

# Calas en el proceso creativo de García Márquez : "cómo se cuenta un cuento y doce cuentos peregrinos"

Autor(en): **Lenz, Pedro**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **35 (1999)**

PDF erstellt am: **26.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-266053>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

CALAS EN EL PROCESO CREATIVO  
DE GARCÍA MÁRQUEZ:  
*CÓMO SE CUENTA UN CUENTO  
Y DOCE CUENTOS PEREGRINOS.*

I

Aunque narrar sea, desde el punto de vista del escritor, siempre más que una teoría una práctica, quien se sienta a escribir un cuento suele saber *lo que* quiere contar y *cómo* lo va a hacer. Tanto más si se trata de un escritor de la talla de García Márquez. En el prólogo de *Doce cuentos peregrinos* leemos al respecto:

[...] 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<sup>1</sup>.

Como es sabido, el escritor colombiano ha escrito y escribe, además de cuentos, novelas y reportajes, guiones para cine y televisión. Es también presidente de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano desde su creación en 1986, e imparte un taller sobre escritura de guiones en la Escuela Internacional de Cine y Televisión en La Habana.

*Cómo se cuenta un cuento*<sup>2</sup> recoge, amén de una introducción del maestro, los textos del taller de guión en el que participó con varios jóvenes profesionales latinoamericanos y españoles de cine y

---

<sup>1</sup> Gabriel García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, Barcelona, Plaza & Janés, 1992, 1997, p. 9. Cito siempre por esta edición.

<sup>2</sup> Gabriel García Márquez, *Cómo se cuenta un cuento*, Madrid, Ollero y Ramos, 1996. En adelante cito por esta edición.

televisión. No se trata, por tanto, de un libro de teoría literaria, sino de una mirada al trabajo de creación de este grupo de autores. Por si fuera poco, mientras desarrollaban sus ideas para algún guión en concreto, los participantes del taller reflexionaban sobre la teoría del cuento.

En lo que sigue intentaré, primero, entresacar citas que puedan ser válidas con relación al trabajo que dirigía y promovía en el taller y, segundo, que puedan ser significativas para su narrativa en general. Interesa también comprobar si las ideas que García Márquez desarrolla son aplicadas así mismo en su práctica narrativa. Para ello me remito a dos de los *Doce cuentos peregrinos*: "Sólo vine a hablar por teléfono" y "El rostro de tu sangre en la nieve".

Se podrá argüir que la selección de los cuentos es efectivamente aleatoria, pero considero que se podría llegar a conclusiones similares tomando como referencia otros relatos y otras obras del autor.

## II

Octavio Paz solía decir que cada poema era el borrador de otro mejor que nunca sería escrito. García Márquez observa sobre uno de los cuentos discutidos en el mencionado taller:

Un buen escritor no se conoce tanto por lo que publica como por lo que echa al cesto de la basura. [...] Pero mucho cuidado con andar guardando en lugar de romper, porque existe el peligro, si el material desechado está a mano, de que uno vuelva a sacarlo para ver si "cabe" en otro momento. (pp. 21-22)

Ni que decir tiene que esta afirmación no puede ser verificada en sus cuentos, por sernos en general desconocidos los detalles del proceso de creación. Sin embargo, si es verdad lo que García Márquez asevera en el prólogo de los *Doce cuentos peregrinos*, hemos de creer que antes de publicar el libro tenía sesenta y cuatro temas anotados y pensaba escribir un cuento de cada uno de ellos. Confiesa así mismo que más tarde se le perdieron los apuntes y logró reconstruir las notas de treinta cuentos, que fue eliminando los que no le

convencían y al final le quedaron dieciocho, de los cuales seis terminaron en la papelera, por lo que permanecieron los doce que publicó en la versión definitiva (pp. 8-11).

Cierto es que desconocemos si, efectivamente, fue así, pero también es verdad que lo que pretende el autor en el prólogo de *Doce cuentos peregrinos* coincide con lo que afirma en *Cómo se cuenta un cuento*. Es decir: para comparar la propuesta teórica con la práctica de la escritura, lo que importa es la realidad del texto. Las reflexiones y citas que siguen tratan todas en cierto modo de la relación entre el contenido y la forma en la que se cuenta. Veamos si realmente existe esa relación en los dos cuentos elegidos:

1. [...] tenemos la historia y creemos que ya todo está resuelto, pero de pronto empezamos a escribir y equivocamos el tono, o el estilo. Puede darse el caso de que llegemos a un callejón sin salida. [...] cada historia trae consigo su propia técnica. (p. 23)
2. Uno no puede equivocarse nunca al insinuar el género. El espectador tiene que saber de entrada si lo que está viendo es un drama o una comedia. (p. 24)
3. Me interesa [...] cuáles son los límites de lo verosímil. Son más amplios de lo que uno se imagina. Pero hay que ser consciente de ellos. Es como jugar ajedrez. Uno establece con el espectador -o con el lector- las reglas del juego [...] Desde el momento que se aceptan esas reglas, pasan a ser inviolables; si uno trata de cambiarlas en el camino, el otro no lo acepta. (p. 34)
4. [...] si no puedes contar la historia en una cuartilla, resumirla en una cuartilla, entonces da por seguro que a esa historia le sobra o le falta algo. (p. 41)
5. El género es una cosa que hay que definir desde el principio. No hay nada peor que una comedia involuntaria, eso de que uno crea estar haciendo un drama y le esté saliendo una comedia. (p. 82)

### III

Ya en las primeras líneas de "Sólo vine a hablar por teléfono" nos brinda elementos significativos: Una mujer "sufrió una avería en el desierto de los Monegros" en "una tarde de lluvias primaverales"

(p. 93). El lector sabe desde un principio que no se trata de una comedia ligera. También dice en el primer párrafo que la protagonista fue "actriz de variedades" y que "estaba casada con un prestidigitador". Constatamos, por tanto, que los personajes pertenecen al enigmático y misterioso mundo del espectáculo. Y que misteriosa y enigmática es también la continuación.

¿Cómo ha procedido el autor en estas primeras líneas? Exactamente aplicando lo que enuncia en la última cita. Es como si dijese: "Estamos jugando a un juego de misterio trágico, en el que vale todo lo que pertenezca al mundo infinito del misterio." Las reglas se establecen en las primeras frases y serán respetadas.

¿Qué informaciones nos ofrece en las primeras líneas de "El rastro de tu sangre en la nieve"? Es de noche, hace viento y frío, hay una frontera, sangre, un guardia civil y pasaportes diplomáticos (p. 197). A primera vista podríamos pensar que se trata de ingredientes de un cuento de espionaje, pero en seguida se nos presentan los personajes y topamos con las enunciaciones siguientes: "casi una niña", "ojos de pájaro", "piel de melaza", "criatura radiante" (pp.197-200); del marido se dice que era "un año menor que ella", "casi tan bello" y "alto y atlético" (p. 197). Con estos elementos el lector ya no se confunde: sabe que lo que está leyendo es un cuento de amor, posiblemente trágico y con suspense, pero de amor. En suma: García Márquez se atiene a lo que propone en las citas mencionadas: elige el género, establece las reglas, arranca de una imagen original y a partir de esa imagen desarrolla el cuento.

#### IV

Fijémonos ahora en otra declaración del autor: "No importa que la historia sea increíble. Lo importante es que creamos en ella" (p. 156). En sustancia, afirma que no importa la verosimilitud objetiva, porque el lector va decidiendo según va avanzando el cuento lo que considera o no verosímil.

Si alguien contara que una mujer murió desangrada varios días después de haberse pinchado el dedo con la espina de una rosa

(p. 204), difícilmente lo creeríamos. Y si contara que una persona adulta no logra dar en París, durante varios días, con el hospital donde agonizaba su mujer, tampoco nos parecería digno de crédito. Sin embargo, "El rastro de tu sangre en la nieve" se nos antoja una historia verosímil. ¿Por qué? Probablemente por su relación con lo que García Márquez ha llamado el "imponerse una lógica":

Tú sólo puedes hacer lo que quieras dentro de la lógica que tú mismo te impones. Es como en el ajedrez. ¿Por qué el alfil se mueve de costado? Porque lo hemos convenido y aceptado previamente. A partir de ahí, la pieza ya no puede moverse de otra forma. (p. 157)

El narrador nos va preparando gradualmente al desenlace, que será trágico y tendrá lugar en un ámbito misterioso. ¿Con cuáles elementos logra la complicidad del lector?

1.º La protagonista es físicamente débil y vulnerable, una especie de Cenicienta o princesa de un cuento de hadas. En efecto, el nombre de la protagonista apunta en esa dirección: Nena Daconte. Las descripciones que siguen aportan informaciones que confirman lo que ya se supone (pp.197-198, 200-201). Lo interesante es que esas descripciones sobre Nena Daconte y su entorno se encuentran todas en las primeras cinco páginas del cuento, y que a partir de ahí el lector vislumbra que la muerte de la protagonista es el desenlace más probable.

2.º En el título de la historia se anuncia que la sangre tendrá que tener un significado importante en el cuento. Conocido el título y a sabiendas del pinchazo, el lector puede imaginarse cómo podría desarrollarse la trama. Por si fuera poco y tras haber asociado los cuentos de hadas, recordará quizá el cuento de Blancanieves y acaso percibirá en él la intertextualidad: en la versión alemana de los hermanos Grimm, Blancanieves tiene una piel blanca como la nieve y labios rojos como la sangre.

3.º Otra de las asociaciones que genera el título: se trata de una historia de amor. El término *tu* del título revela que hay un personaje que sangra y otro que se percata de ello. Y al constatar que, al contrario de lo que nos induce a sospechar el título, no se narra en

segunda persona, el *tu* del título obtiene un significado más profundo. Y dado que sabemos que el autor no se confunde de género y el cuento comienza con una escena de sangre, frío, viento y noche, el desenlace trágico se da por descontado.

En resumen: las informaciones que aportan el título y el nombre de la protagonista determinan en cierto modo el devenir del cuento.

## V

En relación con la credibilidad de "Sólo vine a hablar por teléfono" se puede retener lo siguiente: el hecho de que una mujer que ha tenido una avería de coche entre en un manicomio por puro azar y después no pueda salir más de él, carece de verosimilitud. Sin embargo, se nos ofrecen una serie de elementos que hacen cambiar esa primera impresión:

1.º Un elemento básico del cuento es el azar: la protagonista tiene una avería en un lugar desierto sin posibilidad de comunicarse con su marido; el único vehículo que se para es el autobús de un manicomio; la protagonista deja las llaves en su coche: si las hubiese tenido consigo hubiera sido una prueba a su favor; debido a la manta que usa para protegerse de la lluvia es erróneamente identificada con las reclusas del manicomio. En fin, toda una sarta de casualidades.

2.º Las vivencias de este personaje son, tomadas de una en una, perfectamente dignas de crédito. Es solamente la acumulación de casualidades lo que las hace inverosímiles. Pero como el lector las percibe de una en una, se percata de que esas casualidades forman parte del juego narrativo.

3.º En la descripción de los compromisos que tiene el mago Saturno en la noche de la desaparición de su mujer, se encuentra un guiño del autor a sus lectores:

El tercer compromiso era el de todas las noches en un café concierto de las Ramblas, donde actuó sin inspiración para un grupo de turistas franceses que no pudieron creer lo que veían porque se negaban a creer en la magia. (p. 99)

Dicho de otro modo: hay que creer en la magia para ver lo que sucede. A través de este ejemplo, García Márquez apela al "lector cómplice".

Otra de las afirmaciones del autor colombiano es ésta:

Uno no debe escribir sobre lo que no conoce o no siente como algo personal. (p. 167)

Los doce cuentos reunidos en el volumen tienen ciertas características comunes: los personajes principales son latinoamericanos que viven en Europa y que se encuentran, en una u otra forma, desadaptados.

## VI

El autor de *Cien años de soledad* afirma en un pasaje del libro que recoge los textos del taller: "Uno apela a los finales efectistas cuando no tiene otra opción" (p. 199). Rememorando los cuentos aquí tratados, queda claro que el autor en su trabajo renuncia a finales efectistas. Más bien se trata de finales pausados que redondean lo narrado. Es decir: en su caso la estructura de los cuentos hace innecesario dicho recurso. Precisamente es eso lo que marca la diferencia entre un cuento bien compuesto y una simple anécdota. La anécdota precisa de un final efectista.

En lo que se refiere a las situaciones dramáticas, García Márquez declara:

[...] la inventiva de la realidad no tiene límites. En cambio, las situaciones dramáticas se agotan rápidamente; no hay treinta y seis, sino tres grandes situaciones dramáticas: la Vida, el Amor, la Muerte. Todas las demás caben ahí. (p. 243)

En "El rastro de tu sangre en la nieve", el escritor recurre a esas tres situaciones en sólo veinte páginas. Siguiendo su propio precepto, García Márquez convierte lo que podría parecer un cuento anecdótico de un acontecimiento bastante inverosímil en una pieza con todas las situaciones dramáticas que, a su juicio, existen. Efectivamente, todos



los elementos están presentes: una vida intensa, un amor profundo y una muerte trágica. Con este material hubiese sido posible escribir una novela entera, mas en "Sólo vine a hablar por teléfono" no es exactamente así. Aunque sí está la vida y el amor (en este caso un amor conflictivo), no aparece explícitamente la muerte. Sin embargo, la suerte de los dos protagonistas María y Saturno queda puesta en entredicho y la muerte está presente ineluctablemente.

Quedaría aún otra cita por comprobar, esta vez referida a la continuidad:

El cine sin continuidad – como la novela sin continuidad, como la vida sin continuidad... – no tiene sentido. (p. 245)

En el caso de la literatura, esta declaración debe apuntar a la continuidad del relato. El relato, aunque aparezcan analepsis o prolepsis, siempre ha de seguir una lógica de continuidad. En los cuentos escogidos esa continuidad está dada por el hecho de que se trata de cuentos narrados en orden cronológico más o menos lineal. Pero como bien se puede ver en la obra de García Márquez, no tiene por qué ser el orden cronológico lo que da continuidad a un relato. Se puede comenzar la narración por el medio o por el final de lo que pasó. Lo que importa es que el receptor tenga suficientes puntos de referencia al respecto.

Pedro LENZ  
*Universidad de Berna*