

GARCÍA MÁRQUEZ: EL PRESTIDIGITADOR DE LAS PALABRAS

*José Miguel Lemus Callejas**

A Michael Palencia-Roth, maestro y por lo tanto, amigo

RESUMEN: El propósito de este artículo es mostrar la relevancia que tuvo para García Márquez el descubrimiento de la obra de Rulfo, dando como resultado la formación de una línea de producción literaria que rompió con las limitaciones de la tradición literaria realista. Tal ruptura puede rastrearse también en algunos aspectos estilísticos como la metonimia, la metáfora, la prolepsis y lo que aquí llamamos prosa lírica.

PALABRAS CLAVE: García Márquez, Rulfo, Anti-realismo, Magia, Prosa lírica, Prolepsis.

ABSTRACT: The porpoise of this article is to show the relevance of Juan Rulfo's work in the literary production of García Márquez, and how that led the Colombian author to a literary style against the non-fiction tradition. In our opinion, that process leaved traces in the style of García Márquez like metonym, metaphor, prolepsis and what we call here lyric prose.

KEY WORDS: García Márquez, Rulfo, Anti-realism, Magic, Lyric prose, Prolepsis.

Soy escritor por timidez. Mi verdadera vocación es la de prestidigitador, pero me ofusco tanto tratando de hacer un truco, que he tenido que refugiarme en la soledad de la literatura. Ambas actividades, en todo caso, conducen a lo único que me ha interesado desde niño: que mis amigos me quieran más.

Gabriel García Márquez

Desde aquel momento en que, a los cinco años, Gabriel García Márquez recibió de su abuelo el viejo diccionario que contenía “todas las palabras

* University of Illinois at Urbana-Champaign (jlemus@uiuc.edu).

del mundo”, la palabra ha sido cuestión de “magia” para el escritor, en una búsqueda que continuaría de manera incesante a lo largo de su vida. Años después la magia del lenguaje se le volvió a aparecer en otros textos iniciáticos como *Las mil y una noches*, *La Metamorfosis* y *Don Quijote de la Mancha*, todas estas obras han sido para el colombiano objetos de contemplación y seducción literaria y, sobre todo, pruebas fehacientes de que a través de la literatura, la magia es posible. A esta lista de libros fundacionales habrá que añadir también el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. ¿Por qué? Porque Gabriel García Márquez heredó y vivificó con Rulfo lo que ya había aprendido de aquellos primeros textos: eso que él llama “la magia”. Este trabajo busca identificar cómo el aliento literario de Rulfo le permitió al futuro premio Nobel re-encontrar el rumbo de su vocación de contar algo para un público boquiabierto y lo liberó de una vez y para siempre de la falacia realista en su literatura. Realidad y ficción no son términos opuestos *per se* en la literatura. Ni se insinúa la superioridad de uno sobre otro. Lo que aquí discutimos es cómo, en el caso de un autor particular, su creencia en “la magia” desinhibió un proceso de producción literaria y dio paso a un conjunto de recursos estilísticos.

La magia llevada a la literatura debe tener dos propiedades: poseer una forma narrativa particular, y a toda costa parecer verosímil al lector. Ambas cosas García Márquez vio y retomó de la obra de Rulfo. Veremos cómo el hallazgo de Rulfo representó para el colombiano un antes y un después en su propia obra. Si hemos eludido intencionalmente hasta ahora el término “realismo mágico” es sólo para enfatizar que en este trabajo nos interesa menos la categorización o clasificación que la identificación del fenómeno.

LOS PRIMEROS TEXTOS INICIÁTICOS

Dos errores de interpretación son comunes a la hora de revisar la evolución estilística de un autor: creerle todo, y no creerle nada. La magia

se aprende a través de uno o varios maestros, se aprende merced a una iniciación o a un libro arcano. Según su propio dicho, de muchos libros y autores García Márquez ha obtenido técnicas, formas narrativas, influencias temáticas, recursos estilísticos. Pero de los que pueden llamarse libros que decidieron su futuro de escritor, tuvo apenas unos cuantos. De esos libros que lo marcaron, lo esencial era ese elemento que hemos venido llamando magia: la posibilidad de escribir con la imaginación, que dio al escritor todo el poder creador para que fuera capaz de hacer verosímil todo para su lector. Cada uno de esos libros fue para nuestro escritor una especie de *aleph*. Una ventana a la totalidad del mundo y una comprobación de la magia. Uno de aquellos libros, como lo cuenta en el primer tomo de sus memorias, fue el viejo diccionario del Coronel, su abuelo:

Era un mamotreto ilustrado con un talante colosal en el lomo, y en cuyos hombros se asentaba la bóveda del universo [...] “fue como asomarme al mundo entero por primera vez.”

—¿Cuántas palabras tendrá? —pregunté.

—Todas —dijo el abuelo.¹

Apenas aprendió a leer, García Márquez tuvo contacto con otro libro que jamás lo abandonaría. En sus mismas memorias deja testimonio de aquel primer encuentro: “Así pude leer el primer libro que encontré en un arcón polvoriento del depósito de la casa. Estaba descosido e incompleto, pero me absorbió de un modo tan intenso que el novio de Sara soltó al pasar una premonición aterradora: *¡Carajo!, este niño va a ser escritor.*”² Aquel libro era *Las mil y una noches*. Su encuentro con la obra de Franz Kafka fue más intenso, pero a la vez

¹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, Nueva York, Vintage español, 2003, p. 109.

² *Ibid.*, p. 115 (cursivas mías).

tuvo un efecto más definitivo para su vocación literaria. De nuevo en sus memorias cuenta que después de leer *La metamorfosis*

nunca más volví a dormir con la placidez de antes [...] no era necesario demostrar los hechos: bastaba con que el autor lo hubiera escrito para que fuera verdad, sin más pruebas que el poder de su talento y la autoridad de su voz. Era de nuevo Scherezada, pero no en su mundo milenario en el que todo era posible, sino en otro mundo irreparable en el que ya todo se había perdido.³

Decimos que fue un encuentro más definitivo para su vocación por la frase de García Márquez que recobra Jiménez Urriola para ese momento: “A los diecisiete años, cuando leí *La metamorfosis*, supe que iba a ser escritor. Mi reacción fue: ‘Yo no sabía que esto se puede hacer; si se puede, yo voy a hacerlo.’”⁴ Tanto Kafka, como Rulfo, como veremos más adelante, tuvieron en García Márquez un efecto liberador: le permitieron volverse a encontrar con el espíritu original que lo llevó a querer ser escritor. Y le hizo recordar que se puede escribir sin sentirse cercado por la realidad. Precisamente contra el realismo debemos hacer ahora una parada técnica.

LO REAL Y OTRAS FALSEDADES

Dijimos que intentaremos no caer en el pantanal de las definiciones de “realismo mágico” y mantendremos esa promesa. No buscamos aquí ni siquiera una definición provisional del término. Lo que buscamos es acercarnos a lo que tantos han tratado de nombrar de diferentes formas, aunque a costa de usarlo, el término “realismo mágico” ha acabado por nombrar todo y nada. Más que definiciones recuperaremos dos rasgos de lo mágico ligados a la literatura, que es lo que a fin de cuentas nos interesa: primero debemos dejar claro que la magia no es eficaz

³ *Ibid.*, p. 298 (cursivas mías).

⁴ *Ibid.*, p. 21.

si rompe del todo con la realidad. La magia nos asombra porque nos muestra aspectos de la realidad que no habíamos visto, como por ejemplo excepciones a las leyes de la física, atentados a la ley de gravedad, o rupturas con el orden cronológico. En opinión de Anderson Imbert, “en las narraciones sobrenaturales el mundo queda patas arriba. Por lo contrario, en las narraciones extrañas el narrador, en vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica.”⁵ Víctor Bravo cree que el *boom* hereda la magia desde la tradición literaria latinoamericana del siglo XIX: “Lo ‘mágico’ y lo ‘maravilloso’ se constituye en representaciones alternas de la realización estética —he allí el hallazgo del romanticismo que el surrealismo hace suyo—”.⁶

Con su arte de prestidigitación, García Márquez envuelve y manipula la realidad a su conveniencia de escritor, sin romper nunca del todo con “lo real”. ¿Por qué? Porque él sabe que la regla de oro fundamental es que el texto sea creíble, y para ello necesita siempre mantener un contacto paralelo con la realidad. Como lo ha dicho él mismo “el lector tiene que creer siempre, si no todo ha fracasado.”⁷ Lejos de eso, el mismo escritor busca una y otra vez enfatizar su contacto con la realidad, si bien debemos pensar en una forma de realidad ampliada, que abarca lo aparentemente irreal y que sin embargo es inseparable de lo humano. Como lo ha identificado Camacho Guizado “un rasgo estilístico que se nos antoja fundamental en la escritura de García Márquez y que incluye concreción animada de lo abstracto, materialización de lo inmaterial, corporeización de lo incorpóreo, cosificación de lo espiritual, sensorialización de lo ideal, etc.”⁸

⁵ Enrique Anderson Imbert, *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1976, p. 19.

⁶ Víctor Bravo, *Magias y maravillas en el continente literario*, Caracas, La Casa de Bello, 1988, p. 239.

⁷ Roque Jiménez Urriola, *García Márquez en 300 citas*, Barranquilla, Antillas, 1995, p. 68.

⁸ Eduardo Camacho Guizado, “Metaforización en *Cien años de soledad*”, en *Actas de quinientos años de soledad*, Congreso “Gabriel García Márquez”, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1992, p. 419.

García Márquez descubrió que había una forma de valentía en ver más allá de la realidad inmediata. De hecho luego de liberar su propia escritura de ataduras realistas, empezó a construir una teoría anti-realista o meta-realista:

Yo he llegado a creer que hay algo que podemos llamar “pararrealidad”, que no es ni mucho menos metafísica, ni obedece a supersticiones, ni a especulaciones imaginativas, sino que existe como consecuencias de deficiencias o limitaciones de las investigaciones científicas y por eso todavía no podemos llamarla realidad real. Hablo de los presagios, de la terapia, de muchas de esas creencias premonitorias en que vive inmersa la gente latinoamericana todos los días, dándole interpretaciones supersticiosas a los objetos, a las cosas, a los acontecimientos. Interpretaciones, además, que vienen de nuestros ancestros más remotos.⁹

En los últimos años, García Márquez ha enfatizado su rechazo al “racionalismo” como expresión de un realismo mal entendido: “La realidad de la vida, en definitiva, termina copiando a la imaginación, a los sueños. Sólo los *prejuicios racionalistas* nos llevan a pensar lo contrario.”¹⁰ Podemos seguir un hilo conductor de ese chispazo mágico desde el viejo diccionario con “todas las palabras del mundo”, pasando por Sherezada y don Quijote para llegar a Kafka y como veremos a Comala; pero antes dejemos constancia de dos elementos sobre el anti-realismo de nuestro escritor: el primero, que para García Márquez el “realismo” es una forma de escape de la realidad, porque la realidad es mucho más amplia de lo que nos han querido hacer creer comúnmente. Como lo dice en sus memorias “Hasta que me atreví a pensar que los prodigios que contaba Scherezada sucedían de veras en la vida cotidiana de su tiempo, y dejaron de suceder por *la incredulidad y la cobardía realista* de las generaciones siguientes.”¹¹ Y en segundo lugar, dejemos claro que tal determinación tuvo un efecto liberador en el proceso

⁹ Jiménez, *op. cit.*, p. 71.

¹⁰ *Loc. cit.* (Cursivas mías).

¹¹ García Márquez, *op. cit.*, p. 265 (cursivas mías).

creativo del escritor. Cuando escribía *Cien años de soledad*, esa liberación le vino de Rulfo, como esperamos poder mostrar más adelante. Por ahora, sólo recuperaremos el testimonio recogido por Eligio García Márquez para aquel momento crítico:

contar los hechos no como ocurrieron, sino como mi abuela creyó que ocurrieron. De modo que, felizmente para mí, en este libro las alfombras vuelan, Don César Triste [así parecía llamarse el último Buendía en ese momento] tiene cola de puerco, los muertos salen, las barajas predicen el porvenir. Ocurren, en fin todas las verdades que son posibles en tres o cuatro siglos de poesía cotidiana [...] Para mí, esto es una liberación después de cuatro libros reprimidos por el cinturón de castidad del rigor y la pobre realidad de los notarios.¹²

Ahora una breve consideración que retomaremos más adelante en torno a la metáfora como forma de luchar contra el realismo burdo: para un lector atento, no es un secreto que a lo largo de su obra García Márquez va viviendo una profundización de su capacidad de metaforización. Su forma de construir metáforas se va perfeccionando y radicalizando. Si al inicio vemos en sus cuentos expresiones rudimentarias “como si”, luego, más maduro en su oficio y habiendo recibido la influencia liberadora de Rulfo y otros, García Márquez prescinde del “como si” para sencillamente nombrar la realidad apropiándose de todo su poder como escritor-creador. Un ejemplo al paso: para describir una intensa sensación física, en un cuento como “La tercera resignación”, escrito en 1947, mucho antes de su lectura de Rulfo, el narrador describe un penetrante ruido en los siguientes términos: “Así era el ruido aquél: interminable *como el golpear de la cabeza de un niño contra un muro de concreto*.¹³ Mientras que en su cuento “Un día de éstos”, pu-

¹² Eligio García Márquez, *Tras las claves de Melquíades. Historia de Cien años de soledad*, Bogotá, Norma, 2001, p. 78 (cursivas mías).

¹³ Gabriel García Márquez, *Todos los cuentos de Gabriel García Márquez (1947-1972)*, Barcelona, Plaza & Janes, 1975, p. 10 (cursivas mías).

blicado en 1962, es decir, un año después de su lectura de Rulfo, describe otra intensa sensación física de esta forma: “Era un cordial inferior. El dentista abrió las piernas y apretó la muela con el gatillo caliente. El alcalde se aferró a las barras de la silla, descargó toda su fuerza en los pies y sintió un vacío helado en los riñones, pero no soltó un suspiro.”¹⁴ Como se observa, la metáfora se ha vuelto más eficaz y tajante. Se ha liberado de la muleta del “como si” para dar paso a una forma directa de nombrar de manera nueva las sensaciones. Ha eliminado el titubeo. Para poder mostrar cómo fue Rulfo el detonador que en ese momento de su vida creativa encontró García Márquez, tendremos que echar un breve vistazo a la obra del mexicano.

RULFO

Según Juan José Arreola, “hasta el día de hoy la obra de Juan no ha sido suficientemente valorada, creo que sigue padeciendo las injusticias de los críticos y de los lectores, que lo han convertido más bien en un mito. La crítica ubica la obra en la corriente histórica que queda de los novelistas de la revolución [...] Cuando en realidad, en opinión del amigo de Rulfo, *hay que ubicarlo en el ‘territorio superior del realismo mágico, más cerca de la poesía que de la realidad’*”.¹⁵ Me interesa rescatar aquí la idea de la poesía porque más adelante vincularemos esta idea con la identificación de un lirismo en García Márquez. En ese mismo sentido, Antonio Alatorre dijo a Arreola: “La idea es loca, pero siento a *Pedro Páramo* más como un poema que como una novela.”¹⁶

¹⁴ *Ibid.*, p. 117 (cursivas mías).

¹⁵ Olso Arreola, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, México, Diana, 1998, p. 215 (cursivas mías).

¹⁶ *Loc. cit.*

Un escritor poco aficionado a alabar la obra de su compatriota escribió lo siguiente:

Si el tema de Malcolm Lowry es el de la expulsión del paraíso, el de la novela de Juan Rulfo es el del regreso. Por eso el héroe es un muerto: sólo después de morir podemos volver al edén nativo. Pero el personaje de Rulfo regresa a un jardín calcinado, a un paisaje lunar, al verdadero infierno. El tema del regreso se convierte en el de la condenación; el viaje a la casa patriarcal de Pedro Páramo es una nueva versión de la peregrinación del alma en pena. Simbolismo —¿inconsciente?— del título: Pedro, el fundador, la piedra, el origen, el padre, guardián y señor del paraíso, ha muerto; Páramo es su antiguo jardín, hoy llano seco, sed y sequía, cuchicheo de sombras y eterna incomunicación. El Jardín del Señor: el Páramo de Pedro. Juan Rulfo es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen —no una descripción— de nuestro paisaje. Como en el caso de Lawrence y Lowry, *no nos ha entregado un documento fotográfico o una pintura impresionista sino que sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado en la piedra, el polvo, el pirú*. Su visión de este mundo es, en realidad, visión de *otro mundo*.¹⁷

Álvaro Mutis, como se sabe, fue el que puso a García Márquez en contacto con la obra de Rulfo. Mutis dijo sobre Rulfo: “en medio de ese material de *Pedro Páramo*, un tanto delirante, a primera vista, siempre ha de sorprender a un buen lector el rigor que hay detrás... Es una prosa muy maliciosa, muy castigada y muy decantada, en la cual la dosificación del *lirismo* se halla también cuidadosamente medida.”¹⁸ Nuestra insistencia sobre la importancia de la lírica se deriva, primero, de la idea de que, como hemos visto, el *boom* habría heredado por línea directa del romanticismo y luego del surrealismo ese apetito de expresión de lo subjetivo, por encima del retrato “realista”; y en segundo lugar, porque es nuestra convicción que primero Rulfo y luego, por influencia de él, García Márquez buscaron hacer de sus obras auténticos poemas

¹⁷ Octavio Paz, *Corriente alterna*, México, Siglo xxi, 1967, pp. 17 y 18 (cursivas mías).

¹⁸ James Alstrum, “Álvaro Mutis habla de Rulfo, García Márquez y Maqroll”, *Revisita de estudios colombianos y latinoamericanos*, núm. 14, 1994, p. 54 (cursivas mías).

en prosa, donde cada palabra es sopesada y ensayada una y otra vez hasta encontrar el timbre adecuado, el tono perfecto, el adjetivo luminoso que permita dar continuidad al acto de prestidigitación que es la literatura de estos dos creadores.

En su definición rigurosa, la lírica “se caracteriza por ser un cause de expresión de la subjetividad del hombre, de sus sentimientos y emociones al observarse a sí mismo y al contemplar el mundo en el que está inmerso.”¹⁹ En la expresión lírica, el objeto de atención del poeta “no es el mundo de las realidades o acciones exteriores, sino el sujeto individual, las situaciones y objetos particulares, así como la manera en que el espíritu, con sus juicios subjetivos, sus alegrías, sus admiraciones, sus dolores, sus sensaciones, cobra conciencia de sí mismo.” Aunque como se observa la idea de la lírica se ha vinculado tradicionalmente a la poesía, creemos que tanto Rulfo como García Márquez establecen puentes entre ambos géneros, así como desvanecen otras divisiones que habían sido dadas como estables, con el propósito de encontrar nuevas formas y espacios narrativos. La narración de ambos es en alguna medida poética y comparte con la poesía lírica lo que ha sido denominado “inmovilidad del tema”, consistente en que la narración

se va desarrollando a través de sucesivas variaciones y asociaciones, por medio de la introducción de motivos colaterales o el establecimiento de nuevas relaciones que convergen en un mismo tema. Este desarrollo convergente *no se realiza por un procedimiento lógico*, ya que, a diferencia del género didáctico, no es pertinente en un texto lírico la producción de un discurso teórico o reflexivo, puesto que su función no es ampliar el conocimiento. Se trata más bien, de una sucesión de motivos, a través de los cuales se va desenvolviendo el tema en series emotivas que discurren de forma progresiva o bien recurrente.²⁰

Tal vez esa “forma recurrente” es una de las fuentes del movimiento circular del que se ha hablado en la obra de García Márquez y que

¹⁹ Demetrio Estévez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 2001, p. 628.

²⁰ *Loc. cit.* (Cursivas mías).

está también, a su manera, presente en Rulfo. El tema se va repitiendo una y otra vez, mientras que el relato sigue su curso hipnótico.

Finalmente, una última opinión sobre la obra rulfiana: “*Pedro Páramo* de Juan Rulfo es la más bella de las novelas que se han escrito en lengua castellana”, según el mismo García Márquez, compilado por Jiménez Urriola.²¹

RULFO Y GARCÍA MÁRQUEZ

Varios autores, antes y ahora, han señalado la cercanía entre Rulfo y García Márquez. Uno de los primeros en verla fue Carlos Fuentes, quien insistió a Luis Harris y a Barbara Dohmann que debían conocer a Gabriel García Márquez, mientras éstos en 1967 entrevistaban a algunos de los escritores latinoamericanos más representativos. En opinión de Fuentes, García Márquez era “una especie de Juan Rulfo colombiano: el escritor que adelgazaba hasta su esencia y convertía en literatura mítica los temas tradicionales del campo.”²² Más recientemente, otros críticos han vinculado a estos dos autores por oposición a otros protagonistas del *boom*: “Sobre si el realismo mágico es frío, cerebral, y frecuentemente erudito [...] descripción aplicable más a Borges o quizás a Carpentier que a escritores como Rulfo o García Márquez.”²³ Aunque hay en cambio quienes como Suzanne Jill Levine han insistido más en las diferencias que en las coincidencias entre las obras de ambos.²⁴

Pero la mejor prueba en este caso es quizá la confesión de parte. Cuando hace unos meses se cumplieron cincuenta años de la primera edición de *El Llano en llamas*, García Márquez recordó la gran influen-

²¹ Jiménez, *op. cit.*, p. 21 (cursivas mías).

²² Eligio García Márquez, *op. cit.*, p. 54 (cursivas mías).

²³ Michael Palencia-Roth, *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y la metamorfosis del mito*, Madrid, Gredos, 1983, p. 69.

²⁴ Véase Suzanne Jill Levine, “*Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*: un paralelo”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXV, núm. 6, 1971, pp. 18-24.

cia de Rulfo y el delicado momento en el que tal influencia llegó a su vida. Citaremos en extenso este testimonio porque es esencial en nuestro argumento:

El descubrimiento de Juan Rulfo —como el de Franz Kafka— será sin duda un capítulo esencial de mis memorias. Yo había llegado a México el mismo día en que Ernest Hemingway se dio el tiro de la muerte, el 2 de julio de 1961, y no sólo no había leído los libros de Juan Rulfo, sino que ni siquiera había oído hablar de él. [...] El mundo de los escritores mexicanos de aquella época era similar al de Colombia y me encontraba muy bien entre ellos. Seis años antes había publicado mi primera novela, *La hojarasca*, y tenía tres libros inéditos: *El coronel no tiene quien le escriba*, que apareció por esa época en Colombia; *La mala hora*, que fue publicada por la editorial Era, poco tiempo después a instancias de Vicente Rojo, y la colección de cuentos de *Los funerales de la mamá grande*. De modo que era yo un escritor con cinco libros clandestinos, pero mi problema no era ése, pues ni entonces ni nunca había escrito para ser famoso, sino para que mis amigos me quisieran más y eso creía haberlo conseguido. Mi problema grande de novelista era que después de aquellos libros me sentía metido en un callejón sin salida y estaba buscando por todos lados una brecha para escapar. Conocí bien a los autores buenos y malos que hubieran podido enseñarme el camino y, sin embargo, me sentía girando en círculos concéntricos, no me consideraba agotado; al contrario, sentía que aún me quedaban muchos libros pendientes pero no concebía un modo convincente y poético de escribirlos. En éas estaba, cuando Álvaro Mutis subió a grandes zancadas los siete pisos de mi casa con un paquete de libros, separó del montón el más pequeño y corto, y me dijo muerto de risa: Lea esa vaina, carajo, para que aprenda; era *Pedro Páramo*. Aquella noche no pude dormir mientras no terminé la segunda lectura; nunca, desde la noche tremenda en que leí *La metamorfosis* de Kafka, en una lúgubre pensión de estudiantes de Bogotá, casi 10 años atrás, había sufrido una commoción semejante. Al día siguiente leí *El Llano en llamas* y el asombro permaneció intacto; mucho después, en la antesala de un consultorio, encontré una revista médica con otra obra maestra desbalagada: “La herencia de Matilde Arcángel”; el resto de aquel año no pude leer a ningún otro autor, porque todos me parecían menores. No había acabado de escapar al deslumbramiento, cuando alguien le dijo a Carlos Velo que yo era capaz de recitar de memoria párrafos completos de *Pedro Páramo*. La verdad iba más lejos, podía recitar el libro completo al derecho y al revés sin una falla apreciable, y podía decir en qué página de

mi edición se encontraba cada episodio, y no había un solo rasgo del carácter de un personaje que no conociera a fondo. Más tarde, Carlos Velo y Carlos Fuentes me invitaron a hacer con ellos una revisión crítica de la primera adaptación del *Pedro Páramo* para el cine. Había dos problemas esenciales: el primero, era el de los nombres. Por subjetivo que se crea, todo un nombre se parece en algún modo a quien lo lleva y eso es mucho más notable en la ficción que en la vida real. Juan Rulfo ha dicho, o se lo han hecho decir, que compone los nombres de sus personajes leyendo lápidas de tumbas en los cementerios de Jalisco; lo único que se puede decir a ciencia cierta es que no hay nombres propios más propios que los de la gente de sus libros, aún me parecía imposible y me sigue pareciendo, encontrar jamás un actor que se identificara sin ninguna duda con el nombre de su personaje. Lo malo de esos preciosos escrutinios, es que las cerrazones de la poesía no son siempre las mismas de la razón. Los meses en que ocurren ciertos hechos son esenciales para el análisis de la obra de Juan Rulfo, y yo dudo de que él fuera consciente de eso. En el trabajo poético y *Pedro Páramo* lo es, en su más alto grado, los autores suelen invocar los meses por compromisos distintos del rigor cronológico, más aún, en muchos casos se cambia el nombre del mes, del día y hasta del año, sólo por eludir una rima incómoda, oír una cacofonía, sin pensar que esos cambios pueden inducir a un crítico a una confusión terminante. Esto ocurre, no sólo con los días y los meses, sin también con las flores; hay escritores que no se sirven de ellas por el prestigio puro de sus nombres, sin fijarse muy bien si se corresponde al lugar o la estación, de modo que no es raro encontrar buenos libros donde florecen geranios en las playas y tulipanes en la nieve, el *Pedro Páramo* donde es imposible establecer de un modo definitivo dónde está la línea de demarcación entre los muertos y los vivos, las precisiones son todavía más químicas, nadie puede saber en realidad cuánto duran los años de la muerte. He querido decir todo esto para terminar diciendo que el escrutinio a fondo de la obra de Juan Rulfo me dio por fin el camino que buscaba para continuar mis libros, y que por eso me era imposible escribir sobre él, sin que todo esto pareciera sobre mí mismo; ahora quiero decir, también, que he vuelto a releerlo completo para escribir estas breves nostalgias y que he vuelto a ser la víctima inocente del mismo asombro de la primera vez; no son más de 300 páginas, pero son casi tantas y creo que tan perdurables como las que conocemos de Sófocles.²⁵

²⁵ Gabriel García Márquez, “Asombro por Juan Rulfo”, *La Jornada*, México, 19 de diciembre, 2003.

Recapitulando lo que dice el escritor: García Márquez ya tenía cuatro libros pero estaba en un callejón sin salida, buscando una “forma poética” convincente para lo que quería decir. La lectura de Rulfo lo conmocionó, lo emocionó y lo atrapó durante varios días sucesivos. Prácticamente memorizó la obra de Rulfo. No pudo leer a otros autores durante el medio año restante porque le parecían inferiores. El estudio a fondo de Rulfo le dio por fin la clave para escapar del laberinto de su sequía creativa.

La línea de continuidad se mantiene: de la misma forma en que vimos a García Márquez trazando un puente personal entre Sherezada y Gregorio Samsa, ahora lo vemos haciendo lo propio entre el joven convertido en escarabajo y el joven atrapado en un pueblo fantasma. ¿Qué le dio Rulfo a García Márquez durante aquellos meses de intensa lectura y relectura? Ahora intentaremos responder a esa pregunta.

RULFO EN GARCÍA MÁRQUEZ

Volvamos al callejón sin salida para ver en cámara lenta el acto de escapismo de este Houdini caribeño. Por insistencia de Fuentes, Luis Harss y Barbara Dohmann fueron hasta el lago de Pátzcuaro, en Michoacán, para entrevistar a ese “Rulfo colombiano” que llevaba años de parálisis creativa en una labor a la usanza de Penélope: bordando de día para deshilar de noche. Así lo encontraron Harss y Dohmann y si se lo hubieran dicho, probablemente el futuro Nobel no habría creído que algún día recibiría ese galardón. Lo último que sabíamos de él, por su propio testimonio, era que había leído a Rulfo con estupor a mediados de 1961 y que le había impactado tanto que no había podido hacer nada más que leerlo, releerlo, analizarlo y memorizarlo. Podemos decir que García Márquez traía metido a Rulfo, pero todavía no lograba trascender ese peso inmenso para volver a crear. Los monumentos son excelentes como andamios, porque son pesados y resistentes, pero como lápidas son implacables, por las mismas razones.

*En realidad, desde 1960 García Márquez no había vuelto a escribir nada que le importase: se levantaba a las seis de la mañana, destilaba un párrafo trabajoso después de horas de pelea, y terminaba por tirar los papeles al canasto. Hasta que un día de 1965, mientras guiaba su Opel por la carretera de Ciudad de México a Acapulco, se la presentó íntegro de un golpe, su lejana novela-rio, la que estaba escribiendo desde la adolescencia.*²⁶

Aunque había estado escribiendo guiones cinematográficos, cuentos y relatos, García Márquez sentía que no escribía no sólo desde hacía cuatro años, sino desde 1958. El hallazgo de su forma narrativa que conjuntara una poética y una postura anti-realista, acabaron de liberarlo del enorme peso de la losa: “Entonces, dijo, tuvo la certidumbre irreversible de que ya tenía la novela: *fue como un gran descanso; se me quitó un enorme peso de encima; el peso de siete años sin escribir una sola palabra*”.²⁷

Sabemos ahora, porque él mismo nos lo dijo, que venía luchando contra el realismo simplón y creando una forma lírica creíble para su voz narrativa. Sabemos también que otro de sus hallazgos aureos consistía en la figura del narrador impávido. Ése que narra lo sobrenatural como si describiera un cuadro costumbrista. Descubrió que el realismo lo lastraba aún en sus textos que ya empezaban a tener pequeñas dosis de magia:

El realismo inmediato de *El Coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora* tienen un radio de acción. Pero me di cuenta de que la realidad es también los mitos de la gente, en las creencias, en sus leyendas; que no nace de nada, son creadas por la gente, son su historia, son su vida cotidiana e intervienen en sus fracasos y en sus triunfos. Me di cuenta que la realidad no eran sólo los policías que llegan matando gente, sino también toda la mitología, todas las leyendas, todo lo que forma parte de la vida de la gente; y todo eso hay que incorporarlo.²⁸

²⁶ Eligio García Márquez, *op. cit.*, p. 70 (cursivas mías).

²⁷ *Loc. cit.* (Cursivas mías).

²⁸ Jiménez, *op. cit.*, p. 25.

La búsqueda de ese mundo subjetivo es lo que hemos venido considerando una de las características poéticas de Rulfo y García Márquez y que como hemos visto, se remonta a generaciones anteriores: para Anderson Imbert, Carpentier, Huidobro, Torres Bodet, Asturias, Owen, Yáñez y Bombal, son algunos de los precursores de ese hilo anti-realista que acabará cristalizando en los años sesenta: “Creo que la novedad de los escritores del *boom*, entre 1950 y 1970, consistió en hacer funcionar en la realidad, que se extiende de México a Argentina y de Chile a Puerto Rico, los esquemas anti-realistas o des-realizadores de los *magos* de 1930 a 1950.”²⁹ García Márquez siempre ha dicho que fue imitando la voz de su abuela como pudo encontrar su voz narrativa: “Ella (la abuela) me contaba las cosas más atroces sin turbarse, como si acabara de verlas. Yo descubrí que esta manera imperturbable y esa riqueza de imágenes era lo que más contribuía a hacer verosímiles sus historias y fue aplicando ese método que yo escribí *Cien años de soledad*.³⁰”³⁰

Pero también es probable que ese método de contar lo atroz sin turbarse lo escuchara de Rulfo, ya que ese narrador imperturbable se encuentra ahí también, como cualquiera que se haya asomado a la obra del mexicano podrá comprobar; sólo que repartido en una voz colectiva donde todos los vivos/muertos de Comala se encuentran suspendidos en su muerte sin fin, sin una gota de asombro. Según sus palabras “[...] el problema más importante al escribir *Cien años de soledad* fue, dice él, *el destruir la línea de demarcación que separa lo que parece real de lo que parece fantástico*. Porque en el mundo que trataba de evocar esa barrera no existía”.³¹

Echemos un vistazo al cambio en la forma de escribir de García Márquez antes y después de Rulfo. Mantengamos en mente tres ejes:

²⁹ *Ibid.*, p. 24 (cursivas mías).

³⁰ *Loc. cit.*

³¹ Palencia-Roth, *op. cit.*, p. 69.

la radicalización de la metáfora, la búsqueda de una prosa poética y el anti-realismo o magia en la escritura. Cuando comparamos dos fragmentos de “La tercera resignación” con “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, escritos en 1947 y 1968, respectivamente, es decir, antes y después de Rulfo, en el primer cuento nos encontramos con una prosa pedregosa, de difícil tránsito y en la que todavía el narrador se asombra de lo mismo que va describiendo: “Pero de pronto el miedo le dio una puñalada por la espalda. ¡El miedo! ¡Qué palabra tan honda, tan significativa! Ahora tenía miedo, un miedo ‘físico’, verdadero.”³² Se nota fácilmente que para dar énfasis, el autor recurre aquí a subrayados, signos de admiración, repeticiones, todos ellos recursos válidos pero diríamos todavía tradicionales o por lo menos alejados de los recursos estilísticos que luego mostraría el colombiano. Las frases largas, el uso de comas más para unir y dar velocidad que para frenar y pausar la escritura, estaban todavía en proceso de cocción.

Sobre el recurso de lo creíble-increíble, el narrador mismo parece titubear. Introduce explicaciones “lógicas” que más que fortalecer debilitan el relato. En el mismo cuento citado de 1947, leemos: —Señora, su niño tienen una enfermedad grave: está muerto. Sin embargo —prosiguió—, haremos todo lo posible por conservarle la vida más allá de su muerte. Lograremos que continúe sus funciones orgánicas por un complejo sistema de autonutrición.”³³ Ese “complejo sistema de autonutrición” desaparecerá por completo en obras posteriores como *Cien años de soledad*, donde el tránsito entre la vida y la muerte pierde su carácter absoluto, de irreal y se vuelve algo de lo más natural y cotidiano, que no demanda explicación adicional ni justificación extra. Para nombrar el prodigo, la prosa posterior de García Márquez no hará más que nombrarlo, sin poner él mismo en duda, mediante titubeos, pilares y vigas, la veracidad de lo que cuenta. En “Un señor muy viejo...” leemos:

³² García Márquez, *Vivir para...*, p. 12.

³³ García Márquez, *Todos los cuentos...*, p. 11.

El párroco tuvo la primera sospecha de su impostura al comprobar que no entendía la lengua de Dios ni sabía saludar a sus ministros. Luego observó que visto de cerca resultaba demasiado humano: tenía un insoportable olor de intemperie, el revés de las alas sembrado de algas parasitarias y las plumas mayores maltratadas por vientos terrestres, y nada en su naturaleza miserable estaba de acuerdo con la egregia dignidad de los ángeles.³⁴

Esa simple visión de las algas parasitarias en las plumas maltratadas tiene más poder de “realificación” (quiero decir de poder hacer creer que algo es real) que los artefactos lerdos de sus primeros cuentos. Con esa imagen así evocada, el lector “ve” las alas prodigiosas y al mismo tiempo pestilentes. Concreta la imagen del prodigo pero de una forma tan natural que casi puede oler y tocar el objeto.

Como todo mago que se respete, Gabriel García Márquez sabe muy bien que la magia no sólo es el reino de la ilusión, sino además la forma en la que esa ilusión es presentada. Por eso parece haber aprendido muy bien la lección que desde sus inicios escuchó de Jorge Álvaro Espinoza y que nos cuenta en sus memorias “Se extendió en su idea fija de que primero había que concebir el cuento y después el estilo, pero que el uno dependía del otro en una servidumbre recíproca que era *la varita mágica de los clásicos*.³⁵

Ya se ha señalado y sólo menciono de paso la intertextualidad de Remedios la bella quien “no era un ser de este mundo” y la enigmática Susana San Juan “una mujer que no era de este mundo”. Pero todavía hay, como se ha señalado, la posibilidad de otro recurso más que García Márquez heredó de Rulfo. La famosa prolépsis, en términos de Genette. Uno de sus recursos más frecuentemente usados y que se han convertido en sello distintivo del escritor:

La santa comienza con una técnica bien conocida por los lectores de *Cien años de soledad*: la manipulación del tiempo para crear un ámbito distinto

³⁴ *Ibid.*, p. 215.

³⁵ García Márquez, *Vivir para...*, p. 301 (cursivas mías).

al del pretérito de la narración tradicional y convencional. Así empieza: *Veintidós años después volví a ver a Margarito Duarte.*³⁶

Jacques Joset muestra esa estructura repetitiva a lo largo de la obra de García Márquez: desde el famoso “Muchos años después frente al pelotón de fusilamiento...” o “Muchos años después el niño habría de contar todavía...” que podría haber sido influencia de Rulfo (recuérdese que García Márquez confiesa haber memorizado *Pedro Páramo*). La estructura que encontramos en Rulfo es: “El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche en que la dureza de su cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir. Fue la noche en que murió Miguel Páramo.”³⁷

Lo indudable es que la influencia de Rulfo se sintió luego de 1961. Puede decirse que le desató las manos para escribir, no sin antes un largo proceso de asimilación que García Márquez debió pasar. En 1968, “Con una intuición que ahora llamaríamos profética, Vargas Llosa describe el rastro estilístico nuevo que aparece con el cuento del buque fantasma: “un nuevo tipo de frase, larga, envolvente, llena de ramificaciones y de mudas en los puntos de vista espacial, temporal y de nivel de realidad, un experimento en pos de un nuevo lenguaje.”³⁸ En opinión de la crítica, “estilísticamente este cuento [...] documenta cierta ruptura con el pasado”.³⁹ Un pasado al que García Márquez jamás regresaría. Una prisión creativa de la que se liberó para siempre, a juzgar por los textos que el colombiano sigue produciendo. Mediante una nueva poética en prosa, mediante la radicalización de la metáfora, y el anti-realismo concretado en un narrador impávido —todos ellos estrechamente entrelazados— la magia en la escritura vuelve a aparecer cada vez y desde entonces, entre las palabras asombrosas del prestidigitador.

³⁶ Palencia-Roth, *op. cit.*, p. 82.

³⁷ García Márquez, *Todos los cuentos...*, p. 58.

³⁸ Palencia-Roth, *op. cit.*, p. 144.

³⁹ *Ibid.*, p. 145.

OBRAS CITADAS

- ALSTRUM, JAMES, “Álvaro Mutis habla de Rulfo, García Márquez y Maqroll”, *Revista de Estudios Colombianos y Latinoamericanos*, núm. 14, 1994, pp. 54-58.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1976.
- ARREOLA, ORSO, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, México, Diana, 1998.
- Bravo, Víctor, *Magias y maravillas en el continente literario*, Caracas, La Casa de Bello, 1988.
- CAMACHO GUIZADO, EDUARDO, “Metaforización en Cien años de soledad”, *Actas de Quinientos años de soledad*, Congreso ‘Gabriel García Márquez’, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1992.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, DEMETRIO, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 2001.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL, “Asombro por Juan Rulfo”, *La Jornada*, México, 19 de diciembre, 2003.
- _____, *Todos los cuentos de Gabriel García Márquez (1947-1972)*, Barcelona, Plaza & Janes, 1975.
- _____, *Vivir para contarla*, Nueva York, Vintage Español, 2003.
- GARCÍA MÁRQUEZ, ELIGIO, *Tras las claves de Melquíades. Historia de Cien años de soledad*, Bogotá, Norma, 2001.
- JIMÉNEZ URRIOLA, ROQUE, *García Márquez en 300 citas*, Barranquilla, Antillas, 1995.
- JOSET, JACQUES, “Otra vez Juan Rulfo y Gabriel García Márquez”, *Actas de Quinientos años de soledad*, Congreso ‘Gabriel García Márquez’, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1992.
- LEVINE, SUZANNE HILL, “*Pedro Páramo y Cien años de soledad: un paralelo*”, *Revista de la Universidad de México*, vol. 25, núm. 6, 1971, pp. 18-24.
- PALENCIA-ROTH, MICHAEL, *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y la metamorfosis del mito*, Madrid, Gredos, 1983.

_____, “Los peregrinajes de García Márquez o la vocación religiosa de la literatura”, *Actas de Quinientos años de soledad*, Congreso ‘Gabriel García Márquez’, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1992.

PAZ, OCTAVIO, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967.