

00424
98



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**LAS PRIMERAS COSTURAS DE GARCÍA MÁRQUEZ.
EL NARRADOR EN EL PERIODISMO TEMPRANO DE
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

TESIS CON
FALDA DE ORIGEN

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

JUAN GABRIEL NADAL PALAZÓN

APOYADA POR LA DIRECCIÓN GENERAL DE
EVALUACIÓN EDUCATIVA, UNAM
PROGRAMA DE BECAS PARA TESIS DE LICENCIATURA EN
PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN (PROBETEL)

ASESORA:

DRA. MARÍA DE LOURDES ROMERO ÁLVAREZ



CIUDAD UNIVERSITARIA, D.F.,

2003.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PAGINACIÓN

DISCONTINUA

A mis padres y a mi hermano

... a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.
NOMBRE: JUAN GABRIEL
NADA ELIZABETH
CAMA: ELIZABETH
CAMA: ELIZABETH

Agradezco a la Dra. Lourdes Romero, mujer sabia y generosa, el haberme transmitido sus invaluable conocimientos en narratología; gracias a su estímulo, ayuda y cariño he escrito esta tesis. Mi más sincera gratitud a Ángeles Cruz Alcalde por su apoyo moral e intelectual. Debo también a Marcos Márquez, Angélica Arreola y Carmen Avilés algunas inteligentes observaciones.

ÍNDICE

Introducción.....	3
1. Los primeros relatos periodísticos de García Márquez.....	12
1.1. García Márquez como representante del Nuevo Periodismo.....	12
1.2. El nacimiento de un estilo.....	20
2. Narratología y narrador.....	27
2.1. Identidad del narrador.....	32
2.1.1. Narrador heterodiegético.....	39
2.1.1.1. Primera persona.....	42
2.1.1.2. Tercera persona.....	44
2.1.2. Narrador homodiegético.....	50
2.1.2.1. Narrador autodiegético.....	51
2.1.2.2. Narrador testigo.....	57
2.2. Funciones del narrador.....	62
2.2.1. Narrativa.....	62
2.2.2. Testimonial.....	65
2.2.3. Ideológica.....	71
2.2.4. Comunicativa y de control.....	74
3. Modo narrativo.....	78
3.1. Distancia.....	79
3.1.1. Relato de acontecimientos.....	80
3.1.1.1. Discurso narrativo.....	86
3.1.1.2. Discurso descriptivo.....	90
3.1.2. Relato de palabras.....	103
3.1.2.1. Estilo indirecto.....	106
3.1.2.2. Estilo directo.....	111
3.1.2.2.1. Citas.....	113
3.1.2.2.2. Diálogos.....	118
3.1.2.2.3. Réplicas desgajadas de diálogo.....	122
3.2. Perspectiva.....	125
3.2.1. Narrador omnisciente.....	128
3.2.2. Narrador equisciente.....	135
3.2.2.1. Focalización interna fija.....	136
3.2.2.2. Focalización interna variable.....	142
3.2.2.3. Focalización interna múltiple.....	144
3.2.3. Narrador deficiente.....	146

4. Tiempo narrativo.....	154
4.1. Orden.....	155
4.1.1. Analepsis.....	158
4.1.2. Prolepsis.....	165
4.2. Frecuencia.....	169
4.2.1. Relato singulativo.....	171
4.2.2. Relato iterativo.....	174
4.2.3. Relato repetitivo.....	180
4.2.3.1. Repetición aspectual.....	181
4.2.3.2. Repetición discursiva.....	185
4.3. Velocidad.....	190
4.3.1. Elipsis.....	194
4.3.1.1. Elipsis explícitas.....	195
4.3.1.1.1. Determinadas.....	195
4.3.1.1.2. Indeterminadas.....	200
4.3.1.2. Elipsis implícitas.....	203
4.3.2. Sumario.....	206
4.3.3. Escena.....	216
4.3.4. Pausa.....	226
4.3.4.1. Descripción.....	227
4.3.4.2. Digresión reflexiva.....	231
Conclusiones.....	235
Apéndice.....	246
Bibliografía.....	258
Declaraciones: entrevistas, notas, reportajes.....	258
Obras de García Márquez.....	258
Textos sobre García Márquez y su obra.....	259
<i>Corpus</i> teórico.....	262
Otras obras periodísticas, épicas y líricas.....	266
Siglas.....	268

INTRODUCCIÓN

Dichoso aquél a quien las musas
aman: de su boca fluye suavemente
la palabra.

Homero

Un año tres meses antes de ser galardonado por la Academia Sueca, Gabriel García Márquez decía que, al leer, los escritores “no nos conformamos con los secretos expuestos en el frente de la página, sino que la volteamos al revés, para descifrar las costuras”¹. Añadía: “desarmamos el libro en sus piezas esenciales y lo volvemos a armar cuando ya conocemos los misterios de su relojería personal”². Ésa es, precisamente, la orientación de este trabajo: intenta descifrar las costuras de los relatos periodísticos que este escritor publicó entre el 28 de febrero de 1954 y el 12 de julio de 1955 en *El Espectador* de Bogotá.

Para ello será necesario colocarse unos espejuelos con una graduación concreta: los de la Teoría Narrativa o *narratología*. Nos basaremos en las aportaciones de Gérard Genette, aunque esporádicamente acudiremos a otros autores, como Todorov, Bal, Kayser, Chatman, Barthes, Hamon y Eco. En ocasiones será necesario cambiarse los espejuelos por otros de mayor aumento: los del análisis morfosintáctico; así podremos describir algunas costuras con mayor detalle. Las alusiones al nivel morfosintáctico, sin embargo, no serán sino tangenciales: sólo las

¹ Gabriel García Márquez, “Mi Hemingway personal”, en *Notas de prensa 1980-1984*, pág. 133.

² *Idem*.

utilizaremos, sin pretensiones de rigor metodológico, en los casos específicos que lo ameriten. Lo mismo ocurrirá con las alusiones al nivel extratextual.

Estas modestas páginas tampoco pretenden agotar todas las cuestiones referentes a la narrativa periodística temprana de García Márquez: únicamente serán consideradas las que constituyan aportaciones significativas para la Teoría del Periodismo. Es preciso aclarar que, hasta hace pocos años, ésta no se interesaba en perspectivas teórico-metodológicas ajenas a las posturas empírico-analítica o sistemática de la acción. De hecho, en la incipiente Teoría del Periodismo resultan alarmantemente escasos los “estudios de cierta consistencia, lo que da lugar a planteamientos imprecisos, generales en exceso y, cuando menos, poco esclarecedores”³.

Hasta el trabajo de Lourdes Romero⁴, la narratología no se había empleado para analizar relatos periodísticos: esta área del conocimiento había sido restringida al estudio de textos literarios. Después de la investigación de Romero, algunos intentos de estudio —muy escasos— han pretendido inferir modelos discursivos de entrevistas y reportajes⁵. Hasta ahora, no se había estudiado formalmente la categoría del narrador en relatos periodísticos escritos en español: en el trabajo de Romero se halla la única aproximación al análisis de esta categoría en el relato periodístico.

En narratología, área del conocimiento que estudia el texto narrativo sin considerar su contexto extralingüístico, se conoce como *narrador* al sujeto que se

³ Concha Fagoaga, *Periodismo interpretativo. El análisis de la noticia*, pág. 7.

⁴ Cf. Lourdes Romero, “El relato periodístico: entre la ficción y la realidad (análisis narratológico)”. Tesis doctoral, págs. 70-345.

⁵ Cf. Francisca Robles, “La entrevista periodística como relato. Una secuencia de evocaciones”. Tesis de maestría; Adriana Solórzano Fuentes, “Las formas expresivas del reportaje: una exploración narratológica”. Tesis de licenciatura; Tomás Hidalgo Nava, “El modo en la novela reportaje. El caso de *Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz*, de Vicente Leñero”. Tesis de licenciatura.

encarga de enunciar el discurso en el relato mismo⁶. Este sujeto es, por lo tanto, quien decide qué contar, así como la manera y el momento de hacerlo; es, en términos operatorios, la entidad por la que pasan y en función de la cual se resuelven los hechos fundamentales plasmados en el relato⁷, sin importar que éste sea literario, historiográfico o periodístico. El narrador es “el concepto fundamental en el análisis de los textos narrativos”⁸, por cuanto es quien pone “a funcionar la lengua en un acto individual de utilización”⁹.

Puesto que la narratología no considera el contexto donde se produce la enunciación, el narrador es, como dice Barthes, un “ser de papel” con existencia puramente textual¹⁰: no constituye más que una invención del autor. El autor es la entidad real y empírica que elabora el texto; en el caso de los relatos periodísticos, el autor es, lógicamente, el periodista. Una investigación exhaustiva acerca del autor o escritor no cabe en el presente trabajo: el estudio pragmático y sus relaciones integrativas —en términos de la Teoría de los Niveles, de Benveniste— serán asuntos que pretendemos abordar de manera exhaustiva en investigaciones subsecuentes y a partir de los resultados arrojados por ésta. En breves segmentos de este trabajo, no obstante, invadiremos deliberadamente el nivel del autor para referirnos al insoslayable vínculo entre relato periodístico y realidad factual: recuérdese que la lengua no es un sistema autorreferido; esta condición es a todas luces obvia cuando se designa —y crea— el presente social.

Se entiende por *relato* el discurso que construye un narrador a partir de una sucesión entramada de acontecimientos, reales o ficticios, protagonizados por

⁶ Cf. Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, págs. 30-31.

⁷ Cf. Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario”, en Roland Barthes, *et. al.*, *Análisis estructural del relato*, pág. 190.

⁸ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, pág. 126.

⁹ Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general 11*, pág. 83.

¹⁰ Cf. Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Roland Barthes, *et. al.*, *Análisis estructural del relato*, págs. 7-38.

personajes¹¹. Los relatos ficcionales de García Márquez han sido estudiados exhaustivamente; los críticos literarios, sin embargo, han ignorado su obra periodística, a pesar de que fue precisamente la etapa en que se dedicó a esta actividad, cuando aquel neófito en el arte de la escritura empezó a conformar su estilo¹². En este trabajo, como hemos dicho, analizaremos los relatos que publicó en 1954 y 1955 en *El Espectador*, antes de viajar a Europa como corresponsal de este diario; nos basaremos en la recopilación de Jacques Gilard.

La labor informativa de García Márquez puede ubicarse dentro de la tendencia mundial emanada del Nuevo Periodismo estadounidense. Con el nacimiento de éste, los estilos, estructuras y *artificios* de la narrativa literaria enriquecieron la labor informativa y permitieron iniciar el destierro de dogmas que la burguesía industrial y urbana fue elaborando desde el siglo XVIII: neutralidad, imparcialidad e independencia, por ejemplo. El periodismo positivista supone que la labor informativa debe reducirse a la “simple narración de los hechos”, sin expresar puntos de vista o manifestar emociones; con esto, desde luego, condena la presencia del periodista en el texto. A fin de garantizar una supuesta imparcialidad, el periodismo tradicional tiende a ocultar que la información es seleccionada, organizada y redactada por alguien.

Ese sujeto es, precisamente, el narrador. En estas páginas se busca descubrir la manera como el sujeto de la enunciación ha articulado los elementos textuales en su discurso: a partir de un análisis narratológico centrado en la figura del narrador, intentaremos demostrar la imposibilidad de la neutralidad periodística. Para ello hemos seleccionado la narrativa periodística temprana de García Márquez. Este periodista de indiscutible calidad posee un muy singular modo expresivo que

¹¹ Cf. Gérard Genette, *Figuras 111*, págs. 81-83; *Nuevo discurso del relato*, págs. 13, 68-70.

¹² Cf. Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, pág. 41.

conformó gracias al ejercicio informativo. Sus relatos no ficcionales, claros ejemplos de la corriente mundial emanada de Nuevo Periodismo estadounidense, precisan un estudio acerca de su construcción.

El *corpus* del presente estudio comprende ochenta y dos entregas, que integran cuarenta y siete relatos; la desproporción se debe a que seis relatos se publicaron como *series de entregas*, definidas aquí como relatos publicados de manera fragmentada, en fechas distintas, pero cuyos fragmentos constituyen, de manera expresa, una unidad. No consideramos como series, o fragmentos de serie, las entregas que no se hallan marcadas explícitamente como tales, aun cuando versen sobre un mismo tema. Así pues, confiaremos en la fidelidad de la edición que preparó Gilard.

El *corpus* no abarca los textos no narrativos, ni los ficcionales, ni aquellos no atribuibles con certeza a García Márquez. Quedan excluidos, por tanto, los cuentos “Un hombre bajo la lluvia”, del 9 de mayo de 1954, y “Un día después del sábado”, del 8 de agosto del mismo año; las columnas “Día a día” y “El cine en Bogotá”; la crónica “*El Espectador* visita a los municipios. Fontibón, un pueblo víctima de Bogotá”, del 16 de octubre de 1954, y la serie de entregas “La crisis del transporte urbano”, de los días 24, 25 y 26 de agosto del mismo año. En los casos de la crónica sobre Fontibón y de la serie sobre el transporte, no se tiene la certeza de que hayan sido escritos por García Márquez¹³.

En el primer capítulo de este estudio, titulado “Los primeros relatos periodísticos de García Márquez”, se abordará el tema del Nuevo Periodismo y su trascendencia para la concepción de la labor informativa; argumentaremos también la inclusión del escritor colombiano en la corriente mundial emanada del Nuevo

¹³ Cf. Jacques Gilard, “Prólogo” a Gabriel García Márquez, *Obra periodística 2. Entre cachacos*, págs. 7-22.

Periodismo. En el mismo capítulo se explica por qué García Márquez forjó su peculiar estilo con la práctica periodística, y se proporciona, asimismo, una sucinta revisión de su actividad periodística.

En el capítulo segundo, se explican los fundamentos teóricos de la narratología de Genette; el modelo de este autor se erige sobre las relaciones existentes entre relato, historia y narración. Genette se basó en la distinción establecida por Todorov entre historia y relato: la *historia* es el conjunto de acontecimientos narrados, y el *relato*, el discurso mismo. La *historia* o *diégesis* corresponde a la “fábula” de los formalistas rusos, al “contenido narrativo” de Rimmon, a la “estructura profunda” de los transformacionalistas, al “plano del contenido” de Hjelmslev y al “nivel de los hechos relatados” de Jakobson. En el relato se da cuenta de esa historia; el *relato* corresponde al “discurso” de los formalistas rusos, al “plano de la expresión” de Hjelmslev, a la “estructura de superficie” de los transformacionalistas y al “hecho discursivo” de Jakobson. El autor de *Figures III* llama *narración* al acto en que se genera el relato.

En el mismo capítulo, llamado “Narratología y narrador”, se exponen las razones por las que consideramos al narrador la condición *sine qua non* del relato. Se estudia también la identidad y actitud de los narradores de los primeros relatos periodísticos de García Márquez, especialmente en lo que concierne a sus relaciones con la historia y con los agentes narrantes subordinados. Hablaremos, pues, de los niveles narrativos y de la categoría de persona en la narrativa periodística temprana de García Márquez.

El capítulo tercero se refiere al vasto dominio que Genette llamó “modo”, es decir, la forma como el narrador relata la historia. El *modo* controla la regulación de la información narrativa: si se cuenta más o menos, y desde cuál punto de vista. Este

capítulo se divide en dos grandes apartados: “Distancia” y “Perspectiva”. La *distancia* se refiere al grado de implicación del narrador en su discurso; hablaremos de las singularidades del relato de acontecimientos y del relato de palabras en la muestra señalada. La *perspectiva*, en cambio, constituye la manera como el narrador percibe la información: es una especie de filtro por el que se hace pasar la información de la historia para confeccionar el relato. Al hablar de perspectiva, abordaremos las singularidades de los narradores omniscientes, equiscientes y deficientes en los primeros relatos periodísticos del escritor colombiano que nos ocupa.

En el último capítulo, emprenderemos el estudio de las numerosas relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato; esto es, nos internaremos en el “Tiempo narrativo” de los relatos en cuestión. El capítulo se divide en tres apartados, que son las áreas de codificación de las relaciones temporales entre los acontecimientos narrados y la historia: orden, frecuencia y velocidad. El orden narrativo apunta a la disposición de los acontecimientos en el relato de una historia; las infracciones al orden diegético se denominan *anacronías*. Por *frecuencia narrativa* se entiende la relación establecida entre el número de acontecimientos de la historia y el número de veces que el narrador los menciona en su discurso. La *velocidad narrativa*, por último, resulta de la relación entre el tiempo que duran los sucesos de la historia y la extensión del discurso.

Para facilitar al lector la comprensión del análisis, se incluyen en el “Apéndice” los resúmenes o macroestructuras semánticas —por utilizar un término consagrado por Van Dijk— de los cuarenta y siete relatos. Se hallan en orden estrictamente cronológico. Incluimos también los nombres de quienes los firman, los números de entregas, las fechas de publicación y las páginas y secciones donde fueron publicados.

Dicho esto, sólo resta mencionar que, al estudiar la manera como los narradores de los primeros relatos periodísticos de García Márquez muestran las historias en sus discursos, podremos descubrir estrategias específicas de selección, elaboración y transmisión empleadas para interpretar y reconstruir la realidad, y comprobar la imposibilidad del tratamiento informativo que ha exigido el periodismo tradicional.

Confiamos en que esta visión de sastre logre “descifrar” los secretos del narrador, esto es, las costuras de los textos. Baste decir, por lo pronto, que de la intención y originalidad del sastre depende que el resultado sea un “chaleco de fantasía”¹⁴ o un “invulnerable corsé de hierro forjado”¹⁵; “una sábana ensangrentada”¹⁶ o un “traje azul, lleno de formas frutales”¹⁷; “una corta falda a cuadros de colores”¹⁸ o “camisas primaverales mucho más apetitosas que cualquier plato de legumbres”¹⁹; “corbatas italianas de flores pintadas”²⁰ o “calzoncillos ajustados, de piqué blanco con pequeños bordados”²¹; “un precioso abrigo de pelo de camello”²² o “una pijama cebrada de amarillo, cubierta de cascabeles”²³. Las costuras con que las prendas fueron confeccionadas integran, así pues, la evidencia del sofisticado trabajo de un sastre: un proceso que inicia con la búsqueda de telas e hilos apropiados, y que, tras múltiples cortes y puntadas, concluye con un remate certero.

¹⁴ Gabriel García Márquez, “El Chaleco de fantasía”, en *Obra periodística 1. Textos costeños*, pág. 513.

¹⁵ *Ibid.*, págs. 513-514.

¹⁶ Gabriel García Márquez, *Noticia de un secuestro*, pág. 177.

¹⁷ Gabriel García Márquez, “La moda en el parlamento”, en *Obra periodística 1. Textos costeños*, pág. 399.

¹⁸ Gabriel García Márquez, “Un personaje singular en Bogotá”, en *Obra periodística 2. Entre cachacos*, pág. 625.

¹⁹ Gabriel García Márquez, “El hombre peor vestido del mundo”, en *Obra periodística 1. Textos costeños*, pág. 554.

²⁰ Gabriel García Márquez, *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*, pág. 20.

²¹ Gabriel García Márquez, “El escándalo del siglo”, en *Obra periodística 3. De Europa y América*, pág. 134.

²² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, pág. 569.

²³ Gabriel García Márquez, “El complejo de los zapatos crujientes”, en *Obra periodística 1. Textos costeños*, pág. 627.

Existen diversos espejuelos que auxilian a los ojos que quieren escudriñar los secretos de las entretelas de los textos; nosotros hemos recurrido básicamente a los instrumentos de Genette para desarmar los escritos de Gabriel García Márquez: así disfrutaremos y conoceremos mejor algunos misterios de su sastrería personal. En el fondo, el procedimiento es el mismo que el de García Márquez: para analizar los relatos, uno los voltea, los descose, “pone las piezas en orden, aísla un párrafo, lo estudia, y llega un momento en que puede decir: ‘Ah, sí, lo que hizo éste fue colocar al personaje aquí y trasladar esa situación para allá...’ En otras palabras, uno abre bien los ojos, no se deja hipnotizar, trata de descubrir los secretos del mago”²⁴.

²⁴ Gabriel García Márquez, *La bendita manita de contar*, pág. 15.

1. LOS PRIMEROS RELATOS PERIODÍSTICOS DE GARCÍA MÁRQUEZ

1.1. GARCÍA MÁRQUEZ COMO REPRESENTANTE DEL NUEVO PERIODISMO

Creo que la literatura y el periodismo no son la misma cosa, pero creo que hay un cordón umbilical que los une en los mejores casos, y que ese cordón umbilical es la garantía de que la literatura no se aparta ni da la espalda a la vida.

Mario Vargas Llosa

Desde el siglo XVIII, la burguesía industrial y urbana fue elaborando un discurso ideológico sobre el que se basan una serie de mitos acerca de la confección y lectura de los mensajes informativos. De acuerdo con estas ideas tótem, la labor informativa debe ser objetiva y, por ende, apolítica, imparcial, neutral e independiente. Esta concepción supone la creencia de que el periodismo ha de reflejar la realidad como si fuera un espejo, por lo que el reportero debe limitarse a reproducir los hechos sin expresar puntos de vista o manifestar emociones; también prohíbe la presencia del periodista en su propio relato, y se tiende a ocultar que la información es seleccionada, organizada y redactada por alguien. De ahí que el llamado “reportaje objetivo” se convirtiera en el fetiche del periodismo durante la Revolución Industrial, especialmente en los Estados Unidos.

Dicho modelo ha ejercido y ejerce hoy una influencia determinante sobre la concepción y práctica del periodismo en todo el mundo. Es por ello que no resulta extraño encontrar en la prensa frases con palabras como “objetividad”,

“apoliticidad”, “imparcialidad”, “neutralidad” o “independencia”, las cuales ponen de manifiesto la ideología¹ que sostiene los cánones editoriales o de producción informativa de los medios que las emplean para definir su labor.

Durante los primeros años de la segunda mitad del siglo XX, surgió, como reacción a la estricta rigidez del modelo liberal-burgués de la prensa, una corriente integrada por periodistas estadounidenses de índole muy diversa: se trataba del “Nuevo Periodismo”, el cual no se consolidó hasta los años setenta. A la sazón se hizo evidente que el periodismo interpreta la realidad social y que la información está sometida tanto a condicionamientos de los medios² cuanto a la manipulación³ de los periodistas.

Algunos autores definen el Nuevo Periodismo “por su estrecha imbricación con los temas candentes de la sociedad estadounidense de la época, por su intervención explícitamente subjetiva en los acontecimientos relatados y por su utilización consciente de múltiples técnicas narrativas y expresivas propias de diversos ámbitos de la actividad periodística y literaria”⁴. En él lo anecdótico se

¹ Marx expone dos sentidos de *ideología*: falsa teoría y falsa conciencia o *Nebelbildung* (formación o imagen nebulosa). Frecuentemente, los miembros de una sociedad creen que ciertas ideas acerca de ésta son verdaderas; pero en realidad son la imagen nebulosa que refleja los intereses de un grupo o clase. Marx y Engels escriben: algunos teóricos “convierten las condiciones de estos determinados individuos en las condiciones ‘del hombre’ en general y tratan de explicarse los pensamientos que estos determinados individuos se forman acerca de sus propias condiciones como pensamientos acerca ‘del hombre’”. Con ello, se retrotraen del terreno histórico real al terreno de la ideología y pueden, en su desconocimiento de la trabazón real y con ayuda del método ideológico ‘absoluto’ o de otro método ideológico cualquiera, construir fácilmente una trabazón fantástica” (Carlos Marx y Federico Engels, *La ideología alemana*, pág. 544). En un texto ahora rescatado, que Marx y Engels habían suprimido de la edición príncipe de la *Deutsche Ideologie*, señalan que las “ideas dominantes” en una época “tendrán una forma tanto más general y amplia, cuanto más forzada se vea la clase dominante a presentar su interés como el de todos los miembros de la sociedad. La propia clase dominante sustenta, término medio, la concepción de que son estas ideas suyas las dominantes, y las distingue de las ideas dominantes de épocas anteriores sólo porque considera a las primeras como verdades eternas” (*Ibid.*, pág. 677).

² Cf. Miquel Rodrigo Alsina, *La construcción de la noticia*, pág. 185-187.

³ Entiéndase aquí *manipulación* en su sentido literal: realizar operaciones con las manos o con alguna cosa, no necesariamente con una intención perversa.

⁴ Sebastià Bernal y Lluís Albert Chillón, *Periodismo informativo de creación*, pág. 40.

convierte en el *leitmotiv*⁵, la pirámide de la noticia⁶ se invierte y la información fáctica se mezcla deliberadamente con elementos ficticios. El producto final suelen ser textos de estructura fragmentada e intencionalidad literaria.

Para John Hollowell, el Nuevo Periodismo busca “alcanzar un estilo literario comparable a la ficción”⁷ y elevar el reportaje a una forma de arte; trata de conseguirlo al liberarse de la estereotipada fórmula del discurso estrictamente noticioso: sólo hechos y citas. En el Nuevo Periodismo, se “intenta *reconstruir* la experiencia como pudo haberse desarrollado. El nuevo periodista usa las técnicas literarias para transmitir información y proporcionar un fondo que generalmente no son posibles en la mayoría del reportaje periodístico y de revista”⁸.

Esta postura de franca oposición a la objetividad periodística no sólo permitió ejercer la libertad de emplear un nuevo estilo de referir lo sucedido: también consintió en que quien cuenta los hechos deje de ser un ente aparentemente impersonal y adquiera identidad propia⁹. El sujeto que narra comenzó, pues, a figurar en su propio texto como personaje —muchas veces protagónico— y a opinar abiertamente de lo que relata. Esto condujo a la hasta entonces indebida utilización del “comentario subjetivo, cándido y creativo”¹⁰ en los relatos periodísticos.

Así pues, los autores de esta corriente o tendencia buscaban, inicialmente, acabar con las desgastadas formas periodísticas del modelo liberal-burgués, para lo

⁵ Motivo, tópico o rasgo dominante en una obra o en la totalidad de las obras de un autor. Según Wolfgang Kayser, esta palabra de origen alemán también puede referirse a fenómenos mucho más restringidos.

⁶ Técnica de redacción periodística que consiste en jerarquizar la información mediante un criterio de importancia descendente.

⁷ John Hollowell, *Realidad y ficción. El nuevo periodismo y la novela de no ficción*, págs. 39-40.

⁸ *Ibid.*, pág. 40.

⁹ Cf. María de Lourdes Romero Álvarez, “El relato periodístico: entre la ficción y la realidad (análisis narratológico)”. Tesis doctoral, págs. 375-376.

¹⁰ Michael L. Johnson, *El Nuevo periodismo. La prensa underground, los artistas de la no ficción y los cambios en los medios de comunicación del sistema*, pág. 14.

cual mezclaban técnicas literarias con periodísticas; pretendían el mayor alejamiento posible del periodismo convencional en cuanto a actitud, concepción del mundo, estilo y orientación profesional¹¹. El resultado eran relatos que podían ser leídos como novelas o cuentos, pero que poseían referentes en la realidad efectiva; esto provocó duras críticas y un desprecio generalizado por parte de literatos y periodistas ortodoxos, pues ambos eran incapaces de clasificarlos en los géneros existentes.

En numerosos estudios relativamente recientes, se ha intentado sistematizar las características de los relatos generados por el Nuevo Periodismo¹²; casi todos los intentos parten del trabajo de Tom Wolfe. De acuerdo con este autor, la construcción escena por escena, el registro completo de los diálogos, el relato global del comportamiento de los personajes y la técnica del punto de vista en tercera persona son los recursos que adoptó el discurso informativo para obtener la fuerza que apasiona y atrae al lector de relatos literarios¹³. Poco tiempo después, Hollowell añadió dos recursos más: monólogo interior y caracterización compuesta¹⁴.

Michael L. Johnson sostiene que el Nuevo Periodismo se presenta en libros o ensayos escritos en estilo periodístico por periodistas o “por gente que dentro o fuera del campo del esfuerzo literario ha formulado una respuesta directa, valorativa y por lo común participativa, a los acontecimientos de su mundo, empleando o inventando

¹¹ Según Bernal y Chillón, además del deseo de terminar con las formas del periodismo positivista, como causa del surgimiento del Nuevo Periodismo también puede considerarse la crisis de la novela decimonónica tradicional, realista o psicológica, consecuencia de la aparición de las vanguardias literarias encabezadas por James Joyce.

¹² Muchos autores han ideado nombres para este tipo de relatos. Se les ha llamado novelas reportaje, relatos no ficcionales, reportajes profundos o explicativos, reportajes de tercera dimensión, periodismo de nuevo cuño, reportajes novelados, reportajes de investigación, periodismo literario, reportajes testimoniales y periodismo informativo de creación, entre muchos otros nombres.

¹³ Cf. Tom Wolfe, *El Nuevo Periodismo*, págs. 50-52.

¹⁴ El *monólogo interior* se refiere a la presentación de lo que un personaje piensa o siente sin recurrir al estilo directo. La *caracterización compuesta* consiste en la creación de un personaje —muchas veces ficticio— que represente a una clase de sujetos, a partir de rasgos extraídos de fuentes diversas.

una voz periodística”¹⁵. Johnson, no obstante, agrega que esta corriente abarca también a los escritores de la prensa *underground* o subrepticia¹⁶ y publicaciones estrechamente vinculadas a ella. Éstos manifiestan, a través de tales publicaciones, su repudio a los fundamentos del sistema social vigente, pues la difusión de sus ideas no está permitida en los medios oficiales u oficialistas.

Además de Tom Wolfe, quien es considerado el “padre del Nuevo Periodismo”, destacan en la etapa inicial de esta corriente autores como Truman Capote, Norman Mailer, Thomas B. Morgan, Brock Brower, Terry Southern, Robert Brenton, David Newman, James Baldwin, Robert Christgau, Tom Gallagher y Doon Arbus. Gracias a estos autores, entre otros, se consiguió enriquecer y renovar la labor informativa en los Estados Unidos, aunque, según el mismo Wolfe, muchos de ellos no “se hayan acercado al periodismo con la más mínima intención de crear un ‘nuevo’ periodismo, un periodismo ‘mejor’ o una variedad ligeramente evolucionada”¹⁷.

A través de los años, el Nuevo Periodismo ha trascendido las fronteras de los Estados Unidos¹⁸. Numerosos periodistas de los cinco continentes han producido textos apegados a las características formales del Nuevo Periodismo mencionadas por Wolfe, Hollowell y Johnson; es probable que muchos de aquéllos lo hayan hecho sin saber. A manera de ejemplos de periodistas no estadounidenses inscritos en esta tendencia, podemos mencionar al británico Bill Buford, al alemán Günter Wallraff, a la italiana Oriana Fallaci y al polaco Ryszard Kapuściński; entre los

¹⁵ Michael L. Johnson, *op. cit.*, pág. 20.

¹⁶ Entre los periódicos adscritos al movimiento *underground*, Johnson destaca *Movement*, *SDS New Left Notes* y *Guardian*. También considera que ciertos espacios informativos en medios electrónicos forman parte del mismo.

¹⁷ Tom Wolfe, *op. cit.*, pág. 9.

¹⁸ Algunos críticos del Nuevo Periodismo, como Iván Tubau, sostienen que esta corriente no es totalmente innovadora ni revolucionaria, pues muchos de sus rasgos se hallaban ya en textos de autores como Daniel Defoë, Ernest Hemingway, John Doss Passos, Mariano José de Larra, Joseph Pla y John Reed. Cf. Sebastián Bernal y Lluís Albert Chillón, *op. cit.*, pág. 41.

autores de habla hispana se encuentran la mexicana Elena Poniatowska, el español Arturo Pérez-Reverte y el colombiano Gabriel García Márquez.

Este último autor —de cuya obra periodística trata este trabajo— se ha distinguido como novelista y como reportero. La crítica, que ha calificado su novela *Cien años de soledad* como su “obra maestra”, casi siempre elogia únicamente su trabajo literario; sin embargo, su narrativa como periodista también resulta loable, aunque ha sido muy poco estudiada como tal (acaso esta situación se deba al todavía existente desprecio hacia los periodistas por parte de muchos literatos, cuya miopía les hace asegurar que aquéllos son “escritores de segunda mano”). A pesar de todo, algunos autores destacados, como Kapuściński, opinan que los reportajes del colombiano resultan mejores que su obra literaria: “Aunque tengo admiración por sus novelas, considero que la grandeza de García Márquez estriba en sus reportajes”¹⁹.

Los relatos periodísticos de García Márquez más difundidos son *Relato de un naufragio*²⁰, *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile* y *Noticia de un secuestro*; pero posee una obra periodística más extensa y de gran calidad, mucha de la cual ha sido recabada por Jacques Gilard²¹. En estos textos emplea a su modo los recursos mencionados por Wolfe como inherentes al Nuevo Periodismo. Por ejemplo, algunos relatos periodísticos de García Márquez presentan la técnica del punto de vista en tercera persona, que consiste en mostrar las escenas a través de la

¹⁹ Ryszard Kapuściński, “La grandeza del reportero”, en *Cambio*, 6-12 de octubre de 2002, pág. 69.

²⁰ Este relato está comprendido en la muestra analizada en el presente trabajo. El título original en la serie de entregas es “La verdad sobre mi aventura”, publicada durante la primavera de 1955.

²¹ Antes de que se publicara la investigación de Gilard, García Márquez ya había seleccionado, corregido y publicado, en forma de libros, algunos de sus trabajos periodísticos: los contenidos en *Cuando era feliz e indocumentado* (1972) y en *Crónicas y reportajes* (1976), y *Relato de un naufragio* (1970; véase la nota anterior). Gilard ha recopilado las versiones originales de todos los textos de García Márquez publicados en diarios y revistas entre enero de 1950 y mayo de 1960, a excepción de los que escribió para Prensa Latina; se hallan en *Textos costeros* (1981), *Entre cachacos* (1982) y *De Europa y América* (1983). El trabajo de Gilard continúa con *Por la libre y Notas de prensa*.

percepción de un personaje particular; con este recurso, nos dice Wolfe, se obtiene la sensación de vivir lo que el personaje experimenta. El registro completo de los diálogos, sin embargo, no es tan recurrente en sus textos periodísticos: normalmente se registran diálogos muy breves o sólo la intervención de un personaje. El colombiano no acostumbra emplear ese recurso en sus relatos porque, dice, “el diálogo en lengua castellana resulta falso”²².

Empero, como se verá, en los relatos periodísticos de García Márquez es casi una constante el que los acontecimientos sean contados “saltando de una escena a otra y recurriendo lo menos posible a la mera narración histórica”²³ (construcción escena por escena), y describiendo todos los detalles que permitan mostrar el estatus de vida de los personajes (relato global del comportamiento de los personajes), como gestos y miradas, hábitos y modales, mobiliario y decoración.

Al respecto, resultan elocuentes las palabras del propio García Márquez acerca del modo en que trabajó para elaborar *Relato de un naufrago*, reportaje que trata de la historia de un hombre que sobrevivió diez días solo en una balsa en mar abierto: “Me senté con él y reconstruimos día a día su odisea. Al tercer día él ya estaba aprendiendo el oficio. Si al principio me contaba los gestos o los detalles que consideraba heroicos, enseguida se dio cuenta de que lo que me interesaba de verdad eran los pequeños detalles de la vida cotidiana en la balsa”²⁴. La investigación fue realizada de ese modo porque, como representante del Nuevo Periodismo, “García Márquez se interesa por detalles marginales y secundarios, detalles ‘humanos’; y es posible que no desprovistos de ficción y arbitrariedad”²⁵.

²² Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, pág. 33.

²³ Tom Wolfe, *op. cit.*, pág. 50.

²⁴ Gabriel García Márquez, en Rosa Mora, “El periodismo es el mejor oficio del mundo. Gabriel García Márquez impartió una clase a los alumnos de *El País*”, en *El País*, 29-IV-1994, pág. 33.

²⁵ Jacques Gilard, “Prólogo” a Gabriel García Márquez, *Obra periodística 3. De Europa y América*, pág. 21.

El escritor colombiano ha reconocido la necesidad de emplear elementos ficticios²⁶ para reconstruir la realidad y relatar globalmente el comportamiento de los personajes. Tanto es así, que él mismo dudaba entre clasificar *Noticia de un secuestro* como novela o como reportaje; finalmente lo denominó “reportaje”. Vargas Llosa incluso asegura que a García Márquez lo sedujo “la labor del reportero que se moviliza tras la noticia y, si no la encuentra, la inventa”²⁷; lo confirma el jefe de redacción que lo vio nacer como reportero: “Hay abundantes ejemplos de noticias que sacó de la nada, las moldeó y las engrandeció hasta convertirlas en libros o en elevada circulación de periódicos y revistas”²⁸. En una ocasión, al referirse a la entrevista, García Márquez señaló que este género “abandonó hace mucho tiempo los predios rigurosos del periodismo para internarse con patente de corso en los manglares de la ficción. Lo malo es que la mayoría de los entrevistadores lo ignoran, y muchos entrevistados cándidos todavía no lo saben”²⁹. Añadió: “el resultado no será literal, por supuesto, pero creo que será más fiel, y sobre todo más humano, como lo fue [...] antes de ese invento luciferino que lleva el nombre abominable de magnetofón. Ahora [...] uno tiene la impresión de que el entrevistador no está oyendo lo que se dice, ni le importa, porque cree que la grabadora lo oye todo. Y se equivoca: no oye los latidos del corazón, que es lo que más vale en una entrevista”³⁰.

La hipótesis de la influencia del Nuevo Periodismo estadounidense en García Márquez parece comprobarse del todo al saber que, durante el comienzo de su etapa formativa, leyó textos de periodistas inscritos en dicha corriente, como Truman

²⁶ Sin embargo, luego de que se le retirara el premio Pulitzer a una periodista tras descubrir la inexistencia del personaje en torno del cual giraba su reportaje, García Márquez aseguró que “en periodismo un solo dato falso desvirtúa sin remedio a los otros datos verídicos”. Gabriel García Márquez, *El País*, 29-IV-1981, pág. 11, en Sebastià Bernal y Lluís Albert Chillón, *op. cit.*, pág. 79.

²⁷ Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, pág. 41.

²⁸ José Salgar, “Gabo y el cuello del cisne”, en *Cambio*, 6-12 de octubre de 2002, pág. 83.

²⁹ Gabriel García Márquez, en Federico Campbell, “Viaje por la literatura, el periodismo, la política. El García Márquez de cada semana”, en *Proceso*, 25-X-1982, pág. 47.

³⁰ *Ibid.*, pág. 49. Con frecuencia García Márquez ha manifestado su repudio hacia este género, acaso por haber sido víctima de periodistas malintencionados. Cf. Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, pág. 532.

Capote y John Dos Passos³¹. Además, acerca de la obligación de convertirse en reportero sin un aprendizaje previo, García Márquez abiertamente destaca “la influencia que ejercieron sobre él los conceptos que le oyó a Cepeda Samudio relativos al periodismo norteamericano [*sic*]. Cuando se encontró ante la obligación de escribir sobre hechos concretos, complejos y mal conocidos, se acordó de lo que decía su amigo y trató de poner en práctica estos preceptos”³²; de esto resultó su primer gran reportaje, “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia”, de agosto de 1954, cuyo éxito convirtió a su joven autor en un reportero muy destacado³³. Por último, es probable que no quede duda de la inclusión de García Márquez entre los autores del Nuevo Periodismo al saber que la Fundación que preside, ubicada en Cartagena de Indias, se llama, precisamente, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.

1.2. EL NACIMIENTO DE UN ESTILO

No creo que el periodismo lastre las posibilidades imaginativas del narrador; por el contrario, el periodismo puede significar el acercamiento y conocimiento de ambiente que puede ser utilizado en la narrativa.

Alejo Carpentier

Gabriel García Márquez es una figura sobresaliente de la narrativa contemporánea universal que ha comprobado ampliamente su destreza al escribir novelas y cuentos; prueba indiscutible de ello es la obtención del Premio Nobel de Literatura en 1982. Como muy pocos escritores, ha disfrutado del “aplauzo de la

³¹ Cf. Dasso Saldívar, *García Márquez: el viaje a la semilla. La biografía*, pág. 204.

³² Jacques Gilard, “Prólogo” a Gabriel García Márquez, *Obra periodística 2. Entre cachacos*, pág. 51.

³³ Cf. Pedro Sorola, *El otro García Márquez. Los años difíciles*, pág. 78.

crítica y de la popularidad inmensa entre el pueblo llano"³⁴. Sin duda, también ha demostrado ser un maestro en todos los géneros periodísticos; de hecho, inició su carrera de escritor como periodista hacia mediados de los años cuarenta del siglo XX en el diario colombiano *El Universal* mientras realizaba estudios de derecho, que pronto abandonó en favor del "mejor oficio del mundo"³⁵, por utilizar la definición de *periodismo* que ha dado el escritor nacido en Aracataca, Colombia.

Este estilista de indiscutible calidad ha declarado que no hubiera escrito ninguno de sus libros "si no conociera las técnicas del periodismo, tanto de la forma de capturar y de elaborar la información como la forma de utilizarla en el relato"³⁶. En efecto: los años en que inició su carrera de periodista fueron los años de aprendizaje o, en términos de Ortega y Gasset, de su etapa formativa. De acuerdo con este filósofo y ensayista español, la historia se compone de generaciones, las cuales constituyen unidades culturales propias que siguen un ritmo específico y perfectamente determinable: de los cero a los quince años, los individuos absorben todo lo que pueden de su entorno, en una etapa llamada "infancia"; de los quince a los treinta, la etapa "formativa", los sujetos, que tienen edad escolar, estudian y aprenden los fundamentos de lo que será su actividad; la "gestación" se da entre los 30 y los 45 años, y es cuando las personas empiezan a tener ideas propias y a definir claramente la postura que le dará fama y reconocimiento durante los tres lustros siguientes, que constituyen la "vigencia"³⁷.

Con todas las limitaciones que puede tener la Teoría Generacional de Ortega y Gasset, ésta ofrece, en términos de edades, una idea aproximada de la evolución o desarrollo intelectual que los individuos experimentan durante su vida. En el caso de

³⁴ Juan Luis Cebrián, "Gabo, en mi levitación", en *El País*, 29-IX-2002, pág. 24.

³⁵ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, pág. 532.

³⁶ Gabriel García Márquez, en Juan Cruz, "El placer de narrar. Entrevista a García Márquez", en *Babelia*, suplemento de *El País*, 29-XI-1991, pág. 4.

³⁷ Cf. José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, págs. 30-33.

García Márquez, éste habría concluido su etapa formativa hacia 1958, pues nació en 1928; hasta 1961 practicó muy activamente el periodismo. Durante su etapa de gestación escribió *Cien años de soledad*, su “obra maestra”, y recibió el Premio Nobel durante su etapa de vigencia. El periodismo, pues, fue determinante para el nacimiento de su estilo, el cual es una razón importante para que se le considere el epónimo de la generación irrealista o del realismo fantástico³⁸.

El “estilo”, de acuerdo con Gadamer, se refiere a “la mano individual que se reconoce en todas las obras de un mismo artista”; se obtiene cuando éste “deja de imitar amorosamente y se otorga a sí mismo con ello un lenguaje propio. Aunque se vincule a la manifestación que se le ofrece, ésta no es ya una atadura para él: logra pese a ella darse expresión a sí mismo”³⁹. Hacia 1948, algunos textos de García Márquez presentaban, a juicio de Gilard, un “amaneramiento excesivo”: están escritos de un modo “excesivamente literario y poético, en el mal sentido de las palabras”⁴⁰. Según este mismo autor, dicha excentricidad se debe a la imitación que García Márquez hacía de sus lecturas de poesía, especialmente de las de la escuela poética colombiana del piedracielismo.

La experimentación de García Márquez respondía a la búsqueda de ese “lenguaje propio” del que nos habla Gadamer. En aquella época, incluso escribió, en su columna “Punto y aparte” de *El Universal*, un texto acerca de los arbitrarios elementos de relleno que se suele emplear para escribir sobre algo sin tener nada particular que decir, el cual concluye así: “Yo podría decir todas estas cosas y mucho más, y quedar al final con la desolada certidumbre de no haber dicho nada”⁴¹. Mes y medio después, García Márquez abandonó la columna, deprimido y

³⁸ Cf. Cédomil Goñi, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. III. Época contemporánea*, págs. 441-443.

³⁹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentación de una hermenéutica filosófica*, pág. 587.

⁴⁰ Jacques Gilard, “Prólogo” a Gabriel García Márquez, *Obra periodística I. Textos costeños*, pág. 51.

⁴¹ Gabriel García Márquez, *Obra periodística I. Textos costeños*, pág. 82.

avergonzado por su impericia: “El 10 de julio había publicado el último ‘Punto y aparte’ en *El Universal*, al cabo de tres meses arduos en que no logré superar mis barreras de principiante y preferí interrumpirlo con el único mérito de escapar a tiempo”⁴².

García Márquez empezó su carrera periodística escribiendo artículos de opinión, primero en Cartagena de Indias y después en Barranquilla⁴³; a esta etapa inicial se le conoce como “costeña”, pues ambas ciudades se localizan en la costa atlántica de Colombia. Posteriormente inició su trabajo como reportero en *El Espectador*, en Bogotá, escribiendo reportajes y crónicas⁴⁴; a esta otra etapa, que va de 1954 a 1955, se le ha denominado “cachaca”, ya que los costeños, como él, llaman peyorativamente “cachacos” a los bogotanos. En este trabajo se analizan los relatos periodísticos escritos durante dicha etapa.

El inicio de las actividades periodísticas de García Márquez coincide con el levantamiento popular del 9 de abril de 1948 —el *Bogotazo*—, el cual detonó una escalada de violencia que dejó, en trece años, entre doscientos y trescientos mil muertos. A raíz de ese estallido, en el que se asesinó al líder de la oposición, Jorge Eliécer Gaitán, García Márquez se trasladó de Bogotá a Cartagena, donde entonces vivía su familia. Los estudios de derecho y el comienzo de sus tareas periodísticas en el recién fundado *El Universal*⁴⁵ —donde destaca la columna diaria titulada

⁴² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, pág. 410.

⁴³ Cf. Robert Lewis Sims, *The first García Márquez: a study of his journalistic writing from 1948 to 1955*.

⁴⁴ El primer texto que se dio a conocer firmado por Gabriel García Márquez fue un cuento que publicó el suplemento literario de *El Espectador* en 1947. Antes de que el colombiano iniciara sus actividades en *El Universal*, el mismo suplemento ya había sacado a la luz otros dos cuentos del mismo escritor.

⁴⁵ Jorge García Usta remonta los orígenes de la formación periodístico-literaria de García Márquez al tiempo en que colaboró para *El Universal*, junto a Clemente Manuel Zabala, Héctor Rojas Herazo, Gustavo Ibarra Merliano y los hermanos Ramiro y Oscar de la Espirella. García Usta destaca la figura de Clemente Manuel Zabala, entonces director de *El Universal* y representante de la generación intelectual de Los Nuevos. A él le asigna el título de “primer maestro de García Márquez”: aunque sin pruebas contundentes, dice que Zabala le hizo trascendentales “préstamos estilísticos” a García Márquez; le atribuye sugerencias y correcciones en los borradores de *La Hojarasca*, orientaciones para la titulación en el periódico y la invitación a lecturas de una novelística de ruptura. Cf. Jorge García Usta, *Cómo aprendió a escribir García Márquez*.

“Punto y aparte”— fueron sus actividades durante poco más de dos años. Después de integrarse al grupo de Barranquilla⁴⁶, abandonó universidad y trabajo, y se estableció en dicha ciudad. Allí, en 1950, retomaría el periodismo con una columna diaria, “La Jirafa”, firmada con el seudónimo “Septimus”⁴⁷, en *El Heraldo*. Entre 1950 y 1951 trabajaría, además, en el semanario *Crónica*, en el cual se combinaba temerariamente literatura y deporte, y en un diminuto periódico, *Comprimido*, del cual no salieron más de seis entregas. En 1954, ya durante la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla, volvió a Bogotá a instancias de su amigo poeta Álvaro Mutis y comenzó a trabajar en *El Espectador*, la segunda publicación del país en número de ejemplares; allí se inició como reportero. En julio de 1955, fue enviado como corresponsal a Europa: su vida corría peligro en Colombia luego del escándalo generado tras la publicación de “La verdad sobre mi aventura”⁴⁸. Durante su estancia en Europa, el conflicto entre la dictadura y la prensa liberal concluyó con la clausura de los periódicos opositores, entre ellos *El Espectador*, el cual resurgió a los pocos meses, luego del derrocamiento de Rojas Pinilla, con el nombre de *El*

⁴⁶ Durante un paseo por Barranquilla en 1950, García Márquez conoció a tres muchachos y un viejo. Los muchachos eran Alfonso Fuenmayor, quien escribía en *El Heraldo*; Álvaro Cepeda Samudio, quien había publicado algunos cuentos, y Germán Vargas, periodista de *El Nacional*. El viejo era Ramón Vinyes, un librero catalán que era como el patriarca del grupo. Todos solían comentar las numerosas lecturas que realizaban. Nótese, en el siguiente fragmento de *Cien años de soledad*, el guiño autobiográfico de esta época: “Aureliano siguió reuniéndose todas las tardes con los cuatro discutidores, que se llamaban Álvaro, Germán, Alfonso y Gabriel, los primeros y últimos amigos que tuvo en la vida. Para un hombre como él, encastillado en la realidad escrita, aquellas sesiones tormentosas que empezaban en la librería a las seis de la tarde y terminaban en los burdeles al amanecer, fueron una revelación. No se le había ocurrido pensar hasta entonces que la literatura fuera el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente”. Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, págs. 303-304.

⁴⁷ Por el joven y enloquecido personaje Septimus Warren Smith, de la novela *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf; “La Jirafa” era el sobrenombre de este relato constituyó un acontecimiento periodístico, entre otras cosas porque duplicó el tiraje del periódico. Al gobierno del general Rojas Pinilla le complació la consagración de su “héroe”; pero recurrió al desmentido en cuanto se difundió la información referente al tráfico ilegal. En la reedición final, que salió a la luz el 28 de abril de 1954, en forma de suplemento especial, el periódico aportó pruebas: fotografías tomadas por compañeros de Luis Alejandro Velasco —el naufrago sobreviviente— a grupos de amigos en el puente del barco; detrás de ellos se podía ver las cajas de contrabando, algunas de ellas con la marca comercial perfectamente legible. El gobierno reaccionó con diversas represalias, que culminaron con la clausura del periódico.

⁴⁸ En esta serie, conocida a partir de 1970 en forma de libro y con el título *Relato de un naufrago*, se revela que una embarcación de la armada colombiana —el destructor *Caldas*— transportaba mercancía de contrabando. La publicación de este relato constituyó un acontecimiento periodístico, entre otras cosas porque duplicó el tiraje del periódico. Al gobierno del general Rojas Pinilla le complació la consagración de su “héroe”; pero recurrió al desmentido en cuanto se difundió la información referente al tráfico ilegal. En la reedición final, que salió a la luz el 28 de abril de 1954, en forma de suplemento especial, el periódico aportó pruebas: fotografías tomadas por compañeros de Luis Alejandro Velasco —el naufrago sobreviviente— a grupos de amigos en el puente del barco; detrás de ellos se podía ver las cajas de contrabando, algunas de ellas con la marca comercial perfectamente legible. El gobierno reaccionó con diversas represalias, que culminaron con la clausura del periódico.

Independiente. En 1958 trabajaría para las revistas *Momento*, *Venezuela Gráfica* y *Elite*, de Caracas; en 1959, para el semanario bogotano *Cromos*, y para la agencia cubana de información Prensa Latina, en Colombia, Cuba y Estados Unidos, de 1959 a 1961. A la postre, ya como novelista consagrado, le ha otorgado una prioridad secundaria al periodismo con respecto a la literatura⁴⁹; afortunadamente reafirmó el compromiso con su pasión por el periodismo al publicar los extensos reportajes *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*, en 1986, y *Noticia de un secuestro*, diez años más tarde.

De acuerdo con Gilard, los meses vividos en Bogotá como reportero de *El Espectador* “fueron un momento de fervorosa experimentación literaria, de tanteos y reflexiones, un momento de labor secreta a pesar de efectuarse en reportajes muy leídos, lenta e intensa a pesar de efectuarse en textos aparentemente escritos con magistral facilidad”⁵⁰. Vargas Llosa comparte esa opinión: al comparar a García Márquez con Hemingway⁵¹, dice que “los primeros tanteos literarios de éste desembocaron también en el periodismo, y esta profesión no sólo fue para él una fuente de experiencias —también en su caso era el aspecto aventurero del periodismo lo que más le importaba— sino que, técnicamente, contribuyó a la formación de su estilo literario”⁵². Aquellos tiempos de mocedad fueron momentos de aprendizaje y de búsqueda de un estilo propio, pues “el oficio de escritor, sus técnicas, sus recursos estructurales y hasta su minuciosa y oculta carpintería hay que

⁴⁹ Luego de abandonar Prensa Latina, García Márquez viajó a México, donde, antes de la publicación de *Cien años de soledad*, dirigió las revistas de gran tiraje *Sucesos*, especializada en crímenes, y *La Familia*, de contenidos “femeninos”, con la condición expresa de no escribir en ellas ni una letra. Después de la publicación de *Cien años de soledad*, en 1967, su labor periodística se reduce, prácticamente, a columnas y artículos de opinión en publicaciones latinoamericanas y españolas, como *Cambio*, la revista que él mismo contribuye a financiar, el diario español *El País*, la revista mexicana *Proceso* y el periódico colombiano que lo vio nacer como reportero: *El Espectador*.

⁵⁰ Jacques Gilard, “Prólogo” a Gabriel García Márquez, *Obra periodística 2. Entre cachacos*, pág. 68.

⁵¹ Eligió García Márquez también destaca la influencia de Hemingway en Gabriel García Márquez. Dice que el Nobel colombiano solía imitar el estilo del Nobel estadounidense durante sus primeros años de periodista (“estancia realista”), y compara “La verdad sobre mi aventura” con *El viejo y el mar*. Cf. Eligio García Márquez, *Tras las claves de Melquíades. Historia de Cien años de soledad*, pág. 367.

⁵² Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, pág. 41.

aprenderlos en la juventud”⁵³. Esto ocurre así porque los escritores, dice García Márquez, “somos como loros que no aprendemos a hablar después de viejos”⁵⁴.

Sin lugar a dudas, este colombiano se ha distinguido de muchos otros escritores, ya sean periodistas o no, por su estilo. El esmero estilístico con que escribe todos sus textos le ha permitido llegar a sus lectores aun en medio de climas de censura creciente⁵⁵, además de que ése es, a todas luces, una de las razones del éxito de toda su obra. Al respecto, García Márquez recuerda que José Salgar, un veterano del periodismo sin el menor sentido lúdico o lírico del oficio, en cierta ocasión se atrevió a sugerirle que abandonara todo tinte literario en el periodismo, olvidando que, en gran medida, su talento literario era lo que sustentaba sus ya reconocidos trabajos periodísticos: “Tuérzale el cuello al cisne”⁵⁶. Varias décadas después, sin embargo, Salgar recapacita: “quienes salieron ganando fueron el periodismo y la literatura, porque toda la obra de García Márquez tiene como fondo su alta calidad profesional de periodismo, embellecida con el realismo mágico de su talento literario”⁵⁷.

⁵³ Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, pág. 32-33.

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 33.

⁵⁵ Cf. Dasso Saldivar, *op. cit.*, pág. 318.

⁵⁶ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, pág. 519.

⁵⁷ José Salgar, *op. cit.*, pág. 83.

2. NARRATOLOGÍA Y NARRADOR

...¿De quién es esta voz? ¿Por dónde suena
la voz ésta, celeste y argentina*,
que transe, leve, con su hoja fina
el silencio de hierro de mi pena?

Juan Ramón Jiménez

En términos generales, la *narratología*, o *teoría narrativa*, es un área de reflexión teórico-metodológica que se ocupa del análisis de los textos narrativos y del relato como modo de representación; recurre, para ello, a las orientaciones teóricas y epistemológicas de la Teoría Semiótica. Tiene sus orígenes en la lingüística de Saussure y en el formalismo ruso, especialmente en el trabajo de Vladimir Propp sobre cuentos populares rusos, el cual se halla en su hoy célebre *Morfología del cuento*¹. Tales investigaciones influyeron decisivamente en autores como Todorov, Greimas, Brémond y Lévi-Strauss. Una de las figuras más importantes y con mayor influencia posterior en la narratología es, sin duda, la de Gérard Genette; buena parte de este trabajo se erige sobre sus aportaciones.

De acuerdo con este teórico francés, se entiende por *relato* el discurso construido por un narrador a partir de una sucesión entramada de acontecimientos, reales o ficticios², protagonizados por personajes³. El autor de *Figures III* llama

* Se ha respetado la peculiar ortografía de este poeta español, ganador del premio Nobel de literatura en 1956 y que rechazó pertenecer a la Real Academia Española en varias ocasiones.

¹ Como se sabe, de modo similar a lo realizado por Saussure en 1914 con relación a la palabra, Propp redujo las múltiples posibilidades de los cuentos a una limitada combinación de categorías, a partir del concepto de función como elemento central.

² Ricœur dice que el relato es un "modelo narrativo homogéneo": sin importar su "intención ontológica" o principio de realidad, todos los relatos poseen una *estructura* narrativa común (sucesión entramada de acontecimientos) y dependen de la interpretación de quien los elabora. Cf. Paul Ricœur, *Historia y*

historia⁴ a dicha sucesión de acontecimientos, y al acto en que se genera el relato, narración. Genette elaboró un modelo de análisis a partir de las relaciones existentes entre relato, historia y narración, y lo aplicó a *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. Dicho modelo, el cual iremos explicando a lo largo de este trabajo, es referencia casi obligada para todo estudio moderno que trate de narratología.

Ahora bien: de acuerdo con Genette, si bien la narratología se centra en el “análisis del relato como modo de ‘representación’ de las historias”⁵, no se ocupa especialmente de las historias o “contenidos narrativos”⁶, por cuanto “la única especificidad de lo narrativo reside en su modo, no en su contenido”⁷. Es decir: la narratología se encarga de analizar cómo está representada la historia en el relato y no dedica particularmente su atención al contenido. Éste puede expresarse de muchas maneras, algunas de las cuales no son narrativas⁸, como el modo dramático de representación. En consecuencia, el primer nivel del análisis estructural, así como el análisis genérico del relato, de acuerdo con Genette, no forman parte de esta área de reflexión: contempla prioritariamente las cualidades modales del relato.

narratividad, págs. 83-94, 106-111; “The narrative function”, en *Hermeneutics & the Human Sciences*, págs. 274-296.

³ Cf. Gérard Genette, *Figuras III*, págs. 81-83; *Nuevo discurso del relato*, págs. 13, 68-70.

⁴ De acuerdo con Tzvetan Todorov, la historia corresponde al conjunto de acontecimientos narrados, y el relato, al discurso mismo. La metodología propuesta después por Gérard Genette se basa en esta distinción, que también adoptarían Claude Brémont y Seymour Chatman; asimismo se utiliza en este trabajo. La historia corresponde a la “fábula” de los formalistas rusos, al “contenido narrativo” de Rimmon, a la “estructura profunda” de los transformacionistas, al “plano del contenido” de Hjelmslev y al “nivel de los hechos relatados” de Jakobson.

⁵ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, pág. 14.

⁶ Genette llama “narratología temática” al estudio del “contenido narrativo” o historia, y “narratología general o modal” al análisis del modo de representación utilizado en el texto narrativo. Sin embargo, expone que el empleo del término *narratología* es propiedad de los analistas del modo narrativo, pues “los analistas de contenido, gramáticas, lógicas y semióticas narrativas no han reivindicado el término”. *Idem*.

⁷ *Idem*.

⁸ La narratividad es, en términos de Greimas, el principio organizador del relato.

Como se sabe, a partir de la premisa de que “todo texto se deja descomponer en unidades mínimas”⁹, se ha dispuesto que el análisis estructural del relato proceda por niveles jerárquicos de descripción¹⁰: “para realizar un análisis estructural, hay [...] que distinguir primero varias instancias de descripción y colocar estas instancias en una perspectiva jerárquica”¹¹; de ahí que al relato se le considere una “jerarquía de instancias”. Cada nivel de descripción “puede examinarse como independientemente organizado”¹²; es decir, cada jerarquía es susceptible de ser analizada intrínsecamente, sin considerar los otros niveles. A las relaciones de análisis que se efectúan dentro de un mismo nivel de descripción, Benveniste las ha llamado *relaciones de distribución*¹³.

Con base en la estructura del signo establecida por Hjelmslev¹⁴, que a su vez procede de Saussure, se ha establecido, para analizar los relatos, un procedimiento de tres etapas o jerarquías que corresponden a planos: en el primero, el de la forma del contenido, se analiza los hechos relatados, la historia (análisis de funciones y acciones); en el segundo, el de la forma de la expresión, se efectúa un análisis del discurso, del proceso de escritura, “de las técnicas de narración”¹⁵; en el tercero, el pragmático, se analiza el texto en su contexto. La narratología, en términos de Genette, se ciñe al segundo nivel; el nivel pragmático no es objeto de estudio de la narratología: de él se han ocupado la Teoría de la Recepción de Jauss y la hermenéutica, entre otras corrientes.

⁹ Tzvetan Todorov, *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, pág. 127.

¹⁰ Cf. Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general 1*, págs. 118-130.

¹¹ Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Roland Barthes, *et. al.*, *Análisis estructural del relato*, pág. 11.

¹² Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, pág. 73.

¹³ Cf. Émile Benveniste, *op. cit.*, pág. 119.

¹⁴ Cf. Louis Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría general del lenguaje*, págs. 73-89.

¹⁵ Claude Brémond, “La lógica de los posibles narrativos”, en Roland Barthes, *et. al.*, *Análisis estructural del relato*, pág. 99.

Al definir el relato, se dijo que éste es construido por un “narrador”. El relato es, pues, la concreción de un acto de comunicación, en el que un sujeto determinado elabora un discurso para otro sujeto. Dentro del texto narrativo, el emisor asume el papel de sujeto de la enunciación, de modo que, al narrar, pone “a funcionar la lengua en un acto individual de utilización”¹⁶. En narratología, a este sujeto se le conoce como *narrador*. Dado que él construye todo el discurso, la responsabilidad del acto de comunicación recae en él¹⁷. “Es él quien dispone ciertas descripciones antes que otras, aunque éstas las precedan en el tiempo de la historia. Es él quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que para ello necesite aparecer en escena. Es él, por último, quien elige contarnos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o bien mediante una descripción ‘objetiva’”¹⁸. Él es la condición *sine qua non* de la narratividad: no hay narración sin un sujeto enunciador. Él constituye el elemento central del relato y, por tanto, “el concepto fundamental en el análisis de los textos narrativos”¹⁹: los demás elementos experimentan los efectos de la manipulación que éste realiza con el material de la historia. En suma, él establece las reglas internas del discurso narrativo.

El narrador, como se ha dicho, elabora el discurso para un receptor, el cual se conoce como “narratario”. Narrador y narratario son, en palabras de Roland Barthes, “seres de papel”²⁰ con existencia puramente textual: ambos son invenciones del autor. Autor y lector pertenecen a un nivel extratextual: son entidades factuales y empíricas²¹. El narrador es, en consecuencia, la entidad textual a la que concierne la

¹⁶ Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general II*, pág. 83.

¹⁷ Cf. Gérard Genette, *Figuras III*, pág. 271.

¹⁸ Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario”, en Roland Barthes, *et. al.*, *Análisis estructural del relato*, pág. 190.

¹⁹ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, pág. 126.

²⁰ Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Roland Barthes, *et. al.*, *Análisis estructural del relato*, pág. 28.

²¹ En consecuencia, por razones metodológicas, una investigación exhaustiva acerca del autor o escritor no cabe en el presente análisis. Por las cuestiones del estilo narrativo de García Márquez expuestas en el capítulo

tarea de enunciar el discurso²² como protagonista de la comunicación narrativa; las figuras de autor y lector se sitúan en un nivel distinto del análisis, que no corresponde al tratado primordialmente en esta investigación.

No han sido pocos los intentos de erradicar la concepción del narrador como protagonista de toda comunicación narrativa: autores como Lubbock y Friedman opinan, a partir de las teorías de Henry James, que el ideal estético de los textos narrativos es el de la “máxima objetividad”, por lo que, dicen, es preciso presentar a los personajes y su mundo sin la intromisión de instancias intermedias²³. La posición de Schmid y Benveniste es similar. Chatman incluso asegura que el narrador no es indispensable en textos narrativos: “del mismo modo que puede o no haber un narrador, puede o no haber un *narratario*”²⁴. Este teórico concibe el “enunciado narrativo” como el componente básico de la expresión, la cual varía según el medio: cine, escultura, ballet, pintura, literatura, música o cualquier otro. La confusión radica en que, de acuerdo con la teoría de Benveniste, no hay enunciación posible en las formas de expresión no verbal.

Estas posturas han encontrado oposición firme en Booth y entre los representantes de la escuela francesa, como Barthes, Todorov y Genette. Scholes y Kellogg, así como Stanzel y Kayser, también consideran que el narrador es imprescindible. Sostienen que el narrador es el agente de la mediación narrativa, y que ésta es la característica definitoria del discurso narrativo, además de que, forzosamente, todo texto ha de ser enunciado por alguien.

anterior, se ha decidido estudiar, en este trabajo, únicamente el plano de la forma de la expresión; los estudios de los demás planos y de las relaciones integrativas —en términos de la Teoría de los Niveles, de Benveniste— serán considerados en investigaciones subsecuentes y a partir de los resultados arrojados por ésta.

²² Cf. Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, págs. 30-31.

²³ Cf. Antonio Garrido, *El texto narrativo*, pág. 110.

²⁴ Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, pág. 161.

Por las razones expuestas, a pesar de la conjetura —tan querida por autores estadounidenses— de relatos sin narrador, en este trabajo se comparte la postura de que esa entidad es la condición *sine qua non* de la narratividad. Él es quien enuncia el relato y, para ello, filtra, regula y organiza a su antojo todos los materiales narrativos: constituye, a todas luces, un factor determinante en la orientación final del texto. Al estudiar la manera como los narradores de los primeros relatos periodísticos de García Márquez muestran las historias en sus discursos, podremos descubrir estrategias específicas de selección, elaboración y transmisión empleadas para interpretar y reconstruir la realidad.

2.1. IDENTIDAD DEL NARRADOR

El narrador, pues, enuncia el relato a partir de una historia, de la cual puede o no formar parte. Genette llama *homodiegético* al que está “presente como personaje en la historia que cuenta”²⁵, y *heterodiegético* al que está ausente. El narrador homodiegético enuncia vivencias adquiridas en su propia experiencia diegética: al haber vivido la historia como personaje, extrae de ahí la información que considera pertinente para la construcción de su relato. El heterodiegético, en cambio, relata un universo narrativo del que no forma ni ha formado parte como personaje. Como ejemplo paradigmático de narrador heterodiegético en textos periodísticos, se encuentra *In cold blood* —*A sangre fría*—, de Truman Capote; como ejemplo de homodiegético, el de *Granz unten* —*Cabeza de turco*—, de Günter Wallraff. De literatura, por citar dos obras de los Siglos de Oro, baste mencionar *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* como ejemplo de relato con narrador heterodiegético, y de uno con enunciador homodiegético, *Lazarillo de Tormes*.

²⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 299.

Aunque muchas veces coinciden, es preciso no confundir narrador homodiegético con “narrador en primera persona”, ni heterodiegético con “narrador en tercera persona”: si nos guiamos por un criterio pronominal, no necesariamente atendemos la relación del enunciador con el mundo narrado. *Sensu stricto*, desde una postura lingüística, todo acto de narración está hecho en primera persona, pues, como dice Genette, el narrador puede mencionarse en cualquier momento sin que ello signifique que forma parte de la historia narrada. Bal es más contundente: “no supone ninguna diferencia en *el rango de la narración* que el narrador se refiera o no a sí mismo. Mientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita; mientras esas emisiones lingüísticas constituyan un texto narrativo, habrá un narrador [...]. Desde un punto de vista gramatical, siempre será una ‘primera persona’.”²⁶. Adviértase que, en el siguiente fragmento del capítulo primero de *La hija del judío*, de Justo Sierra, el narrador heterodiegético se expresa en primera persona:

Don Alonso y su esposa, vestidos en traje casero y sentados en un rudo canapé a la testera de la sala, platicaban íntima y cordialmente sobre asuntos domésticos; la niña de la casa andaba por las piezas interiores [...] No sé a derechas cuál sería el tópico de la conversación que pasaba entre los dos cónyuges; pero tengo para mí que debió de haber sido relativo a los asuntos particulares de doña María Y dígolo, porque durante esta plática, si se escuchaba cerca la voz de la niña, o parecía que sus pasos se acercaban hacia la sala, interrumpían don Alonso y doña Gertrudis su conversación y guardaban el más profundo silencio, hasta que pasaba el peligro de ser en ella sorprendidos.²⁷

Ahora bien, es evidente que la enunciación narrativa no siempre se lleva a cabo desde el mismo plano: con frecuencia el narrador delega en algunos personajes la función de contar una historia. El personaje que asume esa función, en un nivel narrativo subordinado, recibe el nombre de *narrador metadiegético*; al narrador que

²⁶ Micke Bal, *op. cit.*, pág. 127.

²⁷ Justo Sierra, *La hija del judío*, págs. 3-4.

le cede la voz se conoce como *narrador extradiegético*. En numerosos relatos ocurre que el narrador extradiegético cede la voz a otro narrador, que a su vez se la cede a otro más; a este fenómeno, que permite leer o escuchar una variedad de voces diferentes en distintos niveles narrativos dentro del mismo discurso, se le ha llamado, tradicionalmente, “construcción en abismo”²⁸.

El que un narrador se halle en determinado nivel narrativo no impide que forme parte de la historia que relata. Antes bien, es muy frecuente que un narrador metadiegético protagonice su propio relato y, en consecuencia, sea también homodiegético; en el mismo relato, otro narrador metadiegético podría acaso ser heterodiegético. Puede ocurrir, asimismo, que un narrador homodiegético narre su historia desde la extradiégesis, sin permitir que nadie más hable, o que sus intervenciones no sean sino tangenciales. También puede que el narrador extradiegético no participe como personaje en la historia que relata y que delegue su función de enunciador a algún personaje que haya participado en la historia aunque sin relevancia argumental. En suma, las posibilidades son tan numerosas como diversas. Sin embargo, a pesar de que existe un inmenso abanico de posibles narradores, el autor puede verse limitado, ya por ser incapaz de soslayar trivialidad e insulsez, ya por el *corsé* de la architextualidad²⁹. En algunos casos, es posible que no se trate de una restricción, sino de un recato intencionado.

En los relatos que escribió García Márquez cuando era un escritor neófito, la importancia argumental no recae en los abundantes narradores metadiegéticos: sus intervenciones son tan breves que se ven imposibilitados de construir una situación

²⁸ Cf. Grupo μ , *Retórica general*. “Teoría del cangrejo”, de Julio Cortázar, es un buen ejemplo de construcción en abismo, también llamada *mise en abime*.

²⁹ En *Palimpsestes*, Genette llama *architexto* a la clase de intertexto referente a la cualidad genérica del discurso (Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes*, págs. 13-14). Al decir que, por ejemplo, determinado relato es periodístico —reportaje, crónica, entrevista—, queda claro que posee una intención pragmática y que, en consecuencia, busca la univocidad; esto constituye una restricción a la hora de crear textos con formas novedosas y acaso favorece, en ciertas ocasiones, la utilización de fórmulas gastadas.

más o menos compleja. El fenómeno contrario —en el que el discurso enunciado por el narrador extradiegético, por irrelevante, no es más que un agente de cohesión— puede apreciarse claramente en *Las mil y una noches*, donde la historia de Scherezada y el rey Schahriar no es sino un pretexto para introducir cientos de cuentos que, si no fuese por este ingenioso recurso, no tendrían nada en común. Lo mismo ocurre en algunos relatos periodísticos, como *Territorio comanche*, de Arturo Pérez-Reverte, o *Wojna Futbolowa —La guerra del fútbol y otros reportajes—*, de Ryszard Kapuściński.

De modo contrastante, es posible asegurar que, en todos los relatos periodísticos analizados para este trabajo, el narrador extradiegético, poseedor del control absoluto del relato, sólo permite que los narradores intradieгéticos participen de modo exageradamente breve en su discurso. El narrador extradiegético ejerce con desconfianza su función de organizar el texto: siempre interrumpe a los narradores intradieгéticos cuando éstos apenas inician sus discursos. Veamos un ejemplo de “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia”, reportaje de García Márquez donde se relata el derrumbe de algunas colinas en Medellín:

[...] El puentecito de la quebrada de “El Espadero”, sobre la carretera, fue bloqueado por el alud, y atascadas siete personas debajo de él. Juan Ignacio Ángel, estudiante de economía que se encontraba en la cornisa, corrió hacia abajo, precedido por una muchacha, aproximadamente de 14 años, y un niño de diez. [...]

“Cuando corría hacia abajo, con la muchacha y el niño —ha contado Juan Ignacio Ángel— encontré un barranco grande. Los tres nos tiramos al suelo”. El niño no volvió a levantarse jamás. La muchacha, que Ángel no identificó entre los cadáveres rescatados, se incorporó un momento, pero volvió a tenderse dando gritos desesperados, cuando vio que saltaba tierra por encima del barranco. Una avalancha de lodo se destrozó sobre ellos. [...]³⁰

³⁰ Gabriel García Márquez, “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia”, en *Obra periodística 2. Entre cachacos*, págs. 169-170.

En este fragmento, la mayor parte de la historia de Juan Antonio Ángel es contada por el narrador extradieгético. Éste no permite que el protagonista del suceso enuncie siquiera una oración completa sin interrumpirlo súbitamente. Una vez que el narrador intradieгético ha dicho lo imprescindible —dos oraciones—, el extradieгético vuelve a acaparar la atención del lector. Casi puede verse el gozo con que el narrador del relato marco recupera su protagonismo tras cerrar las comillas: es él, y nadie más, quien nos informa acerca de la muerte del niño y la adolescente. Él se reserva, pues, el derecho de contar los nudos de la historia, y no parece importarle que pueda entorpecer el discurso ajeno.

En el siguiente fragmento se reproduce una de las intervenciones metadieгéticas más extensas que hay en los primeros relatos periodísticos de García Márquez; se encuentra en “La Marquesita de La Sierpe”, relato donde se narra la alucinante experiencia de un hombre que se aventuró por la selva colombiana para encontrar la herencia escondida de una antigua hechicera. He aquí el fragmento:

[...] Al amanecer del 2 de noviembre vio volar en torno de la balsa extraños animales, cuadrúpedos alados con cabezas y picos de aves y alcaravanes de plumaje metálico y resplandeciente. A pesar de los ruidos y de la lentitud con que la balsa avanzaba por entre la flora dura y enmarañada, el hombre dice que “siguió bogando hacia adentro, en persecución del oro, las piedras preciosas y el secreto de la vida eterna de La Marquesita. Súbitamente, al atardecer del 2, cesaron todos los ruidos, la vegetación se hizo menos hostil y en el horizonte resplandeció el árbol de los calabazos maravillosos, entre un apretado cerco de espinazcos blancos. Pero estaba a una distancia como de tres días”.

El codicioso aventurero dice que navegó entonces hacia atrás, porque no le alcanzaban el agua y los alimentos para el viaje hasta el árbol. [...]³¹

³¹ Gabriel García Márquez, “La Marquesita de La Sierpe”, en *ibid.*, pág. 85.

Esta intervención, también diferenciada por comillas, es más extensa que la de Juan Antonio Ángel en “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia”, pero notoriamente más pequeña que las enunciadas por los narradores metadieгéticos de textos escritos por otros autores (aun periodistas): *Territorio comanche*, de Pérez-Reverte, por ejemplo. Nótese que lo entrecomillado, curiosamente, se encuentra narrado en tercera persona. Salvo que el narrador intradieгético sea el emperador Julio César —evidentemente no es el caso—, nos hallamos ante un error de concordancia. Es probable que haya sido un descuido del linotipista, y que el entrecomillado iniciara originalmente después del verbo: “el hombre dice que siguió ‘bogando hacia adentro, en persecución del oro [...]’”. Pero el mismo García Márquez nos dio la respuesta veintidós años después, en la versión publicada en *Crónicas y reportajes*:

A pesar de los ruidos y de la lentitud con que la balsa avanzaba por entre la flora dura y enmarañada, el hombre dice que siguió bogando hacia adentro, en persecución del oro, las piedras preciosas y el secreto de la vida eterna de La Marquesita. Súbitamente, al atardecer del 2, cesaron todos los ruidos, la vegetación se hizo menos hostil y en el horizonte resplandeció el árbol de los calabazos maravillosos, entre un apretado cerco de espinazos blancos. Pero “estaba a una distancia como de tres días”.³²

La cuestión del desenfadado intercambio entre relato de palabras y relato de acontecimientos será abordada en el capítulo siguiente. Por lo pronto nótese que la corrección practicada al original aumenta el ya recalcitrante afán protagonista del narrador extradieгético. Esta obsesión resulta particularmente clara en relatos donde se narran testimonios de supervivientes a alguna catástrofe. A continuación un ejemplo de “En Hiroshima a un millón de grados centígrados”, donde se cuenta las vivencias del sacerdote español Pedro Arrupe antes, durante y después de la primera explosión nuclear ocurrida durante una guerra:

³² Gabriel García Márquez, *Crónicas y reportajes*, pág. 16.

El Padre Pedro Arrupe cuenta que en ese instante, después de la misa y el desayuno, se encontraba en su alcoba cuando sonaron las sirenas de alarma. Luego oyó la señal de que había cesado el peligro. El día comenzaba como siempre. En el noviciado, a pesar de la distancia, se advertía perfectamente el movimiento de la ciudad.

“De pronto vi un resplandor como el de la bombilla de un fotógrafo”, dice el Padre Arrupe. Pero no recuerda haber escuchado la explosión. Hubo una vibración tremenda: las cosas saltaron de su escritorio y la alcoba fue invadida por una tempestad de vidrios rotos, de pedazos de madera y ladrillos. [...]”³³

En este caso, el nudo es contado por el superviviente: un narrador intrahomodiegético. Es lógico que el narrador extradiegético delegue en él la función de narrar el hecho, por cuanto se trata de un testimonio que otorga credibilidad al relato. Pero esta razón no basta para que el enunciador extradiegético, omnisciente y omnipresente, permita que el mismo superviviente continúe detallando su experiencia: el narrador del relato marco no resiste la tentación de interrumpirlo y continuar narrando, él mismo, las vivencias del otro narrador. Las demás intervenciones de Arrupe son tan breves como la del ejemplo. Algunas opiniones e impresiones no son sino dadas a conocer mediante construcciones parafrásticas, como la que da inicio al ejemplo.

Ocurre algo muy similar en “Una víctima relata el accidente aéreo del Chocó”. En este relato, el ingeniero Álvaro Madiedo se accidenta en una avioneta al concluir una investigación; pero el narrador extradiegético no le permite narrar un solo acontecimiento. Ni siquiera, como en el ejemplo precedente, el nudo principal de la historia:

El ingeniero Álvaro Madiedo no recuerda nada especial en ese momento. Recuerda que durante breves segundos la avioneta pasó a

³³ Gabriel García Márquez, “En Hiroshima, a un millón de grados centígrados”, *Obra periodística 2. Entre cachacos*, pág. 453.

una gran velocidad, rompiendo con sus planos y su tren de aterrizaje la espesa y enmarañada techumbre de la selva chochoana. Alcanzó a darse cuenta de que el piloto trataba de arborizar con una extraordinaria sangre fría. En un segundo la nave se precipitó, dando tumbos, por entre los árboles. [...] ³⁴

En todo el relato, la voz de Madiedo sólo se escucha en una ocasión: en un pequeño diálogo con el piloto estadounidense, el personaje principal responde “*Here*” al piloto, luego de que éste le preguntara por el lugar donde dormirían. Queda clara la obsesión del narrador extradiegético por ostentar su papel de protagonista de la comunicación narrativa. La intención de jamás desasir el control absoluto del relato se presenta en todos los narradores extradiegéticos — homodiegéticos o heterodiegéticos— de los primeros relatos periodísticos de García Márquez.

2.1.1. NARRADOR HETERODIEGÉTICO

Desde el advenimiento de la Ilustración, el cientificismo y el positivismo, en torno de la labor informativa versan conceptos como “objetividad”, “imparcialidad” o “neutralidad”. Aunados a la influencia ejercida por el realismo literario, éstos asignaron al periodismo la obligación de reflejar la realidad sin idealización ni sentimentalismo subjetivista: había nacido el “periodismo informativo”. En ese momento, la cuantía de discurso gnómico ³⁵ del narrador —tan aplaudido y buscado por el periodismo ideológico del siglo XIX— se redujo drásticamente en comparación con la de narrativo, y se impuso, como principio deontológico, la ausencia del informador en su texto.

³⁴ Gabriel García Márquez, “Una víctima relata el accidente aéreo del Chocó”, en *ibid.*, pág. 471.

³⁵ Discurso por medio del cual el narrador compone reglas de moral y emite juicios, sentencias y opiniones acerca de la vida, el mundo o los acontecimientos que relata.

Dicho principio no es más que hipotético, pues en el relato periodístico, como hemos dicho, el lector siempre va conociendo una noticia gracias a la mediación de un enunciador que lo construye en el acto mismo de narrarlo, aun cuando su identidad sea tan discreta que cause la ilusión —solamente la ilusión— de que nadie narra. Con todo, hacia 1870 ya se había establecido como “regla de oro del periodismo” que el reportero no debía participar en los acontecimientos relatados y mucho menos emitir juicios acerca de ellos. Debía ser un testigo pasivo, imperceptible e irreflexivo que produjera textos que representaran el mundo con fidelidad absoluta. Esta postura dogmática de “espejo del mundo” trajo la utilización de ciertas fórmulas para producir mensajes informativos, que periodistas y profesores de periodismo aún hoy repiten machaconamente como ideal de todo relato “veraz”: “hay que contar los hechos *desde fuera*”.

En los términos propuestos por Genette en *Figures III*, no se trata sino del recurso del narrador heterodiegético en tercera persona. El que el narrador no se mencionara ni participara como personaje en el universo diegético podía generar la quimera de relato sin entidad narrante. Pero, además de lo expuesto por Benveniste en su Teoría de la Enunciación, esa tercera persona y el tiempo verbal de la narración constituyen, desde el punto de vista gramatical, la huella y, por tanto, la presencia del narrador.

Recuérdese que, en el nivel microestructural³⁶, la presencia del locutor se manifiesta a través de lo que Bühler llama deícticos, formas lingüísticas que identifican y localizan a las personas, los objetos y los acontecimientos en función del contexto espacio-temporal creado y mantenido por el acto de enunciación. La *deixis* es la función señalizadora que indica la ubicación espacio-temporal y los

³⁶ Van Dijk introdujo el término *microestructura*: conjunto de frases que integran la superficie lineal del texto. En este nivel se hallan los códigos estilísticos, responsables de la coherencia lineal (coherencia de corto radio de acción). Cf. Teun A. van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso*, págs. 21-39.

factores de la comunicación³⁷: constituye “la función indicadora de la situación del hablante, de su interlocutor y de las personas y cosas relacionadas con uno y otro”³⁸. Son deícticos los pronombres personales y posesivos de primera y segunda persona, los demostrativos y ciertos adverbios de tiempo y lugar (allá, aquí, ayer, hoy, mañana).

Con el narrador heterodiegético, se estructura una situación narrativa —por utilizar un término difundido por Stanzel— en la que el locutor se halla aislado de la historia que cuenta, pero jamás del relato. Su presencia en el texto es ineludible, y se puede comprobar mediante el análisis de los deícticos. Por limitaciones surgidas de los objetivos de este trabajo, sólo son consideradas las personas gramaticales en que los relatos son enunciados. En cuanto a los adjetivos demostrativos y adverbios mencionados, baste saber que, al indicar relaciones de lugar y tiempo, señalan la localización cronotópica del narrador y, por tanto, su existencia textual.

³⁷ Entiéndase *factores de la comunicación* en el sentido asignado por la Teoría de la Información: emisor, mensaje, receptor, código.

³⁸ Samuel Gili Gaya, *Curso superior de sintaxis española*, § 83.

2.1.1.1. PRIMERA PERSONA

Para Bajtín, la actitud del locutor hacia el objeto del enunciado constituye el asunto central dentro del análisis de la narrativa³⁹. Recuérdese que el narrador es un hablante, un locutor que se responsabiliza de lo que enuncia y, en consecuencia, es libre de mencionarse en su texto. Como en el caso de *La hija del judío*, la presencia del locutor en el enunciado no significa que el narrador participe en la historia; *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, es otro buen ejemplo de narrador heterodiegético que se expresa en primera persona. A continuación, algunos ejemplos del uso de la primera persona gramatical —correspondiente al pronombre personal “yo”— en los primeros relatos de García Márquez enunciados por narradores heterodiegéticos.

Acaso por la indudable influencia que ejercía el periodismo tradicional en García Márquez —“Tuérzale el cuello al cisne”— predomina el empleo de la tercera persona en sus narradores heterodiegéticos. No obstante, en algunos relatos el sujeto de la enunciación se manifiesta abiertamente, sin tapujos, a pesar de sólo tener la función de relatar lo aparentemente vivido por otros. Es el caso de “Álvaro Cepeda Samudio”, donde se informa y explica los acontecimientos ocurridos alrededor de la reciente publicación del libro de cuentos *Todos estábamos a la espera*, escrito por Cepeda Samudio, amigo íntimo de García Márquez:

Un día, después de tanto dar vueltas sin que se sepa alrededor de qué, sin que haya podido poner en práctica sus conocimientos y vocación de periodista en la forma en que él lo desea, Álvaro Cepeda Samudio dijo que tenía escrita una cantidad de cuentos suficiente como para publicar un libro. De esto hace ya como tres años y desde entonces el libro estaba saliendo sin salir, porque en realidad no se sabía con mucha exactitud dónde estaban los borradores. De algún cine continuo, donde estaba viendo un endiablado salpicón de películas mexicanas, con los pies trepados en los asientos del frente, lo

³⁹ Cf. Mijail Mijáilovich Bajtín, *Teoría y estética de la novela*.

desenterraron Vargas y Fuenmayor, para que dijera dónde estaban los cuentos. Fue preciso buscar por toda la costa atlántica una camioneta que Álvaro Cepeda Samudio había vendido el año anterior, y en cuya guantera habían sido enredados los originales, que ni siquiera figuraban en el contrato. Ahora el libro está en las vitrinas, y me imagino que para que eso fuera posible debieron de tener al autor por lo menos durante ocho días metido dentro de una camisa de fuerza. [...]

Todos estábamos a la espera son cuentos nostálgicos. Escritos por un hombre que vive lamentándose íntimamente de que no se haya inventado un tren que lo lleve a sus recuerdos. Así me explico yo su permanente y un poco agresiva inconformidad, y así me explico estos cuentos en que los personajes viven en un tiempo que quiere ser presente y no es más que una desolada y hermosa tentativa de reivindicación del pasado. [...]

Todos estábamos a la espera es, para mi modo de interpretar las cosas, el mejor libro de cuentos que se ha publicado en Colombia. A otros — tal vez la mayoría— parecerá discutible esta afirmación. Pero sin duda todos estarán de acuerdo en que es el más interesante.⁴⁰

Adviértase el uso del pronombre personal “yo” con su forma átona reflexiva, “me”, así como el posesivo “mi”. Las tres palabras constituyen deícticos: identifican al hablante, el narrador. Éste decide tomarse la libertad de inferir y opinar, *motu proprio*, acerca de lo que narra, no obstante su ausencia de la historia o fábula; esta circunstancia se aclara durante las primeras líneas del fragmento: los personajes mencionados son únicamente Cepeda Samudio, Vargas y Fuenmayor.

En “Cómo nació y cómo funciona la nueva universidad” se relata la historia de la Universidad de los Andes a propósito de que el expresidente Alberto Lleras asumió su rectoría, y se destaca que esta casa de estudios fue fundada por el matemático colombiano Mario Laserna, amigo personal de Albert Einstein. En este relato, el narrador utiliza la primera persona del plural:

A pesar de que en Colombia se le conoce tan poco, es bastante probable que dentro de pocos años ninguna universidad de Colombia

⁴⁰ Gabriel García Márquez, “Álvaro Cepeda Samudio”, en *op. cit.*, págs. 182-183.

sea conocida por algunos de los hombres más importantes de estos tiempos, como la Universidad de los Andes. En su corta vida, la joven universidad ha invitado a dictar conferencias o cursos especiales, a unas cuantas de las personalidades más importantes que han visitado a Colombia en los últimos años. [...] Si esto hubiera ocurrido diez años atrás, sería muy probable que un día de éstos el doctor Mario Laserna le escribiera una carta a su amigo Alberto Einstein, y el viejo sabio viniera a explicarnos a los colombianos desde la Universidad de los Andes, sus complicadas teorías sobre la concepción del universo.⁴¹

Con el pronombre reflexivo enclítico “-nos” en “explicarnos a los colombianos”, también el narrador de este relato se manifiesta y, además, ostenta un rasgo de identificación: su nacionalidad. Evidentemente, este narrador tampoco forma parte de la historia, pues nos habla de una situación hipotética: la prótasis⁴² se encuentra en pretérito de subjuntivo (de acuerdo con Andrés Bello; pretérito imperfecto de subjuntivo según la Academia), y la apódosis, en pospretérito (para la Academia, “condicional” o “potencial simple o imperfecto”); el período subordinado donde se halla el deíctico en cuestión contiene una construcción perifrástica cuyo núcleo se encuentra, también, en pretérito de subjuntivo. La irrealidad es flagrante.

2.1.1.2. TERCERA PERSONA

Puesto que relata acontecimientos en los que no participa, el narrador heterodiegético suele narrar en tercera persona. Ésta es la fórmula que siempre han adoptado los periodistas que comparten la añeja idea positivista del “periodismo como espejo del mundo”. Con ella el narrador no se ostenta de manera franca: busca, a toda costa, que el lector no advierta su presencia en el texto⁴³. De este

⁴¹ Gabriel García Márquez, “Cómo nació y cómo funciona la nueva universidad”, en *ibid.*, pág. 255.

⁴² En la oración compuesta condicional o hipotética: apódosis, oración principal; prótasis, oración afectada por la conjunción “si” o equivalente. Cf. Samuel Gili Gaya, *op. cit.*, § 246 y 247.

⁴³ Para las normas de impersonalidad del estilo informativo tradicional, Cf. José Luis Martínez Albertos, *Curso general de redacción periodística*, págs. 225-229.

modo, pretende crear la ilusión de que los sucesos acontecen “ante nuestros ojos”, de que no existe mediación alguna. Claro está que no es más que eso: una ilusión.

Hemos visto que, en la obra periodística temprana de García Márquez, el narrador extradiegético no permite que los narradores intradieгéticos narren acontecimientos de manera más o menos completa. Ésta es ya una muestra de que el narrador siempre está presente. De hecho, a la luz de la Teoría de la Información, toda forma de comunicación exige la presencia de un emisor. A su vez, toda forma de comunicación lingüística presupone una realización individual de la lengua — habla—, que se produce al encadenar linealmente palabras en sintagmas y sintagmas en el discurso. Dado que se compone de una infinidad de acontecimientos sincrónicos, la realidad sólo puede representarse lingüísticamente gracias a las decisiones que tome el hablante: orden de exposición, léxico, figuras de construcción. Ésta es otra muestra indiscutible de que el narrador siempre está presente. Otra más: la lengua en que el relato se produjo identifica al locutor como hablante de esa lengua; luego entonces, el enunciador existe.

Veamos algunos ejemplos de narradores heterodieгéticos en tercera persona. En “Oficina de información exclusiva para el naufragado crea la Marina”, se relata la llegada, a Bogotá, de Luis Alejandro Velasco, el marinero de “La verdad sobre mi aventura” (*Relato de un naufragado*):

Luis Alejandro Velasco, el marinero segundo del destructor *Caldas* que estuvo trece días a la deriva en el Caribe, llegó a las nueve y veinte de la mañana a bordo del HK-171 de Avianca. Durante el viaje, que realizó acompañado de un oficial de marina, Velasco rehusó toda clase de atenciones y se limitó a pedir un ejemplar del *Dominical*, en cuya portada aparece una fotografía suya, cuando era besado por su padre hace diez días en Cartagena. El marinero leyó durante un cuarto de hora la síntesis de su odisea publicada por *Dominical*, y luego se

durmió profundamente, hasta cuando fue despertado para que se abrochara el cinturón, pues la nave estaba tomando pista en Techo.⁴⁴

En este fragmento puede apreciarse que el narrador no se menciona ni está presente como personaje en la historia que relata. En una primera lectura, podría parecer que el narrador relata las acciones “tal como ocurrieron”. Sin embargo, ¿por qué omite las atenciones que Velasco rehusó?, ¿por qué razón no menciona lo que ocurrió mientras el marinero dormía?, ¿por qué no presenta una síntesis de lo que leyó en *Dominical*?, ¿por qué razón enfatiza en la fotografía publicada y no la describe detalladamente? Todas son decisiones que toma el narrador al enunciar el texto y que ponen de manifiesto que las acciones no están narradas “tal como ocurrieron”. También el no mencionarse es una decisión tomada por él.

Lo mismo ocurre en “Los cartageneros ganan otra batalla”, pero con la tercera persona del plural. En este reportaje, el narrador refiere las consecuencias surgidas de la resolución de aumentar el precio del transporte urbano de Cartagena:

Desesperados con la situación y con las constantes reclamaciones de los conductores, los empresarios hicieron una propuesta: que los choferes se hicieran cargo de la administración de los vehículos, y los amortizaran en cuotas mensuales hasta adquirir la propiedad. Los choferes, que conocen el negocio mejor que nadie, sacaron las cuentas y respondieron negativamente. Temieron no ganar en las nuevas circunstancias ni siquiera los once pesos que ahora ganan. [...]

Por su parte, los padres de familia, que en un principio tomaron parte activa en la controversia, han decidido hacerse a un lado y enseñar a sus hijos a desplazarse sobre las ruedas de sus zapatos. No es que les parezca caro el precio de quince centavos. Es que están físicamente imposibilitados para afrontarlos, en una ciudad donde todos los niños van a la escuela y donde los sueldos son unos de los más bajos del país.⁴⁵

⁴⁴ Gabriel García Márquez, “Oficina de información exclusiva para el naufrago crea la Marina”, en *op. cit.*, pág. 370.

⁴⁵ Gabriel García Márquez, “Los cartageneros ganan otra batalla”, en *ibid.*, págs. 309-310.

¿De qué manera hicieron los empresarios su propuesta? ¿Cuáles fueron “las cuentas” hechas por los conductores? ¿A cuánto ascienden los sueldos en Cartagena? Las respuestas a estas preguntas no se hallan en el texto porque el narrador las desconoce o ha decidido omitirlas: el sujeto de la enunciación es la entidad por la que pasan y en función de la cual se producen los principales sentidos configurados en el relato. Esto ocurre porque el universo diegético sólo puede ser construido mediante la utilización de signos y códigos narrativos que haga el narrador, quien no puede sino conformarse con modelar el mundo diegético con las restricciones del idioma; únicamente con respecto a lo visible, la lengua “sólo tiene poder limitado y ni siquiera intenta establecer visibilidad externa del mundo evocado”⁴⁶.

En cuanto al ejemplo citado, también resulta interesante la decisión de incluir una metáfora: “las ruedas de sus zapatos”. El uso de metáforas, así como de todos los demás metasememas⁴⁷ que pueden producir equivocidad, ha sido permanentemente censurado por el periodismo positivista; el narrador de este relato, sin embargo, ha decidido utilizarlas en un reportaje con forma aparentemente tradicional.

El narrador heterodiegético también puede relatar los sucesos en voz pasiva. Este tipo de oración tiene la peculiaridad de que la acción recae sobre un sujeto paciente, de modo que el responsable de lo hecho —ablativo agente— puede muchas veces suprimirse sin que se modifique demasiado el sentido general. Normalmente se formula mediante la construcción perifrástica verbo “ser” conjugado más un participio. El narrador de “El muerto alegre” la utiliza para referir

⁴⁶ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, pág. 390.

⁴⁷ Tradicionalmente llamados “tropos de dición”, figuras retóricas que conllevan un cambio en el nivel léxico-semántico de la lengua. Cf. Grupo μ , *op. cit.*, págs. 155-159.

el peculiar modo en que los velorios se realizan en La Sierpe, una pequeña y marginada región al norte de Colombia:

Por tradición, los muertos de La Sierpe son enterrados en La Guaripa. [...] El cadáver es acompañado hasta La Guaripa por hombres y mujeres voluntarios, que lo hacen por el afecto al muerto, por consideración a sus dolientes o, simplemente, por seguir adelante con la fiesta. El ataúd es amarrado a cuatro palos y transportado en hombros a través de los pantanos, por los senderos menos profundos, de manera que el agua no le vaya a los conductores más arriba de la cintura.⁴⁸

En este fragmento, al utilizar la voz pasiva, se ha modificado el punto de vista de quien habla: en vez de emplear la voz activa y decir “hombres y mujeres voluntarios acompañan al cadáver hasta La Guaripa”, donde la acción estaría fijada en los hombres y mujeres voluntarios, se dice “el cadáver es acompañado hasta La Guaripa por hombres y mujeres voluntarios”, oración donde el cadáver atrae el interés principal; es por ello que “el cadáver” constituye el sujeto gramatical. El objeto o complemento directo se convirtió en sujeto porque al narrador le interesa destacar al cadáver: el relato trata de las singularidades de su entierro.

Las demás oraciones en pasiva —“los muertos son enterrados”, “el ataúd es amarrado” y “el ataúd es transportado”— carecen de ablativo agente, por lo que reciben el nombre de *segundas de pasiva*. Se sobreentiende, sin embargo, que el complemento agente es común a todas las oraciones: “hombres y mujeres voluntarios”. Su repetición resultaría viciosa.

El empleo de la voz pasiva para ocultar o eliminar la presencia del narrador en la historia es un recurso tradicionalmente muy utilizado en periodismo. El resultado muchas veces es un narrador heterodiegético en tercera persona. En la

⁴⁸ Gabriel García Márquez, “El muerto alegre”, en *op. cit.*, págs. 112-113.

segunda de pasiva, el sujeto de la enunciación omite al responsable de la acción “bien sea por ser desconocido el agente, bien por voluntad de callarlo por parte del que habla, o bien por ser totalmente indiferente para los interlocutores.”⁴⁹ Al prescindir del ablativo agente, la oración es al mismo tiempo, según Gili Gaya, pasiva e impersonal.

Se ha llamado *pasiva refleja* a la voz pasiva formulada no mediante una construcción perifrástica, sino pronominal: con el pronombre reflexivo “se”. Resulta de la yuxtaposición de este pronombre con un verbo transitivo: “se entregó la carta”, por ejemplo. Al igual que en la pasiva perifrástica, en la pasiva refleja puede o no conocerse el ablativo agente. Obsérvense las pasivas reflejas del siguiente fragmento de “La ciudad quedó paralizada”, relato donde el narrador refiere que un torrencial aguacero en Bogotá ha producido inundaciones y embotellamientos:

[...] Las casas fueron evacuadas apresuradamente por los voluntarios, ya que fueron inútiles los insistentes telefonemas al cuerpo de bomberos, cuyas máquinas se encontraban ocupadas en otros barrios. Patéticas escenas se presenciaron en ese sector [entre las calles 12 y 13]: junto con los muebles y los utensilios domésticos, eran sacados en hombros los niños semiasfixiados, los enfermos y los ancianos inválidos, a los cuales era preciso transportar en sus propios lechos. [...] A las cinco y media se preguntó por “Télex”, desde la redacción de *El Espectador*, a la administración de la Feria Exposición Internacional: “Por favor, infórmenos si por allá hay inundaciones y qué tan fuerte llovió”. La respuesta fue la siguiente: “Aquí no hay inundaciones. Llovió algo fuerte, pero ahora no está lloviendo y está seco”.⁵⁰

“Las casas fueron evacuadas” y “niños, enfermos y ancianos eran sacados en hombros” son construcciones perifrásticas en segunda de pasiva. “Patéticas escenas se presenciaron” y “se preguntó por ‘Télex’” también son segundas de pasiva, pero

⁴⁹ Samuel Gili Gaya, *op. cit.*, § 101.

⁵⁰ Gabriel García Márquez, “La ciudad quedó paralizada”, en *op. cit.*, págs. 250-251.

reflejas. Todas estas oraciones poseen la peculiaridad de callar el complemento agente. En el caso de “se preguntó por ‘Télex’”, muy probablemente se trata del narrador. Es decir: mediante esta construcción —segunda de pasiva refleja—, el narrador acaso se está ocultando del lector. Sabemos que se preguntó desde la redacción de *El Espectador*, de modo que es casi seguro que quien formuló la pregunta sea el reportero que narra la historia. Si hubiera dicho “pregunté por ‘Télex’”, estaríamos hablando de un narrador homodiegético.

2.1.2. NARRADOR HOMODIEGÉTICO

Hemos dicho que Genette denomina *narrador homodiegético* al que está presente como personaje en la historia que cuenta. Este tipo de enunciador vehicula, mediante el uso de cualquier persona gramatical, la información adquirida por su propia experiencia diegética y que ha considerado pertinente para la construcción de su relato. Se distingue del heterodiegético, por tanto, en el sentido de que éste no dispone de tal conocimiento directo.

De acuerdo con Tacca, la distinción entre los relatos narrados por un personaje se halla “en función de su *grado* de intervención en la historia, es decir, de la importancia del papel que desempeña”⁵¹. Con base en esta misma idea, el autor de *Figures III* identifica dos variedades de narrador homodiegético: *autodiegético* y *testigo*. En la primera, el narrador relata sus experiencias como personaje protagonista; en la segunda, aunque forma parte de la diégesis, no constituye el eje principal.

Como ejemplo de narrador autodiegético, es posible mencionar el de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoë. En cambio, *El nombre de la rosa*, de Umberto

⁵¹ Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, pág. 86.

Eco, es una novela relatada por un narrador testigo —Adso—, quien cuenta lo que sabe acerca de Guillermo de Baskerville; de modo análogo, el viejo marinero Marlow es el narrador de la novela *Lord Jim*, de Joseph Conrad, en la que aquél cuenta la dramática vida del personaje principal. Entre los textos con intención informativa, vale la pena destacar, como narrador autodiegético, a Julius Fucik en su estremecedor *Reportaje al pie de la horca*; en cambio, el de *Entre los vándalos*, de Bill Buford, es un magnífico ejemplo de narrador testigo.

2.1.2.1. NARRADOR AUTODIEGÉTICO

Los más grandes y exitosos relatos periodísticos garciamarquianos de esta etapa están narrados por enunciadores autodiegéticos. Se trata de “La verdad sobre mi aventura” y “El triple campeón revela sus secretos”. El segundo fue el último que se publicó antes de que García Márquez se exiliara en Europa, luego de la represión surgida tras la publicación del primero. Ambos tratan de las aventuras experimentadas por un sujeto que las cuenta en primera persona: en “La verdad sobre mi aventura” es el marinero Luis Alejandro Velasco; en “El triple campeón revela sus secretos”, el ciclista Ramón Hoyos.

Esta fórmula fue descubierta por el entonces neófito reportero cuando se vio obligado a escribir, por obligación laboral, la “historia completa” del naufrago que estuvo diez días a la deriva por el Caribe colombiano. Calificaba al naufrago como un “pescado muerto”: consideraba que su noticia era totalmente anacrónica, inexplorable periodísticamente, pues ya había sido aprovechada y malgastada por compañías publicitarias. Sin embargo, este reportaje habría de multiplicar el tiraje del diario y venderse por centenas de miles bajo el título *Relato de un naufrago*:

Le advertí deprimido [a Guillermo Cano, su jefe] pero con el mejor estilo posible que sólo haría el trabajo por obediencia laboral pero no le pondría mi firma. Sin haberlo pensado, aquello fue una determinación casual pero certera para el reportaje, pues me obligaba a contarlo en la primera persona del protagonista, con su modo propio y sus ideas personales, y firmado con su nombre. Así me preservaba de cualquier otro naufragio en tierra firme. Es decir, sería el monólogo interior de una aventura solitaria, al pie de la letra [...]⁵²

Gracias a que el autor decidió no firmar el relato, se atrevió a utilizar un recurso que no había experimentado hasta entonces. La responsabilidad autoral, de ese modo por él soslayada, permitió al entonces cándido periodista dar rienda suelta a la inspiración o lo que Platón llama “locura de Musas”⁵³. Así se gestó un reportaje muy aplaudido por la *crème de la crème* del periodismo académico y que, por tales características constitutivas, dio origen, años más tarde, a una lucha legal por los derechos de autor entre Velasco y García Márquez.

El caso del nacimiento de “El triple campeón revela sus secretos” es muy similar: puesto que el relato se publicó firmado por “Ramón Hoyos, relatado a Gabriel García Márquez”, el escritor galardonado por la Academia Sueca no figuró sino como simple amanuense o transcriptor. Con ello, como dice Tacca, en apariencia “el autor se ‘elimina’, declara: ‘No he escrito, sino transcrito’.”⁵⁴ En *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, publicado en 1986, García Márquez utiliza el mismo recurso, pero ya asumiendo totalmente su autoría.

El escritor colombiano asegura que “El triple campeón revela sus secretos” no tuvo el éxito del que gozó “La verdad sobre mi aventura”, y atribuye dicha

⁵² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, págs. 564-565.

⁵³ Platón escribe en *Fedro*: “quien se llegare a las puertas de la poesía sin estar tocado de locura de Musas, confiado en que la técnica le bastará para ser poeta, es un fracasado [...], la poesía del perito palidece frente a la de quien está poseso de locura de Musas”. Platón, *Diálogos. Hippias Mayor, Ión, Fedro*, pág.108

⁵⁴ Oscar Tacca, *op. cit.*, pág. 40.

situación a que la historia del ciclista fue de éxitos y no de golpes⁵⁵. Ambos relatos son, de hecho, igualmente valiosos; quizá las razones por las que García Márquez desprecia la historia del ciclista son el que no haya sido tan exitosa como la del naufrago y el que todos en la redacción del diario esperaban que aumentara cuantiosamente la demanda del periódico. Debido acaso a la recalcitrante superstición que siempre ha manifestado, el escritor colombiano jamás ha vuelto a publicar este reportaje; hoy se conoce gracias a la exhaustiva investigación de Gilard.

De vuelta al plano textual, una característica importante del narrador autodiegético es que protagoniza la doble aventura de ser héroe de la historia y responsable de su narración. Por ello lo esperable es que utilice la primera persona. Así ocurre en ambos relatos. Véase este ejemplo de “La verdad sobre mi aventura”:

La noche del 28 de febrero —que fue mi primera noche en el mar— miré al reloj cada minuto. Era una tortura. Desesperadamente decidí quitármelo, guardarlo en el bolsillo para no estar pendiente de la hora. Cuando me pareció que era imposible resistir, faltaban 20 minutos para las nueve de la noche. Todavía no sentía sed ni hambre y estaba seguro de que podría resistir hasta el día siguiente, cuando vinieran los aviones. Pero pensaba que me volvería loco el reloj. Preso de angustia, me lo quité de la muñeca para echármelo al bolsillo, pero cuando lo tuve en la mano se me ocurrió que lo mejor era arrojarlo al mar. Vacilé un instante. Luego sentí terror: pensé que estaría más solo sin el reloj. Volví a ponérmelo en la muñeca y seguí mirándolo, minuto a minuto, como esa tarde había estado mirando el horizonte en espera de los aviones; hasta cuando me dolieron los ojos.⁵⁶

Los pronombres y los verbos señalan, indiscutiblemente, la primera persona gramatical. Gracias a ella, es posible que el marino Velasco manifieste su desesperación al hallarse completamente solo en medio del mar Caribe en espera,

⁵⁵ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, pág. 573.

⁵⁶ Gabriel García Márquez, “La verdad sobre mi aventura”, en *Obra periodística 2. Entre cachacos*, págs. 398-399.

todavía, de ser rescatado. El relato carecería de la expresividad y difícilmente sería verosímil si estuviera escrito en tercera persona por un narrador heterodiegético.

Todo narrador que no piense en ocultarse, al contrario de lo que sucede en la narrativa periodística o literaria de los siglos XIX, XX y hasta del XXI, genera confianza en el destinatario. Al presentarse de manera franca, el narrador se muestra como amigo del lector; gracias a ello, éste acaso podrá identificarse con el sujeto que narra. Un individuo que conozca bien el mundo diegético, que lo narre y describa libremente, sin construcciones cuyo rebuscamiento intente esconder la inevitable presencia de un enunciador, conducirá con certidumbre al desconfiado lector por un mundo que éste desconoce. Un narrador que —por utilizar una metáfora consagrada por Kayser— toma al lector del brazo y lo guía por un universo diegético extraño, muchas veces escabroso y confuso, produce el efecto de una relación cálida y amable. Definitivamente no ocurre lo mismo con los narradores que pretenden ocultarse tras construcciones sinuosas: resulta fácil suponer que el narrador que pretende esconderse del lector no sólo oculta su identidad. Esta situación, además, redundante en que el individuo que relata la historia se presenta como un sujeto frío, desapacible y aun desconcertante y retorcido.

Tanto “La verdad sobre mi aventura” cuanto “El triple campeón revela sus secretos” están escritos de manera muy similar: un sujeto maduro, que ha vivido importantes aventuras, narra de manera aparentemente sincera el devenir de su atribulada experiencia desde un momento posterior. Aunque volveremos a las cuestiones de focalización y temporalidad, es preciso señalar ahora que, en ambos relatos, sobreviene una distancia temporal entre el pasado de la historia y el presente de la narración; de esa distancia nacen otras que también ponen de manifiesto la diferencia entre el *yo* de la narración y el *yo* de la historia —*narrating self* y

*experiencing self*⁵⁷—: afectiva, ideológica, ética, moral, etcétera. El individuo que narra los hechos ya no es, por tanto, el mismo que los vivió: esas experiencias, entre muchas otras, han cambiado su modo de entender las cosas. Recuérdese la idea de la Grecia clásica acerca de que el mundo y el perceptor se encuentran en movimiento constante, en cambio.

En el siguiente fragmento de “El triple campeón revela sus secretos”, queda claro que Ramón Hoyos aparece como una entidad ubicada en un tiempo ulterior con relación a la historia que relata, y que devela intimidades y errores de modo abierto, espontáneo y natural. Gracias a que trata al lector como su confidente, el narrador se muestra cálido y amigable. Esta situación narrativa, perceptible desde el título del relato, le facilita emitir juicios relativos a su proceder en el pasado:

Bien equipado, llegué al parque de Berrío el 12 de octubre de 1951, a participar en una carrera que no habría de darme un trofeo, pero que habría de servirme más que cualquier otra, como experiencia. Hasta ese momento yo era un ciclista confiado. En cualquier momento de una prueba, estaba seguro de que las indicaciones que me hiciera un adversario, eran indicaciones de buena fe. No sabía entonces que uno debe confiar a toda costa en sus propios conocimientos, definir las situaciones de acuerdo con su propio modo de saber y entender, y no atenerse a nadie. [...] Cuando Antonio Zapata se dio cuenta de que yo estaba andando fuerte, de que lo iba dejando, me dijo: “No seas bobo, no te quemes, que la carrera es larga”. [...] Y cuando Antonio Zapata me dio el consejo de no apurarme, decidí ponerme en sus manos, porque sabía que era un veterano. [...] Era tan ingenuo entonces que me sentía feliz y emocionado de contar, en aquella dura prueba, con la ayuda de un veterano [...]. Así seguimos durante todo el trayecto: él adelante, y yo pegado a su rueda, convencido de que formaba parte de un equipo contra el cual sería imposible cualquier tentativa de victoria. [...] Ya a punto de llegar a la meta, se me ocurrió preguntarme a qué distancia de nosotros vendrían Tito Gallo y Roberto Cano. Entonces fue cuando cometí la tontería más grande de mi vida: por un segundo, creo que apenas por medio segundo, miré hacia atrás para ver por dónde venían Tito Gallo y Roberto Cano. [...] Era el momento preciso

⁵⁷ Cf. Franz Stanzel, *Narrative situations in the novel*. Tom Johns, *Moby-Dick*, *The Ambassadors*, *Ulysses*, págs. 60-61.

de embalar. Estas reflexiones las hice en la fracción de un segundo que necesité para mirar hacia atrás y ver a Tito Gallo y Roberto Cano, disponiéndose a hacer el último esfuerzo. "Pero ya no pueden hacer nada", pensé. Y me dispuse a darle con fuerza, para conquistar el triunfo [...]. Pero fue como un relámpago: cuando miré hacia adelante, Antonio Zapata, embalado como un demonio entraba triunfante a la meta. Ése está considerado como el triunfo más notable de su carrera. A causa de un simple descuido mío, me sacó cinco segundos a la meta.⁵⁸

Los verbos en pretérito (pretérito indefinido o perfecto simple, según la Academia) y copretérito (pretérito imperfecto para la Academia) indican acciones pasadas: breves las del pretérito⁵⁹, duraderas las del copretérito⁶⁰. Así, "yo era un ciclista confiado" indica una característica estática, ya concluida en este caso; "cometí la tontería más grande de mi vida", en cambio, señala una acción breve y finalizada.⁶¹ Ambos tiempos transportan la acción a un momento anterior al de la enunciación. El narrador, combinando dichos tiempos verbales, relata un suceso — la prueba de trepadores de Medellín— ocurrido cuatro años antes del momento de la enunciación.

El sujeto que relata interrumpe el discurso producido mediante tiempos pasados para dar cauce a sintagmas en presente, tiempo verbal que expresa atributos o acciones ocurridas en el momento de la enunciación. En "creo [que apenas por medio segundo, miré hacia atrás]" se indica, en voz activa, la imprecisión del recuerdo que evoca el locutor; en "ése está considerado como el triunfo más notable de su carrera", la perífrasis verbal "está considerado" describe una situación en presente de voz pasiva.

⁵⁸ Gabriel García Márquez, "El triple campeón revela sus secretos", en *op. cit.*, págs. 506-510

⁵⁹ "Llegué", "dijo", "decidí", "seguimos", "ocurrió", "fue", "cometí", "miré", "hice", "necesité", "pensé", "dispuse" y "sacó".

⁶⁰ "Era", "eran", "estaba", "sabía", "iba", "sabía", "sentía", "formaba", "venían" y "entraba".

⁶¹ La terminología propuesta por Bello resulta particularmente clara en los casos como "cuando Antonio Zapata se dio cuenta de que yo estaba andando fuerte, me dijo..." y "decidí ponerme en sus manos, porque sabía que era un veterano". Nótese que el copretérito (-aba, -fa) indica, precisamente, coexistencia en el pasado.

Construcciones como “no sabía entonces” o “yo era un ciclista confiado” indican estados pretéritos: las circunstancias que describen ya no son así. Ramón Hoyos, por lo tanto, ya sabe que debe recelar de los demás competidores, y se lo comenta al lector: “te confío este secreto”. Además, al hallarse en un tiempo ulterior con relación a la historia que cuenta, tiene la autoridad de enjuiciar los acontecimientos pasados, como ocurre en la oración “cometí la tontería más grande de mi vida”, donde Hoyos expresa un juicio cuyas implicaciones llegan hasta el presente: puede hacerlo porque conoce mejor que nadie la fábula que narra, es decir, su propia vida.

2.1.2.2. NARRADOR TESTIGO

La importancia diegética del narrador testigo es variable: puede ir desde la posición de simple espectador circunstancial hasta la de personaje secundario estrechamente vinculado con el central. *Moby-Dick*, de Herman Melville, es un relato narrado por un testigo incidental —Ismael—, quien incluso prescinde, hacia las últimas páginas del libro, de toda intervención en primera persona. Al contrario, en *Adventures of Sherlock Holmes —Aventuras de Sherlock Holmes—* quien narra cómo Holmes resuelve misteriosos casos es su biógrafo, colaborador, confidente y compañero inseparable: el doctor Watson; la inteligencia de éste, incapaz de explicar los enigmas, sirve para dar realce a la agudeza del protagonista.

Pocos de los narradores testigo de los primeros relatos periodísticos de García Márquez poseen importancia diegética real. Es el caso de casi todas las “notas del redactor” a la serie titulada “El triple campeón revela sus secretos”; dichas “notas”

son en realidad paratextos⁶² de las diez primeras entregas de la serie mencionada. He aquí un fragmento de uno de ellos, donde el narrador le pregunta al célebre ciclista Ramón Hoyos si piensa casarse:

Al terminar estas entrevistas, el campeón conducía al redactor a su hotel. Se hizo —en el trayecto de Miraflores al centro de la ciudad— un examen cuidadoso de todos los temas analizados en las conversaciones. “Sólo falta una cosa esencial —dijo el redactor—. La pregunta es sobre tu matrimonio”.

Hoyos guardó silencio un instante. Luego dijo:

—Di que no me pienso casar, porque quiero seguir corriendo un tiempo.

—¿Y el matrimonio sería un obstáculo?

—No —respondió—. Pero ya no sería lo mismo.⁶³

El relato está escrito en tercera persona y en él participa “el redactor”, es decir, quien lo ha producido: el narrador. Este individuo, estrechamente vinculado con el central, incide directamente en la historia⁶⁴, no obstante el indudable propósito de no manifestar de manera flagrante su presencia en el discurso. En efecto: con el uso de la tercera persona, el narrador pretende disimular su presencia textual, en una especie de *yo mayestático*; pero el eliminar esta clara evidencia —“el redactor”— significaría sacrificar una escena emotiva, que, además, concluye el discurso.

⁶² Genette llama *paratexto* a los “umbrales del texto”: es una “‘Zona indecisa’ entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)” (Gérard Genette, *Umbrales*, págs. 7-8). Este autor distingue dos clases de este tipo de intertexto: el peritexto y el epitexto. El primero es el que se encuentra dentro del mismo volumen; la segunda categoría abarca “todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexo al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado.” (*Ibid.*, pág. 295). “El triple campeón revela sus secretos” es un reportaje por entregas firmado por “Ramón Hoyos, relatado a Gabriel García Márquez”; sus nueve primeras entregas se publicaron acompañadas por una “nota del redactor”, en las que éste da cuenta de información excluida de la serie de entregas, como algunas impresiones del entrevistador y opiniones de otros ciclistas relacionadas con algunos acontecimientos narrados en la serie. Estas notas constituyen, por tanto, parte del peritexto del reportaje. Más aún: son posfacios semialógrafos, pues en ellas un coautor propone un comentario a un texto que el lector ya ha leído.

⁶³ Gabriel García Márquez, “El campeón no quiere casarse”, en *op. cit.*, pág. 516.

⁶⁴ Para el análisis de relatos periodísticos, Lourdes Romero ha propuesto la categoría “narrador entrevistador”, el cual resulta tan importante como el personaje entrevistado por él: “tanto narrador como interlocutor ocupan alternativamente un plano protagónico”. María de Lourdes Romero Álvarez, “El relato periodístico: entre la ficción y la realidad (análisis narratológico)”. Tesis doctoral, pág. 87.

El mismo recurso es utilizado en otros relatos. Uno de ellos es “El náufrago sobreviviente pasó los once días en una frágil balsa”, donde la novia y la familia de Luis Alejandro Velasco, el marinero de “La verdad sobre mi aventura” —*Relato de un náufrago*—, reciben la noticia de que Luis Alejandro está vivo; “un redactor de *El Espectador*” le da la noticia a la novia bogotana de Velasco. Nuevamente un narrador testigo, no precisamente irrelevante, se oculta tras el engañoso disfraz de la misma tercera persona, sólo que en este caso es indefinida:

Al mediodía de ayer, la única persona que no había perdido las esperanzas de que Luis Alejandro fuera rescatado, era Clarita Silva. Cuando a las 6.30 de la tarde un redactor de *El Espectador* la esperó en la puerta de la fábrica de confecciones donde trabaja —calle 18 con carrera 7.^a— para mostrarle la quinta edición de este periódico —en la cual aparecía la noticia— Clarita Silva la ignoraba. Pero al conocerla no dio muestras de alegría sino de conmoción. Entonces se supo que Luis Alejandro no le escribía desde hacía tres meses, pero que sin embargo, ella le había rezado a la Virgen del Perpetuo Socorro, todos los días durante los últimos diez días, para que apareciera el marino. Sencillamente consideró la aparición del marino como un milagro que inexorablemente tenía que ocurrir.⁶⁵

Otro interesante caso de narrador testigo se halla en “El Chocó que Colombia desconoce”, donde se describen las manifestaciones pacíficas generadas tras la intención, por parte del gobierno central de Colombia, de desmembrar el departamento del Chocó:

[...] En aquellas salas cerradas, en aquel aire cargado de carbono y expectativa, las mujeres y los hombres escualidos que cantaban su himno hasta el amanecer, parecían capaces de seguir cantando ese himno hasta el fin de los tiempos. Viéndolos, oyéndolos, uno se acordaba de *La cucaracha* y *Adelita*, en la revolución de México.

⁶⁵ Gabriel García Márquez, “El náufrago sobreviviente pasó los once días en una frágil balsa”, en *op. cit.*, págs. 358-359.

En esas pacíficas pero dramáticas reuniones se habían estudiado todas las actitudes que se asumirían en caso de que el decreto de desmembración fuera firmado: se recogerían las cédulas de ciudadanía de todos los chocoanos y se enviarían al presidente de la república; se retirarían los fondos de los bancos, y se continuaría la manifestación hasta que la justicia fallara la demanda del decreto. Los planes para la resistencia pasiva eran infinitos y cada día se concebían nuevos recursos.

Quienes asistimos a esas reuniones, tenemos suficientes motivos para creer que el pueblo chocoano tiene el espíritu templado para haber resistido indefinidamente. Y la mejor prueba de ello es que el jueves en la noche, cuando se conoció por un radioperiódico de Bogotá el cambio de rumbo de los propósitos oficiales, el pueblo chocoano siguió cantando, ahora con mayores bríos, y seguirá cantando y bailando hasta el mes entrante. [...]⁶⁶

En este fragmento, el enunciador narra y describe sus impresiones acerca de un acontecimiento que supuestamente presenció. El pronombre indefinido “uno”, en “uno se acordaba de *La cucaracha* y *Adelita*”, alude con modestia al locutor: este pronombre algunas veces se utiliza “especialmente en la lengua hablada para designar al propio hablante de manera más ‘impersonal’ que con el pronombre *yo*”⁶⁷. La presencia del narrador en la historia que relata se evidencia del todo cuando éste dice “Quienes asistimos a esas reuniones...”. El verbo, conjugado en primera persona, claramente denota que el locutor se hallaba en el mismo escenario donde ciertos personajes se reunieron; las voces “viéndolos” y “oyéndolos”, que son gerundios con pronombre átono de complemento directo enclítico, indican simple percepción de un acontecimiento protagonizado por otros sujetos. Emite, además, un juicio en primera persona acerca de los chocoanos, y lo argumenta; el narrador homodiegético, en este caso, funciona como recurso de credibilidad: ya que posee conocimiento directo de los acontecimientos, opina acerca de los actores y su proceder.

⁶⁶ Gabriel García Márquez, “El Chocó que Colombia desconoce”, en *ibid.*, pág. 203.

⁶⁷ Manuel Seco, *Gramática esencial de la lengua española*, pág. 251.

En un plano extratextual, hoy sabemos, sin embargo, que lo expresado en “El Chocó que Colombia desconoce” no fue precisamente lo que ocurrió. Ante la necesidad de enviar una noticia a Bogotá, luego de que se anunciara la decisión de repartir el territorio chocoano entre sus tres departamentos vecinos —Antioquia, Cladas y Valle—, García Márquez y sus compañeros de *El Espectador* decidieron alborotar a la población y generar una noticia que, a la postre, modificó la historia de la división política de Colombia. Con estas palabras García Márquez se refiere a dicha anécdota, en *Vivir para contarla*:

[...] Nuestro primer propósito era tomar fotos urgentes de la muchedumbre en pie de protesta y enviarlas a Bogotá en el avión de regreso, mientras atrapábamos información suficiente de primera mano que pudiéramos transmitir por telégrafo para la edición de mañana. Nada de eso era posible, porque no pasó nada.

Recorrimos sin testigos la muy larga calle paralela al río bordeada de bazares cerrados por el almuerzo y residencias con balcones de madera y techos oxidados. Era el escenario perfecto pero faltaba el drama. Nuestro buen colega Primo Guerrero, corresponsal de *El Espectador*, hacía la siesta a la bartola en una hamaca primaveral bajo la enramada de su casa, como si el silencio que lo rodeaba fuera la paz de los sepulcros. La franqueza con que nos explicó su desidia no podía ser más objetiva. Después de las manifestaciones de los primeros días la tensión había decaído por falta de temas. Se montó entonces una movilización de todo el pueblo con técnicas teatrales, se hicieron algunas fotos que no se publicaron por no ser muy creíbles y se pronunciaron los discursos patrióticos que en efecto sacudieron el país, pero el gobierno permaneció imperturbable. Primo Guerrero, con una flexibilidad ética que quizás hasta Dios se la haya perdonado, mantuvo la protesta viva en la prensa a puro pulso de telegramas.

Nuestro problema profesional era simple: no habíamos emprendido aquella expedición de Tarzán para informar que la noticia no existía. En cambio, teníamos a la mano los medios para que fuera cierta y cumpliera su propósito. Primo Guerrero propuso entonces armar una vez más la manifestación portátil, y a nadie se le ocurrió una idea mejor. Nuestro colaborador más entusiasta fue el capitán Luis A. Cano, el nuevo gobernador nombrado por la renuncia airada del anterior, y tuvo la entereza de demorar el avión para que el periódico recibiera a tiempo las fotos calientes de Guillermo Sánchez. Fue así como la noticia inventada por necesidad terminó por ser la única cierta, magnificada por la prensa y la radio de todo el país y atrapada al vuelo por el gobierno militar para salvar la cara. Esa misma noche se inició una movilización general de los políticos chocoanos —algunos de ellos muy influyentes en ciertos sectores del país— y dos días después el general Rojas Pinilla declaró cancelada su propia determinación de repartir el Chocó a pedazos entre sus vecinos.⁶⁸

⁶⁸ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, págs.535-536.

Acaso a esto se refiere Vargas Llosa cuando dice que el colombiano se inventa las noticias cuando no las encuentra⁶⁹. En “El Chocó que Colombia desconoce”, por cuanto García Márquez deseaba que no se supiera que él había provocado las manifestaciones, las hace ver como un fenómeno espontáneo y, para ello, utiliza el recurso del narrador testigo. Éste es un muy claro ejemplo de que el periodista manipula la historia en su relato a través del narrador.

2.2. FUNCIONES DEL NARRADOR

Al enunciar un relato, el narrador desempeña varios papeles que Genette ha llamado *funciones*. Este término tiene su antecedente en las funciones lingüísticas propuestas por Jakobson⁷⁰; su origen, en consecuencia, no se halla en las unidades de sentido planteadas por Vladimir Propp y retomadas por otros autores, como Souriau y Greimas. Recuérdese que las funciones expuestas por Jakobson resultan de las relaciones entre el que habla, el que oye y lo hablado. Para los textos narrativos, Genette identifica éstas: narrativa, testimonial, ideológica, comunicativa y de control⁷¹.

2.2.1. NARRATIVA

Como hemos dicho, el principal cometido del narrador es contar una historia, esto es, una sucesión de acontecimientos protagonizados por personajes en un determinado contexto espacio-temporal. A esta función constitutiva del relato, Genette la ha denominado *función narrativa*; de ella “ningún narrador puede

⁶⁹ Cf. Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, pág. 41.

⁷⁰ Cf. Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, págs. 347-395.

⁷¹ Cf. Gérard Genette, *Figuras III*, págs. 308-310.

desviarse sin perder al mismo tiempo su carácter de narrador”⁷²; dar a conocer una cadena de acciones no es sino producir un relato. En el siguiente ejemplo de “Un personaje singular en Bogotá”, se muestra una serie de acontecimientos protagonizados por Samuel Andrew, un gaitero escocés de la Guardia Negra del ejército Británico, en su visita a Bogotá para recibir a los veteranos de la Guerra de Corea:

Quando hace diez días le dijeron a Samuel Andrew, en su cuartel de la Guayana Británica, que debía viajar a Colombia a participar en la recepción de los veteranos de Corea, cayó en la cuenta de que nunca había oído hablar de nuestro país. Al principio creyó que iba para la Columbia Británica. Pero horas después, cuando le explicaron que Colombia era un país suramericano con ciudades y edificios de varios pisos y congestiones de tránsito, dice que sintió “una grande emoción por lo desconocido”. Tan pronto como llegó a Bogotá, a fines de la semana pasada, sus compatriotas empezaron a perderlo de vista. Muy pronto dio muestras de su formidable capacidad de adaptación, que le ha servido lo mismo para vivir en Campbelltown, su tierra natal, o en la Guayana Británica, donde vive hace apenas cinco semanas. Durante los seis días que ha permanecido en Bogotá, Samuel Andrews⁷³ no necesitó guía ni intérprete, a pesar de que no habla una sola palabra de español. No visitó la Quinta de Bolívar, ni el Salto de Taquendama, ni el Museo del Oro, ni ninguno de los lugares favoritos de los turistas. En cambio, nunca llegó a acostarse antes de las cinco de la mañana. Esa ausencia nocturna, que para sus compatriotas sigue siendo un misterio, parece que lo es también para el mismo Samuel Andrew. “No recuerdo dónde estuve ni qué hice”, explica. “Sólo sé que todas las noches me lo pasé muy bien”.⁷⁴

En este fragmento del relato, el narrador encadena por lo menos quince acciones de la historia: 1) Samuel Andrew vive en la Guayana Británica desde hace cinco semanas; 2) hace diez días le dijeron que debía viajar a Colombia; 3) se dio cuenta de que no sabía de la existencia de ese país; 4) creyó que iría a la Colombia Británica; 5) le explicaron que Colombia es un país con ciudades, edificios y

⁷² *Ibid.*, pág. 309.

⁷³ En el resto del relato se le llama “Samuel Andrew”.

⁷⁴ Gabriel García Márquez, “Un personaje singular en Bogotá”, en *Obra periodística 2. Entre cachacos*, pág. 266.

congestionamientos de tránsito; 6) dijo que se sentía emocionado; 7) llegó a Bogotá a fines de la semana pasada; 8) sus compañeros empezaron a perderlo de vista; 9) demostró su capacidad de adaptación; 10) no necesitó guía ni intérprete; 11) no visitó ninguno de los lugares preferidos por los turistas; 12) nunca llegó a acostarse antes de las cinco de la mañana; 13) explica que no recuerda dónde estuvo ni qué hizo; 14) dice que todas las noches se lo pasó muy bien; 15) su ausencia nocturna sigue siendo un misterio.

Por poca reflexión que se haga, se llegará a la conclusión de que el texto está conformado casi exclusivamente por acciones. Se trata de un caso especial en que el discurso narrativo no se ve interrumpido⁷⁵. De manera análoga, en “Las intimididades de un célebre torero colombiano”, el narrador relata los acontecimientos ocurridos en torno de la desastrosa corrida en que debutó José Zúñiga, un afamado torero conocido como “Joselillo de Colombia”:

Aquel día de 1949 —día de ferias— la muy caucana población de Santander amaneció disfrazada de pueblo andaluz. [...] Por primera vez en la modesta pero intensa historia de las ferias municipales, se habían contratado dos toreros españoles, legítimos españoles de España, con una larga trayectoria y muchas cornadas, según se decía, y legítimos nombres españoles: Joselillo y Manolo.

[...] Con previsiva anticipación, la banda rural preparó un legítimo pasodoble español, al frente de la junta organizadora encabezada por el alcalde y la plana mayor de las autoridades municipales, entre el estampido de los cohetes y las campanas, se dio la bienvenida a los toreros.

La emoción fue mayor porque los dos jóvenes diestros, anticipándose a los acontecimientos, llegaron a Santander a las once de la mañana, sudando dentro del traje de luces. Sendos trajes de luces iguales, de paño negro adornado con lentejuelas de siete colores. No hubo discursos, pero hubo todo lo que pudiera parecer español legítimo.

A las tres de la tarde el trompetista de la banda rural dio el primer toque. Se abrió el toril y una enorme vaca, legítima vaca vallecaucana,

⁷⁵ El discurso descriptivo será abordado cuando se expliquen las particularidades del relato de acontecimientos.

salió a la plaza como una tempestad. Diez minutos después, Joselillo y Manolo, aporreados y con el traje de luces deshecho, fueron llevados en hombros de la multitud hasta la carretera de Cali. El viaje de regreso lo hicieron a pie. [...] Joselillo y Manolo no habían visto un toro, ni una vaca, en toda su vida.⁷⁶

Ésta es la función que identifica al narrador como tal y lo diferencia de simple locutor o enunciador. Aunque su recurrencia sea frecuentemente reducida por el mismo narrador, el discurso conformado por acciones encadenadas casi siempre vehicula los hechos que conforman la historia. La función narrativa es, sencillamente, insoslayable a la hora de introducir los acontecimientos en el relato.

2.2.2. TESTIMONIAL

La *función testimonial* o *de atestación* se refiere a la relación entre el narrador y la historia que cuenta. Jakobson la denomina “emotiva”. Genette se opone a ese término: asegura que esta función, además de abarcar relaciones afectivas, comprende vínculos morales e intelectuales. El narrador desempeña esta función cuando expresa sus sentimientos, así como cuando declara el grado de precisión de sus recuerdos y la fuente de donde procede su información. Para ejemplificar esta función en relatos periodísticos, recuérdese a la visceral narradora de las entrevistas de Oriana Fallaci, de quien García Márquez se ha manifestado como admirador.⁷⁷

El dar a conocer los sentimientos suscitados por acontecimientos vividos u observados es, como hemos visto, una peculiaridad exclusiva de los narradores homodiegéticos. Por ejemplo, al concluir “El triple campeón revela sus secretos”, el ciclista Ramón Hoyos manifiesta que, a pesar de encontrarse en forma, siente pereza de participar en otra Vuelta a Colombia:

⁷⁶ Gabriel García Márquez, “Las intimidades de un célebre torero colombiano”, en *op. cit.*, págs. 322-323.

⁷⁷ Gabriel García Márquez, “¿Una entrevista? No, gracias”, en *Notas de prensa 1980-84*, pág. 126.

Hoy me siento en forma. [...] Creo que todavía puedo rendir varios años.

Sólo que cuando pienso que tendré que participar en otra Vuelta a Colombia, me da una pereza terrible. Me alarma mi compromiso con el público. Con este público colombiano que cada día exige más y más, cuando ya uno sólo vive para darle a ese público todo lo que puede.⁷⁸

En contraste con lo esgrimido por el periodismo positivista, el narrador de este relato manifiesta abiertamente su subjetividad: además de expresar en qué estado piensa que se encuentra su cuerpo, confiesa que siente tedio hacia la competencia más importante de su país debido a las alarmantes y cada vez mayores exigencias de la afición. Evidentemente, la subjetividad radica en que sólo él experimenta las sensaciones producidas por determinados estímulos sensoriales, para cuya percepción e interpretación intervienen y han intervenido numerosos factores de coyuntura irrepetible. En “La verdad sobre mi aventura” ocurre algo muy similar:

El tiburón se había llevado mi presa. Enfurecido, loco de desesperación y de rabia agarré entonces un remo y descargué un golpe tremendo sobre la cabeza del tiburón, cuando volvió a pasar junto a la borda. La fiera dio un salto. Se volvió furiosamente y de un solo mordisco, seco y violento, despedazó y se tragó la mitad del remo. [...] Con el remo roto, desesperado por la furia, seguí golpeando el agua. Tenía necesidad de vengarme de los tiburones que me habían arrebatado de las manos el único alimento de que disponía. [...] ⁷⁹

En este fragmento, el marino Luis Alejandro Velasco reacciona ante la pérdida del único pescado que consiguió durante toda su atribulada aventura, al séptimo día de hallarse completamente solo en el Caribe. El narrador manifiesta que experimentó un violento ataque de ira, un frenético estallido de rabia ante la impotencia generada por el despojo de su anhelado alimento. Los sentimientos del

⁷⁸ Gabriel García Márquez, “El triple campeón revela sus secretos”, en *Obra periodística 2. Entre cachacos*, pág. 553.

⁷⁹ Gabriel García Márquez, “La verdad sobre mi aventura”, en *ibid.*, págs. 417-418.

narrador se definen claramente en el texto: hay una “expresión directa de la actitud del hablante ante aquello de lo que está hablando”⁸⁰.

El exponer el grado de precisión de los recuerdos también es una peculiaridad de los narradores homodiegéticos: al hacerlo, además de poner de manifiesto que vivió los acontecimientos, el narrador reconoce los límites de su capacidad de retención. Veamos algunos ejemplos:

Recuerdo que, por espacio de una hora, por lo menos, estuve completamente solo en la carretera. La gente que había salido a saludar a los ciclistas, había desaparecido. Yo era el último. Me estaban sacando tiempo incluso los últimos ciclistas que se desprendieron del pelotón, y sin embargo seguía pedaleando atolondradamente, con rumbo a Villeta.

No me di cuenta en qué momento ocurrió: sentí que perdía el control de la bicicleta y que me iba de cabeza contra una piedra. Fue una fracción de segundo. Pero no puedo decir más: sólo recuerdo el golpe terrible en la frente. Luego, perdí el conocimiento.

Cuando volví en mí, oí voces alrededor. Y concretamente una voz que decía:

—Súbanlo en la camioneta. Está muy herido y no puede correr más.⁸¹

En efecto, en “El triple campeón revela sus secretos”, Ramón Hoyos pierde el conocimiento al protagonizar un accidente durante la Segunda Vuelta a Colombia. En su relato no cuenta sino lo que le consta. Nada más. El narrador se limita a reconstruir el momento de su accidente a partir del cúmulo de acciones quizá confusas que puede recordar, y así lo manifiesta en su relato. En “La verdad sobre mi aventura”, en cambio, Luis Alejandro Velasco se lesiona una rodilla sin darse cuenta:

Sólo entonces sentí el dolor en la rodilla derecha. Mi grueso pantalón de dril azul estaba mojado, de manera que me costó trabajo enrollarlo

⁸⁰ Roman Jakobson, *op. cit.*, pág. 353.

⁸¹ Gabriel García Márquez, “El triple campeón revela sus secretos”, en *op. cit.*, pág. 519.

hasta más arriba de la rodilla. Pero cuando lo logré me sentí sobresaltado: tenía una herida honda, en forma de media luna, en la parte inferior de la rodilla. No sé si tropecé con el borde del barco. No sé si me hice la herida al caer al agua. Sólo sé que no me di cuenta de ella sino cuando ya estaba sentado en la balsa, y que a pesar de que me ardía un poco, había dejado de sangrar y estaba perfectamente seca, me imagino que a causa de la sal marina.⁸²

Velasco cayó al agua junto con otros siete marinos. Después de ver morir a sus compañeros, siente dolor en una rodilla y se percata de que se la había lastimado. Dado que no recuerda cómo sucedió, no puede sino especular acerca de las posibles causas del percance. Lo único que queda claro al respecto es que el náufrago estaba tan ocupado en salvar su vida que no se dio cuenta del golpe hasta que tuvo un momento de calma. El narrador admite su ignorancia, a pesar de tratarse de una vivencia suya. Bien podría asegurar que se lastimó al golpearse con la borda o al caer al agua, u otra cosa cualquiera: no hay más supervivientes que puedan desmentirlo. Sin embargo, acepta y declara que ignora las causas. Lejos de lo que aseguran quienes defienden el periodismo tradicional, el reconocer que no se sabe todo ni siquiera de las experiencias propias no desacredita la autoridad vocal del narrador. Antes bien, la intensifica: se trata de una señal acaso indiscutible de la honestidad de quien relata.

Los recuerdos también incluyen sueños y alucinaciones, como en las que Velasco era visitado por su amigo Jaime Manjarrés en medio del mar: “todas las noches venía Jaime Manjarrés. Conversábamos breves minutos, sobre cualquier cosa, y luego desaparecía”⁸³. En “El triple campeón revela sus secretos”, antes de que confirmara la muerte de su madre, Ramón Hoyos sueña que su progenitora sólo está lastimada de una pierna:

⁸² Gabriel García Márquez, “La verdad sobre mi aventura”, en *ibid.*, pág. 394.

⁸³ *Ibid.*, pág. 407.

Entonces fue cuando tuve el sueño: soñé que mi madre estaba en la clínica León XIII —donde nos internaron para la segunda vuelta— con una pierna fracturada. Conversamos largo rato, sobre muchas cosas que no recuerdo bien. Pero me dijeron que no había ningún peligro, que dentro de pocos días estaría completamente restablecida. Además, se mostró mi madre muy satisfecha de que me hubieran dado licencia para visitarla.⁸⁴

Hoyos se encontraba en un cuartel de Bogotá cumpliendo con su servicio militar cuando su madre y su hermana mayor murieron a consecuencia del derrumbe del cerro Santa Elena de Medellín⁸⁵, el mismo donde el ciclista aprendió a trepar y donde batió su primera marca. Nótese que el narrador destaca la imprecisión incluso de los recuerdos que conserva de aquel sueño. Es indudable la subjetividad del narrador al relatar sus sueños, y es innegable que esa subjetividad es casi una garantía de honestidad: al reconocer su desconocimiento de la realidad y sólo relatar lo que le consta —incluso de algo tan íntimo y difícil de comprobar como un sueño—, Hoyos demuestra rectitud, cualidad buscada y aplaudida por la comunidad periodística. Por tratarse de un relato autodiegético, este efecto de credibilidad se acentúa.

Según Genette, esta función se presenta asimismo “cuando el narrador indica la fuente de donde procede su información”⁸⁶. A todas luces esto es algo muy frecuente en los relatos periodísticos. A continuación un fragmento alusivo a la fuente de información de “Un director italiano en Bogotá”, Enrico Fulchignoni, cineasta con algunas ideas para filmar largometrajes en Colombia:

El porvenir del cine colombiano está en la asociación de capitales. Europa contribuiría al mismo tiempo con su prolongada experiencia, y seguramente se procuraría la colaboración de personal colombiano, del cual iría surgiendo poco a poco el equipo que en el futuro hará el cine

⁸⁴ Gabriel García Márquez, “El triple campeón revela sus secretos”, en *ibid.*, pág. 551.

⁸⁵ En “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia” se relata el derrumbe de este monte.

⁸⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 310.

nacional. Estas ideas, expuestas por el Dr. Fulchignoni con su natural vehemencia italiana, acaso empiecen a convertirse en realidad en el año próximo. La semana entrante, el jefe de la División de Cine de la Unesco regresará a su sede —90 Rue de Vaugirard, París— y está seguro de poder con sus argumentos a los cineastas franceses. En el curso del presente año se tendrán noticias sobre los resultados de su gestión.

“Estoy seguro —dice— que este proyecto, llevado a cabo con inteligencia y tenacidad, podrá entrar en franca competencia con la industria de todo el mundo”.⁸⁷

La equivocidad de las fuentes ha sido tradicionalmente censurada en el periodismo: uno de los tantos procedimientos dogmáticos sobre los que se ejerce la profesión. En el siguiente fragmento de “El Chocó que Colombia desconoce”, el narrador cita, para describir el presunto sentimiento de superioridad del chochoano, a una persona cuyo nombre no se menciona. Adviértase, en el segundo párrafo, que el uso del pronombre indeterminado “alguien” en una descripción genérica no necesariamente produce un efecto de pérdida de verosimilitud, certeza o credibilidad, por cuanto, en este caso, no importa el nombre de la fuente (forma parte de la colectividad en cuestión):

El inevitable sentimiento de superioridad del chochoano, que el chochoano no puede disimular a pesar de su cordialidad, de su sencillez en el ejercicio de las relaciones sociales, parece radicar precisamente en eso: en que de cualquier manera, aunque tenga que recorrer varios kilómetros de a pie o en canoa, el chochoano va a una escuela en que todos los días se dice, en clase de aritmética o en clase de instrucción cívica, por qué el Chocó es el más abandonado, el más olvidado y pobre de los departamentos.

“Aquí se aprende a leer en el código civil”, ha dicho alguien en una evidente exageración, pero aproximándose de ese modo a una gráfica explicación de la psicología del chochoano, un hombre que ha estado siempre encerrado en su tierra y que a pesar de todo no parece muy distinto de los otros colombianos mientras no se suba a una tribuna.⁸⁸

⁸⁷ Gabriel García Márquez, “Un director italiano en Bogotá”, en *op. cit.*, pág. 363.

⁸⁸ Gabriel García Márquez, “El Chocó que Colombia desconoce”, en *ibid.*, pág. 210.

Es preciso añadir que la información proporcionada se modifica en la medida en que van apareciendo nuevas fuentes. Los datos nuevos suelen presentarse en el discurso de narradores intradieгéticos cuyo conocimiento relativo de la historia puede ser mayor que el del mismo narrador extradieгético.

2.2.3. IDEOLÓGICA

La *función ideológica* se fundamenta en la evaluación que el narrador hace de la historia que cuenta⁸⁹; se vuelve explícita en el comentario, que, según Genette, suele presentarse con forma de exposición didáctica⁹⁰. En otras palabras, el juicio expresado muchas veces se acompaña por el razonamiento que lo sustenta: una secuencia ordenada de ideas afines.

El narrador es, como hemos venido diciendo, la autoridad soberana del relato: de acuerdo con el autor de *Figures III*, nadie, exceptuando a veces al protagonista, “puede ni debe disputar al narrador su privilegio de comentario ideológico”⁹¹. Tal manifestación de la subjetividad del enunciador puede, sin embargo, proyectarse en el discurso de los personajes; en la narrativa periodística temprana de García Márquez, esto no acostumbra ser sino un argumento que sustenta el juicio emitido por el narrador acerca de la historia o algún aspecto de ella. Recuérdese que el narrador selecciona todo lo que enuncia y, por consiguiente, no incluirá en su discurso información que lo contradiga o desprestigie, salvo en los casos en que pretenda parecer torpe o incompetente. Dicha situación casi no se presenta en los textos periodísticos, pues podrían desacreditarse periodista y relato; empero, esto tampoco es normativo: por ejemplo, basta leer “Invitación a la puerta”, de Elena Poniatowska, para constatar que es posible producir un relato magnífico a partir de

⁸⁹ Cf. Antonio Garrido, *op. cit.*, pág. 120.

⁹⁰ Gérard Genette, *op. cit.*

⁹¹ *Ibid.*, pág. 311.

una pésima entrevista, sin que con ello el narrador pierda autoridad vocal. En el *Quijote*, por citar un ejemplo muy estudiado, se producen interesantes conflictos entre narradores intradieгéticos, “autores” y “traductores”, en donde Cide Hamete Benengeli, el supuesto autor original de la obra, queda inmerso en una confusión que, en cierto modo, lo desacredita. En ninguno de los primeros relatos periodísticos de García Márquez ocurre algo similar.

Veamos algunos ejemplos de “invasión de la historia por el comentario”⁹² en el periodismo temprano de García Márquez. En “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia”, se presenta claramente la función testimonial expuesta de manera razonada, “didáctica”. El narrador comenta y argumenta su posición acerca de ciertos derrumbes en Medellín, la capital del departamento de Antioquia:

El martes 13 fue en realidad un día fatídico para Medellín. En una sola cuadra del barrio de Las Estancias —Calle 52 entre 14-A y 15— hubo siete velaciones. En una sola de las casas hubo dos víctimas [...] La parroquia de Las Estancias sepultó oficialmente 23 víctimas identificadas, y una que fue rescatada por particulares doce días después de la tragedia, en estado de descomposición, y que fue sepultada como N. N. [...] Seis de las víctimas totales eran estudiantes de las escuelas “Beato Salomón” y “Miguel de Aguinaga” para varones y tres de la escuela “Manuel José Caycedo, para niñas. [...] La parroquia de Buenos Aires sepultó 10 víctimas. Y en un mismo día dos cadáveres registrados con el mismo nombre completo: Marco A. Grajales Agudelo. Uno de ellos, sin embargo, no murió en la tragedia de la Media Luna, sino aplastado por un árbol, en otro lugar del municipio. [...]

Se dice: “La absurda tragedia de Medellín”. Y se dice verdad. Ha sido ésa, tal vez, la más absurda de cuantas tragedias han ocurrido en el país, porque era la más evitable. El deslizamiento de las 6.15, con haber sido mucho mayor que el de las siete de la mañana y el segundo de las nueve, fue un fenómeno geológicamente insignificante. Inferior al que ocurrió hace veinte años en Envigado y sepultó una fábrica de textiles. En este mismo instante, afirman los entendidos, puede que en diferentes sitios de Antioquia y Caldas estén registrándose

⁹² *Ibid.*, pág. 312.

deslizamientos de proporciones más importantes que los de la Media Luna, y sin embargo, no son sino inapreciables fenómenos naturales.⁹³

En este fragmento hay dos juicios centrales: “el martes trece fue un día fatídico para Medellín” y “es verdad que la tragedia de Medellín es absurda”. Ambas aseveraciones preceden una serie de argumentos que las respaldan. La que califica de “fatídico” el día trece se apoya en datos precisos que se hallan en momentos posteriores del discurso: siete muertos en una cuadra, dos en una casa, veintitrés en la parroquia de Las Estancias y diez en la de Buenos Aires, seis en las escuelas para varones y tres en la de niñas, además de que a otra víctima, que murió aplastada por un árbol. Es difícil negar que fue un día fatídico para la ciudad.

El otro juicio del fragmento agrega que lo ocurrido fue una “tragedia absurda” (las razones que sostienen el comentario preliminar acaso eliminan toda duda en torno de que se relata una auténtica tragedia). El comentario citado adquiere, enseguida, características hiperbólicas; el *alcance* de la hipóbole, sin embargo, se halla limitado por el adverbio “tal vez”: “ha sido, tal vez, la más absurda de cuantas tragedias han ocurrido en el país”. Después, la argumentación correspondiente: fue un fenómeno geológicamente insignificante que, no obstante, causó numerosas muertes.

Las pruebas, como se sabe, son el esqueleto de la argumentación: para que ésta se considere como tal, requiere de una o más pruebas basadas en los datos de la causa. En el ejemplo anterior, los juicios preceden a las pruebas. Pero también puede ocurrir lo contrario: que éstas precedan a aquél. En tales casos, el comentario se presenta como una especie de conclusión, como el resultado de un razonamiento inductivo. En “De Corea a la realidad”, el narrador considera inadmisibile que, a los

⁹³ Gabriel García Márquez, “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia”, en *op. cit.*, págs. 173-174.

colombianos veteranos de la guerra de Corea, se les llame desadaptados a causa de su participación en la guerra. Expresa esta opinión después de exponer una situación posible:

Es [...] muy probable que algunos de los veteranos de Corea que realmente están desadaptados al medio, lo hubieran estado antes de viajar a la península. Ése podría ser exactamente el caso del muchacho que en 1948 fue desplazado de su caserío por la violencia política y que en 1951 respondió al llamado del ejército porque tenía tres años de ser un desadaptado en la ciudad en que encontró seguridad para su vida, pero en cambio no encontró trabajo. Sin embargo, es inadmisible que en el caso concreto de determinado ex combatiente, se haga esa afirmación sin ningún fundamento científico. Es mucho más inadmisible que se generalice el concepto, como ha venido ocurriendo.⁹⁴

Aunque ciertamente la argumentación es menos sólida en este ejemplo que en el de "Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia", el narrador expresa las razones por las cuales se manifiesta en contra de la generalización del estado psicológico de los soldados. Es, por tanto, una opinión que está establecida o determinada por la inteligencia: es racional, procede de la reflexión. Si estuviéramos hablando de una opinión visceral, nos hallaríamos ante una muestra explícita de la función testimonial del narrador.

2.2.4. COMUNICATIVA Y DE CONTROL

Genette distinguió perfectamente las funciones comunicativa y de control. No obstante, dada su escasez en los primeros relatos periodísticos de García Márquez, se hallan agrupadas, para los fines de este trabajo, en un mismo apartado. Aquí permanece la misma distinción.

⁹⁴ Gabriel García Márquez, "De Corea a la realidad", en *ibid.*, pág. 280.

En la *función de control*, el narrador manifiesta los vínculos que tiene con su discurso; señala “sus articulaciones, sus conexiones, sus inter-relaciones, en una palabra, su organización interna”⁹⁵. Suele presentarse como una reflexión que hace el narrador acerca de cómo produce o ha producido su relato. En la etapa bogotana del periodismo de García Márquez, esta función no se manifiesta de manera explícita en ningún relato.

Cuando mucho, las menciones acerca del proceso de producción de un determinado relato son expresadas por un narrador distinto en otro relato. Son, pues, alusiones paratextuales donde se aprecian detalles del trabajo periodístico. “El triple campeón revela sus secretos” está narrado, como hemos visto, por un narrador homodiegético que se muestra cálido y amigable: Ramón Hoyos. Las distintas “notas del redactor”⁹⁶, que Genette acaso llamaría “posfacios semialógrafos”, están relatadas por narradores heterodiegéticos, fríos y desapacibles. Veamos un fragmento de “Cinco días de reportaje continuo”:

La biografía del campeón aparece escrita en primera persona, y en ella se ha conservado, hasta donde es posible en una reconstrucción de esta índole, el sabor y los términos en que la relató al redactor. Las conversaciones se prolongaron durante cinco días, en etapas de cinco horas diarias, interrumpidas. El campeón hablaba. El redactor orientaba su monólogo, pidiéndole ser más explícito o más sintético, de acuerdo con el interés del momento relatado. Se tomaron cincuenta y dos cuartillas de notas en total, y veintinueve tazas de tinto, de las cuales el redactor no tomó ninguna. Se perdió la cuenta de los cigarrillos, porque el redactor encendía un cigarrillo con la colilla del anterior, y en este período de descanso Ramón Hoyos está fumando un promedio de 18 cigarrillos cada dos días.⁹⁷

⁹⁵ Gérard Genette, *op. cit.*

⁹⁶ A saber: “Cinco días de reportaje continuo”, “Perfume para limpiar trofeos”, “A que te cojo, Ramón”, “El milagro está en su tórax”, “El intelectual del ciclismo”, “El campeón no quiere casarse”, “Cien cartas diarias para escoger”, “El escarabajo”, nombre equivocado” y “El Zipa no está quemado”. “El triple campeón revela sus secretos” está firmado por “Ramón Hoyos, relatado a Gabriel García Márquez”; las “notas del redactor” están firmadas por Gabriel García Márquez.

⁹⁷ Gabriel García Márquez, “Cinco días de reportaje continuo”, en *op. cit.*, pág. 483.

Nótese que, aunque tiene la forma de relato apegado al periodismo positivista —narrador heterodiegético en tercera persona—, en él se reconoce la imposibilidad del periodista de ser totalmente objetivo: “se ha conservado, hasta donde es posible en una reconstrucción de esta índole...”. La subjetividad de García Márquez como periodista también se hace evidente cuando dice que orientaba el monólogo a partir del interés que le suscitaban los acontecimientos que Hoyos le contaba.

La *función comunicativa*, en cambio, se refiere a “la orientación hacia el narratario, al interés de establecer con él un contacto o incluso un diálogo”⁹⁸. Corresponde a las funciones conativa y fática de Jakobson: conativa porque actúa sobre el destinatario, y fática porque puede verificar el contacto entre emisor y receptor.

En ninguno de los relatos analizados hay menciones textuales al narratario. Pero hay una paratextual: un relato publicado en octubre de 1954 se titula “¿Por qué va usted a matinée?”⁹⁹. En el texto se relata que en las salas de cine de Bogotá, durante las funciones de las primeras horas de la tarde, no se habla ni se come, y hay poca gente. Al contrario de lo que ocurre en el texto, en el título sobresale la voz “usted”, pronombre éste de segunda persona o, lo que es igual, un vocablo con el que el hablante se refiere a la persona a quien se dirige: el narratario en este caso.

Amén del trato reverente hacia el receptor¹⁰⁰, resulta interesante el uso de una oración interrogativa: aunque no se espere respuesta alguna, todas las preguntas se

⁹⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 309.

⁹⁹ Gabriel García Márquez, “¿Por qué va usted a matinée?”, en *op. cit.*, pág. 229.

¹⁰⁰ Recuérdese que el pronombre “usted” es utilizado por el locutor cuando éste se dirige a una persona hacia quien no siente —o no se le permite expresar— confianza o camaradería, y que la concordancia del verbo es en tercera persona. Con esta fórmula de cortesía, al decir “usted va” se expresa una actitud distante y respetuosa hacia el destinatario; si el enunciadore hubiera empleado el pronombre “tú”, estaría expresándole camaradería.

dirigen a alguien¹⁰¹. En este caso, el pronombre de segunda persona no da lugar a la menor duda acerca de quién es el destinatario. Pero no es tan evidente en las últimas líneas de “La verdad sobre mi aventura”:

He contado mi historia en la televisión y a través de un programa de radio. Además, se la he contado a mis amigos. Se la conté a una anciana viuda que tiene un voluminoso álbum de fotografías y que me invitó a su casa. Algunas personas me dicen que esta historia es una invención fantástica. Yo les pregunto: Entonces, ¿qué hice durante mis diez días en el mar?¹⁰²

“Les”, por ser pronombre de complemento indirecto, señala a quiénes está dirigida la acción de preguntar: a quienes le dicen que su historia es una invención. Pero el enunciado no se dirige a ellos. Es decir, aunque sintácticamente el objeto de la acción de preguntar es el conjunto de escépticos, la pregunta se dirige al narratario: nótese que el pronombre es de tercera persona, al igual que el accidente en “dicen”.

Se aprecia, además, un guiño de complicidad que el narrador hace al narratario al asumir que el criterio de éste coincide con el suyo: “son otros —ellos— quienes no me creen”. Una vez con el narratario aparentemente de su lado, le dice que ha retado a los escépticos y que éstos han sido incapaces de comprobar los presuntos embustes: puesto que el punto final está dado por el signo de interrogación, se entiende que no ha recibido respuesta alguna, y que si no la ha habido, es porque no la hay. Esta interrogación retadora es como un conjuro mágico con el que el narrador pone fuera de combate a quienes lo han llamado charlatán.

¹⁰¹ Cf. Samuel Gili Gaya, *op. cit.*, §36. *Sensu stricto*, el propio enunciador de un monólogo es el destinatario de sus preguntas. Pero las teorías de la comunicación intrapersonal no son aplicables a los relatos analizados: emisor y receptor no se hallan nunca en un mismo sujeto, como ocurre en los diarios íntimos, por ejemplo.

¹⁰² Gabriel García Márquez, “La verdad sobre mi aventura”, en *op. cit.*, pág. 444.

3. MODO NARRATIVO

No sé tu nombre
sólo sé la mirada
con que lo dices

Mario Benedetti

En la sistematización que propuso Genette para las categorías del relato, el *modo narrativo* se refiere al procedimiento mediante el cual las acciones que constituyen la historia son sometidas a una mediatización o filtro en el momento de convertir la historia en discurso. Dicho con otras palabras, el modo controla la regulación de la información narrativa: “se puede contar *más o menos* lo que se cuenta y contarlos *según tal o cual punto de vista*”¹. El sentido asignado por la teoría literaria moderna, por tanto, está excluido: las categorías metahistóricas y universales —modo narrativo, modo lírico, modo dramático— no corresponden a la acepción asignada en la narratología de Genette y sus sucesores.

A partir de este sentido preciso de selección “cuantitativa” y “cualitativa” de lo que es narrado, se integran al análisis narratológico los conceptos *distancia* y *perspectiva*. La distancia se refiere al grado de implicación del narrador en su discurso: es, con relación a la historia, la posición específica que el sujeto de la enunciación exhibe en su relato. En cambio, la *perspectiva* alude a la manera como se percibe la información narrativa. En este capítulo se abordan, pues, algunas de las numerosas particularidades de la distancia y la perspectiva en los primeros relatos periodísticos de García Márquez.

¹ Gérard Genette, *Figuras III*, pág. 220.

3.1. DISTANCIA

La importancia conferida por la narratología a la distancia tiene su origen en la reflexión platónica sobre los modos de representación literaria: “en la poesía y en toda ficción hay tres clases de narraciones. La primera es imitativa y como acabas de decir, [Adimanto,] pertenece a la tragedia y a la comedia. La segunda se hace en nombre del poeta, y la verás empleada en los ditirambos. La tercera es una mezcla de una y otra, y nos servimos de ella en la epopeya y en otras cosas”². En esta observación, plasmada en el Libro Tercero de *La República*, ya está presente la diada mimesis/diégesis³: en la tradición grecolatina, la primera consiste en la representación dramática o imitación, y en el relato, la segunda.

Genette, sin embargo, ha afirmado que el único modo de representación de sucesos que conoce la literatura —y también el periodismo, se añade aquí— es el relato: en éste “*Mimesis es diégesis*”⁴. La transcripción textual del discurso de un personaje, agrega, no debería llamarse mimesis, sino acaso *rhexis*: “En un relato no hay más que *rhexis* y *diégesis*”⁵. En *Figures III*, los términos son diferentes: *relato de palabras* y *relato de acontecimientos*, que otros teóricos han llamado *telling* y *showing*, respectivamente⁶.

² Platón, *La República o el Estado*, pág. 102.

³ Aristóteles, en su *Poética*, dice que la referencia a mimesis, como imitación, precisa la distinción entre modo de representación dramática y modo de representación narrativa.

⁴ Gérard Genette, “Fronteras del relato”, en Roland Barthes, *et. al.*, *Análisis estructural del relato*, pág. 203.

⁵ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, pág. 31.

⁶ Cf. Franz Stanzel, *A Theory of Narrative*; Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*.

3.1.1. RELATO DE ACONTECIMIENTOS

En *Figuras III* se define *relato de acontecimientos* como la transcripción de un supuesto no verbal en verbal⁷. Es, en el caso del periodismo, el resultado del procedimiento mediante el cual la lengua modeliza la realidad factual; lógicamente, esto implica selección e interpretación de los acontecimientos que constituyen la historia. Debido a esta indiscutible mediatización del narrador, se ha dicho que, en el relato de acontecimientos, la distancia aumenta.

La selección e interpretación de los acontecimientos implica, necesariamente, valoraciones. No se entienda *valor* en un sentido primariamente económico, sino en el sentido de estimaciones éticas, estéticas o cognoscitivas⁸. Toda valoración, por ende, está fundada en la subjetividad: en el agrado o desagrado, deseo o repugnancia. Los valores tienen polaridad en cuanto son positivos o negativos, y jerarquía en cuanto son superiores o inferiores. Así, acciones y atributos pueden considerarse verdaderos o falsos, buenos o malos, mejores o peores, sublimes o ridículos.

Esta clase de intrusiones del narrador constituye, pues, un fenómeno inevitable, sobre todo si consideramos su condición lingüística, necesariamente permeable a la subjetividad⁹. De hecho, la alusión más aparentemente neutra e inocua trasluce la posición personal del enunciador. Como ejemplo, una parte de "Las intimidades de un célebre torero colombiano", que refiere algunas aventuras de Joselillo de Colombia cuando era un torero neófito:

Los dos muchachos no habían manifestado ninguna afición taurina, ni leyeron revistas de tauromaquia, hasta cuando José, el mayor, se fugó

⁷ Cf. Gérard Genette, *Figuras III*, pág. 223.

⁸ Cf. Immanuel Kant, *Crítica de la razón práctica, Crítica del juicio y Crítica de la razón pura*.

⁹ Cf. Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general 1*, págs. 179-187.

de la casa, estuvo cuatro meses dando vueltas por Bogotá y Medellín, y regresó a Cali con el cuento chino de que era torero diplomado. Entonces fue cuando a Manuel se le ocurrió también que era torero por contagio y empezaron a llamarse Joselillo y Manolo, y consiguieron el contrato para la feria de Santander, ni ellos recuerdan cómo. Su madre, doña Jesusita, que nunca creyó en la seriedad de la aventura, fue quien les hizo los trajes de luces, cosiendo laberintos de lentejuelas en los vestidos de paño negro de la primera comunión. Como los muchachos habían crecido, los vestidos les venían estrechos, como a los toreros.¹⁰

En este fragmento el narrador ridiculiza a los personajes: éstos deseaban un ritual sublime, pero en realidad fue grotesco. Lo ridículo, que forma parte de lo cómico, se revela con la imagen de trajes de luces improvisados en estrechos vestuarios de primera comunión; también se detecta con la frase alusiva a la ocurrencia de que se puede ser torero por contagio de alguien que tampoco lo es. El término “cuento chino”, por embuste, también es ridiculizante, además de que expresa racismo.

El racismo del narrador no sólo se manifiesta por medio de expresiones lexicalizadas, sino que se trasluce en construcciones enteras, como en el caso de “Un grande escultor colombiano ‘adoptado’ por México”, donde se trata el éxito del escultor colombiano Rodrigo Arenas Betancourt en México:

En 1953 un grupo de artistas de México visitó en comisión al presidente Ruiz Cortines. Uno de ellos vestía un polvoriento y gastado overol. Entre el grupo de pintores y escultores, el pequeño y sólido visitante del overol parecía el más mexicano de todos, un indio puro, con su cabello indómito y su indescifrable rostro de cobre. Sin embargo, ése era el único de los comisionados que no había nacido en México, sino en la fracción rural del Uvital, en el departamento colombiano de Antioquia. Muy pocos compatriotas suyos sabían entonces que se llamaba Rodrigo Arenas Betancourt. [...] Antes de volver en carne y hueso, Arenas Betancourt había vuelto a Colombia en los periódicos y las revistas mexicanos, casi siempre trepado como

¹⁰ Gabriel García Márquez, “Las intimidades de un célebre torero colombiano”, en *Obra periodística 2. Entre cachacos*, pág. 323.

un mico, con su cara de mico, en el hombro de su Prometeo, cuya sola pupila es más grande que la cabeza del escultor. [...] ¹¹

El autor del *Prometeo* de la Ciudad Universitaria es comparado con un supuesto estereotipo físico del mexicano: “cabello indómito” e “indescifrable rostro de cobre”. Después añade que tiene “cara de mico”. Salvo que se piense que un humano con rasgos de simio es muy bello —cuestión no aclarada en el relato—, nos hallamos ante una valoración despectiva. En este sentido, el adjetivo “indómito” parece referirse a supuestos rasgos de animal no domesticable. El narrador, sin embargo, también se expresa de manera laudatoria hacia el artista; esta valoración es apreciable desde el título del relato: “un grande escultor”.

Como en el caso de dicho título, las valoraciones se advierten en el registro de algunas palabras. Veamos algunas de “La extraña idolatría de La Sierpe”, cuyo título, por cierto, también expresa valoración. Iniciemos por los adjetivos de este fragmento, en el que el narrador describe a un hombre que se alquila para llorar en los velorios de La Sierpe:

Pánfilo es un hombre gigantesco, arbóreo y un tanto afeminado, que ahora tiene alrededor de cincuenta años y durante treinta ha asistido a todos los velorios de La Sierpe y ha rezado el rosario a todos sus muertos. La virtud de Pánfilo, que lo ha hecho preferible a todos los rezadores de la región, es que el rosario que él dice, sus misterios y sus oraciones son inventados por él mismo en un original y enrevesado aprovechamiento de la literatura católica y las supersticiones de La Sierpe. ¹²

Desde luego que “gigantesco”, “arbóreo” y “afeminado” son totalmente valorativos. También “original” y “enrevesado”. De modo similar, en otras partes del relato también destacan, por ejemplo, “gracioso antioqueño”, “extravagantes

¹¹ Gabriel García Márquez, “Un grande escultor colombiano ‘adoptado’ por México”, en *ibid.*, págs. 314-315.

¹² Gabriel García Márquez, “La extraña idolatría de La Sierpe”, en *ibid.*, pág. 108.

penitencias” y “anecdótico rico y muy pintoresco”¹³. Adviértase, en el siguiente fragmento del mismo relato, que la apreciación del narrador también está presente en palabras de otro tipo. El fragmento se refiere al extravío y búsqueda de una codiciada esculturilla de madera, “Jesusito”, que supuestamente puede conceder cualquier milagro:

Un conocido buscapleitos de la región, sin mediar motivo alguno, se apoderó intempestivamente del ídolo y lo arrojó a una huerta vecina. Sin permitir que la perplejidad o el desconcierto les ganara un tramo, se empeñaron inmediatamente en la limpieza de la huerta, centímetro a centímetro. Doce horas después no había una brizna de hierba, pero Jesusito continuaba extraviado. Entonces empezaron a raspar la tierra. Y rasparon inútilmente durante esa semana y la siguiente. [...] ¹⁴

El sustantivo “buscapleitos” define a un sujeto inclinado a entablar riñas. El verbo “empeñarse” significa proponerse algo con obstinación; “apoderarse”, asir algo sin más razón que la voluntad propia y de manera violenta. El adverbio “intempestivamente” alude a un proceder inoportuno; “inmediatamente”, a uno sin interposición de otra cosa; “inútilmente”, a uno sin resultados. La locución adverbial “centímetro a centímetro” significa, en este caso, que la búsqueda se realizó de forma muy minuciosa. Todas estas palabras son expresamente apreciativas.

En ocasiones la valoración se halla en construcciones completas, como se ve en el siguiente fragmento del mismo relato, donde se narra algunas de las singularidades de los velorios en La Sierpe:

Para los hombres que aspiran a conseguir mujer hay [...] un sitio reservado, junto al molino de café. Las mujeres de La Sierpe sienten una irresistible atracción, muy convencional, pero también muy simbólica, por los hombres que son capaces de moler a velocidades excepcionales grandes cantidades de café. Los participantes en aquel

¹³ *Ibid.*, pág. 105.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 104.

concurso agotador van accediendo en turnos a la mesa del molino, donde procuran convertir en polvo, por partida doble, el corazón de las doncellas que envuelven tabaco y las desmedidas cantidades de café tostado con que un juez imparcial y oportunista mantiene repleto el recipiente del molino. Más que los diligentes galanes, los aprovechados son casi siempre los propietarios del café, que han aguardado durante muchos días una oportunidad de que un muerto y un optimista les resuelvan el nudo más apretado de su difícil industria.¹⁵

Todo el fragmento está construido de manera que los propietarios del café son percibidos de un modo eminentemente negativo: se aprovechan de un ritual al que los “galanes” y las “doncellas” de la región no pueden resistirse a participar. Para reducir sus costos de producción, los inescrupulosos propietarios del café agotan a los ingenuos galanes que sólo desean “convertir en polvo el corazón de las doncellas”. Se trata de un ejemplo paradigmático de la valoración ético-política del narrador en los primeros relatos periodísticos de García Márquez.

Se ha podido apreciar que toda valoración implica una opinión. Ésta —en griego δόξα, *doxa*— media entre la ignorancia y el *conocimiento discursivo* —διάνοια, *dianoia*—, que es, según Platón, la suma de una opinión verdadera y las razones necesarias y suficientes¹⁶. El conocimiento discursivo, por tanto, se obtiene cuando una opinión es argumentada de manera sólida en el texto.

Frecuentemente el narrador manifiesta su opinión sin pretender dar al discurso la forma de *dianoia*. Muchas de las valoraciones que hemos visto hasta ahora no se sustentan en argumentación alguna. Pero, como se vio al hablar de la función ideológica, el narrador a menudo intenta demostrar con argumentos que su opinión es verdadera. A esto se refiere Kayser cuando dice que la valoración es un

¹⁵ *Ibid.*, pág. 107.

¹⁶ Cf. Platón, *Teetetes o de la ciencia*.

modo del discurso: “moldea el discurso en cuestión”¹⁷ de manera que todo el conjunto está elaborado para demostrar un juicio del narrador. En este modo del discurso, las “frases están estrechamente enlazadas, y un movimiento homogéneo cruza todo el conjunto”¹⁸: posee forma de *dianoia*. Un ejemplo se halla en “De Corea a la realidad”, relato donde se informa que se ha generado un escándalo porque un veterano de la Guerra de Corea empeñó sus condecoraciones:

Muchos de los veteranos cesantes reconocen la buena voluntad de quienes fueron sus superiores en Corea. El coronel Alberto Ruiz Novoa, comandante en un tiempo del batallón Colombia en Corea y actual contralor general de la república, ha colocado a muchos de sus antiguos soldados y otros tienen amplias tarjetas de recomendación que de nada les han servido. Uno de ellos es Gustavo Palmar Díaz, de quien dependen su madre y once hermanos menores, y que fue herido en el pómulo derecho, en el brazo y en una pierna, en lo que él mismo llama “la matazón del Viejo Calvo”. A consecuencia de la herida que le produjo un proyectil que penetró por el pómulo derecho y salió por el oído izquierdo, Gustavo Palmar Díaz perdió un ojo, un oído y el paladar. La recomendación del coronel Ruiz Novoa es amplia y convincente, pero ningún médico de ninguna empresa le dará el visto bueno a un inválido que trabaja en niquelado cuando encuentra oportunidad, y entonces recibe \$3 por jornada.

Es, por tanto, enteramente humano que un héroe haya empeñado las condecoraciones.¹⁹

El narrador opina que es enteramente humano que Gustavo Palmar Díaz haya empeñado sus condecoraciones. Las razones son necesarias y suficientes: de él dependen su madre y once hermanos menores; perdió un ojo, un oído y el paladar, por lo que es un inválido; sólo gana tres pesos por día cuando ocasionalmente trabaja en niquelado, y no ha encontrado trabajo fijo a pesar de una amplia y convincente recomendación del contralor general de la República.

¹⁷ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, pág. 200.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 199.

¹⁹ Gabriel García Márquez, “De Corea a la realidad”, en *op. cit.*, págs. 277-278.

Es interesante que el narrador llega a dicho fragmento después de una serie de comentarios destinados predisponer la opinión del lector: “Todos fueron recibidos como héroes, mercedamente”²⁰; pese a las apariencias son unos “pacíficos y románticos muchachos”²¹ que “en su vida habrían matado una mosca”²² y que “se encontraron bruscamente enfrentados a la necesidad de matar”²³.

3.1.1.1. DISCURSO NARRATIVO

Hemos dicho que *relato* se define como el vehículo de una serie de acciones. El concepto de acción sólo se entiende en función de un cambio, de un movimiento temporal que produzca la dinámica de la transformación. Este devenir especifica el significado del concepto *discurso narrativo*: es el tipo de discurso con el que las transformaciones son referidas. Crónicas literarias, históricas y periodísticas, novelas fantásticas e históricas, cuentos y memorias, notas informativas y reportajes: se lo utiliza siempre que se enuncian acciones. En el relato periodístico, se informa acerca de los hechos ocurridos dentro y alrededor de una sociedad. Sobra decir, en consecuencia, que el discurso narrativo se halla en todos los relatos periodísticos de García Márquez.

Salvo algunas crónicas radiofónicas o televisivas, los relatos no ficcionales se generan después de que los acontecimientos han ocurrido: el narrador, ya enterado de la historia, enuncia la relación de acontecimientos desde un momento ulterior. Los hechos, en consecuencia, se sitúan en un pasado respecto del momento en que se genera el discurso. Es por ello que en los relatos periodísticos —como los primeros que publicó García Márquez— destaca el uso recurrente del pretérito.

²⁰ *Ibid*, pág. 270.

²¹ *Ibid*, pág. 272.

²² *Idem*.

²³ *Idem*.

Nótese el uso del pretérito de indicativo (pretérito perfecto de indicativo para la Academia) en el siguiente fragmento de “El cartero llama mil veces”:

Alguien puso una carta que no llegó jamás a su destino ni regresó a su remitente. En el instante de escribirla, la dirección era correcta, el franqueo intachable y perfectamente legible el nombre del destinatario. Los funcionarios del correo la tramitaron con escrupulosa regularidad. No se perdió una sola conexión. El complejo mecanismo administrativo funcionó con abrupta precisión, lo mismo para esa carta que no llegó nunca, que para el millar de cartas que fueron puestas el mismo día y llegaron oportunamente a su destino.

El cartero llamó varias veces, rectificó la dirección, hizo averiguaciones en el vecindario y obtuvo una respuesta: El destinatario había cambiado de casa. Le suministraron la nueva dirección, con datos precisos, y la carta pasó finalmente a la oficina de listas, en donde estuvo a disposición de su destinatario durante treinta días. Los millares de personas que diariamente van a las oficinas del correo a buscar una carta que no ha sido escrita jamás, vieron allí que sí había sido escrita y que nunca llegaría a su destino.

La carta fue devuelta a su remitente. Pero también el remitente había cambiado de dirección. Treinta días más estuvo su carta devuelta aguardándolo en la oficina de lista, mientras él se preguntaba por qué no había recibido respuesta. Finalmente ese mensaje sencillo, esos cuatro renglones que acaso no decían nada de particular o acaso eran decisivos en la vida de un hombre, fueron metidos dentro de un saco, con otro confuso millar de cartas anónimas, y enviadas a la pobre y polvorienta casa número 567, de la carrera octava. Ése es el cementerio de las cartas perdidas.²⁴

Las construcciones en pretérito son: “puso”, “no llegó ni regresó”, “tramitaron”, “no se perdió”, “funcionó”, “fueron puestas”, “llegaron”, “llamó”, “rectificó”, “hizo”, “obtuvo”, “suministraron”, “pasó”, “estuvo”, “vieron”, “fue devuelta”, “fueron metidos” y “fueron enviadas”. Cada una de estas formas verbales indica una acción en un momento determinado, un cambio: las circunstancias, de algún modo, no son las mismas después del acontecimiento referido. La idea de sucesión y transformación se refuerza con el uso del antecopretérito (pretérito

²⁴ Gabriel García Márquez, “El cartero llama mil veces”, en *op. cit.*, págs. 238-239.

pluscuamperfecto según la Academia): “había cambiado”, “había sido escrita”, “no había recibido”. Como se sabe, este tiempo verbal expresa una acción pretérita anterior a otra, enunciada en pretérito: “La carta fue devuelta a su remitente [pretérito]. Pero también el remitente había cambiado de dirección [antecopretérito]”²⁵. Dicha situación es también apreciable si atendemos al aspecto perfectivo, manifiesto en la nomenclatura de la Real Academia: pretérito perfecto y pretérito pluscuamperfecto²⁶. Tales singularidades se ocupan en mostrar, entre otros atributos, que existe una distancia temporal que separa al narrador de los hechos que cuenta.

Ahora bien: en el capítulo anterior, al exponer las peculiaridades del narrador extradiegético de “La Marquesita de La Sierpe”, se habló de un desenfadado intercambio entre relato de palabras y relato de acontecimientos. Decíamos que el entrecuillado de una intervención intradiegética fue parcialmente eliminado al publicarse en una versión posterior (la de *Crónicas y reportajes*). Como resultado, el narrador extradiegético asume como propias las palabras que enunciaba un narrador intradiegético en la versión original. García Márquez evidencia no sólo que no le preocupa la exactitud de las citas²⁷: tampoco se acongoja por cambiar o no referir la procedencia de la información.

En “Una víctima relata el accidente aéreo del Chocó”, el narrador también varía la distancia y modifica deliberadamente la manera en que manifiesta que

²⁵ Las construcciones en presente de indicativo —“van”, “es”— señalan hechos que tienen lugar en el momento de la enunciación. El copretérito —“era”, “eran”, “se preguntaba”, “no decían”— expresa acciones pasadas, simultáneas a otras, sin precisar si ya han concluido. El pospretérito —“llegaría”— expresa una acción pasada, posterior a otra acción pasada.

²⁶ El *aspecto verbal* alude a la expresión de matices no temporales del desarrollo de la acción verbal; el *perfectivo* expresa acciones o procesos acabados. Así, *perfecto* es todo lo que se halla terminado en el momento de la enunciación; *pluscuamperfecto* es algo tan perfecto —significa “más que perfecto”— que en el pasado ya estaba totalmente concluido.

²⁷ García Márquez ha declarado que la literalidad de las palabras de los entrevistados no es de importancia relevante, pues lo que interesa es el sentido. Cf. Gabriel García Márquez, “¿Una entrevista? No, gracias”, en *Notas de prensa 1980-84*, pág. 127.

percibe la información. Al contrario de lo expresado por el título, la víctima no relata su accidente: lo hace el narrador. Como se vio en el capítulo precedente, el ingeniero Madiedo sólo le dice, en un pequeño diálogo, una palabra al piloto: “Here”. Se sabe, además, que García Márquez no presencié el accidente, pues únicamente lo vivieron Álvaro Madiedo y Jack Joiner, de modo que, a juzgar por el título del relato, el periodista obtuvo la información de Madiedo. Pero, en vez de reproducir las palabras de éste —pues es lo único que le consta—, el sujeto de la enunciación las transforma en relato de acontecimientos, aparentando haber presenciado la historia:

Eran exactamente las 8,15 de la mañana del sábado cuando el ingeniero Madiedo y el piloto Joiner abandonaron los escombros de la avioneta L-192442. [...] Por señas, empezaron a entenderse, y en breves minutos estaban de acuerdo acerca de lo que debían hacer. [...] Lo primero, naturalmente, fue subir a un árbol y abrir uno de los paracaídas, para facilitar la acción de los aviones de rescate que —estaban seguros— no tardarían en llegar, pues en Buenaventura se esperaba el regreso de la comisión antes de las nueve de la mañana. Al principio pensaron en permanecer allí, pacientemente, en espera de que llegaran las comisiones aéreas de rescate. Pero cinco minutos después del accidente se desplomó sobre la región uno de esos implacables aguaceros chocoanos.²⁸

El narrador recrea lo sucedido a partir de lo que Madiedo le dijo. Esto es, convierte las palabras del ingeniero en acciones relatadas por él. Aquí se ejemplifica la precisión que expresa Genette al definir el relato de acontecimientos como la transformación de un *supuesto* no verbal en verbal: en este caso, la información relatada ya era verbal. Lo mismo ocurre en “En Hiroshima, a un millón de grados centígrados”. Acaso sea el mismo procedimiento que el utilizado para la versión de “La Marquesita de La Sierpe” publicada en *Crónicas y reportajes*.

²⁸ Gabriel García Márquez, “Una víctima relata el accidente aéreo del Chocó”, en *Obra periodística 2. Entre cachacos*, págs. 471-472.

3.1.1.2. DISCURSO DESCRIPTIVO

En todo relato siempre hay fragmentos discursivos portadores de información relativa a las características de los personajes, los objetos, el espacio y el tiempo que configuran el escenario diegético. Tales fragmentos, llamados *descripciones*, son fácilmente identificables en el texto: tienden a ser estáticos, es decir, proporcionan momentos de suspensión temporal en los que —vélgase la metáfora— se dota de ojos al lector y se le hace ver el complejo universo donde se desarrolla el relato. El discurso descriptivo, por tanto, se opone al narrativo en el sentido de que su función no es referir acciones, sino las características de tales acontecimientos y de todo lo relacionado con ellos. Así pues, “Cuando se dediquen secciones independientes de la narración a presentar información sobre el espacio por sí solo, nos referiremos a *descripciones*”²⁹.

El discurso descriptivo ha sido clasificado y nombrado de muchas maneras. Por ejemplo, se le ha llamado *topografía* cuando se refiere a un lugar; *prosopografía* si se ocupa de los atributos físicos de alguien, y *etopeya* si expone cualidades morales³⁰. Muchas veces condenado por considerárselo ornamento entorpecedor, este tipo de discurso ha sido soslayado sistemáticamente, sobre todo si constituye secuencias largas, en la confección de relatos de consumo rápido y fácil, como muchos textos con intención informativa.

No se concibe, sin embargo, discurso narrativo alguno sin descripciones. De hecho, Genette asegura que “la descripción es más indispensable que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir”³¹. Esto se debe a que, según el mismo autor, ningún verbo o sustantivo, por poco calificado que

²⁹ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, pág. 106.

³⁰ Cf. Martín Alonso, *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, pág. 376.

³¹ Gérard Genette, “Fronteras del relato”, en Roland Barthes, *et. al.*, *Análisis estructural del relato*, pág. 204.

esté, deja de designar acciones u objetos y, con ellos, sus características esenciales o lo que en la Grecia Clásica se llamaba εἶδος³². Pero la descripción siempre está subordinada al discurso narrativo debido a su función esencial de marco: es *ancilla narrationis*, esclava de la narración.

De acuerdo con Philippe Hamon, la *descripción* es un fenómeno de expansión textual que pone en equivalencia semántica una nomenclatura condensada y una serie predicativa³³. Dicho de otro modo, es una práctica textual donde siempre hay un término sincrético que funciona como centro de imantación de valores temáticos, ideológicos y simbólicos. Ese término, que rige el fenómeno descriptivo, constituye el sujeto u objeto cuyos atributos son enunciados. Un ejemplo célebre: “Platero es pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera, que se diría todo de algodón, que no lleva huesos. Sólo los espejos de azabache de sus ojos son duros cual dos escarabajos de cristal negro”³⁴. El término sincrético, la nomenclatura, es “Platero”; todo lo demás constituye la serie predicativa: es una expansión textual que expresa los atributos del animal.

El fragmento de *Platero y yo*, además de ejemplificar la equivalencia semántica entre nomenclatura y serie predicativa, ilustra la combinación sensorial en discursos descriptivos: el narrador atribuye a Platero características perceptibles a través de la vista y el tacto. Bien ha explicado Barthes esta situación al referirse a un género específico: “La lectura del retrato ‘realista’ no es una lectura realista, es una lectura cubista: los sentidos son cubos apilados, separados, yuxtapuestos, imbricados, sin embargo, unos en otros, cuya traslación produce todo el espacio del

³² *Eidos*: idea, forma, esencia.

³³ Cf. Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, págs. 140 y sigs.

³⁴ Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, pág. 15.

cuadro, haciendo de este mismo espacio un sentido *suplementario* (accesorio y atópico)³⁵.

Como se ve, la descripción es una operación analítica que descompone en partes: “Las descripciones se componen de un *tema* [...] que es el objeto descrito, y una serie de subtemas [...] que son los componentes del objeto. En conjunto, los subtemas constituyen la *nomenclatura*”³⁶. El narrador despliega dichas partes de acuerdo con un modelo de organización³⁷. Hamon diría que lo descrito se descompone mediante paradigmas léxicos en deriva asociativa centrífuga, para reconstruirse, en el discurso, a partir de nudos o lugares centripetos³⁸. Es decir: para describir un ente cualquiera, éste se divide en partes semánticamente equivalentes que después se articulan en un discurso organizado a partir de un sistema preestablecido, que excluye lo que no concuerda con él. Así, después de una descomposición morfológica, el ente se reconstruye siguiendo algún criterio casi siempre convencional: centro a periferia, arriba a abajo, derecha a izquierda, por mencionar algunos de los más frecuentes en periodismo. Recuérdese que, etimológicamente, “describir” —*de-scribere*— significa “escribir según un modelo”.

Describir, por ende, es asumir que la realidad puede ser transcrita o incluso escrita, a pesar de su discontinuidad y simultaneidad: consiste, al igual que el discurso narrativo, en convertir en palabras lo supuestamente no verbal. Al describir, el narrador se empeña en conseguir acaso la máxima confusión y, por tanto, la máxima ilusión de la realidad: hacer creer que las palabras son las cosas. Veamos un ejemplo de “El triple campeón revela sus secretos”:

³⁵ Roland Barthes, *S/Z*, pág. 50.

³⁶ Mieke Bal, *op. cit.*, pág. 138.

³⁷ Cf. Jonathan Culler, *Structuralist poetics*, pág. 189.

³⁸ Cf. Philippe Hamon, *op. cit.*, pág. 167.

Desde hace tres años vivo en la casa número 8-58, del barrio Alejandro Echavarría, en Medellín. Es una casa pequeña con tres alcobas, comedor y cocina. Una de esas alcobas la habito yo solo, y tengo allí un tocadiscos tan grande como un ropero en el que me gusta poner tangos, especialmente. Es imposible colgar más cosas en las paredes, porque ya están materialmente ocupadas con menciones honoríficas, gallardetes, fotografías, recuerdos de los países que he visitado. Y entre ellos, un grande y precioso sombrero mexicano, bordado a mano, recuerdo de mi participación [en] el "Círculo Ciudad Universitaria" de México. Allí tengo, además, una Virgen del Carmen, de setenta centímetros de altura, que me dieron como premio por mi actuación en la última Vuelta a Colombia.

En otra de las alcobas —también completamente ocupada— tengo 15 bicicletas desarmadas, de diferentes tipos, y una vitrina de dos metros de altura, donde guardo los 120 trofeos, las medallas y las coronas de laurel que he conquistado en tres años de triunfos deportivos. Uno solo de esos trofeos —el que me entregó el presidente de la república hace quince días— pesa exactamente una arroba.³⁹

El modelo de descripción está claro: a partir de una división por habitaciones —alcobas, comedor y cocina—, detalla únicamente lo yuxtapuesto a las paredes de su dormitorio: tocadiscos, escultura de la Virgen, fotos, recuerdos, gallardetes y menciones honoríficas. Prosigue con otra de las alcobas, atiborrada de bicicletas y con una vitrina repleta de trofeos, medallas y coronas de laurel. Nótese que primero se refiere a la casa completa, después a las habitaciones y luego a los objetos y a los detalles de otros objetos contenidos en estos. Si se invirtiera este sistema descriptivo, se diría que hay un trofeo de una arroba en la vitrina de dos metros, de una alcoba de la pequeña casa número 8-58, del barrio Alejandro Echavarría, en Medellín, Colombia. Recuértese que la precisión es una de las características esenciales de los mensajes informativos, distintivo que García Márquez aprovechó a la postre en la confección de relatos ficticios, y que fue una de las razones por las cuales al colombiano se le considera epónimo del realismo fantástico.

³⁹ Gabriel García Márquez, "El triple campeón revela sus secretos", en *op. cit.*, pág. 485.

La nomenclatura es, evidentemente, la casa de Ramón Hoyos. Ésta constituye el núcleo que rige toda la descripción: a ella se refieren los atributos mencionados en la serie predicativa. Toda la serie califica al objeto descrito, no sólo los adjetivos y los adverbios, como señalan algunos periodistas. Sustantivos, verbos, pronombres y hasta frases enteras califican inevitablemente al objeto descrito: en términos de Hamon, son *operadores tonales*, puntos de articulación entre los niveles referencial e ideológico⁴⁰. En el fragmento de “El triple campeón revela sus secretos”, no sólo los adjetivos “grande” y “precioso” poseen carga ideológica, sino toda la descripción: en ella, por ejemplo, el narrador presume que ha ganado numerosos trofeos y reconocimientos.

En “La explicación de una odisea en el mar”, el narrador describe la balsa dentro de la cual Luis Alejandro Velasco, el protagonista de “La verdad sobre mi aventura”, estuvo durante diez días. El término sincrético es, por ende, “la balsa”:

La balsa está fabricada de corcho, forrado en lona impermeabilizada con pintura. En el centro de ella hay una plataforma móvil, muy liviana, suspendida de dos marcos de la balsa por una red de cuerdas, muy semejante a la canasta de los dirigibles. Esta plataforma va sumergida, de manera que los náufragos están constantemente en el agua, pero en cambio se encuentran en condiciones excelentes de seguridad. En primer término, están a salvo de los tiburones y cualquier otro animal marino. Aunque la red se rompiera, los tiburones no se atreverían a penetrar en la balsa, pues es sabido que el tiburón no pasa nunca cerca de ningún cuerpo extraño —así sea un simple cable— por tentadora que sea la presa. Esta circunstancia es la que hace tan dispendiosa y delicada la pesca del tiburón.

Otra de las múltiples seguridades que presenta la plataforma colgante de la balsa es que aunque ésta sea volteada por la tempestad, la plataforma adquiere automáticamente una posición segura, de manera que por muy excepcionales que sean las circunstancias, los náufragos no son arrojados al agua una vez que se encuentren en la balsa.⁴¹

⁴⁰ Cf. Philippe Hamon, *op. cit.*

⁴¹ Gabriel García Márquez, “La explicación de una odisea en el mar”, en *op. cit.*, pág. 376.

En este caso, el conjunto de predicados está organizado de otro modo, más complicado que en el fragmento de “El triple campeón revela sus secretos”. Para describir la balsa, el narrador la analizó y la dividió en tres partes esenciales: flotador de corcho, plataforma y red de cuerdas. Articuló después la descripción a partir de tal descomposición morfológica: primero el flotador, de adentro hacia fuera (el corcho está recubierto por un forro y éste por una capa de pintura). Después ubicó la plataforma, móvil y liviana, en el centro del flotador. Por último, la red de cuerdas es el elemento que une flotador y plataforma, y que se responsabiliza de la unidad del objeto entero, así como de cualidades adicionales: la plataforma está sumergida y es móvil, los náufragos están a salvo de los tiburones y la balsa siempre adquiere una posición segura. Hay, además, información de refuerzo, como la referente a la pesca del tiburón.

Aunque se presenta diseminada en diferentes momentos del discurso, la descripción se halla frecuentemente en el inicio del relato. Así se presenta el memorable “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. [...]”⁴². En relatos periodísticos, el famoso *lead* también puede ser descriptivo: “El pueblo de Holcomb está en las elevadas llanuras trigueras del oeste de Kansas, una zona solitaria que otros habitantes de Kansas llaman ‘allá’. A más de cien kilómetros al este de la frontera de Colorado, el campo, con sus nítidos cielos azules y su aire puro como el del desierto, tiene una atmósfera que se parece más al Lejano Oeste que al Medio Oeste. [...]”⁴³.

El inicio de los relatos de García Márquez —incluso los literarios— siempre está salpicado de acción: “José Palacios, su servidor más antiguo, lo encontró

⁴² Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, pág. 97.

⁴³ Truman Capote, *A sangre fría*, pág. 13.

flotando en las aguas depurativas de la bañera, desnudo y con los ojos abiertos, y creyó que se había ahogado. Sabía que era uno de sus muchos modos de meditar, pero el estado de éxtasis en que yacía a la deriva parecía alguien que ya no era de este mundo. [...]”⁴⁴. En este caso, el de un relato que la crítica no sabe, a ciencia cierta, si llamarlo ficcional o no ficcional, las descripciones del general y de José Palacios interrumpen el discurso narrativo⁴⁵. En *El amor en los tiempos del cólera* ocurre al revés: “Era inevitable: el olor de las almendras amargas le recordaba siempre el destino de los amores contrariados. El doctor Juvenal Urbino lo percibió desde que entró en la casa todavía en penumbras [...]”⁴⁶. Aquí la descripción precede a la acción; adviértase que el término que rige la serie predicativa se halla después de ésta.

En términos textuales, la estructura de la entrada en los relatos periodísticos de García Márquez no es distinta de la de los literarios. Si se considera únicamente la relación entre discursos narrativo y descriptivo, la de *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile* es muy similar a la de *El amor en los tiempos del cólera* (descripción antes de acción): “El vuelo 115 de Ladeco, procedente de Asunción (Paraguay), estaba a punto de aterrizar, con más de una hora de retraso, en el aeropuerto de Santiago de Chile. A la izquierda, a casi siete mil metros de altura, el Aconcagua parecía un promontorio de acero bajo el fulgor de la Luna. El avión se inclinó sobre el ala izquierda con una gracia pavorosa, se enderezó luego con un crujido de metales lúgubres, y tocó tierra antes de tiempo con tres saltos de canguro.

⁴⁴ Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, pág. 11.

⁴⁵ De manera análoga, en el célebre primer párrafo de *Cien años de soledad*, la descripción de Macondo interrumpe el discurso narrativo de las vivencias de Aureliano Buendía: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos”. Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, pág. 9.

⁴⁶ Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, pág. 9.

[...]”⁴⁷. La entrada de *Noticia de un secuestro*, en cambio, se parece a la de *El general en su laberinto* (acción interrumpida por descripción)⁴⁸: “Antes de entrar en el automóvil miró por encima del hombro para estar segura de que nadie la acechaba. Eran las siete y cinco de la noche en Bogotá. Había oscurecido una hora antes, el Parque Nacional estaba mal iluminado y los árboles sin hojas tenían un perfil fantasmal contra el cielo turbio y triste, pero no había a la vista nada que temer. [...]”⁴⁹.

En periodismo, como se sabe, la entrada o *lead* muchas veces determina el éxito del mensaje informativo⁵⁰. En sus primeros relatos periodísticos, García Márquez utilizaba ya la combinación de descripción y discurso narrativo en las entradas. Con este procedimiento, el narrador obtiene una entrada equilibrada: ágil y sin prisas. “El drama de 3.000 niños colombianos desplazados” inicia con un discurso narrativo muy veloz⁵¹, que pronto se detiene para detallar el escenario:

Aviones militares distribuyeron el cuatro de abril, en el oriente del Tolima, una circular del comando del destacamento de Sumapaz: “A partir de hoy —decía esa circular— hasta nueva orden, todo el oriente del Tolima quedó comprendido en la zona de operaciones militares”. La medida fue tomada a causa de la grave situación de orden público que afectaba el sector. En el centro neurálgico del problema se encontraba Villarrica, una de las regiones cafeteras más privilegiadas del país, y la población misma de Villarrica, con su enorme y combada

⁴⁷ Gabriel García Márquez, *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, pág. 13.

⁴⁸ Entre los relatos periodísticos de este autor no analizados en el presente trabajo, algunos empiezan con descripción: “El escándalo del siglo”, “El Sumo Pontífice visto de cerca”, “Mi hermano Fidel”, “90 días en la Cortina de Hierro” y “Estos ojos vieron 7 sicilianos muertos”; otros —la mayoría— empiezan refiriendo acciones: “La batalla de las medias”, “El año más famoso del mundo”, “Adiós Venezuela”, “El clero en la lucha”, “El proceso de los secretos de Francia” y “Yo estuve en Rusia”, entre muchos otros. Entre los relatos ficcionales que inician con descripciones se hallan *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, “Buen viaje, señor presidente” y “El avión de la bella durmiente”; entre los muchos que inician con acciones podemos mencionar *Cien años de soledad*, *Crónica de una muerte anunciada*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Del amor y otros demonios*, *La hojarasca* y *La mala hora*.

⁴⁹ Gabriel García Márquez, *Noticia de un secuestro*, pág. 9.

⁵⁰ Cf. Petra María Secanella, *El “lid”, fórmula inicial de la noticia*.

⁵¹ El concepto de “velocidad narrativa” es abordado con mayor precisión en el capítulo siguiente.

plaza de piedra menuda, sus oscuros almacenes arruinados y sus tres mil niños. [...] ⁵²

La cuestión más destacada por este relato es que la decisión de establecer la zona de operaciones militares produjo, en el departamento del Tolima, un desorden que ocasionó el desamparo de unos tres mil niños. Éstos son mencionados en la entrada, como parte de la descripción de Villarrica; tal descripción interrumpe la exposición de la cadena de sucesos que han dado lugar a la situación referida. El iniciar con discurso narrativo somete muy pronto al relato a la vertiginosa pendiente de la acción; el discurso descriptivo, sin embargo, suaviza la pendiente al tiempo que enmarca los acontecimientos y detalla parte del intrincado universo diegético.

En el fragmento anterior, al contrario de lo que suele ocurrir, el discurso narrativo refiere información contextual, y la descripción se inserta como introductora del meollo del discurso: la noticia. El relato se publicó el seis de mayo, de modo que la distribución de la circular —ocurrida el cuatro de abril— ya no constituía información actual: lo era la situación de los niños ⁵³. Sobra decir que el discurso descriptivo es lo esperable para dar a conocer una situación.

Aunque existan textos cuyos polos de atención se encuentran en las descripciones, éstas —como dice Genette— no dejan de depender del discurso narrativo en los relatos. La entrada de “‘El escarabajo’, nombre equivocado” es, en ese sentido, interesante: la oración que da inicio al texto es descriptiva, pero contiene un período subordinado que expresa acciones. He aquí las primeras líneas del relato:

⁵² Gabriel García Márquez, “El drama de 3.000 niños colombianos desplazados”, en *Obra periodística 2. Entre cachacos*, pág. 446.

⁵³ La situación fue más grave de lo relatado en “El drama de 3.000 niños colombianos desplazados”: en el departamento del Tolima había una guerrilla que las Fuerzas Armadas combatían de modo muy sanginario, circunstancia de la cual a los periodistas se les prohibió informar. Cf. Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, págs. 549-554.

La primera etapa de la II Vuelta a Colombia, en la cual participó Ramón Hoyos contrariando el parecer de los técnicos y solamente porque en ello se empecinó su patrocinador, es quizá la más accidentada de las etapas corridas por el triple campeón. Como él mismo lo ha contado, antes de llegar de Villeta se rompió la frente contra una piedra, como cualquier novato. [...] ⁵⁴

La entrada de este relato, anexo paratextual de la octava entrega de “El triple campeón revela sus secretos”, comienza con la oración “La primera etapa de la II Vuelta a Colombia es quizá la más accidentada de las etapas corridas por el triple campeón”. El verbo copulativo indica claramente que nos hallamos ante una descripción. Ésta es interrumpida por un período subordinado que refiere acciones: “participó Ramón Hoyos [en ella] contrariando el parecer de los técnicos y solamente porque en ello se empecinó su patrocinador”. Hasta ahora y al margen de consideraciones semánticas, el discurso narrativo depende, sintácticamente, del descriptivo; pero en el período siguiente —después del punto— se refiere, con acciones, un ejemplo de la descripción, que condensa una serie de sucesos: los accidentes del ciclista en la primera etapa de la competencia.

En el ámbito de lo descriptivo —y también de lo narrativo—, el sentido figurado de la lengua ha sido evadido y censurado por el periodismo tradicional, so pretexto de que atenta contra la precisión y la claridad. Todo discurso referencial y con intención pragmática, en efecto, debe evitar las ambigüedades⁵⁵; pero las expresiones figuradas no siempre son equívocas. Antes bien, frecuentemente producen frases sugerentes y expresivas, con significados precisos muchas veces ausentes de los diccionarios; prueba de ello es la lexicalización de metáforas: “hoja

⁵⁴ Gabriel García Márquez, “‘El escarabajo’, nombre equivocado”, en *Obra periodística 2. Entre cachacos*, pág. 527.

⁵⁵ Cf. Lourdes Romero, “El relato periodístico como acto de habla”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, julio-septiembre de 1996, págs. 9-27.

de papel” o “burro de planchar”, por ejemplo. De hecho, Ricœur asegura que el lenguaje siempre es metafórico⁵⁶.

En los primeros relatos no ficcionales de García Márquez, el uso de expresiones figuradas, o *tropos*, no es descartado *a priori*, como en el periodismo de orientación positivista. Los metasetemas más recurrentes en los relatos analizados son la metáfora y la comparación. La *metáfora* se puede definir, de modo extremadamente sucinto, como la asociación explícita de significantes cuyos significados pertenecen a campos distintos: “la metáfora conduce a un sintagma en el que aparecen contradictoriamente la identidad de dos significantes y la no identidad de dos significados correspondientes”⁵⁷. Evidentemente, el saber planchar no es una cualidad de los asnos: el mueble usado para planchar tiene cuatro patas, como un burro, además de que su lomo es utilizado para cargar. “Lomo” y “pata de mueble” también son, por cierto, metáforas lexicalizadas: ya forman parte del sustrato mismo de la lengua⁵⁸.

El uso de metáforas novedosas multiplica sensiblemente las posibilidades expresivas del narrador. Sin duda, hacer combinaciones insólitas, violentar los límites de la significación, es un recurso muy efectivo para sorprender y generar significados nuevos. Al designarse una realidad con palabras que aparentemente no convienen, pero que guardan una relación de semejanza no siempre percibida, la imaginación del lector se encarga de descubrir el nuevo significado. Esto ha sido explotado al máximo por la literatura, especialmente por la lírica: los discursos inscritos en ésta suelen exigir mucho esfuerzo para ser interpretados. Acaso ésa es la razón que subyace en la satanización de la metáfora en discursos informativos.

⁵⁶ Cf. Paul Ricœur, *La metáfora viva*, pág. 340.

⁵⁷ Grupo μ , *Retórica general*, pág. 177.

⁵⁸ Cf. Paul Ricœur, *op. cit.*, pág. 94.

Las metáforas del periodismo temprano de García Márquez no son de ninguna manera ininteligibles: su función no es desconcertar ni confundir al lector, sino ayudarlo a entender mejor la realidad construida. Veamos un ejemplo de “El cartero llama mil veces”, donde un narrador heterodiegético describe a los empleados de la oficina de rezagos postales de Bogotá:

[...] a diferencia de lo que ocurre en el cementerio de los hombres, en el cementerio de las cartas transcurre mucho tiempo antes de que se pierda la esperanza. Seis funcionarios metódicos, escrupulosos, cubiertos por el óxido de la rutina, siguen haciendo lo posible por encontrar pistas que le[s] permitan localizar a un destinatario desconocido.⁵⁹

La metáfora salta a la vista: “funcionarios cubiertos por el óxido de la rutina”. El mensaje no confunde ni desconcierta, pues su decodificación es sencilla: es una metáfora de nivel frástico, es decir, los focos —óxido y rutina— se hallan explícitos en la misma frase. Esta singularidad, también llamada *metáfora en presencia*, favorece la interpretación adecuada del mensaje. En el caso citado, lo sorprendente también radica en que el narrador rompe la lógica de la enumeración al agrupar dos adjetivos y una metáfora; de esta manera, no le concede al lector lo que está esperando: un simple adjetivo. Definitivamente la frase no sería tan expresiva si dijera “seis funcionarios metódicos, escrupulosos, aburridos por su rutina...”.

Sirva también como ejemplo un fragmento de “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia”. En este relato, donde se refiere el derrubio de varias colinas, el uso del sentido figurado aporta frases muy sugerentes:

Yolanda Moreno tomó de la mano a sus hermanos [...] Salía del centro de los derrumbes cuando “pasó un terremoto” que le arrebató de las manos a los dos niños, los arrastró, los devoró en una fracción de

⁵⁹ Gabriel García Márquez, “El cartero llama mil veces”, en *op. cit.*, pág. 239.

segundo, mientras ella, misteriosamente paralizada e intacta, se sentía azotada por una tremenda explosión de lodo.⁶⁰

Se repite, en la metáfora, la fórmula de dos sustantivos unidos mediante la preposición “de”: “explosión de lodo”. Al igual que en “óxido de la rutina”, los focos están claramente definidos, pues la palabra “explosión” suele referirse a la liberación de gran cantidad de energía térmica, química o nuclear —no a lodo—; salvo casos muy contados, cuando se utiliza la voz “explosión” fuera de ese sentido, nos hallamos ante una metáfora, muchas veces lexicalizada, como en “explosión demográfica”. Al margen de la equivalencia semántica entre derrubio y terremoto —pues hay un entrecomillado de por medio—, en el mismo fragmento tenemos otro tipo de metáfora: la *prosopopeya*, que consiste en atribuir a seres inanimados cualidades o actos de los animados. En la frase “un terremoto le arrebató de las manos a los niños y los devoró”, el narrador le adjudica al derrubio características de fiera hambrienta. A todas luces, los niños no fueron devorados por nadie: murieron asfixiados en el lodo.

Finalmente, la *comparación* o *simil* expresa semejanza o igualdad entre dos cosas, mediante el adverbio “como” o sus equivalentes. Elemento casi imprescindible para la descripción, la comparación no puede ser considerada tropo si no produce extrañamiento: la comparación como figura retórica es siempre una “infracción al código léxico”⁶¹. Esto ocurre en el siguiente fragmento de “La verdad sobre mi aventura”:

Cuando el cielo comenzó a ponerse azul miré el horizonte. Por todos lados estaba el agua verde y tranquila. Pero enfrente de la balsa, en la penumbra del amanecer, hallé una larga sombra espesa. Contra el cielo diáfano se encontraban los perfiles de los cocoteros. [...] Por instantes pensé que tendría paciencia para esperar a que la balsa llegara a los

⁶⁰ Gabriel García Márquez, “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia”, en *ibid.*, págs. 168-169.

⁶¹ Grupo μ , *Op. cit.*, pág. 185.

acantilados. Brillaba[n] bajo el primer sol de la mañana como una montaña de agujas metálicas.⁶²

La comparación entre los acantilados y una montaña de agujas metálicas es innovadora y definitivamente llama la atención. Esta construcción es mucho más expresiva —de ningún modo ambigua— que simplemente decir “los acantilados se veían muy peligrosos”. También es más sintética que desplegar una compleja serie predicativa que detalle, por lo menos, brillo, tamaño, filo, color y forma de la aglomeración mineral que configura los acantilados. Las metáforas “agua tranquila” y “sombra espesa” podrían considerarse lexicalizadas.

3.1.2. RELATO DE PALABRAS

Muchas de las virtualidades semánticas y estéticas del relato obedecen al modo como en él se combinan, sobreponen o entrelazan el discurso del narrador y las palabras de los personajes. De hecho, para Bajtín el relato se presenta como una realidad pluriestilística, plurilingüe y plurivocal: constituye una armoniosa suma de estilos orquestada por el narrador⁶³. Al discurso de los personajes, Genette lo ha denominado *relato de palabras*⁶⁴. Con éste, son los personajes mismos quienes dan cuenta de sus propias acciones; por tal razón se ha dicho que su uso se traduce en una distancia menor que la existente en el relato de acontecimientos.

En algunos casos, en efecto, la distancia es mínima; pero, por poca que sea, jamás es nula. Recuérdese que el narrador nunca desaparece y que los personajes pueden hablar cuando el narrador lo consiente y sólo hasta donde éste lo permite: el enunciador del relato es, como se ha dicho, el agente de la mediación narrativa; él es la entidad responsable de la organización y modelización del universo diegético. Al

⁶² Gabriel García Márquez, “La verdad sobre mi aventura”, en *op. cit.*, págs. 431-433.

⁶³ Cf. Mijail Mijáilovich Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, págs. 87-156.

⁶⁴ Gérard Genette, *Figuras 111*, págs. 226-241.

respecto, Óscar Tacca ha señalado que “La intervención directa de los personajes en el discurso narrativo, su palabra, es, en realidad, una ilusión: ella también pasa por la alquimia del narrador”⁶⁵. En este sentido, el relato de palabras sólo es capaz de generar la quimera de un narrador ausente.

El narrador puede esconderse tras palabras supuestamente ajenas y producir la ilusión de que desaparece. Esto aumenta la verosimilitud del relato: no son sino los personajes quienes mejor pueden dar cuenta de sus acciones. En periodismo, esta estrategia retórica es utilizada con mucha frecuencia: “el relato de palabras imprime credibilidad al discurso pues es el nexo entre el mundo textual y el mundo factual”⁶⁶. Se recurre a él por cuanto el autor “no puede dar garantía de credibilidad por los medios normales ni defender personalmente sus palabras”⁶⁷. Esta preocupación surge de la necesidad que tiene el periodismo de demostrar que los elementos discursivos de sus relatos tienen referentes en la realidad efectiva.

La fidelidad de las declaraciones sólo es susceptible de ser comprobada a partir de investigaciones de índole extratextual, pero no siempre: la articulación oral, fugaz por definición, puede únicamente conservarse cuando existe la mediación de artefactos acústicos; ello, sin embargo, no es garantía cuando los avances tecnológicos permiten modificar cualquier secuencia sonora. Así pues, el periodista puede, por negligencia o no, alterar o inventar declaraciones cuando elabora el relato, sin que ello se note en un estudio intrínseco de su obra. Según Van Dijk, “Es irrelevante que las citas rara vez sean completamente correctas en el sentido

⁶⁵ Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, pág. 137.

⁶⁶ Lourdes Romero, “El relato periodístico como recurso de credibilidad en el relato periodístico”, en *Ensayos semióticos. Dominios, modelos y miradas desde el cruce de la naturaleza y la cultura*, Adrián Gimete Welsh (comp.), pág. 97.

⁶⁷ *Ibid.*, pág. 98.

contextual. Sólo deben sugerir que son verdaderas, de ahí su función retórica y sus efectos”⁶⁸.

García Márquez ha dicho que el discurso de los informantes no tiene que ser literal⁶⁹; pero ha destacado la obligación de no tergiversar el sentido de las declaraciones. En abril de 1983, relató un ejemplo de tergiversación de la que él había sido víctima: “Frente a quince grabadoras declaré, y supongo que quedó grabado, que el periódico que quiero fundar ‘pondrá el interés nacional por encima de todo’. En una de las transcripciones de la entrevista, que fue hecha con una puntuación mal inspirada en *El otoño del patriarca*, me hicieron decir que mi periódico ‘estaría por encima de todos los intereses nacionales’. Lo cual no es sólo todo lo contrario de lo que dije, sino una barbaridad inadmisibles”⁷⁰.

El relato de palabras se ha clasificado por la mayor o menor presencia del narrador en el discurso del personaje⁷¹. Los procedimientos más comunes son el *estilo indirecto*, el *estilo indirecto libre* y el *estilo directo*⁷². En el directo, el narrador “escribe o reproduce textualmente las palabras con que se ha expresado el propio autor de ellas”⁷³; generalmente lo hace por medio de un verbo de habla seguido por dos puntos y comillas: “Raúl me dijo: ‘ha llegado Isabel’”. En el indirecto, el narrador refiere por sí mismo lo que otros dicen; la subordinación casi siempre se realiza por medio de la conjunción “que”, y se alteran tiempos y modos verbales: “Raúl me dijo que había llegado Isabel”. Como se ve, la presencia del narrador es menor en el directo que en el indirecto.

⁶⁸ Teun A. van Dijk, *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*, pág. 130.

⁶⁹ Gabriel García Márquez, “¿Una entrevista? No, gracias”, en *Notas de prensa 1980-84*, pág. 127.

⁷⁰ Gabriel García Márquez, “Con amor, desde el mejor oficio del mundo”, en *ibid.*, pág. 404.

⁷¹ Cf. Gérard Genette, *Op. cit.*, págs. 228-230.

⁷² Cf. Seymour Chatman, *Historia y discurso*, págs. 214-227; Mieke Bal, *op. cit.*, págs. 140-147; Samuel Gili Gaya, *Curso superior de sintaxis española*, §219.

⁷³ Samuel Gili Gaya, *Op. cit.*

El indirecto libre constituye una forma intermedia: “se encuentra entre el estilo directo y el indirecto, precisamente en medio”⁷⁴. En él, “el narrador asume el discurso del personaje o, si se prefiere, el personaje habla por la voz del narrador y las dos instancias quedan *confundidas*”⁷⁵. Acaso sea por esta ambigüedad que es difícil hallarlo en los textos periodísticos. En los primeros relatos no ficcionales de García Márquez no se lo encuentra; pero sí en reportajes posteriores, donde la madurez del escritor es evidente. Veamos un ejemplo de *Noticia de un secuestro*:

Con aquella carta tuvo un motivo más para contestarle de su puño y letra que qué paciencia ni qué paciencia, carajo, con tanta como había tenido en las noches de horror en que la despertaba de pronto el pismo de la muerte. [...] ⁷⁶

Aunque no por mucho tiempo, la voz de Maruja Pachón se confunde con la del narrador: en este caso, la interjección “carajo” constituye el foco del estilo indirecto libre. Sirve para recrear el ofuscamiento y la desesperación que vivió la directora general del Focine de Colombia cuando, tras permanecer muchos meses secuestrada, creyó recibir una carta de su esposo, el conocido político Alberto Villamizar, en la que le pedía paciencia.

3.1.2.1. ESTILO INDIRECTO

En el estilo indirecto o *voz referida*, el productor del relato no pretende retirarse de su papel de protagonista de la comunicación narrativa: antes bien, selecciona, resume e interpreta el habla o, incluso, el pensamiento de los personajes. La voz ajena es introducida mediante una subordinación sintáctico-semántica: opera

⁷⁴ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, pág. 192.

⁷⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 231.

⁷⁶ Gabriel García Márquez, *Noticia de un secuestro*, pág. 236.

una serie de conversiones en el nivel de los accidentes del verbo (tiempo, modo, persona y número) y de las locuciones adverbiales de tiempo y de lugar⁷⁷. Así pues, “el narrador no se contenta con trasponer las palabras en oraciones subordinadas, sino que las condensa, las integra en su propio discurso y, por tanto, las *interpreta* en su propio estilo”⁷⁸. En otros términos, el sujeto de la enunciación “se apropia de las palabras del personaje, las interpreta y traslada al relato como quiere”⁷⁹.

Dicha alteración de las palabras del personaje subraya la mediatización del narrador⁸⁰: éste organiza según sus intereses el mensaje original y lo obliga a adaptarse a las exigencias del discurso propio. El traslado discrecional de las palabras del personaje al relato, sin embargo, no compromete al narrador con los contenidos del discurso referido; sí lo hace, no obstante, la interpretación que de ellos produce: ésta puede, sin duda, desvirtuar la información original.

En palabras de Bal, “El estilo indirecto se narra en un nivel superior al que supuestamente se hablaron las palabras en la fábula”⁸¹. Las secuencias en estilo indirecto constan de una oración marco y de una o más oraciones subordinadas; la oración marco es atribuida al narrador, y las subordinadas, al personaje. La oración marco se compone de un *verbum dicendi* o verbo de habla encargado de introducir las palabras del personaje: decir, señalar, declarar, repetir, manifestar, revelar, expresar. La oración subordinada suele estar introducida por una conjunción, como “que” o “si”. Con esto siempre queda claro el momento en que termina el enunciado del narrador y empieza el del personaje. En los primeros relatos periodísticos de

⁷⁷ Cf. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, págs. 347-348.

⁷⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 229.

⁷⁹ Lourdes Romero, *op. cit.*, pág. 99.

⁸⁰ Cf. Cesare Segre, *Las estructuras y el tiempo*, pág. 37.

⁸¹ Mieke Bal, *op. cit.*, pág. 145.

García Márquez, el nexa casi siempre es “que”, como ocurre en el siguiente fragmento de “El Chocó que Colombia desconoce”:

La razón para que una carretera que fue construida para desembotellar a Cértegui no pase por Cértegui es muy difícil de averiguar: los habitantes de la región, acostumbrados a las más inexplicables y curiosas maniobras administrativas, aseguran que Cértegui se quedó sin carretera porque el ingeniero constructor se bañaba desnudo dentro del perímetro urbano y el inspector de policía le llamó la atención. Como represalia el ingeniero dejó Cértegui sin carretera.

Ésa es la historia, como la cuentan en el pueblo. Pero los informantes más serios insisten en que todo es pura literatura folklórica y que lo que realmente ocurrió fue que a última hora se modificó el progreso y se desvió la carretera por donde el puente fuera menos costoso y más fácil de construir. De eso hace muchos años y todavía el puente no ha sido construido.⁸²

El narrador refiere indirectamente dos versiones de la razón por la cual el poblado de Cértegui no tiene carretera: la de “los habitantes de la región” y la de “los informantes más serios”. La conjunción “que” es precedida por verbos de habla: “aseguran” e “insisten”, respectivamente. En el caso de la segunda versión, la conjunción se repite tras el nexa copulativo “y”, pues se alude a dos oraciones ubicadas en un mismo nivel sintáctico: “los informantes más serios insisten en que todo es pura literatura folklórica y que lo que realmente ocurrió fue [...]”.

Analicemos ahora un fragmento de “Un Papá Noël de verdad alegra esta Nochebuena a Bogotá”, relato donde un anciano albino, Efraín Tello, hace de San Nicolás:

El 12 de diciembre le dijeron que en un almacén del centro estaban necesitando un Papá Noël con máscara para pagarle cincuenta pesos por la temporada, y le advirtieron quienes le hicieron el anuncio, que él podría cobrar doscientos, por ser un Papá Noël verdadero. Sin

⁸² Gabriel García Márquez, “El Chocó que Colombia desconoce”, en *Obra periodística 2. Entre cachacos*, págs. 206-207.

embargo, el negocio se arregló por sesenta pesos, para veinte días de trabajo. Papá Noël no se atrevió a cobrar doscientos, porque dice que nunca en su vida ha ganado tanta plata.

En la actualidad está muy satisfecho de su oficio. Y dice que cuando pase la Navidad, les contará toda su vida a los periodistas. Ahora no, porque vive muy lejos y puede que lo dejen los buses por estar echando un cuento tan largo.⁸³

La conjunción átona “que” aparece cuatro veces en este fragmento, tres precedida por el verbo “decir” y una por “advertir”: “le dijeron que en un almacén del centro estaban necesitando un Papá Noël con máscara”, “Papá Noël dice que nunca ha ganado tanta plata”, “Papá Noël dice que, cuando pase la Navidad, les contará toda su vida a los periodistas” y “le advirtieron, quienes le hicieron el anuncio, que él podría cobrar doscientos pesos”. Las cuatro frases se componen de una oración principal, cuya acción está dada por el verbo de habla, y una oración subordinada introducida por la conjunción “que”. La principal se atribuye al narrador, y la subordinada, al personaje o conjunto de personajes.

Examinemos sucintamente una de las frases citadas: “Papá Noël dice que nunca ha ganado tanta plata”. La oración principal es “Papá Noël dice”, y la subordinada, “Papá Noël nunca ha ganado tanta plata”. En realidad, la segunda hace de complemento directo de la primera: Papá Noël dice *algo*, y ese *algo* es “nunca he ganado tanta plata”. Al efectuar la hipotaxis, el narrador pasa el verbo de la oración subordinada, de antepresente de indicativo (pretérito perfecto compuesto para la Academia), a antecopretérito (pretérito pluscuamperfecto, según la Academia). El narrador, al enunciar la oración de Papá Noël, la modifica para ajustarla a su propio discurso: sin duda el narrador está presente en el discurso del personaje.

⁸³ Gabriel García Márquez, “Un Papá Noël de verdad alegre esta Nochebuena a Bogotá”, en *ibid.*, pág. 287.

Las secuencias en estilo indirecto también pueden prescindir de la conjunción completiva. En “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia”, se presenta un ejemplo interesante:

[...] En este mismo instante, afirman los entendidos, puede que en diferentes sitios de Antioquia y Caldas estén registrándose deslizamientos de proporciones más importantes que los de la Media Luna, y sin embargo, no son sino inapreciables fenómenos naturales”⁸⁴

En este caso de hipérbaton, la fuente de información y el *verbum dicendi* se hallan en medio de la frase: ello basta para eliminar la conjunción. Si reordenamos la primera parte con un orden sintáctico más ortodoxo, resulta lo siguiente: “Los entendidos afirman que puede que estén registrándose deslizamientos de proporciones más importantes que los de la Media Luna en diferentes sitios de Antioquia y Caldas en este mismo instante”. No se trata sino de la construcción clásica del estilo indirecto, aunque con una repetición viciosa del nexa “que”. Quizá sea ésta la razón por la que el narrador produjo la inversión sintáctica.

En ocasiones, el narrador también refiere palabras de documentos: esto permite que el lector constate la veracidad del contenido si así lo desea. En “El escándalo artístico en Barranquilla”, relato que trata de un supuesto fraude en la premiación de un concurso pictórico en Barranquilla, el narrador evidencia claramente que ha segmentado y resumido un texto publicado en *El Litoral*. A continuación, repárese en la completa síntesis —acaso paráfrasis— de un documento perfectamente identificado:

Hasta ahora, el más grave de los cargos formulados a ese juicio no es el de la pintora Cecilia Porras, sino el del periodista bogotano radicado en Barranquilla, Ernesto Rodríguez Pulecio, y publicado en *El Litoral*. La siguiente es la síntesis de esos cargos:

⁸⁴ Gabriel García Márquez, “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia”, en *ibid.*, pág. 174.

- a) El jurado calificador estaba compuesto por cinco personas, de las cuales dos no concurren a ninguna de las reuniones, una por ausencia de la ciudad, y otra por razones desconocidas. Los tres miembros restantes operaron por su cuenta, sin que oficialmente se le informara al Centro Artístico qué debía hacerse en caso de que en tal forma quedara disminuido el número de calificadores.
- b) El primer premio se le concedió al pintor Ignacio Gómez Jaramillo, presidente de la Asociación de Escritores y Artistas Colombianos, con el voto del señor Clemente Airó, quien integra el jurado calificador por recomendación de la Asociación Colombiana de Escritores y Artistas.
- c) El tercer premio se lo concedieron, naturalmente con el voto del señor Airó, al pintor señor Triana, quien es socio de una firma comercial con el mismo señor Ignacio Gómez Jaramillo.
- d) Uno de los cuadros admitidos había sido expuesto antes, a pesar de la previa advertencia de su autor al jurado de admisión. (El denunciante omite los nombres del cuadro y del pintor).
- e) Hay que investigar: Si el jurado calificador, desintegrado estaba aún con facultades para rechazar cuadros; si en verdad alguno de los cuadros desde Bogotá había sido expuesto anteriormente; si el jurado calificador podía actuar con tres miembros siendo cinco los designados; si uno de los tres jurados estaba o no impedido moralmente para actuar habida consideración de que su nombramiento como tal provenía de uno de los pintores concursantes.⁸⁵

3.1.2.2. ESTILO DIRECTO

El *estilo directo* o *voz citada* se caracteriza por la transcripción *ad pedem litterae* de las palabras de los personajes⁸⁶. Conocido desde hace siglos como *oratio recta*, este modo discursivo se produce casi siempre con un enunciado subordinante atribuido al narrador y uno subordinado del que se responsabiliza al personaje; se diferencia del indirecto en que la separación entre ambas hablas es mucho más clara: es común, incluso, la utilización de índices gráficos. Dado que el enunciado del personaje no sufre alteraciones morfosintácticas, el narrador parece ceder el estatuto

⁸⁵ Gabriel García Márquez, "El escándalo artístico en Barranquilla", en *ibid.*, pág. 303-304.

⁸⁶ Cf. Micke Bal, *op. cit.*, pág. 142.

de sujeto de la enunciación: “la información nos es presentada como viniendo del personaje y no del narrador”⁸⁷.

La distinción entre ambas frases señala una supuesta fidelidad de las palabras referidas, por lo que el narrador evade todo compromiso relacionado con el significado de los significantes reproducidos. Sin embargo, como hemos dicho, ni la intervención más directa —menos distante— puede escapar de la inevitable huella del enunciador: hasta en la forma más mimética, “el narrador finge ceder literalmente la palabra a su personaje”⁸⁸. Como bien se sabe, la fidelidad de la transcripción sólo puede comprobarse mediante análisis extratextuales.

Se ha llamado *estilo directo marcado* al relato de palabras en que el discurso del personaje se diferencia del texto del narrador mediante signos gráficos, como comillas, dos puntos, cursivas o raya; el *estilo directo no marcado* es el que prescinde de tales marcas⁸⁹. En los relatos no ficcionales suele preferirse el marcado; así sucede en el periodismo de García Márquez. Gracias a este recurso, se señala con claridad la transición a un discurso diferente y se aísla aún más el discurso del personaje; en algunas ocasiones la construcción incluye además un *verbum dicendi*, que anuncia, asimismo, un cambio de nivel discursivo.

En la narrativa periodística, el sujeto de la enunciación utiliza las voces de los personajes para expresar su visión del mundo factual y de los acontecimientos que en él ocurren. Con el relato de palabras en estilo directo, se suministra vivacidad, interés y agilidad a la narración; proporciona los medios para conocer al personaje

⁸⁷ Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario”, en Roland Barthes, *et. al.*, *Análisis estructural del relato*, pág. 189.

⁸⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 229.

⁸⁹ Cf. Alfonso Sánchez-Rey, *El lenguaje literario de la «nueva novela» hispánica*, pág. 131.

por su propia voz, y otorga cierta verosimilitud a lo que se cuenta⁹⁰. Cita, diálogo y réplica desgajada de diálogo son las principales modalidades del estilo directo en los relatos periodísticos⁹¹.

3.1.2.2.1. CITAS

Para Genette, la *cita* es la forma más explícita y literal de la intertextualidad, es decir, de “la presencia efectiva de un texto en otro”⁹². La cita, pues, enriquece el discurso del narrador al engarzarse en éste. Suele distinguirse del resto del texto gracias a la presencia de signos gráficos: comillas o cursivas, generalmente. “Cómo ve José Dolores el problema cafetero” ofrece un ejemplo paradigmático de citas con *verbum dicendi* en los primeros relatos periodísticos de García Márquez:

Don Manuel Mejía consulta sus precisos y complicados horóscopos financieros. “El mercado de ayer en Nueva York sufrió una seria investida de los sectores especulativos y bajistas, pero resistió a ella sin sufrir mayor depresión”, declaró en la mañana de ayer. Aristides Gutiérrez consulta a su ruda experiencia. Sin preocuparse gravemente por los cambios de cotización, manifiesta: “Mientras tenga guardado el café, esperando que se componga el precio, venderé los plátanos y las alverjas que tengo allá abajo, en la cañada.”⁹³

Este relato es un cúmulo de testimonios relativos a la caída de los precios del café en Nueva York. Las citas del fragmento, identificables por los entrecomillados, están subordinadas a oraciones del narrador con verbos de habla: “declaró” en el primer caso y “manifiesta” en el segundo. Como se ve, los enunciados subordinados y subordinantes están simplemente yuxtapuestos. La primera cita precede al núcleo

⁹⁰ Cf. Lourdes Romero, *op. cit.*, pág. 102.

⁹¹ Cf. Lourdes Romero, “El relato periodístico: entre la ficción y la realidad (análisis narratológico)”. Tesis doctoral, págs. 174-209.

⁹² Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, pág. 10.

⁹³ Gabriel García Márquez, “Cómo ve José Dolores el problema cafetero”, en *op. cit.*, pág. 329.

verbal “declaró”; sólo una coma indica la hipotaxis. La segunda es anunciada por el *verbum dicendi* (manifestar) seguido por dos puntos.

Con este procedimiento, el narrador finge ceder el papel de enunciador a los personajes; pero, como hemos visto, en realidad no hace más que permitir que hablen, sólo por un momento, los narradores intradieгéticos. Esto produce la ilusión de que el narrador está más distante: parece que reproduce fielmente las palabras ajenas, sin intrometarse. En consecuencia, evade expresamente todo compromiso que pudiera emanar de lo entrecomillado.

Las citas también permiten al lector conocer el modo como se expresan los personajes, en este caso, los empresarios de la industria del café: ambos se muestran totalmente confiados en que no les afectará el problema que, a juzgar por el resto de la información proporcionada en el mismo relato, tiene a los campesinos sumidos en la miseria. Manuel Mejía está confiado porque posee información privilegiada del mercado neoyorquino, y Aristides Gutiérrez espera tranquilo la mejoría de los precios, pues sus cultivos están diversificados; los campesinos, obviamente, no poseen dichas ventajas. Las citas conllevan, en este caso, una intención de índole político-económica: la objetividad aparente no es sino una ilusión.

Desde luego, los documentos también pueden citarse. Ramón Hoyos, en el siguiente fragmento de “El triple campeón revela sus secretos”, cita un recorte de periódico en el que se habla de él:

[...] Yo, que había corrido como un novato sin esperanzas en la II vuelta, que había corrido la primera etapa de la III vuelta como uno del montón, empecé a darme cuenta, después de mis primeros triunfos, de cómo se va saliendo a flote, poco a poco, en las páginas de los periódicos. “Valiente como ninguno —decía un periódico, en un recorte que conservo—, guapo hasta la temeridad, sobresaliente en

todo sentido, el ciclista antioqueño a quien se ha apodado El Escarabajo de la Montaña, se está convirtiendo en la figura sobresaliente de nuestro deporte. Casi no habla, anda en las carreras dando gracias por todos los servicios que le prestan, mira siempre hacia delante, alcanza siempre a los adversarios y después de darles unas breves palmadas por la espalda, vuelve a embalar”.⁹⁴

Gracias al uso de la raya, el *verbum dicendi* se inserta en medio de la cita, que también se distingue gráficamente por el entrecomillado. El narrador reproduce frases que lo halagan: así no tiene que hacerlo él. Acaso resultaría hilarante y de poco lustre que el mismo Ramón Hoyos dijera “soy valiente como ninguno, guapo hasta la temeridad, sobresaliente en todo sentido”, además de que la serie predicativa perdería verosimilitud. La cita tiene el objetivo de ofrecer una descripción del narrador: muestra con supuesta fidelidad lo que aparentemente se percibe de él, sin que él lo diga. Véase otro ejemplo del mismo relato:

En mi estado de semiinconsciencia, me acordé de mi propósito: “Que me descalifiquen por tiempo”. Me sentía sin fuerzas y la cabeza me dolía, con un dolor penetrante. Pero a pesar de todo, traté de incorporarme: no me subiría en la camioneta, pensé. “Que llegue de último, no importa”, seguí pensando todavía atolondrado por el golpe: “Que llegue de último, pero que no me suban a la camioneta”.⁹⁵

En esta ocasión, Ramón Hoyos entrecomilla sus propios pensamientos. El uso de la cita se reduce a dar agilidad al relato y evitar la confusión que pudiera generar el estilo indirecto libre. Si se eliminan las comillas, el fragmento se torna ambiguo: para comprenderlo habría que determinar qué se dijo en la historia y qué en el momento de la enunciación. Recuérdese que el periodismo genera, normalmente, relatos de consumo fácil y rápido.

⁹⁴ Gabriel García Márquez, “El triple campeón revela sus secretos”, en *ibid.*, pág. 539-540.

⁹⁵ *Ibid.*, pág. 519.

En el periodismo temprano de García Márquez, las citas suelen distinguirse por el entrecomillado; en algunos relatos, no obstante, el narrador también utiliza otras marcas. Ése es el caso del siguiente fragmento de “Los cartageneros ganan otra batalla”, donde se utiliza una letra más pequeña:

En ese galimatías de intereses encontrados, tienen origen los vehículos vacíos que circulan por las calles de Cartagena, mientras caravanas de peatones se dirigen, a las seis de la tarde, hacia los barrios más apartados. Ante esa situación, que es alarmante para todos, un grupo de empresarios ha solicitado a un redactor de *El Espectador* que haga pública esta propuesta:

Si desaparece el impuesto municipal, los empresarios cobrarán solamente diez centavos por el valor del transporte, con el compromiso de depositar un centavo en el Banco de la República destinado a la educación.⁹⁶

En “El muerto alegre”, en cambio, se utiliza letra cursiva centrada para reproducir, *de verbo ad verbum*, el texto de una canción entonada en los entierros de La Sierpe para evocar la futilidad de las riquezas materiales. Adviértase que el título de la pieza se repite con letras versalitas:

[...] cuando el cortejo llega al cementerio con el muerto alegre, el sepulturero está aguardándolo al borde de la fosa y lo saluda con una tonada afilada y vibrante, original de la región, cuya extraña belleza y cuya desconcertante sabiduría recuerdan por algún motivo las coplas de Jorge Manrique. La tonada tiene un nombre sencillo: “La zafra del dolor profundo”.

ZAFRA DEL DOLOR PROFUNDO

*El ataúd es una nave
que el que se embarca no vuelve.
Es un sueño para siempre
que tan sólo Dios lo sabe.*

*Este mundo es una bola
que en sus vueltas nunca para,
lo que no es hoy es mañana*

⁹⁶ Gabriel García Márquez, “Los cartageneros ganan otra batalla”, en *ibid.*, pág. 310.

*si no en esta misma hora.
 Pero se creen muchas personas
 que la plata en todo vale.
 Dios es un ser muy notable,
 da lo bueno y da lo malo.
 Hecho del cedro que es palo
 el ataúd es una nave. [...]⁹⁷*

Las citas de los primeros relatos de García Márquez suelen acompañarse por secuencias en estilo indirecto; con esto, el narrador elude el abuso de citas, que normalmente rompe, a la postre, la cadencia armoniosa del discurso. El narrador evita, además, que los personajes narren secuencias relevantes. En el capítulo anterior ya se dijo que los narradores extradieгéticos de los primeros relatos de García Márquez siempre interrumpen a los narradores intradieгéticos cuando éstos apenas inician sus discursos. En este fragmento de “La Marquesita de La Sierpe”, primer capítulo de la serie “La Sierpe”, se aprecia la singular combinación que, de los estilos directo e indirecto, hace el narrador:

Hace algunos años vino al consultorio de un médico de la ciudad un hombre espectral, vidrioso, con el vientre abultado y tenso como un tambor. Dijo: “Doctor, vengo para que me saque un mico que me metieron en la barriga”. Y explicó que venía del sureste del departamento de Bolívar, de un cenagal situado entre el San Jorge y el Cauca, más allá de los cañaduzales de La Mojana; más allá de los bajos de La Pureza, de los breñales de La Ventura y de los pantanos de La Guaripa. [...]⁹⁸

Tras un verbo de habla y dos puntos, el narrador abre comillas y deja que el personaje diga su inverosímil frase; inmediatamente después lo interrumpe, cierra las comillas y prosigue la narración en estilo indirecto. Es preciso reiterar que el narrador se vale de la cita para dar cuenta de la información que podría parecer falsa: resulta difícil concebir que un ser humano tenga un simio en el vientre. Al

⁹⁷ Gabriel García Márquez, “El muerto alegre”, en *ibid.*, pág. 114.

⁹⁸ Gabriel García Márquez, “La Marquesita de La Sierpe”, en *ibid.*, pág. 82.

decirlo el personaje, es éste quien figura como cándido, desorientado o incluso mentiroso: el narrador se desentiende de tal cuestión, por lo que su discurso adquiere mayor verosimilitud. Así lo consideraron algunos de los primeros lectores del relato:

Álvaro Cepeda, Germán y Alfonso, y la mayoría de los contertulios del Japy y del café Roma, me hablaron en buenos términos de "La Sierpe" cuando se publicó en *Lámpara* el primer capítulo. Estaban de acuerdo en que la fórmula directa del reportaje había sido la más adecuada para un tema que estaba en la peligrosa frontera de lo que no podía creerse. Alfonso, con su estilo entre broma y de veras me dijo algo que no olvidé nunca: "Es que la credibilidad, mi querido maestro, depende mucho de la cara que uno ponga para contarlo".⁹⁹

3.1.2.2.2. DIALOGOS

Benveniste define *diálogo* como "el cuadro figurativo de la enunciación"¹⁰⁰. En él, los papeles de locutor y alocutario son siempre reversibles: existe un intercambio discursivo donde cada uno de los participantes alterna su rol de emisor y receptor. El diálogo es, pues, un discurso fragmentado y organizado por turnos, donde intervienen, con tema común y unidad de fin, dos o más sujetos con actividad lingüística¹⁰¹.

El narrador disimula su presencia al elegir este modo de representación próximo al dramático: en cierto modo, los personajes se transforman en actores y sus discursos funcionan como componentes de un diálogo teatral. A pesar de todo esto, el narrador jamás deja de organizar y modelar la materia diegética: a él le compete decidir los momentos de inicio e interrupción del diálogo, así como seleccionar los momentos más adecuados para los objetivos del relato.

⁹⁹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, págs. 506-507.

¹⁰⁰ Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general II*, pág. 88.

¹⁰¹ Cf. María del Carmen Bobes Naves, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, págs. 40-48.

Esta estrategia discursiva suele estar indicada gráficamente por la raya (—) o por las comillas (“”), aunque puede adquirir la forma de texto dramático, como en el periodismo de Fernández de Lizardi¹⁰². En los breves y escasos diálogos que se presentan en la narrativa periodística de García Márquez, el uso de la raya es predominante. “Los elementos del desastre” incluye el diálogo más largo de la etapa bogotana del periodismo garciamarquiano. En este relato, Álvaro Mutis discute con jóvenes de su misma edad:

[...] Los colombianos de la misma edad —entre los 25 y los 30— de Mutis, están en desacuerdo. Dicen:

—Estamos haciendo algo.

Y Mutis, a quien le gusta llamar las cosas por su nombre, dice:

—Falso. Si estuviéramos haciendo lo que históricamente nos corresponde, ya estaríamos investigando con seriedad si Bolívar era realmente buen general, si Santander era en verdad “El hombre de las leyes” y si es cierto que Caro sabía castellano. Todos esos conceptos pueden ser acertados, pero puede también que alguno de ellos sea falso, y nosotros en lugar de revisarlos nos los hemos tragado crudos.

—Pero nosotros también podemos equivocarnos en la revisión.

—No importa. Lo que interesa no es establecer nuevos conceptos definitivos, sino que tengamos una posición definida. Y esa posición debe ser la de revisar seriamente los mitos nacionales.

—Los críticos no se atreven.

—Es una tontería de los críticos —dice Mutis—. ¿Qué les puede pasar? Los mitos muertos no hacen daño y los vivos están ya muy viejos y muy domesticados para que los críticos les tengan miedo. Valencia, por ejemplo...¹⁰³

El narrador parece abdicar de su papel de enunciador. Una vez que ha presentado la situación y dicho que a Mutis “le gusta llamar las cosas por su nombre”, sólo interviene una vez: para recordar que es Mutis quien habla. La extensión de este diálogo es inusual en la narrativa de García Márquez: suelen ser diálogos mucho más cortos, de no más de tres o cuatro intervenciones breves. En

¹⁰² Cf. José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras y-Periodicos*.

¹⁰³ Gabriel García Márquez, “Los elementos del desastre”, en *Obra periodística 2. Entre cachacos*, págs. 92-93.

ellos, el narrador no permite que los personajes conversen sino para lo imprescindible, como ocurre en el fragmento siguiente de “El triple campeón revela sus secretos”:

[...] Cuando llegué al parquecito de Laureles, que con ocasión del evento había sido adornado con papel de colores, me sentía desconcertado: no veía el comité de recepción por ninguna parte. Ni siquiera sabía dónde era la meta. A alguien que pasaba por el parque, le pregunté:

—¿Dónde está la gente?

—Uf —me respondió—. Todos se fueron hace rato.¹⁰⁴

El narrador recurre al diálogo por cuanto se trata de un momento significativo de la historia; el efecto es de dramatismo, como si los personajes actuaran ante los ojos del lector. La fuerza dramática es potenciada por la fugacidad de la conversación: nótese que el impacto producido por el diálogo es mucho menor en el ejemplo de “Los elementos del desastre”.

Frases cortas en diálogos muy cortos y escasos: ésta es una de las singularidades propias del estilo periodístico de García Márquez. Ello sólo es posible mediante un narrador cuidadoso de no desasir jamás el control absoluto del relato, que busque siempre constituir el foco de atención del lector, que se adueñe férreamente del discurso; en suma, un narrador que nunca pierda su tenaz protagonismo.

García Márquez ha explicado el porqué de la escasez de diálogos en su narrativa: “el diálogo en lengua castellana resulta falso. Siempre he dicho que en este idioma ha habido una gran distancia entre el diálogo hablado y el diálogo escrito”¹⁰⁵. Explica que un diálogo en español que es elocuente en la vida real no lo

¹⁰⁴ Gabriel García Márquez, “El triple campeón revela sus secretos”, en *ibid.*, págs. 497-498.

¹⁰⁵ Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, pág. 33.

es necesariamente al escribirse. Acaso por eso ha dicho que esta estrategia discursiva no es su especialidad¹⁰⁶; lo cierto es que la evade en algunos de sus primeros relatos periodísticos:

[...] Joselillo no tiene ninguna superstición y se alegra de no tenerla, pero es un católico convencido y atribuye la marca del rostro “al disparate de torear en Viernes Santo”.

“Soy un hombre temperamental y envidioso en mi profesión”, responde cuando se le pregunta cuál es la sincera y descamada opinión que tiene de sí mismo. En cuanto a su arte en general, considera que “hoy se está toreando mejor que nunca, porque se han acertado las distancias y se siente más miedo”.

—¿Más miedo?

“Sí —dice—. Cada vez siento más miedo.”¹⁰⁷

En este fragmento de “Las intimidades de un célebre torero colombiano”, es evidente que los personajes alternan su rol de emisor y receptor; el narrador, sin embargo, se resiste a asignarle la forma canónica del diálogo —intercambio discursivo marcado por signos gráficos, generalmente rayas—: aquí el narrador alterna rayas y comillas, como si se tratara de una serie de citas anunciadas, cada una, de modo distinto. El colombiano ha admitido esta negativa a escribir relatos con forma de entrevista tradicional: “sigo teniendo un prejuicio tal vez injusto contra las entrevistas, entendidas como una sesión de preguntas y respuestas donde ambas partes hacen esfuerzos por mantener una conversación reveladora”¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, pág. 501.

¹⁰⁷ Gabriel García Márquez, “Las intimidades de un célebre torero colombiano”, en *Obra periodística 2. Entre cachacos*, pág. 326.

¹⁰⁸ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, pág. 531.

3.1.2.2.3. RÉPLICAS DESGAJADAS DE DIÁLOGO

En la *réplica desgajada de diálogo* no hay intercambio discursivo: el personaje emite un enunciado que nadie responde¹⁰⁹. El locutor, por tanto, no hace de alocutario: no invierte su rol de emisor. Suele identificarse por el empleo de los mismos índices gráficos que el diálogo —normalmente la raya—, pero con una sola intervención. Su empleo es abundante en toda la narrativa garciamarquiana: ya en periodismo, ya en literatura. En cuanto modalidad del estilo directo, la réplica desgajada de diálogo permite escuchar las palabras del personaje y dotar de verosimilitud al discurso; pero acaso lo más acentuado en García Márquez es que proporciona agilidad y viveza al relato:

[...] Luis Rengifo, fatigado, se detuvo un instante, levantó la mano como cuando sostenía con ella los auriculares, y me gritó otra vez:

—¡Rema para acá, gordo!

La brisa en la misma dirección. Le grité que no podía remar contra la brisa, que hiciera un último esfuerzo, pero tuve la sensación de que no me oyó. [...] Yo estaba de pie, ahora con el remo en alto, esperando que Luis Rengifo se acercara lo suficiente como para que pudiera alcanzarlo. Pero entonces noté que se fatigaba, se desesperaba. Volvió a gritarme, hundiéndose ya:

—¡Gordo... Gordo...!

Traté de remar, pero seguía siendo inútil, como la primera vez. Hice un último esfuerzo para que Luis Rengifo alcanzara el remo, pero la mano levantada, la que pocos minutos antes había tratado de evitar que se hundieran los auriculares, se hundió en ese momento para siempre, a menos de dos metros del remo...¹¹⁰

Las réplicas desgajadas de diálogo rompen la monotonía del discurso del narrador y generan, en gran medida, la tensión narrativa: muestran la desesperación del personaje cuando aún vive y contrastan con el silencio producido tras su muerte.

¹⁰⁹ Cf. Luis Beltrán Almería, *Palabras transparentes*, págs. 77-80.

¹¹⁰ Gabriel García Márquez, "La verdad sobre mi aventura", en *Obra periodística 2. Entre cachacos* pág. 392-393.

Además, al no recibir respuesta, las réplicas exhiben el abandono de Rengifo, ocasionado por la imposibilidad de ser ayudado por Velasco; esto redundo, más tarde, en un sentimiento de culpa del narrador. Adviértase también que la repetición de la palabra “Gordo” genera un efecto fónico que sugiere el sonido que debió de haber producido Rengifo al ahogarse: el agua de mar alojada en la garganta es expulsada a borbotones por el aliento.

Sabemos que sí hubo respuesta en el diálogo original, pero ésta es referida en estilo indirecto: “Le grité que no podía remar contra la brisa, que hiciera un último esfuerzo”. Aunque luego añade que tuvo la impresión de que no lo oyó, la réplica desgajada de diálogo, en combinación con el estilo indirecto, constituye otro recurso empleado por el narrador para evitar el diálogo. En cambio, hacia el final del relato, esta modalidad del estilo directo representa sólo un intento, por parte del protagonista, de dialogar con un personaje que después huye despavorido:

[...] Aquella mujer era mi primera oportunidad, pero también podía ser la última. “¿Entenderá castellano?”, me dije, tratando de descifrar el rostro de la muchacha que distraídamente, todavía sin verme, arrastraba por el camino sus polvorientas pantuflas de cuero. Estaba tan desesperado por no perder la oportunidad, que tuve la absurda idea de que si le hablaba en español no me entendería; que me dejaría allí, tirado en la orilla del camino.

—Hello, Hello! —le dije, angustiado.

La muchacha volvió a mirarme con unos ojos enormes, blancos y espantados.

—Help me! —exclamé, convencido de que me estaba entendiendo.

Ella vaciló un momento, miró en torno suyo y se lanzó en carrera por el camino, espantada.¹¹¹

Luis Alejandro Velasco, en efecto, acaba de llegar a tierra; se encuentra agonizando cuando aparece una mujer a quien enseguida le suplica ayuda en inglés, pero ésta huye tras no entender una palabra. No hay diálogo por cuanto no lo hubo

¹¹¹ *Ibid.*, pág. 436.

en la historia: la réplica desgajada —o, mejor dicho, el inicio fallido— de diálogo tiene la función de evidenciar la imposibilidad de comunicación y, por tanto, la aparente dificultad de conseguir ayuda.

Es habitual que los relatos periodísticos de García Márquez concluyan con réplicas desgajadas de diálogo. Esto produce un efecto dramático que, sin duda, aporta fuerza al desenlace y, con ello, mucho más lustre, sobre todo en remates contradictorios. “¿Por qué va usted a matinée?” ofrece un ejemplo canónico:

[...] Su comportamiento es el de un cineísta perfecto: no mastica chicle, no come golosinas, no lee los periódicos ni se pone en pie hasta el instante en que aparece en la pantalla la palabra: “Fin”.

Sin embargo, según su propia declaración, ese inveterado asistente a matinée ni siquiera recuerda el nombre de los actores. Es propietario de un almacén de víveres, y no tiene sino una sola explicación para su encantadora costumbre:

—Desde hace nueve años vengo a matinée todos los días, por recomendación del médico.¹¹²

En este relato, el narrador asegura que a las funciones de las primeras horas de la tarde sólo asisten los verdaderos aficionados al cine, y lo argumenta: nadie habla, nadie come, nadie lee el periódico. Finalmente, el texto concluye con la sorpresa de que, al hombre con el comportamiento más ejemplar, no le interesan las películas, pues sólo asiste al cine por recomendación del médico: el narrador aparenta haber sido engañado por las apariencias. Al final de la crónica, una réplica desgajada de diálogo justifica la existencia del relato. Además, como hemos dicho, otorga verosimilitud el que sea el mismo personaje quien exprese el disparate.

¹¹² Gabriel García Márquez, “¿Por qué va usted a matinée?”, en *ibid.*, pág. 232.

La réplica desgajada de diálogo, amén de constituir un factor importante para la credibilidad del relato, lo vigoriza. Puede hacerlo hasta en secuencias descriptivas, caracterizadas, en principio, por la ausencia de acción:

[...] Su presencia está en todos, absolutamente en todos los rincones de la casa. Hasta en la lora que trajo del Brasil, que canta canciones en portugués y que desde su estaca del patio sólo sabe decir una palabra en español:
—¡Ramón!¹¹³

En este fragmento, la casa de Ramón Hoyos es descrita por el narrador del anexo paratextual de la segunda entrega de “El triple campeón revela sus secretos”. El enunciador no sólo *narrativiza* la descripción: la dramatiza con las palabras del ave. Esta intervención del personaje sirve para agilizar la descripción: definitivamente tendría menos viveza decir que “hay una lora que canta canciones en portugués y que sólo sabe decir ‘¡Ramón!’ en español”.

3.2. PERSPECTIVA

Dentro del vasto dominio de lo que Genette denominó “modo”, la *perspectiva* se inserta como la manera en que se captan los acontecimientos: es “una restricción de ‘campo’, es decir, de hecho, una selección de la información”¹¹⁴, lo cual presupone “la elección (o no) de un ‘punto de vista’ restrictivo”¹¹⁵. En otras palabras, la perspectiva es el factor que resuelve el modo como se seleccionan, para la construcción del relato, los datos que proporciona la historia; constituye, pues, una especie de filtro por el que se hace pasar la información de la historia para confeccionar el relato. Dicho *tamiz* se configura a partir de todas las concausas que

¹¹³ Gabriel García Márquez, “Perfume para limpiar trofeos”, en *ibid.*, pág. 489.

¹¹⁴ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, pág. 51.

¹¹⁵ Gérard Genette, *Figuras 111*, pág. 241.

determinan la percepción, ya sea de un personaje o del narrador heterodiegético: por todos es sabido que cada sujeto percibe de modo diferente un mismo objeto o acontecimiento.

También conocida como *focalización* o *punto de vista*, la *perspectiva* — término importado de las artes plásticas— se encarga de mostrar el grado de restricción a que se somete la información narrativa: el narrador sólo enuncia la información diegética que se halla al alcance de un determinado campo de conciencia, que puede ser la suya o no. Al sujeto que percibe se le conoce como *focalizador*: “El sujeto de la focalización, el *focalizador*, constituye el punto desde el que se contemplan los elementos”¹¹⁶. Dado que, a todas luces, es posible que una persona exprese la visión de otra, no deben confundirse los términos *narrador* y *focalizador*: el primero se refiere a quien habla, y el segundo, a quien percibe. Ambas entidades pueden coincidir en la misma instancia, aunque no tienen por qué hacerlo, como ocurre en el siguiente fragmento de “Emma Zunz”, de Jorge Luis Borges:

Emma dejó caer el papel. Su primera impresión fue de malestar en el vientre y las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad, de frío de temor; luego, quiso ya estar en el día siguiente. Acto continuo comprendió que esa voluntad era inútil porque la muerte era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin. [...] ¹¹⁷

Al producir un relato, se elige o no un focalizador, un punto de vista desde el cual narrar la historia; con este sujetarse a ciertos parámetros perceptivos, puede haber una discriminación de datos, muchos de los cuales pueden ser reveladores. La percepción siempre dependerá del individuo, por cuanto ésta constituye un proceso psicológico sujeto a numerosos factores: posición del individuo, desemejanzas en

¹¹⁶ Mieke Bal, *op. cit.*, pág. 108.

¹¹⁷ Jorge Luis Borges, “Emma Zunz”, en *Narraciones*, págs. 51-52.

los sistemas *perceptuales*, expectativas, experiencias y cultura¹¹⁸. En este sentido, luego entonces, la objetividad del narrador tampoco es posible: “La percepción depende de tantos factores, que esforzarse en ser objetivos carece de sentido”¹¹⁹.

Ahora bien, los distintos códigos de focalización se establecen a partir del conocimiento que narrador y personaje tienen de la historia. Existen tres códigos básicos: *focalización cero*, *focalización interna* y *focalización externa*¹²⁰. En la primera no hay foco alguno, pues el narrador lo sabe todo: es *omnisciente*. El foco coincide, en la segunda, con un personaje: ambos saben lo mismo de la historia, de modo que el narrador es *equisciente*. En la tercera, se dice que el narrador es *deficiente*, por cuanto el enunciador padece de un déficit informativo en comparación con los personajes: el foco se halla en el universo diegético, pero fuera de cualquier personaje.¹²¹ Así pues, los conceptos de narrador y focalizador coinciden en un mismo sujeto en la focalización cero y en la externa; el rasgo específico de la focalización interna consiste en la separación explícita de ambas entidades. En consecuencia, los narradores omnisciente y deficiente no coinciden con personaje diegético alguno; el equisciente, en cambio, siempre se sujeta a lo que percibe algún personaje.

Es poco frecuente, no obstante, que los relatos modernos se sometan a una sola focalización¹²²: las distintas perspectivas suelen combinarse, de muy distintas maneras, a lo largo del discurso. En palabras de Genette, “la fórmula de focalización no se aplica siempre a una obra entera, sino más bien a un segmento narrativo

¹¹⁸ Cf. E. Bruce Goldstein, *Sensación y percepción*, pág. 152; Dale Purves, R. Beau Lotto y Surajit Nundy, “Why We See What We Do”, en *American Scientist*, mayo-junio de 2002, págs. 236-243.

¹¹⁹ Mieke Bal, *op. cit.*

¹²⁰ Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, págs. 244-245.

¹²¹ Cf. Óscar Tacca, *op. cit.*, pág. 72.

¹²² Cf. Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, págs. 320-342.

determinado, que puede ser muy breve”¹²³; de hecho, el narrador puede “estar alternativamente, e incluso en la continuidad de una sola frase, en el exterior o en el interior de sus personajes”¹²⁴. Así, al entrecruzar diferentes puntos de vista, el narrador puede llegar a presentarse como omnisciente, equisciente y deficiente en un mismo texto; aun en la narrativa de ficción, sin embargo, esto es poco habitual. En los primeros relatos periodísticos de García Márquez, la combinación más usual es la de equisciencia y deficiencia.

3.2.1. NARRADOR OMNISCIENTE

Se llama *narrador omnisciente* al que protagoniza la comunicación narrativa no focalizada y que, por tanto, disfruta de una capacidad de conocimiento ilimitada. De acuerdo con Todorov, este narrador “No se cuida de explicarnos cómo adquirió este conocimiento: ve tanto a través de las paredes de la casa como a través del cráneo de su héroe”¹²⁵. Colocado en una posición de trascendencia con relación al universo diegético, el narrador omnisciente se desplaza a voluntad por el tiempo y el espacio; entra y sale *ad libitum* de la conciencia o inconsciencia de los personajes; incluso puede narrar sucesos que no son percibidos por ningún personaje. Se presenta, pues, con capacidades sobrehumanas, como un “autor-dios que todo lo sabe, autor-fantasma que todo lo descubre”¹²⁶.

El narrador omnisciente posee la más amplia perspectiva, lo que Pouillon denomina “visión por detrás”¹²⁷. Al conocer todos los detalles del espacio, del tiempo y de las singularidades psicológicas del personaje¹²⁸, este tipo de narrador,

¹²³ Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 246.

¹²⁴ Grupo μ, *op. cit.*, pág. 275.

¹²⁵ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pág. 183.

¹²⁶ Óscar Tacca, *op. cit.*, pág. 73.

¹²⁷ Cf. Jean Pouillon, *Tiempo y novela*.

¹²⁸ Cf. María del Carmen Bobes Navas, *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, págs. 232-233.

inexplicablemente ilustrado, acostumbra detallar con suma precisión el universo diegético; refiere la información, interpretada, valorada y dosificada, en los momentos que considera oportunos para el desarrollo del relato.

Este tipo de narrador, preferido en las novelas decimonónicas, ha sido eludido por muchos autores desde principios del siglo XX; algunos, como Virginia Woolf y Jean-Paul Sartre, lo han objetado diciendo que se trata de una narrativa artificial, abusiva y totalitaria. El Nuevo Periodismo también suele evitarlo, puesto que, como hemos dicho, el nacimiento de esta tendencia informativa coincide con la crisis de la novela decimonónica tradicional¹²⁹; en el periodismo temprano de García Márquez, sin embargo, se lo llega a encontrar, aunque con mayor naturalidad que en la narrativa predominante en el siglo XIX. A continuación, un ejemplo de “Una víctima relata el accidente aéreo del Chocó”:

[...]El ingeniero sintió deseos de cantar boleros, para distraer a su acompañante. Pero luego se le ocurrió algo mejor, recordó que la única canción norteamericana que sabía de memoria en inglés, era *Begin the begine*. Durante varias horas estuvo cantándola, hasta las diez de la noche, en que se acostaron junto a una piedra gigantesca. A esa hora, la familia del ingeniero Madiedo en Bogotá (teléfono número 67609) recibió una llamada del Instituto Agustín Codazzi, para comunicar la noticia del accidente. [...] Desde cuando se recibió la llamada del Instituto Agustín Codazzi hubo en la casa un ambiente de duelo. Pero a diferencia de lo que ocurre ordinariamente, no se armó el altar ni se consideró muerto el ingeniero. La familia se dispuso a esperar. Y durante toda la noche del domingo estuvieron guardando luz y esperando, mientras Álvaro dormía bajo una piedra, en la selva chocoana, a muy pocos kilómetros del rancho de un negro: Ángel Longa, que extrae oro y siembra plátanos en las riberas de la quebrada de La Chamba.¹³⁰

¹²⁹ Cf. Sebastián Bernal y Lluís Albert Chillón, *Periodismo informativo de creación*, pág. 40.

¹³⁰ Gabriel García Márquez, “Una víctima relata el accidente aéreo del Chocó”, en *op. cit.*, pág. 473.

En este fragmento, el narrador adquiere características indudablemente demiúrgicas: omnisciencia y omnipresencia. Primero accede a la mente de Álvaro Madiedo: sólo así puede saber que el personaje “sintió deseos” de cantar, que “se le ocurrió” cantar algo en inglés y que “recordó” cierta canción. Después relata lo que, al mismo tiempo, sucedía en el Chocó y Bogotá: Madiedo y Joiner cantaban cuando la familia del ingeniero recibió una llamada telefónica; dormían cuando los parientes esperaban “guardando luz”. Ésta es información a la que ningún ser humano puede acceder sólo mediante sus sentidos: nadie puede sondear la mente de los demás ni hallarse en más de un sitio al mismo tiempo. Los personajes tampoco podían saber que se ubicaban cerca de un rancho, y mucho menos que éste fuera propiedad de un negro llamado Ángel Longa, “que extrae oro y siembra plátanos en las riberas de la quebrada de La Chamba”. Sin duda, estas cualidades del narrador responden a que la investigación de García Márquez incluye más de una fuente.

En el fragmento, un afán de precisión se manifiesta de manera evidente con la mención del número telefónico de la familia del ingeniero. Con ello el narrador hace alarde de su omnisciencia. Lo mismo ocurre en “El Chocó que Colombia desconoce”; en este relato, el enunciador detalla algunas cuestiones que juzga importantes, como las de la mesa en donde come una familia chocoana:

[...] Condoto sigue tratando de reconquistar el pasado. Cada minuto del día sus habitantes luchan contra lo que ellos consideran una tremenda injusticia. Es ésa una amargura que están atesorando grano a grano, con la misma desesperación paciente con que recolectan en ocho días un castellano de platino. Esa concentrada rebeldía, esa lucha implacable y sorda contra una adversidad que no pueden entender, constituye la almendra esencial de su psicología. En Condoto, como en todo el Chocó, desean que se les desembotelle, que construyan la carretera, que se garantice la salida al mar. Pero en el fondo están pensando en el platino. No pueden entender que allí mismo, en el patio de sus casas, una draga remueve enormes cantidades de tierra, que desentrañe la riqueza del cauce, mientras ellos se sientan en una mesa que en 1918 fue adornada con grabados

de oro, y ahora sirve apenas para comer un poco de arroz simple y tres tajadas de plátano frito.¹³¹

El dominio absoluto del tiempo es una cualidad del narrador omnisciente; gracias a ello, el enunciador del relato citado puede precisar que la mesa fue adornada con grabados de oro en 1918: ni antes ni después. Recuérdese que, con la precisión, el relato periodístico adquiere cierta verosimilitud.

En el fragmento reproducido, no obstante, lo que más destaca es el diáfano conocimiento que tiene el narrador acerca de los más recónditos pensamientos de una colectividad entera. Aunque puede tratarse de una sinécdoque generalizante, no cabe duda de que el narrador se ha deslizado al interior de más de una mente chocoana: concluye que la rebeldía es la característica medular de la personalidad de los habitantes del Chocó. También especifica los deseos de dicha gente: que se construya una carretera para que puedan llegar fácilmente a la costa. Más aún: asegura que la extracción de platino de su tierra, por parte de una empresa extranjera, es lo que subyace en sus pensamientos; les parece injusto, indignante, el enriquecimiento de los dueños de la Chocó Pacífico con recursos naturales que consideran suyos, por cuanto el pueblo chocoano cada día es más pobre, en contraste con la opulencia de antaño, que permitía a los chocoanos adquirir mesas con grabados de oro.

Como hemos dicho, la percepción ilimitada del narrador omnisciente lo faculta para describir con sumo detalle. Acaso también le permite valorar expresamente lo referido: a fin de cuentas, hipotéticamente hablando, resultaría inútil cuestionar las valoraciones de quien todo lo sabe. Sea como fuere, los narradores omniscientes de los primeros relatos periodísticos de García Márquez se

¹³¹ Gabriel García Márquez, "El Chocó que Colombia desconoce", en *ibid.*, pág. 213.

permiten valoraciones tajantes; apréciense éstas en el siguiente fragmento de “Un grande escultor colombiano ‘adoptado’ por México”:

En 1935 regresó de España Ramón Elías Betancourt, un remoto pariente de la madre de Rodrigo que tallaba y vendía cabezas de Cristo. Pero a nadie le llamó la atención en Fredonia porque el pueblo estaba invadido por los destrozados Cristos de Rodrigo. Eran unos crucifijos tremendos, embadurnados de pintura roja y monstruosamente martirizados, que ningún párroco quiso bendecir por la implacable concepción de su tortura. Todos esos Cristos habían salido de la estrecha y confusa oficina de estadística de Fredonia, donde Rodrigo tallaba santos arbitrarios, y en cuyos libros no se registró el catastro, ni los degüellos ni las defunciones en los dos años en que Rodrigo estuvo de oficial, ganando veinte pesos mensuales. Antes había sido cartero por doce pesos. Después de repartir el correo, tallaba santos. Y nada distinto hizo hasta ese día en que cayó en sus manos un ejemplar de la revista *Pan* que dirigía el ingeniero Enrique Uribe White, donde vio la fotografía de una escultura del colombiano Tobón Mejía, Rodrigo la reprodujo en barro, sin preocuparse de que fuera la estatua de una mujer desnuda. [...]¹³²

La valoración del narrador es indudable cuando se refiere a los crucifijos que tallaba Rodrigo Arenas Betancourt: son “tremendos”, “arbitrarios”, “monstruosamente martirizados” y concebidos con una tortura “implacable”. Al margen de las posibles hipótesis —“nada distinto hizo” y “a nadie le llamó la atención”—, el narrador muestra un conocimiento total de la historia: desde las cifras exactas de los salarios del escultor, hasta su despreocupación por lo “obsceno” de la escultura, además de lo no incluido en los libros de estadísticas a su cargo y del nombre del director de la revista *Pan*.

De entre todos los relatos analizados, quizá el narrador de “En Hiroshima, a un millón de grados centígrados” sea el que con más claridad manifiesta su estatuto

¹³² Gabriel García Márquez, “Un grande escultor colombiano ‘adoptado’ por México”, en *ibid.*, pág. 317.

de omnisciente. Despliega, al principio del discurso, una descripción precisa de la ciudad japonesa antes de la explosión nuclear:

[...] La policía de Hiroshima tenía una organización perfecta, por medio de la cual se controlaba a una ciudad más grande y más poblada que cualquiera de las ciudades colombianas: una ciudad compuesta en general por la clase media japonesa, dedicada al comercio en pequeña escala y a la pesca fluvial. De los 400.000 habitantes 50.000 eran niños en edad escolar. [...] Mientras Tokio, la capital, había sido devastada en gran parte por los constantes bombardeos, Hiroshima era una gigantesca ciudad intacta, con casas construidas de madera liviana para disminuir el constante riesgo de los terremotos. Todos los habitantes, salvo los sacerdotes católicos y 500 japoneses, profesaban el culto de Buda: había 750 templos, y apenas una pequeña parroquia católica en el centro mismo de la explosión, y una capilla en el noviciado, a 8 kilómetros de distancia.¹³³

La exactitud de cifras denuncia a un narrador extraordinariamente ilustrado: puntualiza que había cuatrocientos mil habitantes, cincuenta mil niños en edad escolar, quinientos japoneses no budistas, setecientos cincuenta templos, una parroquia católica en el centro de la explosión y una capilla en el noviciado, a ocho kilómetros de distancia. Establece, asimismo, una comparación entre Hiroshima y todas las ciudades colombianas: la ciudad japonesa, perfectamente organizada, estaba mucho más poblada que cualquiera de las del país sudamericano. Al carecer de restricciones informativas, el narrador omnisciente puede establecer el foco en cualquier punto del universo diegético: ya dentro de un personaje, ya fuera de él.

Después de algunas líneas, en el momento de la explosión, el narrador se interna en la mente del protagonista, el sacerdote jesuita Pedro Arrupe, y nos revela una de las impresiones de éste:

¹³³ Gabriel García Márquez, "En Hiroshima, a un millón de grados centígrados", en *ibid.*, pág. 452-453.

[...] Hubo una vibración tremenda: las cosas saltaron de su escritorio y la alcoba fue invadida por una violenta tempestad de vidrios rotos, pedazos de madera y ladrillos. Un sacerdote que avanzaba por el corredor fue arrastrado por un terrible huracán. Un segundo después surgió un silencio impenetrable, y el Padre Arrupe, incorporándose trabajosamente, pensó que había caído una bomba en el jardín.¹³⁴

Manifestación evidente de la omnisciencia del narrador, el enunciado “pensó que había caído una bomba en el jardín” exterioriza, en tercera persona, los pensamientos del sacerdote. El empleo del estilo indirecto implica, como hemos visto, interpretación de algunas palabras del personaje; en este caso, gracias a su perspectiva demiúrgica, el narrador llega al extremo de permitirse interpretar palabras que no han sido enunciadas. El mismo procedimiento es utilizado al referirse a los funcionarios del noviciado de la Compañía de Jesús en Hiroshima:

[...] aquel día nadie había oído hablar de una bomba atómica ni de la posibilidad de que alguien la fabricara y la lanzara sobre una ciudad de 400.000 habitantes. Pensaron que se trataba de un accidente local, y los funcionarios del noviciado se dirigieron a la ciudad a prestar los primeros auxilios. Fueron en bicicleta.¹³⁵

Al igual que en el ejemplo de “El Chocó que Colombia desconoce”, en este fragmento el narrador interpreta los pensamientos de un grupo de personas: “pensaron que se trataba de un accidente local”. Al decir que “nadie había oído hablar de una bomba atómica”, el agente de la mediación narrativa también ostenta el sondeo que efectuó en las mentes de los habitantes de la ciudad. Una vez más, el enunciadador expresa impresiones ajenas. Por último, dado que nadie sabía de la bomba atómica, la explicación técnica expuesta más tarde no pudo sino haber resultado de una “focalización cero”:

¹³⁴ *Ibid.*, pág. 453.

¹³⁵ *Ibid.*, pág. 453-454.

Primero fue la lluvia. Un violento aguacero se desplomó sobre la ciudad y extinguió las llamas en menos de una hora. Después fue un tremendo huracán que condujo por el aire enormes troncos de árboles calcinados, ruedas de vehículos, animales muertos y toda clase de escombros. Por encima de las cabezas de los sobrevivientes pasaron a considerable altura, volando, impulsados por el huracán, los destrozos de la catástrofe.

[...] aquellos fenómenos están perfectamente explicados: la condensación del vapor provocada por la inconcebible elevación de la temperatura [...] fue el origen de la lluvia torrencial. El vacío, la descompresión producida por la violenta absorción, dio origen al huracán apocalíptico que contribuyó a agravar la confusión y el temor.¹³⁶

El narrador, evidentemente, disfruta del privilegio de la omnisciencia: sólo una perspectiva así de amplia justifica la explicación de fenómenos meteorológicos. Del mismo modo, los vocablos técnicos imprimen al relato un matiz de erudición.

3.2.2. NARRADOR EQUISCIENTE

El narrador es *equisciente* cuando se ciñe a la información que pueden tener los personajes: “el foco coincide con un personaje que se convierte en el ‘sujeto’ ficticio de todas las percepciones, incluidas las que le afectan como sujeto”¹³⁷. Por lo que se refiere al conocimiento de la historia, las restricciones del enunciador en son, pues, las que tiene el personaje focalizador. En virtud de tal característica, Genette ha dicho que este tipo de narrador genera relatos focalizados *internamente*¹³⁸.

Gracias a este código de focalización, preferido por muchos novelistas del siglo XX —especialmente anglosajones— y por casi todos los escritores inscritos en el Nuevo Periodismo¹³⁹, es posible tener acceso tanto a lo que alcanzan los sentidos del personaje cuanto a lo que es objeto de reflexión interiorizada, aunque “sin

¹³⁶ *Ibid.*, pág. 454.

¹³⁷ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, pág. 51.

¹³⁸ Cf. Gérard Genette, *Figuras III*, pág. 245.

¹³⁹ Cf. Lourdes Romero, *op. cit.*, pág. 222.

alcanzar la capacidad de información propia del discurso no focalizado¹⁴⁰. Recuérdese que el narrador omnisciente carece de toda limitación relativa al conocimiento de la historia.

Al no mostrarse como juez superior y distante, el narrador equisciente produce un relato con “vibración humana”¹⁴¹, lo cual permite que los lectores “comprendamos su conducta como si fuera la nuestra”¹⁴². Escenarios y acontecimientos, personas y objetos, animales y plantas: todo el universo diegético adquiere, *ipso facto*, la forma y el sentido que tiene para el personaje focalizador. El narrador, por consiguiente, no refiere la historia como un sujeto fantástico: estructura el discurso a partir de un caudal de información equivalente al del focalizador.

Genette ideó y desarrolló el concepto de *focalización interna* a partir de las investigaciones de Todorov y del trabajo de Pouillon; distinguió tres subcategorías de ésta en *Figures III*: fija, variable y múltiple. La focalización interna es *fija* cuando el relato está focalizado sistemáticamente por un personaje; es *variable* si hay alternancia de focalizadores que presenten aspectos distintos de la historia; es *múltiple* cuando el mismo acontecimiento es focalizado por más de un personaje.

3.2.2.1. FOCALIZACIÓN INTERNA FIJA

En la *focalización interna fija*, un solo personaje monopoliza la percepción durante todo el relato. El discurso de un narrador que posea este punto de vista puede enunciarse en cualquiera de las personas gramaticales o, incluso, con más de

¹⁴⁰ Antonio Garrido, *El texto narrativo*, pág. 148.

¹⁴¹ Óscar Tacca, *op. cit.*, pág. 77.

¹⁴² Jean Pouillon, *op. cit.*, pág. 61.

una, como ocurre en *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, donde la perspectiva varía de un plano a otro de la conciencia del focalizador, mediante el empleo de la primera y la segunda persona. Acaso para evitar el desconcierto del lector, los relatos periodísticos con focalización interna fija suelen presentarse en una sola persona gramatical, como *Territorio comanche*, de Arturo Pérez-Reverte, que está focalizado por sólo un personaje y se halla enunciado en tercera persona. *Reportaje al pie de la horca*, de Julius Fucik, es un buen ejemplo de relato periodístico con focalización interna fija enunciado en primera persona; pero los ejemplos en lengua española más destacados los ofrece, sin duda alguna, Gabriel García Márquez.

De los primeros relatos periodísticos de dicho autor, sólo dos se hallan focalizados de este modo: “La verdad sobre mi aventura” y “El triple campeón revela sus secretos”, que también son los más extensos. Ambos se hallan enunciados en primera persona por el protagonista, al igual que *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. A continuación, un interesante fragmento de “La verdad sobre mi aventura”:

[...] Por fin cerré los ojos, extenuado, pero entonces ya el sol no me ardía en el cuerpo. No sentía sed ni hambre. No sentía nada, aparte de una indiferencia general por la vida y la muerte. Pensé que me estaba muriendo. Y esa idea me llenó de una extraña y oscura esperanza. Cuando abrí los ojos estaba otra vez en Mobile. Hacía un calor asfixiante y había ido a una fiesta al aire libre, con otros compañeros del destructor y con el judío Massey Nasser, el dependiente del almacén de Mobile donde comprábamos ropa los marineros. Era el que me había dado las tarjetas. Durante los ocho meses en que el buque estuvo en reparación Massey Nasser se dedicó a atender a los marinos colombianos, y nosotros, en prueba de gratitud, no comprábamos en un almacén distinto al suyo. Él hablaba el español correctamente, a pesar de que, según nos dijo, nunca había estado en un país de lengua castellana. Ese día, como casi todos los sábados, estábamos en ese café al aire libre donde sólo había judíos y marineros colombianos. En una tarima

de tabla bailaba la misma mujer de todos los sábados. Tenía el vientre desnudo y el rostro cubierto por un velo, como las bailarinas árabes de las películas. Nosotros aplaudíamos y tomábamos cerveza enlatada. El más alegre de todos era Massey Nasser, el dependiente judío del almacén de Mobile, que nos vendió ropa fina y barata a todos los marineros colombianos. No sé cuánto tiempo estuve así, embotado, con la alucinación de la fiesta de Mobile. [...] ¹⁴³

En este fragmento, el narrador-focalizador expresa su sentir anímico —deseos de morir— y físico —ardor en el cuerpo, sin hambre ni sed—; pero destaca especialmente la alucinación de la fiesta en Mobile, misma que describe de manera puntual: características del escenario, temperatura, asistentes, bailarina y actitud de los concurrentes. La confusión entre realidad y sueños o alucinaciones es característica de relatos focalizados internamente: los narradores omniscientes suelen advertir, desde un principio, que se trata de acontecimientos irreales; un narrador omnisciente enunciaría una frase del tipo “Velasco creyó encontrarse en Mobile”. El relato continúa con las siguientes líneas, donde el narrador duda formalmente de la autenticidad de sus recuerdos:

No sé cuánto tiempo estuve así, embotado con la alucinación de la fiesta de Mobile. Sólo sé que de pronto di un salto en la balsa y estaba atardeciendo. Entonces vi, como a cinco metros de la balsa, una enorme tortuga amarilla con una cabeza atigrada y unos fijos e inexpresivos ojos como dos gigantescas bolas de cristal, que me miraban espantosamente. Al principio creí que era otra alucinación y me senté en la balsa, aterrorizado. El monstruoso animal, que medía como cuatro metros de la cabeza a la cola, se hundió cuando me vio mover, dejando un rastro de espuma. Yo no sabía si era realidad o fantasía. Y todavía no me atrevo a decir si era realidad o fantasía, a pesar de que durante breves minutos vi nadar a aquella gigantesca tortuga amarilla delante de la balsa, llevando fuera del agua su espantosa y pintada cabeza de pesadilla. Sólo sé que —fuera realidad o fuera fantasía— habría bastado con que tocara la balsa para que la hubiera hecho girar varias veces sobre sí misma. ¹⁴⁴

¹⁴³ Gabriel García Márquez, “La verdad sobre mi aventura”, en *op. cit.*, pág. 427.

¹⁴⁴ *Ibid.*, págs. 427-428.

El narrador, que en este caso coincide con el focalizador, ignora si el animal visto fue real. Aunque parezca inverosímil la existencia de una tortuga de cuatro metros, nadie sabe con certeza si lo relatado realmente ocurrió: no hay un narrador omnisciente que lo aclare. Narrador y focalizador —*narrating self* y *experiencing self*, respectivamente¹⁴⁵— coinciden en este relato por cuanto se trata de un narrador autodiegético; pero, como se dijo al hablar de dicho tipo de narrador, éste aparece frecuentemente como una entidad ubicada en un tiempo ulterior con relación a la historia que relata, lo cual le posibilita mostrar visos de omnisciencia:

[...] Grandes cantidades de gaviotas se acercaban por todos lados. Me sentí acompañado y alegre. No tenía hambre. Con más frecuencia que antes tomaba sorbos de agua de mar. Me sentía acompañado en medio de aquella cantidad de gaviotas que volaban en torno a mi cabeza. Me acordé de Mary Address. “¿Qué habrá sido de ella?”, me preguntaba, recordando su voz cuando me ayudaba a traducir los diálogos de las películas. Precisamente ese día —el único que me acordé de Mary Address sin ningún motivo, apenas porque el cielo estaba lleno de gaviotas— Mary estaba en el templo católico de Mobile ordenando una misa por el descanso de mi alma. Aquella misa —según me escribió Mary a Cartagena— se dijo el octavo día de mi desaparición. Fue por el descanso de mi alma. Y ahora también creo que fue por el descanso de mi cuerpo, pues aquella mañana, mientras yo me acordaba de Mary Ardes y ella asistía a una misa en Mobile, yo me sentía dichoso en el mar, viendo las gaviotas que anunciaban la cercanía de la tierra.¹⁴⁶

Aquí el enunciador amplía la perspectiva: el foco ya no es el del yo de la historia —*experiencing self*—, sino el del yo de la narración —*narrating self*—. Aunque se trata de la misma persona, las experiencias posteriores han cambiado su modo de entender las cosas: ahora Velasco sabe lo que Mary Address, su novia,

¹⁴⁵ Cf. Franz Stanzel, *Narrative situations in the novel*. Tom Johns, *Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*, págs. 60-61.

¹⁴⁶ Gabriel García Márquez, “La verdad sobre mi aventura”, en *op. cit.*, pág. 421.

hacía en Estados Unidos mientras él observaba las gaviotas en medio del mar Caribe.

Este tipo de narrador, autodiegético *maduro*, se presenta también en “El triple campeón revela sus secretos”; dicha cuestión se ha ejemplificado ya al hablar del narrador autodiegético y de la función testimonial. En cuanto a la focalización interna de este relato, sobresale el empleo de paralipsis, figura que Genette define como “la omisión de una acción o pensamiento importante del héroe focal, que ni el héroe ni el narrador pueden ignorar, pero que el narrador decide ocultar al lector”¹⁴⁷. La más importante de este relato —y de todos los textos analizados— se presenta cuando el narrador omite cómo ganó por primera vez el una competencia nacional, la Tercera Vuelta a Colombia. La entrega novena del relato concluye con los resultados de la Segunda Vuelta, en que el narrador quedó en séptimo lugar:

Lo que vino después ya se sabe por los periódicos. Entré de decimosexto a Bogotá, pero ocupé el 7.º puesto en la clasificación general. [...] Desde entonces empezó la expectativa por mi carrera, y no hay competencia en que yo participe, que no sea registrada en los periódicos. El argentino Julio Arrastía, que me vio correr en la 11 Vuelta, fue contratado como entrenador de los ciclistas antioqueños por la Liga de Ciclismo, y desde entonces empezó mi verdadera vida de deportista. Empezaron los entrenamientos metódicos, la esperanza entre la gente de mi departamento, y la curiosidad de los periodistas que, poco a poco, ha ido haciendo pública mi vida privada.¹⁴⁸

El narrador inicia la décima entrega del relato refiriendo un momento posterior a su victoria en la Tercera Vuelta: cuando un sargento del aeródromo de Medellín descubre que Hoyos no había cumplido con su servicio militar. La omisión es aclarada entre rayas:

¹⁴⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 250.

¹⁴⁸ Gabriel García Márquez, “El triple campeón revela sus secretos”, en *op. cit.*, pág. 531.

En 1953 —después de ganar la III Vuelta a Colombia— Héctor Mesa, Fabio León y yo, nos disponíamos a viajar a Bogotá, a concentrarnos para la competencia de Francia. En aeródromo de Medellín, un sargento del ejército me pidió la libreta militar. Yo no había definido mi situación, y el sargento me prometió ayudarme si aplazaba el viaje a Bogotá y le acompañaba a la IV brigada. Me dijo que en un cuarto de hora se arreglaría todo, y en realidad, aquel cuarto de hora se convirtió en 18 meses.¹⁴⁹

Esta paralipsis no resulta de un cambio de focalización, sino de una elipsis¹⁵⁰: simplemente se omiten los detalles de la Tercera Vuelta. La aclaración del narrador también disipa toda sospecha de involuntariedad de la laguna. Su función es la de mantener la atención del lector por más tiempo: el receptor, con toda seguridad, espera una narración pormenorizada de la primera victoria nacional del ciclista, misma que no se presenta sino hasta la undécima entrega. El narrador concluye así su atribulada participación en la competencia:

Sólo al pasar las Mesitas del Colegio me sentí definitivamente en la punta, y empecé a empujar, escoltado ya por los motociclistas antioqueños, que corrían revólver en mano. Aquello me produjo una emoción incontenible. Corrí tan fuerte, que sin esperarlo batí el récord Bogotá-Girardot, al hacer el recorrido en cuatro horas cincuenta y cinco minutos y veintiún segundos.

[...] No olvidaré nunca mi entrada a Bogotá, como triunfador absoluto en la III Vuelta a Colombia. Fue una victoria emocionante. Pero un momento después, cuando concluyó la ovación y abandoné el velódromo para dirigirme al hotel Casa Marina, donde me disponía a descansar, recibí mi primera decepción. Piedras y palos me saludaron a la salida del velódromo.¹⁵¹

¹⁴⁹ *Ibid.*, pág. 533.

¹⁵⁰ Este concepto es explicado en el capítulo "Tiempo narrativo".

¹⁵¹ Gabriel García Márquez, "El triple campeón revela sus secretos", en *op. cit.*, pág. 543.

3.2.2.2. FOCALIZACIÓN INTERNA VARIABLE

La *focalización interna variable* permite el movimiento del núcleo focalizador del relato entre un número limitado de personajes para referir momentos distintos de la historia¹⁵². Es el caso de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, en donde Charles y Emma son los personajes focales. Se presenta también en muchas novelas policíacas y epistolares. *La guerra de Angola*, de Ryszard Kapuściński, es un buen ejemplo de este fenómeno en narrativa periodística; también lo es “El escándalo del siglo”, reportaje de García Márquez donde se dilucida, a manera de novela policíaca, el asesinato de Wilma Montesi. Sin embargo, hasta el 12 de julio de 1955 —límite de este estudio—, la focalización interna variable sólo se utiliza sistemáticamente en un relato periodístico del colombiano: “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia”.

En dicho reportaje, el primero que García Márquez escribió por encargo para *El Espectador*, se reconstruye lo ocurrido en torno de una serie de derrubios en Medellín. El relato modula entre varias conciencias focalizadoras de distintos acontecimientos; en cuanto a la focalización interna variable, es posible mencionar dos: Jorge Alirio y Guillermo Caro. El percance inicial es narrado a partir de la percepción del pequeño Jorge Alirio:

Los niños se dirigieron por la carretera hacia la tienda de Media Luna, que da su nombre a todo el sector, porque suponían que por aquellos lados no había llovido la noche anterior y podrían encontrar madera seca. Pero no se habían alejado un kilómetro de su casa (la tienda de Media Luna está a cinco), cuando Jorge Alirio sintió un ruido, “como unos caballos”, y vio que por la falda de la montaña rodaba un pequeño alud en dirección a la casa de sus padres.

“Corrimos para avisar —dice Jorge Alirio, el mayor y más locuaz de los niños—, pero entonces vimos que venía otro volcán, más grande

¹⁵² Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 245.

que el de antes, y nos caían piedras y palos en la carretera". Los niños se echaron a tierra hasta cuando cesó la avalancha. Un minuto después no encontraron un solo rastro de la casa.¹⁵³

El niño fue quien escuchó el ruido y vio el primer alud. Al igual que su acompañante, se echó a tierra, no encontró rastros de la casa y supuso que por la Media Luna no había llovido. La focalización interna se distingue también gracias a la cita: el personaje no sólo focaliza, sino que también narra sus propias experiencias. Líneas más adelante, el narrador raya en la omnisciencia: el núcleo focalizador se desplaza a Guillermo Caro, un vendedor de arena, para introducir la causa de la imprudente movilización civil:

A los 45 años de edad, Guillermo Caro Gallego llevaba 12 de ser arenero. Ganaba \$60 semanales vendiendo a \$7 el metro cúbico de arena. Con \$120 mensuales sostenía a su mujer y seis hijos, y había logrado construir una casa en terreno alquilado, con la esperanza de adquirirlo más tarde. [...] Caro había estado en el lugar de la tragedia, había pensado que los trescientos voluntarios que trataban de remover la tierra eran insuficientes, y regresó a "La Iguana" a solicitar el auxilio de sus compañeros. [...] ¹⁵⁴

El arenero focaliza el porqué los más de dos mil espontáneos acudieron al lugar del primer derrubio: creyeron que los trescientos voluntarios eran insuficientes. Éste es un aspecto clave de la historia, pues una nueva avalancha cayó sobre la multitud deseosa de socorrer a los damnificados, con lo cual la cifra final de víctimas aumentó exponencialmente. Las versiones del segundo derrumbe son dadas a conocer mediante focalizaciones internas; pero, por tratarse del mismo acontecimiento, no hablamos sino de focalización interna múltiple.

¹⁵³ Gabriel García Márquez, "Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia", en *op. cit.*, págs. 165-166.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pág. 167.

3.2.2.3. FOCALIZACIÓN INTERNA MÚLTIPLE

En la *focalización interna múltiple*, una misma historia o segmento de historia es narrado desde la perspectiva de varios personajes. Se halla en algunas novelas, como *El cuarteto de Alejandria*, de Lawrence Durrell; en relatos periodísticos, como el extraordinario reportaje de John Hersey, *Hiroshima*, y hasta en películas, como *Rashomon*, el filme clásico de Akira Kurosawa. En la muestra analizada, sólo aparece de manera relativamente significativa en “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia”: el narrador de dicho relato aprovecha la capacidad de conocimiento de dos personajes de la historia, Yolanda Moreno y Juan Ignacio Ángel, con relación al segundo derrubio de julio de 1954 en Medellín. Yolanda Moreno se hallaba con sus hermanos cuando aconteció la tragedia:

En vista de que estaba oscureciendo, de que no pasaba nada y de que todo el mundo se iba, Yolanda Moreno decidió regresar a su casa de Las Estancias con sus hermanos menores: Orlando, de 10 años, y Luz Stella, de 12. En ese momento vio llegar a Francisco Antonio Hernández, el lechero de su barrio, que acababa de encerrar las vacas en la hacienda de Jaime Arango [...]. Eran las seis y diez minutos de la tarde y amenazaba lluvia.

Yolanda Moreno tomó de la mano a sus hermanos, se abrió paso a través de una multitud disminuida ya a doscientas personas, y se dirigió a su casa por entre el barrizal formado en la carretera por el agua de los bomberos y la tierra removida. Salía del centro de los derrumbes cuando “pasó un terremoto” que le arrebató de las manos a los dos niños, los arrastró, los devoró en una fracción de segundo, mientras ella, misteriosamente paralizada e intacta, se sentía azotada por una tremenda explosión de lodo.¹⁵⁵

La equisiciencia del narrador —lo que Pouillon denominó “visión con”¹⁵⁶— se torna evidente cuando son transmitidos los pensamientos de Yolanda Moreno: “decidió regresar a su casa” y “vio llegar a Francisco Antonio Hernández”. El foco

¹⁵⁵ *Ibid.*, pág. 168-169.

¹⁵⁶ Jean Pouillon, *op. cit.*, págs. 60 y sigs.

se encuentra en la muchacha por cuanto el narrador sólo refiere las acciones de ésta: toma de la mano a sus hermanos, se abre paso a través de la multitud y se dirige a su casa. Yolanda Moreno percibió el derrubio como un fugaz terremoto que “devoró”, cual fiera salvaje, a sus hermanos Orlando y Luz Stella.

Juan Ignacio Ángel percibió el desastre natural de otra manera, desde otra perspectiva: no pudo correr porque sus piernas estaban paralizadas, de modo que el lodo cubrió su cuerpo hasta el pecho, y la chica que lo acompañaba asió y arañó sus piernas con desesperación hasta que murió asfixiada. He aquí la desgarradora escena:

[...] Juan Ignacio Ángel, el estudiante de economía que se encontraba en la cornisa, corrió hacia abajo, precedido de una muchacha, aproximadamente de 14 años, y un niño de diez. [...] Una avalancha de lodo se destrozó sobre ellos. Ángel trató de correr nuevamente, pero sus piernas estaban paralizadas. El lodo subió de nivel en un segundo hasta el pecho del estudiante que logró liberar su brazo derecho. En esa posición permaneció hasta cuando cesaron los ruidos atronadores, y sintió en sus piernas, en el fondo de aquel denso e impenetrable mar de lodo, la mano de la muchacha que al principio se aferraba a él con fuerza desesperada, que luego lo arañaba y que, finalmente, en contracciones cada vez más débiles, se desasíó de sus tobillos.¹⁵⁷

Gracias a este recurso, es posible tomar *estereoscópica* la perspectiva, y, con ello, conocer los acontecimientos a través de la percepción de varios personajes. Al repetir un suceso desde varias focalizaciones, el relato se enriquece con el contraste de versiones muchas veces opuestas, que ponen de manifiesto, una vez más, la imposibilidad de la “objetividad periodística”. Sin embargo, si la focalización interna múltiple incluye a todos los implicados en un acontecimiento —situación

¹⁵⁷ Gabriel García Márquez, “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia”, en *op. cit.*, pág. 169-170.

imposible para el relato analizado—, acaso es posible acercarse a lo que se ha denominado “equilibrio informativo”.

3.2.3. NARRADOR DEFICIENTE

Se dice que el narrador es *deficiente* cuando su conocimiento de la historia es incompleto, de modo que los personajes están mejor informados que él acerca de lo que ocurre en el universo diegético: cuando “el narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes”¹⁵⁸, maneja “una suma de información *deficiente* con respecto a la que poseen sus personajes”¹⁵⁹. Se trata, pues, del tipo de narrador menos enterado del meollo y los pormenores de la historia. El punto de vista que detenta no coincide con personaje alguno: el foco “se halla situado en un punto del universo diegético escogido por el narrador, *fuera de todo personaje* y que excluye, por tanto, toda información sobre los pensamientos de cualquiera”¹⁶⁰. Esto limita al narrador a simplemente referir la estricta representación de características superficiales y observables de personajes, acciones o lugares.

Limitado, recatado e ingenuo, el narrador dependiente de la focalización externa es el preferido en la novela conductista, género donde destacan las obras de Henry James, como *Daisy Miller*, limitadas sistemáticamente a la descripción del comportamiento de los personajes. Numerosos relatos de misterio, como algunos de Edgar Allan Poe y Horacio Quiroga, han utilizado la sombra y ambigüedad que dicha focalización puede generar.

Este tipo de narrador —heterodiegético por definición— es, en general, el que enuncia los relatos inscritos en el periodismo tradicional, especialmente las

¹⁵⁸ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pág. 185.

¹⁵⁹ Óscar Tacca, *op. cit.*, pág. 83.

¹⁶⁰ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, pág. 52.

notas informativas: anónimo y discreto, aparenta un registro mecánico, objetivo y *frío*. Con esta estrategia retórica, al lector puede parecerle que los sucesos acontecen y se disponen sin la participación del narrador. De ahí que se haya supuesto que el periodismo pueda dejar que el sentido de las noticias se manifieste por sí mismo ante el lector sin proporcionarle ayuda para interpretarlos: “que el lector genere su propia opinión”.

En efecto, cuando toda la historia esté focalizada externamente, la “narración puede entonces parecer objetiva, porque los acontecimientos no se presentan desde el punto de vista de los personajes, que podrían ser parciales”¹⁶¹. Pero, como dice Bal, no es más que una fisonomía aparente. De hecho, tal asepsia no es sino superficial, pues, como hemos venido diciendo, siempre hay una interpretación parcial del enunciador, por más discreto que éste sea.

Si se mantiene fiel a su estatuto de deficiencia, el narrador se limita a informar acerca de lo que puede captarse mediante los sentidos: acciones observables y palabras enunciadas. Llevado a sus últimas consecuencias, ubicaría al lector ante una historia irrelevante¹⁶², por cuanto sólo referiría una enumeración interminable de acontecimientos y descripciones (siempre acompañados por la inevitable e indeleble huella del narrador). Por eso suele alternar con la focalización omnisciente y equiscente.

La mayoría de los primeros relatos periodísticos de García Márquez incluyen numerosas secuencias focalizadas externamente. En ellas, el narrador suele evidenciar la suma deficiente de información mediante un *discurso modalizante*. Los *modalizadores* son, sucintamente, expresiones lingüísticas que señalan la actitud del

¹⁶¹ Mieke Bal, *op. cit.*, pág. 111.

¹⁶² Cf. Alfonso Sánchez-Rey, *op. cit.*, pág. 187.

locutor con relación al contenido proposicional de su enunciado. Expresan déficit informativo locuciones adverbiales y adverbios como *quizá, presumiblemente, tal vez, probablemente, por ventura, acaso, posiblemente*; verbos de opinión como *parecer, creer, suponer, estimar*; adjetivos como *dudoso, presunto, supuesto, sospechoso, presumible*, y también expresiones y frases del tipo *es posible que, es viable que, es probable que, hasta donde se sabe*. A continuación, un ejemplo de “Quibdó, totalmente paralizada”:

Las actividades de esta ciudad siguen completamente paralizadas. Los colegios, oficinas y almacenes se encuentran cerrados. Las comidas se improvisan en cualquier parte, pues con las amas de casa también el servicio doméstico se encuentra participando de lleno en el movimiento cívico.

[...] Lo que ocurre en Quibdó quizá nunca se ha presentado ni se presentará en Colombia ni en muchas partes. El pueblo íntegro está erguido, en defensa de su personalidad y de su tierra. La protesta por el intento de desmembración es vehemente y decidida, pero es una protesta con música. Los habitantes de Quibdó se reúnen hasta la madrugada, y van cantando parodias de todas las piezas populares con letras alusivas al movimiento.¹⁶³

En este caso, el adverbio “quizá” denota la ignorancia del narrador: éste no posee cabal certidumbre de la aseveración. La narrativa periodística temprana de García Márquez ofrece muchos más ejemplos de esta clase de modalización; en los ejemplos siguientes, hemos destacado los modalizadores con letra cursiva:

- a) “La destrucción de la barra protectora de la bahía y la arremetida del mar contra Puerto Colombia, *parecen* haber decidido la antigua, apasionada y un poco anecdótica controversia sobre la conveniencia de Bocas de Ceniza.”¹⁶⁴

¹⁶³ Gabriel García Márquez, “Quibdó, totalmente paralizada”, en *op. cit.*, págs. 197-198.

¹⁶⁴ Gabriel García Márquez, “La naturaleza decide el viejo pleito entre Puerto Colombia y Bocas de Ceniza”, en *ibid.*, pág. 344.

- b) “Quienes no han visto gaiteros escoceses ni en el cine, *debieron de quedar perplejos* ante aquel hombre que andaba impunemente con una corta falda a cuadros de colores y gruesas medias de lana hasta las rodillas.”¹⁶⁵
- c) “*Acaso sea en memoria de esa época beligerante que la ceremonia inaugural de los carnavales se llame ‘La batalla de flores’.*”¹⁶⁶

Ahora bien, al sólo referir características superficiales y observables, el narrador deficiente se denuncia muchas veces por el carácter marcadamente descriptivo de que reviste al relato. En el fragmento de “Quibdó, totalmente paralizada” reproducido antes de los tres pequeños ejemplos de modalización, también destaca el discurso descriptivo; las construcciones “siguen completamente paralizadas”, “se encuentran cerrados”, “está erguido”, “es vehemente y decidida” y “se reúnen” señalan la suspensión temporal que, como hemos dicho, identifica a las descripciones. Veamos ahora un fragmento de “Gran batida para controlar la ‘fiebre del ciclismo’ en Bogotá”, relato que expone las medidas tomadas por las autoridades bogotanas ante las numerosas irregularidades en materia de ciclismo no deportivo:

[...] En la vía pública se ven grupos de niños aprendiendo a manejar una bicicleta alquilada. Las hay de todos los tipos y de todas las marcas, y no se requiere ningún requisito distinto de la garantía, para tomarlas en alquiler. La tarjeta postal o el carnet de estudiante, o cualquier otro documento están considerados como respaldos aceptables para que un menor pueda retirar una bicicleta en alquiler.¹⁶⁷

En este fragmento, el narrador se ciñe a describir a ciclistas y bicicletas de las calles de Bogotá, sin formar parte de la serie predicativa. El enunciador, por tanto, no es un personaje. El empleo de la pasiva refleja —“se ven”— indica que la acción

¹⁶⁵ Gabriel García Márquez, “Un personaje singular en Bogotá”, en *ibid.*, pág. 265.

¹⁶⁶ Gabriel García Márquez, “‘El Torito’, danza madre del Carnaval”, en *ibid.*, pág. 78.

¹⁶⁷ Gabriel García Márquez, “Gran batida para controlar la ‘fiebre del ciclismo’ en Bogotá”, en *ibid.*, pág. 465.

recae sobre un sujeto paciente, el narrador heterodiegético; los verbos señalan claramente suspensión temporal. Lo mismo ocurre en “La preparación de la Feria Internacional”, donde se relata el improvisado montaje de la Feria Exposición Internacional de 1954:

[...] El pabellón de los señores Hernández Abondano y Enrique Jaramillo no existía en la mañana de ayer. En el momento de la inauguración estaba concluido, con un letrero en el que se anunciaba la rifa de dos automóviles a beneficio de los hijos de los presos. Uno de los pocos pabellones que estaban concluidos hasta en sus últimos detalles a las cinco de la tarde era el dramático y un tanto espantoso pabellón del Instituto de los Seguros Sociales, donde hay un cadáver de yeso, en tamaño natural, tendido entre sus cuatro cirios, y un hombre agonizante, con el cráneo destrozado. Es el anfiteatro de la exposición.¹⁶⁸

La descripción es denunciada por los verbos en copretérito (pretérito imperfecto para la Academia); recuérdese que este tiempo verbal sugiere duración o repetición y, con ellas, un matiz descriptivo. La duración es fehaciente en “no existía”; en “se anunciaba”, la repetición. Resulta innegable la descripción con el verbo copulativo en copretérito y en presente (“era” y “es”), y con el verbo terciopersonal en presente (“hay”).

La focalización externa, sin embargo, también puede hallarse en discursos narrativos: el déficit informativo es susceptible de manifestarse tanto al referir acciones cuanto características. El narrador de “La ciudad quedó paralizada” relata lo que ocurrió durante un torrencial aguacero de noviembre en Bogotá:

Desde las cuatro y treinta se paralizó el tránsito en el centro de la ciudad. La Avenida Jiménez de Quesada se convirtió en un caudaloso río que arrastraba objetos domésticos, sacados violentamente por la fuerza de la corriente de los barrios altos de la ciudad. No menos de

¹⁶⁸ Gabriel García Márquez, “La preparación de la Feria Internacional”, en *ibid.*, págs. 232-233.

300 vehículos estaban paralizados a esa hora en la Avenida Jiménez de Quesada. Los millares de transeúntes que fueron sorprendidos por la lluvia en las calles, se refugiaron en los edificios públicos, oficinas particulares, almacenes y cafés. El centro de la ciudad se paralizó totalmente.¹⁶⁹

Las acciones referidas en el fragmento son: 1) el tránsito se paralizó; 2) la Avenida Jiménez de Quesada se convirtió en un caudaloso río; 3) millares de transeúntes fueron sorprendidos por la lluvia en las calles; 4) los millares de transeúntes se refugiaron en edificios públicos, oficinas particulares, almacenes y cafés; 5) el centro de la ciudad se paralizó por completo. A pesar de la frase “estaban paralizados”, construcción en copretérito eminentemente descriptiva, no cabe duda de que se trata de una cadena de acciones. El sujeto que las enuncia se muestra como un agente anónimo, recatado y, desde luego, limitado: desconoce, por ejemplo, la cifra exacta de vehículos detenidos en la Avenida Jiménez de Quesada o lo que pensaban o decían los peatones. Si lo supiera, hablaríamos de focalización equiscente u omnisciente, o de una combinación.

En los primeros relatos periodísticos de García Márquez, es frecuente el entrecruzamiento de diferentes puntos de vista; la combinación más usual, con mucho, es la de equisciencia y deficiencia. Esto permite que el lector conozca *globalmente* a los personajes: desde afuera y desde adentro. Al desplazar el foco por el universo diegético, el narrador-periodista consigue incluir, en su relato, información de diversas fuentes, además de evitar la superficialidad de la deficiencia, la sobrecarga apreciativa de la equisciencia y el totalitarismo de la omnisciencia.

¹⁶⁹ Gabriel García Márquez, “La ciudad quedó paralizada”, en *ibid.*, pág. 249.

En “Perfume para limpiar trofeos”, anexo paratextual de la segunda entrega de “El triple campeón revela sus secretos”, el narrador combina la focalización externa con la interna al hablar de la posición económica del triple campeón:

[...] Ramón Hoyos tiene bien desarrollado el sentido de la seguridad económica desde la infancia. Confiesa que aprendió a andar en bicicleta, no por afición ciclística, sino por ganarse veinte centavos más todos los días. Sus amigos le hacen bromas en ese sentido. Pero él, simpático, cordial, no se siente molesto. Parece que otra de sus características —una característica muy antioqueña— es saber siempre para dónde va, sin importarle mucho lo que se diga. Y en su caso, a mayor velocidad que nadie.¹⁷⁰

El fragmento inicia sin focalización: con la oración “Ramón Hoyos tiene bien desarrollado el sentido de la seguridad económica desde la infancia”, el narrador se refiere a características de la personalidad que el ciclista ha formado desde que era niño, lo cual implica que un enunciador omnisciente ha analizado la vida del triple campeón (aunque extratextualmente sabemos que García Márquez estaba enterado de buena parte de la vida de Hoyos porque estaba elaborando un reportaje biográfico, en un análisis intrínseco dicho conocimiento sólo es atribuible a un narrador omnisciente). Enseguida la focalización se torna externa: el narrador refiere solamente acciones observables, es decir, su confesión y las bromas de sus amigos. El foco se desplaza, de inmediato, a Ramón Hoyos: “no se siente molesto”. Finalmente, el narrador manifiesta un déficit informativo al referirse a la posibilidad de que el ciclista siempre sepa “para dónde va”: la frase modalizadora “parece que” expresa dicha situación.

“La Marquesita de La Sierpe” ofrece un ejemplo canónico de la alternancia entre deficiencia y equisciencia del narrador en los primeros relatos periodísticos de

¹⁷⁰ Gabriel García Márquez, “Perfume para limpiar trofeos”, en *ibid.*, pág. 490.

García Márquez: el foco, inicialmente fuera de todo personaje, se desplaza al interior de una mente figural. He aquí el fragmento:

La descripción que hace el hombre de su aventura es tan fantástica como la leyenda de La Marquesita. Dice que durante las primeras doce horas del 1.º de noviembre navegó por entre la flora acuática, cada vez más apretada y alta. No advirtió ese día nada extraordinario. Pero la anochecer sintió en torno suyo fuertes olores de alimentos en elaboración, que estimularon su apetito y lo obligaron a comer y beber sin medida hasta la madrugada. Luego los olores fueron reemplazados por ruidos fantásticos, “como el bramido de un viaje de toros”, y por la alharaca de loros, micos y gallitos de ciénaga. Al amanecer del 2 de noviembre vio volar en torno de la balsa extraños animales, cuadrúpedos alados con cabezas y picos de aves y alcaravanes de plumaje metálico y resplandeciente.¹⁷¹

El narrador refiere los acontecimientos, primero, desde un punto de vista externo: después de calificar de “fantásticos” los recuerdos expresados por un personaje, el agente de la narración enuncia una oración con un *verbum dicendi*, lo cual implica, como se dijo al hablar de estilo directo, que se refiere un sintagma enunciado y, por consiguiente, percibido. Después, el foco coincide con el del personaje: así es posible relatar lo que sintió, oyó y olió.

¹⁷¹ Gabriel García Márquez, “La Marquesita de La Sierpe”, en *ibid.*, pág. 85.

4. TIEMPO NARRATIVO

Era un remanso
del silencio,
de un blanco silencio,
anillo formidable
donde los luceros
chocaban con los doce flotantes
números negros.

Federico García Lorca

De acuerdo con Genette, todo texto narrativo resulta de una dualidad temporal compuesta por el tiempo de la historia y el tiempo del relato. El *tiempo de la historia* es el tiempo referencial de lo contado: es la relación sincrónica y diacrónica de acontecimientos susceptibles de ser narrados. El *tiempo del relato* es la consecuencia de la representación narrativa, por parte del narrador, del tiempo de la historia. Con términos de Saussure, el tiempo de la historia es el tiempo del significado, y el del relato, el del significante.

El tiempo del relato o del discurso, sin embargo, acostumbra tener poca relación con el de la historia: "El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional"¹. En la historia, en efecto, varios sucesos pueden acontecer al mismo tiempo; pero el discurso debe ineludiblemente situarlos uno tras otro. Recuérdese que, "en el discurso, las palabras contraen entre sí, en virtud de su encadenamiento, relaciones fundadas sobre el carácter lineal de la lengua, que excluye la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez"².

¹ Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario", en Roland Barthes, *et. al.*, *Análisis estructural del relato*, pág. 180.

² Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, pág. 173.

En *Figuras III*, Genette distingue tres áreas de codificación de las relaciones temporales entre los acontecimientos narrados y la historia; éstas son *orden*, *velocidad* y *frecuencia*. El *orden* se refiere a la sucesión de los acontecimientos en la historia y su distribución en el relato; la *velocidad*, a la relación entre el tiempo que duran los sucesos en la historia y la extensión del texto; la *frecuencia* es la relación entre las repeticiones de la historia y las del relato. El juego retórico en el nivel temporal se establece cuando se rompe, en dichas categorías, el hipotético *grado cero*, es decir, la perfecta coincidencia entre historia y relato.

4.1. ORDEN

El estudio del *orden temporal*, dominio clave de organización de la narrativa, apunta a examinar la disposición de los acontecimientos de la historia en el relato. En palabras de Genette, "estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en la historia, en la medida en que va explícitamente indicado por el propio relato o se puede inferir de tal o cual indicio indirecto"³.

En ocasiones el narrador establece una relación de concordancia entre la sucesión de acontecimientos en la historia y su distribución en el discurso; los acontecimientos, en dichos casos, se narran en el mismo orden en que ocurren en la historia. Sin embargo, la secuencia textual rara vez coincide totalmente con la supuesta sucesión cronológica de la historia: ni siquiera en relatos con pretensiones científicas⁴. En la narrativa periodística, como en cualquier tipo de narración, dicha concordancia "es más hipotética que real"⁵: casi siempre resulta alterada, en

³ Gérard Genette, *Figuras III*, pág. 91.

⁴ Cf. Edward H. Carr, *¿Qué es la historia?*, págs. 9-40.

⁵ Lourdes Romero, "Anacronías: el orden temporal en el relato periodístico", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, julio-septiembre de 1997, pág. 67.

mayor o menor medida, en el momento en que el narrador, tras interpretar lo acontecido, enuncia su discurso.

Ya se trate de un narrador extradiegético o intradiegético, homodiegético o heterodiegético, el sujeto de la enunciación organiza a discreción las secuencias narrativas. Puede, en consecuencia, adelantarse o retroceder en la historia: “tanto el narrador (en primera o tercera persona) como los personajes pueden referirse a algo que aconteció antes del tiempo del que se narra. O pueden aludir a algo que, en el tiempo de la narración, debe suceder aún, y que es anticipado”⁶. De acuerdo con Chatman, en el discurso se puede disponer de manera distinta los sucesos “siempre que la secuencia de la historia siga siendo discernible”⁷. Así ocurre en el primer párrafo de “La preparación de la Feria Internacional”:

Una hora antes de que el presidente de la república inaugurara ayer la Feria Exposición Internacional, faltaban por lo menos diez días para que los trabajos estuvieran concluidos. Eran las cinco de la tarde. Por primera vez en toda la semana había dejado de llover y un sol brillante y firme resplandecía sobre las 300 estructuras metálicas. Minutos antes se había impartido la orden de suspender los trabajos, a través de los gigantescos altavoces que fueron instalados en el centro de la nueva y moderna ciudad de 125.000 metros cuadrados que 4.000 obreros trataban de terminar apresuradamente en una hora. Muy pocos obedecieron la orden.⁸

A partir de marcas de articulación, como locuciones adverbiales y tiempos verbales, es posible inferir el siguiente orden de acontecimientos en la historia: 1) había llovido durante toda la semana; 2) gigantescos altavoces fueron instalados; 3) resplandecía un sol brillante y firme; 4) los obreros trataban de terminar las obras; 5) se impartió la orden de suspender los trabajos; 6) muy pocos obedecieron la orden;

⁶ Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, pág. 40.

⁷ Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, pág. 67.

⁸ Gabriel García Márquez, “La preparación de la Feria internacional”, en *Obra periodística 2. Entre cachacos*, pág. 232.

7) el presidente inauguró la Feria; 8) concluyeron los trabajos. El orden en el relato es radicalmente distinto: 7, 8, 1, 3, 5, 2, 4 y 6. Se evidencia, por tanto, una indiscutible manipulación del narrador, un juego retórico que aparta de lo ordinario al mensaje, en la activación de lo que Jakobson denominó *función poética*, es decir, la "orientación (*Einstellung*) hacia el mensaje como tal"⁹.

La alteración deliberada del orden de la historia en el discurso fue advertida por la retórica clásica, especialmente en las descripciones y estudios sobre *dispositio*: Horacio, por ejemplo, identificó que muchos relatos no inician por el principio, sino por la *mitad* de la historia. A esta clase de inicio se le conoce como *in medias res*; en cambio, cuando el relato empieza por el final, su inicio es *in extremas res*. Cuando el narrador comienza el discurso con el primero de los acontecimientos relatados, nos hallamos ante un caso de inicio *ab ovo*. Las investigaciones concernientes a la entrada o *lead* de los relatos periodísticos apuntan a un predominio de los inicios *in medias* e *in extremas res*¹⁰, como sucede en "La preparación de la Feria Internacional".

Se denomina *desviación cronológica* o *anacronía* a todo tipo de discordancia entre el orden de la historia y el orden del relato¹¹. El autor de *Figures III* identifica dos clases principales de anacronías: las que evocan acontecimientos anteriores al momento en que se halla el relato y las que refieren sucesos posteriores. Llamó *analepsis* a las retrospecciones y *prolepsis* a las anticipaciones. Así pues, toda anacronía interrumpe un relato principal que la encuadra: las anacronías se presentan, invariablemente, como inserciones metadiegeticas en un relato marco o

⁹ Cf. Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, pág. 358.

¹⁰ Cf. Petra María Secanella, *El "lid", fórmula inicial de la noticia*.

¹¹ Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, págs. 91-92.

primario. A la distancia entre anacronía y relato primario se le conoce como *alcance*; la *amplitud*, en cambio, define el tamaño de la anacronía en la historia¹².

Como hemos dicho, la localización de las anacronías es favorecida por marcas de articulación, cuya claridad se vincula con las precauciones que, en el plano de la pragmática narrativa, tome el emisor del relato para que el receptor reconstruya el orden de la historia u *ordo naturalis*. Dichas marcas generalmente son adverbios o locuciones adverbiales de tiempo, como “algunos años antes” o “días después se supo”. Los tiempos verbales también resultan de gran utilidad.

4.1.1. ANALEPSIS

Genette denominó *analepsis* a los movimientos temporales retrospectivos destinados a relatar sucesos anteriores al presente de la acción: *analepsis* es “toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos”¹³. También conocida como *flash-back*, *retrospección épica* o *exposición retardada*, la *analepsis* es un recurso narrativo de frecuente utilización en toda clase de relatos: ancestral como *La Odisea*, este recurso es, en principio, inherente a la narrativa, pues, como dice Kayser, el enunciador de dicha clase de textos “no se encuentra vinculado a una sucesión temporal rígida”¹⁴.

La *analepsis* es explotada tanto por el periodismo tradicional cuanto por el moderno: ya por considerar lo más reciente como lo noticioso, ya por buscar tensión con la ruptura del orden canónico. En ambos casos, el narrador se ve obligado intercalar resúmenes retrospectivos que suministren información necesaria para comprender el sentido de ciertos acontecimientos. Dicha exigencia aparece siempre

¹² *Ibid.*, pág. 103.

¹³ Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 95.

¹⁴ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, pág. 271.

que el narrador inicia con acontecimientos que son consecuencias, como en la inmensa mayoría de los relatos periodísticos. Esto comprende, desde luego, la narrativa periodística de García Márquez. Veamos un ejemplo de "El triple campeón revela sus secretos":

[...] Durante mi permanencia en Bogotá, como miembro de las Fuerzas Armadas, no tuve ningún problema con el público. Pero en cambio, me sorprendió la actitud de protesta de la prensa por la recepción de piedras y palos que se me hizo en Bogotá, al concluir la V Vuelta a Colombia. En realidad, Bogotá siempre me ha recibido así, y para mí no fue una sorpresa que la última vez hubieran tratado de enlazarme, tumbarme de la bicicleta, y que me hubieran golpeado sucesivamente, desde cuando entré a la ciudad, hasta cuando llegué al velódromo.

[...] Desde cuando se vio claramente que yo sería el vencedor de la III Vuelta a Colombia, mis amigos estuvieron seguros de que Bogotá no me recibiría bien, porque el público de Bogotá quería que ganara Efraín Forero. Entonces, viajaron desde Antioquia cuatro motociclistas, quienes me escoltaron, revólver en mano, hasta la culminación de la III Vuelta. Pero esa precaución no sirvió de mucho: cuando salía del velódromo, fui recibido con piedras, cáscaras y palos. Bajo una tremenda lluvia de golpes, tratando de defenderme con la bicicleta. Logré llegar hasta el vehículo que me conduciría al Hotel Casa Marina. En el trayecto me arrebataron de las manos la bicicleta —la primera bicicleta de carrera de mi propiedad— y nunca volví a saber de ella.

Por eso no me sorprendió que se me tributó en Bogotá en la V Vuelta. Me sorprendió, en cambio, que después de la III Vuelta hubiera sido más nutrida y entusiasta que la de este año, la recepción que se me tributó en Medellín.¹⁵

En este fragmento, el narrador refiere la consecuencia antes que las causas: debido a sus vivencias, no le sorprenden ciertos sucesos recurrentes. Ramón Hoyos explica que Bogotá siempre lo ha recibido de manera hostil, a excepción de cuando compitió y ganó en representación de las Fuerzas Armadas, en la Cuarta Vuelta a Colombia. Una analepsis interna refiere la manera como reaccionó la afición cuando

¹⁵ Gabriel García Márquez, "El triple campeón revela sus secretos", en *op. cit.*, pág. 534.

Hoyos llegó a Bogotá al concluir la Quinta Vuelta, que también ganó: trataron de enlazarlo y de tumbarlo de la bicicleta, y lo golpearon sucesivamente. De inmediato, el narrador inserta otra analepsis, con mayor alcance, en la que relata lo que le ocurrió cuando ganó la Tercera Vuelta: a pesar de que sus amigos lo escoltaron hasta el velódromo en previsión de los ataques que pudiera recibir, a la salida del lugar fue agredido y le fue robada la bicicleta. La función de estas analepsis es, por tanto, recuperar secuencias cuyo conocimiento se hace necesario para dotar de coherencia interna a la historia.

Hemos dicho, en el capítulo anterior, que los narradores autodiegéticos rayan en la omnisciencia: dado que la historia constituye sus propios recuerdos, pueden desplazarse *ad libitum* por el tiempo diegético. Las analepsis surgen con alguna frecuencia de un impulso de activación de la memoria del narrador, sobre todo cuando éste es homodiegético; como en el caso del ejemplo anterior, su presencia es imprescindible para contextualizar y dar sentido a los acontecimientos narrados en el relato principal. En "La verdad sobre mi aventura", el narrador evoca acontecimientos previos en virtud de la necesidad de explicar algunos juicios emitidos:

[...] No sentía miedo, pues el instructor nos había enseñado a defendernos en un naufragio. Sin embargo, no era normal la inquietud que sentía aquella noche en que vimos *El motin del "Caine"*. No quiero decir que desde ese instante empecé a presentir la catástrofe. Pero la verdad es que nunca había sentido tanto temor frente a la proximidad de un viaje. En Bogotá, cuando era niño y veía las ilustraciones de los libros, nunca se me ocurrió que alguien pudiera encontrar la muerte en el mar. Por el contrario, pensaba en él con mucha confianza. Y desde cuando inicié en la marina, hace casi doce años, no había sentido nunca ningún trastorno durante el viaje.¹⁶

¹⁶ Gabriel García Márquez, "La verdad sobre mi aventura", en *ibid.*, pág. 383.

Son identificables dos analepsis en este fragmento: la primera, de muy reducida amplitud, se refiere al momento en que el instructor le enseñó a actuar en caso de naufragio; la segunda, mucho más amplia, abarca desde cuando era niño y veía ilustraciones hasta el momento en que, tras asistir a la proyección de *El motín del "Caine"*, sintió miedo al mar. Ambas proporcionan información necesaria para comprender el sentido del relato marco: sin ellas, el lector desconocería las razones por las cuales no había tenido miedo al mar; se producirían efecto y tono de un narrador fanfarrón, acaso contraproducentes para un relato periodístico.

No sólo los narradores homodiegéticos evidencian su capacidad para someter el fluir del tiempo diegético a criterios particulares de organización discursiva. En el caso del periodismo temprano de García Márquez, la función de las analepsis es muchas veces *completiva*, pues llenan un vacío creado previamente por la supresión de un lapso de la historia; dicha omisión suele resultar de un inicio *in medias* o *in extremas res*. Un buen ejemplo se presenta en "‘El Torito’, danza madre del Carnaval", relato donde se narra la historia del Carnaval de Barranquilla y se describe su situación actual:

Seguramente es más que una casualidad el hecho de que, en una ciudad fundada por ganaderos, la más antigua danza del carnaval sea la de "El Torito". En 1883, mientras el resto del país salía de una guerra civil para meterse en otra, un grupo de alegres barranquilleros que como los de ahora y los de siempre no tenían mucho que ver con la política, organizó la danza de "El Torito" con la misma seriedad y el mismo sentido institucional con que en cualquier otra parte se hubiera organizado un nuevo partido político.¹⁷

Si identificamos el inicio de la historia con el nacimiento del Carnaval de Barranquilla y el final con su situación actual, nos hallamos ante un relato que inicia *in extremas res*. El texto comienza con la oración "Barranquilla festeja actualmente

¹⁷ Gabriel García Márquez, "‘El Torito’, danza madre del Carnaval", en *ibid.*, pág. 78.

cinco días de Carnaval”¹⁸; dicha locución constituye el inicio del relato marco y contiene la información que imprime actualidad al discurso. El narrador, heterodiegético, interrumpe el relato principal a fin de proporcionar información relativa a los inicios de la festividad y al posible origen del nombre de su danza más antigua: “El Torito”. Esta analepsis abarca la mitad del texto.

En otros relatos las analepsis son mucho menos amplias. En “Perfume para limpiar trofeos”, anexo paratextual de la segunda entrega de “El triple campeón revela sus secretos”, apenas se distingue una lacónica interrupción retrospectiva, que coincide con una breve oración subordinada:

Él mismo es excesiva, casi enfermizamente cuidadoso de sus propiedades. Una Virgen del Carmen, de 60 centímetros de altura, que recibió entre los numerosos regalos por su último triunfo, está expuesta en un rincón de su dormitorio, pero todavía envuelta en papel celofán.¹⁹

La analepsis se halla en la oración subordinada que aclara el origen de la escultura religiosa que Hoyos tiene en su habitación: la “recibió entre los numerosos regalos por su último triunfo”. La interrupción es, en términos sintagmáticos, lo suficientemente breve como para ser expresada en una pequeña oración subordinada. En casos como éste se evidencia sintácticamente que las analepsis no son sino interrupciones a una estructura más amplia, que Genette denominó relato *marco, primario o primero*.

El orden temporal permite muchos juegos retóricos: baste recordar relatos como “Viaje a la semilla”, de Alejo Carpentier, donde el orden temporal de la historia está completamente invertido en el relato. Por sus objetivos pragmáticos, el

¹⁸ *Ibid.*, pág. 77.

¹⁹ Gabriel García Márquez, “Perfume para limpiar trofeos”, en *ibid.*, pág. 489.

periodismo suele evitar infracciones temporales tan drásticas. Sin embargo, el juego con la disposición de los acontecimientos puede ser bastante complejo, como en “La preparación de la Feria internacional”, cuya entrada ya hemos analizado. Algunas anacronías en los primeros relatos periodísticos de García Márquez se ven interrumpidas por otras anacronías. “Belencito, una ciudad a marchas forzadas” ofrece un ejemplo de analepsis dentro de analepsis:

Puede decirse, con absoluta seguridad, que en ninguna ciudad del país se está trabajando actualmente con la intensidad, la fiebre y la desesperación con que se trabaja en Belencito, una ciudad moderna, de ruidoso y confuso cosmopolitismo, situada a siete kilómetros de Sogamoso, en el recodo de una extensa llanura agrícola. Hace ocho años, la ciudad no existía. A todo lo ancho del valle no había otra edificación que una larga casa colonial llena de ventanas, que hasta hace un siglo era un convento de agustinos, y una capilla de cal con una sola torre, un solo ventanuco y una sola campana. “Belencito” se llamaba el lugar que a nadie más interesaba que a los promeseros que lo visitaban una vez al año, y últimamente a los historiadores, porque se había dicho que allí reposaban los restos del general Rook, el irlandés que murió en la batalla del Pantano de Vargas después de haberse guardado la cercenada mano en el bolsillo, para seguir luchando con la otra.²⁰

El fragmento inicia con una descripción de Belencito en el momento de la enunciación: las construcciones en pasiva refleja en presente lo evidencian. Una marca de articulación —“hace ocho años”— identifica una analepsis y determina su alcance; se despliega entonces la expansión sintagmática de una serie predicativa en pretérito y copretérito. Después de mencionar que en el lugar no había más que un solitario convento —sentido reforzado con la reiteración de “*un solo*” convento, “*una sola torre*” y “*una sola*” campana—, la analepsis se ve suspendida por otra: la interrupción —perdónese la redundancia— se interrumpe. El narrador enuncia, pues, una regresión a un pasado anterior: el antecopretérito (pretérito pluscuamperfecto para la Academia) en “se había dicho” es la clave para identificarla; esta regresión

²⁰ Gabriel García Márquez, “Belencito, una ciudad a marchas forzadas”, en *ibid.*, págs. 218-219.

refiere el rumor concerniente a la ubicación de la tumba del general Rook. A su vez, esta analepsis es interrumpida por otra: dicho individuo “murió en la batalla del Pantano de Vargas”. El adverbio “después” indica una nueva interrupción retrospectiva: antes de morir, el irlandés se guardó “la cercenada mano en el bolsillo”.

En este fragmento de “Belencito, una ciudad a marchas forzadas”, el orden de la historia está completamente invertido, de manera similar a lo que ocurre en el cuento de Carpentier. Si nos referimos sólo al fragmento, la historia inicia cuando el general Rook guarda su mano y concluye con la existencia de la ciudad moderna. Teóricamente, estas construcciones de analepsis dentro de analepsis pueden continuar *ad infinitum*: las limitaciones las establece la extensión del texto y, en el periodismo, también la inteligibilidad.

Dentro de una analepsis pueden insertarse varias retrospectiones. En el siguiente fragmento de “El triple campeón revela sus secretos”, Ramón Hoyos interrumpe la misma analepsis en dos ocasiones:

[...] Hasta hoy, mi período de desmoralización más alarmante fue el que comenzó el 11 de julio del año pasado, cuando los derrumbes del cerro Santa Elena —donde batí mi primer récord— sepultaron a mi madre y a mi hermana mayor, maría angélica. Yo recibí la noticia en el cuartel, en Bogotá, cuando aún tenía las manos enyesadas. Esa mañana, había recibido una carta de mi madre, donde me decía que me cuidara mucho. Aproximadamente a la misma hora en que yo leía la carta, mi madre y mi hermana caían sepultadas por un cerro que desde mucho antes estaba estrechamente vinculado a mi carrera.²¹

El relato marco es claramente interrumpido cuando el narrador comienza a hablar de lo sucedido el “11 de julio del año pasado”: los derrumbes del cerro Santa

²¹ Gabriel García Márquez, “El triple campeón revela sus secretos”, en *ibid.*, pág. 536.

Elena causaron la muerte a su madre y a su hermana. Este relato metadieético es el que se ve interrumpido en dos ocasiones: para mencionar que en dicha colina superó su primera marca y para referir el momento en que recibió la carta de su madre. La primera es de mayor alcance, pero más breve en términos de cantidad de palabras. La segunda retrocede en el mismo día. Después el narrador expresa una relación sincrónica entre el momento en que leía la carta y el instante en que su madre y su hermana murieron.

4.1.2. PROLEPSIS

En las *prolepsis*, el relato en curso se interrumpe para referir un acontecimiento que es posterior, en el tiempo de la historia, al punto donde se le inserta en el discurso. En palabras de Genette, es *prolepsis* “toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior”²². Así pues, la *prolepsis* anticipa algún suceso cuya ocurrencia es posterior en el tiempo de la diégesis. También se le conoce como *anticipación épica*, *prospección*, *flashforward* y *cutforward*

Se considera que la *prolepsis* es *interna* u *homodiegética* cuando un segmento textual se traduce en el adelanto de información inscrita en los límites del relato marco; es *externa* o *heterodiegética* cuando el asunto difiere de la temática del relato principal. Habitualmente representa la anticipación mediante expresiones adverbiales de tiempo y de modo o de tiempos verbales —futuro, presente o pospretérito— que contrastan con el pretérito: “después sería”, “vendrá a ser”, “contó más tarde”, “posteriormente se supo”, por ejemplo. Es importante tener en

²² Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 95.

cuenta que, con relación al momento en que se enuncia, los acontecimientos narrados suelen haber ocurrido ya o estar ocurriendo.

De acuerdo con Genette, la enunciación en primera persona, generalmente de un narrador homodiegético, facilita la existencia de prolepsis: "El relato 'en primera persona' se presta mejor que ningún otro a la anticipación, por su propio carácter retrospectivo declarado, que autoriza al narrador a alusiones al provenir, y en particular a su situación presente, que forman parte en cierto modo de su función"²³. Así ocurre en "La verdad sobre mi aventura":

Por todo el camino había cocos. En el mar había soportado la sed. Pero allí, sobre el burro, avanzando por un camino estrecho y torcido, bordeado de cocoteros, sentí que no podía resistir un minuto más. Pedí que me diera agua de coco.

—No tengo machete —dijo el hombre.

Pero no era cierto. Llevaba un machete al cinto. Si en aquel momento yo hubiera estado en condiciones de defenderme, le habría quitado el machete por la fuerza y habría pelado un coco y me lo habría comido entero.

Más tarde me di cuenta por qué rehusó el hombre darme agua de coco. Había ido a una casa situada a dos kilómetros del lugar en que me encontré, había hablado con la gente de allí y ésta le había advertido que no mediera nada de comer hasta cuando no me viera un médico. Y el médico más cercano estaba a dos días de viaje, en San Juan de Urabá.

Antes de media hora llegamos a la casa. Una rudimentaria construcción de madera y techo de zinc a un lado del camino. [...] ²⁴

Una vez en tierra, Velasco es auxiliado por un hombre de la costa que se niega a proveerle agua de coco, arguyendo que no portaba machete. Velasco se percata de la mentira: el hombre portaba uno al cinto. De inmediato, la escena es interrumpida por una prolepsis, marcada claramente por una locución adverbial: "más tarde me di cuenta por qué rehusó el hombre darme agua de coco". Tras

²³ *Ibid.*, pág. 121.

²⁴ Gabriel García Márquez, "La verdad sobre mi aventura", en *op. cit.*, pág. 438.

exponer los porqués en una analepsis, el enunciador continúa narrando el relato marco.

Las prolepsis figuran también en relatos enunciados en tercera persona, sobre todo si el narrador es omnisciente. Un fragmento de “Un grande escultor colombiano ‘adoptado’ por México”, reportaje alusivo a la vida del escultor Rodrigo Arenas Betancourt, ejemplifica dicha cuestión:

[...] Nació el 24 de octubre [de 1919], bajo el signo de Scorpio, pero en su casa nadie tenía con los astros relaciones distintas de las puramente agrícolas. Sus padres eran, cuando nació Rodrigo, dos campesinos antioqueños, como esos de carriel y alpargates que llegan los domingos a través de un bambuco, a vender frutos de la tierra en la plaza del pueblo. Pero antes de cumplir los cinco años, sin proponérselo y sin recordarlo ahora con mucha precisión, Rodrigo los obligó a cambiar de oficio, a abandonar la áspera fracción del Uvital y a instalarse en Fredonia, para que el niño pudiera ir a la escuela. Nadie había pensado entonces que cuando fuera hombre sería escultor. Pero habiendo sido agricultor desde niño, tampoco habría pensado su padre que sería albañil en Fredonia para que el niño de cinco años pudiera asistir a la escuela. [...]²⁵

Tras resumir brevemente los primeros cinco años de la vida del artista, el narrador refiere, de manera irónica, que el protagonista llegará a ser escultor: “Nadie había pensado entonces que cuando fuera hombre sería escultor”. Nótese la complejidad temporal de la frase: la oración principal —“nadie había pensado entonces”— se halla en antecopretérito (pretérito anterior para la Academia), de modo que hablamos de una analepsis; la prolepsis aparece en la subordinada. Es muy frecuente el empleo del pospretérito (condicional para la Academia) en las prolepsis de los primeros relatos periodísticos de García Márquez. En el caso citado, el circunstancial de tiempo se halla determinado por un verbo en pretérito de subjuntivo (pretérito imperfecto de subjuntivo, según la Academia). La construcción

²⁵ Gabriel García Márquez, “Un grande escultor colombiano ‘adoptado’ por México”, en *ibid.*, págs. 315-316.

es similar en una segunda prolepsis: “tampoco habría pensado su padre que sería albañil en Fredonia para que el niño de cinco años pudiera asistir a la escuela”.

Las rupturas sucesivas al orden de los acontecimientos originan, en la narrativa temprana de García Márquez, una tensión notable. Advértase, por ejemplo, la zozobra ocasionada por el tono funesto de las prolepsis en los siguientes fragmentos de “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia”:

[...] Caro había estado en el lugar de la tragedia, había pensado que los trescientos voluntarios que trataban de remover la tierra eran insuficientes y regresó a “La Iguaná” a solicitar el auxilio de sus compañeros. Todos accedieron, menos uno, “porque el sábado me había tomado un purgante”. Dieciocho no regresaron jamás, entre ellos una mujer: Isabel Salazar, arenera que vivía en Las Nieves con su madre y tres hijos.

[...] Juan Ignacio Ángel, el estudiante de economía que se encontraba en la cornisa, corrió hacia abajo, precedido de una muchacha, aproximadamente de 14 años, y un niño de diez. Sus compañeros, Carlos Gabriel Obregón y Fernando Calle, corrieron en sentido contrario. El primero, sepultado a medias, murió por asfixia, el segundo, que era asmático, se detuvo jadeante, y dijo: “No puedo más”. Nunca volvió a saberse de él.

[...] “Cuando corría hacia abajo, con la muchacha y el niño —ha contado Juan Ignacio Ángel— encontré un barranco grande. Los tres nos tiramos al suelo”. El niño no volvió a levantarse jamás.²⁶

Es evidente la repetición de los adverbios *nunca* y *jamás* en construcciones en pretérito con sentido negativo. El narrador emplea esta fórmula para puntualizar que las acciones no se volvieron —ni se volverán— a repetir. Las prolepsis, en este caso, ofrecen un modo lustroso y mesurado, original, de referir la muerte de los personajes. Su restringida amplitud evita que se presten a reflexiones crítico-interpretativas, como ocurre con las analepsis.

²⁶ Gabriel García Márquez, “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia”, en *ibid.*, págs. 167, 169-170.

La reducida amplitud de las prolepsis del periodismo garciamarquiano también condiciona otra función habitual: aludir tangencialmente sucesos relevantes que únicamente *a posteriori* serán detallados. Al sólo anunciar la muerte de Rengifo, Luis Alejandro Velasco, el narrador de “La verdad sobre mi aventura”, proyecta una difusa atmósfera de suspenso, de curiosidad angustiante:

[...] No podía dormir. Con la cabeza apoyada en las manos oía el suave batir del agua contra el muelle, y la respiración tranquila de los cuarenta marinos que dormían en el mismo salón. Debajo de mi litera, el marinero primero Luis Rengifo roncaba como un trombón. No sé qué soñaba, pero seguramente no habría podido dormir tan tranquilo si hubiera sabido que ocho días después estaría murto en el fondo del mar.²⁷

La anticipación se halla en “seguramente no habría podido dormir tan tranquilo si hubiera sabido que ocho días después estaría murto en el fondo del mar”. Con esta prolepsis, se aumenta la expectativa en el modo en que se desarrollará el acontecimiento presagiado: como diría Kayser, el *velo* se levanta sólo un poco y por una parte a fin de producir una insoportable ansiedad en el lector. En el buen periodismo, dicho efecto se acentúa: las necesidades de precisión de un lector de textos informativos lo obligan a permanecer atento, interesado en el devenir de la historia, hasta el último punto del relato.

4.2. FRECUENCIA

Se denomina *frecuencia narrativa* a la relación que se establece entre el número de acontecimientos de la historia y el número de veces que el narrador los menciona en su discurso: es, en palabras de Bal, la “relación numérica entre los

²⁷ Gabriel García Márquez, “La verdad sobre mi aventura”, en *ibid.*, pág. 383.

acontecimientos en la fábula y en la historia"²⁸. El sujeto de la enunciación, poseedor del control absoluto del relato, puede establecer una relación concordante o discordante entre el número de sucesos ocurridos y la cantidad de ocurrencias discursivas con que los vehicula.

Cuando el narrador instaura una correspondencia concordante, se dice que el relato —o segmento del relato— es *singulativo*; si la relación es discordante, es *repetitivo* o *iterativo*. El relato es *repetitivo* si el enunciador menciona un acontecimiento más veces de las que ocurrió en la historia; es *iterativo* si, en el relato, menciona menos veces un acontecimiento recurrente en la diégesis. La frecuencia narrativa se vincula, pues, con el propósito del narrador de acentuar la repetición de algunos sucesos de la historia o borrar ese aspecto repetitivo; de sujetarse a la singularidad diegética de los acontecimientos o aludir anafóricamente sucesos únicos.

Se ha dicho que la frecuencia narrativa es una suerte de expansión narratológica del aspecto verbal²⁹, por cuanto se refiere a la manera en que el narrador concibe los matices de la acción: recuérdese que el aspecto verbal consiste en "la indicación del modo en que [acciones o atributos] llenan el período a que se refiere la enunciación"³⁰. Es por ello que en lingüística se habla de aspectos perfectivo, imperfectivo, iterativo, frecuentativo y terminativo, entre muchos otros. El aspecto imprime a la acción verbal matices muy distintos: por ejemplo, "pestañeó" (pretérito *perfecto* simple³¹) indica una sola acción ocurrida en el pasado;

²⁸ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, pág. 85.

²⁹ Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 172.

³⁰ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, pág. 350.

³¹ Pretérito para Andrés Bello. En lo concerniente a la frecuencia narrativa, hemos preferido emplear la nomenclatura de tiempos verbales establecida por la Academia por cuanto indica expresamente el aspecto perfectivo o imperfectivo de las construcciones verbales. Para evitar confusiones, también referimos la nomenclatura del gramático venezolano.

en cambio, “pestañeaba” (pretérito *imperfecto*³²) alude a una acción que se repitió sucesivamente en el pasado.

4.2.1. RELATO SINGULATIVO

El relato —o segmento del relato— es *singulativo* cuando el narrador refiere los acontecimientos de la historia tantas veces como ocurren en ésta: “la singularidad del enunciado narrativo responde a la singularidad del acontecimiento narrado”³³. En esta elaboración del tratamiento de la frecuencia temporal, la relación concordante establece, pues, una correspondencia unívoca entre historia y discurso. Es la forma esencial del discurso narrativo: “es, por supuesto, básica y quizás obligatoria”³⁴.

Para generar un relato singulativo, suelen emplearse tiempos verbales con matices aspectuales perfectivos, como el pretérito perfecto simple (pretérito) o compuesto (antepresente), o su variante estilística, el presente histórico. Los narradores de los primeros relatos periodísticos de García Márquez no se valen del presente histórico; pero sí, y de manera muy abundante, del pretérito perfecto simple (o pretérito)³⁵.

El hermoso sol de verano que brilló durante todo el día facilitó las labores de improvisación. En el programa de trabajo se había previsto la pavimentación de las calles interiores de la feria. Pero la fecha de la inauguración les cayó encima a los trabajadores, y a última hora fue preciso traer el coke sobrante en la improvisación de las calles de

³² Copretérito para Bello.

³³ Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 173.

³⁴ Seymour Chatman, *op. cit.*, pág. 83.

³⁵ Andrés Bello denominó *pretérito* al tiempo verbal que expresa una acción concluida en un pasado más o menos lejano: “canté”. En 1931, la Academia llamó “pretérito indefinido” a este tiempo verbal; a partir de 1973, esta institución lo llama *pretérito perfecto simple* (en 1931 denominaba “pretérito perfecto” a lo que hoy llama *pretérito perfecto compuesto*, que Bello nombró antepresente: “he cantado”).

Belencito, una ciudad que fue hecha casi a tanta velocidad como la Feria-Exposición.³⁶

Todos los verbos de este fragmento de "Preparación de la Feria Internacional" se hallan conjugados en tiempos de coloración aspectual perfectiva; recuérdese que el *aspecto perfectivo* indica una acción acabada, momentánea y de ocurrencia puntual³⁷. Cinco se hallan conjugados en pretérito perfecto simple (pretérito): "brilló", "facilitó", "cayó", "fue (preciso)" y "fue (hecha)", y uno en pretérito pluscuamperfecto³⁸ (antecopretérito): "había previsto". La ocurrencia singulativa se manifiesta, pues, en el aspecto perfectivo de los verbos conjugados. El narrador enuncia así acciones únicas, transitorias y concluidas: la fecha de la inauguración sólo pudo haber llegado una vez; sólo una vez fue preciso traer el "coke" sobrante en la improvisación de las calles de Belencito; sólo una vez se construyeron la Feria y la ciudad de Belencito; sólo una vez se previó la pavimentación de las calles interiores de la Feria, y, obviamente, el sol no sale más de una vez por día.

Éste no es sino el modelo básico de frecuencia temporal en la narrativa periodística temprana de García Márquez: el discurso se erige siempre sobre un relato singulativo que refiere acciones específicas y concretas, puntualmente delimitadas en el tiempo diegético. La unicidad de los acontecimientos es reforzada frecuentemente por locuciones adverbiales de significado temporal preciso e invariable:

El 30 de noviembre de este año desembarcaron en Buenaventura los últimos colombianos enviados a Corea. Los primeros habían regresado en 1952. Todos fueron recibidos como héroes, merecidamente. Se organizaron manifestaciones multitudinarias para

³⁶ Gabriel García Márquez, "La preparación de la Feria Internacional", en *op. cit.*, pág. 233.

³⁷ Cf. Ignacio Bosque, *Tiempo y aspecto en español*.

³⁸ "Pluscuamperfecto" significa, literalmente, "más que perfecto".

saludar el regreso de los sobrevivientes, y emocionados actos fúnebres en memoria de los que nunca regresaron. [...]³⁹

En este fragmento de "De Corea a la realidad", la locución adverbial es "el 30 de noviembre de este año". El momento de desembarcar en Buenaventura después de participar en la Guerra de Corea —acción única e irrepitable— es ubicado inequívocamente en el tiempo diegético: ocurrió el 30 de noviembre de 1954. Por supuesto, esa fecha no se repetirá jamás. Las conjugaciones perfectivas completan el sentido; son, nuevamente, pretérito perfecto simple (pretérito) y pretérito pluscuamperfecto (antecopretérito). Este último es empleado para referir acciones aún más lejanas en el tiempo; en el ejemplo, al verbo así conjugado también lo modifica una locución adverbial: "en 1952". Los narradores de los primeros relatos periodísticos de García Márquez subrayan a menudo la naturaleza singulativa por medio de indicaciones minuciosas del tiempo de la historia en que las acciones se inscriben.

El relato singulativo se adecua, además, a la representación narrativa escenificada⁴⁰: a todas luces, la isocronía narrativa convencional no puede admitir discordancias de frecuencia. Por ejemplo, en un pasaje de "La verdad sobre mi aventura", Velasco se ata a la balsa por temor a perderla; ésta se voltea por completo y el protagonista queda inmovilizado bajo el agua. En ese momento tiene lugar una escena:

Desesperadamente, pero tratando de no atolondrarme, traté de abrir la hebilla. [...] Había dejado de respirar desde el momento en que me sentí en el fondo de la balsa. [...] Corrí la mano alrededor de la cintura y creo que en menos de un segundo encontré el cinturón. En otro segundo encontré la hebilla. Estaba ajustada contra el enjaretado, de manera que yo debía suspenderme de la balsa con la otra mano para

³⁹ Gabriel García Márquez, "De Corea a la realidad", en *op. cit.*, pág. 270.

⁴⁰ Véase el apartado "Velocidad" en el presente capítulo.

aflojar la presión. Tardé mucho en encontrar de dónde agarrarme fuertemente. Luego me suspendí a pulso con el brazo izquierdo. La mano derecha encontró la hebilla, se orientó rápidamente y aflojó la correa. Manteniendo la hebilla abierta dejé caer de nuevo el cuerpo hacia el fondo, sin soltarme de la borda, y en una fracción de segundo me sentí libre del enjaretado. [...]”⁴¹

Nuevamente los verbos con matices aspectuales perfectivos indican la unicidad de los acontecimientos narrados; al igual que en el resto de relatos analizados, predomina la fórmula de un pretérito perfecto simple (pretérito) mayoritario y un pretérito pluscuamperfecto (antecopretérito) minoritario: “traté”, “sentí”, “corrí”, “encontré”, “tardé”, “suspendí”, “encontró”, “se orientó”, “aflojó”, “dejé” y “sentí” son los verbos en pretérito perfecto simple (pretérito); “había dejado” es la construcción en pretérito pluscuamperfecto (antecopretérito). Las construcciones en presente y pretérito imperfecto (copretérito) constituyen pausas⁴²: el verbo en presente alude al momento de la enunciación, y los verbos en imperfecto (copretérito) forman parte de descripciones, que son, como hemos visto, atemporales.

4.2.2. RELATO ITERATIVO

En el *relato iterativo*, el narrador refiere, mediante una sola expresión, una serie de sucesos diegéticos análogos o idénticos. En otras palabras, el relato es iterativo cuando “una sola emisión narrativa asume varios casos juntos del mismo acontecimiento”⁴³. Ello implica un trabajo de condensación realizado por el narrador, pues “todo relato iterativo es narración sintética de los acontecimientos”⁴⁴. Con esta reducción del discurso narrativo, el enunciador expresa una visión claramente subjetiva de una serie de acontecimientos que él considera semejantes:

⁴¹ Gabriel García Márquez, “La verdad sobre mi aventura”, *op. cit.*, pág. 420.

⁴² Concepto explicado en el apartado “Velocidad”.

⁴³ Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 175.

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 185. Volveremos a dicho punto más adelante.

los organiza, agrupa e interpreta según las relaciones de contigüidad que percibe entre ellos, con lo cual, evidentemente, quebranta la progresión de la historia. La frecuencia de naturaleza iterativa constituye, por tanto, una clase de *silepsis* temporal⁴⁵.

Para expresar iteraciones, los narradores de los primeros relatos periodísticos de García Márquez utilizan normalmente formas verbales imperfectas. Así ocurre en este fragmento de "El triple campeón revela sus secretos", donde Hoyos relata cómo inició sus entrenamientos:

En el taller de Víctor Betancourt, que todavía existe, crecía cada vez más el entusiasmo. Allí llegaban revistas deportivas de otros países. En ellas leíamos las incidencias de las grandes carreras internacionales. Nosotros soñábamos con participar en ellas algún día, y para estar preparados salimos a entrenarnos los sábados en la tarde. [...] Los sábados en la tarde salíamos en pelotón para la hacienda "Santa Cruz", de Víctor Betancourt, a 17 kilómetros de Medellín. No cronometrábamos el viaje. Fumábamos sobre la bicicleta, hasta ocho cigarrillos en todo el trayecto. Si en alguna de las casas del camino encontrábamos un baile, sacábamos los vehículos al patio, bailábamos un rato y nos refrescábamos la garganta con un trago de aguardiente. Ya a la media noche, cansados y un poco achispados, continuábamos nuestro entrenamiento.⁴⁶

El sentido de iteración recae directamente en los verbos conjugados en pretérito imperfecto o copretérito: "crecía", "llegaban", "leíamos", "soñábamos", "salíamos", "no cronometrábamos", "fumábamos", "sacábamos", "bailábamos" y "continuábamos". Dicha conjugación deja en claro que ninguna de esas acciones se realizó en una sola ocasión: eran sucesos rutinarios. Con cada verbo no copulativo conjugado en pretérito imperfecto o copretérito, el narrador reúne varios

⁴⁵ En narratología, se habla de *silepsis* cuando el discurso representa, en forma sintética y reductora, circunstancias diegéticas diversas pero asociables por cualquier criterio de aproximación: temporal, espacial, temático. Dicha acepción no debe confundirse con la utilizada en sintaxis: infracción retórica de las reglas de concordancia entre morfemas y sintagmas.

⁴⁶ Gabriel García Márquez, "El triple campeón revela sus secretos", en *op. cit.*, pág. 493.

acontecimientos análogos. Por ejemplo, Hoyos y sus amigos leyeron más de una vez revistas deportivas en el taller de Víctor Betancourt: lo hicieron, por lo menos, cada vez que éstas llegaban. El narrador, no obstante, menciona todas esas lecturas en una sola y breve emisión: “leíamos las incidencias de las grandes carreras internacionales”. Lo mismo ocurre con los demás verbos citados.

Como se ve en el ejemplo, el relato iterativo implica significados que con frecuencia apuntan a la rutina y a la debilidad argumental de ciertas acciones. En los casos en que la monotonía es el eje rector de la diégesis, el uso inteligente del relato iterativo evita que el discurso se torne tedioso e incluso soporífero⁴⁷. Velasco lo consigue de manera ejemplar en el extenso segmento de “La verdad sobre mi aventura” en que el protagonista se halla a la deriva en el mar. He aquí un fragmento:

[...] El día se nubló, sentí frío y como no veía el sol perdí la orientación. [...] A veces me acostaba en la parte posterior de la borda, en relación con el sentido en que avanzaba la balsa. Me cubría el rostro con la camisa. Cuando me incorporaba, la balsa había avanzado hacia donde yo me encontraba acostado. Entonces yo no sabía si la balsa había cambiado de dirección ni si había girado sobre sí misma. Algo semejante me ocurrió con el tiempo después del tercer día.⁴⁸

Velasco refiere una serie de acciones irrelevantes y repetidas durante horas. Evidentemente, el aburrimiento es el principal vector semántico de la cita; para ello, sin embargo, no utiliza sino unas cuantas líneas: condensa, pues, los momentos débiles y rutinarios. El relato acaso resultaría tan tedioso como la historia si el

⁴⁷ Algunos casos límite en literatura han demostrado que el abuso de relato singulativo al referir acciones rutinarias tiende a producir efectos de monotonía existencial. Acaso el mejor ejemplo de esto es el *Ulysses* de Joyce (en ese caso, el efecto es reforzado por la ausencia de puntuación). Por su naturaleza dinámica, el periodismo suele evitar esta suerte de excentricidades.

⁴⁸ Gabriel García Márquez, “La verdad sobre mi aventura”, en *op. cit.*, pág. 405.

narrador mencionara de manera cíclica y recurrente las acciones de recostarse, cubrirse el rostro e incorporarse.

Este fragmento de “La verdad sobre mi aventura” también ejemplifica que el relato iterativo suele enmarcarse por el singulativo. En palabras de Genette, los segmentos iterativos “están casi siempre en estado de subordinación funcional con relación a las escenas singulativas, a las que dan una especie de marco o fondo informativo”⁴⁹. Puede verse que el fragmento inicia y concluye con verbos en pretérito perfecto simple (pretérito); el resto se halla referido mediante pretérito imperfecto (copretérito).

En los primeros relatos periodísticos de García Márquez, el relato iterativo se halla habitualmente reforzado por locuciones adverbiales de carácter frecuentativo: “todos los días”, “normalmente”, “con frecuencia”, “siempre”, “siempre que”, “a veces”, “cada vez”, “cuando” y “durante” son de las más empleadas. En el siguiente fragmento, también de “La verdad sobre mi aventura, Velasco utiliza “cada vez que” y “cada diez minutos” en una interesante combinación de relato de palabras y relato de acontecimientos:

La amabilidad de la mujer que me daba de beber no permitía confusiones de ninguna especie. Cada vez que yo trataba de narrar mi historia me decía:

—Estése callado ahora. Después nos cuenta.

Yo me habría comido lo que hubiera tenido a mi alcance. Desde la cocina llegaba al dormitorio el oloroso humo del almuerzo. Pero fueron inútiles todas mis súplicas.

—Después de que lo vea el médico le damos de comer —me respondían.

Pero el médico no llegó. Cada diez minutos me daban cucharaditas de agua de azúcar. [...] ⁵⁰

⁴⁹ Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 175.

⁵⁰ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, pág. 439.

Las locuciones adverbiales precisas facilitan la interpretación del texto. En este caso, además, atribuyen rasgos mecanizados a los personajes: sin duda, una consecuencia de la subjetividad del focalizador, atormentado por la ansiedad, el hambre y la sed. Los verbos en pretérito imperfecto (copretérito) también señalan iteraciones. En el caso de la oración “fueron inútiles todas mis súplicas”, con verbo en pretérito perfecto simple (pretérito), el adjetivo determinativo “todas” constituye la marca articuladora que indica iteración.

Como puede verse, el relato iterativo no se restringe a conjugaciones en pretérito imperfecto (copretérito). Aunque ése es el tiempo verbal más utilizado para referir frecuencias iterativas, también se recurre al presente, pretérito perfecto simple (pretérito) y potencial simple o condicional (pospretérito) en la narrativa periodística temprana de García Márquez. Advértase el uso del presente en este fragmento de “La extraña idolatría de La Sierpe”:

Las amas de casa, en La Sierpe, salen de compras cada vez que muere una persona. El velorio es el centro de una actividad comercial y social de una región cuyos habitantes no tienen otra oportunidad de encontrarse, reunirse y divertirse que la que eventualmente les proporciona la muerte de una persona conocida. Por eso el velorio es un pintoresco y bullicioso espectáculo de feria, donde lo menos importante, lo circunstancial y anecdótico es el cadáver.

Cuando una persona muere en La Sierpe, otras dos salen de viaje en sentidos contrarios: una hacia La Guaripa, a comprar el ataúd y otra hacia el interior del pantano, a divulgar la noticia. Los preparativos comienzan en la casa con la limpieza del patio y la recolección de cuanto objeto pueda obstaculizar esa noche y en las ocho siguientes el libre movimiento de los visitantes. En el rincón más apartado, donde no constituya obstáculo, donde estorbe menos, es acostado el muerto a ras de tierra, puesto de largo sobre dos tablas. La gente comienza a llegar al atardecer. Van directamente al patio de la casa e instalan contra la cerca ventorrillos de cachivaches de frituras, de lociones baratas, de petróleo, de fósforos. El patio anochece transformado en un mercado público en cuyo centro hay una gigantesca artesa rebosante de aguardiente destilado en la región, en la que flotan numerosas totumas pequeñas, fabricadas con calabazos verdes. Esta

última, y el pretexto del muerto, son las únicas contribuciones de la familia.⁵¹

Un narrador omnisciente relata cómo inician todos los velorios en La Sierpe; su omnisciencia le permite enunciar las características comunes. Dado que en el momento de la enunciación sigue ocurriendo lo mismo, lo más adecuado es el empleo del presente: “salen”, “comienzan”, “van”, “instalan”, “anochece”. El sentido de iteración se halla reforzado por las locuciones adverbiales “cada vez que muere una persona” y “cuando una persona muere en La Sierpe”: la situación narrada ocurre siempre que alguien muere en esta región.

El relato iterativo surge muchas veces como deliberada opción de un narrador omnisciente que, de modo sintético, anuncia la repetición de ciertos comportamientos o situaciones. En “La verdad sobre mi aventura”, la posición de ulterioridad temporal del narrador le concede una cuasi-omnisciencia, que favorece la manipulación reductora de los acontecimientos diegéticos:

[...] Otros tiburones se acercaron a la balsa, pacientemente, y estuvieron merodeando hasta cuando anocheció por completo. Ya no había luces, pero los sentía rondar en la oscuridad, rasgando la superficie tranquila con el filo de sus aletas. Desde ese momento no volví a sentarme en la borda de las cinco de la tarde. Mañana, pasado mañana y aun dentro de cuatro días, tendría suficiente experiencia para saber que los tiburones son unos animales puntuales: llegarían un poco después de las cinco y desaparecerían con la oscuridad.⁵²

En este fragmento, el narrador enuncia una prolepsis iterativa: los tiburones “llegarían un poco después de las cinco y desaparecerían con la oscuridad”. Emplea, para ello, el potencial simple o condicional (pospretérito). Dado que éste expresa

⁵¹ Gabriel García Márquez, “La extraña idolatría de La Sierpe”, en *Obra periodística 2. Entre cachacos*, pág. 106.

⁵² Gabriel García Márquez, “La verdad sobre mi aventura”, en *ibid.*, pág. 403.

acciones pasadas posteriores a otras acciones pasadas, su combinación con pretérito perfecto simple (pretérito) es casi siempre necesaria; por ello la conjugación perfectiva en “no volví”. En los primeros relatos periodísticos de García Márquez, casi todas las construcciones iterativas en pretérito perfecto simple (pretérito) y potencial simple (pospretérito) están acompañadas por locuciones adverbiales frecuentativas que precisan el lapso comprendido y que evitan toda ambigüedad: son, en este caso, “desde ese momento” y “mañana, pasado mañana y aun dentro de cuatro días”; la primera se halla vinculada con el pretérito perfecto simple (pretérito), y la segunda, con el potencial simple (pospretérito).

4.2.3. RELATO REPETITIVO

El narrador enuncia un *relato repetitivo* si refiere en más de una ocasión lo que sucede una sola vez en la historia. Con este recurso textual, el sujeto de la enunciación alude, en momentos distintos de su discurso, a un determinado acontecimiento ocurrido en cierto momento de la historia: exhibe “varias representaciones discursivas del mismo momento de la historia”⁵³. En este tipo de relato, por consiguiente, “las recurrencias del enunciado no responden a recurrencia alguna de los acontecimientos”⁵⁴.

El narrador puede repetir la historia completa o partes complementarias, ya sea por boca de distintos personajes (narradores intradieгéticos) o por la suya propia. Cuando no se repite toda la historia, este tipo de relato normalmente se halla subordinado al singularativo, como ocurre con el iterativo. El relato repetitivo ha sido utilizado en toda clase de discursos narrativos, casi sin distinción de géneros: novelas, reportajes, cuentos, crónicas, epopeyas; incluso en discursos de factura

⁵³ Seymour Chatman, *op. cit.*, pág. 82.

⁵⁴ Gérard Genette, *op. cit.*

audiovisual, como la cinta *Rashomon*, de Akira Kurosawa. En periodismo es utilizado con frecuencia⁵⁵, a pesar de que significa un evidente atentado contra la *economía* narrativa.

Sánchez-Rey establece una distinción entre el discurso repetitivo *sensu stricto*, que él llama *repetición aspectual*, y la *repetición discursiva*, que es únicamente estilística⁵⁶. Con *repetición discursiva* se refiere a todas las figuras de construcción o metataxis que impliquen reiteración de palabras, sin importar si éstas constituyen oraciones —y puedan referir acontecimientos— o si son meros sintagmas morfofuncionales⁵⁷.

4.2.3.1. REPETICIÓN ASPECTUAL

La *repetición aspectual* es la que considera la discordancia entre historia y relato: se presenta, como hemos dicho, cuando una acción de la historia es contada varias veces en el relato. Así ocurre en relatos donde cierto acontecimiento diegético surge plasmado sucesivamente por la focalización interna, como “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia”. En dicho reportaje, el narrador refiere, desde las perspectivas de Yolanda Moreno y Juan Ignacio Ángel, el segundo derrubio ocurrido en Medellín en el verano de 1954. He aquí el acontecimiento narrado desde la focalización de Yolanda Moreno:

En vista de que estaba oscureciendo, de que no pasaba nada y de que todo el mundo se iba, Yolanda Moreno decidió regresar a su casa de Las Estancias con sus hermanos menores: Orlando, de 10 años, y Luz Stella, de 12. En ese momento vio llegar a Francisco Antonio Hernández, el lechero de su barrio, que acababa de encerrar las vacas

⁵⁵ Cf. Lourdes Romero, “El relato periodístico: entre la ficción y la realidad (análisis narratológico)”. Tesis doctoral, págs. 324-332.

⁵⁶ Cf. Alfonso Sánchez-Rey, *El lenguaje literario de la «nueva novela» hispánica*, pág. 78.

⁵⁷ Cf. Grupo μ , *Retórica general*, págs. 121-154.

en la hacienda de Jaime Arango [...]. Eran las seis y diez minutos de la tarde y amenazaba lluvia.

Yolanda Moreno tomó de la mano a sus hermanos, se abrió paso a través de una multitud disminuida ya a doscientas personas, y se dirigió a su casa por entre el barrizal formado en la carretera por el agua de los bomberos y la tierra removida. Salía del centro de los derrumbes cuando "pasó un terremoto" que le arrebató de las manos a los dos niños, los arrastró, los devoró en una fracción de segundo, mientras ella, misteriosamente paralizada e intacta, se sentía azotada por una tremenda explosión de lodo.⁵⁸

Yolanda Moreno regresaba a casa con sus hermanos menores cuando el cerro de Santa Elena se derrumbó por segunda ocasión: el lodo arrastró a sus hermanos mientras ella, perpleja, sólo observaba. A todas luces, el segundo derrubio sólo pudo ocurrir una sola vez; sin embargo, el narrador nos lo presenta de nuevo, ahora desde el punto de vista de Juan Ignacio Ángel:

[...] Juan Ignacio Ángel, el estudiante de economía que se encontraba en la cornisa, corrió hacia abajo, precedido de una muchacha, aproximadamente de 14 años, y un niño de diez. [...] Una avalancha de lodo se destrozó sobre ellos. Ángel trató de correr nuevamente, pero sus piernas estaban paralizadas. El lodo subió de nivel en un segundo hasta el pecho del estudiante que logró liberar su brazo derecho. En esa posición permaneció hasta cuando cesaron los ruidos atronadores, y sintió en sus piernas, en el fondo de aquel denso e impenetrable mar de lodo, la mano de la muchacha que al principio se aferraba a él con fuerza desesperada, que luego lo arañaba y que, finalmente, en contracciones cada vez más débiles, se desasíó de sus tobillos.⁵⁹

Juan Ignacio Ángel corría cuesta abajo, precedido por una muchacha y un niño, cuando el cerro se derrumbó por segunda ocasión: el lodo lo cubrió hasta el pecho, y la muchacha, cubierta por completo, murió asida a sus tobillos. El acontecimiento no es otro que el del fragmento focalizado por Yolanda Moreno: no

⁵⁸ *Ibid.*, pág. 168-169.

⁵⁹ Gabriel García Márquez, "Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia", en *op. cit.*, pág. 169-170.

se trata sino del segundo derrubio del cerro de Santa Elena, Medellín, ocurrido en el verano de 1954. Este fue el que más muertes humanas ocasionó; es el principal nudo argumental del relato o, en términos periodísticos, la noticia. Al repetirla, el narrador destaca su relevancia y le confiere el peso de un verdadero *leitmotiv*. Ya hemos dicho que el destacar discursivamente un acontecimiento determinado es una muestra innegable de la subjetividad del narrador. Además, resulta reveladora la colocación en segundo término del acontecimiento focalizado por Juan Ignacio Ángel: debido a la narración pormenorizada de lo que el estudiante sentía en sus piernas, esta secuencia es más emotiva que la focalizada por Yolanda Moreno.

En algunos relatos, la repetición aspectual denota interés u obsesión del narrador por cierto acontecimiento. Esta situación se ejemplifica en la siguiente cita de la undécima entrega de "La verdad sobre mi aventura", donde Velasco evoca por segunda ocasión los momentos del accidente que mayor impacto le causaron:

[...] Se dice que los moribundos "salen a recorrer sus pasos". Algo de eso me ocurrió en aquella noche de recapitulación. Yo estaba otra vez en el destructor, acostado entre las neveras y las estufas, en la popa, con Ramón Herrera, y viendo a Luis Rengifo en la guardia, en una febril recapitulación del mediodía del 28 de febrero. Cada vez que la ola se rompía contra la borda yo sentía que se rodaba la carga, que me iba al fondo del agua y que nadaba hacia arriba, tratando de alcanzar la superficie.

Mínuto a minuto, mis nueve días de soledad, angustia, hambre y sed en el mar se repetían entonces, nítidamente, como en una pantalla cinematográfica. Primero la caída. Después mis compañeros, gritando en torno a la balsa; después del hambre, la sed, los tiburones y los recuerdos de Mobile pasando en una sucesión de imágenes. Tomaba precauciones para no caer. Me veía otra vez en la popa del destructor, tratando de amarrarme para que no me arrastrara la ola. Me amarraba con tanta fuerza que me dollan las muñecas, los tobillos y sobre todo la rodilla derecha. Pero a pesar de los cabos sólidamente atados, la ola venía siempre y me arrastraba al fondo del mar. Cuando recobraba la lucidez estaba nadando hacia arriba. Asfíxiándome.⁶⁰

⁶⁰ Gabriel García Márquez, "La verdad sobre mi aventura", en *ibid.*, págs. 429-430.

Velasco ya había referido el accidente en la segunda entrega del relato; en la undécima, el protagonista recapitula los acontecimientos y los repite sumariamente con el mismo foco. También menciona, en desorden, los acontecimientos con los tiburones y lo ocurrido en Mobile. En su delirio, Velasco se obsesiona por esos momentos: está muriendo debido a lo ocurrido en ellos. La secuencia, sin embargo, no es confusa: el narrador, prudentemente, aclara que no se trata sino de “una febril recapitulación”. En la segunda entrega, Velasco también refiere que se hallaba con Ramón Herrera en la popa, entre neveras y lavadoras; que ambos se aseguraron fuertemente para no caer al agua; que la carga se rodó, y que después nadó hacia la superficie con una sensación de asfixia. Éstas son las palabras exactas:

En popa estaba Ramón Herrera. Allí estaba también, como salvavidas de guardia, Luis Rengifo, con los auriculares puestos. [...] Ramón Herrera estaba recogiendo unos cartones para cubrirse con ellos y tratar de dormir. Con el movimiento era imposible descansar en los dormitorios. Las olas, cada vez más fuertes y altas, estallaban en la cubierta. Entre las neveras, las lavadoras y las estufas, fuertemente aseguradas en la popa, Ramón Herrera y yo nos acostábamos, bien ajustados, para evitar que nos arrastrara una ola. [...] El buque pareció suspendido en el aire un segundo. Saqué la mano para mirar la hora, pero en ese instante no vi el brazo, ni la mano, ni el reloj. No vi la ola. Sentí que la nave se iba del todo y que la carga en que me apoyaba se estaba rodando. Me puse en pie, en una fracción de segundo, y el agua me llegaba al cuello. Con los ojos desorbitados, verde y silencioso, vi a Luis Rengifo que trataba de sobresalir, sosteniendo los auriculares en alto. Entonces el agua me cubrió por completo y empecé a nadar hacia arriba. Tratando de salir a flote, nadé hacia arriba por espacio de uno, dos, tres segundos. Seguí nadando hacia arriba. Me asfixiaba. [...] ⁶¹

Como puede verse, toda anacronía interna que no corresponda a una elipsis constituye una repetición aspectual: si el narrador evoca acontecimientos antes referidos, estamos ante una *analepsis repetitiva*; se trata de una *prolepsis repetitiva*

⁶¹ *Ibid.*, págs. 389-390.

si anuncia sucesos venideros. El ejemplo precedente es, desde luego, una analepsis repetitiva. En ocasiones, estas analepsis tienen la función de salvar del olvido algunos sucesos; en otras, simplemente imprimen coherencia y cohesión al discurso. En el fragmento siguiente —también de “La verdad sobre mi aventura”— se cumplen ambas:

Sentí rabia. El día anterior me había visto en una fiesta en Mobile. Luego, había visto una gigantesca tortuga amarilla, y durante la noche había estado en mi casa de Bogotá, en el colegio La Salle de Villavicencio y con mis compañeros del destructor. Ahora estaba viendo la tierra. Si cuatro o cinco días antes hubiera sufrido aquella alucinación me habría vuelto loco de alegría. [...] ⁶²

Velasco cree ver tierra y siente rabia. La analepsis repetitiva salva del olvido las demás alucinaciones experimentadas anteriormente por el protagonista, y justifica su sentimiento de rabia: sus sentidos ya lo habían engañado al hacerle creer que había visto una gigantesca tortuga amarilla y que había estado en Mobile, en su casa de Bogotá, en el colegio La Salle de Villavicencio y con sus compañeros del destructor *Caldas*.

4.2.3.2. REPETICIÓN DISCURSIVA

Las *repeticiones discursivas* no remiten directamente a la historia: con ellas, “el relato se vuelve a sí mismo para hacerse significativo”⁶³. Por tanto, no refieren acciones: sólo constituyen la “expresión textual de una figura retórica llamada precisamente *repetición*”⁶⁴. Son, dentro de la clasificación propuesta por el Grupo μ de Bélgica, *metataxis por adjunción repetitiva*, es decir, figuras de construcción que,

⁶² *Ibid.*, pág. 431.

⁶³ Alfonso Sánchez-Rey, *op. cit.*

⁶⁴ *Idem.*

al reiterar palabras o grupos de palabras, afectan el nivel morfosintáctico de la lengua y, por consiguiente, la lógica de la estructura frástica.

Este recurso textual es común a toda la narrativa de García Márquez. Por citar un ejemplo muy estudiado, a lo largo de *Crónica de una muerte anunciada*, relato literario con forma de reportaje, es notoria la constante repetición textual de la expresión “El día en que lo iban a matar” al inicio de muchas frases. Al igual que en dicha novela, en sus primeros relatos periodísticos, las adjunciones metatáxicas repetitivas más frecuentes son la anáfora y la anadiplosis. La *anáfora* o *epanáfora* es la repetición de expresiones al comienzo de varias frases, generalmente consecutivas. La *anadiplosis* o *conduplicación* consiste en la repetición, al inicio de una frase, de una expresión que se halla al final de la construcción precedente. De acuerdo con el Grupo μ , “repetir una palabra es añadir sentido”⁶⁵: toda adjunción metatáxica repetitiva implica, además de efectos melódicos y rítmicos, énfasis e intensificación.

La anáfora es una estrategia retórica para la construcción de períodos coordinados que determina un juego de regularidades simétricas del esquema distributivo de los elementos sintácticos. En el siguiente fragmento de “El Chocó irredento”, el enunciador repite, al principio de tres frases, un mismo complemento directo al que yuxtapone una conjunción temporal subordinante. La repetición de un complemento directo —“seis meses”— produce una enumeración unívoca sumamente enfática:

[El 26 de septiembre de 1954,] en el Carmen de Bolívar, el presidente pronunció un discurso en el que puso como ejemplo de patriotismo al pueblo chochoano, prometió un determinado número de concretas obras públicas para el Chocó, y ofreció visitar el territorio, que es el

⁶⁵ Grupo μ , *op. cit.*, pág. 136.

único del país que no ha visitado desde cuando llegó al poder, el 13 de junio de 1953.

En la actualidad, han transcurrido seis meses desde el discurso del Carmen de Bolívar. Seis meses desde cuando el presidente ofreció visitar el Chocó. Seis meses desde cuando se prometió construir un complejo sistema de comunicaciones en el departamento más incomunicado del país. Y seis meses desde cuando se firmó solemnemente, en presencia del pueblo de Quibdó, convocado en la plaza pública, un pacto de tregua política entre los dirigentes de los dos partidos.⁶⁶

Con esta anáfora, el narrador destaca el tiempo transcurrido sin que el gobierno del general Rojas Pinilla cumpla las promesas realizadas al pueblo del Chocó luego de que concluyera una larga manifestación en contra de los planes de desmembrar ese Departamento. Adviértase que los efectos rítmicos, melódicos y enfáticos se pierden si se elimina la repetición anafórica de “seis meses”: “En la actualidad han transcurrido seis meses desde cuando el presidente enunció el discurso de Carmen de Bolívar, acto en el que ofreció visitar el Chocó, prometió construir un complejo sistema de comunicaciones y firmó un pacto de tregua política entre los dirigentes de los dos partidos”. El narrador recalca, pues, el incumplimiento de los compromisos adquiridos por el gobernante y, por consiguiente, el olvido en que el gobierno central ha tenido y tiene al departamento del Chocó. Es, de algún modo, una manera lustrosa de decir que el presidente de la República ha mentido.

La anáfora siempre origina series paralelas entre secuencias sintácticas. En el siguiente fragmento de “La verdad sobre mi aventura”, el narrador repite en dos ocasiones el mismo verbo, el cual abre las frases y precede al complemento directo. Adviértase la repetición anafórica del verbo *maldecir* conjugado en pretérito de indicativo, en primera persona de singular:

⁶⁶ Gabriel García Márquez, “El Chocó irredento”, en *op. cit.*, págs. 366-367.

A las cuatro y cuarenta y cinco se veían en el horizonte los resplandores del sol. Antes había sentido miedo de la noche. Ahora el sol del nuevo día me parecía un enemigo. Un gigantesco e implacable enemigo que venía a mordirme la piel ulcerada, a enloquecerme de sed y de hambre. Maldije el sol. Maldije el día. Maldije mi suerte que me había permitido soportar nueve días a la deriva en lugar de permitir que me hubiera muerto de hambre o descuartizado por los tiburones.⁶⁷

El paralelismo sintáctico es evidente: sujeto tácito, verbo y complemento directo. El énfasis producido por la repetición del verbo apunta a la desesperanza, impaciencia y exasperación del protagonista después de nueve días a merced del viento y la corriente del Caribe. La enumeración anafórica es, en este caso, diversívoca: los complementos directos no guardan una relación biyectiva. Al violentar los límites de un conjunto, el énfasis producido por la repetición discursiva se reviste de cierta sorpresa. El efecto producido concuerda, este caso, con la desazón padecida por Velasco.

La anadiplosis también es usual en los primeros relatos periodísticos de García Márquez. Hemos dicho que, en esta variedad de adjunción metatáxica repetitiva, el narrador reitera, al inicio de una frase, una expresión ubicada al final de la construcción precedente. Es una repetición en contacto, es decir, entre expresiones contiguas. En la muestra analizada, normalmente una pertenece al final de un sintagma y la otra al principio del sintagma siguiente:

[...] Esa mañana había decidido entre la vida y la muerte. Había escogido la muerte, y sin embargo, seguía vivo, con el pedazo de remo en la mano, dispuesto a seguir luchando por la vida. A seguir luchando por lo único que ya no me importaba nada.⁶⁸

⁶⁷ Gabriel García Márquez, "La verdad sobre mi aventura", en *ibid.*, págs. 431-432.

⁶⁸ *Ibid.*, pág. 428.

En este fragmento, también de “La verdad sobre mi aventura”, el narrador repite la expresión “a seguir luchando por” al final de un sintagma y al principio del siguiente. Al hacerlo, el narrador establece una suerte de sinonimia y expresa sus deseos de morir: “la vida era lo único que ya no me importaba nada”. El segmento repetido constituye, pues, un elemento de enlace: en este caso, la anadiplosis precisa el sentido.

En algunos relatos, se torna indiscutible la intención estilística de la repetición discursiva. En el siguiente fragmento de “La extraña idolatría de La Sierpe”, el narrador combina distintas anáforas y anadiplosis:

[...] En un largo y asetaado alarido, el recién llegado oye entonces la historia; con sus instantes buenos y sus instantes malos, con sus virtudes y sus defectos, con sus alegrías y sus amarguras; la historia del muerto que se está pudriendo en el rincón, rodeado de cerdos y gallinas, boca arriba sobre dos tablas. Lo que al atardecer era un alegre y pintoresco mercado, en la madrugada empieza a voltear hacia la tragedia. La artesa ha sido llenada varias veces y varias veces consumido su torcido aguardiente. Entonces se le forman nudos a las conversaciones, al juego y al amor. Nudos apretados, indesatables que romperían para siempre las relaciones de aquella humanidad intoxicada, si en este instante no saliera a flote, con su tremendo poderío la contrariada importancia del muerto. [...]⁶⁹

En este hermoso fragmento, el narrador enuncia por lo menos tres series anafóricas y una epanáfora. Son identificables las anáforas en las que repite las preposiciones *con* y *a*, y el sustantivo *nudos*; la anadiplosis radica en la reiteración de “varias veces”. El narrador repite la preposición *con* para describir el relato de la historia del muerto: con esta preposición inicia cada elemento de la enumeración; cada elemento agrupa, mediante la conjunción copulativa *y*, dos elementos de la historia. La repetición del adjetivo posesivo *sus* indica también un perfecto

⁶⁹ Gabriel García Márquez, “La extraña idolatría de La Sierpe”, en *ibid.*, pág. 108.

paralelismo sintáctico. Con este recurso, el narrador imprime un carácter melódico y rítmico al listado.

La repetición del sustantivo *nudos* precisa el sentido de la metáfora: los nudos formados son “apretados, indesatables que romperían para siempre las relaciones de aquella humanidad intoxicada [...]”. Adviértase que el narrador utiliza metáforas para precisar el sentido de otras: una situación definitivamente insólita en un relato periodístico; pero no por ello censurable. Dentro del mismo segmento, el complemento indirecto de la oración donde inicia la metáfora se compone por un listado: “se le forman nudos a las conversaciones, al juego y al amor”. El narrador repite, pues, la preposición *a*: ya contraída con el artículo *el*, ya sin éste.

La anadiplosis del ejemplo radica en la expresión “La artesa ha sido llenada varias veces y varias veces consumido su torcido aguardiente”. En ambas oraciones, coordinadas gracias a la conjunción copulativa *y*, el complemento circunstancial es idéntico: “varias veces”. Éste se yuxtapone a su repetición debido al hipérbaton de la segunda oración. Acaso se habrá notado que la locución adverbial es frecuentativa y que, por ende, señala que el segmento del relato es iterativo. En efecto: el narrador refiere lo que ocurre en todos los velorios de La Sierpe. Esto se debe a que la repetición discursiva constituye una autorreferencia textual y no una referencia a la relación numérica entre los acontecimientos en el relato y en la historia. El narrador, pues, atrae la atención hacia su mensaje; con ello, evidentemente, activa la función que Jakobson denominó *poética*.

4.3. VELOCIDAD

Por *velocidad* se entiende, en narratología, la relación entre el tiempo que duran los sucesos de la historia y la extensión del texto: “la velocidad del relato se

definirá por la relación entre una duración —la de la historia— medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud —la del texto— medida en líneas y páginas⁷⁰. La duración del tiempo del discurso debería ser, *sensu stricto*, la de su lectura; pero, a todas luces, dicho fenómeno empírico no puede constituir una medida confiable: los factores subjetivos son demasiado numerosos.

En *Figures III*, Genette llamó *duración* a esta categoría de análisis. Años más tarde, sin embargo, prefirió el vocablo *velocidad*⁷¹: la relación es espaciotemporal, pues el discurso se mide en términos de longitud, y la historia, en términos temporales. Así, al igual que en termodinámica y cinemática se habla de “kilómetros por hora” o “metros por segundo”, en narratología genettiana se habla de “páginas por día” o “líneas por minuto”, por ejemplo.

La velocidad, por tanto, resulta del volumen de información que el narrador traslade o no de la historia al discurso: puede intentar un apego constante a las dimensiones temporales de la historia, lo que en principio significaría una narrativa de velocidad sincronizada con los acontecimientos narrados, o, en cambio, puede optar por una actitud selectiva, lo que redundaría en una narrativa más veloz que la historia. Al margen de disquisiciones architextuales, en casi todos los relatos se altera la duración de la historia: dominan las *anisocronías narrativas*. La *isocronía narrativa*, es decir, la idéntica duración de historia y relato, sólo es buscada en textos experimentales de “naturalismo extravagante”⁷²: sólo como hipótesis teórica puede imaginarse un relato sometido a una velocidad uniforme.

Las disyunciones entre extensión de la historia y velocidad del relato abundan, pues, en los textos narrativos. Un caso flagrante y célebre: al extenderse

⁷⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 145.

⁷¹ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, pág. 25.

⁷² Wolfgang Kayser, *op. cit.*, pág. 269.

por varias generaciones, *Cien años de soledad* posee un tratamiento sintético que, sin alterar el sentido de las transformaciones sufridas por los personajes, confiere al relato la velocidad adecuada para una lectura forzosamente más breve que la historia. El resultado es opuesto al del *Ulysses* de Joyce, cuya lectura requiere de más de un día, aunque ésa sea la extensión de su historia. La estructura de ambos discursos es, sin duda, anisocrónica. Ocurre lo mismo hasta en el drama: la regla de las tres unidades en el teatro clásico, que consideraba aceptable que veinticuatro horas se ajustaran a una duración de dos a cinco horas de espectáculo, implica un evidente desajuste entre historia y representación⁷³.

Genette clasifica las anisocronías en dos formas básicas: de aceleración (catálisis reductivas) y de desaceleración (catálisis expansivas), mismas que normalmente alternan en el discurso. La aceleración sistemática se traduce en un relato más breve que la historia, como sucede en *Cien años de soledad*; la desaceleración tenaz, en cambio, produce un discurso más extenso, como en el caso del *Ulysses*. Los signos técnico-narrativos de aceleración son la *elipsis* y el *sumario*; los de desaceleración, la *pausa* y la *escena*. En la *elipsis* se omite una secuencia de la historia; en el *sumario*, los acontecimientos se refieren sintetizados. Cuando la acción se detiene nos hallamos ante una *pausa*; en la *escena*, las acciones son referidas con sumo detalle, en lo que constituye el intento más aproximado de imitación, en el relato, de la duración de la historia⁷⁴.

⁷³ Cf. Cesare Segre, *Las estructuras y el tiempo*, pág. 178.

⁷⁴ Entre las anisocronías que producen desaceleración, Bal y Chatman agregan la *desaceleración* o *alargamiento*. En este movimiento narrativo, la acción se desarrolla más lentamente que en la historia, pero sin detenerse (Cf. Mieke Bal, *op. cit.*, pág. 83; Seymour Chatman, *op. cit.*, págs. 76-77). Constituye lo que en cine se denomina *cámara lenta* o *ralenti*. Un buen ejemplo se halla en la célebre secuencia de la escalinata de Odessa en *El Acorazado Potemkin*, de Sergei Eisenstein: se extiende el descenso de los soldados hasta límites insufribles. Este fenómeno no ha sido considerado en el *corpus* analítico de este trabajo por no hallarse de manera significativa en los primeros relatos periodísticos de García Márquez.

Así pues: en la elipsis es variable el tiempo de la historia, mientras que la extensión del discurso es nula; en la pausa el fenómeno es inverso: la extensión del discurso es variable, mientras que el tiempo de la historia es nulo. Un sumario será muy detallado, más cercano a una escena, si refiere mucha información narrativa, o próximo a la elipsis si es más conciso. El enunciador puede también narrar una escena con mayor o menor precisión: será más cercana a la pausa si abunda en detalles descriptivos, o colindante con el sumario si éstos escasean.

Por construirse en una cadena temporal que determina su desarrollo sintagmático, el relato es fácilmente comparable con la música: la combinación de las distintas anisocronías origina lo que se ha denominado *ritmo narrativo*. Éste se instrumenta a partir de las necesidades selectivas resueltas por el criterio del narrador, casi siempre a partir de las dominantes semánticas del discurso. En el *Ulysses* de Joyce, por ejemplo, domina un ritmo lento para destacar la rutina y monotonía existencial del protagonista.

Ahora bien, en periodismo es extraordinariamente difícil hallar casos de ritmo narrativo similares al del *Ulysses*, por cuanto la extensión del discurso casi siempre depende del espacio disponible, que sin duda es escaso en periódicos y revistas: la experiencia temporal vivida por el lector de relatos periodísticos no depende tanto del tiempo diegético cuanto de la extensión del discurso. El ritmo de los relatos periodísticos, por consiguiente, suele ser acelerado. Éste es uno de los rasgos estilísticos que de manera más evidente heredó la literatura garciamarquiana de la práctica periodística.

4.3.1. ELIPSIS

En Teoría Narrativa, *elipsis* es toda supresión, en el discurso, de una o más secuencias de la historia. Con este movimiento narrativo, por tanto, "un segmento nulo del relato corresponde a una duración cualquiera de la historia"⁷⁵. Así, al no referir los acontecimientos, ni siquiera en forma resumida, el narrador genera la impresión de máxima velocidad (infinita, según Genette): "el discurso se detiene, aunque el tiempo continúa pasando en la historia"⁷⁶. Las elipsis, por tanto, evidencian un trabajo de selección y discriminación de los contenidos de la historia: el narrador considera que cierta información ni siquiera merece ser mencionada⁷⁷.

La elipsis consigue acelerar el tiempo narrativo al unir artificialmente dos secuencias separadas por el tiempo: por utilizar la metáfora de García Márquez, el narrador corta un segmento de la historia y *cose* los cabos formados tras el corte. Las distintas realizaciones de este movimiento pueden clasificarse en dos subcategorías: *elipsis explícita*, manifiesta en el discurso a través de expresiones temporales, casi siempre de índole adverbial, y *elipsis implícita*, no expresada por el discurso, pero que puede inferirse si se tiene en cuenta el desarrollo de la historia⁷⁸. Para seguir la metáfora, las elipsis se clasifican por la discreción de sus *costuras*: evidentes en la explícita, discretas en la implícita. Ambas son frecuentes en los primeros relatos periodísticos de García Márquez.

⁷⁵ Gérard Genette, *Figuras III*, pág. 151.

⁷⁶ Seymour Chatman, *op. cit.*, pág. 74.

⁷⁷ La elipsis no implica esta descalificación en casos de paralipsis. Se llama *paralipsis* a la omisión y referencia *a posteriori* de un segmento importante de la historia. Éste fenómeno también implica, desde luego, una labor de selección y discriminación por parte del narrador. En literatura, encontramos buenos ejemplos de paralipsis en "Diles que no me maten", de Juan Rulfo; en periodismo, en *In cold blood —A sangre fría—*, de Truman Capote; en los primeros relatos de García Márquez, en "El triple campeón revela sus secretos" (se trata dicho ejemplo en el apartado concerniente a focalización interna fija).

⁷⁸ Genette incluye también la *elipsis hipotética*, imposible de identificar de forma rigurosa con relación al tiempo de la historia y solamente intuida de manera difusa. *Sensu stricto*, esta clase de elipsis es implícita.

4.3.1.1. ELIPSIS EXPLÍCITAS

Las elipsis explícitas son las que encuentran su expresión en el texto⁷⁹. Dicha expresión, casi siempre de índole adverbial, puede ser más o menos precisa: cuando la duración de la elipsis se especifica claramente, se dice que la elipsis es *determinada*; es *indeterminada* cuando su duración precisa se omite. Por ejemplo, “dos años después” y “pasaron cinco días” son marcas de elipsis explícitas determinadas; “pasó el tiempo”, en cambio, indica una elipsis explícita indeterminada⁸⁰.

4.3.1.1.1. DETERMINADAS

Las *elipsis explícitas determinadas* se caracterizan, pues, por la expresión precisa de la duración del lapso elidido. La determinación del lapso ocasiona, entre otros efectos, que el lector reconstruya fácilmente la historia. En los primeros relatos periodísticos de García Márquez, ya era frecuente la referencia exacta de las omisiones, como se aprecia en el siguiente fragmento de “Cien cartas diarias para escoger”, anexo paratextual de la séptima entrega de “El triple campeón revela sus secretos”, donde se habla de la mayor admiradora del ciclista, la visitadora social Gabriela Arboleda:

Tal vez no tenga Ramón Hoyos un fanático más irreductible que ella. Cuando en la V Vuelta a Colombia el triple campeón perdió una etapa por primera vez en la competencia, la visitadora social no asistió a su oficina al día siguiente. Se excusó mandando a decir que estaba enferma.

Al día siguiente, el alegre y ladino Javier Jiménez, que conoce muy bien a doña Gabriela Arboleda, le envió un recado a su casa:

⁷⁹ Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 161.

⁸⁰ *Idem.*

—Dígale a doña Gabriela que ya puede venir. Que ya volvió a ganar Ramón Hoyos.⁸¹

Casi dos días completos han sido abreviados: esto se deduce de la repetición de la frase adverbial “al día siguiente”, que constituye el foco de dos elipsis determinadas. El narrador refiere que Ramón Hoyos perdió por vez primera una etapa de la Quinta Vuelta a Colombia; seguidamente calla todo lo ocurrido desde ese momento hasta cuando, al día siguiente, Gabriela Arboleda no asiste a su oficina y manda a decir que está enferma. Elide, *in continenti*, todo lo ocurrido durante el nuevo día y su noche: la locución “al día siguiente” da inicio al siguiente párrafo, en el cual se relata que Javier Jiménez envió un recado a casa de la visitadora social. Con ello, el lector ignora lo sucedido en la oficina y en la casa de Gabriela Arboleda durante ambos lapsos: sólo se sabe, por una réplica desgajada de diálogo, que Ramón Hoyos volvió a ganar una etapa de la competencia. Así, en dos ocasiones, el narrador acelera el relato a una velocidad figurada de tres palabras por casi veinticuatro horas; el efecto producido es, además del apresuramiento del discurso, el de un guiño de complicidad con Javier Jiménez, el focalizador de la secuencia narrativa: por cuanto la focalización es interna, el personaje no es capaz de saber a ciencia cierta el motivo de la ausencia de la visitadora social; pero, dada la coincidencia de que se enfermara “al día siguiente”, el personaje infiere una supuesta causa verdadera.

En ocasiones, las elipsis aceleran el discurso para expresar las consecuencias de un acontecimiento referido sin explicar el proceso correspondiente de desarrollo. En “El Chocó irredento”, además, la determinación de la elipsis destaca la premura con que se produjo el efecto:

⁸¹ Gabriel García Márquez, “Cien cartas diarias para escoger”, en *op. cit.*, pág. 522.

El jueves 23 de septiembre de 1954, los miembros del Comité de Acción Chocoana en Bogotá visitaron al presidente de la república, teniente general Gustavo Rojas Pinilla, para pedirle que no firmara el decreto de desmembración del Chocó. Mientras transcurría esa conversación, en todo el departamento, desde la desembocadura del Atrato, al norte, hasta la desembocadura del San Juan, al sur, hacía 400 horas que el pueblo estaba en manifestación permanente. El primer magistrado, ante el avasallante movimiento popular, se constituyó en vocero del Chocó en el consejo de ministros y el territorio no fue desmembrado. Tres días después, en el Carmen de Bolívar, el presidente pronunció un discurso en el que puso como ejemplo de patriotismo al pueblo chocoano, prometió un determinado número de concretas obras públicas para el Chocó, y ofreció visitar el territorio, que es el único del país que no ha visitado desde cuando llegó al poder, el 13 de junio de 1953.⁸²

La elipsis determinada se evidencia por la locución adverbial “tres días después”. El narrador elide lo ocurrido durante esos tres días completos y, con ello, acelera vertiginosamente su relato; además, con la exactitud de la expresión verbal de la elipsis, enfatiza en lo repentina que fue la decisión de llevar a cabo “un determinado número de concretas obras públicas para el Chocó”: sólo demoró tres días. De esta manera, con una elipsis aparentemente inocua, el narrador da a entender que los anuncios se sustentan en una reflexión escasa. Este sentido se refuerza al informar, en otra parte del relato, que dichas acciones no se han llevado a cabo. Se trata, sin duda, de un claro acometimiento contra el presidente de la República, y contra uno que fue especialmente represor.

No todas las elipsis determinadas se hallan marcadas por el adverbio *después*: desde luego, los narradores de los primeros relatos periodísticos de García Márquez emplean también otras construcciones a fin de precisar la duración del lapso elidido. En el siguiente fragmento de “La Preparación de la Feria Internacional”, la elipsis es identificable por la yuxtaposición de complementos circunstanciales de tiempo:

⁸² Gabriel García Márquez, “El Chocó irredento”, en *ibid.*, págs. 366-367.

[...] El pabellón de los señores Hernando Abondano y Enrique Jaramillo no existía en la mañana de ayer. En el momento de la inauguración estaba concluido, con un letrero en el que se anunciaba la rifa de dos automóviles a beneficio de los hijos de los presos. [...] ⁸³

El período elidido comprende de “la mañana de ayer” al “momento de la inauguración”. Estos complementos circunstanciales de tiempo se hallan yuxtapuestos en la cadena sintagmática debido al hipérbaton de la segunda oración. Gracias a que sólo los separa un punto, se establece un contraste similar al que se obtendría, en cine, con un fundido u oscurecimiento e iluminación ⁸⁴. Con ello, dicho sea de paso, resulta evidente la influencia del cine en García Márquez; recuérdese que dicho escritor, además de ser un gran aficionado al cine, basa sus escritos en imágenes visuales: “Yo siempre parto de una imagen” ⁸⁵.

La existencia de la susodicha omisión responde al principal vector semántico de la crónica: el apresuramiento con que se montó la Feria Exposición Internacional de octubre de 1954. Al exponer una de las competencias narradas en “El triple campeón revela sus secretos”, ocurre algo similar: una elipsis determinada omite un lapso regido por la premura. Adviértase, en el siguiente fragmento, que el narrador emplea una elipsis para acelerar el relato en un momento de la historia caracterizado por la celeridad eufórica del protagonista:

[...] temblando y con la boca seca, me incorporé al pelotón, me afirmé en mi sólido galápago de hierro, oí la señal de partida y salí disparado. Cinco minutos después, sólo me daba cuenta de una cosa: de que iba pedaleando como un loco, y de que el aire empezaba a faltarme en los pulmones. ⁸⁶

⁸³ Gabriel García Márquez, “La preparación de la Feria Internacional”, en *ibid.*, pág. 232.

⁸⁴ Cf. Seymour Chatman, *op. cit.*, pág. 75.

⁸⁵ Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, pág. 26.

⁸⁶ Gabriel García Márquez, “El triple campeón revela sus secretos”, en *Obra periodística 2. Entre cachacos*, pág. 494.

La elipsis, marcada por la locución “cinco minutos después”, refuerza en el discurso la premura experimentada por el narrador. Dicha omisión también contribuye a generar el sentido de obnubilación: parece que Hoyos, totalmente concentrado en el incesante pedaleo, no se haya dado cuenta de nada durante esos cinco minutos. Favorece, asimismo, la modelización de un fugaz y repentino arranque.

La amplitud de las elipsis es variable. Esto resulta evidente si comparamos los ejemplos anteriores con, por ejemplo, discursos concernientes a sucesos geológicos, donde frecuentemente se omiten lapsos de cientos o miles de millones de años. El periodismo temprano de García Márquez se caracteriza, en este sentido, por elipsis de duraciones diversas, aunque siempre dentro de los límites de una generación de seres humanos. Las más frecuentes, sin embargo, son las que abarcan días, horas o minutos, como en los ejemplos anteriormente referidos. Veamos un fragmento de “La verdad sobre mi aventura”:

[...] creí ver un punto en el horizonte. Me incorporé con la vista fija en aquel punto negro que avanzaba. Eran las once y cincuenta. Miré con tanta intensidad, que en un momento el cielo se llenó de puntos luminosos. Pero el punto negro seguía avanzando, directamente hacia la balsa. Dos minutos después de haberlo descubierto empecé a ver perfectamente su forma. A medida que se acercaba por el cielo, luminoso y azul, lanzaba cegadores destellos metálicos. [...] ⁸⁷

La frase adverbial “dos minutos después” constituye el foco de la elipsis determinada. A pesar de la brevedad del lapso elidido, la agilización del discurso es flagrante: resultaría fastidioso un segmento donde se refiriera detalladamente el lento proceso de acercamiento de un avión desde el horizonte. Una vez más, la elipsis determinada se halla en un momento de ansiedad; nótese la marcada

⁸⁷ Gabriel García Márquez, “La verdad sobre mi aventura”, en *ibid.*, pág. 400.

diferencia con la elipsis del siguiente fragmento, donde se percibe la misma ansiedad, pero multiplicada tras diez angustiosos días de deriva en el mar:

[...] volví a oír al perro, cada vez más cerca. El corazón comenzó a darme golpes, a medida que se aproximaban los ladridos. Me apoyé en las palmas de las manos. Levanté la cabeza. Esperé. Un minuto. Dos. Y los ladridos se oyeron cada vez más cercanos. De pronto sólo quedó el silencio. [...] ⁸⁸

Luis Alejandro Velasco, ya en tierra y moribundo, es hallado por un hombre al que acompaña un perro; el hombre se aleja tras prometerle ayuda, misma que dice que traerá luego de resolver algunas diligencias. Transcurrido algún tiempo, Velasco escucha los ladridos del perro y aguarda atentamente. El narrador omite este período de espera: “Esperé. Un minuto. Dos.”. El narrador obtiene con esta elipsis una tensión notable: el aislamiento de los componentes sintácticos de una oración, así como la cuenta sucesiva de minutos, rompen el ritmo imperante y producen nerviosismo en el lector, quien se pregunta si el perro llegará acompañado por el hombre y si éste le ayudará. La tensión lograda con la determinación de la elipsis es mucho mayor que la de la omisión del lapso de espera del avión. Además, resulta interesante el empleo de frases muy breves, que simulan el latir de un corazón ansioso y cansado.

4.3.1.1.2. INDETERMINADAS

En las *elipsis indeterminadas*, el narrador refiere expresamente la supresión de una o más secuencias de la historia en el discurso, pero sin precisar su duración exacta. En los primeros relatos periodísticos de García Márquez, la vaguedad de

⁸⁸ *Ibid.*, pág. 436.

algunas elipsis genera frecuentemente la impresión de un duradero paso del tiempo. Veamos la entrada de "Dramas reales en el cine mexicano":

El 10 de este mes, un hombre alto y magro llegó en bata de baño y con una silla de extensión frente al Palacio de Bellas Artes en Ciudad de México, y se sentó a leer una revista ilustrada. Los numerosos ciudadanos que por allí transitaban vieron al extravagante lector en la vía pública y pensaron tal vez que iba a rodarse una de esas películas mexicanas en las que ocurren tantas cosas, que los protagonistas se sientan a leer en la calle con la mayor naturalidad. Sin embargo, las horas pasaron y los equipos de filmación no aparecieron por ninguna parte; y el hombre seguía leyendo indiferente a la curiosidad pública, metido en su bata de baño a cuadros, como si no estuviera en uno de los lugares más concurridos de la ciudad, sino en la terraza de su residencia.⁸⁹

El director de cine Guillermo Calles se instala frente al Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México para iniciar una huelga de hambre, por prohibírsele reingresar a la sección de directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. De inmediato, el narrador inserta una elipsis explícita indeterminada: "las horas pasaron". En este párrafo, aunque no sabemos cuántas horas transcurrieron (sólo *a posteriori* sabremos que fueron más de treinta), inferimos que se trató de un lapso considerable: el foco de la elipsis —"las horas pasaron"— indica continuidad. El empleo una construcción perifrástica con gerundio, una línea después, refuerza dicho sentido.

En el siguiente fragmento de "Los cartageneros ganan otra batalla", que trata del aumento del transporte urbano en Cartagena, el foco mismo de la elipsis indeterminada está dado por una construcción perifrástica con gerundio:

[...] la controversia estaba en plena ebullición. El municipio se negaba —como sigue negándose— a modificar el impuesto municipal,

⁸⁹ Gabriel García Márquez, "Dramas reales en el cine mexicano", en *ibid.*, págs. 258-259.

porque es la única renta de que dispone y le produce un millón de pesos al año. Los empresarios se negaban a ceder un poco en sus aspiraciones, porque demostraban con los libros de contabilidad en la mano que no estaban haciendo negocio.

En la controversia se fue pasando el tiempo. Y ante la proximidad de la apertura de los colegios y la disposición municipal de no sacrificar su impuesto, los empresarios se están preparando para cambiar de oficio.⁹⁰

La frase “se fue pasando el tiempo” indica la supresión de un período incierto. En ella destaca la presencia de una perífrasis verbal con gerundio: una variante pronominal del verbo *ir* se halla yuxtapuesta a un gerundio; con esto, el lapso elidido se torna duradero: recuérdese que “el gerundio da a las frases verbales en que figura un sentido general de acción durativa”⁹¹. De modo similar, buena parte de las elipsis indeterminadas de los primeros relatos periodísticos de García Márquez indican, a pesar de su estatuto, que las acciones elididas son continuas y duraderas.

En ocasiones sucede el fenómeno inverso: las elipsis indeterminadas señalan brevedad del período suprimido. Un ejemplo se halla en el siguiente fragmento de “La verdad sobre mi aventura”, en el cual Velasco, atrozmente famélico, desentraña un pescado que ha conseguido:

Por fortuna, las vísceras de mi pescado eran tan blandas como las de los tiburones. En un momento las saqué con el dedo. Era una hembra: entre las vísceras había un sartal de huevos. Cuando estuvo completamente destripado le di el primer mordisco.⁹²

Han sido eliminados, en el relato, los instantes que demoró el náufrago en sustraer las vísceras del animal. Por cuanto no se informa de la duración exacta de la

⁹⁰ Gabriel García Márquez, “Los cartageneros ganan otra batalla”, en *ibid.*, pág. 309.

⁹¹ Samuel Gili Gaya, *Curso superior de sintaxis española*, § 97.

⁹² Gabriel García Márquez, “La verdad sobre mi aventura”, en *op. cit.*, pág. 417.

omisión, nos hallamos ante una elipsis explícita indeterminada: sólo sabemos que fue “un momento”, es decir, una porción de tiempo muy breve. El narrador, a pesar de no especificar la amplitud de la elipsis, incluye elementos suficientes para interpretar que es reducida. Las elipsis indeterminadas de narrativa periodística temprana de García Márquez no implican, como se ha visto, ambigüedades que dificulten la decodificación rápida y fácil del relato.

4.3.1.2. ELIPSIS IMPLÍCITAS

Hablamos de *elipsis implícitas* cuando el narrador no expresa verbalmente que ha suprimido, en el relato, un lapso de la historia: son “aquellas [elipsis] cuya propia presencia no aparece declarada en el texto y que el lector sólo puede inferir de alguna laguna cronológica o soluciones de continuidad narrativa”⁹³. De acuerdo con Bal, se trata de la auténtica elipsis, pues, en sentido estricto, “una elipsis de verdad no se puede ver realmente”⁹⁴; es decir, la extensión del segmento textual es igual a cero sólo cuando el narrador no enuncia ninguna palabra con relación al período de la historia que ha elidido.

Éste no es, desde luego, un tipo de elipsis de identificación tan evidente como las explícitas: su discreción exige un relativo esfuerzo del lector para identificarlas. Puede convertirse, por tanto, en una fuente de ambigüedades que entorpezcan la fácil comprensión del sentido del mensaje. Hemos dicho ya que el periodismo se caracteriza, formalmente, por la procuración de univocidad en sus mensajes, a diferencia de lo que ocurre en literatura, donde con frecuencia se busca el desconcierto del lector y se aplaude la ambigüedad deliberada (acaso ésta es la diferencia más evidente que puede hallarse, mediante análisis intrínsecos, entre

⁹³ Genette, *op. cit.*, pág. 162.

⁹⁴ Mieke Bal, *op. cit.*, pág. 79.

relatos periodísticos y literarios). Podría pensarse, por consiguiente, que las elipsis implícitas deban evitarse en textos informativos.

El periodismo temprano de García Márquez demuestra, sin embargo, que esta clase de elipsis no implica necesariamente equívocidad. Veamos un ejemplo de “Las intimidades de un célebre torero colombiano”:

[...] Al finalizar la temporada vio que el dinero no sólo le alcanzaba para viajar a México, sino también a España. Allí, desconocido y desorientado, fue presentado a un grupo de taurófilos por un banderillero:
—Éste es un gran chico venezolano, Joselillo de Colombia.⁹⁵

El narrador refiere que José Zúñiga, Joselillo de Colombia, ganó suficiente dinero en Panamá, en una temporada de siete corridas, como para viajar hasta España. Inmediatamente, después de un punto y en otra oración, nos transporta a ese país europeo, en un momento en que el torero ya ha cruzado el Océano Atlántico: sin indicarlo, el enunciador ha omitido, por lo menos, todo el proceso de traslado, cuya duración varía mucho según el medio de transporte utilizado. La ausencia de anacronías y la yuxtaposición de los núcleos de complementos circunstanciales de lugar, referidos al mismo sitio geográfico, evitan toda confusión que pudiera surgir por la omisión de marcas textuales que señalen la supresión de un segmento de la historia. El narrador consigue esto gracias al orden hiperbático impuesto a la oración “[Joselillo] fue presentado a un grupo de taurófilos por un banderillero allí”. Si éste hubiese sido el orden de los componentes sintácticos, la elipsis implícita resultaría menos clara; sería totalmente ambigua si careciese del adverbio “allí”.

En algunos segmentos de “El intelectual del ciclismo”, anexo paratextual de la quinta entrega de “El triple campeón revela sus secretos”, también es posible

⁹⁵ Gabriel García Márquez, “Las intimidades de un célebre torero colombiano”, en *op. cit.*, pág. 325.

inferir el paso del tiempo, a pesar de que el narrador no lo indica expresamente. En este relato, Antonio Zapata, creador del ciclismo técnico de Antioquia, pierde la Segunda Vuelta a Colombia debido a un accidente causado por un perro que atravesaba la carretera:

Antonio Zapata no se retiró de la competencia a raíz del mencionado accidente. Ni siquiera disfrutó de unas horas de descanso: sus acompañantes le pidieron que siguiera adelante, y él les obedeció, a pesar de las difíciles circunstancias en que se encontraba. Hospitalizado en Sevilla, los médicos recomendaron su retiro.[...] ⁹⁶

Antonio Zapata obedece las peticiones de sus acompañantes: a pesar de su lamentable estado físico, sigue compitiendo. Después de referir esto, el narrador nos transporta a un hospital de Sevilla, donde los médicos recomendaron su retiro. El enunciativo, en consecuencia, omitió el segmento de la historia en que abandonó la carrera y fue hospitalizado. Al igual que en el ejemplo de "Las intimidades de un célebre torero colombiano", un complemento circunstancial da inicio a la frase que, inserta en ese lugar, señala la existencia de una pretermisión: "Hospitalizado en Sevilla, los médicos recomendaron su retiro". Nos hallamos, pues, ante otro caso de hipérbaton en elipsis implícita. Este fenómeno, asociado siempre a un orden cronológico, es muy frecuente en los primeros relatos periodísticos de García Márquez.

Dicho procedimiento se repite aun en elipsis de muy reducida amplitud, concernientes a instantes de escasa relevancia argumental, e incluso transcurridos en el mismo escenario diegético. Estas elipsis, necesarias en todo relato que pretenda cierta agilidad, casi nunca se prestan a ambigüedades. He aquí un ejemplo de "El triple campeón revela sus secretos":

⁹⁶ Gabriel García Márquez, "El intelectual del ciclismo", en *ibid.*, pág. 510.

Un amigo a quien expuse mi inquietud me prestó unos tubulares, con la condición de que los usara adelante. Sin embargo, yo sabía que me hacían más falta en la rueda de atrás, y allí los puse, dispuesto a ganar la prueba. [...] ⁹⁷

El narrador elidió los minutos o quizá segundos que corrieron entre el momento en que el amigo le prestó los tubulares y cuando los colocó en la rueda de atrás. La construcción es la misma que en los ejemplos anteriores: complemento circunstancial al principio de la oración que evidencia el paso por alto de una porción de la historia.

4.3.2. *SUMARIO*

Por *sumario* se entiende la concentración, en el discurso, del material diegético. Con esta anisocronía, el tiempo del relato resulta menos extenso que el tiempo de la historia: “el discurso es más breve que los sucesos que se relatan”⁹⁸. Al igual que la elipsis, el sumario o resumen es una figura de aceleración del relato; pero, a diferencia de ésta, con este movimiento narrativo el enunciador sí traslada la información diegética al relato. Para conseguirlo es imperioso eliminar numerosos detalles y sólo contar la historia en sus puntos esenciales, lo cual implica, forzosamente, una valoración del material diegético.

La aceleración que produce el sumario es variable⁹⁹: “abarca con gran flexibilidad de régimen todo el campo comprendido entre la escena y la elipsis”¹⁰⁰. Si el sumario es muy conciso, se aproxima a la elipsis; si refiere mucha información narrativa, se aproxima a la escena. De cualquier modo, toda condensación del

⁹⁷ Gabriel García Márquez, “El triple campeón revela sus secretos”, en *ibid.*, pág. 504.

⁹⁸ Cf. Seymour Chatman, *op. cit.*, pág. 71.

⁹⁹ Cf. Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, pág. 26.

¹⁰⁰ Gérard Genette, *Figuras III*, pág. 152.

tiempo de la historia acelera el relato: ya sea que se aporten más o menos detalles, la enunciación es más breve que el tiempo que cubre.

El sumario es un factor importantísimo de *economía* narrativa, empleado con abundancia en casi todos los relatos. Su utilización resulta poco menos que obligatoria cuando el espacio disponible para publicar es reducido, como ocurre con la inmensa mayoría de relatos periodísticos. Como se sabe, algunos géneros periodísticos tradicionales —como la nota informativa— se caracterizan por la máxima condensación de la historia y, en consecuencia, por una velocidad narrativa extrema.

El sumario es, con mucho, el movimiento narrativo más empleado en los primeros relatos periodísticos de García Márquez y acaso en toda su obra. Es lógico suponer que el colombiano desarrollara una gran capacidad de síntesis durante su práctica periodística en *El Espectador*, capacidad que aprovechó magistralmente al escribir, entre muchos otros relatos, su novela más elogiada, *Cien años de soledad*. Ya en la narrativa periodística temprana de este autor, se observa que el sujeto de la enunciación opta por una actitud reductora que le permite seleccionar los sucesos que cree relevantes y abreviar los que considera despreciables:

Las radiopatrullas que se dirigían a los barrios apartados, dispuestas a prestar auxilios a las primeras víctimas de las inundaciones, fueron bloqueadas por los nudos del tránsito que en pocos minutos se formaron en distintos lugares de la ciudad. El río del Arzobispado, que atraviesa el parque nacional, se desbordó a la primera hora de lluvia torrencial. En la calle 36 con Avenida Caracas, una máquina del cuerpo de bomberos colaboraba con los vecinos de ese sector, que en un gesto de emocionante solidaridad trataban de poner a salvo los muebles y demás objetos de algunas residencias amenazadas por la progresiva e incontenible inundación.

Los habitantes del barrio de La Pradera, frente a las granjas de Techo, evacuaron las casas apresuradamente cuando se rompió la represa de una obra oficial que allí se realiza, y las aguas irrumpieron con fuerza

desbocada en el interior de las casas. El barrio de La Pradera, uno de los más afectados por el tremendo aguacero, se encuentra totalmente cubierto por las aguas.¹⁰¹

El narrador de este fragmento de “La ciudad quedó paralizada” ha condensado los acontecimientos que juzga más relevantes: congestiónamiento de tránsito, bloqueo de radiopatrullas, colaboración de los vecinos, rompimiento de una represa, desbordamiento de un río, evacuación de un barrio e irrupción del agua en las casas. Estos acontecimientos tienen, a todas luces, una duración mayor en la historia que en el espacio que el narrador les dedica en su discurso: por muchos litros que cayeran por segundo, resulta evidente que, por ejemplo, los procesos de desbordamiento de un río y de evacuación de un barrio no se desarrollan a una velocidad tan acelerada. La elección del sumario responde, sin embargo, al principal vector semántico de la historia: la relativa rapidez con que ocurrieron los sucesos. Lo mismo sucede en el siguiente fragmento de “El triple campeón revela sus secretos”:

Desde ese instante las cosas empezaron a ocurrir con increíble rapidez. Fui donde don Ramiro Mejía, quien patrocinaba a Galo Chiriboga y Amador Andrade. En efecto —me contó don Ramiro— estaba influyendo para que me aceptaran como patrocinador suyo, a pesar de que yo era de tercera categoría y había corredores de primera que no podían asistir a la Vuelta a Colombia por falta de patrocinio. Había, además, otros inconvenientes; en los círculos deportivos se insistía en que yo era un novato, y que no representaría dignamente al ciclismo antioqueño. Las protestas empezaron a aparecer en los periódicos, mientras don Ramiro Mejía, sordo a todas las voces contrarias, seguía influyendo para que se me admitiera. Fue una batalla de veinticuatro horas, a lo largo de las cuales me parece que no perdí un minuto. Por fin, al día siguiente, cuando los otros participantes estaban listos para viajar a Bogotá, se decidió que yo —un novato de 19 años— tomara parte en la 11 Vuelta a Colombia.¹⁰²

¹⁰¹ Gabriel García Márquez, “La ciudad quedó paralizada”, en *op. cit.*, págs. 249-250.

¹⁰² Gabriel García Márquez, “El triple campeón revela sus secretos”, en *ibid.*, pág. 517.

Ramón Hoyos manifiesta expresamente que el vector semántico del párrafo es la “increíble rapidez” del proceso previo a su inscripción en la Segunda Vuelta a Colombia, cuando el ciclista era un novato de diecinueve años que nadie, salvo Ramiro Mejía, se interesaba en patrocinar. Dicho vector es reforzado gracias a la velocidad de un resumen que sucede a dicho anuncio: el narrador resume una “batalla de veinticuatro horas” en escasas líneas. Los hechos acontecidos con rapidez son referidos con mayor brevedad. Sin duda, este efecto se entorpecería con la inclusión de numerosos detalles.

Salvo en relatos que pretendan reflejar aburrimiento o apatía, como *Madame Bovary*, de Flaubert, o el *Ulysses* de Joyce, “los acontecimientos insignificantes — insignificantes en el sentido de que no tienen una gran influencia en el sentido de la fábula— se resumen rápidamente”¹⁰³. El sumario acostumbra ser más sintético cuanto menos relevantes sean, para el narrador, los incidentes de la historia. Esta manifestación de la subjetividad del narrador es innegable en los primeros relatos periodísticos de García Márquez. Adviértase, en el siguiente fragmento de “El triple campeón revela sus secretos”, que la aceleración del sumario disminuye en la medida que aumenta el interés del enunciador por los acontecimientos narrados:

[...] Tenía amigos en casi toda la ciudad. Algunos de ellos, que me acompañaban los sábados en la tarde, sabían que en numerosas ocasiones me quedaba a dormir en la carnicería. Por eso creyeron, un día de 1946, que me habían asesinado a puñaladas.

[...] La cosa ocurrió de este modo: una noche fue asaltada la carnicería y descosido a puñaladas otro aprendiz que dormía en el establecimiento. Pero el cuerpo no fue hallado la primera mañana. Lo habían encerrado en el congelador y por casualidad nadie penetró a ese lugar durante doce horas. Dos días después del asalto, uno de los empleados abrió el congelador y encontró al muchacho boca abajo, tirado en el suelo, con la ropa manchada de sangre negra y endurecida por el hielo. Yo estaba haciendo un mandado en el momento del hallazgo. En medio de la confusión, tratando de abrirme paso a través

¹⁰³ Mieke Bal, *op. cit.*, pág. 81.

de la multitud que se agolpaba a la puerta de la carnicería, llegué en mi bicicleta en el preciso instante en que el cuerpo era transportado en una camilla hasta la ambulancia. A un desconocido del grupo le pregunté qué pasaba. Y me respondió sin pestañear:
—Nada. Que mataron a Ramón Hoyos.¹⁰⁴

Ramón Hoyos narra que, cuando trabajaba en una carnicería de Medellín, fue confundido con otro empleado, a quien habían asesinado dos días antes. El narrador reduce a una pequeña frase la muerte de tal personaje, al cual en cierto modo descalifica: reseña su muerte de manera muy breve, amén de que ni siquiera menciona su nombre. A partir de esto y al hablar de sí mismo, el narrador va incluyendo más detalles en el sumario y, con ello, disminuye la velocidad del discurso. El enunciador detalla cada vez más los sucesos: cómo fue encontrado el cadáver, cómo llegó Hoyos al lugar del crimen y cómo se enteró de lo que ocurría. Hacia este punto del relato, el ritmo del sumario se confunde con el de una escena: el narrador detalla incluso que respondieron a su pregunta sin pestañear y refiere las palabras textuales del personaje. El clímax dramático coincide, pues, con la réplica desgajada de diálogo.

Este tipo de variación de ritmo narrativo dentro del sumario, y del sumario hacia la escena, es muy frecuente en la narrativa periodística temprana de García Márquez. El fenómeno inverso, la aceleración causante de pérdida de efectos dramáticos, se presenta en secuencias que le merecen poca atención al sujeto enunciador. La pérdida de efectos dramáticos se observa claramente en segmentos concernientes a espacios muy amplios de la historia. Por ejemplo, en "Un grande escultor colombiano 'adoptado' por México", un extenso sumario resume, a velocidad vertiginosa, la vida de Arenas Betancourt en México hasta cuando llegó con el *Prometeo* de Ciudad Universitaria:

¹⁰⁴ Gabriel García Márquez, "El triple campeón revela sus secretos", en *op. cit.*, pág. 492.

Alternativamente fue ayudante del escenógrafo de *La reina de la opereta*, una mala película con la colombiana Sofía Álvarez, que le produjo 200 pesos semanales. Fue obrero del escultor colombiano Rómulo Rozo, por 100 pesos mensuales; tallador de falsas miniaturas aztecas para descrestar, por cuenta del patrón, a los turistas norteamericanos, redactor del *Diario de Sureste*, en Mérida, y allí mismo asistente ocasional a la casa de diversión de "La nena alpuche". Una noche de 1947 lo encontró en este lugar que le ofreció un contrato como profesor de dibujo. Arenas Betancourt aceptó, por llevarle la corriente al borracho, y veintinueve días después viajó a enseñar dibujo en Quintana Roo, un territorio en la selva en el extremo sureste del país, donde lo único que llevó, por recomendación del contratista, fue "un calabazo con bastante agua". [...] En Quintana Roo, que es el único nombre pronunciable en una región donde se encuentran Yaxcaba, Kanabsonot, Takhibishen, el pequeño y aindiado antioqueño se dio cuenta de que llevaba tres años de vivir en México y en realidad no conocía a México. Misteriosamente, viviendo entre los indígenas, enseñándoles dibujo por 218 mensuales como profesor de la misión rural número 5, comiendo otra vez frijoles y arepa como en Fredonia, empezó a entender retrospectivamente toda la historia que no entendió al maestro Miguel Yepes. Cuando regresó a Ciudad de México, volvió a ser ilustrador de revistas; fue el muchacho que le cargó las cámaras y los tripodes al fotógrafo colombiano Leo Matiz; escribió reportajes, comió cuando pudo y durmió como pudo, hacinado en una casa de vecindad, hasta cuando le permitieron participar en la exposición colectiva del bosque de Chapultepec. Allí vendió dos esculturas que había hecho en Quintana Roo. Y esa venta fue como un milagro. Tres meses después era amigo de Diego Rivera, José Clemente Orozco, y de todo lo que vale y pesa en el arte mexicano. En 1949 participó en la exposición colectiva del palacio de Bellas Artes, con *Mujer maya torteando*, que el ingeniero José Domingo Lavín adquirió por 1.000 pesos. Fue allí donde conoció al arquitecto Raúl Cacho, que iba a construir la Torre de las Ciencias Exactas. Raúl Cacho conversó con Arenas Betancourt, se pusieron de acuerdo en la necesidad de "incorporar la escultura a la arquitectura" y pidió que le llevara un proyecto. Arenas Betancourt, que mide un metro con sesenta y dos centímetros, se le presentó con un impresionante monstruo de siete metros de altura: Prometeo, dos toneladas¹⁰⁵ de bronce que en seis meses lo hicieron famoso en medio mundo.

Éste es un indiscutible sumario que, de manera esquemática, resume varios años de la vida del escultor colombiano. Gracias a la condensación de sucesos, el narrador refiere que Arenas Betancourt desempeñó numerosas labores antes de dedicarse completamente a la escultura: fue ayudante de escenógrafo, obrero,

¹⁰⁵ Gabriel García Márquez, "Un grande escultor colombiano 'adoptado' por México", en *ibid.*, págs. 318-319.

tallador de miniaturas, redactor, cliente de burdel, profesor de dibujo, ilustrador de revistas, asistente de fotógrafo, reportero y escultor; además hizo amistad con Diego Rivera y José Clemente Orozco, participó en una exposición de Bellas Artes, conoció al arquitecto de la Torre de las Ciencias Exactas y elaboró su famoso *Prometeo*. Se aprecian claramente dos momentos de desaceleración: el periodo como profesor de dibujo en Quintana Roo y, desde luego, como escultor en la Ciudad de México. Aun en dichos momentos, la aceleración es tal que no permite el dramatismo observado en el fragmento de “El triple campeón revela sus secretos”.

Los sumarios en los primeros relatos periodísticos de García Márquez adoptan dos modalidades básicas: *iterativos* y *singulativos*. Los *sumarios iterativos* son aquellos con los que se enuncia una sola vez un conjunto de sucesos recurrentes; los *sumarios singulativos*, en cambio, se caracterizan por una repetida supresión de segmentos irrelevantes de la historia en un discurso que refiere los acontecimientos de la historia tantas veces como ocurren en ella¹⁰⁶. En el siguiente fragmento de “La verdad sobre mi aventura” se presentan ambos:

[...] Entre todos me ayudaron a bajar del burro, me condujeron al dormitorio y me acostaron en una cama de lienzo. Una de las mujeres fue a la cocina, trajo una ollita con agua de canela hervida y se sentó al borde de la cama, a darme cucharadas. Con las primeras gotas me sentí desesperado. Con las segundas sentí que recobraba el ánimo. Entonces ya no quería beber más, sino contar lo que me había pasado. Nadie tenía noticias del accidente. Traté de explicarles, de echarles el cuento completo para que supieran cómo me había salvado. Yo tenía entendido que a cualquier lugar del mundo a donde llegara se tendrían noticias de la catástrofe. Me decepcionó saber que me había equivocado, mientras la mujer me daba cucharadas de agua de canela, como a un niño enfermo.

Varias veces insistí en contar lo que me había pasado. Impasibles, los cuatro hombres y las otras dos mujeres permanecían a los pies de la cama, mirándome. Aquello parecía una ceremonia. De no haber sido por la alegría de estar a salvo de los tiburones, de los numerosos

¹⁰⁶ Por su proximidad a la escena, Bal llama “pseudoscenas” a los sumarios singulativos. Mieke Bal, *op. cit.*, pág. 82.

peligros del mar que me habían amenazado durante diez días, habría pensado que aquellos hombres y aquellas mujeres no pertenecían a este planeta.¹⁰⁷

El sumario es básicamente singulativo hasta cuando el narrador refiere haberse sentido decepcionado por la escasa difusión que había tenido su accidente. En dicho segmento, las acciones ocurridas, referidas sucesivamente en orden cronológico, se intercalan con una serie de elipsis implícitas: el narrador no refiere, por ejemplo, lo ocurrido entre cuando la mujer se dirige a la cocina y regresa con la infusión de canela, ni entre cuando trata de relatar su aventura y se decepciona por la escasa difusión de su infortunio. Casi todas las acciones relatadas hasta dicho momento son sucedidas y precedidas por elipsis de amplitud variable. A partir del párrafo siguiente, el sumario ya no se asocia a la elipsis, sino al relato iterativo: el adjetivo determinativo indefinido “varias” precisa que más de una vez Velasco intentó contar su aventura. En una sola oración, el narrador cuenta lo que ocurrió *varias veces*. La mayor parte de sumarios de la muestra analizada es de índole singulativa.

Una función habitual del sumario es la de añadir información contextual, como sucede en el siguiente fragmento de “La Marquesita de La Sierpe”, en que el narrador reseña parte de la leyenda que ha dado origen a gran parte de las particularidades culturales de una pequeña y marginal región al norte de Colombia:

La leyenda dice que La Marquesita vivió todo el tiempo que quiso. Y según la versión más generalizada, quiso vivir más de 200 años. Su muerte estuvo precedida de signos celestes, de trastornos telúricos y de malos sueños de los habitantes de La Sierpe. Antes de morir, La Marquesita comunicó a sus servidores preferidos muchos de sus poderes secretos, menos el de la vida eterna. Concentró frente a su casa sus fabulosos rebaños y los hizo girar durante dos días en torno a ella, hasta cuando se formó la ciénaga de La Sierpe, un mar espeso,

¹⁰⁷ Gabriel García Márquez, “La verdad sobre mi aventura”, en *op. cit.*, pág. 438.

inextricable, cuya superficie cubierta de anémonas impide que se conozcan sus límites exactos. Para quienes conocen la orilla accesible de la ciénaga, la región termina en la orilla opuesta. Pero hasta hace unos años, en esa orilla “se acababa el mundo y estaba custodiada por un toro negro con pezuñas y cuernos de oro”.¹⁰⁸

Se trata de un sumario singularativo que resume un pasado que para el narrador no es sino hipotético, pero que es responsable del singular modo de vida imperante en *La Sierpe*, tema central del reportaje. Este sumario, pues, nos introduce en una situación determinada al mostrarnos los pormenores que le han dado origen. La situación, aunque tomada muy en serio por los lugareños, no puede ser considerada analepsis por su estatuto hipotético; los sumarios de hipótesis inverosímiles, como éste, son característicos del estilo periodístico garciamarquiano¹⁰⁹.

Son más numerosos, sin embargo, los ejemplos en que se resumen segmentos previos de la historia que el narrador da por íntegramente verdaderos. No son pocas las analepsis que adoptan la forma de sumario para recuperar información de largos períodos de la historia. El narrador de “*Viacrucis de Bocas de Ceniza*”, por ejemplo, reseña el atribulado proceso que ha habido para intentar construir un puerto en Bocas de Ceniza:

[...] En 1939 un grupo de barranquilleros constituyó la Compañía Colombiana de Bocas de Ceniza, con un capital de seis millones de pesos, del cual se suscribieron inmediatamente 800.000 dólares y se firmó el primer contrato con el gobierno nacional para la ejecución de las obras. Fue entonces cuando se contrataron los servicios de la firma Black, McKenney & Steward. Pero fue preciso modificar las leyes anteriores que autorizaban la realización de la obra, y en eso nada más se perdieron tres años. La ley sexta de 1921 hizo viables los trabajos, pero no puso punto final a los problemas, porque la

¹⁰⁸ Gabriel García Márquez, “La Marquesita de La Sierpe”, en *ibid.*, pág. 84.

¹⁰⁹ Años después han constituido elementos discursivos importantes para la consolidación del Realismo Fantástico de García Márquez. Por ejemplo, la inverosimilitud de la leyenda de La Marquesita dio origen, casi medio siglo después, a la novela *Del amor y otros demonios*. Cf. Gabriel García Márquez, *Del amor y otros demonios*, pág. 11.

Compañía Colombiana de Bocas de Ceniza tuvo que relevar al gobierno de los compromisos contraídos con ella, para que el gobierno quedara en libertad de contratar la obra con otra firma: Ulen & Co. En esas vueltas se perdieron otros tres años. Y a pesar de haberse perdido no se aplicó ni una línea del proyecto preliminar del señor Haupt, ni se concluyó el proyecto de Black, McKenney & Steward. En julio de 1929 —tal vez porque iba a operarse un cambio de gobierno— se abandonaron las obras sin que la nación tuviera en cuenta el dinero invertido. [...]¹¹⁰

El sumario también constituye, en ocasiones, la fórmula del primer párrafo o entrada, al igual que muchos relatos periodísticos tradicionales. En algunos de los relatos analizados, la entrada en sumario anuncia un segmento detallado o desarrollado *a posteriori*:

Con un desfile a través de toda la ciudad, culminaron las 16 horas de manifestación permanente en que se mantuvo el pueblo de Quibdó. Ningún gesto político, ninguna manifestación violenta o discordante se produjo durante la manifestación que estuvo vigilada por policías desarmados.¹¹¹

“Quibdó, totalmente paralizada” inicia con un sumario iterativo *in extremas res*: el narrador, en las líneas sucesivas de la crónica, detalla esas dieciséis horas “de manifestación permanente”. También es frecuente el empleo del sumario como remate, es decir, al final del relato. El movimiento narrativo en cuestión adquiere así características de epílogo, como en “La verdad sobre mi aventura”, que concluye con un listado de las personas a quienes les ha relatado su experiencia como naufrago.

¹¹⁰ Gabriel García Márquez, “Viacrucis de Bocas de Ceniza”, en *Obra periodística 2. Entre cachacos*, pág. 349.

¹¹¹ Gabriel García Márquez, “Quibdó, totalmente paralizada”, en *ibid.*, pág. 197.

4.3.3. ESCENA

La *escena* es el movimiento narrativo que busca imprimir al relato una duración idéntica a la de la historia: gracias a que el sujeto de la enunciación “realiza convencionalmente la igualdad de tiempo entre relato e historia”¹¹², la “historia y el discurso tienen aquí una duración más o menos igual”¹¹³. La escena no constituye, sin embargo, más que una aproximación a la hipotética isocronía narrativa: la linealidad sintagmática del discurso irremediadamente obliga al narrador a simplificar la pluridimensionalidad de la historia, además de que, como hemos dicho, la velocidad del discurso obedece no sólo a la extensión del sintagma, sino también a la de la lectura, que varía considerablemente de lector a lector. De hecho, “una escena realmente sincrónica [...] sería ilegible”¹¹⁴.

Al igual que el sumario, la escena implica una clara sucesión temporal; pero, a diferencia de éste, produce siempre un relato pormenorizado, causante de cierta “proximidad del lector al acontecimiento”¹¹⁵. En la escena, el narrador confiere, pues, una elevada significación narrativa a los detalles irrelevantes de la historia. De acuerdo con Chatman, los componentes usuales de la escena son “el diálogo y las actividades físicas representadas de duración más bien corta, del tipo de las que no tardan mucho en decirse o relatarse”¹¹⁶.

El mismo término *escena* ostenta ya una vinculación con el arte dramático. En realidad, con la instrumentación del diálogo el narrador perfila una estrategia de representación afín a la de las intervenciones de los personajes del drama; el movimiento mudo en una escena, en cambio, desempeña en el relato una función

¹¹² Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 151.

¹¹³ Seymour Chatman, *op. cit.*, pág. 76.

¹¹⁴ Mieke Bal, *op. cit.*, pág. 82.

¹¹⁵ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, pág. 241.

¹¹⁶ Seymour Chatman, *op. cit.*

similar a la de una acotación al margen en el texto dramático¹¹⁷. Inspirada en la dramática, la escena épica es, como hemos visto, un recurso narrativo definitorio del Nuevo Periodismo: bien con diálogos, bien sin ellos.

La escena dialogada es relativamente escasa en los primeros relatos periodísticos de García Márquez. Al hablar del relato de acontecimientos, se indicó que existe una tendencia del narrador a evitar los diálogos y, con ello, a exhibir un cierto afán de protagonismo. Con todo, esta clase de escenas se hallan en la muestra analizada:

[...] Los colombianos de la misma edad —entre los 25 y los 30— de Mutis, están en desacuerdo. Dicen:

—Estamos haciendo algo.

Y Mutis, a quien le gusta llamar las cosas por su nombre, dice:

—Falso. Si estuviéramos haciendo lo que históricamente nos corresponde, ya estaríamos investigando con seriedad si Bolívar era realmente buen general, si Santander era en verdad "El hombre de las leyes" y si es cierto que Caro sabía castellano. Todos esos conceptos pueden ser acertados, pero puede también que alguno de ellos sea falso, y nosotros en lugar de revisarlos nos los hemos tragado crudos.

—Pero nosotros también podemos equivocarnos en la revisión.

—No importa. Lo que interesa no es establecer nuevos conceptos definitivos, sino que tengamos una posición definida. Y esa posición debe ser la de revisar seriamente los mitos nacionales.

—Los críticos no se atreven.

—Es una tontería de los críticos —dice Mutis—. ¿Qué les puede pasar? Los mitos muertos no hacen daño y los vivos están ya muy viejos y muy domesticados para que los críticos les tengan miedo. Valencia, por ejemplo...¹¹⁸

Ésta es la escena dialogada de mayor extensión en la narrativa periodística temprana de García Márquez. La reproducción del discurso de los personajes, con respeto por sus intervenciones habladas y por el orden de su desarrollo¹¹⁹, evidencia

¹¹⁷ Cf. Alfonso Sánchez-Rey, *op. cit.*, pág. 58.

¹¹⁸ Gabriel García Márquez, "Los elementos del desastre", en *op. cit.*, págs. 92-93.

¹¹⁹ Cf. María del Carmen Bobes Navas, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, págs. 40-48.

una pretensión de isocronía, aceptada convencionalmente por el lector, no obstante la omisión de los ineludibles titubeos y frases incompletas, o redundantes, de la oralidad. Álvaro Mutis es presentado, pues, como una persona madura, extraordinariamente segura de sí misma y de expresión congruente, juiciosa y, sobre todo, sintética.

Los diálogos son, por regla general, más breves en los primeros relatos periodísticos de García Márquez. Las conversaciones que tienen lugar en la historia suelen relatarse con continuas interrupciones del sujeto de la enunciación, en las que refiere acciones y pensamientos del focalizador:

[...] Sin estar seguro que me entendiera, decidí hablar en español.

—¡Señor, ayúdeme! —le dije.

Él no contestó enseguida. Continuó examinándome enigmáticamente, sin parpadear, con la carabina apoyada en el suelo. "Lo único que le falta ahora es que me pegue un tiro", pensé fríamente. El perro me lamía la cara, pero ya no tenía fuerzas para esquivarle.

—¡Ayúdeme! —repetí, ansioso, desesperado, pensando que el hombre no me entendía.

—¿Qué le pasa? —me preguntó con acento amable.

Cuando oí su voz me di cuenta de que más que la sed, el hambre y la desesperación, me atormentaba el deseo de contar lo que me había pasado. Casi ahogándome con las palabras, le dije sin respirar:

—Yo soy Luis Alejandro Velasco, uno de los marineros que se cayeron el 28 de febrero del destructor *Caldas*, de la Armada Nacional.

Yo creí que todo el mundo estaba obligado a conocer la noticia. Creí que tan pronto como dijera mi nombre el hombre se apresuraría a ayudarme. Sin embargo, no se inmutó. Continuó en el mismo sitio, mirándome, sin preocuparse siquiera del perro, que me lamía la rodilla herida.

—¿Es marinero de gallinas? —me preguntó, pensando tal vez en las embarcaciones de cabotaje que trafican cerdos y aves de corral.

—No. Soy marinero de guerra.

Sólo entonces el hombre se movió. [...] ¹²⁰

¹²⁰ Gabriel García Márquez, "La verdad sobre mi aventura", en *op. cit.*, pág. 437.

En este caso el sujeto de la enunciación, que coincide con el focalizador, refiere el momento en que Luis Alejandro Velasco pide ayuda a un hombre que pasaba por la playa de Mulatos, en el departamento de Córdoba. El pequeño diálogo es interrumpido por un discurso narrativo pormenorizado: se hallan combinados, por consiguiente, los dos elementos de la escena distinguidos por Chatman.

El narrador impone una restricción mínima a la información focalizada por el naufrago: ésta no se halla resumida o mutilada sensiblemente, como en los casos de elipsis o sumario. Antes bien, el desarrollo de la acción es referido con sumo detalle: amén de las palabras textuales ordenadas con apego a la historia, el narrador puntualiza que el hombre lo examinó enigmáticamente, sin parpadear y “con la carabina apoyada en el suelo”; refiere también los pensamientos que concebía mientras el hombre lo veía y el perro lo lamía. Incluso expone índices que, con vistas a la isocronía, sugieren ciertas velocidades de lectura: “casi ahogándome con las palabras, le dije sin respirar”, “me preguntó con acento amable”, “repetí, ansioso, desesperado”. Si el enunciador hubiera prescindido del relato de acontecimientos, la escena acaso hubiera resultado similar a ésta, carente del matiz de ansiedad y de la indiferencia del sujeto que le salvó la vida:

—¡Señor, ayúdeme! ¡Ayúdeme!

—¿Qué le pasa?

—Yo soy Luis Alejandro Velasco, uno de los marineros que se cayeron el 28 de febrero del destructor *Caldas*, de la Armada Nacional.

—¿Es marinero de gallinas?

—No. Soy marinero de guerra.

Se trataría de una escena, sin duda; pero de una carente de todo lustre: anodina e inexpressiva, por no decir incompleta. Sería tan descuidada como un texto

dramático sin acotaciones para el director o el actor. Salvo en el ejemplo de “Los elementos del desastre”, las escenas del periodismo temprano de García Márquez no se reducen a simples diálogos: incluyen siempre acciones físicas. El relato de palabras suele hallarse, como hemos apuntado, en diálogos muy pequeños, réplicas desgajadas de diálogo o citas breves. Incluso algunas escenas prescinden de él. El relato de acontecimientos, en cambio, es la condición *sine qua non* de la escena del periodismo temprano de García Márquez¹²¹:

[Álvaro Madiedo] Alcanzó a darse cuenta de que el piloto trataba de arborizar con una extraordinaria sangre fría. En un segundo la nave se precipitó dando tumbos, por entre los árboles. En ese instante no se oía ya el ruido de los motores. El ingeniero se agarró fuertemente a su asiento, cerró los ojos, sintió una tremenda sacudida y se dio cuenta de que la avioneta había frenado y caía al fondo de la selva, en medio de un terrible ruido de ramas desgarradas y metales despedazados. Transcurrieron uno, dos segundos, sin que el ingeniero Madiedo supiera exactamente lo que había pasado. [...] ¹²²

Un accidente aéreo demora sólo unos instantes, como la lectura del fragmento de “Una víctima relata el accidente aéreo del Chocó”, el cual exhibe una clara saturación de acciones breves. Se trata de una escena compuesta únicamente de relato de acontecimientos: el narrador ni siquiera refiere palabras ajenas en estilo indirecto. La isocronía convencional se trasluce claramente en la cuenta progresiva de segundos: el narrador espera que, en leer la expresión “transcurrieron uno, dos segundos”, el lector demore exactamente ese tiempo.

El fragmento citado, al igual que la mayoría de las escenas registradas en la muestra analizada, comprende el nudo del relato, el punto neurálgico del discurso. Al respecto, las palabras de Bal resultan elocuentes: si el narrador “desea llenar una

¹²¹ El fragmento citado de “Los elementos del desastre” constituye la única excepción.

¹²² Gabriel García Márquez, “Una víctima relata el accidente aéreo del Chocó”, en *op. cit.*, pág. 471.

escena, empleará automáticamente material más emocionante"¹²³. Las escenas de los primeros relatos periodísticos casi siempre coinciden, pues, con secuencias de relevancia argumental:

[...] El jueves de la semana pasada, el redactor entró a la habitación de Hoyos y percibió un intenso olor a perfume. Sin camisa, el campeón limpiaba sus trofeos, cosa que hace una vez por semana.

—¿Con qué los limpia? —le preguntó el redactor, intrigado por el perfume.

Hoyos mostró el algodón embebido que tenía entre los dedos. Dijo:

—Con agua de colonia.

Y es verdad: gasta aproximadamente un frasco cada quince días.¹²⁴

En este fragmento se halla el principal vector semántico del relato, titulado "Perfume para limpiar trofeos" por dicha razón. Se trata de una escena canónica del periodismo temprano de García Márquez: muy breve, aislada, con relato de acontecimientos y concerniente a un nudo de la historia. Los diálogos y las réplicas desgajadas de diálogo tienen usualmente, como en el ejemplo, la función de añadir mayor dramatismo a la escena con frases reveladoras, inverosímiles o contradictorias, casi siempre breves. Otro ejemplo se encuentra en el fragmento siguiente de "El triple campeón revela sus secretos":

[...] No volví a salir a la calle hasta el 10 de enero en la noche, en que fui al Teatro Junín, a ver *La historia de un gran amor*, una película con Jorge Negrete, que durante muchos años fue mi actor favorito.

[...] Por varias horas se me olvidó la Vuelta a Colombia; se me olvidaron mis triunfos y mis aspiraciones. Se me olvidó todo.

Pero al salir del teatro, me encontré con el periodista Óscar Salazar Montoya. Evidentemente, me estaba esperando. Avanzó hacia mí, cuando yo abandonaba la sala en mi bicicleta, y me hizo una de las más intrigantes y fundamentales preguntas que me han hecho en mi vida:

—Ramón, ¿en qué condiciones te sientes?

—Bien —le respondí intrigado—. ¿Por qué?

¹²³ Mieke Bal, *op. cit.*

¹²⁴ Gabriel García Márquez, "Perfume para limpiar trofeos", en *op. cit.*, pág. 489.

—No, por nada —me dijo. Y se fue sin despedirse.
Esa noche no pude dormir un minuto, pensando en la pregunta de
Óscar Salazar Montoya.¹²⁵

La pequeña escena contiene un diálogo cuya razón de ser es la referencia de “una de las más intrigantes y fundamentales preguntas” que le han hecho al triple campeón: “¿en qué condiciones te sientes?”. La pregunta es trascendental por cuanto el periodista sabía que el empresario Ramiro Mejía se había fijado en Hoyos para patrocinarlo; gracias a ello el ciclista pudo participar en su primera competencia de nivel nacional: la Segunda Vuelta a Colombia. La escena comienza cuando el narrador relata que se encontró a Salazar Mendoza a la salida de un cine, y concluye cuando éste se marcha sin despedirse; el resto de la cita se compone, básicamente, de pequeños sumarios y elipsis. La decisión del momento adecuado para la instauración e interrupción de la escena, así como la presencia de comentarios y observaciones al margen, constituye una evidencia indudable del trabajo de un sujeto organizador conciente de las posibilidades expresivas de la escena.

El momento clave de “La verdad sobre mi aventura” es, desde luego, el del accidente en que Velasco cae al mar. El enunciador nos lo relata en una escena narrativizada sin relato de palabras:

[...] Calculé que debía faltar un cuarto para las doce. Dos horas para llegar a Cartagena. El buque pareció suspendido en el aire un segundo. Saqué la mano para mirar la hora, pero en ese instante no vi el brazo, ni la mano, ni el reloj. No vi la ola. Sentí que la nave se iba del todo y que la carga en que me apoyaba se estaba rodando. Me puse en pie, en una fracción de segundo, y el agua me llegaba al cuello. Con los ojos desorbitados, verde y silencioso, vi a Luis Rengifo que trataba de sobresalir, sosteniendo los auriculares en alto. Entonces el agua me cubrió por completo y empecé a nadar hacia arriba.

¹²⁵ Gabriel García Márquez, “El triple campeón revela sus secretos”, en *ibid.*, pág. 514.

Tratando de salir a flote, nadé hacia arriba por espacio de uno, dos, tres segundos. Seguí nadando hacia arriba. Me asfixiaba¹²⁶. Traté de agarrarme a la carga, pero ya la carga no estaba allí. Ya no había nada alrededor. Cuando salí a flote no vi en torno mío nada distinto del mar. Un segundo después, como a cien metros de distancia, el buque surgió de entre las olas, chorreando agua por todos los lados, como un submarino. Sólo entonces me di cuenta de que había caído al agua.¹²⁷

Destaca la utilización del mismo recurso empleado en “Una víctima relata el accidente aéreo del Chocó” para indicar el ritmo de lectura: la cuenta progresiva de segundos. El clímax dramático de ambos relatos constituye un accidente. El narrador de “La verdad sobre mi aventura” consigue, además, que la escena refleje la perceptibilidad experimentada por el focalizador en ese momento de la historia: mediante una angustiante cadena cronológica de múltiples acciones breves en frases breves, se contagia al lector la sensación de adrenalina.

Puede apreciarse que la escena establece relaciones de oposición con el sumario. Gracias a ello, la alternancia de ambos movimientos narrativos permite muchas veces detectar momentos de distinto relieve funcional y semántico en el relato. La construcción “escena por escena” de que nos habla Wolfe¹²⁸ resulta de esta oposición: en los primeros relatos periodísticos de García Márquez, el sumario actúa frecuentemente como juntura para las escenas, las cuales, a su vez, dinamizan los sumarios en que el narrador las inserta. Este fenómeno se torna recurrente en el periodismo temprano de García Márquez a partir de “La verdad sobre mi aventura”:

- 1 No sé en qué momento llegó. Yo estaba acostado en la balsa, como
- 2 a las cinco de la tarde, y me disponía a descender al interior antes de
- 3 que llegaran los tiburones. Pero entonces vi una pequeña gaviota,
- 4 como del tamaño de mi mano, que volaba en torno a la balsa y se
- 5 paraba por breves minutos en el extremo de la borda.

¹²⁶ “Me faltaba aire” en *Relato de un naufrago*. Gabriel García Márquez, *Relato de un naufrago*, pág. 37.

¹²⁷ Gabriel García Márquez, “La verdad sobre mi aventura”, en *Obra periodística 2. Entre cachacos*, pág. 390.

¹²⁸ Cf. Tom Wolfe, *El Nuevo Periodismo*, págs. 50-52.

6 La boca se me llenó de una saliva helada. No tenía con qué capturar
 7 aquella gaviota. Ningún instrumento, salvo mis manos y mi astucia,
 8 agudizada por el hambre. Las otras gaviotas habían desaparecido.
 9 Sólo quedaba esa pequeña, color café, de plumas brillantes, que
 10 daba saltos en la borda.
 11 Permanecí absolutamente inmóvil. Me parecía sentir por mi hombro
 12 el filo de la aleta del tiburón puntual que desde las cinco debía de
 13 estar allí. Pero decidí correr el riesgo. Ni siquiera me atrevía a mirar
 14 la gaviota, para que no advirtiera el movimiento de mi cabeza. La vi
 15 pasar, muy baja, por encima de mi cuerpo. La vi alejarse,
 16 desaparecer en el cielo. Pero yo no perdí la esperanza. No se me
 17 ocurría cómo iba a despedazarla. Sabía que tenía hambre y que si
 18 permanecía completamente inmóvil la gaviota se pasearía al alcance
 19 de mi mano.
 20 Esperé más de media hora, creo. La vi aparecer y desaparecer varias
 21 veces. Hubo un momento en que sentí, junto a mi cabeza, el aletazo
 22 del tiburón, despedazando un pez. Pero en lugar de miedo sentí más
 23 hambre. La gaviota saltaba por la borda. Era el atardecer de mi
 24 quinto día en el mar. Cinco días sin comer. A pesar de mi emoción,
 25 a pesar de que el corazón me golpeaba dentro del pecho, permanecí
 26 inmóvil, como un muerto, mientras sentía acercarse la gaviota.
 27 Yo estaba estirado en la borda, con las manos en los muslos. Estoy
 28 seguro que durante media hora ni siquiera me atreví a parpadear. El
 29 cielo se ponía brillante y me maltrataba la vista, pero no me atrevía
 30 a cerrar los ojos en aquel momento de tensión. La gaviota estaba
 31 picoteándome los zapatos.
 32 Había transcurrido una larga e intensa media hora cuando sentí que
 33 la gaviota se me paró en la pierna. Suavemente me picoteó el
 34 pantalón. Yo seguía absolutamente inmóvil cuando me dio un
 35 picotazo seco y fuerte en la rodilla. Estuve a punto de saltar a causa
 36 de la herida. Pero logré soportar el dolor. Luego, se rodó hasta mi
 37 muslo derecho, a cinco o seis centímetros de mi mano. Entonces
 38 corté la respiración e imperceptiblemente, con una tensión
 39 desesperada, empecé a deslizar la mano.¹²⁹

En este fragmento, correspondiente a las últimas líneas de la sexta entrega de "La verdad sobre mi aventura", se distingue claramente la alternancia de dos sumarios y dos escenas. A saber: **Sumarios:** 1) de "No sé en qué momento llego" a "Permanecí absolutamente inmóvil" (1-11); 2) de "Esperé más de media hora" a "Había transcurrido una larga e intensa media hora" (20-32). **Escenas:** 1) de "Me parecía sentir por mi hombro [...]" a "la gaviota se pasearía al alcance de mi mano" (11-19); 2) de "sentí que la gaviota se me paró en la pierna" a "empecé a deslizar la mano" (32-39).

¹²⁹ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, pág. 409. La numeración de renglones es nuestra.

Sumario primero (1-11). En las primeras líneas del fragmento, el narrador introduce el tema de la gaviota. Lo hace con un sumario que alterna con algunas pausas¹³⁰. Éste se perfila como iterativo con la frase “volaba en torno a la balsa y se paraba por breves minutos en el extremo de la borda”: el narrador condensa una secuencia de acciones durativas y recurrentes. Las demás acciones son referidas de modo singulativo.

Escena primera (11-19). La aceleración del relato disminuye considerablemente. El narrador refiere las acciones de manera pormenorizada. Éstas son las acciones: le parece sentir el filo de la aleta del tiburón, decide correr el riesgo, ve pasar a la gaviota cerca de su cuerpo, la ve alejarse y no pierde la esperanza. El tiempo de la historia es más largo que en el segmento anterior, y similar la extensión del discurso. La isocronía se sugiere con el ir y venir de la gaviota: la velocidad de vuelo de estas aves es acaso suficiente para que se acerquen y se alejen mientras se enuncia la expresión “La vi pasar, muy baja, por encima de mi cuerpo. La vi alejarse, desaparecer en el cielo”.

Sumario segundo (20-32). Una combinación iterativa-singulativa resume, en doce líneas, por lo menos treinta minutos de la historia. Durante este lapso, el cielo se pone brillante, la gaviota salta repetidamente por la borda de la balsa y picotea los zapatos de Velasco; éste ve al ave aparecer y desaparecer varias veces, advierte el aletazo de un tiburón que despedaza a otro pez, siente hambre y permanece inmóvil, sin atreverse a pestañear. Esta “larga e intensa media hora”, por tanto, no es referida a velocidad lenta, como podría esperarse por el sentido de la secuencia.

¹³⁰ Véase el apartado siguiente.

Escena segunda (32-39). El narrador puntualiza el momento culminante de la cita: cuando Velasco se dispone a atrapar al animal. Refiere las acciones siguientes: el náufrago siente que el ave se posa en su pierna y le picotea pantalón y rodilla; está a punto de saltar, pero logra soportar el dolor; la gaviota se desplaza al muslo derecho de Velasco; éste interrumpe la respiración y comienza a deslizar la mano hacia el ave. En ese momento de tensión concluye la entrega.

El fragmento citado, por consiguiente, le da la razón a Bal: “la cantidad de texto que atribuimos a cada acontecimiento sólo indica algo sobre cómo se modela la atención. La atención que se presta a los diversos elementos nos da una imagen sobre la concepción que en la fábula le está siendo comunicada al lector”¹³¹. El enunciador dedica más texto a los acontecimientos en las escenas que en los sumarios: lo referido en escenas es, para el narrador, más importante que lo reseñado sumariamente.

4.3.4. PAUSA

En ocasiones el narrador suspende momentáneamente el decurso de la historia para enunciar sintagmas que no refieren acciones. Cada suspensión de este tipo recibe el nombre de *pausa*. Este signo técnico-narrativo, por tanto, “incluye todas las secciones narrativas en las que no se implica ningún movimiento del tiempo de la fábula”¹³². La pausa es la catálisis expansiva por antonomasia: consiste en el movimiento narrativo que implica la máxima desaceleración del relato. En ella “el tiempo de la historia se detiene, aunque el discurso continúa”¹³³.

¹³¹ Mieke Bal, *op. cit.*, pág. 77.

¹³² *Ibid.*, 83.

¹³³ Seymour Chatman, *op. cit.*, pág. 77.

La pausa implica que el enunciador se desvíe del objeto narrativo y divague acerca de cuestiones aparentemente secundarias. Descripción y digresión integran las motivaciones que tiene el narrador para producir esta clase de expansión sintagmática: son los “desvíos por adjunción en el plano de las relaciones de duración”¹³⁴. Así pues, al interrumpir momentáneamente el desarrollo de la historia, el narrador se extiende en reflexiones o descripciones; una vez concluidas éstas, el enunciador reanuda la exposición de la cadena de acciones en el momento exacto en que la suspendió: “Cuando se continúa de nuevo posteriormente, no ha pasado el tiempo”¹³⁵.

En los relatos periodísticos, el narrador normalmente recurre a la pausa para reflexionar acerca de los acontecimientos narrados o para describir personajes, situaciones o espacio diegético¹³⁶. Sea como fuere, la instauración de la pausa revela la actividad de un narrador que, al no limitarse a relatar el deyenir de la historia, muestra claramente su subjetividad: el detenerse en un aspecto de la diégesis indica un interés especial por él, lo cual implica necesariamente un menosprecio hacia otros aspectos, además de que los elementos descriptivos o digresivos cargan siempre con potencialidades semánticas de naturaleza apreciativa o ideológica. Esto ocurre, desde luego, en la narrativa periodística temprana de García Márquez.

4.3.4.1. DESCRIPCIÓN

Genette apunta, a propósito de *Madame Bovary*, que “el movimiento general del texto está regido por la actitud o mirada de uno (o varios) personajes(s) y su desarrollo se adapta a la duración de ese recorrido [...] o de esa contemplación

¹³⁴ Grupo μ , *op. cit.*, pág. 281.

¹³⁵ Mieke Bal, *op. cit.*, pág. 84.

¹³⁶ Cf. Lourdes Romero, *op. cit.*, pág. 309.

inmóvil”¹³⁷. La expresión textual de esa “contemplación inmóvil” recibe el nombre de *descripción*. En el capítulo concerniente a la distancia del narrador, dicho componente discursivo se definió a partir de Philippe Hamon: es un fenómeno de expansión textual que pone en equivalencia semántica una nomenclatura condensada y una serie predicativa¹³⁸. La información de esta manera referida tiende a ser estática: la cadena de acciones se detiene para dar lugar a un despliegue más o menos amplio de atributos (serie predicativa) relativos al ente en cuestión (nomenclatura).

La descripción, luego entonces, se diferencia del discurso narrativo en que éste refiere una secuencia temporal al expresar las transformaciones de sujetos u objetos diegéticos: “el lenguaje narrativo se distinguirá [...] por una suerte de coincidencia temporal con su objeto, coincidencia de la que el lenguaje descriptivo estaría por el contrario irremediamente privado”¹³⁹. Por cuanto son fenómenos discursivos antagónicos, normalmente se excluyen mutuamente en un mismo segmento textual¹⁴⁰: el narrador requiere suspender el decurso de la historia para insertar una descripción cualquiera. He aquí un ejemplo de “El drama de 3.000 niños colombianos desplazados”:

Aviones militares distribuyeron el cuatro de abril, en el oriente del Tolima, una circular del comando del destacamento de Sumapaz: “A partir de hoy —decía esa circular— hasta nueva orden, todo el oriente del Tolima quedó comprendido en la zona de operaciones militares”. La medida fue tomada a causa de la grave situación de orden público que afectaba el sector. En el centro neurálgico del problema se

¹³⁷ Genette, *op. cit.*, pág. 157.

¹³⁸ Cf. Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, págs. 140 y sigs.

¹³⁹ Gérard Genette, “Fronteras del relato”, en Roland Barthes, *et. al.*, *Análisis estructural del relato*, pág. 206.

¹⁴⁰ Salvo en algunos casos de narrativa literaria épica o lírica, casi siempre experimental, la descripción implica pausa. Discurso narrativo y descriptivo conviven en un mismo segmento textual, por ejemplo, en las metáforas narrativizadas y algunos casos de éfrasis. (Cf. Luz Aurora Pimentel, *Metaphoric Narration: Paranarrative Dimensions in A la recherche du temps perdu*). Además de la prosa de Marcel Proust, la extraordinaria poesía de Federico García Lorca ofrece múltiples ejemplos. No se incluyen en este trabajo por razones obvias de método.

encontraba Villarrica, una de las regiones cafeteras más privilegiadas del país, y la población misma de Villarrica, con su enorme y combada plaza de piedra menuda, sus oscuros almacenes arruinados y sus tres mil niños. Cuando se declaró el estado de emergencia, Villarrica era ya, desde hacía tiempo, una población agonizante. [...] Desde el cuatro de abril, día en que se constituyó la zona de operaciones militares, hasta el 15 del mismo mes, no se recibió de Villarrica ninguna noticia que no fuera oficial. El 15 se rompió el duro cerco de control militar en la zona afectada por la violencia, y se supo que 1.200 exiliados de Villarrica habían llegado a Ibagué, en 35 camiones del ejército nacional. [...] ¹⁴¹

El enunciador refiere que, “a causa de la grave situación de orden público”, el oriente del Tolima fue convertido en una zona de operaciones militares el cuatro de abril de 1954; hasta el día quince del mismo mes no se supo que mil doscientas personas de Villarrica habían sido trasladadas a Ibagué en camiones del ejército nacional. El narrador interrumpe la cadena de acciones para describir Villarrica: una privilegiada región cafetera con una población homónima de “enorme y combada plaza de piedra menuda”, “oscuros almacenes arruinados” y “tres mil niños”. El segmento textual en que lo menciona es estático: por definición, las series predicativas sólo refieren atributos. Después de una analepsis interna, el discurso narrativo se reanuda con un sumario iterativo: no se supo nada que no fuera oficial del día cuatro al quince.

La descripción de Villarrica resulta de gran importancia argumental, pues introduce el tema principal del relato: los tres mil niños. Con una expansión sintagmática empotrada en un sumario muy veloz, el narrador destaca indudablemente la situación de Villarrica. Además, sorprende al lector con una insólita coordinación de edificios y el conjunto de niños: la enumeración diversívoca violenta los límites de la significación y extraña al lector, quien espera un elemento más de la misma índole. El elemento discordante y foco de la sorpresa es,

¹⁴¹ Gabriel García Márquez, “El drama de 3.000 niños colombianos desplazados”, en *Obra periodística 2. Entre cachacos*, págs. 446-447.

precisamente, los “tres mil niños”: el narrador los clasifica como parte del espacio diegético. La descripción no resultaría tan llamativa si la serie predicativa agrupara objetos de la misma naturaleza; produciría una descripción de poco lustre similar a ésta: “la población de Villarrica, con su enorme y combada plaza de piedra menuda, sus oscuros almacenes arruinados y su descuidada iglesia”.

En “Gran batida para controlar la ‘fiebre del ciclismo’ en Bogotá”, el narrador describe las calles de la capital colombiana mientras la Vuelta a Colombia es narrada por radio:

La desenfrenada fiebre de ciclismo, y especialmente de ciclismo imprudente, que azota a la ciudad y que en los últimos días ha dado origen a lamentables y numerosos accidentes, se debe en especial a la Vuelta a Colombia. En distintos lugares de la ciudad —y especialmente en Chapinero— docenas de bicicletas se ven recostadas contra el andén, mientras sus conductores escuchan los pormenores de la Vuelta a Colombia en el almacén de la esquina. Al concluir la etapa, esos ciclistas urbanos, entusiasmados por las emocionantes narraciones radiales de la competencia, se lanzan a las calles convencidos de que son una segunda edición corregida y aumentada de Ramón Hoyos. [...] ¹⁴²

En las calles de Bogotá, “docenas de bicicletas se ven recostadas contra el andén, mientras sus conductores escuchan los pormenores de la Vuelta a Colombia en el almacén de la esquina”. Ésta es la descripción más notable del fragmento. La serie predicativa apunta a la tranquilidad en las calles durante la transmisión radial. El narrador inserta una pausa descriptiva para desacelerar el discurso en un segmento de la historia caracterizado por la quietud; yuxtapone de inmediato una elipsis indeterminada, que acelera vertiginosamente el relato. El resultado es un contraste de apacibilidad y euforia repentina tanto en el discurso cuanto en la historia.

¹⁴² Gabriel García Márquez, “Gran batida para controlar la ‘fiebre del ciclismo’ en Bogotá”, en *ibid.*, pág. 464.

Puede verse que la pausa descriptiva no necesariamente entorpece el relato periodístico: antes bien, puede reforzar su sentido y, de esta manera, ayudar a cubrir adecuadamente la intención perlocutiva de su acto de habla. La pausa descriptiva *per se* no puede ser considerada un ornamento inútil o entorpecedor del discurso informativo. No se le puede calificar, en definitiva, como una “mera expansión lírica”.

4.3.4.2. DIGRESIÓN REFLEXIVA

De acuerdo con Genette, “ciertas pausas son, más bien, reflexivas, extradiegéticas y del orden del comentario y la reflexión”¹⁴³. Se llaman *digresiones reflexivas*. Con ellas, el narrador interrumpe la dinámica de su relato para formular asertos, comentarios o reflexiones de carácter usualmente genérico y que trascienden la concreción de los acontecimientos referidos. Privilegiada en períodos no vinculados a una concepción del periodismo como discurso supuestamente neutro e imparcial, la digresión reflexiva constituye, pues, la más directa y explícita manifestación de la función ideológica del narrador y, por ende, una expresión de indudable subjetividad.

Toda digresión reflexiva interrumpe el decurso de la historia para destacar, con introspecciones, un acontecimiento específico de la diégesis. Es, en consecuencia, un elemento subordinado y auxiliar con relación al discurso narrativo en que se inscribe. En el siguiente fragmento de “La verdad sobre mi aventura”, Velasco suspende la cadena de acciones para divagar en torno de su sentir:

¹⁴³ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, pág. 27.

“Éste es el momento”, pensé. Y, en realidad, me pareció que ése era el momento más temible de los que nos había explicado el instructor: el momento de amarrarse a la balsa. Hay un instante en que ya no se siente la sed ni el hambre. Un momento en que no se sienten ni los implacables mordiscos del sol en la piel ampollada. No se piensa. No se tiene ninguna noción de los sentimientos. Pero aún no se pierden las esperanzas. Todavía queda el recurso final de soltar los cabos del enjaretado y amarrarse a la balsa. Durante la guerra muchos cadáveres fueron encontrados así, descompuestos y picoteados por las aves, pero fuertemente amarrados a la balsa.

Pensé que todavía tenía fuerzas para esperar hasta la noche sin necesidad de amarrarme. Me rodé hasta el fondo de la balsa, estiré las piernas y permanecí sumergido hasta el cuello varias horas. [...]”¹⁴⁴

Velasco considera que ha llegado el momento de atarse a la balsa, se arrepiente, se desliza hasta el fondo de la embarcación, estira las piernas y permanece hundido por varias horas: ésta es la cadena de acciones referida por el narrador. No obstante, antes de mencionar el cambio de opinión, el sujeto enunciador se aparta de dicho hilo de coherencia e inserta una digresión reflexiva donde generaliza, con cierto aire demiúrgico, las impresiones que le produce la evocación de aquel momento: “no se siente”, “no se piensa”, “no se tiene”. La unidad de propósito del segmento se conserva por cuanto la digresión reflexiva es relativamente breve.

Aunque está claro que todas las acciones de la cadena son fugaces, el narrador dedica más importancia al momento en que piensa en atarse: ese instante le merece reflexiones y explicaciones adicionales. El motivo de la digresión es evidente: pensó que estaba muriendo, que ya no podría mantenerse erguido. La presencia de una analepsis externa al final de la pausa confirma la naturaleza extradiagética de la digresión: el sentido de la cadena de acciones es invariable a pesar de la supresión del segmento que abarca de “Hay un instante [...]” hasta “[...] fuertemente amarrados a la balsa”.

¹⁴⁴ Gabriel García Márquez, “La verdad sobre mi aventura”, en *op. cit.*, pág. 408.

La descripción es principal motivo de las pausas en los primeros relatos periodísticos de García Márquez. Acaso ésa es la razón por la cual la digresión reflexiva suele aparecer asociada con el discurso descriptivo:

[...] Álvaro Cepeda Samudio, un muchacho de 27 años que por lo menos ha pasado diez en los salones de cine y otros diez en los bares, acaba de publicar un libro de cuentos colombianos vividos en Nueva York. Hay algo estrafalario en todo eso, como en la misma persona del autor, que tiene —y él lo sabe, tal vez demasiado— cierto aire de chófer de camión y al mismo tiempo de contrabandista de sueños. *Todos estábamos a la espera*, se llama el libro, ilustrado con unos extraordinarios dibujos de Cecilia Porras, quien parece haber desentrañado a cada cuento su recóndita esencia autobiográfica, y ha llenado la edición con retratos de Álvaro Cepeda Samudio vestido de payaso, vestido de estudiante de Columbia, vestido de hombre común y corriente. Álvaro Cepeda Samudio vestido de casi todo lo que él ha sido o ha querido ser en la vida. No ha sido fácil publicar este libro. [...] ¹⁴⁵

En este fragmento de “Álvaro Cepeda Samudio”, el narrador interrumpe el discurso narrativo para añadir información relativa al libro *Todos estábamos a la espera* y a su autor. En dicha pausa, el enunciador califica de “estrafalarios” a Cepeda Samudio y a la situación que enmarca la publicación del libro; califica de “extraordinarios” los dibujos de Cecilia Porras. El tono reflexivo y la descripción se hallan fusionadas en esta pausa; en este caso, el narrador lo consigue mediante el uso de construcciones indeterminadas: “hay algo estrafalario”, “cierto aire de chófer”, “unos extraordinarios dibujos”. Evidentemente, García Márquez tuvo el libro en sus manos y pudo haber incluido información precisa, como el número exacto de dibujos. En consecuencia, parece evidente que el narrador omitió la información por cuestiones estilísticas.

¹⁴⁵ “Álvaro Cepeda Samudio”, pág. 181.

En la muestra analizada, las digresiones reflexivas son casi siempre enunciadas por narradores omniscientes o equiscientes, como en los ejemplos citados. El tipo de focalización incide, por tanto, en que el sujeto de la enunciación se conforme o no con narrar los acontecimientos y exprese abiertamente o no sus respectivos sentimientos y puntos de vista.

CONCLUSIONES

¿Cuál es la verdad? El río
que fluye y pasa
donde el barco y el barquero
son también ondas del agua?
¿O este soñar del marino
siempre con ribera y ancla?

Antonio Machado

El relato periodístico concreta un acto de comunicación. En éste, un sujeto elabora un discurso que deberá ser interpretado por otro sujeto. Se conoce como *narrador* a quien asume, textualmente, el papel de sujeto de la enunciación. El narrador, condición *sine qua non* de los textos narrativos, establece las reglas internas del discurso: los demás elementos textuales experimentan los efectos de la manipulación que éste realiza del material de la historia. Este sujeto es quien decide qué contar, así como la manera y el momento de hacerlo; es, en términos operatorios, la entidad por la que pasan y en función de la cual se modelizan los acontecimientos. Su actitud, cultura y perspectiva determinan el proceder por medio del cual reconstruye la realidad.

Toda forma de comunicación exige la presencia de un emisor. A su vez, toda forma de comunicación lingüística presupone una realización individual de la lengua —el habla—, que se produce al encadenar linealmente palabras en sintagmas y sintagmas en el discurso. La existencia de todo mensaje articulado presupone la existencia de un hablante que articule. Cuando el hablante o enunciador refiere una cadena de acontecimientos entramados, produce un discurso narrativo o relato; el relato periodístico supone, además, una interpretación de la realidad efectiva. Dado

que la realidad efectiva no sólo se compone de una cadena sucesiva, sino de una infinidad de acontecimientos sincrónicos, sólo puede representarse lingüísticamente gracias a las decisiones que tome el hablante, es decir, el narrador.

Producir un discurso no ficcional es asumir que la realidad puede ser transcrita, a pesar de su discontinuidad y simultaneidad. Es admitir la creación de un mundo posible, esto es, un mundo diegético construido por el narrador a partir del mundo "real" y un mundo de referencia elegido¹; a partir de un mundo de referencia, el narrador tiene en cuenta determinados hechos del mundo "real" y descarta otros para generar un mundo posible, mediante el cual reconstruye la realidad. Por consiguiente, en el acto de selección, registro, elaboración y transmisión, el narrador interpreta, discrimina, ordena y manipula la realidad que pretende comunicar. Es por ello que ningún relato, ficcional o no, puede ser apolítico, imparcial, independiente, y neutral, como se afirma en el periodismo con orientación positivista.

El mundo posible configura el plano del contenido del discurso, es decir, la historia referida por el narrador. Las singularidades del plano de la expresión resultan, en buena medida, de la vinculación y la actitud del narrador hacia lo enunciado; los primeros relatos periodísticos de García Márquez constituyen un muy generoso repertorio de posibilidades expresivas. Este escritor, cuyo periodismo se inscribe en la tendencia mundial emanada del Nuevo Periodismo estadounidense, forjó en gran medida su peculiar estilo gracias a la práctica periodística. Las principales singularidades narrativas de sus primeros relatos periodísticos acarrear notables implicaciones para la concepción y lectura de los mensajes informativos:

¹ Entendemos por mundo "real" la realidad efectiva donde se producen los acontecimientos, y por mundos de referencia, los modelos o interpretaciones en que se encuadran los hechos conocidos. Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula*, págs. 172-191; Miquel Rodrigo Alsina, *La construcción de la noticia*, págs. 187-190.

1. El narrador siempre imprime huellas indelebles en el relato, por más que se intente ocultar que alguien selecciona, manipula y enuncia la información. La existencia del discurso mismo, así como la manera específica como en éste se refiere la historia, son las huellas más evidentes. Es importante destacar que el sujeto de la enunciación no desaparece ni siquiera al reproducir palabras supuestamente ajenas: es él quien mediatiza la comunicación narrativa y, por ende, quien organiza según sus intereses todo el discurso; esto incluye, desde luego, el relato de palabras. La existencia del narrador también es denunciada por la presencia de deícticos, ya en narradores homodiegéticos o heterodiegéticos, ya en relatos enunciados en primera, segunda o tercera persona gramatical.

2. Ningún enunciador puede ser neutral. Desde un punto de vista narrativo, en el relato periodístico distingo cuatro factores que imposibilitan la neutralidad:

- i. Creación de un mundo de posible. A la luz de las teorías de Eco y Rodrigo Alsina, es posible decir que el narrador-periodista genera un relato periodístico a partir de un modelo o interpretación, donde se ubican sólo algunos acontecimientos del mundo "real" que el hablante ha seleccionado.
- ii. Valoración de acontecimientos y escenarios diegéticos. Esta suerte de intrusión del narrador constituye un fenómeno inevitable, sobre todo si consideramos que la condición lingüística de cualquier texto implica necesariamente la permeabilidad de los subjetivo. En el plano léxico-semántico, las valoraciones se advierten en el registro de algunas palabras, como sustantivos, verbos, adjetivos y adverbios, y en sintagmas completos. En el plano distributivo de la narración, las infracciones al *ordo naturalis* de la diégesis implican un trabajo de análisis fundamentado

en valoraciones; para generar una descripción, es imprescindible efectuar un análisis apreciativo-valorativo del ente en cuestión: sólo así son posibles su descomposición en partes semánticamente equivalentes y su reconstrucción mediante nudos centrípetos.

- iii. Focalización instaurada. El punto de vista constituye un importantísimo filtro de información que resuelve, de manera determinante, el modo como se seleccionan, para la construcción del relato, los datos que proporciona la historia. El narrador omnisciente tiende a sondear las mentes de los personajes, a manifestar un afán de precisión y a expresar valoraciones tajantes; el narrador equisciente, a confesar intimidades acompañadas por una gran carga valorativa, y el narrador deficiente, a mostrarse ingenuo, recatado, anónimo y limitado.
- iv. Actitud de realce y *rebaje*. El relato periodístico tiene por exigencia que el narrador adopte una actitud reductora que le permita seleccionar y destacar los sucesos que crea relevantes, y resumir o abreviar los que considere despreciables. Los movimientos narrativos de desaceleración —pausa y escena—, así como el relato repetitivo —discursivo y aspectual—, realzan segmentos de la diégesis; en cambio, los movimientos de aceleración —sumario y elipsis (en paralipsis o no)—, así como el relato iterativo, implican la discriminación de algunos pasajes de la historia. El narrador es, además, quien decide el momento adecuado para la instauración e interrupción de cada movimiento narrativo.

3. Un individuo que conozca bien el mundo diegético, que lo narre y describa libremente, sin construcciones cuyo rebuscamiento intente esconder la inevitable presencia de un enunciador, conducirá con certidumbre al lector por un mundo que

éste desconoce. No ocurre lo mismo, desde luego, con narradores que pretenden ocultarse tras construcciones sinuosas, como la segunda de pasiva: resulta fácil suponer que el narrador que pretende esconderse del lector no sólo oculta su identidad, sino también información diegética relevante. A esto es preciso añadir que, cuando el narrador manifiesto admite su ignorancia, no necesariamente pierde autoridad vocal: ésta puede intensificarse si el sujeto de la enunciación se vincula con focalizaciones internas o externas.

4. Un narrador extradiegético que no desasga el control absoluto del relato no permitirá que los narradores metadieгéticos participen, sino de manera muy breve, en su discurso. En cuanto agente de la mediación narrativa, un narrador extradiegético con marcado afán protagónico se opondrá a que los personajes refieran una situación compleja: los narradores metadieгéticos sólo pueden hablar cuando el narrador extradiegético lo consiente, y sólo hasta donde éste lo tolera. El relato de palabras es escaso, pues, en discursos donde el sujeto de la enunciación se adueña férreamente del espacio narrativo. Los primeros relatos periodísticos de García Márquez demuestran que, en estos casos, las citas, los diálogos y las réplicas desgajadas de diálogo pueden emplearse para romper la monotonía del discurso extradiegético y para referir, sin pérdida de autoridad vocal, información que podría parecer falsa o contradictoria.

5. La combinación de discurso narrativo y descriptivo probablemente originará un *lead* armónico, es decir, un inicio ágil mas no por ello precipitado. El iniciar el relato con discurso narrativo somete muy pronto el relato a la vertiginosa pendiente de la acción; el discurso descriptivo, sin embargo, suaviza la pendiente al tiempo que enmarca los acontecimientos y detalla parte del universo dieгético. Por el contrario, las entradas predominantemente descriptivas son susceptibles de agilizarse mediante la inclusión de segmentos narrativos. El enunciador puede, de

este modo, dosificar hábilmente los detalles diegéticos —acciones o atributos— en beneficio directo del ritmo narrativo. Los primeros relatos periodísticos de García Márquez ofrecen numerosos ejemplos de entradas donde el sujeto enunciador combina hábilmente sumarios singulativos y pausas descriptivas.

6. La combinación de los cuatro movimientos narrativos, con cierta predilección hacia el sumario y la elipsis, tiende a producir un relato ágil y armónico. Los repetidos cambios en la velocidad narrativa evitan, pues, la monotonía provocada por una aceleración uniforme. En la narrativa periodística temprana de García Márquez, la hábil dosificación de los detalles diegéticos genera, invariablemente, un predominio de velocidades rápidas.

7. Al desplazar el foco por el universo diegético, el narrador puede evitar, hasta cierto punto, la superficialidad de la deficiencia, la sobrecarga apreciativa de la equisciencia y el totalitarismo de la omnisciencia. Esto significa que es posible incluir verosímilmente información de fuentes diversas mediante el entrecruzamiento de diferentes puntos de vista; en otras palabras, cuando el núcleo focalizador se desplaza por el espacio-tiempo diegético, el cúmulo informativo puede enriquecerse. No obstante, la perspectiva de las conciencias focalizadoras siempre restringe el conocimiento que, de la historia, tenga el narrador: por mucho que se haga desplazar el foco, la percepción del narrador nunca será completa. En la narrativa periodística temprana de García Márquez, los relatos usualmente modulan entre equisciencia y deficiencia, u omnisciencia y equisciencia.

8. El narrador puede variar la distancia y la perspectiva, y con ello modificar deliberadamente la manera como él manifiesta que percibe la información. En los primeros relatos periodísticos de García Márquez, es común que el sujeto enunciador transforme en relato de acontecimientos las palabras de los informantes;

como resultado, el narrador aparenta que ha presenciado una historia de la que no ha tenido conocimiento sino de modo indirecto.

9. Marcas textuales precisas ayudan a evitar las ambigüedades que las rupturas del grado cero puedan generar. A punto fijo se sabe que el relato periodístico —cuyo consumo debe ser, por definición, fácil y rápido— puede resultar fastidioso si el enunciador se empeña en conseguir una isocronía narrativa perfecta; en la medida en que el tiempo del discurso no concuerde con el de la historia, el texto puede resultar, sin embargo, equívoco. El que un mensaje no sea ambiguo depende de las precauciones que, en el plano de la pragmática narrativa, tome el emisor del relato; el periodismo temprano de García Márquez ofrece distintas soluciones a esta cuestión:

- i. Locuciones adverbiales o adverbios precisos simplifican la decodificación de las anacronías. Las infracciones al *ordo naturalis*, casi obligatorias en el relato periodístico, son fácilmente identificables si se hallan marcadas en el nivel frástico: así es posible que, en una primera lectura, el receptor descubra el sentido de secuencias donde, incluso, el orden de la historia se halle completamente invertido. En las prolepsis del periodismo temprano del colombiano, destacan el frecuente empleo del pospretérito y la repetición de los adverbios *nunca* y *jamás* en construcciones en pretérito. En cuanto a las analepsis, las locuciones adverbiales precisas se añaden a construcciones en pretérito y antepretérito.
- ii. Coloraciones aspectuales y locuciones adverbiales precisas contribuyen a evitar la polisemia en el plano de la frecuencia narrativa. El relato singulativo, forma básica de los textos analizados, es producido, básicamente, por verbos de coloración aspectual perfecta que refieren

acciones específicas y concretas, puntualmente delimitadas en el tiempo diegético; la unicidad de los acontecimientos es reforzada a menudo por locuciones adverbiales de significado temporal preciso e invariable, que indican el tiempo de la historia en que las acciones se inscriben. Para expresar iteraciones, los narradores utilizan normalmente formas verbales imperfectas; dicho sentido suele verse reforzado por adjetivos o locuciones adverbiales de carácter frecuentativo que precisen la extensión diegética del lapso comprendido. El relato repetitivo puede identificarse fácilmente por la reiteración de la misma locución adverbial.

- iii. Locuciones adverbiales y yuxtaposición de complementos circunstanciales de tiempo posibilitan la comprensión fácil y rápida de elipsis explícitas. La determinación del lapso elidido —la referencia exacta de las omisiones— permite que el lector reconstruya fácilmente la historia. En cambio, la indeterminación del lapso indica, en la muestra analizada, que las acciones elididas son continuas y duraderas; este sentido es algunas veces reforzado gracias al empleo de construcciones perifrásticas con gerundio.
- iv. Ausencia de anacronías y yuxtaposición de complementos circunstanciales no temporales facilitan la adecuada decodificación de elipsis implícitas. Un hipérbaton en una segunda oración, el cual yuxtaponga dos complementos circunstanciales del mismo tipo —nunca temporales—, evita las confusiones que pudieran surgir por la omisión de locuciones adverbiales que señalen la supresión de un segmento de la historia; este fenómeno, asociado siempre a un orden cronológico, es muy frecuente en los primeros relatos periodísticos de García Márquez.

10. El narrador puede manifestar su opinión o posición ideológica por boca de algún personaje. En la muestra analizada, el enunciador selecciona frases ajenas que resumen lo que él quiere decir o que refuerzan sus juicios: así impone su autoridad de agente mediador. En este sentido, el relato de palabras no es sino un argumento que sustenta el juicio —implícito o explícito— del narrador acerca de la historia o algún aspecto de ella. Es por ello que, en la narrativa periodística temprana de García Márquez, los personajes nunca desacreditan al sujeto enunciador.

11. El relato de palabras en estilo directo —en especial el diálogo y la réplica desgajada de diálogo— aporta más dramatismo cuanto más breve es. En los primeros relatos periodísticos de García Márquez, el estilo directo, que siempre aparece marcado, cumple habitualmente las funciones de romper la monotonía del discurso del narrador y generar tensión. En la muestra analizada, casi siempre asociado con nudos importantes de la historia, el estilo directo suele presentarse en forma de breves citas y réplicas desgajadas de diálogo; los diálogos son muy escasos y lacónicos, y en ocasiones el narrador los evade claramente. Para los desenlaces —o remates—, el sujeto enunciador suele recurrir a la réplica desgajada de diálogo; el dramatismo generado por este recurso es indudable cuando se presenta en secuencias descriptivas, caracterizadas, en principio, por la ausencia de acción.

12. Las expresiones figuradas no siempre son equívocas. Los metasemas de nivel frástico, especialmente la metáfora y la comparación, pueden infringir el código léxico sin generar ambigüedades; como resultado, es posible obtener frases sugerentes que sorprendan al lector al tiempo que lo ayuden a comprender mejor el mundo posible o realidad reconstruida. La metáfora *in praesentia* multiplica las posibilidades expresivas siempre que sea novedosa; su decodificación es más sencilla —menos desconcertante— cuanto más definidos están sus focos. La

enumeración diversívoca también es utilizable en el periodismo, a pesar de que, en cierto modo, violenta los límites del eje paradigmático.

13. Las pausas descriptivas y las adjunciones metatáxicas repetitivas pueden ser más que simples ornamentos discursivos. Mediante juegos de regularidades simétricas del esquema distributivo de los elementos sintácticos, la repetición discursiva, además de imprimir efectos melódicos y rítmicos al discurso, añade énfasis a uno o más sintagmas de éste, con lo cual el narrador puede acentuar detalles que de otra manera podrían pasar inadvertidos; en la muestra analizada se destacan, por ejemplo, los incumplimientos del gobierno del general Rojas Pinilla. En cuanto a las pausas descriptivas, éstas también pueden reforzar el sentido del discurso narrativo: enfatizan, indudablemente, el ente descrito.

14. Hay que esperar, en el relato periodístico, una rigurosa fidelidad al contenido genérico y a la finalidad de la historia; pero no una exactitud minuciosa en la referencia de palabras, acciones irrelevantes o escenarios diegéticos. García Márquez y su obra periodística temprana han demostrado que la reconstrucción de la realidad admite algunos detalles ficticios siempre que no se altere el sentido general de la historia.

15. Cuando se hallan apegados a los principales vectores semánticos del discurso, los juegos retóricos en los niveles de análisis voz, modo y tiempo ayudan a cubrir adecuadamente la intención perlocutiva del acto de habla.

Según metáfora de Gabriel García Márquez, la confección de relatos periodísticos implica un enmarañado trabajo que comienza al urdir una historia a partir de un dechado o modelo, y concluye con un fino bordado sobre un paño zurcido con vocación de ser fiel a la realidad. Con este fin, el narrador-periodista

hilvana palabras, frases e ideas, e incluso las remienda, aunque ello signifique atender contra las más sofisticadas tendencias de la moda internacional.

Dicho en un párrafo, la metáfora en cuestión enseña que la tarea periodística es la del sastre que utiliza la misma aguja y el mismo hilo que los historiadores y narradores literarios: el relato. Adicionalmente, el sastre decide qué es noticia, y, por si fuera poco, como detective voltea el traje para descifrar sus costuras. No olvidemos que el periodismo puede ser “el mejor oficio del mundo”², porque, repito, “no nos conformamos con los secretos expuestos en el frente de la página, sino que la volteamos al revés, para descifrar sus costuras”³.

² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, pág. 532.

³ Gabriel García Márquez, “Mi Hemingway personal”, en *Notas de prensa 1980-1984*, pág. 133.

APÉNDICE

“El Torito’, danza madre del Carnaval”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 28/11/1954. Pág. 13 (1ª Sección).

Barranquilla celebra su Carnaval, tradición nacida con la ciudad y que es tomada muy en serio por los lugareños. En esta ciudad fundada por ganaderos, la más antigua danza del Carnaval es la de “El Torito”, cuyos orígenes se remontan a 1883; en ella se danza con maderas y listones que representan machetes. Sólo se puede participar en ella por herencia familiar.

“La Marquesita de La Sierpe”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 7/11/1954. Pág. 11 (suplemento *Dominical*) (Serie “La Sierpe”, 1).

La población de La Sierpe, una pequeña y marginal región al norte de Colombia, cree con vehemencia exagerada en la hechicería y las supersticiones. Cuenta la leyenda que La Marquesita, una española muy rica y conocedora de todas las oraciones secretas para hacer el mal y el bien, antes de morir comunicó muchos de sus poderes a sus servidores preferidos. También dejó su fortuna y el secreto de la vida eterna en un paraje al que únicamente se puede llegar conducido por una canoa que, custodiada por inmensas serpientes y caimanes blancos, sólo aparece por la noche del dos de noviembre. El único hombre que se ha aventurado a ir cuenta que no consiguió llegar porque el agua y los alimentos que portaba eran insuficientes; desde entonces arrastra un pie hinchado y monstruoso.

“Los elementos del desastre”, firmado por Septimus. 1 entrega: 21/11/1954. Pág. 8 (suplemento *Dominical*).

A propósito de la publicación del libro *Los elementos del desastre*, se entrevista a su autor: Álvaro Mutis. Éste manifiesta su desprecio hacia las más recientes generaciones de colombianos, a las que define como “grandes grupos de bobitos”, y hacia Guillermo Valencia (poeta colombiano perteneciente al modernismo tardío y que fue candidato a la presidencia de la República en dos ocasiones). También considera urgente renovar la cultura nacional de Colombia.

“La herencia sobrenatural de La Marquesita”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 21/11/1954. Págs. 17 y 27 (1ª Sección) (Serie “La Sierpe”, 2).

La exclusividad de los poderes heredados por La Marquesita ha dado origen a una organización social en la que el más desdichado es quien no conoce oración secreta alguna. El curandero se halla al margen de esta división.

“La extraña idolatría de La Sierpe”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 28/11/1954. Págs. 17 y 30 (1ª Sección) (Serie “La Sierpe”, 3).

En La Sierpe, la idolatría ha adquirido un gran prestigio desde que una mujer creyó descubrir poderes sobrenaturales en una tabla de cedro; esto dio origen a un santoral extravagante. Un ídolo muy importante es “Jesusito”, un codiciado hombrecillo negro tallado en madera que puede conceder cualquier milagro, con la condición de depositar un objeto de oro a sus pies; es susceptible de apropiación mediante transacciones

honradas, pero produce desgracias cuando es robado (también se le ha perdido y falsificado). Los velorios son fiestas donde se corteja y donde se paga a mujeres por llorar cuando asisten personajes distinguidos; la más notable ha sido la Pacha Pérez, de quien se dice que el diablo la convirtió en serpiente a los 185 años de edad.

“El muerto alegre”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 4/IV/1954. Pág. 10 (suplemento *Dominical*) (Serie “La Sierpe”, 4).

Para los entierros de La Sierpe, una comitiva carga a trote el cadáver en descomposición dentro de un ataúd improvisado hasta el cementerio de La Guaripa. Si, a causa del ajeteo, el cuerpo da tumbos dentro de la caja, la escolta se regocija porque “va alegre el muerto”; si no golpea la caja, la ausencia de movimiento se considera una confesión de incomodidad. Al llegar al cementerio, el sepulturero recibe al cadáver cantándole una canción titulada “Zafra del dolor profundo”, en cuya letra se destaca que los bienes materiales de nada sirven al muerto.

“Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia”, firmado por Gabriel García Márquez. 3 entregas: 2, 3, 4/VIII/1954. Págs. 1 y 19, 1 y 5, 1 y 11, respectivamente (1ª Sección).

Ha habido derrumbes sucesivos en Medellín. En ellos, gente curiosa, desesperada y solidaria es víctima, por su imprudencia, al tratar de ayudar a los damnificados: la población ignora las advertencias de peligro. En pocas horas se supera la capacidad de almacenamiento del banco de sangre. Se calcula que ha habido quinientas víctimas; pero menos de setenta son rescatadas en una desordenada e improvisada operación de salvamento. Se determina que casi todas las víctimas fallecidas murieron de asfixia. Aparentemente, la tragedia fue causada por excavaciones dentro de una mina clandestina en una colina de la ciudad.

“Álvaro Cepeda Samudio”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 15/VIII/1954. Pág. 17 (suplemento *Dominical*).

Álvaro Cepeda Samudio, un muchacho de 27 años, acaba de publicar un libro de cuentos “nostálgicos y sinceros” vividos en Nueva York: *Todos estábamos a la espera*. Es “el mejor libro de cuentos que se ha publicado en Colombia”. Germán Vargas y Alfonso Fuenmayor, amigos de Cepeda Samudio, lo persuadieron para que los publicara. Pero antes de darlos a conocer, fue necesario buscar, por toda la Costa Atlántica de Colombia, una camioneta que Cepeda Samudio había vendido el año anterior: en la guntera se habían quedado los originales.

“Quibdó, totalmente paralizada”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 23/IX/1954. Pág. 1 (1ª Sección).

Con un desfile culminaron dieciséis horas de manifestación pacífica en el pueblo de Quibdó por el intento de desmembrar el departamento del Chocó. Las actividades en la localidad continúan totalmente paralizadas.

“El Chocó que Colombia desconoce”, firmado por Gabriel García Márquez. 4 entregas: 29, 30/IX/1954; 1, 2/X/1954. Págs. 1 y 5, 1 y 7, 1 y 5, 1 y 18, respectivamente (1ª Sección).

Durante trece días ha habido una manifestación pacífica por la intención de desmembrar el departamento del Chocó: incluso bajo la implacable lluvia, la gente ha cantado, escuchado discursos y ondeado las banderas de Colombia y del Chocó. Nadie supo en el

resto del país que, en este movimiento, se estaba redactando un acta de independencia. La situación en este departamento es extremadamente precaria, pues ha sido olvidado por el gobierno central; es tan difícil acceder a la región como hace doscientos años. En medio de la selva chochoana se levanta una ciudad muy moderna, Andagoya, construida y gobernada exclusivamente por una compañía minera estadounidense que extrae, sin control, grandes cantidades de oro y platino: la Chocó Pacífico.

“Belencito, una ciudad a marchas forzadas”, Firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 8/x/1954. Págs. 1 y 12 (1ª Sección).

La instalación de la compañía siderúrgica Paz del Río en Belencito, a consecuencia del hallazgo de importantes yacimientos de hierro en la región, ha hecho de dicho poblado una ciudad muy dinámica en sólo ocho años. En el lugar se ha instalado un considerable número de franceses.

“¿Por qué va usted a matiné?”, firmado por GGM. 1 entrega: 27/x/1954. Pág. 17 (1ª Sección).

En las salas de cine, durante las funciones de las primeras horas de la tarde, no se habla ni se come, y hay poca gente: se puede disfrutar la película de principio a fin sin interrupción alguna. Los verdaderos aficionados al cine asisten a estas funciones. En Bogotá, un anciano que nunca falta a la función de las tres se conduce siempre como un auténtico cinéfilo: observa atentamente la proyección, no hace ruido, no se distrae ni distrae a los demás. Pero ni siquiera recuerda el nombre de los actores: sólo acude al cine por recomendación del médico.

“La preparación de la Feria Internacional”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 30/x/1954. Pág. 1 (1ª Sección).

La Exposición Internacional se montó improvisadamente en el último momento; las obras continuaban a un cuarto de hora del arribo del presidente de la República. Todo se preparó en sólo tres horas con gran desorganización y bajo sol y lluvia. Incluso fueron sembrados árboles adultos.

“El cartero llama mil veces”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 1/x1/1954. Págs. 15 y 16 (1ª Sección).

A la oficina de rezagos postales de Bogotá llegan las cartas que, por imprecisiones en el destinatario o remitente, no pueden ser entregadas. Allí se abren los sobres y se investiga la dirección del destinatario o remitente a partir de su contenido. Algunos casos se han resuelto con ingeniosos desenlaces; permanecen sin solución otros casos, gratiosos.

“La ciudad quedó paralizada”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 17/x1/1954. Págs. 1 y 8 (1ª Sección).

Un torrencial aguacero en Bogotá provoca inundaciones y embotellamientos. Se desbordan alcantarillas y hay pánico en la ciudad.

“Cómo nació y cómo funciona la nueva universidad”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 20/x1/1954. Págs. 1 y 11 (1ª Sección).

Historia de la Universidad de los Andes a propósito de que el expresidente Alberto Lleras asumió su rectoría; se explica el desarrollo de la casa de estudios desde su fundación, seis años atrás, hasta el momento de la enunciación. La Universidad fue

fundada por el matemático colombiano Mario Laserna, amigo personal de Albert Einstein. Se especula que Lleras podría haber elegido el cargo por el apoliticismo de los movimientos de tal universidad.

"Dramas reales en el cine mexicano", firmado por GGM. 1 entrega: 25/x1/1954. Pág. 21 (1ª Sección).

El director de cine Guillermo Calles realiza una huelga de hambre frente al Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, por prohibírsele reingresar a la sección de directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica; después de más de treinta horas se llega a un acuerdo. El popular actor Humberto Almazán se ve obligado a trabajar como camarero de restaurante por insolvencia económica.

"Un personaje singular en Bogotá", firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 1/x11/1954. Págs. 1 y 14 (1ª Sección).

Samuel Andrew, gaitero escocés de la Guardia Negra del ejército británico, visita Bogotá para participar en la recepción de veteranos de la Guerra de Corea. A pesar de no hablar español, Andrew disfruta solo su estancia de seis días en Colombia y se sorprende por la abundancia de güisqui en el país. Finalmente retorna a la Guayana Británica.

"De Corea a la realidad", firmado por Gabriel García Márquez. 3 entregas: 9, 10, 11/x11/1954, págs. 1 y 14, 1 y 11, 1 y 18, respectivamente (1ª Sección).

Luego de prometérselos una vida mejor tras su regreso, Colombia envió mil 63 hombres a la Guerra de Corea —Batallón "Colombia"—, donde, hasta poco antes de su participación en ataques, vivían mejor que en su país: buena alimentación, ropa y buen salario. Varios murieron durante los combates. Los supervivientes son recibidos en su país con muchos honores; pero muchos de ellos son víctimas de discriminación al tratar de incorporarse a la vida laboral en Colombia, so pretexto de que la guerra perjudicó severamente su salud mental. Una franca minoría, en efecto, enloqueció durante la guerra. Algunos veteranos incluso fueron asesinados tras su regreso a Colombia.

"Un Papá Noel de verdad alegre esta Nochebuena a Bogotá", firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 22/x11/1954. Pág. 1 (2ª Sección).

Efraín Tello, un anciano albino que solía trabajar como carpintero en Fontibón, anuncia artículos de pólvora en Bogotá gracias a su parecido con la imagen de San Nicolás divulgada por la publicidad estadounidense. Tras aliviarse de una gripe de tres meses en que no se afeitó ni se cortó el cabello, se le hizo notar su parecido a San Nicolás y se le sugirió que solicitara el nuevo empleo, en el que su éxito es notable.

"El escándalo artístico en Barranquilla", firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 22/i/1955, págs. 1 y 10 (1ª Sección).

La prensa publica anticipadamente, a partir de una filtración, un fallo falso del jurado de la exposición-concurso pictórica promovida por el Centro Artístico de Barranquilla. Después de la premiación oficial, una pintora participante, que sería galardonada según la versión errónea y que finalmente no obtuvo reconocimiento alguno, inició un escándalo en contra del jurado calificador.

“Los cartagenos ganan otra batalla”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 27/1/1955. Págs. 1 y 12 (1ª Sección).

Ante la decisión de aumentar el precio del transporte urbano en Cartagena, por parte de la Superintendencia Nacional de Tarifas, los habitantes de la ciudad deciden no trasladarse en vehículos públicos. Los empresarios de transporte de la ciudad están al borde de la bancarrota y el municipio ha reducido sensiblemente sus ingresos, pues el impuesto al transporte urbano es el único de que dispone. Curiosamente este impuesto, de dos centavos y medio, ha llevado a la utilización de un nuevo tipo de circulante en la ciudad: los billetes que los pasajeros reciben como cambio, pues la moneda de más baja denominación en Colombia es de cinco centavos.

“La historia se escribe con sombrero”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 27/1/1955. Pág. 2 (2ª Sección).

A propósito de la crisis en la industria del sombrero, producto de un fenómeno que el narrador denomina “sinsombrerismo”, que no es más que el paso de una moda a otra, se explica el cambio de las distintas modas de sombreros en Colombia. Las nuevas generaciones no usan sombreros; todos los colombianos destacados los han usado. Los vendedores de sombreros aseguran saber el tipo de personalidad de sus clientes por la forma de su cabeza.

“Un grande escultor colombiano ‘adoptado’ por México”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 1/11/1955. Pág. 5 (1ª Sección).

El escultor colombiano Rodrigo Arenas Betancourt ha sufrido una vida difícil; pero adquirió prestigio y dinero en México luego de concluir el *Prometeo* de la Torre de Ciencias, en la Ciudad Universitaria, y *Homenaje a Cuauhtémoc y a la patria*, en el Palacio de Comunicaciones. Arenas Betancourt se encuentra actualmente de visita en Colombia.

“Las intimidades de un célebre torero colombiano”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 9/11/1955. Pág. 12 (1ª Sección).

José Zúñiga, un afamado torero colombiano conocido como “Joselillo de Colombia”, inició su carrera sin haber visto un toro, en una desastrosa corrida y vestido con el traje de su primera comunión, después de haber sido anunciado como un “auténtico torero español”. Luego, tras abordar un avión equivocado, llegó a España sin dinero y aprendió a torear.

“Cómo ve José Dolores el problema cafetero”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 17/11/1955. Págs. 1 y 19 (1ª Sección).

Cúmulo de testimonios acerca de la caída de los precios del café en Nueva York: Aristides Gutiérrez, agricultor, no se ha enterado; Víctor Burgos, terrateniente, opina que hay que recolectar el café a pesar de los precios bajos; Andrés Uribe, agente en Nueva York de la Federación Nacional de Cafeteros de Colombia, se dedica a publicitar el café colombiano en los Estados Unidos; Manuel Mejía, presidente de la Federación Nacional de Cafeteros, asegura que el problema durará poco. Las cúpulas empresariales y gubernamentales están al tanto del problema; los agricultores no.

“Viacrucis de Bocas de Ceniza”, firmado por Gabriel García Márquez. 3 entregas: 8, 9, 10/III/1955. Págs. 1 y 7, 1 y 17, 1 y 18, respectivamente (1ª Sección).

Ante la destrucción de la barra protectora de la bahía de Puerto Colombia por una arremetida del mar, comienza a discutirse la posibilidad de reanudar las obras de construcción del puerto en Bocas de Ceniza. Este proyecto, planteado ya cincuenta años atrás, ha sido apoyado por el gobierno de Barranquilla y respaldado por numerosos estudios técnicos; pero siempre ha sido rechazado por considerarse más conveniente la ampliación de Puerto Colombia.

“El naufrago sobreviviente pasó los once días en una frágil balsa. Cómo recibieron la noticia la novia y los parientes del marino Velasco”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 12/III/1955. Págs. 1 y 9 (1ª Sección).

La familia y la novia de Luis Alejandro Velasco, marino a quien se creía muerto luego de caer al mar, reciben la noticia de que Luis Alejandro está vivo. Para la familia, el impacto es tan violento que nadie piensa en manifestar su alegría o en cambiarse de ropa. La novia, lejos de aparentar alegría, muestra conmoción.

“Un director italiano en Bogotá”, firmado por GGM. 1 entrega: 19/III/1955. Pág. 9 (2ª Sección).

Enrico Fulchignoni, jefe de la División de Cine de la UNESCO, se encuentra elaborando un filme en Colombia. Opina que Sudamérica, y especialmente Colombia, es un lugar excelente para filmar largometrajes con buenos argumentos, tanto por los escenarios que ofrece cuanto por las curiosidades de sus caracteres nacionales.

“El Chocó irredento”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 23/III/1955. Págs. 1 y 17 (1ª Sección).

Luego de que se consiguiera, mediante una prolongada manifestación, que el presidente Rojas Pinilla no firmara el decreto de desmembración del Chocó, el ejecutivo prometió visitar el Departamento y ordenar la construcción de obras concretas en el mismo. En la actualidad —seis meses después— las promesas no se han cumplido y el Chocó continúa olvidado por el gobierno central.

“Oficina de información exclusiva para el naufrago crea la Marina”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 24/III/1955. Págs. 1 y 9 (1ª Sección).

Luis Alejandro Velasco, el marino que sobrevivió más de una semana solo en el mar, llega en avión a Bogotá. Su familia lo recibe efusivamente. El capitán Herazo Anxy le informa que, para evitar que sea explotado por empresas de publicidad, se creará una oficina de información, dependiente de la Armada Nacional, para que a través de ella se suministre toda la información relacionada con la aventura. En declaraciones a una radiodifusora, Velasco explica que la balsa en que se salvó era de corcho.

“La explicación de una odisea en el mar”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 30/III/1955. Págs. 1 y 8 (1ª Sección).

El teniente Guillermo Fonseca, director de un programa de televisión que trata asuntos marítimos, explica que Velasco se salvó gracias a su fortaleza física y moral, y porque en la región hubo una brisa fuerte y constante hacia el suroeste, que lo condujo a la playa de Mulatos, en el departamento de Córdoba, a una velocidad promedio de treinta kilómetros por día. También explica que las condiciones meteorológicas impidieron que los naufragos fueran rescatados.

“La verdad sobre mi aventura”, firmado por Luis Alejandro Velasco. 14 entregas: 5, 6, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22/IV/1955. Págs. 1 y 3, 1 y 16, ¿?, 1 y 15, 1 y 13, 1 y 17, 1 y 9, 1 y 16, 1 y 14, 1 y 17, 1 y 11, 1 y 15, 1 y 17, 1 y 10, respectivamente (1ª Sección).

El destructor colombiano A.R.C. *Caldas* zarpa hacia Cartagena, luego de sufrir algunas reparaciones en Mobile, Alabama. A sólo dos horas de Cartagena, ocho marinos de guardia en cubierta caen al agua, debido a que el buque militar, entre cuyas funciones no estaba el tráfico de mercancías, transportaba artículos electrodomésticos de contrabando, mal estibados. Cuando Luis Alejandro Velasco sale a la superficie, ve a la embarcación alejarse y a varios de sus compañeros morir. Permanece durante diez días en una balsa que logra alcanzar, expuesto al sol, al frío, a los tiburones, al hambre y a la sed, y es alcanzado frecuentemente por el delirio. Sorprendido por su hazaña, llega a tierras colombianas, donde insiste inútilmente en contar su aventura a quienes acuden a socorrerlo. Pronto es recibido con honores militares y es acosado por periodistas, agencias de publicidad y los fabricantes de su reloj y sus zapatos, quienes le pagan cuantiosas sumas de dinero. Velasco asegura que, a pesar del escepticismo de algunos, su aventura fue real.

“El drama de 3.000 niños colombianos desplazados”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 6/V/1955. Págs. 1 y 3 (1ª Sección).

Debido a la grave situación de orden público que afectaba el oriente del departamento del Tolima, todo el sector quedó comprendido en una zona de operaciones militares. Esto incluye Villarrica, una privilegiada región cafetera, y la población misma de Villarrica. Los habitantes fueron evacuados a otros pueblos. Hay tres mil niños huérfanos; otros, cuyos padres viven, han sido trasladados a instituciones de caridad, como el Amparo de Niños de Bogotá, donde se hallan trescientos. Muchos de éstos desconocen su origen, el nombre y la suerte de sus padres; algunos se han fugado con la intención de volver al Tolima y otros aguardan a que sus padres los recojan. Todavía hay dos mil niños que las Fuerzas Armadas están repartiendo en diferentes partes del país.

“En Hiroshima, a un millón de grados centígrados”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 14/V/1955. Págs. 1 y 12 (1ª Sección).

El sacerdote español Pedro Arrupe, testigo presencial de la explosión atómica de Hiroshima, se encuentra en Bogotá. El 6 de agosto de 1945, un día aparentemente normal, Arrupe desempeñaba la función de rector en el noviciado de la Compañía de Jesús en Hiroshima. Hacia las ocho de la mañana vio un resplandor, sintió una vibración tremenda y un sacerdote fue arrastrado por el viento. Después surgió un silencio impenetrable. La ciudad, ya en ruinas, ardía en llamas, que pronto fueron extinguidas por un aguacero torrencial. La población se redujo a una multitud de cadáveres y de moribundos quemados, con trozos de vidrio incrustados y a los que se les desprendía el cabello con suma facilidad. Arrupe socorrió a algunos, aplicándoles ácido bórico proporcionado por un campesino. Hoy Hiroshima está rudimentaria pero totalmente reconstruida.

“Gran batida para controlar la ‘fiebre del ciclismo’ en Bogotá”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 31/v/1955. Págs. 1 y 11 (1ª Sección).

En Bogotá se ha iniciado una batida contra las irregularidades en el ciclismo: son muy frecuentes los accidentes de bicicletas. La fuente más importante de ciclismo imprudente son las agencias de alquiler de estos artefactos, pues, en la mayoría de los casos, no exigen pase para conducirlos y ni siquiera son atendidos por mayores de edad. Además, apenas el quince por ciento de las bicicletas en uso está matriculado y casi nadie cuenta con pase para conducir las. El uso de este medio de transporte se ha incrementado por la Vuelta a Colombia; se espera que aumente aún más por el fin de cursos.

“Una víctima relata el accidente aéreo del Chocó”, firmado por Gabriel García Márquez. 1 entrega: 8/vi/1955. Págs. 1 y 16 (1ª Sección).

Por la mañana del sábado pasado, el ingeniero Álvaro Madiedo, jefe del grupo de materialización del Instituto Agustín Codazzi, abordó una avioneta para localizar ciertas referencias geodésicas de la selva chocona, acompañado por el piloto estadounidense Jack Joiner. Concluida la misión, la nave sufrió una falla mecánica, por lo que el piloto tuvo que arborizar. Prácticamente ilesos y en medio de un aguacero torrencial, Madiedo, quien no habla inglés, y Joiner, quien no habla español, caminaron hasta encontrar, el lunes por la mañana, a un hombre: Ángel Longa. Él los colocó en una canoa que los condujo a un campamento de la Compañía Chocó Pacífico.

“El triple campeón revela sus secretos”, firmado por Ramón Hoyos, relatado a Gabriel García Márquez. 14 entregas.

1ª entrega: 27/vi/1955. Págs. 1 y 21 (1ª Sección).

Ramón Hoyos Vallejo recorre distancias desde los nueve años. Es bueno en aritmética pero malo en ortografía. Su primer contacto con las ruedas fue con un monociclo rudimentario; después tuvo un pequeño carrito de madera. Su vida ha sido una larga cadena de accidentes. Vio por primera vez una bicicleta en movimiento a los diez años, y quedó sorprendido.

Anexo paratextual. “Cinco días de reportaje continuo”, firmado por Gabriel García Márquez. 27/vi/1955. Pág. 21 (1ª Sección).

Un redactor entrevistó, durante cinco días consecutivos, al ciclista Ramón Hoyos. En los momentos de descanso, el redactor acompañó a Hoyos a hacer diligencias; las impresiones que el redactor obtuvo durante esos momentos, así como las opiniones de otros ciclistas, no serán publicadas en la biografía, sino en “notas anexas”. Al principio de las entrevistas, Hoyos fue reservado y difícil; después, franco, directo y sincero. Hoyos aparenta ser de cuerpo débil y espíritu rudo, pero es todo lo contrario; posee, además, una memoria prodigiosa. A pesar del fastidio que le producen sus admiradores, es cordial con ellos.

2ª entrega: 28/vi/1955. Pág. 15 (1ª Sección).

La primera vez que Hoyos se subió a una bicicleta fue porque le sobraban diez centavos para alquilarla; le resultó una experiencia insignificante. Sólo le interesaba irse a Medellín para trabajar con sus hermanos en una heladería. Después de conseguirlo, se interesó por trabajar como repartidor de víveres; para conseguirlo necesitaba saber conducir bicicletas, así que invirtió tiempo y dinero en practicar intensamente, y memorizó todas las calles de la ciudad. Se accidentó en su primera entrega. Aún vive en

Medellín. Desde que participa en competencias ciclistas —hace cuatro años— ha recorrido unos nueve mil kilómetros en cuatrocientas cincuenta horas.

Anexo paratextual. “Perfume para limpiar trofeos”, firmado por Gabriel García Márquez. 28/vi/1955. Pág. 15 (1ª Sección).

A Hoyos le preocupa su mala ortografía. Al saber que el redactor había escrito una novela, le preguntó cómo había aprendido a escribir con corrección, a lo que éste respondió que eso jamás se aprende. Hoyos es atento, hospitalario, independiente y acaparador. Aunque limpia sus ciento veinte trofeos con agua de colonia, es muy ahorrador. Insiste en que no tiene un centavo, a pesar de ser accionista de la empresa para la cual trabaja. La cuantía de sus ahorros es un dato que Hoyos no desea que se conozca; en Medellín se asegura que supera los cincuenta mil pesos.

3ª entrega: 29/vi/1955. Pág. 16 (1ª Sección).

Hoyos trabajó después como repartidor de carne y se interesó por ser carnicero. Aprendió a conducir velozmente la bicicleta para tener tiempo de aprender los distintos cortes de carne. En una ocasión creyeron que Hoyos había sido asesinado, pues se encontró un cadáver en un congelador de la carnicería. En el taller donde se reparaban las bicicletas de la tienda, oyó hablar por vez primera del ciclismo deportivo; entusiasmado, se compró un uniforme, inició entrenamientos informales y abandonó la carnicería. Con dinero obtenido en un nuevo empleo —en una fábrica de tejidos—, compró su primera bicicleta, una de turismo usada, que pronto sustituyó por una de semicarreras. Con ésta aprendió los primeros conocimientos técnicos y se aficionó definitivamente al ciclismo; la utilizó, decorada de modo estafalarío, en su primera competencia oficial, junto a los grandes de Antioquia.

Anexo paratextual. “A que te cojo, Ramón”, firmado por Gabriel García Márquez. 29/vi/1955. Pág. 16 (1ª Sección).

El entrenador argentino Julio Arrastía asegura que siempre habrá un antioqueño en la punta de las competiciones ciclistas. Opina que el mayor peligro para Hoyos es Reinaldo Medina. El campeón es el único en Medellín que opina que su sucesor no será otro antioqueño, sino un caleño: Jaime Villegas.

4ª entrega: 30/vi/1955. Pág. 11 (1ª Sección).

La primera competencia oficial de Hoyos fue un desastre: corrió sin estilo y sin técnica. La primera copa que conquistó en su vida fue la de la Doble a San Cristóbal, a pesar de que su bicicleta no tenía frenos. Sintió gran emoción al ver su nombre impreso en un periódico. Su superior en la fábrica le perdonó las insistencias cuando Hoyos le mostró la nota donde se informaba que había ganado la competencia.

Anexo paratextual. “El milagro está en su tórax”, firmado por Gabriel García Márquez. 30/vi/1955. Pág. 11 (1ª Sección).

Julio Arrastía, entrenador de Hoyos, explica que éste, a pesar de ser igualmente hábil para ascensos y descensos, prefiere ganar tiempo durante la subida, cuando no hay riesgos. Arrastía dice que a Hoyos le ha servido tener visión, ansia de triunfo y agilidad mental para definir situaciones. A Hoyos se le considera una “especie de bárbaro”, capaz de matarse por alcanzar una meta; pero se le critica por carecer de técnica. Cuando no está en entrenamientos, lleva una vida normal: come lo que sea e incluso fuma; en entrenamientos, sin embargo, es muy disciplinado.

* *La hojarasca* comenzó a circular el 31 de mayo de 1955.

5ª entrega: 1/VII/1955. Pág. 13 (1ª Sección).

El triunfo que hizo famoso a Hoyos no fue el de la Doble a San Cristóbal, sino el de la Doble a Rionegro, el cual obtuvo con una bicicleta averiada; en esta competencia, Hoyos superó la marca de Pedro Nel Gil. Hoyos consiguió el patrocinio de la fábrica de tejidos para comprarse el equipo adecuado. Después compitió en la prueba de trepadores que se lleva a cabo todos los años en Medellín; no la ganó por seguir los malintencionados consejos de otro competidor, Antonio Zapata, un ciclista muy reconocido que acabó ganando la prueba. Hoyos aprendió que debía "confiar a toda costa en sus propios conocimientos, definir las situaciones de acuerdo con su propio saber y entender, y no atenerse a nadie".

Anexo paratextual. "El intelectual del ciclismo", firmado por Gabriel García Márquez. 1/VII/1955. Pág. 13 (1ª Sección).

Durante la entrevista, Hoyos mostró respeto y admiración por Antonio Zapata Arboleda, conocido como "el intelectual del ciclismo" por haber estudiado en libros dicho deporte; a Zapata se le considera el creador del ciclismo técnico de Antioquia. Hoyos fue derrotado por Zapata en una prueba que Hoyos habría ganado si hubiera seguido sus propias iniciativas; ésta se considera, curiosamente, una de las grandes victorias de Zapata. Zapata perdió la Segunda Vuelta a Colombia a causa de un accidente provocado por el cruce de un perro: el ciclista fue internado en un hospital, del cual se escapó para continuar en la competencia. Al poco tiempo fue internado en un hospital psiquiátrico, del que también se fugó. La firma que lo patrocinaba no volvió a apadrinar a corredor alguno.

6ª entrega: 2/VII/1955. Pág. 10 (2ª Sección).

Hoyos sufrió una larga y apretada preparación para participar en la Segunda Vuelta a Colombia. En la Doble a la Pintada, competencia donde se seleccionarían corredores para la Vuelta a Colombia, Hoyos sufrió calambres y no clasificó. Tuvo un aparatoso accidente al intervenir, sin estar inscrito, en la Doble a Santa Rosa de Osos. Ganó una competencia en Manizales y fue elogiado por la prensa. No obstante los elogios, no conseguía patrocinios. Un periodista le preguntó por su estado de salud al salir de una sala de cine: Ramiro Mejía, importante patrocinador de ciclistas, deseaba apadrinar a otro corredor.

Anexo paratextual. "El campeón no quiere casarse", firmado por Gabriel García Márquez. 2/VII/1955. Pág. 10 (2ª Sección).

Hoyos es habitualmente fotografiado con damas que, al parecer, no son indiferentes con él. Con frecuencia, el ciclista es acosado por admiradoras; él es tímido y discreto con ellas. Aunque conserva álbumes repletos de fotografías en las que éstas aparecen, se niega a hablar de ellas. Sólo en una ocasión llegó a sugerirle al redactor que tiene una novia; existe la versión generalizada de que tiene un amor secreto. A la pregunta expresa de si se piensa casar, dijo que no: piensa seguir corriendo por un tiempo, y, aunque el matrimonio no significaría un obstáculo para su carrera, "ya no sería lo mismo".

7ª entrega: 4/VII/1955. Pág. 7 (1ª Sección).

Hoyos fue inscrito en la Vuelta a Colombia por influencias de Ramiro Mejía, a pesar de las críticas que aludían a su impericia. Inició la Vuelta resfriado. En la primera etapa tuvo un accidente: cayó y su frente golpeó contra una piedra. Volvió a la competencia antes de recobrar el conocimiento; con todo, llegó en último lugar.

Anexo paratextual. “Cien cartas diarias para escoger”, firmado por Gabriel García Márquez. 4/vii/1955. Pág. 7 (1ª Sección).

La única preocupación familiar de hoyos es su hermana Marina, quien a los siete años apenas está aprendiendo a hablar. Desarraigado de la vida familiar por la muerte de su madre y su hermana mayor, y por el segundo matrimonio de su padre, Hoyos ha encontrado un nuevo refugio sentimental: doña Gabriela Arboleda, la amable visitadora social de la fábrica donde trabaja y que conoce la vida privada de todos los obreros. Acaso Gabriela Arboleda sea la mayor fanática de Ramón Hoyos: ella le guarda y le selecciona las aproximadamente cien cartas que recibe todos los días. Durante los fines de semana en que Hoyos participó en la Vuelta a Colombia, Gabriela Arboleda visitó a su hermana Marina.

8ª entrega: 5/vii/1955. Págs. 13 y 16 (1ª Sección).

Hoyos fue conducido a un hospital, del cual se fugó para continuar en la carrera, a pesar de tener un ojo lastimado. En un principio no lo dejaron correr: se le había descalificado por haber llegado en último lugar en la etapa anterior. Sin embargo, un grupo de militares obligó a los organizadores a admitir, en contra de lo establecido en el reglamento, a un sargento que también había sido eliminado: todos los descalificados en la primera etapa fueron admitidos. Hoyos llegó al final de la tercera etapa en segundo lugar; no llegó en primero porque se lastimó la rótula en un accidente.

Anexo paratextual. “El escarabajo”, nombre equivocado”, firmado por Gabriel García Márquez. 5/vii/1955. (1ª Sección).

El redactor deportivo de *El Tiempo*, Jorge Enrique Buitrago, visitó a Hoyos en el hospital antes de que se fugara. En ese momento nadie creía que Hoyos pudiera subirse de nuevo a una bicicleta; sin embargo, al concluir la Segunda Vuelta a Colombia, se le conoció como “la revelación de 1952”. Buitrago fue testigo del arribo de Hoyos al final de la tercera etapa: lo llamó “El escarabajo” porque corría encorvado sobre su bicicleta. Actualmente Hoyos es conocido con ese sobrenombre; Buitrago admite, no obstante, que quiso decir “El saltamontes”.

9ª entrega: 6/vii/1955. Pág. 7 (1ª Sección).

Hoyos llegó en segundo lugar al final de la cuarta etapa, después de Efraín Forero; fue recibido por una multitud, dentro de la cual se hallaban su madre y sus amigos. En el transcurso de las bajadas sufrió fuertes dolores de cabeza. Durante la siguiente etapa significativa, recibió un botellazo: su jaqueca se tornó insoportable y tuvo que sentarse a esperar ayuda. Llegó al final de la etapa entre los últimos ciclistas. Ganó la siguiente etapa, la Cali-Sevilla. Llegó a Bogotá en el decimosexto lugar; ocupó el séptimo puesto en la clasificación final.

Anexo paratextual. “El Zipa no está quemado”, firmado por Gabriel García Márquez. 6/vii/1955. Pág. 7 (1ª Sección).

Hoyos opina que la afición es demasiado exigente; por ejemplo, cuando empezó a perder en la Segunda Vuelta a Colombia, se dijo que lo estaba haciendo voluntariamente. Al igual que su entrenador, Hoyos asegura que Efraín Forero, ganador de la Primera Vuelta a Colombia, no es un mal corredor ni ha perdido prestigio: su fracaso actual se debe a que las exigencias del ciclismo colombiano son mayores que cuando Forero triunfó.

Entregas 10^a-14^a: 7, 8, 9, 11, 12/VII/1955. Págs. 9 (1^a Sección), 9 (1^a Sección), 5 (2^a Sección), 7 (1^a Sección), 17 (1^a Sección), respectivamente.

En la Tercera Vuelta a Colombia, Hoyos corrió muy cerca de los ganadores de las Vueltas anteriores, Efraín Forero y José Beyaert, y cuidándose de ellos. Al cruzar Caldas recibió la mayor ovación de su vida; al llegar a Bogotá fue recibido con una lluvia de palos y piedras. Con este triunfo, el más difícil que ha conquistado en su vida, sorprendió a los periodistas. Después de ganar la Tercera Vuelta, Hoyos no pudo participar en una competencia francesa: fue acuartelado durante dieciocho meses. Participó y ganó la Cuarta Vuelta a Colombia como cabo segundo. En dicha competición, que fue sumamente desorganizada, enfrentó a Héctor Mesa, Efraín Forero, Justo Londoño, Óscar Salinas y Roberto Cano Ramírez por deplorables caminos del oriente del país. Concluida la Vuelta, se fracturó ambas manos en un accidente en motocicleta. Cuando el campeón se hallaba en el cuartel de Bogotá, recibió la noticia de que su madre y su hermana habían muerto a resultas del derrumbe del cerro Santa Elena de Medellín; en esa colina, Hoyos había aprendido a trepar y batido su primera marca. Viajó a Medellín en un avión de las Fuerzas Armadas. Su entrenador, el argentino Julio Arrastía, lo ayudó a salir de la crisis y lo convenció de volver a los entrenamientos.

BIBLIOGRAFÍA

DECLARACIONES: ENTREVISTAS, NOTAS, REPORTAJES

- ALISEDO, Pedro. "García Márquez y su nueva revista: 'Cambio'... un lugar 'para enseñarles a los muchachos cómo se escribe un reportaje'", en *Proceso* (México), año 22, núm. 1158 (10 de enero 1999): 42-44.
- AVILÉS FABILA, René. *La incómoda frontera entre el periodismo y la literatura (Material antológico)*. México: UAM-X/Distribuciones Fontamara (Fontamara, 226), 1999.
- CAMPBELL, Federico. "Viaje por la literatura, el periodismo, la política. El García Márquez de cada semana", en *Proceso* (México), año 6, núm. 312 (25 de octubre 1982): 42-53.
- CRUZ, Juan. "El placer de narrar. Entrevista a García Márquez", en *Babelia* (Madrid, *El País*), (16 de noviembre 1991): 4-6.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Bogotá: La Oveja Negra/Diana/Bruguera, 1982.
- _____ . "El periodismo, una pasión insaciable. Ideas y reflexiones sobre el mejor oficio del mundo", en *Revista Mexicana de Comunicación* (México), año XII, núm. 59 (julio-septiembre 1999): 6-7.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. "Gabriel García Márquez en pocas palabras", en *Revista Mexicana de Comunicación* (México), año XIII, núm. 69 (mayo-junio 2001): 36.
- MAZA, Enrique. "Noticia de un secuestro, una historia de sangre, violencia, terrorismo y corrupción", en *Proceso* (México), año 19, núm. 1011 (18 de marzo 1996): 46-53.
- MORA, Rosa. "El periodismo es el mejor oficio del mundo. Gabriel García Márquez impartió una clase a los alumnos de *El País*", en *El País* (Madrid) (29 de abril 1994): 33.

OBRAS DE GARCÍA MÁRQUEZ

- Cien años de soledad*. 18ª ed. Bogotá: La Oveja Negra, 1989.
- Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: La Oveja Negra/Diana, 1981.
- Crónicas y reportajes*. 9ª ed. Bogotá: La Oveja Negra, 1982.
- Cuando era feliz e indocumentado*. Barcelona: Plaza & Janés (Rotativa), 1974.
- Del amor y otros demonios*. México: Diana, 1994.

- El amor en los tiempos del cólera*. México: Diana, 1985.
- El coronel no tiene quien le escriba*. Buenos Aires: Sudamericana (Índice), 1975.
- El general en su laberinto*. México: Diana, 1989.
- Extraños peregrinos: doce cuentos*. México: Diana, 1992.
- La bendita manía de contar*. Madrid: Escuela Internacional de Cine y Televisión/Ollero & Ramos Editores, 1998 (Taller de Cine).
- La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. Barcelona: Grijalbo Mondadori (Libro de Mano), 1995.
- La hojarasca*. Bogotá: La Oveja Negra, 1980.
- La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*. Buenos Aires: Sudamericana, 1976.
- La mala hora*. México: Diana, 1986.
- "La soledad de América Latina", en *Proceso* (México), año 6, núm. 319 (13 de diciembre 1982): 47-48.
- Notas de prensa 1980-1984*. Madrid: Mondadori, 1991.
- Noticia de un secuestro*. México: Diana, 1996.
- Obra periodística 1. Textos costeños*. 2ª ed. Recop. y pról. de Jacques Gilard. Barcelona: Bruguera (Narradores de Hoy), 1981.
- Obra periodística 2. Entre cachacos*. Recop. y pról. de Jacques Gilard. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
- Obra periodística 3. De Europa y América*. Recop. y pról. de Jacques Gilard. Madrid: Mondadori (Narrativa Mondadori), 1992.
- Relato de un Náufrago que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre*. México: Diana, 1998.
- Todos los cuentos*. México: Seix-Barral, 1984.
- Vivir para contarla*. México: Diana, 2002.

TEXTOS SOBRE GARCÍA MÁRQUEZ Y SU OBRA

- ALBALA LEVY, Eliana. *La narración y la descripción en las ficciones de García Márquez*. México: UAM-X, 2002.
- ARANDA LUNA, Javier. "La verdadera vida de García Márquez", en *La Jornada* (México), año 19, núm. 6507 (9 de octubre 2002): 3a.
- ARANGO, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: FCE (Tierra Firme), 1985.
- CASTRO, Fidel. "La novela de sus recuerdos", en *Cambio* (México), año 2, núm. 69 (6-12 octubre 2002): 32-33.

- CEBRIÁN, Juan Luis. "Gabo, en mi levitación", en *El País* (Madrid), año XXVII, núm. 9256 (29 de septiembre 2002): 24-25.
- COLLAZOS, Óscar. *García Márquez: la soledad y la gloria. Su vida y su obra*. Barcelona: Plaza & Janés, 1986.
- ESPINOSA, Pablo. "La novela que *Gabo* siempre quiso escribir", en *La Jornada* (México), año 19, núm. 6504 (6 de octubre 2002): 4a.
- ESTEFANÍA, Joaquín. "El mejor oficio del mundo (todavía)", en *Babelia*, núm. 568 (Madrid, *El País*), año XXVII, núm. 9269 (12 de octubre 2002): 3.
- FERNÁNDEZ, Ángel José. "García Márquez y su lectora la 'niña Luisa'", en *La Jornada Semanal*, núm. 395 (México, *La Jornada*), año 19, núm. 6497 (29 de septiembre 2002): 7 y 15.
- FIORILLO, Heriberto. "Las tertulias de García Márquez", en *Arena* (México, *Excélsior*), año 4, tomo 4, núm. 171 (12 de mayo 2002): 1-4.
- FLORENCIA ZALDÍVAR, Jesús Humberto, et. al. *Tres perspectivas de análisis en el marco de la obra de Gabriel García Márquez*. México: Plaza y Valdés, 2002.
- FUENTES, Carlos. "Gabo: memorias de la memoria", en *Babelia*, núm. 568 (Madrid, *El País*), año XXVII, núm. 9269 (12 de octubre 2002): 2-3.
- FUGUET, Alberto. "Un largo y sinuoso camino", en *Cambio* (México), año 2, núm. 69 (6-12 octubre 2002): 64-68.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Eligio. *Tras las claves de Melquiádes. Historia de Cien años de soledad*. Bogotá: Editorial Norma, 2001.
- GARCÍA USTA, Jorge. *Cómo aprendió a escribir García Márquez*. Medellín: Editorial Lealon, 1995.
- GILARD, Jacques. "Prólogo", en Gabriel García Márquez, *Obra periodística 1. Textos costeños*. 2ª ed. Barcelona: Bruguera (Narradores de Hoy), 1981, págs. 7-56.
- . "Prólogo", en Gabriel García Márquez, *Obra periodística 2. Entre cachacos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995, págs. 7-68.
- . "Prólogo", en Gabriel García Márquez, *Obra periodística 3. De Europa y América*. Madrid: Mondadori (Narrativa Mondadori), 1992, págs. 7-59.
- GONZÁLEZ TORRES, Armando. "García Márquez: el dilema de la herencia", en *Arena* (México, *Excélsior*), año 5, tomo 5, núm. 217 (30 de marzo 2003): 13.
- GUILLERMOPRIETO, Alma. "El apetito de la primera plana", en *Cambio* (México), año 2, núm. 69 (6-12 octubre 2002): 78-81.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. "La grandeza del reportero", en *Cambio* (México), año 2, núm. 69 (6-12 octubre 2002): 69.
- KUTÉICHIKOVA, Vera. "García Márquez y la enigmática desconocida". Trad. Jorge Bustamante García, en *La Jornada Semanal*, núm. 395 (México, *La Jornada*), año 19, núm. 6497 (29 de septiembre 2002): 4-5.

- LÓPEZ LEMUS, Virgilio. "García Márquez, Gabriel", en *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. T. 2. Caracas: Biblioteca Ayacucho/Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995: 1890-1897.
- MANRIQUE, Winston. "El universo gabiano", en *Babelia*, núm. 567 (Madrid, *El País*), año XXVII, núm. 9262 (5 de octubre 2002): 111.
- _____. "Un atajo hacia la literatura", en *Domingo*, s/n (Madrid, *El País*), año XXVII, núm. 9263 (6 de octubre 2002): 4.
- MANZANILLA, Jorge. "El milagro del párrafo perfecto", en *Cambio* (México), año 2, núm. 69 (6-12 octubre 2002): 38-44.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. "La imagen ante el espejo", en *Babelia*, núm. 568 (Madrid, *El País*), año XXVII, núm. 9269 (12 de octubre 2002): 4.
- MENDOZA, Plinio Apuleyo. *Aquellos tiempos con Gabo*. Barcelona: Plaza & Janés, 2000.
- MENOZA, María Luisa. "Gabo: cien años de luces", en *Arena* (México, *Excélsior*), año 5, tomo 5, núm. 217 (30 de marzo 2003): 13.
- OSPINA, William. "Un muchacho muy pobre con unas alas enormes (Los años de aprendizaje de Gabriel García Márquez)", en *Cambio* (México), año 2, núm. 69 (6-12 octubre 2002): 46-55.
- POSADAS, Claudia. "La historia de la eternidad según Melquiades", en *La Jornada Semanal*, núm. 395 (México, *La Jornada*), año 19, núm. 6497 (29 de septiembre 2002): 2, 3 y 11.
- RICARDI DORIA, Marcello. "Cien palabras de soledad", en *La Jornada Semanal*, núm. 395 (México, *La Jornada*), año 19, núm. 6497 (29 de septiembre 2002): 8-11.
- RUFINELLI, Jorge. "Un periodista llamado Gabriel García Márquez", en *Para que mis amigos me quieran más: Homenaje a Gabriel García Márquez*. Selec. y pról. Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá: Siglo del Hombre, 1992: 306-317.
- SALDÍVAR, Dasso. *García Márquez: el viaje a la semilla. La biografía*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- SALGAR, José. "Gabo y el cuello del cisne", en *Cambio* (México), año 2, núm. 69 (6-12 octubre 2002): 82-83.
- SANTOS, Eduardo. *La crisis de la democracia en Colombia y "El Tiempo"*. México: Gráfica Panamericana, 1955.
- SIMS, Robert Lewis. *The First García Márquez: a Study of his Journalistic Writing from 1948 to 1955*. Lanham, Maryland: University Press of America, 1992.
- SORELA, Pedro. *El otro García Márquez. Los años difíciles*. Madrid: Mondadori, 1988.
- VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Caracas/Barcelona: Monte Ávila/Barral, 1971.

CORPUS TEÓRICO

- ALONSO, Martín. *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. Madrid: Aguilar, 1970.
- BAJTÍN, Mijaíl Mijáilovich. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Vicente Cazcarra y Helena Kriukova, Madrid: Taurus, 1989.
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco, 3ª ed. Madrid: Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 1990.
- BARTHES, Roland, et al. *Análisis estructural del relato*. Trad. Ana Nicole Vaisse y Beatriz Dorriots, 4ª ed. México: Ediciones Coyoacán (Diálogo Abierto, 56), 1999.
- BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Roland Barthes, et al., *Análisis estructural del relato*. Trad. Ana Nicole Vaisse, 4ª ed. México: Ediciones Coyoacán (Diálogo Abierto, 56), 1999, págs. 7-38.
- _____. *S/Z*. Trad. Nicolás Rosa, 10ª ed. México: Siglo XXI (Crítica Literaria), 2000.
- BELLO, Andrés. *Gramática de la lengua castellana*. 8ª ed. Buenos Aires: Sopena, 1970.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. *Palabras transparentes. La configuración del discurso de los personajes en la novela*. Madrid: Cátedra, 1992.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general I*. Trad. Juan Almela, 21ª ed. México: Siglo XXI (Lingüística), 2001.
- _____. *Problemas de lingüística general II*. Trad. Juan Almela, 16ª ed. México: Siglo XXI (Lingüística), 2002.
- BERISTÁIN, Helena. *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*. México: IIFL, UNAM (Cuadernos del Seminario de Poética, 6), 1982.
- _____. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985.
- BERNAL, Sebastià y Lluís Albert Chillon. *Periodismo informativo de creación*. Barcelona: Mitre (Nuevos Signos), 1985.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos, 1992.
- _____. *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*. Madrid: Gredos, 1985.
- BOSQUE, Ignacio. *Tiempo y aspecto en español*. Madrid: Cátedra, 1990.
- BRÉMOND, Claude. "La lógica de los posibles narrativos", en Roland Barthes, et al., *Análisis estructural del relato*. Trad. Ana Nicole Vaisse, 4ª ed. México: Ediciones Coyoacán (Diálogo Abierto, 56), 1999, págs. 99-121.
- CARR, Edward H. *¿Qué es la historia?* Trad. Joaquín Romero Maura y Horacio Vázquez Rial, México: Ariel, 1991.
- CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Trad. María Jesús Fernández Prieto, Madrid: Taurus Humanidades, 1990.

- CULLER, Jonathan. *Structuralist Poetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. Enrique Pezzoni, 21ª ed. México: Siglo XXI (Lingüística), 2000.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Pochtar, 2ª ed. Barcelona: Lumen (Palabra en el tiempo, 142), 1987.
- _____. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Trad. Helena Lozano Miralles, 2ª ed. Barcelona: Lumen (Palabra en el Tiempo, 241), 1997.
- FAGOAGA, Concha. *Periodismo interpretativo. El análisis de la noticia*. Barcelona: Mitre, 1982.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método. Fundamentación de una hermenéutica filosófica*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael Agapito, Salamanca: Sígueme (Hermeneia, 7), 1977.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis (Teoría de la literatura y literatura comparada), 1993.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano, Barcelona: Lumen (Palabra Crítica), 1989.
- _____. "Fronteras del relato", en Roland Barthes, et al., *Análisis estructural del relato*. Trad. Ana Nicole Vaisse, 4ª ed. México: Ediciones Coyoacán (Diálogo Abierto, 56), 1999, págs. 199-213.
- _____. *Nuevo discurso del relato*. Trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid: Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 1998.
- _____. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus (Teoría y Crítica Literaria), 1989.
- _____. *Umbrales*. Trad. Susana Lage, México: Siglo XXI (Lingüística y Teoría Literaria), 2001.
- GOIĆ, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. III. Época contemporánea*. Barcelona: Crítica (Páginas de Filología), 1988.
- GOLDSTEIN, E. Bruce. *Sensación y percepción*. Trad. José Francisco Javier Dávila, 5ª ed. México: International Thomson Editores, 1999.
- GREIMAS, Algirdas J. y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trad. Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión, Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. v. Diccionarios, 10), 1990.
- GRUPO μ . *Retórica general*. Trad. Juan Victorio, Barcelona: Paidós (Paidós Comunicación, 27), 1987.
- HAMON, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette, 1981.
- HIDALGO NAVA, Tomás. "El modo en la novela reportaje. El caso de *Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz*, de Vicente Leñero". Tesina. ENEP Acatlán, UNAM, México, 2000, 158 págs.

- HJELMSLEV, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Trad. José Luis Díaz de Liaño, 2ª ed. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. 11. Estudios y Ensayos, 155), 1984.
- HOLLOWELL, John. *Realidad y ficción. El Nuevo Periodismo y la novela de no ficción*. Trad. Ma. Elisa Moreno, México: Noema Editores, 1979.
- IMÍZCOZ, Teresa. "El narrador en literatura. Su papel en el carácter ficticio y en la credibilidad del texto", en Teresa Imízcoz, et al., *Quién cuenta la historia. Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción*. Pamplona: Ediciones Eunate, 1999, págs. 17-51.
- JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes, 2ª ed. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve), 1981.
- JOHNSON, Michael L. *El nuevo periodismo. La prensa underground, los artistas de la no ficción y los cambios en los medios de comunicación del sistema*. Trad. Elizabeth Azcona Cranwell, Buenos Aires: Troquel, 1975.
- KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Trad. María D. Mouton y V. García Yebra, 4ª ed. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. I. Tratados y Monografías, 3), 1992.
- LOTMAN, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert, Madrid: Ediciones Istmo (Fundamentos, 58), 1978.
- LUBBOCK, Percy. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape, 1939.
- MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis. *Curso general de redacción periodística*. Madrid: Paraninfo, 1991.
- MARX, Carlos y Federico Engels. *La ideología alemana*. Trad. Wenceslao Roces, México: Ediciones de Cultura Popular, 1979.
- ORTEGA Y GASSET, José. *En torno a Galileo. El hombre y la gente*. Pról. Ramón Xirau, 3ª ed. México: Porrúa ("Sepan cuántos..."), 462, 2001.
- PALAZÓN MAYORAL, María Rosa. *Filosofía de la Historia*. Bellaterra, España: UNAM/UAB, 1990.
- PAREDES, Alberto. *Las voces del relato*. México: Universidad Veracruzana/INBA/SEP, 1987.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: UNAM/Siglo XXI (Lingüística y Teoría Literaria), 2001.
- _____. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM/Siglo XXI (Lingüística y Teoría Literaria), 1998.
- _____. *Metaphoric Narration: Pararrative Dimensions in À la recherche du temps perdu*. Toronto: University of Toronto Press, 1990.
- PLATÓN. *Diálogos. Hippias Mayor, Ión, Fedro*. Introd. y trad. Juan D. García Bacca, México: UNAM, 1965.
- _____. *La República o el Estado*. S/t. 11ª ed. Madrid: Espasa Calpe (Austral, 220), 1973.

- PROPP, Vladimir Iakovievich. *Morfología del cuento*. Trad. Lourdes Ortiz, 8ª ed. Madrid: Fundamentos, 1987.
- PURVES, Dale, R. Beau Lotto y Surajit Nundy. "Why We See What We Do", en *American Scientist* (North Carolina), vol. 90 (mayo-junio 2002): 236-243.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1973.
- RICŒUR, Paul. *Historia y narratividad*. Trad. Gabriel Aranzueque Sauquillo, Barcelona: Paidós/UAB (Pensamiento contemporáneo, 56), 1999.
- _____. *La metáfora viva*. Trad. Agustín Neira, Madrid: Ediciones Europa, 1980.
- _____. "The Narrative Function", en *Hermeneutics and the Human Sciences. Essays on Language, Action and Interpretation*. Introd. y trad. John B. Thompson. Cambridge/París: Cambridge University Press/Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1985, págs. 274-296.
- ROBLES, Francisca. "La entrevista periodística como relato. Una secuencia de evocaciones". Tesis de Maestría. FCPS, UNAM, México, 1998.
- RODRIGO ALSINA, Miquel. *La construcción de la noticia*. 4ª ed. Barcelona: Paidós (Paidós Comunicación, 34), 1999.
- ROMERO ÁLVAREZ, María de Lourdes. "Anacronías: el orden temporal en el relato periodístico", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. (México), año XLI, núm. 169 (julio-septiembre 1997): 63-92.
- _____. "El relato de palabras como recurso de credibilidad en el relato periodístico", en Adrián Gimete-Welsh, comp., *Ensayos semióticos. Dominios, modelos y miradas desde el cruce de la naturaleza y la cultura*. México: BUAP/Porrúa/Asociación Mexicana de Estudios Semióticos, 2000, págs. 97-106.
- _____. "El relato periodístico como acto de habla", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. (México), año XLI, núm. 165 (julio-septiembre 1996): 9-27.
- _____. "El relato periodístico: entre la ficción y la realidad (análisis narratológico)". Tesis Doctoral. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1995.
- _____. "Literatura y periodismo en el presente", en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* (1998). México: IIB, UNAM, 2000, págs. 149-164.
- SÁNCHEZ-REY, Alfonso. *El lenguaje literario de la «nueva novela» hispánica*. Madrid: Editorial MAPFRE, 1991.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Trad. Mauro Armiño, 12ª ed. México: Fontamara (Fontamara, 25), 1998.
- SEGRE, Cesare. *Las estructuras y el tiempo*. Trad. Milagros Arizmendi y María Hernández Esteban, Barcelona: Planeta, 1976.

- SOLÓRZANO FUENTES, Adriana. "Las formas expresivas del reportaje: una exploración narratológica". Tesis de Licenciatura. FCPS, UNAM, México, 2000.
- STANZEL, Franz. *A Theory of Narrative*. Trad. C. Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- _____. *Narrative Situations in the Novel. Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*. Bloomington/London: Indiana University Press, 1971.
- TACCA, Óscar. *Las voces de la novela*. 2ª ed. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y Ensayos, 194), 1978.
- TODOROV, Tzvetan. "Las categorías del relato literario", en Roland Barthes, *et al.*, *Análisis estructural del relato*. Trad. Ana Nicole Vaisse, 4ª ed. México: Ediciones Coyoacán (Diálogo Abierto, 56), 1999: 161-197.
- _____. *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Trad. Ricardo Pochtar, Buenos Aires: Losada, 1975.
- VAN DIJK, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. Trad. Myra Gann y Martí Mur, 12ª ed. México: Siglo XXI (Lingüística y Teoría Literaria), 1998.
- _____. *La ciencia del texto*. Trad. Sibila Hunzinger, Barcelona: Paidós (Paidós Comunicación, 5), 1992.
- _____. *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Trad. Guillermo Gal, Barcelona: Paidós (Paidós Comunicación, 41), 1996.
- WOLFE, Tom. *El Nuevo Periodismo*. Trad. José Luis Guarner, 8ª ed. Barcelona: Anagrama (Contraseñas, 2), 2000.

OTRAS OBRAS PERIODÍSTICAS, ÉPICAS Y LÍRICAS

- ANÓNIMO. *Las mil y una noches*. T. I y II. Trad. Jacinto León Ignacio, 11ª ed. Barcelona: Ediciones 29, 1998.
- ANÓNIMO. *Lazarillo de Tormes*. Estella, España: Salvat (Biblioteca Básica Salvat, 59), 1970.
- BENEDETTI, Mario. *Rincón de haikus*. México: Alfaguara, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Narraciones Pról*. Fernando Morán. Estella, España: Salvat (Biblioteca Básica Salvat), 1982.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. *Tres tristes tigres*. 3ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- CAPOTE, Truman. *A sangre fría*. Trad. Fernando Rodríguez, 2ª ed. Barcelona: Bruguera (Libro Amigo), 1985.
- CARPENTIER, Alejo. *Guerra del tiempo*. Buenos Aires: Barral, 1973.

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. t. I. Ed. John Lay Allen. México: Rei (Letras Hispánicas), 1994.
- CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. Trad. Ramón D. Pérez, Barcelona: Bruguera, 1981.
- DEFOË, Daniel. *Robinson Crusoe*. Trad. Julio Vacarezza, 7ª ed. México: Diana, 1969.
- DOYLE, Conan. *Aventuras de Sherlock Holmes*. Trad. José Francés y Julio y Ceferino Palencia, 7ª ed. México: Porrúa ("Sepan cuántos...", 343), 1996.
- DURRELL, Lawrence. *El cuarteto de Alejandria. I Justine. II Balthazar. III Mountolive. IV Clea*. Trad. Matilde Horne, México: Sudamericana, 1983.
- ECO, Humberto. *El nombre de la rosa*. Trad. Ricardo Pochtar, Barcelona: Lumen, 1982.
- FUCIK, Julius. *Reportaje al pie de la horca*. S/t. México: ASBE/Cartago, 1996.
- FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. Barcelona: Planeta DeAgostini (Carlos Fuentes), 2002.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Poesías completas*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1999.
- HERSEY, John. *Hiroshima*. Trad. Ana Teresa Weyland, Buenos Aires: Los Libros del Mirasol, 1962.
- HOMERO. *Obras completas*. Trad. Luis Segalá Estalella, Barcelona: Montaner y Simón, 1955.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Libros de poesía*. 2ª ed. Madrid: Aguilar, 1959 (Premios Nobel).
- _____. *Platero y yo*. 4ª ed. México: Editores Mexicanos Unidos (Colección Literaria Universal), 1979.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. *La guerra del fútbol y otros reportajes*. Trad. Ágata Orzeszek, Barcelona: Anagrama (Crónicas Anagrama, 24), 1992.
- MACHADO, Antonio. *Obras. Poesía y prosa*. Recop. Aurora de Albornoz y Guillermo de la Torre. Buenos Aires: Losada, 1964.
- MELVILLE, Herman. *Moby-Dick*. Trad. Guillermo Guerrero Estrella, Hugo E. Ricart y Alejandro Rosa, México: Edimex, 1960.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. *Territorio comanche*. México: Alfaguara, 1999.
- RULFO, Juan. *Diles que no me maten y otros cuentos*. México: FCE, 1997 (Fondo 2000. Cultura para todos).
- SIERRA O'REILLY, Justo. *La hija del judío*. T. I. Pról. Antonio Castro Leal, 2ª ed. México: Porrúa (Escritores Mexicanos, 79), 1982.
- WALLRAFF, Günter. *Cabeza de turco*. Trad. Pablo Sorozábal, 7ª ed. Barcelona: Anagrama (Crónicas Anagrama, 1), 1994.

SIGLAS

BUAP =	Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
ENEP =	Escuela Nacional de Estudios Profesionales.
FCE =	Fondo de Cultura Económica.
FCPS =	Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
IIB =	Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
IIFL =	Instituto de Investigaciones Filológicas.
INBA =	Instituto Nacional de Bellas Artes.
SEP =	Secretaría de Educación Pública.
UAB =	Universidad Autónoma de Barcelona.
UAM-X =	Universidad Autónoma Metropolitana, plantel Xochimilco.
UNAM =	Universidad Nacional Autónoma de México.