



La narración y la descripción en las ficciones de García Márquez

Eliana Albala



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO

IGI Ensayo
La ventana del obispo

**La narración y la descripción
en las ficciones de García Márquez**

Eliana Albala



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO Coordinación de Extensión Universitaria

Universidad Autónoma Metropolitana

Rector general

Dr. Luis Mier y Terán Casanueva

Secretario general

Dr. Ricardo Solís Rosales

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

Rectora

Dra. Patricia Elena Aceves Pastrana

Secretario

Dr. Ernesto Soto Reyes Garmendia

Coordinación de Extensión Universitaria

Coordinador

Lic. René Avilés Fabila

Jefe de la Sección de Producción Editorial

David Gutiérrez Fuentes

Corrección

Virginia Martínez Salazar

Diseño de la colección, cubierta y formación

A. Daniel Mendoza Jáuregui

Imagen de la cubierta: Tratamiento digital a partir de una imagen de internet.

Colección: *La ventana del obispo*

ISBN de la colección: 970-654-518-2

ISBN: 970-31-0008-2

D.R. Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Xochimilco

Primera edición: 20 de junio de 2002

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco

Calzada del Hueso 1100, col. Villa Quietud, México, D.F., 04960

Sección de Producción Editorial

Impreso y hecho en México

I. ¿Cómo empezar un texto narrativo?

Coincidencias inesperadas

Nunca se sabe por qué razones del destino, por qué designios de la casualidad, hacemos un día —sin querer— algún descubrimiento que ilumina y revela todo un espacio inexistente; todo un retablo escénico invisible, apagado, que de pronto aparece como si fuera un espejismo.

Así me ha sucedido con García Márquez. Por razones absurdas y azarosas —que hoy no vienen al caso— necesité una vez revisar de qué manera inicia sus relatos. Y entonces me he quedado con la boca abierta porque —cayendo del otro lado del espejo, como la Alicia de las maravillas— comienzo a ver su prosa por el reverso de la trama y me encuentro con sorprendentes hilos perfectamente matemáticos.

Tomemos, por ejemplo, los dos primeros párrafos de “Eréndira”:¹

Eréndira estaba bañando a la abuela cuando empezó el viento de su desgracia. La enorme mansión de argamasa lunar, extraviada en la soledad del desierto, se estremeció hasta los estribos con la primera embestida. Pero Eréndira y la abuela estaban hechas a los riesgos de aquella naturaleza desatinada, y apenas si notaron el calibre del viento en el baño adornado de pavorreales repetidos y mosaicos pueriles de termas romanas.

La abuela, desnuda y grande, parecía una hermosa ballena blanca en la alberca de mármol. La nieta había cumplido apenas catorce años, y era lánguida y de huesos tiernos, y demasiado mansa para su edad. Con una parsimonia que tenía algo de rigor sagrado le hacía ablu-

ciones a la abuela con un agua en la que había hervido plantas depurativas y hojas de buen olor, y éstas se quedaban pegadas en las espaldas succulentas, en los cabellos metálicos y sueltos, en el hombro potente tatuado sin piedad con un escarnio de marineros.

Y, enseguida, los dos primeros párrafos de “El rastro de tu sangre en la nieve”:²

Al anochecer, cuando llegaron a la frontera, Nena Daconte se dio cuenta de que el dedo con el anillo de bodas le seguía sangrando. El guardia civil con una manta de lana cruda sobre el tricornio de charol examinó los pasaportes a la luz de una linterna de carburo, haciendo un gran esfuerzo para que no lo derribara la presión del viento que soplaba de los Pirineos. Aunque eran dos pasaportes diplomáticos en regla, el guardia levantó la linterna para comprobar que los retratos se parecían a las caras.

Nena Daconte era casi una niña, con sus ojos de pájaro feliz y una piel de melaza que todavía irradiaba la resolana del Caribe en el lúgubre anochecer de enero, y estaba arropada hasta el cuello con un abrigo de nucas de visón que no podía comprarse con el sueldo de un año de toda la guarnición fronteriza. Billy Sánchez de Ávila, su marido, que conducía el coche, era un año menor que ella y casi tan bello, y llevaba una chaqueta de cuadros escoceses y una gorra de pelotero. Al contrario de su esposa, era alto y atlético y tenía las mandíbulas de hierro de los matones tímidos. Pero lo que revelaba mejor la condición de ambos era el automóvil platinado, cuyo interior exhalaba un aliento de bestia viva, como no se había visto otro por aquella frontera de pobres. Los asientos posteriores iban atiborrados de maletas demasiado nuevas y muchas cajas de regalos todavía sin abrir. Ahí estaba, además, el saxofón tenor que había sido la pasión dominante en la vida de Nena

Daconte antes de que sucumbiera al amor contrariado de su tierno pandillero de balneario.

En los primeros párrafos de ambos cuentos se utilizan recursos semejantes. Sentimos de inmediato, en ellos, el ajeteo de la actividad. Y en el párrafo dos de cada uno de estos cuentos, un descanso, una espera.

Siempre creemos que es el verbo quien comunica el movimiento. Se escuchan a menudo consejos que invitan a eliminar la lentitud del adjetivo para sustituirlo por el verbo, porque se piensa vulgarmente que el verbo es el que imprime empuje y dinamismo al texto.

Si miramos de cerca los segundos párrafos —por el momento dejamos en reserva a los primeros— podemos ya romper este famoso mito: no siempre el verbo representa un acción. Me refiero, obviamente, no a la apariencia de expresiones verbales engañosas sino a los verbos perfectamente conjugados, porque las formas que no se conjugan —infinito, gerundio y participio— ya se sabe que cumplen funciones no verbales. Me refiero a los verbos principales, porque sabemos que los que están subordinados trabajan de adjetivos, adverbios, sustantivos. Me refiero, en suma, a los verbos que cumplen su función de verbos. Y aunque se encuentren instalados en el tajante modo indicativo, no siempre “indican” movimiento. Y todavía más: hay casos en que los verbos correctamente utilizados como tales, paradójicamente, muestran también fenómenos estáticos.

Dicho en un tono más preciso: no siempre el verbo representa una acción aunque funcione perfectamente como tal y aunque su significación aluda al más inquieto dinamismo. ¿Qué pasa entonces? ¿Cómo explicar este fenómeno?

Anotamos, por tanto, sólo los verbos principales —los que sí cumplen la función verbal en el segundo párrafo de “Eréndira”— para observarlos más de cerca:

- parecía
- había cumplido
- era
- hacía
- quedaban

He aquí, también, los del segundo párrafo de “El rastro de tu sangre en la nieve”:

- era
- estaba
- era
- llevaba
- era
- tenía
- era
- iban
- estaba

Andrés Bello denomina estas formas como “co-pretéritos”: un nombre que será fácil explicar más adelante. Por el momento, demos a Bello un pequeño reposo y aprovechémonos del término “pretérito imperfecto” que nos regala muy oportunamente la Real Academia Española (R.A.E.),³ y que nos viene —para el caso— como anillo al dedo.

Una pequeña interrupción

Frente a inventarios y pedacerías, lo único que queda es esperar paciencia generosa para estas destrucciones momentáneas de las obras de arte.

Frente a revelaciones y denominaciones filológicas que a muchos de nosotros —en alguna época de la vida— nos hicieron llorar de angustia y de impotencia, lo único que queda es advertir que me empeño en mos-

trar —mediante una herramienta que acaso un cierto tipo de postura crítica quisiera invalidar por microscópica e inútil para un estricto y ortodoxo análisis de la literatura— una conclusión sorprendente como aporte inmediato al “corpus” conceptual de las macro-estructuras narrativas.

Porque pretendo aquí, bajo el modelo riguroso de García Márquez, *establecer formalidades objetivamente conscientes para determinar en dónde está la diferencia entre un texto que narra y un texto que describe.*

Oposición que se establece no por los temas; o pretensiones subjetivas; o explicaciones, instrucciones y definiciones que toman páginas y páginas infructuosamente; o por distintos modos de mirar el mundo; sino *sólo por usos de lenguaje.*

No hay teorías al respecto. Y, como dije en las primeras líneas, ni más ni menos que el azar me colocó frente a este reto extraordinario. Extraordinario por inusitado. Extraordinario por sus extraordinarias conclusiones prácticas.

Extraordinario por las siguientes consecuencias inesperadas:

– El uso —prácticamente matemático, hábilmente infalible— que hace del verbo Gabriel García Márquez para la narración y la descripción, aprovechando formas eminentemente específicas, me pone a discutir y desnudar conceptos intocables, viejas nomenclaturas persistentes, rutinarias funciones encubiertas.

– De aquí también resulta, como descubrimiento no previsto, que criticar, polemizar, profundizar ideas filológicas relacionadas con nuestros escritores hispanoamericanos, convierte a la gramática —contra todo el rechazo que ella pudiera producir— en herramienta novedosa y apasionante.

– Y, finalmente, el hecho de que nuestro modelo utilice la lengua de una manera tan respetuosa de las tradiciones, me invitó a escudriñar en él, con más

detenimiento, otros fenómenos textuales: la arquitectura de sus adjetivos, la creación de sus adverbios, el tamaño y la razón de ser de cada uno de sus párrafos, el uso de las conjunciones, su puntuación en general, la selección de su sintaxis. Y ante estos nuevos resultados se establece una ley perfectamente llena de contradicciones entre su clásica escritura (conservadora de las más acendradas tradiciones) y sus temáticas y tratamientos literarios completamente insólitos e irrepetibles.

De esta manera, podría hacerse una gramática inductiva que contuviera solamente fragmentos de sus obras. Del mismo modo que la Real Academia Española nunca abandona un tema, extenso o restringido, sin dar algún ejemplo de *El Quijote*.

El tiempo y el “aspecto”

Volvamos al pretérito imperfecto. Lo de pretérito nos fue más fácil de entender: se trata simplemente del tiempo, del pasado. Pero desde la secundaria, y aún de la primaria, por muchos años repetimos como auténticos loros las palabras “perfecto”, “imperfecto”, “pluscuamperfecto” tal vez pensando que aludían a extrañas variaciones temporales. ¿No existían acaso en nuestras vidas reales unos pasados más perfectos que otros?

Sin embargo, esos términos tienen que ver con el “aspecto”: concepto que proviene de los verbos eslavos. Me refiero a una muy novedosa y útil categoría de la conjugación —completamente diferente de las nociones temporales— que la lingüística mundial adopta desde 1908 en adelante... aunque el fenómeno aspectual, sin haber sido nominado mediante un término específico, fue percibido claramente por la gramática latina.

Gabriel García Márquez, en los fragmentos que estamos estudiando, desde el punto de vista temporal usa sólo el pasado. Lo que aquí se plantea, y veremos de cerca tanto en los párrafos primeros como en los segundos, son variaciones del “aspecto”.

Con el término *aspecto* se ha querido denominar viejos, congénitos fenómenos de por sí ya existentes en la gran mayoría de las lenguas. Sólo que no tenían nombre. Se trata, entonces, de ese matiz no-temporal —en relación con el presente, el pasado o el futuro del verbo— pero que, de algún modo, se vincula al tiempo porque el aspecto expresa *duración* del suceso indicado por la forma verbal. Así, los lingüistas distinguen —entre muchos otros— aspectos “momentáneos” o “puntuales”, “progresivos” o “cursivos”, “iterativos”, “terminativos”, “extensivos”,⁴ queriendo decir con esto —respectivamente— que el verbo indica acciones que duran un momento (morir), actividades en proceso de desarrollo (trabajando), repeticiones de la acción (golpetear, martillar), última etapa de un proceso (concluir), acciones que van a prolongarse (continuar). Muchos de estos matices, el castellano sí los da; pero no siempre con el “aspecto”, sino con la sintaxis; o bien con la semántica: como la división de Andrés Bello en “verbos permanentes” (vivir) —cuyo significado es durativo—, y “verbos desinentes” (morir) —que, significativamente, terminan de inmediato—.

En cambio (aunque no conceptualizaron el aspecto separado del tiempo) los latinos —tal vez por influencia de los griegos— sí vieron los diferentes modos de la duración en las formas verbales y los denominaron de acuerdo a su peculiar y militar manera de juzgar la vida. Así, *perfecto* es todo lo que se hace rápido y se halla terminado en el momento en que se habla.

Pluscuamperfecto es algo tan perfecto —su traducción es “más que perfecto” —que ya en el pasado estaba hecho: Ayer tú ya “habías regresado”, Antes de ayer

yo ya “había pensado” visitarte. *Imperfecto* —por el contrario— es todo lo que se demora mucho (“vivía”); o se tiene que repetir y hacer constantemente, como sucede con los hábitos (se “levantaba” a las 8:00); o bien la suma de acciones idénticas que se reiteran y reiteran (“parpadeaba”).

“Llevaba”, “iban”, “quedaban”, indican una determinada duración de las acciones. Son más estáticas y lentas que si se hubiera dicho “llevó”, “fueron”, “quedaron”. La terminología de la Real Academia fue heredada de la gramática latina. Y en francés y en inglés también se habla de imperfectos, perfectos y pluscuamperfectos.

Regresando a los textos de García Márquez, podemos decir ahora que todas las formas verbales de los segundos párrafos transcritos son pretéritos imperfectos, como puede observarse en las listas expuestas más arriba; menos “había cumplido”... pero sobre este punto regresaré más adelante.

Si leemos de nuevo estos segundos párrafos veremos que en ellos no suceden sino *descripciones*. Técnicamente, entonces, el uso de los *imperfectos* se adecuaba de una manera inmejorable, exactamente, ejemplarmente, a la necesidad de describir. ¿Qué es descripción sino decir lo que les pasa a las personas y a las cosas sin variación; lo que hacen siempre, como costumbres habituales; los actos que se reiteran; los sucesos que los caracterizan en tal o cual momento del relato:

- era casi una niña (una acción prolongada)
- estaba arropada hasta el cuello (una acción prolongada)
- parecía una hermosa ballena blanca (una acción prolongada)
- le hacía abluciones a la abuela (repetición, durante un largo rato, de pequeñas acciones semejantes)

Reaparece Andrés Bello

Vamos, ahora, a los primeros párrafos. Copiamos de “Eréndira”:

- | | |
|------------------|--------------|
| – estaba bañando | – empezó |
| – estaban hechas | – estremeció |
| | – notaron |

Y de “El rastro de tu sangre en la nieve”:

- | | |
|--------------------|------------|
| – seguía sangrando | – llegaron |
| – eran | – dio |
| – soplabá | – examinó |
| – parecían | – levantó |

Aquí tenemos una combinación de dos maneras aspectuales: a la izquierda he colocado el imperfecto (la misma forma que hemos visto en los párrafos descriptivos). Y aunque “estaba bañando”, “estaban hechas” y “seguía sangrando” corresponden a la llamada “conjugación perifrástica”, el aspecto —que sólo se halla explícito en el verbo que muestra la persona gramatical (estaba, estaban, seguía)— es indudablemente imperfecto.

Y a la derecha hice la lista de una nueva forma que da la sensación de *perfectividad*, de rapidez, de exactitud temporal, y —por lo mismo— de suceso instantáneo y novedoso que merece *narrarse*.

Cuando Andrés Bello, en su gramática para los americanos, usó de denominaciones propias, no tradicionales, parecía no ver en las formas equivalentes a “seguía”, “eran”, “soplabá”, lo durativo de su aspecto sino lo que García Márquez hace en estos nuevos párrafos: la posibilidad de combinar. Aunque, con la finalidad de evidenciar la combinación de estos dos aspectos, me haya visto en la obligación de anotar for-

mas verbales que no trabajan precisamente como verbos sino que cumplen funciones adverbiales al encontrarse dentro de expresiones que determinan verbos principales: “cuando empezó”, “cuando llegaron”, “que le seguía sangrando”, “aunque eran”, “que se parecían”; o que cumplen la función adjetiva, como en “que soplabá”.

Andrés Bello llamó *co-pretéritos* a formas como “seguía”, “eran”, “soplabá”, porque suceden simultáneamente con una forma que bautizó *pretérito*: “llegaron”, “dio”, “examinó”. Sin embargo, como puede verse en el pequeño párrafo que expongo más abajo, Bello no dejó de lado las posibilidades aspectuales del *co-pretérito*, a pesar de que para crear la terminología de sus formas verbales consideró exclusivamente coordinadas de tipo temporal: *ante-pretérito*, *co-pretérito*, *pretérito*, *ante-presente*, *ante-futuro*:

¶*Amaba*, *co-pretérito*. Significa la coexistencia del atributo con una cosa pasada. *Amaba* es, respecto de la cosa pasada con la cual coexiste, lo mismo que *amo* respecto del momento en que se habla; es decir, que la duración de la cosa pasada con que se le compara, forma sólo una parte de la suya. “Cuando llegaste, llovía”: la lluvia se representa como coexistente con tu llegada, que es una cosa pretérita; pero puede haber durado largo tiempo antes de ella, y haber seguido durando largo tiempo después, y durar todavía cuando hablo”.

La Real Academia Española denomina el *pretérito* de Bello como *pretérito indefinido*. Otra locura infantil: ¡cuántos años pensamos que el pasado dudaba entre el futuro y el presente! Pero lo “indefinido” significa que puede usarse tanto para la perfección como para la imperfección. Lo que está indefinido es —por lo tanto— el aspecto. Y éste depende sólo de los adver-

bios y los complementos que le coloquemos: canté ayer (perfecto), canté muchos años en la T.V. (imperfecto). Sin embargo, en Hispanoamérica, lo usamos generalmente como perfecto.

Y, a propósito de denominaciones, voy a explicar el caso de “había cumplido”: Lo que la Real Academia llama *pretérito pluscuamperfecto*, Bello lo bautizó como *ante-co-pretérito*, indicando con esto su cualidad durativa y no precisamente perfectiva, que estaría mejor en “hubo cumplido” (*pretérito anterior* según la R.A.E., y *ante-pretérito* según Bello).

Filosofemos un poquito sobre el “aspecto” de los párrafos

Recordemos que los segundos párrafos —de idéntica manera en ambos cuentos —son absolutamente *descriptivos* a causa del *exclusivo uso del pretérito imperfecto*.

Esto demuestra que la terminología académica resulta aquí sabiamente oportuna... ¡Ojo! Sólo la terminología, porque la Real Academia, igual que Bello, indica su durabilidad pero no reconoce en él sus propiedades descriptivas ni su posible uso independiente, calificándolo de “tiempo relativo”.⁷

Pero, ¿qué nos diría Bello en este caso? ¿Dónde subsiste la coexistencia? Aquí no hay co-preteriedad con ninguna otra forma.

Así, para la descripción, lo único correcto es usar esta forma durativa completamente sola. Y aunque Bello observó en los tiempos de los verbos muchas cosas profundas e interesantes, y hasta aceptó la posibilidad descriptiva de su co-pretérito (pero de un modo tangencial), nunca le dio oportunidad de ejercitar su autonomía... a pesar de que tuvo en las manos la ocasión de hacerlo:

En las narraciones el co-pretérito pone a la vista los adjuntos y circunstancias, y presenta, por decirlo así, la decoración del drama. “Llegaron en estas pláticas al pie de una alta montaña, que casi como peñón tajado estaba sola entre otras muchas que la rodeaban: corría por su falda un manso arroyuelo, y hacía-se por toda su redondez un prado tan verde y vicioso, que daba contento a los ojos que le miraban: había por allí muchos árboles silvestres, y algunas plantas y flores que hacían el lugar apacible. Este sitio escogió el caballero de la Triste Figura para hacer su penitencia, y así viéndole, comenzó a decir en voz alta”, etc. Los co-pretéritos *estaba, rodeaban, corría, hacía-se, daba, miraban, había, hacían*, pintan las circunstancias y adjuntos de la serie de acciones referidas por los pretéritos *llegaron, escogió, comenzó*, etc.⁸

Bello nos hace aquí una trampa evidente. La descripción cervantina queda completamente clara, perfectamente despejada y nítida hasta donde dice: “que hacían el lugar apacible”. Hasta ese instante, hay sólo descripción estática. El movimiento de la narración empieza en “Este sitio”, también perfectamente definido, completamente separado del párrafo anterior, aunque se encuentre allí un punto seguido. Pero había que forzar las cosas para que subsistiera el “co-pretérito” como noción que incluye la presencia verbal de formas coexistentes.

* * *

En cambio, en los primeros párrafos de los dos cuentos de García Márquez, hay verdadera coexistencia de dos formas verbales diferentes. Dos aspectos distintos van simultáneamente combinados y conectados. Mientras sucede un hecho, también sucede el otro. Y en muchos casos, formalmente asociados en la misma oración:

– Eréndira *estaba* bañando a la abuela cuando *empezó* el viento de su desgracia.

– Al anoecer, cuando *llegaron* a la frontera, Nena Daconte se *dio* cuenta de que el dedo con el anillo de bodas le *seguía* sangrando.

¡Dos comienzos de premio! No se comienza con ningún adorno. Dos y tres hechos simultáneos: la más acelerada de las velocidades. Si éste fuera un guión de cine, ¿se podría filmar toda la escena al mismo tiempo? ¿Cuál de los hechos se vería primero? ¿No ponemos, acaso, al camarógrafo en problemas?

¿Filmaríamos primero el verbo principal? En la “Eréndira” tendría que ser el acto de bañar; después, el estremecimiento de la casa... aunque, de hecho, van en el texto al mismo tiempo... ¿O filmaríamos el baño, en un primer momento, porque ese verbo dura más que el otro? ¡Grave dilema!

En “El rastro de tu sangre en la nieve” tendría que ser la cara sorprendida de Nena Daconte, si se trata del verbo más importante. Sin embargo, ¿no sería mejor filmar el auto llegando a la frontera? Y entonces, ¿cuándo veríamos gotear poco a poco la sangre? Lo que se refiere a la sangre tiene la forma durativa... ¿no debería ser la escena principal? En la oración con que comienza “El rastro de tu sangre en la nieve” se presenta un problema mucho más grave y excesivo: tres hechos simultáneos; dos pretéritos y un co-pretérito. ¡Qué problema para el fotógrafo!

¿Por qué a la realidad concreta de la literatura nunca la toma en cuenta la gramática? La forma “amaba” (como dice Bello) tiene entonces dos caras: la cara estacionada y lenta de la *descripción* “imperfecta”; la cara multiplicadamente movediza de los “co-pretéritos” para la *narración* vertiginosa.

En suma, Bello tiene mucha razón... pero tan sólo en una de las caras. Igual le pasa a la Academia en la

faz antinómica. ¡Pero qué bueno que se conjuntaron —sin repetirse, sino aportando muy diferentes perspectivas —para dejarnos ver cuán importante es esta forma terminada en “aba” (para los verbos como “amar”) y en “ía” (para los que terminan del mismo modo que “comer” o “dormir”).

II. Pero en *La hojarasca*

Mirando las novelas y otros textos extensos, captamos que su misma manera de estructurar el primer párrafo se reproduce nuevamente en *Cien años de soledad*, *Crónica de una muerte anunciada*, *El amor en los tiempos del cólera*, *El general en su laberinto*, *Del amor y otros demonios*, y *Relato de un naufrago*.

Pero en *La hojarasca*...

Pero en *La hojarasca*...⁹ ¡Mejor copiemos los dos primeros párrafos!:

Por primera vez he visto un cadáver. Es miércoles, pero siento como si fuera domingo porque no he ido a la escuela y me han puesto este vestido de pana verde que me aprieta en alguna parte. De la mano de mamá, siguiendo a mi abuelo que tantea con el bastón a cada paso para no tropezar con las cosas (no ve bien en la penumbra, y cojea) he pasado frente al espejo de la sala y me he visto de cuerpo entero, vestido de verde y con este blanco lazo almidonado que me aprieta a un lado del cuello. Me he visto en la redonda luna manchada y he pensado: Ese soy yo, como si hoy fuera domingo.

Hemos venido a la casa donde está el muerto. El calor es sofocante en la pieza cerrada. Se oye el zumbido del sol por las calles, pero nada más. El aire es estancado, concreto; se tiene la impresión de que podría torcérselo como una lámina de acero. En la habitación donde han puesto el cadáver huele a baúles, pero no los veo por ninguna parte. Hay una hamaca en el rincón, colgada de la argolla por uno de los extremos. Hay un olor a desperdicios. Y creo que las cosas arruinadas y casi deshechas que nos rodean tienen el aspecto de las cosas que

deben oler a desperdicios aunque realmente tengan otro olor.

Es curioso, pero mirando con cuidado estos párrafos, es posible seguir pensando que a los verbos del español aún les faltan denominaciones reales: que no dejen afuera —como toda definición verdaderamente científica— ninguna posibilidad concreta en la realización del habla individual.

Aquí, como en el inicio de “Eréndira” y “El rastro de tu sangre...”, el primer párrafo va a combinar los verbos según dos formas diferentes:

- | | |
|-----------|--------------|
| – es | – he visto |
| – siento | – he ido |
| – aprieta | – han puesto |
| – tantea | – he pasado |
| – ve | – he visto |
| – cojea | – he pensado |
| – aprieta | |
| – soy | |

Y no en pretérito sino en presente (o casi presente), aquí hay dos formas que conllevan dos aspectos distintos. El que se inserta en la expresión “he amado” (“*pretérito perfecto*” de acuerdo a la Academia) y el que tanto Andrés Bello como la Academia han llamado “*presente*”.

Los españoles usan este pretérito perfecto para el auténtico pasado. Pero Andrés Bello, que escuchaba muy bien el habla hispanoamericana, con un extraordinario sentido de la realidad lo nominó *ante-presente*. Por eso dije al comienzo que era “casi” un presente.

Sin embargo, sólo la R.A.E. considera el verdadero aspecto de esta forma... por lo menos en cuanto a la denominación de lo perfectivo. Pero jamás en lo tocante a la auténtica comprensión del concepto, ya que ella

misma es capaz de invertir totalmente el significado de lo puntual y terminado de la acción "perfecta" desde el momento en que, al incorporar ciertos ejemplos, establece razones como las siguientes:¹⁰ "Cuando decimos *España HA PRODUCIDO grandes hombres*, consideramos que España subsiste y puede producir otros varones célebres, y asimismo en el último ejemplo decimos *este año HA SIDO*, porque el año no ha terminado aún."

Y aunque la terminología de Bello nos coloca —muy adecuadamente— en un tiempo que colinda con el presente pero sin indicarnos el aspecto, tan sólo los ingleses nos van a regalar exactamente lo que necesitábamos oír, porque "I have been" (he sido) es "present perfect".

Por otra parte, no cabe duda de que el presente propiamente tal tiende tremendamente a la imperfección; y aunque en inglés y en castellano le falte un apellido que apunte hacia el aspecto, "presente indefinido" no estaría mal pues solo o dependiendo de adverbios y otros añadidos también puede aludir a lo perfecto: "muere", le "dice" de improviso, "sale" al instante, le "da" una cachetada.

La imperfección —por el contrario— puede captarse bien en esos modos de enunciar los naturales hechos infinitos e inacabables de nuestra eterna condición telúrica: el sol "sale" por el Oriente, la luna "tiene" un ciclo de veintiocho días; como también es indudable en la estabilidad inamovible de las leyes científicas o de las conclusiones filosóficas: el plomo "es" pesado, los hombres "son" mamíferos, la enfermedad y la muerte "son" situaciones límites de la existencia humana.

Bello captó, indudablemente, el matiz durativo (imperfecto) del presente al compararlo con el co-preterito: "*Amaba* es, respecto de la cosa pasada con la

cual coexiste, lo mismo que *amo* respecto del momento en que se habla;”¹¹

Filosofemos un poquito sobre la perfección y la imperfección del presente en *La hojarasca*

De esta manera, en el segundo párrafo de la novela, pasa lo mismo que ya vimos en el comienzo de los cuentos: exceptuando la primera oración, los verbos principales son absolutamente imperfectivos de principio a fin. Sólo que en vez de referirse al pasado, ellos señalan el presente:

- es
- oye
- es
- tiene
- huele
- veo
- hay
- hay
- creo

Releemos el trozo y no nos cabe la menor duda. Es una indiscutible *descripción*, donde los hechos se detienen para que hagamos un repaso lento y minucioso de la sofocación irrespirable del hermético cuarto en el que están los personajes. De nuevo, imperfección y descripción.

Por el contrario, la perfección exactamente cumplida, terminada y rápida de:

- *he visto* un cadáver
- no *he ido* al colegio
- me *han puesto* este vestido
- *he pasado* frente al espejo

- Me *he visto* en la redonda luna
- *he pensado*: Ése soy yo

nos pone de inmediato frente a la *narración*. Nuevamente van juntas perfección-narración. Sin embargo, los verbos conjugados en forma compuesta con el verbo haber (según la Academia “pretéritos perfectos”), incluidos en las oraciones de la última lista, van combinados con:

- es
- siento
- aprieta
- tantea
- ve
- cojea
- aprieta
- soy

Ahora bien, igual que en los dos cuentos, la coincidencia —en el primer párrafo— de dos presentes (como antes fueron dos pretéritos) investirá el relato de una multiplicada rapidez.

Y entonces preguntamos, como antes: Si fuera una película, ¿qué captará la cámara primero? ¿La sensación de hallarnos en domingo? ¿La cara del cadáver? ¿El vestido que aprieta? ¿La luna del espejo? ¿La mano de mamá? ¿El bastón del abuelo? En fin, son demasiadas cosas en tan poco tiempo.

III. Otras ficciones de García Márquez

¿Qué pasa en los seis cuentos
que acompañan a "Eréndira"?¹²

Aunque ninguno tiene descripciones en el segundo párrafo, sucede que nuevamente en *todos* nos sorprende la velocidad narrativa de sus primeros párrafos. Porque en *todos* se cumple —como en los cuentos ya estudiados— con la rápida fórmula que implica el acceso simultáneo de dos o más acciones paralelas: mínimamente echando mano de "pretérito" y "copretérito".

De este modo tenemos en "El mar del tiempo perdido":

Hacia el final de enero el mar se iba volviendo áspero, empezaba a vaciar sobre el pueblo una basura espesa, y pocas semanas después todo estaba contaminado de su humor insoportable. Desde entonces el mundo no valía la pena, al menos hasta el otro diciembre, y nadie se quedaba despierto después de las ocho. Pero el año en que vino el señor Herbert el mar no se alteró, ni siquiera en febrero. Al contrario, se hizo cada vez más liso y fosforescente, y en las primeras noches de marzo exhaló una fragancia de rosas.

FORMAS DURATIVAS:

- iba - empezaba - estaba -
- valía - quedaba

FORMAS PERFECTIVAS:

- vino - alteró -
- hizo - exhaló

En "El ahogado más hermoso del mundo":

Los primeros niños que vieron el promontorio oscuro y sigiloso que se acercaba por el mar, se hicieron la ilusión de que era un barco enemigo. Después vieron que no llevaba banderas ni arboladura, y pensaron que fuera una ballena. Pero cuando quedó varado en la playa le quitaron los matorrales de sargazos, los filamentos de medusas y los restos de cardúmenes y naufragios que llevaba encima, y sólo entonces descubrieron que era un ahogado.

FORMAS DURATIVAS:

- acertaba - era -
 - llevaba - llevaba
- (*copretéritos*)

FORMAS PERFECTIVAS:

- vieron - hicieron -
 - vieron - pensaron -
 - quedó - quitaron -
 - descubrieron
- (*pretéritos*)

En "Muerte constante más allá del amor":

Al senador Onésimo Sánchez le faltaban seis meses y once días para morir cuando encontró a la mujer de su vida. La conoció en el Rosal del Virrey, un pueblecito ilusorio que de noche era una dársena furtiva para los buques de altura de los contrabandistas, y en cambio a pleno sol parecía el recodo más inútil del desierto, frente a un mar árido y sin rumbos, y tan apartado de todo que nadie hubiera sospechado que allí viviera alguien capaz de torcer el destino de nadie. Hasta su nombre parecía una burla, pues la única rosa que se vio en aquel pueblo la llevó el propio senador Onésimo Sánchez la misma tarde que conoció a Laura Farina.

FORMAS DURATIVAS:

- faltaban - era -
 - parecía - parecía
- (*copretéritos*)

FORMAS PERFECTIVAS:

- encontró - conoció -
 - vio - llevó - conoció
- (*pretéritos*)

En “El último viaje del buque fantasma”:

Ahora van a ver quién soy yo, se dijo, con su nuevo vozarrón de hombre, muchos años después de que viera por primera vez el trasatlántico inmenso, sin luces y sin ruidos, que una noche pasó frente al pueblo como un gran palacio deshabitado, más largo que todo el pueblo y mucho más alto que la torre de su iglesia, y siguió navegando en tinieblas hacia la ciudad colonial fortificada contra los bucaneros al otro lado de la bahía, con su antiguo puerto negrero y el faro giratorio cuyas lúgubres aspas de luz, cada quince segundos, transfiguraban el pueblo en un campamento lunar de casas fosforescentes y calles de desiertos volcánicos...

FORMAS DURATIVAS:

– transfiguraban –
(*copretérito*)

FORMAS PERFECTIVAS:

– dejó – pasó – siguió
(*pretéritos*)

En “Blacamán el bueno vendedor de milagros”:

Desde el primer domingo que lo vi me pareció una mula de monosabio, con sus tirantes de terciopelo pespunteados con filamentos de oro, sus sortijas con pedrerías de colores en todos los dedos y su trenza de cascabeles, trepado sobre una mesa en el puerto de Santa María del Darién, entre los frascos de específicos y las yerbas de consuelo que él mismo preparaba y vendía a grito herido por los pueblos del Caribe...

FORMAS DURATIVAS:

– preparaba – vendía
(*copretéritos*)

FORMAS PERFECTIVAS:

– vi – pareció
(*pretéritos*)

Es conveniente, aquí, un paréntesis para advertir la ausencia de algunas líneas o episodios que —por razo-

nes de textualidad— tal vez debieron incluirse en los ejemplos precedentes.

Se ha obviado, por ejemplo, la continuación del párrafo copiado de "Blacamán el bueno vendedor de milagros", por ser— en verdad— demasiado largo; y el resto de la transcripción de los renglones iniciales de "El último viaje del buque fantasma", porque este cuento no tiene ningún corte.

En realidad, lo que hace falta en cuanto a párrafos o líneas que no se transcriben en los ejemplos pertinentes, nos tomaría espacios excesivos. Y, sobre todo, provocaría interrupciones fatigantes dentro de la secuencia lógica del presente trabajo. Para solucionar estas carencias, sería conveniente —sin duda— revisar en el libro los textos iniciales de "Blacamán el bueno vendedor de milagros" y "El último viaje del buque fantasma".¹³

* * *

Ahora bien, antes de que cerremos el desglose aspectual del presente volumen, ha llegado el momento de confesar que —a causa de algunas formas verbales ya advertidas con anterioridad pero que de todos modos requieren de ciertas revisiones adicionales— no hemos transcrito en su momento el primer párrafo del cuento "Un señor muy viejo con unas alas enormes", al que correspondía encabezar el grupo de estas transcripciones. Observémoslo ahora. En la reproducción de su texto subrayaré las formas que me interesa destacar. Y que comentaré enseguida. He aquí este párrafo:

Al tercer día de lluvia *habían matado* tantos cangrejos dentro de la casa que Felayo tuvo que atravesar su patio anegado para tirarlos en el mar, pues el niño recién nacido *había pasado* la noche con calenturas y se pensaba que era a causa de la pestilencia. El mundo estaba triste

desde el martes. El cielo y el mar eran una misma cosa de ceniza, y las arenas de la playa, que en marzo fulguraban como polvo de lumbre, se *habían convertido* en un caldo de lodo y mariscos podridos. La luz era tan mansa al mediodía, que cuando Pelayo regresaba a la casa después de haber tirado los cangrejos, le costó trabajo ver qué era lo que se movía y se quejaba en el fondo del patio. Tuvo que acercarse mucho para descubrir que era un hombre viejo, que estaba tumbado boca abajo en el lodazal, y a pesar de sus grandes esfuerzos no podía levantarse, porque se lo impedían sus enormes alas.¹⁴

Vemos, entonces, reiterada y equitativamente salpicadas otras formas que no son ni el pretérito “tuvo” o “costó”, ni el copretérito “pensaba”, “eran” o “fulguraban”. Me refiero a *habían matado*, *había pasado*, y *habían convertido*, que “coexisten”¹⁵ inmejorablemente combinadas —en este mismo párrafo— con las formas perfectivas “tuvo”, “costó”, “tuvo”; y las formas imperfectivas “pensaba”, “estaba”, “eran”, “fulguraban”, “era”, “regresaba”, “movía”, “quejaba”, “estaba”, “podía”, “impedían”. Formas que, “coexistiendo” como sucede en este párrafo y en los primeros párrafos de García Márquez anteriormente vistos, logran rápidamente la sorpresa, el interés y la atención de los lectores mediante el golpe sintéticamente acelerado de una nueva historia.

A estas tres formas subrayadas en el primer párrafo de “Un señor muy viejo con unas alas enormes” debemos agregar el *había cumplido* del relato de “Eréndira”, escuetamente comentado en el capítulo primero.

Sin embargo, en aquél, esta forma compuesta se hallaba en el segundo párrafo; desempeñando, en consecuencia, una función eficazmente descriptiva. Conviene entonces preguntar por la esencia “aspectual” de dicha forma en un párrafo inicial que, en este caso, es eminentemente narrativo.

La Academia —como ya lo hemos dicho— denomina esta forma *pretérito pluscuamperfecto* indicando así su indudable cualidad perfectiva. Esta “pluscuamperfectión” se refiere ni más ni menos que a “anteayer” en la línea del tiempo, porque ya ayer las cosas estaban terminadas. ¿Se puede pedir acaso una mejor imagen de la perfección?: “*Pelayo (ayer) atravesó el patio para tirar en el mar los cangrejos que había matado (antes de que atravesara el patio, antes del exacto momento de ese “ayer”)*”.

Contrariamente, Andrés Bello no denomina esta forma verbal desde el punto de vista de su aspecto sino desde su “coexistencia” temporal, considerándola como otro copretérito del pretérito. Dándole el nombre de *ante-copretérito* porque ambas formas coinciden “coexistiendo” dentro de la norma expresiva de los usos gramaticales, aunque —al mismo tiempo— la forma compuesta se encuentra indicando un cierto grado relativamente “imperfecto” de anterioridad: un cierto grado mayor o menor, cuya amplitud repetitiva es muy semejante a la del co-pretérito; y, en consecuencia, muy semejante también en cuanto a su no-puntual e indefinida ubicación dentro del eje temporal.

Pues bien, su relativa “imperfección” colocaría muy adecuadamente esta forma dentro de un párrafo exclusivamente descriptivo, como sucede en la “Eréndira”.

Y su “pluscuamperfectión” académica igualaría, en este primer párrafo narrativo, a *habían matado* con *mataron*, a *había pasado* con *pasó*, a *se habían convertido* con *se convirtieron*: léase el párrafo con estos cambios y se verá que se adecúan perfectamente al texto del autor; agregando además a la aceleración narrativa de las acciones paralelas, tres formas perfectivas que estaban haciendo falta para lograr el lógico equilibrio de la coexistencia, pues las formas imperfectivas parecían estar sobreabundando.

Veamos ahora los 28 cuentos escritos entre 1947 y 1976

Me refiero al volumen en que aparece “El rastro de tu sangre en la nieve”.¹⁶ De los 28 cuentos, únicamente cuatro no cumplen con el esquema de los copretéritos: “La tercera resignación”, “Alguien desordena estas rosas”, “La siesta del martes” y “Los funerales de la mamá grande”. Pero sólo uno describe en el segundo párrafo: “La siesta del martes”.

Como resultaría farragoso transcribir completos los párrafos iniciales de los veinticuatro cuentos que sí combinan pretérito y copretérito, se incluirán aquí — como demostración— sólo las frases más representativas de cada uno de estos cuentos. Para facilitar y recalcar los verbos del ejemplo, marcaré con cursivas en minúscula las formas verbales perfectivas y con mayúsculas cursivas las formas durativas:

1. “El rastro de tu sangre en la nieve”. (Ya analizado anteriormente; modelo de honor en esta tesis).
2. “El verano feliz de la señora Forbes”:
– *encontramos* una enorme serpiente de mar clavada por el cuello en el marco de la puerta, y *ERA* negra y fosforescente y *PARECÍA* un maleficio de gitanos...
3. “La otra costilla de la muerte”:
– *despertó* sobresaltado. Un acre olor a violeta y a formaldehído *VENÍA*, robusto y ancho, desde la otra habitación...
4. “Eva está dentro de su gato”:
– Todavía *RECORDABA* el peso de ese privilegio que *llevó* sobre su cuerpo durante la adolescencia[...]
5. “Amargura para tres sonámbulos”:
– tal vez *ACEPTÁBAMOS* que una vez *tuvo* una infancia, que alguna vez *tuvo* el tacto sensible a la frescura anticipada de la lluvia...
6. “Diálogo del espejo”:
– *despertó* cuando el día *ERA* alto y el rumor de la

ciudad *INVADÍA* —total— el aire de la habitación entreabierta.

7. “Ojos de perro azul”:

– Entonces me *miró*. Yo *CREÍA* que me *MIRABA* por primera vez.

8. “La mujer que llegaba a las seis”:

– La puerta oscilante se *abrió*. A esa hora no *HABÍA* nadie en el restaurante de José. *ACABABAN* de dar las seis...

9. “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”:

– Se *volteó* y no *vio* los caballos, pero la puerta *ESTÁBA* cerrada. Nabo *debió* imaginar que las bestias *ESTABAN* en algún lugar de la oscuridad, a pesar de que no se *OÍA* su impaciente cocear.

10. “La noche de los alcaravanes”:

– *ESTÁBAMOS* sentados, los tres, en torno a la mesa, cuando alguien *introdujo* una moneda en la ranura y el Wurlitzer *volvió* a iniciar el disco de toda la noche.

11. “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”:

– Y yo lo *SABÍA* desde antes. Desde cuando *salimos* al atrio y me *sentí* estremecida por la viscosa sensación en el vientre.

12. “Un día de éstos”:

– *puso* sobre la mesa un puñado de instrumentos que *ordenó* de mayor a menor, como en una exposición. *LLEVABA* una camisa a rayas...

13. “En este pueblo no hay ladrones”:

– Dámaso *regresó* al cuarto con los primeros gallos. Ana, su mujer, *éncinta* de seis meses, lo *ESPERABA* sentada en la cama, vestida y con zapatos. La lámpara de petróleo *EMPEZABA* a extinguirse.

14. “La prodigiosa tarde de Baltazar”:

– La jaula *ESTABA* terminada. Baltazar la *colgó* en el alero, por la fuerza de la costumbre, y cuando *acabó* de almorzar ya se *DECÍA* por todos lados que *ERA* la jaula más bella del mundo.

15. "La viuda de Montiel":

– *ESTABA* muy bien afeitado, vestido de blanco y con botas de charol, y *TENÍA* tan buen semblante que nunca *pareció* tan vivo como entonces.

16. "Un día después del sábado":

– La inquietud *empezó* en julio, cuando la señora Rebeca, una viuda amargada que *VIVÍA* en una inmensa casa de dos corredores y nueve alcobas, *descubrió* que sus alambreras *ESTABAN* rotas...

17. "Rosas artificiales":

– *revolvió* el baúl en busca de las mangas postizas. Las *buscó* después en los clavos de las paredes y detrás de las puertas, procurando no hacer ruido para no despertar a la abuela ciega que *DORMÍA* en el mismo cuarto.

18. "El mar del tiempo perdido". (Ya analizado en el libro anterior).

19. "El ahogado más hermoso del mundo". (Ya comentado).

20. "Muerte constante más allá del amor". (También incluido en el libro precedente).

21. "El último viaje del buque fantasma". (*Idem.*)

22. "Blacamán el bueno vendedor de milagros". (*Idem.*)

23. "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada". (El primer modelo de nuestro análisis.)

24. "Un señor muy viejo con unas alas enormes". (Ya suficientemente comentado.)

Recordemos que en el conjunto de veintiocho relatos, acabado de revisar, sólo cuatro no cumplen con la fórmula matemática de la combinación "pretérito-copretérito". Sin embargo, debemos insistir en que tampoco estos cuatro dejan de cumplir —en su inmediato inicio— con la velocidad activa de la perfectividad o de combinaciones adecuadas al mismo fin, aunque utilicen modalidades diferentes.

Pero también este mismo libro, que se llama *Todos los cuentos* (de la editorial Seix Barral, cuya primera edición corresponde a 1983), aporta un dato sumamente importante sobre este consecuente estilo narrativo, al que García Márquez rinde su afecto desde hace muchos años con increíble fidelidad. Me refiero a las fechas en que fueron escritos estos cuentos. Ellas demuestran que la perfecta fórmula inicial “pretérito-copretérito” perdura y subsiste —sólo según los cuentos incluidos en este volumen— desde 1947 a 1976. Es decir, nada menos que una perseverancia de treinta años.

Sin embargo, en un próximo paso revisaré los cuentos de un libro muy posterior, que sale a la luz en 1992 y cuyo relato más reciente corresponde a 1982. Si los cuentos de este último volumen conservan aún la misma fórmula inicial, deberíamos sumar a los primeros seis lustros de fidelidad la cantidad de otros seis años. Lo que no impide que a lo mejor más adelante recibamos nuevas sorpresas cronológicas.

Por el momento, y antes de que pasemos al estudio del siguiente volumen dejaremos aquí constancia de las fechas que corresponden a los cuentos que revisamos más arriba:

- “La tercera resignación”, 1947.
- “La otra costilla de la muerte” y “Eva esta dentro de su gato”, 1948.
- “Amargura para tres sonámbulos” y “Diálogo del espejo”, 1949.
- “Ojos de perro azul” y “La mujer que llegaba a las seis”, 1950.
- “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”, 1951.
- “Alguien desordena estas rosas”, 1952.
- “La noche de los alcaravanes”, 1953.

– “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, 1955.

– “El mar del tiempo perdido”, 1961.

– “La siesta del martes”, “Un día de éstos”, “En este pueblo no hay ladrones”, “La prodigiosa tarde de Baltazar”, “La viuda de Montiel”, “Un día después del sábado”, “Rosas artificiales”, “Los funerales de la Mamá Grande”, 1962.

– “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, “El ahogado más hermoso del mundo”, “El último viaje del buque fantasma”, Blacamán el bueno vendedor de milagros”, 1968.

– “Muerte constante más allá del amor”, 1970.

– “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada”. 1972.

– “El rastro de tu sangre en la nieve” y “El verano feliz de la señora Forbes”, 1976.

Finalmente, los cuentos de 1992

Me entrometo ahora, con expectación, en un puñado de cuentos más recientes. Se trata del volumen que lleva por nombre *Doce cuentos peregrinos*.¹⁷ Y en ellos resulta que el inminente y raudo co-pretérito se halla presente en *todos* los primeros párrafos.

Cada uno de estos cuentos indica la fecha en que García Márquez lo comenzó a escribir. Pero, según dice el autor —cuyas palabras personales se hallan en un breve prólogo firmado en Cartagena de Indias, abril de 1992—, él reescribió todos los cuentos en “ocho meses febriles”— al regreso de un viaje por Europa, realizado en septiembre de 1991 con la finalidad de rememorar y confirmar ambientes olvidados fundamentales para sus relatos, porque varios de ellos fueron primeramente temas anotados en cuadernos traspapelados o per-

didados, obras de teatro, guiones de cine, seriales de T.V. o simples textos inconclusos.

La coincidencia cronológica en la escritura definitiva de estos cuentos —entre septiembre de 1991 y abril de 1992— tal vez explicaría la fidelidad estilística de *todos* los comienzos, y —por ende— una absoluta continuidad desde su primer cuento de 1947, a los finalizados en abril de 1992.

Es decir que la fecha 1982, colocada al final de relato “El avión de la bella durmiente”, indica solamente la época en que el último cuento fue comenzado. Porque ahora sabemos que todos ellos son —estilística y estéticamente hablando— definitiva y colectivamente creados en 1992.

Así, la persistencia de la modalidad verbal de sus inicios narrativos, cuyos ejemplos resumidos colocaré más adelante, se deben calcular —por el momento— entre 1947 y 1992: un total nada menos que de cuarenta y cinco años.

Del mismo modo que en los ejemplos del libro anterior, subrayaré con minúsculas en cursiva las formas perfectivas y con mayúsculas en cursiva las formas durativas.

1. “Buen viaje, señor presidente”:

– Cuando *vi*no a Ginebra por primera vez el lago ERA sereno y diáfano y HABÍA gaviotas mansas que se ACERCABAN a comer en las manos...

2. “La santa”:

– me *costó* trabajo reconocerlo a primera vista por su castellano difícil y su buen talante de romano antiguo. TENÍA el cabello blanco y escaso y no le QUEDABAN rastros de la conducta lúgubre...

3. “El avión de la bella durmiente”:

– la *vi* pasar con sus sigilosos trancos de leona, mientras yo HACÍA la cola para abordar el avión de Nueva York en el aeropuerto Charles de Gaulle de

París. Fue una aparición sobrenatural que *existió* sólo un instante...

4. "Me alquilo para soñar":

— A las nueve de la mañana, mientras *DESAYUNÁBAMOS* en la terraza del Habana Riviera, un tremendo golpe de mar a pleno sol *levantó* en vilo varios automóviles que *PASABAN* por la avenida del malecón...

5. "Sólo vine a hablar por teléfono":

— Una tarde de lluvias primaverales, cuando *VIAJABA* sola hacia Barcelona conduciendo un automóvil alquilado, María de la Luz Cervantes *sufrió* una avería en el desierto de los Monegros.

6. "Espantos de agosto":

— Antes de despedirse nos *preguntó* si *PENSÁBAMOS* dormir allí, y le *contestamos*, como lo *TENÍAMOS* previsto, que sólo *ÍBAMOS* a almorzar.

7. "María dos Prazeres":

— Se *lamentó* aún más de su estado cuando *abrió* la puerta y *vió* que no *ERA* un notario lúgubre, como ella *SUPONÍA* que *DEBÍAN* ser los comerciantes de la muerte...

8. "Diecisiete ingleses envenenados":

— Lo primero que *notó* la señora Prudencia Linero cuando *llegó* al puerto de Nápoles, fue que *TENÍA* el mismo olor del puerto de Riohacha.

9. "Tramontana":

— Lo *vi* una sola vez en "Boccacio", el cabaret de moda en Barcelona, pocas horas antes de su mala muerte. *ESTABA* acosado por una pandilla de jóvenes suecos que *TRATABAN* de llevárselo...

10. "El verano feliz de la señora Forbes". (Ya comentado en el libro anterior).

11. "La luz es como el agua":

— Totó, de nueve años, y Joel, de siete, *ESTABAN* más decididos de lo que sus padres *CREÍAN*.

— No— *dijeron* a coro—. Nos hace falta ahora y aquí.

12. "El rastro de tu sangre en la nieve". (Elegido como primer modelo del presente trabajo).

Sorprende que la convivencia de las formas verbales durativas y perfectivas, o bien la coincidencia de dos o tres acciones simultáneas dentro de lo que puede concebirse como "co-pretéritos" por "co-existir" todas ellas paralelamente, hayan sido indirecta y simbólicamente fundamentadas por el propio Gabriel García Márquez en el breve prólogo de este mismo libro:

No me tomé ni un día de reposo, pero a mitad del tercer cuento [...] sentí que estaba cansándome más que si fuera una novela. Lo mismo me ocurrió con el cuarto. Tanto, que no tuve aliento para terminarlos. Ahora sé por qué: el esfuerzo de escribir un cuento corto es tan intenso como empezar una novela. *Pues en el primer párrafo de una novela hay que definir todo: estructura, tono, estilo, ritmo, longitud, y a veces hasta el carácter de algún personaje.* Lo demás es el placer de escribir, el más íntimo y solitario que pueda imaginarse [...] ¹⁸ [El subrayado es mío.]

Por otra parte, cuatro de estos relatos también "describen" —se estacionan descansadamente— en sus segundos párrafos. Uno de ellos es el famoso "Rastro de tu sangre en la nieve"; y los que siguen el mismo modelo, de un segundo párrafo exclusivamente descriptivo —en el que marco con minúsculas cursivas las formas durativas porque no existen otras— son:

a) Segundo párrafo de "Buen viaje, señor presidente":

Era un desconocido más en la ciudad de los desconocidos ilustres. Llevaba el vestido azul oscuro con rayas blancas, el chaleco de brocado y el sombrero duro de los magistrados en retiro. Tenía un bigote altivo de mosquetero, el cabello azulado y abundante con ondulacio-

nes románticas, las manos de arpista con la sortija de viudo en el anular izquierdo, y los ojos alegres. Lo único que *delataba* el estado de su salud *era* el cansancio de la piel. Y aun así, a los setenta y tres años, *seguía* siendo de una elegancia principal. Aquella mañana, sin embargo, se *sentía* a salvo de toda vanidad. Los años de la gloria y el poder *habían quedado* atrás sin remedio, y ahora sólo *permanecían* los de la muerte.¹⁹

b) Segundo párrafo de “El avión de la bella durmiente”:

Eran las nueve de la mañana. *Estaba* nevando desde la noche anterior, y el tránsito *era* más denso que de costumbre en las calles de la ciudad, y más lento aún en la autopista, y *había* camiones de carga alineados a la orilla, y automóviles humeantes en la nieve. En el vestíbulo del aeropuerto, en cambio, la vida *seguía* en primavera.²⁰

c) Segundo párrafo de “María dos Prazeres”:

Hablaba un catalán perfecto con una pureza un poco arcaica, aunque todavía se le *notaba* la música de su portugués olvidado. A pesar de sus años y con sus bucles de alambre *seguía* siendo una mulata esbelta y vivaz, de cabello duro y ojos amarillos y encarnizados, y *hacía* ya mucho tiempo que *había* perdido la compasión por los hombres....²¹

Las famosas novelas de García Márquez

Recordemos ahora, por orden cronológico, las ficciones extensas de García Márquez. El propio autor nos ha explicado con suma lucidez y oficio literario que, tanto para la novela como para el cuento, la esencial importancia que tiene el primer párrafo. Observados éstos en sus narraciones más amplias, nos sorprendemos nuevamente al confirmar —*en todas ellas*— la

misma manera de utilizar la fórmula "pretérito-copretérito". (Pero sólo en tres, el segundo párrafo descriptivo.)

Veamos enseguida las frases representativas de los primeros párrafos de estas novelas. (Los párrafos completos pueden ser observados fácilmente al comienzo de cada uno de los libros). Subrayamos, como en el caso de los cuentos, con minúsculas cursivas las formas perfectivas y con mayúsculas cursivas las formas durativas:

1. *La hojarasca*, primera novela de García Márquez, publicada en 1955 pero comenzada a escribirse ocho años antes, con un primer párrafo aceleradamente narrativo y un segundo párrafo indiscutiblemente descriptivo. Sin embargo, a causa de razones formales novedosas, cuenta —en el presente estudio— con un espacio propio. (Ver capítulo II).

2. *El coronel no tiene quien le escriba*, 1961:

— El coronel *destapó* el tarro de café y *comprobó* que no *HABÍA* más de una cucharadita.

3. *La mala hora*, 1962:

— y *permaneció* sentado en la estera pelada, pensativo un instante, el tiempo indispensable para darse cuenta de que *ESTABA* vivo...

4. *Cien años de soledad*, 1967:

— Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarraigados *PLANTABA* su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales *DABAN* a conocer los nuevos inventos. Primero *llevaron* el imán. Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se *presentó* con el nombre de Melquíades, *hizo* una truculenta demostración pública...

5. *El otoño del patriarca*, 1978:

— Sólo entonces nos *atrevimos* a entrar sin embestir los carcomidos muros de piedra fortificada, como *QUERÍAN* los más resueltos, ni desquiciar con yuntas de

bueyes la entrada principal, como otros *PROPONÍAN*, pues *bastó* con que alguien los empujara...

6. *Crónica de una muerte anunciada*, 1981:

– El día en que lo *IBAN* a matar, Santiago Nasar se *levantó* a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que *LLEGABA* el obispo. Había soñado que *ATRAVE-SABA* un bosque de higuerones donde *CAÍA* una llovizna tierna, y por un instante *fue feliz* en el sueño...

7. *El amor en los tiempos del cólera*, 1985:

– *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...

8. *El general en su laberinto*, 1989:

– José Palacios, su servidor más antiguo, lo *encontró* flotando en las aguas depurativas de la bañera, desnudo y con los ojos abiertos, y *creyó* que se *HABÍA AHO-GADO*. *SABÍA* que ése *ERA* uno de sus muchos modos de meditar, pero el estado de éxtasis en que *YACÍA* a la deriva *PARECÍA* de alguien que ya no *ERA* de este mundo.

9. *Del amor y otros demonios*, 1994:

Prólogo:

– El 26 de octubre de 1949 no *fue* un día de grandes noticias. El maestro Clemente Manuel Zabala, jefe de redacción del diario donde *HACÍA* mis primeras letras de reportero, *terminó* la reunión de la mañana con dos o tres sugerencias de rutina. No *encomendó* una tarea concreta a ningún redactor. Minutos después se *enteró* por teléfono de que *ESTABAN* vaciando las criptas funerarias del antiguo convento de Santa Clara, y me *ordenó*...

Capítulo uno:

– [...] *desbarató* tenderetes de indios y toldos de lotería, y de paso *mordió* a cuatro personas que se le atravesaron en el camino. Tres *ERAN* esclavos negros. La otra *fue* Sierva María de Todos los Ángeles, hija única del marqués de Casaldueiro, que *HABÍA IDO* con una sirvienta mulata a comprar una ristra de cascabeles...

Sin embargo, en lo tocante a la descripción, sólo *La hojarasca*, *El amor en los tiempos del cólera* y el "Prólogo" en *Del amor y otros demonios* (cuyo primer párrafo responde exactamente a la fórmula estudiada) cuentan con su segundo párrafo perfectamente descriptivo.

En *La mala hora* y en *El general en su laberinto* hay descripción en el segundo párrafo, pero no en la totalidad del mismo.

Las demás novelas no dejan de utilizar el "pretérito imperfecto" para describir; sólo que estos párrafos suelen estar más adelante: en un tercer o cuarto lugar.

De esta manera, la matematicidad gramatical de los comienzos de cuentos y novelas de García Márquez entrelaza dos distintos pretéritos capaces de existir de una manera simultánea —para multiplicar la apresurada imagen de la velocidad— en el total de sus ficciones narrativas; con la única excepción de cuatro cuentos: dos de los cuales corresponden a los inicios del escritor como cuentista (1947 y 1952), y dos del año 1962.

Por otra parte, si los segundos párrafos descriptivos se presentan de una manera menos rigurosa en el total de la obra narrativa del escritor, la descripción siempre aparece con las terminaciones verbales en "ía" o en "aba", utilizando el "aspecto" preciso que le corresponde: el "co-pretérito" paradójicamente solitario, que ya no puede acelerar por simultaneidad sino que se establece y descansa como "pretérito imperfecto".

IV. Narración: perfección Descripción: imperfección

Es preciso reconocer, de manera indudable, que la consecuente postura matemática de García Márquez, en el uso de formas verbales especializadas cuando narra o describe, es un evento novedoso dentro del grupo de escritores hispanoamericanos. Novedoso y extraordinario dentro del grupo de escritores hispanoamericanos, pero acaso no tanto dentro de su patria. Recordemos que Bello también es hijo de la Gran Colombia y que la exactitud y la pasión gramaticales pueden ser el producto de rigurosa educación conservadoramente clásica y al mismo tiempo enamorada de las fascinaciones y los inéditos recursos de nuestra lengua hispanoamericana.

Sorprende, sin embargo, el hecho de que en ningún libro de teoría literaria, en ninguna gramática y en ninguna retórica —ni siquiera en los últimos tratados de los “neo-retóricos”— se aluda al tema del “aspecto” de las formas verbales como definitorio de lo narrativo y de lo descriptivo.

Me explico: no es que se omitan los conceptos. Obviamente, se nombran y definen muchos de estos fenómenos, pero desconectados entre sí. La mayoría de las veces, la explicación es demasiado abstracta. Generalmente tangencial... Pero, ¿qué dicen los expertos?

Por ejemplo, un importante libro sobre las ciencias del lenguaje, de Ducrot y Todorov,²² bastante actualizado en relación a teorías semiológicas, estilísticas, poéticas, retóricas, gramaticales; y psico, socio y geolingüísticas, habla —en uno de sus capítulos— de la descripción como digresión o suspensión temporal dentro del tiempo del relato, y en otro —muy distan-

te— del concepto de aspecto y de los diferentes tipos aspectuales de las modernas lenguas europeas.

Ducrot y Todorov, en la página 361, dedican ocho líneas en total —dentro del tema de la “cantidad proporcional de tiempo de la historia en una unidad de tiempo de la escritura”— a varios fenómenos colindantes, entre los que se nombra apenas a la descripción:

Si ninguna unidad de tiempo de la historia corresponde a una determinada unidad del tiempo de la escritura, se hablará de *digresión* o de suspensión del tiempo. La digresión puede tener los rasgos de una *descripción* (de lugar, de persona, etc.), de una *reflexión filosófica*, etcétera.

La misma relación entre ambos tiempos puede obtenerse mediante los blancos tipográficos (párrafos, capítulos, etc.), que pueden corresponder o no a rupturas en el tiempo de la historia.

Y los mismos autores, desde la página 350, dedican al aspecto —en cambio— una gran importancia. Copio de sus instructivas, extensas y exhaustivas explicaciones, las siguientes líneas:

El predicado comporta, en efecto, no sólo la idea de cierta cualidad o de cierta acción (“ser azul”, “venir a cenar”), sino también la idea de cierto modo de manifestación en el tiempo de esa acción o de esa cualidad, la indicación del modo en que llenan el período a que se refiere la enunciación: esto es lo que se llama el *aspecto*. Dos oposiciones aspectuales son particularmente evidentes. Una es la oposición entre lo *perfectivo* y lo *imperfectivo*, claramente expresada por las lenguas eslavas, que tienen formas verbales particulares para ambos aspectos, tanto en el presente como en el pretérito y el futuro. El aspecto perfectivo indica que la acción o la cualidad aparecieron en un determinado punto del

período que es objeto de la enunciación; el imperfectivo las presenta como desarrollándose en ese período y llenándolo: así el español opone el perfectivo “El año pasado estuve enfermo” y el imperfectivo “El año pasado estaba enfermo”, enunciado en que la enfermedad se presenta como coextensiva con todo el año (de donde el efecto estilístico de “El año pasado compraba un automóvil” para dar a entender que esa compra fue la preocupación del año entero). [...]

Otra oposición aspectual evidente es la que existe entre lo *cumplido* y lo *incumplido*, particularmente en griego antiguo, cuyos tiempos verbales llamados “perfectos” se reservan a lo cumplido. (pp. 350-351)

Por otra parte, los neo-retóricos del Grupo “my”, después de prometer (según la Introducción de su ya famosa *Retórica general*)²³ el desentrañamiento de “las reglas que permiten generar figuras”, regalan —es verdad— un buen espacio a las “Figuras de la narración”. Sin embargo, en el acápite correspondiente a “Las relaciones de duración” sólo citan la descripción y digresión como desvíos de “adjunción” temporal, porque suspenden el curso del relato; pero este libro no da ninguna indicación acerca de las modalidades que estructuran, de manera práctica, el estatismo de esos fenómenos:

Figuras de la narración. Las relaciones de duración: El espacio del relato está nombrado en la descripción y citado en el diálogo; el tiempo del relato se suspende en la descripción y se simula en el diálogo (p. 279).

La literatura conoce otros desvíos por adjunción en el plano de las relaciones de duración: la descripción y la digresión [...] es más frecuente que la descripción suspenda la narración en el momento mismo de pararla, e inscriba así en la duración del relato la duración de la instancia narrante [...] (p. 281).

Y en tercer lugar, me gustaría dejar en evidencia las conclusiones extrañamente inoperantes e imprevisiblemente subjetivas de Gérard Genette,²⁴ otro neoretórico que dedica extensas y famosas páginas a la pareja conceptual narración-descripción, pero que además goza en México y en Hispanoamérica de grandes seguidores y de ingente prestigio de “magister”. Los subrayados son exclusivamente míos:

– La oposición entre narración y descripción, por lo demás acentuada por la tradición escolar, es uno de los rasgos más característicos de nuestra conciencia literaria. Se trata sin embargo de *una distinción relativamente reciente, cuyo nacimiento y desarrollo en la teoría y la práctica habría que estudiar algún día.* (p. 198).

– Hay que observar, por último, que *todas las diferencias que separan a la descripción de la narración son diferencias de contenido* que no tienen, hablando con propiedad, existencia semiológica: la narración se refiere a acciones o acontecimientos considerados como puros procesos y, por ello mismo, pone el acento en el aspecto temporal y dramático del relato;

[conviene advertir aquí que la palabra “aspecto” ha sido utilizada de manera normal y no como el concepto gramatical que hemos venido manejando en este trabajo: podemos observar esto mejor si leemos el texto hasta el final:]

la descripción, por el contrario, porque se detiene sobre objetos y seres considerados en su simultaneidad y porque enfoca los procesos mismos como espectáculos, parece suspender el curso del tiempo y contribuye a instalar el relato en el espacio. *Estos dos tipos de discurso pueden, pues, aparecer como expresando dos actitudes anti-*

téticas ante el mundo y la existencia, una más activa, la otra más contemplativa, y por ello, según una equivalencia tradicional, más "poética". Pero desde el punto de vista de los modos de representación, contar un acontecimiento y describir un objeto son dos operaciones similares, que ponen en juego los mismos recursos del lenguaje. (p. 201)

– Parece pues evidente que en cuanto modo de la representación literaria, *la descripción no se distingue con suficiente nitidez de la narración, ni por la autonomía de sus fines, ni por la originalidad de sus medios, como para que sea necesario romper la unidad narrativo-descriptiva (con dominante narrativa) que Platón y Aristóteles llamaron relato. Si la descripción marca una frontera del relato, es sin duda una frontera interior. Y, al fin de cuentas, bastante imprecisa:* (p. 202)

En suma, para Genette, de acuerdo con las distintas expresiones que he subrayado, sucede que:

a) Establecer las diferencias entre narración y descripción es un estudio incipiente, sobre el que todavía no se tiene experiencia.

b) Si existe alguna diferencia, ésta sólo podría establecerse de acuerdo al *contenido*.

c) La distinción entre estos dos fenómenos no es clara ni evidente; y sólo son *dos actitudes ante el mundo y la existencia*.

d) Lo contemplativo de la descripción pudiera ser más *poético* que narrativo.

e) Tanto la narración como la descripción utilizan *los mismos recursos de lenguaje*.

f) La diferencia es poco clara y de carácter *subjetivo*, interior.

Una gran paradoja: siendo estructuralistas y retóricos nos hablan de los contenidos. Nadie nos habla de relaciones "de lenguaje" entre las formas verbales

durativas y la descripción. O entre las formas perfectivas y el acto de narrar. Así de simple. Al revés: Genette, abiertamente, niega la posibilidad distintiva de lo formal y recalca —por el contrario— puntos de vista sociológicos, psicológicos, genéricos y subjetivos; pero sólo como actitud provisional, pues los estudios apenas comienzan a efectuarse.

Finalmente: la Gran Colombia de Andrés Bello

No olvidemos que García Márquez, en un gran porcentaje de sus relatos, puede evitar —si lo desea— las descripciones químicamente puras que aparecen en los segundos párrafos de “Eréndira”, “El rastro de tu sangre en la nieve” y *La hojarasca* (según hemos probado en estas páginas, aunque ellas se presentan en muchas obras más). Pero lo que sorprende es que jamás concede variaciones en la primeras líneas de sus obras: donde las formas en “aba” y en “ía” ya no son estáticas ni lentas como lo quiere el “imperfecto”, sino que milagrosamente, de acuerdo exactamente a las observaciones y a la nominación de Bello, se combinan con otras y comunican —contrariamente a lo pensado— la rapidez y el atractivo más sorprendente. Este método no está tan claro en los primeros cuentos de García Márquez, pero él lo ha ido acentuando notoriamente, sin dejar de incluirlo en sus obras recientes: sus *Doce cuentos peregrinos* y *Del amor y otros demonios*.²⁵

* * *

Sin embargo, es necesario aseverar, y reiterar hasta el cansancio, que aún no se ha dicho de manera teórica —ni por los analistas de la literatura, ni por los retóricos, ni por los lingüistas, ni por los gramáticos— una sola palabra en relación a la velocidad que adquieren

los relatos cuando conviven —contiguamente equilibradas— dos formas aspectuales, aunque una de ellas sea imperfectiva... siempre que esté incluida la perfectividad. Como es el caso inconfundible, riguroso y docto de la totalidad de las novelas de García Márquez, y la casi totalidad de sus cuentos, en el preciso instante en que se asoman raudas —como un golpe de asombro, como un torrente acelerado— sus primeras palabras.

Notas

- 1 Gabriel García Márquez, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976, p. 97.
- 2 Gabriel García Márquez, *Todos los cuentos*, México D. F., Editorial Seix-Barral, 1984, p. 3.
- 3 Real Academia Española, *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1962, pp. 49-59.
- 4 Ver: Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Editorial Gredos, 1984. y Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, D.F., Editorial Porrúa, 1988.
- 5 Andrés Bello, *Gramática de la lengua castellana*, Buenos Aires, Editorial Sopena Argentina, 1954:
 - “En España, como en otros países de Europa, una admiración excesiva a la lengua y la literatura de los romanos dio un tipo latino a casi todas las producciones del ingenio”... (p.18)
 - “No era, pues, de extrañar que se sacasen del latín la nomenclatura y los cánones gramaticales de nuestro romance”... (p. 18)
 - “No tengo la pretensión de escribir para los castellanos. Mis lecciones se dirigen a mis hermanos, los habitantes de Hispanoamérica”... (p. 22).
- 6 Andrés Bello, *Análisis ideológica de los tiempos de la conjugación castellana*, Valparaíso, Chile, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1841, p. 8.
- 7 Real Academia Española, *op. cit.*, p. 269.
- 8 Bello, *Análisis*, *op. cit.*, p. 9.
- 9 Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1980, p. 9.

- 10 R.A.E., *op. cit.*, p. 269.
- 11 A. Bello, *Análisis*, *op. cit.*, p. 8.
- 12 G.G.M., *La increíble...*, *op. cit.*, pp. 11-94.
- 13 *La increíble...*, *op. cit.*, pp. 83-85 y 73-79, respectivamente.
- 14 G.G.M., *La increíble...*, *op. cit.*, p.11.
- 15 "Anterioridad", "posterioridad" y "coexistencia" son los tres términos acuñados técnicamente por Andrés Bello para indicar todas las posibilidades del verbo castellano en cuanto a la facultad de sus distintas y variadas formas para poder establecer entre unas y otras estas únicas tres relaciones de temporalidad. Ver A. Bello, *Análisis...*, *op. cit.*, p. 15.
- 16 G.G.M., *Todos...*, *op. cit.*
- 17 Gabriel García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, México D. F., Editorial Diana, 1992, pp. 21-245.
- 18 Gabriel García Márquez, *Doce cuentos*, *op. cit.*, p. 15.
- 19 *Ibidem*, pp. 23-24.
- 20 *Ibidem*, pp. 81-82.
- 21 *Ibidem*, p. 138. Las últimas cuatro líneas de este párrafo no han sido colocadas en el ejemplo porque en ellas, sorpresivamente, se vuelve a "narrar" utilizando sólo formas perfectivas. ¿Conviene seguir hablando de "párrafo"? ¿O mejor de un conjunto de líneas que se colocan —por el autor— a una equis distancia del comienzo? Tal vez necesitemos volver a este concepto en el caso de párrafos muy largos o textos narrativos sin ningún corte de tipo gráfico, como es el caso de *El otoño del patriarca*.
- 22 Oswwald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México D. F., Siglo XXI, 1983, 421 pp.
- 23 Grupo "my", *Retórica general*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1987. (Paris, Editions du Seuil, 1982.)
- 24 Gérard Genette, "Fronteras del relato", en: Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, Colección Comunicaciones, 1972, pp. 198-202.
- 25 Gabriel García Márquez, *Del amor y otros demonios*, México D.F., Editorial Diana, 1994.

Esta publicación se terminó de imprimir durante el mes de julio del 2002
Impresor: Diseño & Reproducciones Heidi Gabriela Álvarez Lizaola
Emperadores núm. 44 Col. Portales Ote.
C.P. 03570 México, D.F.
Tel./Fax: 55-32-55-14
Correo electrónico: disyre@terra.com.mx
El tiraje fue de 1,000 ejemplares, más sobrantes para reposición.

Otros títulos de la colección:

Alfabeto de luz. Semblanzas y crónicas del cine

Antonio Castañeda

Notas de psicoanálisis

Guillermo Delahanty

Tres tristes tópicos

Ignacio Trejo Fuentes

Federico Nietzsche: cien años después

Roberto Vallarino

El más desgraciado

Fernando Martínez Ramírez

Pensamientos de Gogol

Francisco León

De escritos y escritores

Cecilia Urbina

Medio siglo de ficción; narrativa hispanoamericana

Elsa Cano

Carta a un joven socialista mexicano

Vicente Lombardo Toledano

Rubén Salazar Mallén y lo mexicano

José Luis Ontiveros

El suicida y la depresión

Ernesto Barraza Salgado



Eliana Albala nace en la ciudad de Temuco, Chile, y llega a México en abril de 1974. Desde entonces vive en Cuernavaca.

Es autora de dos libros de poemas, cuatro libros de ensayo y una novela para niños. Ha recibido importantes premios nacionales e internacionales como poeta, cuentista, ensayista y personalidad artística.

Numerosos artículos, cuentos y poemas suyos figuran en periódicos y revistas de México, Estados Unidos, Centroamérica y Chile. En "El Búho" de *Excélsior* aparecieron sus ensayos sobre autores hispanoamericanos y mexicanos; entre ellos, Sor Juana, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Carlos Pellicer, Ricardo Pozas y Juan José Arreola.

Ha dirigido talleres literarios, participado en congresos nacionales e internacionales, y dado conferencias y clases magistrales en Chile, México y Costa Rica.

Es doctora en literatura e imparte materias filológicas en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y Teoría Literaria en el posgrado del CIDHEM de Cuernavaca.

Además, es maestra de la Escuela de Escritores "Ricardo Garibay" desde que ésta –en el año 2000– fue fundada por la SOGEM en la ciudad de Cuernavaca.

En la introducción de su libro *Doce cuentos peregrinos*, Gabriel García Márquez ha dicho textualmente: “ el esfuerzo de escribir un cuento es tan intenso como empezar una novela. Pues en el primer párrafo de una novela hay que definir todo: estructura, tono, estilo, ritmo, longitud, y a veces hasta el carácter de algún personaje”.

Sin embargo, por encima de esta aseveración tan acertada —cuyas revelaciones son de una indudable utilidad para sí mismo pero también para las creaciones narrativas de muchos otros escritores— él ha encontrado una fórmula exacta, matemática, para iniciar todos sus textos no sólo desde la estructura, el tono, o el estilo, sino también desde un manejo personal, perfecto, ineludible, de ciertas formas verbales específicas.

Fórmula a la que ha sido fiel durante cuarenta y cinco años creativos. Y que con ella nos invita a ingresar a los variados mundos de sus relatos como si nos subiéramos corriendo a un artefacto acelerado y eficiente.

En el presente ensayo, Eliana Albala —con pruebas en la mano— nos devela objetivamente la fórmula precisa de un escritor que —en su imaginación irrefrenable— es hechicero y alquimista; pero que, en su sintaxis, es el conocedor más obediente y respetuoso de los clásicos usos de su lengua.

