general.html>

Artículo de Pablo García Dussán de la Pontificia Universidad Javeriana. Este artículo está publicado en *Espéculo*, revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid.