

Gabo y el lector-creador

DIEGO PEÑA

Bogotá, 1996. Estudiante de Filología Clásica en la Universidad Nacional de Colombia y de Creación Literaria en la Universidad Central. Actualmente es miembro fundador de la segunda generación del grupo literario Contracartel.

A Gabo, en memoria

La inspiración existe, pero tiene que encontrarte trabajando.

PABLO PICASSO

¿Qué se puede hacer ante la muerte del maestro? ¿Qué puedo hacer yo, un agradecido lector creador? Unas palabritas no más. Sí: mostrar lo que aprendí como lector-creador. Clasificaré las etapas creativas de Gabriel García Márquez, y el referente serán las novelas. Los elementos que tomo son algunos de los varios que nos muestra un clásico. Etapa formativa, etapa madura y etapa experimental son los tres nombres que doy a los momentos literarios del autor.

Etapa formativa

De las muchas clases de escritores que existen, quiero retomar dos. Los que pueden escribir un buen libro sin ningún estudio (solamente con intuición) y los que, además de intuición, deben reflexionar sobre el proceso creativo. García Márquez vendría a ser de los segundos. ¿No concuerdan? ¿Les parece un creador que solo usa la intuición? Miremos.

¿No les ha pasado que tienen una gran historia y desean plasmarla en el papel, pero

se quedan cortos? ¿Cómo que les falta algo? Problema muy propio de los que empezamos a escribir y nuestra intuición es poca. El joven Gabo no se escapó del dilema:

La casa es fresca; húmeda durante las noches, aún en verano. Está al norte, en el extremo de la única calle del pueblo, elevada sobre un alto y sólido sardinel de cemento. El quicio alto, sin escalinatas; el largo salón sensiblemente desamoblado, con dos ventanas de cuerpo entero [...]. (García Márquez, “La casa” 11)

Sigue la descripción otra página y media, luego continúa: “Cuando Aureliano Buendía regresó al pueblo, la guerra civil había terminado. Tal vez al nuevo coronel no le quedaba nada del áspero peregrinaje” (p. 12). La acción se extiende unas dos líneas más y se mantienen las descripciones del sitio.

El anterior fragmento es de “La casa”, que sabemos fue el primero o de sus primeros textos. No sé si en la corta cita logré hacer notar sus falencias. Las descripciones y explicaciones se extienden demasiado. Además, como que no tiene muy claro hacia dónde llevar la historia. ¿Lo notaron? ¿No? Pues el autor sí, y al descubrirlo dijo o pensó, no lo sabemos: “Esto es un paquete muy grande para mí, primero debo aprender a escribir”.

Se percata de que no tiene elementos suficientes para escribir. Desde ese mo-

.....
 * Este texto se presentó originalmente como ponencia en el Primer Encuentro Internacional de Programas de Creación Literaria y Escrituras Creativas de las Américas en marzo de 2015.

mento, el muchacho de veinte años se pone a practicar para hacer esa novela. Comienza con la parte formal y crea *Ojos de perro azul*, cuentos donde aprende a manejar un personaje, un diálogo, un narrador, una descripción, etc. Textos que después desconocería por ser “intelectuales”, yo diría que son muy formales. ¿No les parece que en ellos se encuentra la demostración de una técnica literaria? De lo anterior aprendí que un escritor, como un atleta, para poder correr los diez mil metros planos, primero debe hacer los cien metros. Igualmente, el creador, para elaborar una gran obra, primero necesita saber cómo se maneja un personaje, un diálogo, una acción, y esto no se puede aprender, solamente, leyendo teoría sobre los temas, sino escribiéndolos.

Miremos otros de sus hijos enmarcados en la etapa formativa: *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*. En esta parte de su vida, el aún no nobel se hace varias preguntas. ¿Sobre qué escribo? ¿Cómo lo escribo? ¿Tengo ya un estilo auténtico? Preguntas muy propias de los creadores. ¿No les parece? Se busca como escritor.

En *La hojarasca*, usted, creador, podría estudiar la forma en la que se elabora el punto de vista. Ya que en el libro, el autor nos muestra cuatro posiciones ante una muerte: la colectiva, la del coronel, la de Isabel y la del niño. Las perspectivas tratan de no anunciarse, sino mostrarse. Observemos un ejemplo en la obra: “Por primera vez he visto un cadáver. Es miércoles, pero siento como si fuera domingo porque no he ido a la escuela” (García Márquez, *La hojarasca* 15).

Aquí se nota que el locutor es un niño, gracias al dato de la escuela. Hagamos el ejercicio de cambiar las frases: “Soy un niño y por primera vez he visto un cadáver. Como no he ido a la escuela siento como si fuera domingo”.

No sé al lector, pero, a mi parecer, la forma como la escribió Gabo le da fluidez y caracteriza el monólogo. El fluir de la conciencia pierde verosimilitud si se hacen acotaciones obvias para el narrador. ¿Por qué el niño que piensa necesitaría decir que es un niño? Él ya lo sabe. Para llegar a una verosimilitud, el narrador debe tener una lógica que corresponda a la persona gramatical elegida. Esta sería una de las enseñanzas de Gabo, que seguramente le aprendió a Faulkner, dignas de ser estudiadas.

En *El coronel no tiene quien le escriba*, nuestro estudio se puede centrar en la manera de llegar a la psiquis de un personaje (el coronel) y el método para hacer que el lector sienta el calor de la situación. Recordemos que, en la novela, el clima y la salud del personaje se conectan directamente. Veamos ciertas frases que el maestro usa para crear el ambiente: “La humedad continuaba pero no llovía” (García Márquez, *El coronel...* 7); “El calor de la tarde estimuló el dinamismo de la mujer” (p. 19). Así, el estado de ánimo y la salud del personaje se conectan directamente con el clima del lugar. Frases sutiles como las anteriores logran que el lector sienta el clima. Recuerden que, para él, en sus libros debe hacer calor.

Nuestra atención creadora puede irse en *La mala hora* hacia la forma de manejo y unión (refiriéndonos al hecho y al tiempo del hecho) de personajes. Vale la pena decir que la novela de *El coronel* se encontraba dentro de *La mala hora*. Desde mi punto de vista, Gabo hizo bien al sacarlo, puesto que *El coronel* chocaba en su punto de vista con el personaje de *La mala hora* (el pueblo). ¿No les parece? El creador debería fijarse especialmente en este punto, que también enuncia Mario Vargas Llosa: “La estructura de *La mala hora* complica una fórmula que aparece en ‘Un día después del sábado’: el eje narrativo rota por distintos personajes hasta construir una perspectiva numerosa y

circular, un punto de vista espacial plural” (Vargas Llosa 425).

Etapa madura

Esta etapa comprende *Cien años de soledad*, *El amor en los tiempos del cólera*, *El general en su laberinto* y *Del amor y otros demonios*. La he llamado así porque en las cuatro obras vemos en firme el estilo garciamarquiano. El nobel se encuentra como escritor. Señor lector-creador, ¿usted ya se encontró?

En *Cien años de soledad*, el creador podría leer y releer el libro. En las lecturas encontraría diferentes materiales de estudio. Nombremos tres: el manejo de la enumeración, la forma de crear un tiempo engañoso y la manera de entrenarse para escribir un libro. Recordemos que Gabo empezó a escribir *Cien años* a los veinte años. Desde ahí se dio cuenta de que faltaba algo. Entonces decidió estudiar la literatura y escribirla. García Márquez usó cinco libros (*La hojarasca*, *Ojos de perro azul*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *La mala hora* y *Los funerales de la mamá grande*) para escribir uno (*Cien años de soledad*). Sugiero al lector-creador que se remita, después de leer la obra de Gabo, a *Historia de un deicidio*, de Mario Vargas Llosa (especialmente al capítulo ocho). Allí, el lector-creador encontrará el proceso creativo y los elementos que se pueden llegar a estudiar en la obra del maestro.

¿Cómo creo una cordialidad con el lector? ¿Cómo uno el lenguaje y el tema de la obra? Si usted se ha hecho estas preguntas, le sugiero estudiar esos elementos en *El amor en los tiempos del cólera*. Esbocémoslos. El narrador de tercera persona se convierte en un ser más allegado (narrador de primera persona) al lector gracias al “nuestro” o “nuestra” que suelta de vez en cuando. Este narrador se llama hipostático: “Gracias a él, Jeremiah de Saint-Amour pudo ser lo

que fue entre nosotros” (García Márquez, *El amor...* 15; énfasis añadido).

Por otra parte, el lenguaje se vuelve poético en la obra cuando se habla del amor de la cintura para arriba. De lo contrario, se utiliza de una forma menos solemne.

El general en su laberinto puede aportarnos a los creadores una forma de escribir novela histórica. Como se puede notar al leer el libro, la historia se dosifica lo suficiente para que no predomine, y para que se vuelva una reconstrucción literaria antes que histórica.

En *Del amor y otros demonios*, vemos dos elementos fundamentales para un creador: el discurso indirecto libre y las descripciones en movimiento. ¿Elementos complicados de usar? Mostremos el segundo: “*A la vuelta de una esquina les salió al paso el convento de Santa Clara blanco y solitario, con tres pisos de persianas azules sobre el muladar de una playa*” (García Márquez, *Del amor...* 69; énfasis añadido).

¿Ven la evolución en la manera de describir con respecto a “La casa”? Si quitáramos las diez primeras palabras y usáramos el verbo ser, nos percataríamos de que la sensación de movimiento se pierde.

Etapa experimental

Nombramos la última etapa así debido a que son libros que buscan renovar o cambiar elementos del estilo anterior. ¿Los creadores queremos innovar, seguir la tradición o las dos cosas? García Márquez desea las dos cosas. Aclaro, no significa que en las anteriores etapas no se intentara renovar. Solo que, en *El otoño del patriarca*, *Crónica de una muerte anunciada* y *Memoria de mis putas tristes*, la experimentación se hace más palpable. En las tres obras, Gabo desea renovar elementos de la literatura y su estilo.

El creador estudioso verá en *El otoño del patriarca* bastantes elementos para

el aprendizaje, como el discurso indirecto libre en primera persona; la relación entre puntuación y ritmo narrativo; la función entre estilo directo e indirecto, y la fragmentación del párrafo como un elemento literario. Detengámonos en algunos:

Eran los alisios de marzo que habían entrado siempre por las ventanas de la casa, pero ahora le decían que eran los vientos de paz mi general, era el mismo zumbido de los tímpanos que tenía desde años antes, pero hasta su médico le había dicho que era el zumbido de la paz mi general, y él lo creía [...]. (García Márquez, *El otoño* 41; énfasis añadido)

Como podemos ver, el diálogo en forma directa se combina con el de la forma indirecta. Además, veamos que el párrafo no se acaba donde debería. Hagamos el ejercicio y escribámoslo tradicionalmente:

Eran los alisios de marzo que habían entrado siempre por las ventanas de la casa, pero ahora le decían:
—Son los vientos de paz, mi general.
Era el mismo zumbido de los tímpanos que tenía desde años antes [...].

Para mí, el texto cambia bastante, pierde fuerza y visualmente no lo veo demasiado agradable. Con ello, no me refiero a que todos los textos necesiten que sus párrafos se encuentren unidos. Mas bien, deseo que se pregunten: ¿en qué momento debó terminar un párrafo? Recomiendo *El otoño* para los creadores que se interesan por la materia *gráfica* (juego con la forma de escribir las letras o los signos) en la literatura.

En *Crónica de una muerte anunciada*, el creador podrá estudiar la forma de conectar hechos y la experimentación fundamental del libro: contar una historia sin datos escondidos. “El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30” (García Márquez, *Crónica* 9). En la prime-

ra frase se resume la historia (seis páginas más adelante se dirá quiénes lo asesinaron y la razón del hecho). Entonces, la pregunta que el lector-creador debe resolver en el estudio de la obra sería: ¿cómo se hace para escribir una obra que ya se encuentra resuelta?

En *Memoria de mis putas tristes*, Gabo hace un experimento que no resultó: trata de hacer una historia en síntesis. Hallo la falla en que la caracterización de personajes, la descripción de lugares y la profundidad de hechos no son suficientes para que la narración tome la forma. Al creador le queda el reto de hacer el experimento con buen término. Sugiero *La letra escarlata* de Nathaniel Hawthorne, para ver una historia bien sintetizada.

Algunas veces venimos a estas conferencias para que nos digan cómo escribió tal persona. Aunque se nos haga un estudio bastante juicioso de toda la obra, siempre quedamos con desazón. Algo que nos hace falta. ¿No les parece? Me atrevo a afirmar que ese elemento se llama el alma del texto. Su condición de alma hace imposible que la podamos mostrar, explicar o dar su origen. Sí: ni el autor puede concientizarla, solo experimentarla. Claro, existen escritores con los que, al hablar de sus obras, no nos queda ese desconcierto. ¿Por qué? Porque escriben desde una total racionalidad, y no por ello sus textos tiene menos calidad. En García Márquez, como nos percatamos, la escritura está en la mitad de lo racional y lo inconsciente.

Por último, unas palabras al maestro:

Me he enterado que has muerto. Corro, escribo, corro y te busco. Miro en tus casas, llamadas novelas, cuentos, reportajes y ensayos. Te encuentro. Salgo al mundo, eufórico. ¡Miren sus casas! —digo— ¡No ha muerto! ¿Entenderán, maestro? ¿Te entenderán, don Gabriel? ■■

Bibliografía

- García Márquez, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: Editorial Norma, 1993.
- García Márquez, Gabriel. *Del amor y otros demonios*. Bogotá: Editorial Norma, 1994.
- García Márquez, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá: Oveja Negra, 1985.
- García Márquez, Gabriel. *El coronel no tiene quien le escriba*. Introducción de Jacques Gilard. Bogotá: Círculo de Lectores, 1974.
- García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. Bogotá: Plaza y Janés, 1975.
- García Márquez, Gabriel. "La casa". *Revista Tolima*, enero-febrero de 1983.
- García Márquez, Gabriel. *La hojarasca*. Bogotá: Ediciones S. L. B., 1955.
- Vargas Llosa, Mario. *Historia de un deicidio*. Caracas: Monte Ávila, 1971.

