



Trabajo de Fin de Grado

El diálogo entre periodismo y ficción en la obra de Gabriel García Márquez

Grado de Periodismo.

Facultad de Comunicación.

Universidad de Sevilla. Departamento de Periodismo II

Curso 2020/21

Autor/a: Salvador León Navarro

Tutor: Dr. Antonio López Hidalgo

Sevilla, junio de 2021

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	6
1.1. Justificación del estudio	6
1.2. Hipótesis	7
1.3. Objetivos.....	8
1.4. Metodología.....	9
2. REALIDAD Y FICCIÓN EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA	10
2.1. Lo ficticio y lo real: Una frontera difusa	10
2.2. El boom latinoamericano.....	11
2.3. Influencia del boom: el nuevo periodismo narrativo.....	12
2.4. Periodismo y literatura ¿disciplinas separadas?	14
2.5. Gabriel García Márquez: el estandarte	15
3. ¿FICCIÓN EN EL PERIODISMO DE GARCÍA MÁRQUEZ?	17
3.1. El embellecimiento del periodismo: el reportaje.....	17
3.1.1. <i>Relato de un naufrago</i>	18
3.1.2. <i>La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile</i>	21
3.1.3. <i>Noticia de un secuestro</i>	24
3.2. Controversia en ciertas publicaciones	27
3.2.1. Caracas sin agua.....	27
3.2.2. Quibdó totalmente paralizada y El Chocó que Colombia desconoce	29
4. LA INFLUENCIA DEL PERIODISMO EN LA FICCIÓN DE GARCÍA MÁRQUEZ: ESTRUCTURA E INSPIRACIÓN	32
4.1. La ingeniería del reportaje en las narraciones de ficción	32
4.1.1. <i>Cien años de soledad</i>	33

4.1.2. El rastro de tu sangre en la nieve	38
4.2. La columna: entre la realidad y la ficción	39
4.2.1. De “Cuento de horror para la Nochevieja” a “Espantos de agosto”	41
4.3. La crónica como embrión para la ficción	44
4.3.1. El origen de <i>Del amor y otros demonios</i>	45
4.3.2. <i>Crónica de una muerte anunciada</i> , la hibridación	47
5. CONCLUSIONES.....	51
6. REFERENCIAS	54
6.1. Fuentes bibliográficas y hemerográficas	54

RESUMEN

Gabriel García Márquez, el más afamado escritor del boom latinoamericano, es, además de un portentoso inventor de ficciones en las que combinó lo fantástico con lo autobiográfico, un gran periodista que ha sorprendido al mundo tanto con su trabajo en diversos periódicos como con la elaboración de grandes crónicas y reportajes. Su labor ha dado lugar a obras magnas de la literatura en castellano que han servido de inspiración a las generaciones venideras de ficcionadores y periodistas. En las páginas sucesivas se analizan las dos facetas del autor a través de la revisión de las obras más señaladas de cada género, reportajes y crónicas en el periodismo y novelas y cuentos en la ficción, con el objetivo de determinar el diálogo que se establece entre ambas disciplinas. Apreciamos cómo García Márquez emplea recursos propios del periodismo en la elaboración de algunas de sus más aclamadas ficciones a la par que se vale de un florido estilo similar al que utiliza en sus novelas, alejado de la frialdad del periodismo de agencia, para dar lugar a geniales piezas periodísticas. En algunos casos puntuales, que consideramos errores de juventud desprovistos de toda maldad, se recogen aquellas escasas ocasiones en las que, en algunas piezas periodísticas, el escritor recurrió a la ficción sin explicitarlo.

Palabras clave: Gabriel García Márquez, literatura, periodismo, ficción, reportaje, crónica, novela.

ABSTRACT

Gabriel García Márquez, the most famous writer of the Latin American boom, is, in addition to being a prodigious inventor of fictions in which he combined fantasy with autobiography, a great journalist who has surprised the world both with his work in various newspapers and with the elaboration of great chronicles and reports. His work has given rise to magnificent works of literature in Spanish that have served as an inspiration to future generations of fiction writers and journalists. In the successive pages, the two facets of the author are analyzed through the review of the most notable works of each genre, reports and chronicles in journalism and novels and stories in fiction, with the aim of determining the dialogue that is established between the two disciplines. We appreciate how García Márquez uses journalism's own resources in the elaboration of some of his most acclaimed fictions while using a flowery style, similar to that used in his novels, away from the coldness of agency journalism, to give rise to great journalistic pieces. In some specific cases, which we consider errors of youth devoid of all evil, they account for those rare occasions in which, in some journalistic pieces, the writer resorted to fiction without making it explicit.

Keywords: Gabriel García Márquez, literature, journalism, fiction, reports, chronicles, novels.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación del estudio

A menudo, los estudiantes de periodismo han sido tachados de no tener la madera necesaria para ser buenos escritores. No han sido escasas las ocasiones en las que, durante su formación, se ha insistido en que quien tiene madera de escritor (tal vez por la condición sedentaria que se le atribuye a tan caricaturizado oficio) no tiene el valor suficiente como para correr detrás de las noticias y quien tiene especial predilección por el oficio del periodismo no posee la templanza necesaria para hacer aflorar la creatividad en su texto como lo haría un buen literato. Para demostrar la falsedad de una afirmación tan destructiva, no hay mejor figura que la de Gabriel García Márquez, quien cultivó las dos disciplinas de manera magistral, sabiendo escoger lo mejor de cada cual para dar lugar a obras (no siempre periodísticas, pero siempre poseedoras de destellos de realidad y siempre de carácter literario) de un inmenso valor. Rinden cuenta de ello el premio Nobel, el más alto galardón que se le pueda conceder a un literato, o la inmensa influencia que en Latinoamérica ejerce para los nuevos periodistas la Fundación Gabo.

Además de como tributo al autor y respuesta a todos los que enarbolaron aquella sentencia falaz, este trabajo responde al deseo de investigar la peculiar relación que mantienen realidad y ficción en la literatura latinoamericana. Con el nacimiento del llamado boom, lo real maravilloso, siempre inserto en la historia y tradición sureñas, saltó a las páginas de las ficciones para luego desaparecer en un nuevo periodismo que tomaba del boom el interés por dar nueva vida a la expresión en lengua castellana. Ante la imposibilidad en un trabajo de envergadura tan reducida de comparar tal volumen de obras del boom con otras obras de periodismo narrativo influenciadas por las primeras, se toma a Gabo como símbolo, como puente que une ambos campos hasta fundirlos en uno solo, utilizando como lazo de unión su estilo inconfundible. Es por ello que se procede a comparar sus obras ficticias con las periodísticas, analizando cómo las unas influyen en las otras y las otras, en las unas: prestándose estructuras, argumentos, ideas que inspirarán el desarrollo de ficciones más intrincadas o formas de tratamiento de una determinada trama.

1.2. Hipótesis

Ante la similitud de estilos entre la obra de ficción y la obra periodística de García Márquez, pretendemos demostrar que ambas se influyen entre sí dando lugar a piezas periodísticas de gran creatividad, donde la expresividad y la belleza es tratada con el mismo rigor que el respeto a la verdad. Asimismo, esta interinfluencia haría que el autor se valiese de estructuras informativas propias de determinados géneros periodísticos, así como de realidades que cubrió periodísticamente, para dotar a sus obras de ficción de una mayor claridad y consistencia. Sería esta la verdadera demostración de que el periodismo (tanto el de García Márquez como el de muchos otros autores que siguieron su ejemplo), contrariamente a lo que han intentado negar muchos fundamentalistas literarios que defienden que la creación debe partir de la imaginación y no de hechos reales, merece ser considerado literatura por su inmensa calidad narrativa.

1.3. Objetivos

Los objetivos generales de este proyecto son:

- Investigar y comparar la obra de ficción y periodística de Gabriel García Márquez para averiguar la importancia que cobra la referencia a lo real en ellas.
- Estudiar el amplio dominio de los géneros periodísticos por parte del autor y la inclusión de estructuras narrativas propias del periodismo en sus obras de ficción.
- Estudiar, a través de la obra de Gabriel García Márquez, la importancia de la amalgama entre realidad y ficción en la América Latina y su influencia en el panorama literario sureño, especialmente en el advenimiento del conocido como boom de la novela latinoamericana.
- Analizar casos en los que García Márquez fue acusado de una mala praxis periodística por la inclusión de elementos ficticios en su relato periodístico y determinar el grado de validez de este procedimiento.

1.4. Metodología

Para llevar a cabo este trabajo, se ha procedido a la lectura y el análisis bibliográfico de la obra de ficción y la obra periodística de Gabriel García Márquez, así como a su comparación entre sí y al estudio de diversos trabajos que inciden en la intrahistoria, modo de lectura o estilo de composición de determinadas obras del autor. De la misma manera, se han consultado distintos ensayos y manuales que versan acerca de la naturaleza, historia y actualidad del periodismo narrativo latinoamericano, así como de la influencia que este recibe de las obras literarias latinoamericanas de los años sesenta y setenta.

Ante las dudas surgidas acerca de la veracidad de determinados sucesos narrados en *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, a las cuales era imposible encontrar respuesta definitiva en ningún testimonio escrito, se ha optado por la entrevista personal al propio director de cine con el objeto de que fuese el mismo Littín quien, de primera mano, pudiese brindarnos su testimonio y, comparándolo con lo recogido por Gabriel García Márquez en la obra, arrojar luz sobre ciertas incógnitas.

El método inductivo ha sido utilizado para demostrar, a través del caso particular de García Márquez y teniendo en cuenta su enorme influencia a nivel global en las generaciones sucesivas, de qué manera el periodismo se nutre de recursos propios de cuentos, novelas y otras obras de ficción de carácter narrativo a la par que estas buscan en las estructuras periodísticas un armazón que dé forma al contenido de sus narraciones.

Tras un análisis cualitativo basado en la comparación de los distintos textos estudiados, entendido cada uno de ellos como un caso diferente dentro de este estudio, los hemos podido someter a un análisis diacrónico que nos mostrase, además de su respeto por ambos géneros y la similitud en el tratamiento de ambos, cómo su escritura y visión como creador evoluciona históricamente.

2. REALIDAD Y FICCIÓN EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

2.1. Lo ficticio y lo real: Una frontera difusa

Hablar de la historia de América Latina, crisol donde todas las culturas del mundo han dejado su poso a base de sangre y tinta, es, cuanto menos, un reto en el que cabría no referirse a una sola narración que agrupase, de manera conectada y secuencial, todas las peripecias ocurridas en el subcontinente. Esto no sólo se debe a la vastísima extensión del territorio y a su venerable diversidad cultural, sino también a la gran dificultad que supone, aun a día de hoy, separar en su historia la fábula del hecho real. El Dorado, la Sierra de Plata, los relatos del Manuscrito 512 o las Minas de Tisingal son tan sólo algunos de los hechos que han quedado grabados de manera tan verosímil en la historia como lo han hecho los sacrificios en las pirámides de Teotihuacán. Y es que, en efecto, la América Latina es un territorio donde lo real no ha sabido separarse nunca de lo ficticio. Así se puede apreciar en los relatos de los cronistas de Indias, que proyectaron en un horizonte nuevo para sus ojos todas las fantasías que la razón humanista había liquidado en la vieja Europa. Los relatos que aquellos hombres trajeron de vuelta a España, Portugal, Italia o Francia dibujaban un mundo donde lo fantástico se daba la mano con lo real que quedaría por siempre inserto en su tradición. Así lo dijo Gabriel García Márquez en su discurso del premio Nobel, donde, haciendo alusión a las crónicas del italiano Antonio Pigaffeta (López Hidalgo y Sierra Caballero, 2015, p. 916), se jactaba de que, lo creamos o no, aquellos hechos tan inverosímiles son en América Latina, y muy particularmente en el Caribe, tan factibles como cualquier hecho histórico contrastable. Los periplos del italiano debieron ser para Gabo un fenómeno claramente representativo del tratamiento de la realidad en la América Latina, pues, ya a principios de julio de 1981, algo más de un año antes de ser galardonado con el Nobel, hacía referencia a este mismo hecho en una columna en *El País* titulada “Fantasía y creación artística” (García Márquez, 1991, pp. 113–115). Años más tarde, en una entrevista con Ernesto McCausland, García Márquez incidía, esta vez sin mencionar al explorador, en el mismo punto:

Lo que pasa es que la gente las sabe ver como son y las sabe contar. Yo creo que esto sucede en cualquier parte. Más o menos, pero la gente no te lo sabe narrar y además hay formaciones culturales que están viendo las cosas y no las pueden aceptar y no las repiten porque no pueden creer que eso suceda porque les han

enseñado que eso no puede suceder. Y ven una alfombra, una estera que sale volando por ahí y te encuentras aquí con un cartesiano y te dice que no, que quién sabe qué será... porque se sabe que eso no vuela. En cambio, aquí te cuentan cómo está volando... te dicen: no... qué... ¿qué pasó? Se fue en una alfombra... pero ¿cómo se fue en una estera? No, sí se fue volando. Y ya está... Y tú sabes que es verdad. Tú no lo discutes. Los turistas lo discuten y toman fotografías de la estera volando... nosotros no... la estera está volando... (Fundación Ernesto McCausland, 2012)

2.2. El boom latinoamericano

Esta visión de lo fantástico como hábito en América Latina ha dado lugar a numerosos fenómenos artísticos que, de manera más orgánica que pretendida, conservan este rasgo como denominador común. De entre ellos, la literatura del conocido como boom latinoamericano se alza como el exponente más representativo. Es pasmoso contemplar cómo, de distintas maneras, se instaura lo que la crítica literaria acaba por llamar realismo mágico: la intromisión de la fantasía de manera discreta en un relato de corte realista. Así, sorprende leer cómo en “Casa tomada” de Julio Cortázar, la repentina invasión del hogar por una fuerza sobrenatural interrumpe una descripción detallada de la vida cotidiana de sus habitantes o cómo en *Cien años de soledad* de García Márquez y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo es de lo más natural que los fallecidos se paseen por los lugares que habitaron realizando actividades habituales en el deambular de sus vidas.

Este fenómeno se encontró presente en las obras más señaladas del subcontinente durante los años sesenta y setenta, catapultando a sus autores a la cima de la popularidad literaria internacional y brindándole al mundo una nueva manera de narrar, desde una perspectiva alternativa a la propuesta occidental y europeísta. La riqueza léxica de sus autores, grandes conocedores de los clásicos hispánicos, estadounidenses y europeos, renovó el género de la novela y el cuento y cambió por siempre la forma de escribir de sus sucesores en lengua castellana. Además de “revitalizar el verbo” (López Hidalgo y Sierra Caballero, 2016, p. 921), este nuevo movimiento puso a Latinoamérica en el mapa y demostró que un nuevo enfoque cultural y de planteamiento de la realidad era posible, ofreciendo una alternativa a las de las grandes potencias hegemónicas norteamericanas y mostrando una nueva manera de hablar desde el Sur. Este enfoque sureño adquiriría una

relevancia política, cultural y social inconmensurable que pondría en relieve los deseos, compromisos y anhelos de la América Latina a la vez que invitaría al resto del mundo a participar de sus proclamas. Así sucedió de manera muy especial en España, donde el exitoso boom halló hospicio en Barcelona bajo el apoyo de la editora Carmen Balcells y de la mano de la llamada *gauche divine* (López Hidalgo y Sierra Caballero, 2016, p. 921).

2.3. Influencia del boom: el nuevo periodismo narrativo

Esta perspectiva regionalista que el boom despertó prevalecería en las generaciones venideras que, tomando como base la innovación estilística y la revalorización del relato sureño, cultivarían géneros de forma y contenido novedoso que permitirían que la narrativa latinoamericana se erigiera como una fuerza fundamental dentro del panorama cultural internacional. Es el caso del conocido como nuevo periodismo latinoamericano, que encuentra su germen en centros como la Fundación Gabo y es resultado del deseo de decenas de cronistas de narrar la realidad que les rodea de manera profunda y elaborada, desde los zapatos del que la vive en primera persona y sin la prisa y la frialdad del veloz periodismo de agencia:

Los escritores latinoamericanos del boom revolucionaron la novela con obras como 'Cien años de soledad' o 'Rayuela'. Estos nuevos periodistas latinoamericanos solo imitaron a sus antecesores en este sentido: en su capacidad por renovar la escritura. Otro nuevo periodismo, esta vez muy reposado y más comprometido, ajeno y cómplice al mismo tiempo del nuevo periodismo norteamericano, conforma la pieza de ruptura y continuidad que unen y saltan del boom al big bang, de aquella otra generación de novelistas que ahora nos traslada de lo real maravilloso a lo maravilloso real. El camino parece ya irreversible, porque la apuesta narrativa brilla por su calidad estilística y por su compromiso personal. (López Hidalgo y Sierra Caballero, 2016, p. 932)

Es por ello que los conocidos como cholos (entre cuyos miembros más ilustres, cada uno con diferente estilo y modalidad, se encuentran Leila Guerriero, Martín Caparrós, Gabriela Wiener o Emilio Fernández 'Cicco') desarrollan un periodismo más lento, pausado incluso, en el que priman la belleza léxica, la poesía, la exactitud y la profusión

de detalles alejada de la ambición de la noticia exclusiva. La mejor definición de este tipo de periodismo la aporta en su libro *Lacrónica* Martín Caparrós:

En Estados Unidos lo habían definido como nuevo periodismo o periodismo narrativo; a mí me gustaba pensarlo como buen periodismo, el que me seducía. Pero la idea estaba más o menos clara: retomar ciertos procedimientos de otras formas de contar para contar sin ficcionar. Es la máquina que fueron afinando, desde fines de los cincuentas, en distintos lugares de América Latina, Rodolfo Walsh o Gabriel García Márquez o Tomás Eloy Martínez o Carlos Monsiváis o Elena Poniatowska; es lo que armaron, con mayor capacidad de etiquetarlo, en Estados Unidos Truman Capote o Norman Mailer o Tom Wolfe o Gay Talese. Usaron, sobre todo, las formas de ciertos subgéneros americanos: la novela negra, la novela social de los años 30: mucha acción, mucho diálogo, palabras corrientes, frases cortas, ambientes oscuros. Aunque, por supuesto, cada uno le agregará su toque personal. (Martín Caparrós, 2015, p. 49)

Si bien estos cronistas toman del boom los recursos estilísticos y la mirada que sus autores les aportan, es necesario para ellos abandonar la tendencia a la inclusión de elementos fantásticos y adoptar por norma un absoluto ceñimiento a la realidad que les disuade de cruzar las líneas rojas de su ética periodística y les permita arrojar luz sobre las vicisitudes de un área durante tantos siglos silenciada. En este mismo punto incide Mario Vargas Llosa en su discurso al recibir el doctorado Honoris Causa por la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde opta por una visión menos fabulada y más cartesiana del panorama latinoamericano en la que insiste en que, de una manera pragmática, es conveniente desidealizar la América Latina que los colonos mitificaron:

Nuestra literatura ha edificado una América Latina de ficción a la altura del paradigma que vieron en ella los primeros europeos que desembarcaron aquí. En el campo político, en cambio, en el que conviene discernir con claridad lo que separa a la realidad de la ficción, esta tendencia ha resultado catastrófica. Ni qué decir tiene que semejante lectura de nuestra realidad pierde toda su fuerza persuasiva cuando se desprende de la ficción y se coteja con la realidad histórica, social, económica y cultural del continente a la que, al igual que en Europa y en cualquier otra parte del mundo, solo se la puede entender de veras, no con metáforas poéticas sino con la observación racional y el análisis objetivo y científico. Observada de ese modo, sin los anteojos deformantes de la mitología,

América Latina no es ni el paraíso ni el infierno, aunque para millones de sus pobres y marginados esté más cerca de lo segundo que de lo primero (...). Debemos rechazar a aquellos amantes de cataclismos para los que América Latina no parece tener otra razón de ser que servir de escenario a las fantasías románticas que el espacio europeo, con sus aburridas democracias, ya no tolera en su seno. (Vargas Llosa, 2009, p. 39)

2.4. Periodismo y literatura ¿disciplinas separadas?

No obstante, esta perspectiva podría llevar a pensar erróneamente que todo aquello que se aleje de la ficción y tome como referencia a la realidad no debe ser considerado literatura. Esta concepción, aún asumida entre grandes estudiosos en la materia, filólogos y literatos, es la que nos lleva a realizar este trabajo para demostrar que es, a todas luces, una asunción errónea y desfasada: el periodismo no excluye a los autores de utilizar la realidad como una materia prima que les permita crear un producto bello por el cual, sin recurrir a la ficción, se pueda narrar la realidad desde un prisma literario e incluso poético. Es en ese plano donde entra en juego la influencia de ilustres periodistas hispanos como Corpus Barga o Manuel Chaves Nogales que, mucho antes del auge del periodismo norteamericano, renovaron el género a través del retrato fiel y colorido de los hechos, repleto de matices que se entrelazaban en crónicas y reportajes de rigor y belleza insólitas. (López Hidalgo y Sierra Caballero, 2016, p. 919).

Los periodistas narrativos toman también como referencia, con el objetivo de realizar obras que retraten de manera fidedigna la realidad latinoamericana, los trabajos de principios del siglo veinte del periodismo *muckracker* de Upton Sinclair, Jacob Riis o John Reed, el *stunt journalism* de Nellie Bly, el periodismo narrativo de mediados del siglo XX de Truman Capote, John Hersey, Tom Wolfe o Gay Talese o las incursiones en el *gonzo* de los artículos de Hunter S. Thompson, el cual definiría este tipo de periodismo como:

Un estilo de ‘información’ basado en la idea de William Faulkner de que la mejor ficción es mucho más verdad que cualquier tipo de periodismo (...) cosa que saben de siempre los buenos periodistas (...). Lo que no quiere decir que la ficción sea necesariamente ‘más verdad’ que el periodismo -o viceversa- sino que tanto ‘ficción’ como ‘periodismo’ son categorías artificiales; y que ambas formas, en

el mejor de los casos, son sólo dos medios distintos de lograr el mismo propósito.
(Thompson, 2012, p. 58)

2.5. Gabriel García Márquez: el estandarte

Esta afirmación se puede constatar de manera evidente en la forma y el contenido de las obras de Gabriel García Márquez, estandarte del fenómeno del boom y máximo símbolo del hermanamiento entre la narrativa de ficción y el periodismo, géneros que cultivó con profusión y maestría sin mostrar notables diferencias estéticas. Él, que fue capaz de elevar la literatura de ficción hasta planos inéditos, cuenta también con una obra de intachable rigor periodístico. Sin embargo, sería incurrir en falacia el afirmar que la obra periodística y literaria de García Márquez han seguido caminos paralelos sin llegar nunca a tocarse. Bien es sabido que ambas se fagocitan entre sí, valiéndose el periodismo de aquel lenguaje expresivo con el que vestir de belleza la cruda realidad y nutriéndose la ficción de acontecimientos reales que dan lugar a relatos en los que estos son metamorfoseados en la búsqueda de la eficacia narrativa y el golpe de efecto que les confiere lo ficticio. Como bien expresó en “Algo más sobre literatura y realidad”, uno de sus artículos de *El País*, es en la realidad, y particularmente en la realidad caribeña que tan a fondo conocía, donde residen los acontecimientos más inverosímiles y curiosos que servirán como base para la elaboración de un texto, sea de índole periodística o ficticia:

Yo nací y crecí en el Caribe. Lo conozco país por país, isla por isla, y tal vez de allí provenga mi frustración de que nunca se me ha ocurrido nada ni he podido hacer nada que sea más asombroso que la realidad. Lo más lejos que he podido llegar es a trasponerla con recursos poéticos, pero no hay una sola línea en ninguno de mis libros que no tenga su origen en un hecho real. (García Márquez, 1991, p. 120)

A pesar de su comentado rigor, y como es frecuente en el ejercicio de esta profesión, la obra periodística de García Márquez cuenta también con la comisión de ciertos errores o desviaciones puntuales en los que la intromisión de la ficción lo aparta de la excelencia. Estas serán analizadas en profundidad más adelante. De lo que no cabe duda es de que, tanto en la estética como en el contenido de su obra, se encuentran las herramientas perfectas para resolver la antigua dicotomía entre ficción y realidad. En él más que en ningún otro autor queda claro que la única diferencia palpable entre el

periodismo y la ficción son las referencias, una imaginativa (o con un fuerte toque imaginativo, pues Gabo presume de basar todas sus narraciones en una porción más o menos grande de realidad) y otra realista, aun cuando la forma pueda ser la misma.

3. ¿FICCIÓN EN EL PERIODISMO DE GARCÍA MÁRQUEZ?

3.1. El embellecimiento del periodismo: el reportaje

En 1948, cuando no se atisbaba la publicación de ninguna de sus grandes obras, un joven Gabito debutaba en *El Universal* (diario afín al movimiento revolucionario colombiano) guiándose por la pasión que le llevaría a abandonar de manera definitiva la carrera de derecho (Pont, 2019). El abandono sucedería en 1950, coincidiendo con su entrada en *El Heraldo* para publicar su columna diaria bajo el epígrafe ‘la Jirafa’, algo que, como resaltaría el propio García Márquez décadas después, es un fenómeno de gran extrañeza, pues los artículos de opinión quedan siempre reservados para los periodistas más curtidos y con más lustre (García Márquez, 1996). En aquellas primeras publicaciones, ya era apreciable la devoción que el autor sentía por la literatura. Ávido lector, los artículos semanales eran firmados bajo el sobrenombre de Septimus, personaje de *La señora Dalloway* de Virginia Woolf, autora a la cual García Márquez admiraba con fervor (Pont, 2019).

No obstante, si tuviéramos que definir de manera sólida el inicio de su carrera, tanto periodística como de autor de ficciones, encontraríamos un claro punto de inflexión en 1954, cuando su llegada a *El Espectador* le permite publicar sus primeros relatos y críticas de cine, y convertirse, para su inmensa satisfacción, en reportero. Fue en el reporterismo donde García Márquez encontró su realización como periodista: el puesto peor remunerado de la redacción era el único que le permitía estar en contacto con la realidad latente de Cartagena y adentrarse en las múltiples aventuras que luego formarían parte de su universo creativo:

El periódico cabía entonces en tres grandes secciones: noticias, crónicas y reportajes, y notas editoriales. La sección más delicada y de gran prestigio era la editorial. El cargo más desvalido era el de reportero, que tenía al mismo tiempo la connotación de aprendiz y cargaladrillos. El tiempo y el mismo oficio han demostrado que el sistema nervioso del periodismo circula en realidad en sentido contrario. Doy fe: a los diecinueve años -siendo el peor estudiante de derecho- empecé mi carrera como redactor de notas editoriales, y fui subiendo poco a poco y con mucho trabajo por las escaleras de las diferentes secciones, hasta el máximo nivel de reportero raso. (García Márquez, 1996)

3.1.1. Relato de un naufrago

Fue en las filas de *El Espectador* cuando el primer éxito periodístico tiene lugar. Se trata de *Relato de un naufrago*, un reportaje que narra la historia de los diez días que Luis Alejandro Velasco, marinero del ejército colombiano, navegó a la deriva sin apenas beber ni comer en su trayecto de Mobile (Estados Unidos) a las costas de Cartagena de Indias (Colombia). Aquel primer reportaje por entregas, publicado bajo la firma del propio naufrago bajo el título “La verdad sobre mi aventura”, y posteriormente íntegro en un suplemento con fotografías, es una clara muestra del rigor periodístico al que somete García Márquez sus trabajos. El escritor es capaz de crear un universo capaz de atrapar al lector de la primera a la última página sin la necesidad de pasarse al lado de la ficción y siendo completamente fiel a la realidad, la cual detalla de la manera más bella y decorosa. Tal y como indica en el prólogo del reportaje, publicado en 1970 bajo su firma, toda la información que en *Relato de un naufrago* se halla es fruto de las profundas entrevistas a las que García Márquez sometió al marinero:

En 20 sesiones de seis horas diarias, durante las cuales yo tomaba notas y soltaba preguntas tramposas para detectar sus contradicciones, logramos reconstruir el relato compacto y verídico de sus diez días en el mar. Era tan minucioso y apasionante, que mi único problema literario sería conseguir que el lector lo creyera. (García Márquez, 1994b, p.5)

Como bien refiere Gabo, la historia, por lo extraordinario de su contenido, parece más cercana a la fabulación novelística que algo atribuible a un suceso real, lo que no hace más que demostrar la premisa enarbolada por el escritor de que las historias realmente maravillosas se encuentran presentes en este mundo y no en los imaginarios. Sin embargo, lo que inicialmente podría haber desembocado en el cuestionamiento de la veracidad del relato, quedará rápidamente resuelto al conocerse las implicaciones sociales del mismo. Gracias a las habilidades periodísticas de García Márquez, el marinero Velasco fue capaz de reveñlar en las entrevistas a las que el autor le sometió algo que no tuvo la habilidad de decir en tantas otras: que el naufragio del barco en el que viajaban, el destructor *Caldas*, se debió a la caída de la mercancía de contrabando que la tripulación trasportaba desde Estados Unidos. Dicha afirmación, en el contexto de la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla, desató un revuelo que condenó a Velasco al más absoluto de los olvidos e hizo que García Márquez, temeroso por su

vida, fuese enviado a París, disipando así cualquier duda de que, tras *Relato de un naufrago* no se escondiese otra cosa que no fuese más que una espinosa realidad.

Por si esto resultara insuficiente, cabe prestar atención a esta cita, puesta en boca de Velasco al final del relato:

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? (García Márquez, 1994b, p. 176)

Si bien puede ser una suposición arriesgada, esta conclusión podría comprenderse como un intento del escritor por despegarse de la narración del naufrago, la cual el transmitió con la mayor transparencia posible para dejar en suspensión la (improbable) posibilidad de que el testimonio de Velasco se trate de un embuste (Rivas Hernández, 2011, p. 58).

Desde un punto de vista meramente literario, es el toque de distinción en la manera de narrar lo que convierte a *Relato de un naufrago* en un gran reportaje por derecho propio, alejado del periodismo de teletipos y capaz de implicar en el sino del protagonista a su lector. El rigor de García Márquez para construir una historia completamente veraz tras averiguar todos y cada uno de los resortes de la misma lo lleva a emplear herramientas periodísticas que hacen evidente su maestría como elaborador de reportajes. Como señala J. Darío Restrepo, García Márquez pone la fantasía al servicio de la realidad para subrayarla, pero sin alterarla (Darío Restrepo, 2018, p. 68). Esta predisposición es especialmente notable en el cuidado del lenguaje. Así lo demuestra el siguiente fragmento, donde el uso de los paralelismos y los adjetivos de color conforman un estilo con abundantes tintes líricos que recuerda más al de una novela que al de un reportaje (Rivas Hernández, 2011, p. 54):

De pronto el cielo se puso rojo, y yo seguía escrutando el horizonte. Luego se puso color de violetas oscuras, y yo seguía mirando. A un lado de la balsa, como un diamante amarillo en el cielo color vino, fija y cuadrada, apareció la primera estrella. Fue como una señal. Inmediatamente después, la noche, apretada y densa, se derrumbó sobre el mar. (García Márquez, 1994b, p. 39)

Otro rasgo fundamental que marca de manera clara el valor literario del texto es la dosificación de la información, necesaria para que el relato capture al lector hasta dejarlo en suspense de cara a la próxima entrega. La alteración del curso lineal del tiempo para la creación de un universo narrativo más accesible es también un rasgo fundamental, así como los toques humorísticos que sirven como alivio al lector.

Como podemos observar, la veracidad se consigue a través de la narración en primera persona, gracias a la cual, como se hizo creer en su día, podemos figurarnos a Velasco como auténtico autor de la narración (Rivas Hernández, 2011, p. 53). En el *Relato* propiamente dicho, Velasco aparece como un hombre bueno y sencillo, desinteresado, que sólo buscó sobrevivir y que nunca fue consciente del valor económico de su historia, lo que contrasta con la descripción que García Márquez realizará de él en el prólogo (Rivas Hernández, 2011, p. 56):

Cuando Luis Alejandro Velasco llegó por sus propios pies a preguntarnos cuánto le pagábamos por su cuento, lo recibimos como lo que era: una noticia refrita. Si venía a nosotros sin que lo llamáramos, después de haberlo buscado tanto, era previsible que ya no tenía mucho que contar, que sería capaz de inventar cualquier cosa por dinero, y que el gobierno le habría señalado muy bien los límites de su declaración. (García Márquez, 1994b, p. 10)

Esto nos hace pensar en una lícita ficcionalización del protagonista a través de un ejercicio de imaginación que el escritor realiza para intentar reconstruir la personalidad del marinero antes de la corrupción por la fama (Rivas Hernández, 2011, p. 56). Si bien este es el único atisbo de auténtica ficción (supuesta pero no confirmada) que podemos detectar en el relato, no es sólo justificable; sino que además demuestra la portentosa habilidad del autor a la hora de construir personajes.

El hecho de que se nos haga pensar en Velasco como autor original del *Relato* no estaría exento de controversia en su día. El advenedizo exmarinero sabría utilizar esta baza a su favor para llevar a juicio al escritor y reclamar la autoría de *Relato de un naufrago*. La jugada pronto se vio truncada por el abogado defensor de Gabo, quien retó a Velasco a redactar en pleno juicio la llegada de una ola a la costa, circunstancia más que familiar para un marinero. Como se pudo comprobar de inmediato, lo escrito por el naufrago poco tenía que ver con el depurado estilo de García Márquez, quien supo hacer del jugoso testimonio una obra literaria de primera línea (Restrepo, 2018, pp. 68-69).

3.1.2. *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*

En 1986, un García Márquez sobradamente consagrado por la exitosa publicación de *Cien años de soledad*, el galardón del premio Nobel y una clara conciencia política a ojos del ente público (definida por su relación amistosa con Fidel Castro), vuelve al gran reportaje con *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*: el periplo de un director de cine chileno que, tras doce años exiliado de su país, decide a entrar en él de incógnito, alterando su aspecto, su gestualidad, su identidad y su forma de hablar, para filmar un documental sobre el Chile de la dictadura de Pinochet. Esta historia bien podría haber costado la vida del director; que se encontraba entre la lista de repudiados por el régimen, que serían condenados a prisión o ejecutados en caso de ser encontrados. Si bien lo narrado en este reportaje dista considerablemente del contenido de *Relato de un naufrago*, podemos encontrar ciertos paralelismos en su construcción que parecen definir la firma de García Márquez como autor y resaltar la relevancia de su trabajo periodístico.

Al igual que *Relato*, *La aventura de Miguel Littín* se basa en el testimonio directo de su protagonista, conseguido a través de la entrevista en profundidad, como bien explica Gabo en su prólogo:

Hace unos seis meses, cuando Miguel Littín me contó en Madrid lo que había hecho, y cómo lo había hecho, pensé que detrás de su película había otra película sin hacer que corría el riesgo de quedarse inédita. Fue así como aceptó someterse a un interrogatorio agotador de casi una semana, cuya versión magnetofónica duraba dieciocho horas. Allí quedó completa la aventura humana, con todas sus implicaciones profesionales y políticas, que yo he vuelto a contar condensada en esta serie de diez capítulos. Algunos nombres han sido cambiados y muchas circunstancias alteradas para proteger a los protagonistas que siguen viviendo dentro de Chile. (García Márquez, 1999, p. 8)

El escritor también explica que vuelve a elegir la voz en primera persona para hacer la historia del director de cine más cercana al lector, reconociendo sin embargo que parte de su propia personalidad (respetando las opiniones y visión de los acontecimientos del director, con las que no tenía por qué coincidir) por ser él el artífice último de la historia que cuenta el Miguel Littín literario. Esto nos haría pensar de nuevo en la creación de un personaje pseudoficticio que, si bien nos ayudase a darle credibilidad y cohesión a la

historia, nos volviera a situar en un plano en el que, para narrar la realidad, ligeras pinceladas de ficción son introducidas.

En una entrevista en 2015, Miguel Littín incidía sobre este mismo punto, dando a conocer que, en ciertos pasajes de la historia, no se reconocía retratado en el personaje que Gabo dibujaba en las páginas de su reportaje (Ocampo et al., 2016, p. 29). No obstante, esto no debería considerarse un embuste por parte del autor, sino un recurso literario más puesto al servicio de la realidad. Como Gabo reconoce en el mismo prólogo, “la voz de un escritor no es intercambiable, y menos cuando ha tenido que comprimir casi seiscientas páginas en menos de ciento cincuenta” (García Márquez, 1999, p. 4).

En esta misma entrevista, en la que Littín desvela algunos de los entresijos de la novela, se habla de cómo en el libro existe determinada información falsa: nunca existió una reunión en París con un representante de la resistencia interna chilena que secundase su proyecto cinematográfico (Ocampo et al., 2016, pp. 15-16), sino que la idea original fue anunciada a Fidel Castro en un encuentro durante un festival de cine en La Habana.

Está muy bien. Hay que decir algo. Cuando Gabriel apareció en mi casa en Madrid, después de que yo regresé de estar clandestino en Chile, de entrada a la casa como a las ocho de la mañana me encontré con Gabo y me dijo: “Cuéntamelo todo. Solamente lo que yo pueda repetir” (...). Entonces yo le empecé a contar lo que él podía repetir. En medio de eso vino esta reunión en París. Que es una ciudad que yo amo mucho, pero que en esa oportunidad no estuve, con ese personaje que tampoco existió. (Ocampo et al., 2016, p. 14),

Según palabras del propio Littín, García Márquez le insistió en que contase “sólo lo que pudiera repetir”, con lo cual el director se vio obligado a falsear una pequeña parte de su narración (Ocampo et al., 2016, p. 27). Aun así, no podríamos decir que en este ámbito se falte a la veracidad, pues es la historia de Littín la que se narra, y el escribir el relato en primera persona actúa una vez más como salvaguarda ante la posible intención del entrevistado (y narrador literario) de mentir. Asimismo, sabemos que, al contrario de lo indicado en el prólogo y como nueva muestra de la profesionalidad del escritor, fueron, según el protagonista de *La aventura*, muchas las fuentes con las que contó García Márquez para nutrirse en su relato que, además de ser conocido en

entrevistas a posteriori, era seguido con sumo interés en el mismo instante en el que los acontecimientos sucedían:

Sergio Ocampo: Bueno, Miguel, eso no lo sabíamos, eso que estás contando también es una primicia. Yo siempre pensé que la reunión con García Márquez había sido tiempo después de estar en Chile. Pero que te había llamado estando adentro de Chile, no.

Miguel Littín: Gabo no sé cómo se enteró, pero luego reconstruyendo la historia, resultó que él llamaba a mis hijos. Él estaba en Buenos Aires y llamaron a Miguel, a Catalina y a la Puchis, y ellos tampoco dijeron nada. De alguna manera alguien dijo. No me imagino quién sería. Y entonces, él cuenta la historia de cómo Gabo persiguió la historia, cómo fue cazándola. Y entonces cuando yo regreso, ya estaba en Madrid, él viene a mi casa en la mañana, abrió la puerta, estaba ahí y me dice: “Cuéntame solamente lo que yo pueda repetir”, y nos sentamos a conversar y a hablar. (Ocampo et al., 2016, p. 27)

No obstante, ante una realidad que no puede ser a día de hoy esclarecida, es misión de cada cual creer o descreer las distintas versiones de los hechos. Pues, si bien en esta entrevista Littín niega la reunión en París y pone en escena a Fidel; la reunión en la capital francesa vuelve a aparecer en una conversación que tuvimos el placer de mantener con el director para esclarecer dudas. En ella, no se menciona Fidel hasta que es preguntado por segunda vez acerca del encuentro con el comandante, y atribuye la charla a una coincidencia casual. De la misma manera, tras contradecir en entrevistas anteriores lo narrado por Gabo en el prólogo de *La aventura* (pues también dice que García Márquez nunca utilizó grabadora cuando en el prólogo se afirma que se llegó a las dieciocho horas de metraje magnetofónico); es en nuestra conversación donde, al ser advertido de la contradicción entre ambas versiones, no duda en volver a darle la razón al libro de 1986 argumentando que, si así está escrito, él da por seguro que debió ser así; como también ahora admite verse retratado en el personaje que el escritor dibuja.

Desde el punto de vista estilístico, es especialmente reseñable el tono lírico de García Márquez para retratar el oscurecimiento anímico de un Chile maniatado. Su firma es ya perceptible en las primeras líneas del reportaje, en la descripción del vuelo del avión que aterriza en Santiago, y se hace evidente en la bella descripción de paisajes y atmósferas. El escritor se decanta, en la selección que hace del amplio testimonio de

Littín, por los pasajes más íntimos y personales; ya que, aunque la ilustra con certeza la elaboración del documental, bien podría decirse que el tema principal de la obra es el reencuentro del exiliado con un nuevo Chile que recuerda al triste Chile de antes de Allende. Es claro ejemplo de ello la llegada de Miguel Littín a un restaurante que frecuentaba, donde puede ver a amigos y conocidos que en su día fueron habituales, y en el que observa que la atmósfera del lugar y de sus gentes se ha vuelto grisácea y desgana. Esta sensación es a menudo transmitida gracias a una adjetivación propia de una exactitud y un ingenio afiladísimos. Así, cuando Miguel Littín habla del coche de lujo de su amiga Eloísa se refiere a un “tiburón plateado” o, en el asfixiante y breve encuentro con Pinochet en La Moneda, lo retrata como un ser “verdoso y abotagado” (García Márquez, 1999).

Gabo también intenta hacernos partícipes del encuentro sensorial de Miguel Littín con su tierra a través no sólo de imágenes, sino de sonidos y aromas, llevando la descripción hasta la minuciosidad en el relato de los olores y ruidos del sitio, amaneceres, atardeceres e incluso expresiones faciales (ya en *Relato de un naufrago* jugaría esta carta con maestría aludiendo a que Velasco tenía más cara de trompetista que de marinero). El autor demuestra su lado poético cuando se refiere a la llegada de la mañana “por el vaho del tomillo en las frondas” o utiliza la enumeración para intensificar el sentimiento de Littín: “no había un sitio, un árbol, una piedra de los muros que no me remitiera a la infancia” (García Márquez, 1999, p. 78).

Como curiosidad, podemos también destacar el diálogo que *La aventura* establece, en una muestra particular de intertextualidad entre diferentes géneros, con la película *Acta general de Chile*. Ambas piezas creativas persiguen propósitos similares y se intercomunican entre sí aludiéndose mutuamente y dando lugar, de alguna manera, a una obra completa de mayor magnitud cuyas dos mitades son complementarias (Ocampo et al., 2016, pp. 104-105).

3.1.3. Noticia de un secuestro

En *Noticia de un secuestro*, publicada en 1996, encontramos tal vez el trabajo periodístico más exhaustivo de García Márquez. En esta ocasión, su reportaje es de un valor informativo incalculable por estar construido sobre las declaraciones de múltiples entrevistados que sufrieron de manera indirecta o indirecta los secuestros acontecidos a

principios de los noventa en Colombia como parte de la ola de narcoterrorismo a la que sometieron al país los llamados Extraditables.

A diferencia de los dos grandes reportajes anteriores; esta vez el autor se encuentra ante una narración coral, en la que muchos testimonios son atendidos y la historia no queda sostenida por una sola voz de la que apropiarse para narrar en primera persona. Tal vez sea esta narración en tercera persona (que le permite atender a la voz de los múltiples protagonistas) la que le hace distanciarse en mayor medida de estos y abandonar ligeramente los recursos poéticos y sensoriales. Esto no quiere decir, sin embargo, que no encontremos algunos de estos recursos ni podamos contemplar notables muestras del lenguaje poético con el que tan bellamente había hilvanado sus anteriores creaciones periodísticas. No obstante, este cede ante una prosa más sobria en la que la profusión de datos y la gran extensión de los acontecimientos exigen una condensación de los sucesos y un ritmo más acelerado de narración, el cual es eficaz a la hora de transmitirnos el tedio y la monotonía de los secuestros, durante los cuales sí hay alguna concesión poética:

Ambas pidieron ir al baño. Beatriz fue primero, tapada con un trapo roto y sucio. «Mire para el suelo», le ordenó alguien. La llevaron de la mano por un corredor estrecho hasta un retrete ínfimo, en muy mal estado y con una ventanita triste hacia la noche. La puerta no tenía aldaba por dentro, pero cerraba bien, de modo que Beatriz se encaramó en el inodoro y miró por la ventana. Lo único que pudo ver a la luz de un poste fue una casita de adobe con tejados rojos y un prado al frente, como se ven tantas en los senderos de la sabana. (García Márquez, 2016, p. 28)

Es curioso contemplar cómo, al igual que en la mayoría de obras periodísticas (o con tintes periodísticos) que publica García Márquez, el título del libro responde a la denominación de un género (*Noticia de un secuestro, Relato de un naufrago, Crónica de una muerte anunciada*). Y es que tal vez sea en esta en la que se sigue una estructura periodística más rigurosa, sin que esto haga de menos a sus predecesoras. Desde el mismo prólogo (“Gratitudes”), en el que, con concisión, relata los motivos que le llevan a redactar este reportaje y cómo este deviene en un trabajo de investigación tan amplio, se nos introduce en el tuétano de la noticia. Tras la primera frase del reportaje propiamente dicho, para crear una atmósfera de suspense, se nos hacen saber los hechos sin rodeos. Esto constituye una especie de particular entradilla tras la cual sólo cabe ir

desgranando el acontecimiento, así como ir ampliando con nuevos acontecimientos que orbitan en torno a este, con intención de hacer de esta historia una narración completa y detallada. Podemos entonces, y aunque *Noticia de un secuestro* sea un reportaje por derecho (género del cual estudiaremos su estructura más adelante), decir que en ella se percibe un recuerdo de la estructura de pirámide invertida tan propia de la noticia y que, sin embargo, es tan útil para dar cuerpo a textos de tan amplia extensión como este.

Para conseguir una narración tan rigurosa y ajustada a la realidad de aquellos tiempos convulsos en Colombia es necesario que, además de los testimonios (los cuales cuentan con un valor especialmente notable comparado con los anteriores reportajes), el autor posea un dominio absoluto de la materia sobre la que versa la narración para así poder contextualizar todas las declaraciones y construir en la mente del lector más profano en la materia un mapa de la historia, sociedad y política colombianas. En palabras de Jesús Miguel Delgado Del Águila:

Todo el proceso de creación narrativa exige al lector que cuente con saberes previos para que pueda interpretar y reconocer los sucesos desenvueltos en el libro; de esa manera, se asocia con un modelo de obra literaria propia de la corriente del posboom, al igual que suscita al lector o al crítico literario a insertarse en la investigación de aquellas otras áreas para afianzar el saber cultural de una sociedad o un período crítico. (Delgado Del Águila, 2019, p. 34)

Tal vez por la densidad del tema tratado, la cantidad de material obtenido a través de las numerosas entrevistas y el deseo de elaborar un producto informativo de primera línea, Gabo contó con la ayuda de Margarita Márquez, secretaria y transcritora, y de Luzángela Arteaga, una periodista primeriza que salió de *Caracol Radio* para ayudar a “El Maestro” en la elaboración de entrevistas y verificación de los datos obtenidos. De él, dice Luzángela haber aprendido el proceder de un buen periodista y el rigor del que requiere el oficio (Bedoya S., 2016):

Quería saber exactamente como era Bogotá a la hora en que secuestraron a Maruja Pachón y a Beatriz Villamizar. Quería saber el clima, quería saber el tráfico, quería saber cuántos semáforos había entre Focine y el sitio del secuestro; cuánto se demora en un día de semana entre el momento en el que ellas salieron de allí hasta el momento del secuestro para calcular el recorrido. (Festival Gabo, 2016)

3.2. Controversia en ciertas publicaciones

A pesar del buen ejercicio de la profesión que siempre se le ha atribuido a García Márquez y que ha demostrado en la amplísima mayoría de su obra, el autor cuenta con una serie de trabajos que desencadenaron cierta polémica en torno a las licencias que el colombiano se toma, llegando a sobrepasar alguna de las líneas rojas del periodismo. Si bien Gabo es, en efecto, un símbolo del oficio, estas pequeñas desviaciones podrían considerarse errores dentro de la ética y el proceder periodístico que, más que estar motivados por un deseo expreso de engaño, responden al deseo del escritor de contar una historia valiosa que pudiese interesar al lector, para lo cual no rinde rigurosa cuenta de toda la realidad. No obstante, es necesario insistir en el carácter excepcional de estos textos, ligados a una prematura etapa de juventud que, aun con sus dispensables defectos, demuestra el prometedor despunte de un periodista de raza que sabe narrar los acontecimientos con gran maestría, haciendo uso de un estilo propio. A continuación, analizaremos los dos ejemplos más relevantes:

3.2.1. “Caracas sin agua”

Este reportaje narra la sequía a la que la capital venezolana tuvo que hacer frente durante finales de abril y principios de mayo de 1958. Para elaborar el relato, se vale de las vivencias de Samuel Burkart, ingeniero alemán que sufrió los estragos de la falta de agua en la capital desde que empezó a escasear hasta la ausencia total de esta. A través de los episodios con los que el ingeniero tropieza día a día, se nos da a conocer el progreso de la catástrofe: desde las primeras advertencias gubernamentales hasta las revueltas ciudadanas, pasando por los perjuicios causados en la población y las posibles muertes por sed.

Aparentemente, todo lo narrado en el reportaje es verídico y coincide, en efecto, con lo sucedido en Caracas en aquellas fechas. El conflicto con el periodismo aparece en el momento en el que descubrimos que Samuel Burkart nunca existió y que su invención es tan sólo un pretexto para dar forma a la narración de los días de la sequía, tal y como confesó García Márquez en una conferencia sobre periodismo que impartió en Monterrey en 1988 (Cortez, 2020).

Si bien lo narrado en el reportaje está parcialmente inspirado en las vivencias del escritor durante aquellas jornadas (él mismo fue el que tuvo que afeitarse con jugo de duraznos)

(Centeno, 2010, p. 24), la inclusión de un personaje ficticio en una narración periodística, que, por definición, ha de permanecer fiel a la realidad y decir la verdad y nada más que la verdad, incumple todas las exigencias de veracidad que implica el buen ejercicio de la disciplina. Si tenemos en cuenta que el reportaje fue redactado en 1958, podríamos considerar que este “descarrilamiento” se corresponde con un error de juventud propio de un escritor incipiente que busca contar nuevas historias a toda costa, aunque para ello haya que trasgredir los mandamientos del oficio. No en vano, la antología en la que se encuentra recogido este texto se titula *Cuando era feliz e indocumentado*, una posible alusión a la inocencia juvenil que en aquellos años aún nublaba (en raras ocasiones) el criterio de García Márquez y la cual pudo provocar que las fiebres del escritor novel mancharan su condición de periodista.

Al carácter autobiográfico de dicha invención se suma un doble homenaje, tan velado como innegable, a *La peste* de Albert Camus y a *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe. De Camus, a quien el autor consideraba uno de sus maestros, toma no sólo el tratamiento asfixiante de la catástrofe sino una referencia directa que bien podría ser considerada como un guiño a la obra del autor franco-argelino para los lectores más observadores. Se trata del fragmento en el que Gabo escribe:

No le cabía la menor duda de que ese pueblo sabría responder también a aquella emergencia. Por eso lo único que le preocupaba en ese momento era su sed. Descendió por las escaleras del viejo edificio donde estaba situada su oficina y en el descanso encontró una rata muerta. No le dio ninguna importancia. (García Márquez, 1979, p. 49)

Este guarda un parecido más que casual con un fragmento del primer capítulo de *La peste*:

La mañana del 16 de abril, el doctor Bernard Rieux, al salir de su habitación, tropezó con una rata muerta en medio del rellano de la escalera. En el primer momento no hizo más que apartar hacia un lado el animal y bajar sin preocuparse. (Camus, 1983, p. 13)

En el caso de Defoe, la influencia se centra más en la propia alma del texto, pues Gabo toma de él el método para tratar una situación límite ante la que la población no puede hacer frente. Pues, a pesar ser una obra de ficción, este diario basado en la plaga londinense de 1665 cuenta con numerosas referencias a casos reales que el autor mismo

pudo presenciar durante su infancia. Algo similar, introduciendo la ficción en un texto periodístico, realiza Gabo, con la salvedad de que en el primer escenario nos referiríamos a un caso de ficción enriquecida por el periodismo y en el segundo, a un caso de periodismo contaminado por la ficción.

3.2.2. “Quibdó totalmente paralizada” y “El Chocó que Colombia desconoce”

Bajo este título podemos analizar una sucesión de reportajes redactados por Gabriel García Márquez en septiembre y octubre de 1954 para *El Espectador*. El primero, “Quibdó totalmente paralizada”, narra el interminable paro civil que los ciudadanos del municipio llevaron a cabo como protesta ante la intención del gobierno de Rojas Pinilla de desmembrar el departamento del Chocó para repartir el territorio entre los departamentos vecinos:

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. (García Márquez, 1995, p. 212)

A raíz de la cobertura que García Márquez realiza de este evento, por el que fue enviado de manera excepcional a Quibdó ante las fotos que allí llegaban de la huelga, existen los reportajes sucesivos. Nos referimos a “El Chocó que Colombia desconoce”: cuatro reportajes que describían la precaria situación en la que los habitantes de esta región colombiana vivían. En ellas se rinde cuenta de su incomunicación, la situación de las “hipotéticas” carreteras, la onerosa labor de las amas de casa y, en definitiva, la pobreza del área a pesar de su riqueza mineral. Estos reportajes pretenden explicar, de alguna manera y a posteriori, cuál es el cúmulo de motivos que llevó a los chocoanos a interrumpir sus labores cotidianas y a unirse en un paro civil contra el gobierno:

Es preciso saber cómo se llega a Quibdó para entender claramente lo que ocurrió en el Chocó en las últimas semanas. Con su iglesia inconclusa, remendada con latas, y su diezmado parque municipal que parece el saldo de un terremoto, Quibdó es una población de gente civilizada, hospitalaria y pacífica, que sin

embargo, parece un campamento en el corazón de la selva. (García Márquez, 1995, p. 213)

Si bien todo lo relatado en los reportajes sucedió y las palabras de Gabo hacen justicia a la circunstancia real del lugar, podríamos hablar de cierto obscurantismo en la manera en la que los hechos son narrados. Como años más tarde confesaría el autor en sus memorias, *Vivir para contarla*, el origen del largo paro cívico, lejos de la espontaneidad e indignación del pueblo chocoano, partió del deseo de los periodistas de *El Espectador* por tener algo de lo que informar:

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. (García Márquez, 2002b, p. 535-536)

Tras unas tímidas primeras manifestaciones que terminaron por desinflarse, los primeros días y algunas fotos teatralizadas que el corresponsal de *El Espectador* había tomado, las agitaciones en Chocó cesaron, lo cual no bastó a aquel corresponsal para seguir escribiendo acerca de unas manifestaciones que, sobre el papel, seguían sucediendo con mayor fuerza e ímpetu. Ante la expectativa que la noticia desataba en Bogotá, Gabo fue enviado a cubrirla junto con un compañero fotógrafo. Ambos, al encontrar que allí ya no había nada que contar, prefirieron recrear las manifestaciones y arengar al pueblo de Quibdó para dar lugar a nuevos paros cívicos. Además de conseguirlo, lograron que la intensidad de las protestas alcanzara cotas inmensamente mayores que las que tuvo en un origen. Estas no sólo suscitaron la atención de numerosos políticos, sino que hicieron cambiar de opinión al gobierno acerca de la división del Chocó:

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. (García Márquez, 2002b, p. 536)

Aunque la bonhomía en el acto de García Márquez es indiscutible, ya que usa el soporte que el periodismo le proporciona para dar voz a las necesidades de los más

desfavorecidos, algunos rasgos presentes en su manera de proceder podrían ser reprochables en esta ocasión. Primeramente, observamos como el periodista, en lugar de retratar la realidad que encuentra, es capaz de modificar la misma para narrar unos acontecimientos más favorables al sector más desfavorecido y que a la vez suscitarán más interés por parte de los lectores. Quien quisiera justificar este acto, bien podría recurrir a invocar a Nellie Bly, que con sus crónicas inmersivas se convertía en parte de la acción narrada, o a los más recientes periodistas encubiertos como Lydia Cacho, quien supo hablar de la prostitución desde el engaño de hacerse pasar por monja (López Hidalgo, 2018, p. 32). No obstante, las experiencias de ambas periodistas distan considerablemente de lo realizado por Gabo, quien no respondería de una manera sincera al origen de las protestas, provocadas y no espontáneas, hasta 2002. Una vez más, al igual que en el anterior caso, podríamos encontrarnos ante un error de juventud propio de un incipiente escritor que se desvive por contar, por tener una historia que deshilar en la máquina, poseedor de un deseo irrefrenable por poner en marcha el mecanismo que le permita ser espectador de hechos extraordinarios que luego relatar ante el mundo.

4. LA INFLUENCIA DEL PERIODISMO EN LA FICCIÓN DE GARCÍA MÁRQUEZ: ESTRUCTURA E INSPIRACIÓN

Al estudiar la obra de ficción de Gabriel García Márquez, podemos incurrir en el error de pensar que todo el material allí presente es fruto de la imaginación del autor. Si bien esta cobra un papel fundamental y lo convierte en uno de los escritores más ilustres del siglo XX, es esencial para conocer su obra saber que él siempre consideró que todas sus ficciones escondían tras de sí alguna realidad; bien sea un hecho periodístico que tuvo que cubrir, alguna vivencia personal o historias que su familia, especialmente sus abuelos, se encargaron de relatarle. Al analizar sus narraciones de ficción, podemos encontrar cómo se amalgaman en un mismo texto retales procedentes de distintos orígenes que, entremezclados entre sí por el inmarcesible estilo del autor, conforman un relato uniforme en el que “las costuras” entre acontecimiento y acontecimiento no son apreciables. Asimismo, observamos cómo el autor se vale de estructuras narrativas propias del periodismo para dar forma a algunas de sus obras de ficción más señaladas o cómo, utilizando el material narrativo presente en una realidad bien conocida por él, construye historias en las que hibridará lo ficticio con lo veraz.

En este apartado, las distintas subsecciones nos mostrarán de qué manera la experiencia como reportero y, en definitiva, como observador de la realidad influye de manera fundamental en la faceta de ficcionador de Gabo. Cabe señalar que, dada la gran extensión de su obra de ficción y lo habitual de estos patrones dentro de la obra del autor, sólo analizaremos los casos más señalados, en los que estos rasgos cobran especial preminencia y son, además de fácilmente observables, más susceptibles de ser estudiados con detalle.

4.1. La ingeniería del reportaje en las narraciones de ficción

García Márquez siempre fue un hombre de géneros. A lo largo de toda su obra, el escritor supo ceñirse de manera rigurosa a las estructuras que los géneros informativos le brindaban para dar consistencia y facilitar la accesibilidad del lector a sus narraciones. De entre todas las estructuras, la que con mayor profusión cultivó fue la del reportaje, la cual no sólo fue el armazón de sus grandes trabajos periodísticos sino de algunas de sus más aclamadas ficciones. Debemos recordar que los elementos de un reportaje son, si bien variables a merced del autor en favor de su estilo, concretos y fácilmente

identificables. A menudo, tras un arranque que sirva de anzuelo para conseguir la adhesión del lector, los acontecimientos se desgranán con todo lujo de detalle en el cuerpo para aportar una visión lo más completa posible del hecho. Si bien a menudo se incide en la cronología de los hechos secuenciales para que el lector pueda situarlos en el tiempo, no es necesario introducir estos de manera cronológica, sino que el orden es alterable si este recurso permite una mejor comprensión del acontecimiento o un análisis más completo de este; en el que pueda apreciarse con mayor claridad la relación que ciertos pasajes de la narración guardan entre sí. Tras el total desarrollo del cuerpo, la parte más extensa del reportaje con diferencia, un cierre que consiga aunar todo su espíritu coronándolo como la guinda del pastel suele ser frecuente.

A menudo, si un reportaje es muy extenso, la dosificación de la información en el cuerpo hará que el escritor tenga que valerse de ladillos, pequeños títulos que enuncien la sección del tema global que se aborda en las líneas sucesivas. Asimismo, como en cualquier otra pieza periodística, al narrador se le exige adoptar una posición equisciente y contar tan sólo lo que sus sentidos le permitan captar, ahorrándose suposiciones infundadas. No obstante, al aplicar esta estructura a narraciones ficticias, la equisciencia es normalmente abandonada en favor de una posición de narrador omnisciente en la que primará la invención sobre cualquier otro valor. A continuación, analizamos estas dos ocasiones en las que García Márquez se vale de esta estructura con mayor maestría para la narrativa de ficción:

4.1.1. *Cien años de soledad*

Cien años de soledad es, sin duda y por excelencia, la obra magna de Gabo. Publicada en 1967 y aclamada internacionalmente (el propio Mario Vargas Llosa se arrodillaría ante la obra al rendirle tributo en su tesis: *Historia de un deicidio*), la novela narra la historia de la familia Buendía, desde su origen a su extinción pasados cien años. Guerras, epidemias, plagas, incesto, huelgas y viajes a los confines del mundo conformarán esta colosal historia que es a su vez un bosquejo de la cíclica historia del mundo. *Cien años de soledad* asentaría de manera definitiva el universo de Macondo, pueblo imaginario en el que el autor ya había situado varias de sus narraciones y que, como él mismo reconoce, está fuertemente inspirado en el pueblo de Barranquilla (Andrade, 2014), en el que vivió con sus abuelos durante su infancia. Algunos de los hechos relatados en

Cien años de soledad se corresponden con fenómenos que en aquellos años el propio Gabo presencié. Es el caso de la huelga contra la United Fruit Company, fenómeno realmente acontecido en 1928 en el municipio colombiano de Ciénaga y del cual García Márquez decía conservar su primer recuerdo:

Las bananeras -dijo García Márquez en dicho programa- es tal vez el recuerdo más antiguo que tengo... Fue una leyenda, llegó a ser tan legendario que cuando yo escribí 'Cien años de soledad' pedí que me hicieran investigaciones de cómo fue todo y con el verdadero número de muertos, porque se hablaba de una masacre, de una masacre apocalíptica. No quedó muy claro nada, pero el número de muertos debió ser bastante reducido... Lo que pasa es que tres o cinco muertos en las circunstancias de ese país, en ese momento debió ser realmente una gran catástrofe y para mí fue un problema porque cuando me encontré que no era realmente una matanza espectacular en un libro donde todo era tan descomunal como en 'Cien años de soledad', donde quería llenar un ferrocarril completo de muertos, no podía ajustarme a la realidad histórica... decir que todo aquello sucedió para tres o siete muertos, o diecisiete muertos... no alcanzaba a llenar... ni un vagón.

Entonces decidí que fueran tres mil muertos, porque era más o menos lo que entraba dentro de las proporciones del libro que estaba escribiendo. Es decir, que ya la leyenda llegó a quedar ya establecida como historia. (Posada Carbó, 1998)

Sucesos de este carácter, combinados con la portentosa imaginación del autor, que somete su universo a las reglas fantásticas que su crianza entre los mitos del Caribe le hizo forjar, dan lugar a uno de los pilares fundamentales del conocido como realismo mágico. Algo similar sucede con algunos de los personajes más icónicos del libro: En Úrsula Iguarán, a la que hizo morir un Jueves Santo como en el que él abandonaría el mundo en 2014, podemos intuir la trasmutación de Tranquilina, su abuela. Mención aparte merece la figura del coronel Aureliano Buendía. Se trata del personaje más entrañable y afamado de Gabo, inspirado en el hombre más importante de su vida: su abuelo Nicolás, ya presente en *El coronel no tiene quien le escriba*, *La hojarasca*, *La mala hora* y mencionado de soslayo en *Crónica de una muerte anunciada*. En él se dan la mano todas las obsesiones y meditaciones fundamentales que conformarán la radiografía espiritual de García Márquez. El espíritu de su abuelo, lejos de morir el día

que abandonó este mundo, siguió largos años habitando Macondo con la misma vitalidad con la que lo hizo en el universo de los vivos. Sólo este fenómeno explica el desconsolado llanto de García Márquez cuando, como una suerte de Dios Padre que crucifica a su creación más preciada, abandona la habitación solitaria donde escribe y se dirige a su esposa: “Maté al coronel”, sentencia (Manrique Sabogal, 2014). Sufre el desgarramiento de haberlo sacrificado dejándose llevar por la brutal fuerza de una historia que regalarle al mundo y llora su desconsuelo día y noche acunado en el regazo de Mercedes Barcha. Es esta la demostración definitiva del carácter sagrado de la escritura para Gabo, de su conciencia de hombre dispuesto a empeñar la vida a pura pérdida con tal de brindarle a la humanidad un nuevo relato, de servir de transmisor entre la realidad que no vemos y el lector, entre la inmensa ficción de las calles de Macondo y el pálpito de la página en blanco.

Como cimientos de la colosal novela, el autor se vale de la estructura propia del gran reportaje: comienza con un arranque propio de reportajes muy depurados en los que la acción se deja por unos segundos en suspense. Este recurso (presente también en anteriores análisis como el de *Noticia de un secuestro*) se consigue al iniciar la narración con una o varias frases de contenido inusual, atractivo o sugerente que espolearán nuestra curiosidad. En este caso, la misión del arranque no es sólo cumplida con creces, sino que dejará para la posteridad uno de los pasajes más famosos de la historia de la literatura en castellano:

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. (García Márquez, 2002, p.9)

Tras este arranque, podríamos considerar que los siguientes párrafos sirven para situarnos en la realidad de Macondo, con su anual llegada de los gitanos ambulantes, y presentarnos a los personajes fundacionales de la familia Buendía, cada uno con su particular carácter. Siguiendo a esta puesta en marcha, los numerosísimos acontecimientos que poblarán los próximos cien años discurren mientras las ramas del árbol genealógico de los Buendía se alargan para terminar consumiéndose paulatinamente hasta su total exterminio. Los actos narrados en *Cien años de soledad*, separados en capítulos que en un reportaje harían las veces de particulares ladillos, son tan fantásticos como definitorios del carácter narrativo latinoamericano, donde lo

legendario, el mito y el encantamiento se entrelazan de manera tan íntima con la realidad que se hace imposible discernir el final de la invención y el comienzo de lo real.

Del mismo modo del que sucedería en un reportaje, el autor, lejos de ceñirse a un estricto orden cronológico, modifica la sucesión natural de los hechos para agruparlos según convenga y dar al lector una perspectiva más sólida de lo narrado. Es el caso de la “microbiografía” que, en medio de la narración de la novela, realiza García Márquez de Aureliano Buendía para conformar un retrato fidedigno del personaje y darnos a conocer su bagaje personal:

El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años. Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento. Sobrevivió a una carga de estricnina en el café que habría bastado para matar un caballo. Rechazó la Orden del Mérito que le otorgó el presidente de la república. Llegó a ser comandante general de las fuerzas revolucionarias, con jurisdicción y mando de una frontera a la otra, y el hombre más temido por el gobierno, pero nunca permitió que le tomaran una fotografía. Declinó la pensión vitalicia que le ofrecieron después de la guerra y vivió hasta la vejez de los pescaditos de oro que fabricaba en su taller de Macondo. Aunque peleó siempre al frente de sus hombres, la única herida que recibió se la produjo él mismo después de firmar la capitulación de Neerlandia que puso término a casi veinte años de guerras civiles. Se disparó un tiro de pistola en el pecho y el proyectil le salió por la espalda sin lastimar ningún centro vital. Lo único que quedó de todo eso fue una calle con su nombre en Macondo.
(García Márquez, 2002a, p. 131)

A ello se suma la curiosa estructura temporal linear-circular que define la acción de la obra (De Toro, 1984). En ella, aunque los sucesos son consecutivos y únicos en su línea temporal y no existe un retroceso explícito en el tiempo, podemos observar de qué forma ciertos patrones se repiten como si, dentro de la aparente linealidad que rige el tiempo de este universo, un bucle condenara a los Buendía a vivir en una repetición ordenada de acontecimientos de cariz similar. El estar encerrados en esta rueda lineal-temporal y mejorar la actuación de la familia frente a determinadas circunstancias a través de distintas generaciones sea tal vez el único mecanismo efectivo con el que cuenten los

Buendía para su redención, mecanismo definitivamente fallido tras la extinción completa de la extirpe al final de la obra.

A la manera de los buenos reportajes, *Cien años de soledad* concluye con una frase que aglutina en su contenido todo el desarrollo de la obra, que cerrará de manera rotunda y definitiva el universo de Macondo y que no en vano sirvió al escritor para concluir su discurso de agradecimiento del premio Nobel:

Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra. (García Márquez, 2002a, p.504)

La publicación de *Cien años de soledad* y su éxito a nivel internacional bien puede ser considerados el punto de inflexión en lo que vino a llamarse boom de la novela latinoamericana. Si bien *Rayuela* ya había puesto patas arriba el panorama literario latinoamericano, es la novela del colombiano la que trasciende fronteras e idiomas y es capaz de, narrando desde una visión profundamente caribeña, hacer empatizar a lectores de todo el mundo que saben encontrar en la historia de los Buendía todas las historias del mundo: la historia de su familia, de su nación, de su planeta... reafirmando una vez más el principio no escrito de que, para narrar en clave universal, es necesario profundizar en lo particular, lo familiar, lo cotidiano. Es así como García Márquez pone, de manera definitiva y por siempre, la literatura del subcontinente en el mapa, abriendo la veda no sólo a sus contemporáneos (Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa...) sino también a sus predecesores (Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares...) y a tantas generaciones de escritores latinoamericanos que le sucederían dejando en la historia universal de la literatura la huella indeleble de un mismo idioma con distintos acentos.

4.1.2. “El rastro de tu sangre en la nieve”

El último de los cuentos que constituyen *Doce cuentos peregrinos* narra el fatal destino del matrimonio conformado por Nena Daconte y Billy Sánchez de Ávila, una joven pareja adinerada que, al atravesar la frontera de los Pirineos en coche para pasar su luna de miel en París, repara en que la esposa, hemofílica, no para de sangrar por una herida que la espina de una de las rosas del ramo de boda le ha ocasionado. La acción, siempre de atmósfera ardua por el duro ambiente invernal en que se desarrolla, parte de una relativa distensión para tornarse cada vez más asfixiante hasta su culmen, donde cualquier esperanza de salvación de los protagonistas desaparece.

Una vez más, García Márquez se vale de la clásica estructura del reportaje para dar forma a la narración. En este caso, los rasgos del reportaje son apreciables de manera tan clara (la precisión en lo narrado y las descripciones tan depuradas y minuciosas, a la manera de *Noticia de un secuestro*, nos llevan a creer que realmente el autor está rindiendo cuentas de un suceso real que presencié o del que le hablaron de primera mano), que sólo la inclusión de “El rastro de tu sangre en la nieve” en un libro de cuentos nos hace pensar en este como una narración ficticia.

En esta ocasión se sitúa a la pareja en el contexto de su viaje de bodas, no sin antes comenzar con un arranque que fija la atención con cierto matiz profético en la herida de Nena Daconte:

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 grande 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. (García Márquez, 1993, p.193)

Tras la puesta en contexto, los acontecimientos siguen desgranándose. No de forma cronológica, sino situándose en el orden en el que el lector pueda integrarlos de manera más sencilla y profunda en el resto de la narración. Es el caso del retroceso temporal desde el viaje por las carreteras de Francia al día de la boda y desde este a los tiempos en los que tuvo origen el amor entre Nena Daconte y Billy Sánchez:

Había pasado frente a las luces dormidas de Burdeos, pero sólo se detuvo para llenar el tanque en una estación de la carretera pues aún le quedaban ánimos para llegar hasta París sin tomar aliento. Era tan feliz con su juguete grande de 25.000 libras esterlinas, que ni siquiera se preguntó si lo sería también la criatura radiante que dormía a su lado con la venda del anular empapada de sangre, y cuyo sueño de adolescente, por primera vez, estaba atravesado por ráfagas de incertidumbre.

Se habían casado tres días antes, a 10.000 kilómetros de allí, en Cartagena de Indias, con el asombro de los padres de él y la desilusión de los de ella, y la bendición personal del arzobispo primado. Nadie, salvo ellos mismos, entendía el fundamento real ni conoció el origen de ese amor imprevisible. Había empezado tres meses antes de la boda, un domingo de mar en que la pandilla de Billy Sánchez se tomó por asalto los vestidores de mujeres de los balnearios de Marbella (...). (García Márquez 1993, pp.195-196)

En esta ocasión, el cierre del cuento no se vale de un cierre que ejerza la función de aderezo final y sumario de todo lo narrado, sino que apuesta por concluir la historia con sobriedad y despojarse de la insana costumbre involuntaria de ciertos autores en lengua castellana de reflejar la influencia judeocristiana en la suerte de moraleja con la que concluyen sus textos. No obstante, el recurso de situar al final de tan trágico relato un prodigio de la naturaleza como es la primera gran nevada parisina en diez años, que desata el ambiente festivo en la ciudad, es indicativo del gusto de García Márquez por dar rienda suelta a una imaginación ilimitada, por ahondar en los jardines de lo insólito y llegar a través de la ficción a aquellos destellos de poesía a los que, en la mayoría de ocasiones, la realidad no es capaz de aproximarse.

4.2. La columna: entre la realidad y la ficción

Además de ser un excelente cronista, uno de los mejores novelistas con los que la lengua castellana ha obsequiado al mundo y un sobresaliente reportero, entre la obra de García Márquez podemos hallar numerosos artículos periodísticos en los que, con su particular estilo, aprovecha el espacio que ciertas publicaciones le rinden para, unas veces, proyectar su particular visión de la realidad; otras, hacer memoria de su florida vida y recopilar algunas curiosas anécdotas y, otras, elaborar pequeñas ficciones con las que

brindar al lector un respiro entre la crueldad implacable de la realidad inmediata. De entre ellos, destacan sobremanera las columnas publicadas con periodicidad semanal en *El País* entre 1980 y 1984. La recopilación de las mismas constituiría el libro *Notas de prensa (1980-1984)*, donde es apreciable la heterogeneidad temática y formal de los textos.

Aunque no debemos olvidar que el término ‘columna’ es “un anglicismo usurpado a la prensa americana” (López Hidalgo, 2012, p. 21) y que la razón de su origen no es más que la de ser un pequeño artículo de opinión desde el que analizar la actualidad sobre el púlpito que concede gozar de reconocimiento público, hemos de tener cuenta que la evolución del género ha despojado al mismo de sus corsés formalistas para convertirlo en el área más libre de la prensa escrita.

Esta concepción se complementa a la perfección con la definición que Luisa Santamaría (*El comentario periodístico. Los géneros persuasivos*) realiza de las columnas personales, en la que se plasma de manera definitiva el amplísimo grado de libertad creativa de las que estas gozan, concibiéndolas como un espacio en blanco en las exigencias que se le realiza al consagrado autor poco distan de la única obligación la de firmar al final:

Espacios concedidos al modo de cheques en blanco a escritores de indudable nombradía para que escriban de lo que quieran y como quieran, con la condición de que no se extralimiten del número de palabras previamente acordado y de que respalden con su firma las genialidades o las tonterías que decidan exponer en cada uno de sus artículos. (Santamaría, 1990, pp. 122-123)

Sólo comprendiendo la versatilidad de este género periodístico, el único que acepta en su concepción la inclusión de ficciones (lo que hace que el término periodístico resulte un calificativo laxo para lo que termina por convertirse en un cajón de sastre), podemos centrarnos en el uso que Gabo hace del mismo para contener ficciones que a menudo no ha conseguido encuadrar en ningún otro género o ubicar en cualquier otra recopilación de trabajos.

4.2.1. De “Cuento de horror para la Nochevieja” a “Espantos de agosto”

A esta clasificación pertenece el caso al que dedicamos el apartado. Publicado en *El País* el 31 de diciembre de 1980, “Cuento de horror para la Nochevieja”, narra la aventura ficticia que García Márquez y su mujer, Mercedes Barcha, tuvieron que enfrentar al alojarse de improviso en el castillo de Arezzo en el que residía su amigo Miguel Otero Silva. En él, los encantamientos de Ludovico, un sanguinario señor de la guerra que asesinó a su esposa en el lecho para luego hacerse morir a bocados de perro, llevaron a la pareja a, tras haber vencido el miedo a la oscura leyenda y caer en un profundo sueño, amanecer en la habitación donde se produjo el asesinato.

La publicación del artículo bajo la denominación de cuento tal vez responda a la necesidad de hacer referencia a que, en esta ocasión (y tal vez por falta de material acerca del que reflexionar en un día en el que parece no existir más noticia que el final del año), el autor decide utilizar el rincón que el periódico le brinda para incluir en este una ficción, algo inusual dada la naturaleza original, por entonces ya difuminada, de la columna como género de opinión.

El profundo conocimiento de los géneros narrativos del autor hace que este no suela vacilar en la concepción de sus distintas obras. No obstante, en las ocasiones menos frecuentes, la duda se ha instalado en alguna de sus elaboraciones, lo que ha provocado que estas vaguen durante años metamorfoseándose a través de distintos formatos. Es lo que sucede con los cuentos que conforman *Doce cuentos peregrinos*, lo que los une en su diversidad y hace que sean todos agrupados bajo una misma obra. Como explica Gabriel García Márquez en su prólogo, la denominación ‘peregrinos’ responde a las continuas excursiones de los cuentos del escritorio al cajón de la basura:

Aquí está, listo para ser llevado a la mesa después de tanto andar del timbo al tambo peleando para sobrevivir a las perversidades de la incertidumbre (...).

Siempre he creído que toda versión de un cuento es mejor que la anterior. ¿Cómo saber entonces cuál debe ser la última? Es un secreto del oficio que no obedece a las leyes de la inteligencia sino a la magia de los instintos, como sabe la cocinera cuándo está la sopa. De todos modos, por las dudas, no volveré a leerlos, como nunca he vuelto a leer ninguno de mis libros por temor de arrepentirme. El que los lea sabrá qué hacer con ellos. Por fortuna, para estos doce cuentos peregrinos

terminar en el cesto de los papeles debe ser como el alivio de volver a casa.
(García Márquez, 1993, pp. 12-13)

Es en este libro donde, doce años más tarde, “Cuento de horror para Nochevieja” se encuentra transmutado en “Espantos de agosto”, cuento de argumento idéntico y estilo más depurado en el que se liman algunas de las asperezas que presentaba el relato de García Márquez en su formato de *El País*. En efecto, Gabo dibuja en “Espantos de agosto” un relato apreciablemente más grácil en el que se acentúa más, si cabe, la influencia del *Drácula* de Bram Stoker. Esta influencia es especialmente apreciable en el que tal vez sea el momento más escalofriante del cuento, presente desde la primera versión, aunque mejorado en la segunda:

Al cabo de muchas tentativas inútiles volvimos al automóvil, abandonamos la ciudad por un sendero de cipreses sin indicaciones viales, y una vieja pastora de gansos nos indicó con precisión dónde estaba el castillo. Antes de despedirse nos preguntó si pensábamos dormir allí, y le contestamos, como lo teníamos previsto, que sólo íbamos a almorzar.

-Menos mal -dijo ella- porque en esa casa espantan.

(García Márquez, 1993, p. 113)

Este fragmento recuerda en estilo y disposición a la escena en la que Stoker, de manera magistral, nos presenta al conde entre un halo de tiniebla que sugiere y no evidencia la presencia del vampiro:

Sonrió al hablar, y nuestros faroles iluminaron una boca dura, de labios muy rojos y dientes afilados y blancos como el marfil. Uno de mis compañeros susurró a otro el verso de Leonore, de Bürger:

Denn die Toten reiten schnell

(Porque los muertos viajan veloces)

(Stoker, 1993, p. 20)

Si hay algo en lo que “Espantos de agosto” mejora a “Cuento de horror para la Nochevieja” es en la construcción del desenlace: la columna muestra una conclusión más torpe en la que la intención de sorprender al lector queda clara pero la ejecución de la misma resulta un tanto tosca:

A mi lado, Mercedes navegaba en el mar apacible de los inocentes. «Qué tontería», me dije, «que alguien siga creyendo en fantasmas por estos tiempos». Sólo entonces caí en la cuenta -con un zarpazo de horror- que no estábamos en el cuarto donde nos habíamos acostado la noche anterior, sino en el dormitorio de Ludovico, acostados en su cama de sangre. Alguien nos había cambiado de cuarto durante el sueño. (García Márquez, 1991, p.43)

Sin embargo, en el relato de *Doce cuentos peregrinos* construye con maestría un desenlace en el que el impactante final, a la manera de ciertos relatos de Poe y Cortázar, no concluye la narración de manera rotunda ni abunda en explicaciones, sino que queda en suspensión, confiriendo a la narración un aura de incertidumbre más eficaz que la de la anterior versión:

A mi lado, mi esposa navegaba en el mar apacible de los inocentes. “Qué tontería -me dije-, que alguien siga creyendo en fantasmas por estos tiempos”. Sólo entonces me estremeció el olor de fresas recién cortadas, y vi la chimenea con las cenizas frías y el último leño convertido en piedra, y el retrato del caballero triste que nos miraba desde tres siglos antes en el marco de oro. Pues no estábamos en la alcoba de la planta baja donde nos habíamos acostado la noche anterior, sino en el dormitorio de Ludovico, bajo la cornisa y las cortinas polvorientas y las sábanas empapadas de sangre todavía caliente de su cama maldita. (García Márquez, 1993, p. 116)

En este final, que bien podríamos considerar el definitivo, se aprecia una de las influencias fundamentales de García Márquez. Se trata de Ernest Hemingway, a quien el colombiano consideró su maestro y al que dedicó numerosos textos en su época como articulista. El escritor norteamericano definió, con su teoría del iceberg, un estilo magistral de narrar por el cual lo esencial de un relato no debe ser evidenciado sino sugerido para que cale de manera más honda en el lector:

Si un escritor en prosa conoce lo suficientemente bien aquello sobre lo que escribe, puede silenciar cosas que conoce, y el lector, si el escritor escribe con suficiente verdad, tendrá de estas cosas una sensación tan fuerte como si el escritor las hubiera expresado. La dignidad de movimientos de un iceberg se debe a que solamente un octavo de su masa aparece sobre el agua. Un escritor que

omite ciertas cosas porque no las conoce, no hace más que dejar lagunas en lo que describe. (Hemingway, 2015, p. 140)

No en vano, el escritor guarda un papel fundamental en el decálogo que Gabriel García Márquez redacta para escribir un buen cuento. En él, explicita lo importante que es el sentirse satisfecho con el cuento en su totalidad y que este salga sobre el papel de un solo golpe, alejando su redacción de la lenta construcción catedralicia de las novelas. La presencia de Hemingway es fundamental en dos de sus preceptos: el cuarto (“Lee a Hemingway”) y el séptimo (“¿Leíste a Hemingway? Pon en práctica sus consejos”):

Un cuento, como el iceberg, debe estar sustentado en la parte que no se ve: en el estudio, la reflexión, el material reunido y no utilizado directamente en la historia. Sí, Hemingway le enseña a uno muchas cosas, inclusive a saber cómo un gato dobla una esquina. (Centro Gabo, 2021)

4.3. La crónica como embrión para la ficción

Con el devenir de los años, la crónica, redactada con una maestría inédita y con un gusto por la belleza que la sitúan en las más altas cotas de la literatura castellana, se ha convertido en el género predilecto del periodismo narrativo latinoamericano. La labor de los periodistas literatos que han hecho del género una de las grandes joyas de nuestra lengua encuentra un claro precedente en la obra de García Márquez, quien no sólo las redactó con profusión, sino que encontró en ellas el mecanismo perfecto para que realidad y ficción se diesen la mano de la manera más orgánica.

Además de ocupar un papel fundamental dentro de la obra periodística del autor, al igual que sucede con el reportaje, la practicidad con la que la crónica es capaz de condensar los acontecimientos del modo más efectivo y vistoso posible hizo que Gabo se valiese de su andamiaje para dar forma a algunas de sus publicaciones. Debemos añadir que fueron algunas crónicas puras, como en el caso que analizaremos a continuación, las que sirvieron de acicate para crear algunas de las más bellas ficciones con las que nos sorprendió el escritor. De igual manera, este género le permitirá jugar con la realidad, como en el fondo hizo a lo largo de toda su obra de ficción, para hacer de ella un relato que, si bien no se aleja del todo de lo realmente sucedido, engrandece los hechos en su hibridación con lo ficticio.

4.3.1. El origen de *Del amor y otros demonios*

En 1994, Gabriel García Márquez publica la que sería su penúltima novela: *Del amor y otros demonios*. En ella, se narran las vivencias de Sierva María de Todos los Ángeles, la pequeña hija de un marqués, criada entre el decoro burgués de la nobleza y las supersticiones tribales del servicio. Tras la mordedura de un perro rabioso, Sierva María cae gravemente enferma y, al no poder encontrar una cura para su padecimiento y asociando su áspero carácter con males demoníacos, es enviada a un convento, donde es asistida por el sacerdote exorcista Cayetano Delaura, con quien mantendrá un romance imposible.

En el prólogo de esta novela, y en un intento más del autor por demostrar cómo la ficción se entrelaza íntimamente con la realidad hasta el punto de ser inseparable de esta, se nos indica, en una especie de crónica breve, cómo el origen de la novela se encuentra en un acontecimiento sucedido el 26 de octubre de 1949, cuando un Gabo aprendiz de *El Universal* es mandado a darse una vuelta por los alrededores del convento de Santa Clara en busca de una noticia:

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 sin ilusiones: «Date una vuelta por allá a ver qué se te ocurre». (García Márquez, 1994a, p. 11)

Llegado al convento; al escritor lo sorprenden las excavaciones que en este se llevan a cabo para convertirlo en un hotel de cinco estrellas, y cómo en dichas prospecciones se han hallado multitud de cadáveres de nobles y obispos. De entre todos los hallazgos funerarios, uno en particular llama la atención de García Márquez: la tumba de Sierva María de Todos los Ángeles, de la cual sobresale una gran cabellera rubia adherida a un cráneo de niña que coincidiría con las descripciones que ciertas leyendas caribeñas hacían de una marquesita que adquirió poderes sobrenaturales tras ser mordida por un perro rabioso.

La historia del prólogo es a menudo tomada como verdadera por preceder a la narración fantástica y justificarla. No obstante, como demostraría el periodista Ernesto

McCausland en un videoreportaje cercano a la fecha de publicación del libro en el que llega a entrevistar al propio Gabo, aquella aproximación al convento sí se produjo, pero ninguna noticia importante sucedió aquel día de octubre, pues las excavaciones para la construcción del hotel, en las que sí se encontraron restos humanos, no sucederían hasta 1992 (Centro Gabo, 2020). Aunque el autor afirma ya tener escrito el prólogo para aquella fecha, los sucesos nos hacen pensar en una nueva invención de un García Márquez que, en una especie de juego que propone desentrañar a los lectores más ávidos, es capaz de entremezclar dos sucesos reales para dar lugar a un nuevo escenario ficticio de apariencia real en el que, si bien no se cuenta una versión pormenorizada de la verdad, se siguen mostrando las realidades que dan lugar al argumento de *Del amor y otros demonios*:

En la entrevista, García Márquez reveló que el prólogo de su libro en el que relata la exhumación de cuerpos humanos en el antiguo convento de Santa Clara es completamente inventado. Esto quiere decir que el 26 de octubre de 1949, la fecha en que García Márquez descubrió los huesos de Sierva María de Todos los Ángeles, ocurrió en la vida real de una forma muy distinta a como aconteció en la imaginación del escritor.

“Si alguien se pone de reportero activo y perspicaz, y se va a averiguar la historia de todo esto, se va a encontrar con que no había tumbas en el hospital de Santa Clara y que jamás se sacaron obispos de ahí. Todo eso sucedió en la novela, lo que es en cierto modo una manera de suceder en la realidad”, afirmó Gabo. (Centro Gabo, 2020)

Sea cual fuere la realidad, el prólogo de *Del amor y otros demonios*, es un ejemplo más de cómo, para García Márquez, el oficio de cronista se parece más a una condición personal que a una profesión cualquiera. El autor arrastra su condición hasta aplicar su faceta de cronista en lo ficticio, donde, aun inventando una nueva realidad, el destello de los hechos verdaderos brilla camuflado en un escenario de esencia veraz embellecida por la ficción. Huelga decir que, a pesar de la invención que en el prólogo se produce, no nos encontramos ante ninguna práctica sancionable, pues la novela es un género íntegramente de ficción en el que prima la libertad creativa del autor, al no encontrarse este en deuda con ningún tipo de verdad: el uso de un prólogo ficticio hecho pasar por real no es más que un recurso narrativo totalmente lícito en esta clase de géneros. El sometimiento a la verdad, siempre exigible en textos periodísticos, disuadiría al autor

de cumplir su verdadera función en una novela, que no es otra que el derecho y el deber de, a través de su ingenio creativo y su esfuerzo incansable por sumergirse en mundos inventados, sorprender al lector con cada nueva invención y hacerlo partícipe, como el propio autor lo fue durante el proceso de creación, de la nueva historia que cobra vida ante sus ojos.

4.3.2. *Crónica de una muerte anunciada*, la hibridación

En 1981 se produce la publicación del que tal vez sea uno de los trabajos más inclasificables de Gabriel García Márquez: *Crónica de una muerte anunciada* es una narración policiaca en la que se relata el asesinato del joven Santiago Nasar a manos de los hermanos Vicario. Este crimen, por el que Santiago Nasar pagaría el ultraje de haber mancillado la virginidad de Ángela Vicario antes de su matrimonio con Bayardo San Román, guarda la peculiaridad de ser conocido por todos los habitantes del lugar a excepción de la víctima, a la cual nadie advierte de su fatal suerte.

La ficción narrada en *Crónica de una muerte anunciada* no sólo adopta, como su propio nombre indica, la estructura exacta de una crónica, sino que la imita a la perfección en el estilo de su redacción. Su introducción nos sitúa de lleno ante la acción respondiendo de una vez todas las preguntas que un lector necesita tener respondidas para enfrentarse a una noticia y sigue el curso de los acontecimientos de manera lineal hasta su final, con una sobriedad que no disuade al autor de narrar con belleza, profusión de detalles y enriquecer la narración con testimonios de los personajes que presenciaron parte del acontecimiento:

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 atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros. «Siempre soñaba con árboles», me dijo Plácida Linero, su madre, evocando 27 años después los pormenores de aquel lunes ingrato. «La semana anterior había soñado que iba solo en un avión de papel de estaño que volaba sin tropezar por entre los almendros», me dijo. Tenía una reputación muy bien ganada de intérprete certera de los sueños ajenos, siempre que se los contaran en ayunas, pero no había advertido ningún augurio aciago en esos dos sueños de su

hijo, ni en los otros sueños con árboles que él le había contado en las mañanas que precedieron a su muerte.

Tampoco Santiago Nasar reconoció el presagio. Había dormido poco y mal, sin quitarse la ropa, y despertó con dolor de cabeza y con un sedimento de estribo de cobre en el paladar, y los interpretó como estragos naturales de la parranda de bodas que se había prolongado hasta después de la media noche. (García Márquez, 1986, pp. 7–8)

La perfecta identificación de *Crónica de una muerte anunciada* con una auténtica crónica periodística hace dudar al lector de si se encuentra ante la narración de un suceso real o, por el contrario, el aspecto de crónica es tan sólo una herramienta formal para modelar la ficción.

La obra está profundamente inspirada en un suceso similar ocurrido en 1951 en el municipio colombiano de Sucre, que marcaría a García Márquez durante toda su juventud. Se trata del asesinato de Cayetano Gentile Chimento a manos de los hermanos Chica Salas por la deshonra de su hermana, Margarita, que celebró su boda con Miguel Reyes Palencia:

Me pareció que el tema era eterno y empecé a tomar datos de testigos, hasta que mi madre descubrió mis intenciones sigilosas y me rogó que no escribiera el reportaje. Al menos mientras estuviera viva la madre de Cayetano (...). Mi reacción inmediata fue sentarme a escribir el reportaje del crimen pero encontré toda clase de trabas. Lo que me interesaba ya no era el crimen mismo sino el tema literario de la responsabilidad colectiva (...). Sin embargo, desde aquel día no pasó uno en que no me acosaran los deseos de escribirlo (...). Mi madre siguió firme en su determinación de impedirlo contra todo argumento, hasta treinta años después del drama, cuando ella misma me llamó a Barcelona para darme la mala noticia de que Julieta Chimente, la madre de Cayetano, había muerto sin reponerse todavía de la falta del hijo (...). —Sólo una cosa te suplico como madre —me dijo—. Trátalo como si Cayetano fuera hijo mío. El relato, con el título de ‘Crónica de una muerte anunciada’, se publicó dos años después. Mi madre no lo leyó por un motivo que conservo como otra joya suya en mi museo personal: “Una cosa que salió tan mal en la vida no puede salir bien en un libro”. (García Márquez, 2002b, pp. 459–461)

Aunque la acción principal permanece relativamente fiel a lo allí sucedido y se apoya, según las palabras del autor, en una investigación realizada cuando aún los acontecimientos no habían sido nublados por el recuerdo (García Márquez, 2002b, p. 459), es aún imposible discernir (y tal vez lo sea por siempre tras la desaparición de Gabo) el límite entre lo que *Crónica* le debe al crimen de Sucre y lo que es producto de la imaginación del autor. Si bien es posible que el escritor, como indica Reyes Palencia en un libro que despejará dudas a quien esté dispuesto a creerle (Fernández, 2017), acudiera a la boda que allí se narra y conociese de primera mano a algunos de los implicados, nunca sabremos hasta qué punto la inclusión de la familia consanguínea de Gabo, así como de su esposa, forma parte de una acrobacia imaginativa o es uno más de los insólitos episodios de la extraordinaria vida del escritor. Nos encontramos, por tanto, ante la hibridación definitiva entre periodismo y ficción, una amalgama perfecta, un truco de prestidigitador del que García Márquez no quiso que viésemos los hilos; los mismos que cuarenta años después, y tras numerosos análisis e investigaciones, somos incapaces de encontrar.

No obstante, y a pesar de que la mayoría del contenido del libro se encuentra flotando en una nebulosa donde lo real es indistinguible de lo inventado, podemos encontrar a lo largo de la narración ciertos elementos fantásticos propios de la firma de García Márquez que bien podrían clasificarse dentro de los que la crítica denomina propios del cajón de sastre del realismo mágico. Nos referimos, por ejemplo, al persistente olor que Santiago Nasar dejaría en los Vicario y que se prolongaría varios días después de su muerte o la continua entrada del alma de Yolanda de Xius en su antiguo hogar para recuperar sus pertenencias.

Las incógnitas de *Crónica de una muerte anunciada* se complementan a su vez con las cuestiones planteadas acerca de la posteridad de los personajes. En dos artículos que García Márquez titula “El cuento del cuento”, publicados en *El País* al poco de la salida a la luz de la obra, se nos habla de la vuelta al amor de Ángela Vicario y Bayardo San Román:

"Tengo una vaina que le interesa", me dijo de pronto: "Bayardo San Román volvió a buscar a Ángela Vicario".

Tal como él lo esperaba, me quedé petrificado. "Están viviendo juntos en Manaure", prosiguió, "viejos y jodidos, pero felices". No tuvo que decirme más

para que yo comprendiera que había llegado al final de una larga búsqueda.
(García Márquez, 1991, p. 147)

Una vez más, y debido a la maravillosa incertidumbre que porta consigo el carácter híbrido de la narración, no podemos discernir si este se trata de un relato verdadero que colma el afán completista del García Márquez periodista por mantener informado al lector o es una ficción juguetona más (algo que explicaría por qué el nombre de los personajes se mantiene como en *Crónica*) que demuestra la prodigiosa capacidad inventiva del genio colombiano.

Podríamos por ello decir que *Crónica de una muerte anunciada* es una de sus obras más reseñables, por la cual Gabriel García Márquez se erige una vez más y de manera definitiva como un escritor que está dispuesto a poner al servicio de la narración todos los recursos de los que se ve dotado, sin distinguir si estos son típicos de un género informativo o de ficción; si el contenido es de origen real o inventado. Sólo así el escritor se verá capacitado para conseguir la mejor versión posible de cada obra y alcanzar un resultado con el que saciar el instinto de cuentista que ha guiado toda su vida. Si atendemos a las escasas declaraciones que dejó en vida contemplaremos que Gabo nunca quiso más que aquello: premiar al lector con nuevas obras con las que ensanchar su inmenso universo creativo; las cuales, como el mismo dijera, le permitían sentirse más querido (Club Promotores de Lectura y Escritura, 2018).

5. CONCLUSIONES

Tras el análisis en profundidad de los rasgos de la obra periodística y de ficción de García Márquez a través de estos títulos, podemos concluir que ambas dialogan y se influyen entre sí, prestándose recursos con los que enriquecer las narraciones de manera sustancial. Es el caso del uso de estructuras propias de composiciones periodísticas en narraciones de ficción con el objeto de aportarles credibilidad y una organización clara de las ideas. Así como también sucede en la otra dirección, en la que recursos poéticos, lejanos al mundo preciso y poco dado a la floritura del periodismo, son empleados en narraciones periodísticas, utilizando un estilo similar al que acostumbramos a ver en textos en los que el autor no debe permanecer fiel a ninguna realidad.

De este diálogo entre ambos géneros, producido en la segunda mitad del siglo XX, serán conscientes sus sucesores, tanto autores de ficción como periodistas, los cuales crearán obras en las que será más frecuente la hibridación de géneros, así como el empleo de una nueva forma de contar la realidad de la que Gabo sembró la simiente. Podemos por ello confirmar a García Márquez como uno de los padres del nuevo periodismo, de esencia puramente latinoamericana, a cuya expansión y engrandecimiento no sólo contribuyó con la labor de su Fundación sino con su propio ejemplo. Asimismo, el autor puede considerarse pionero en asentar las bases, junto con tantos otros coetáneos, de una nueva manera de narrar, ya universalizada, en la que el carácter mitológico de la América Latina es palpable en la habitual manera de hilvanar realismo con fantasía.

En la construcción de la nueva forma de narrar la realidad de la que se nutrirían las generaciones sucesivas podemos extraer también un claro precedente de la concepción de la figura del periodista como lo que realmente es: un escritor que escoge la realidad como materia prima para elaborar sus narraciones. Podemos por tanto concluir que la belleza y la destreza estilística presentes en la obra de García Márquez juegan un papel esencial en la necesaria consideración del periodismo dentro del inmenso universo de la literatura, donde tienen cabida los textos de cualquier naturaleza siempre que pongan de manifiesto su calidad y la depuración del estilo de quien los escribe. Esta afirmación, que tan obvia se nos hace en un presente en el que concebimos las narraciones periodísticas como el producto literario que son, es, sin embargo, necesaria para disipar las aspiraciones (minoritarias pero existentes) de quienes quieren hacer de la literatura un recinto exclusivo para la ficción.

La obra del escritor colombiano resulta indisociable de su biografía por encontrar asiento en sucesos reales que el escritor experimentó en vida: es de ellos de los que rindió cuenta en su obra periodística y los cuales metamorfoseó en su obra de ficción. Todos ellos los vivió en base a una educación, una cultura y unos principios adquiridos en el Caribe. La concepción de lo fantástico como algo cotidiano que incluir en sus obras sin mayor sobresalto no puede responder a otra influencia que a la de los sucesos históricos, las leyendas y mitos fantásticos entre los que creció y que guiaron una obra escrita desde una afortunadamente inevitable perspectiva caribeña.

El que García Márquez ponga en la mayoría de ocasiones, especialmente en su obra periodística, el punto de mira en los solitarios y los olvidados, nos hace ver de qué manera el escritor es un hombre comprometido con la sociedad de su tiempo y dispuesto a aprovechar su preminencia como ser ilustre, así como la voz que los soportes periodísticos, y literarios en general, le brindan, para denunciar ciertas situaciones (como la precariedad del Chocó o la situación del Chile de Pinochet) y concienciar al lector acerca de los problemas que el mundo, y muy especialmente América Latina, afrontan. Son esta bonhomía y el deseo de progreso los que le llevarían, de manera más o menos acertada, a apoyar determinadas causas como el gobierno de Fidel Castro en Cuba.

La utilización del periodismo como herramienta para conseguir un mundo mejor hace, por tanto, que nos resulte inconcebible que las escasas inclusiones no explicitadas de ficción en algunos textos periodísticos respondan a una mala voluntad. Por lo contrario, podemos inferir que esta ficcionalización de la realidad responde al impulso de un narrador joven (pues es durante su primera etapa como periodista donde se producen estos percances) que busca escribir, contar historias a toda costa, aunque para ello deba vulnerar algunos preceptos. Será su toma de conciencia como periodista y el intachable rigor que siempre lo caracterizó los que le disuadirán de que estos errores pudieran repetirse.

No obstante, de aquella energía que hacía que el joven Gabo sucumbiera a las mieles de la invención podemos extraer un rasgo de extraordinaria positividad, tal vez el más relevante de los aquí expuestos y sobre el que versa la mayoría de nuestra investigación. Se trata de la concepción de García Márquez, por encima de cualquier clasificación, como un escritor entregado a la pasión de contar buenas historias sin encerrarse en cajones estanco. Gabo no dudó en valerse de cualquier recurso que le fuera necesario

para hacer de una historia la mejor versión de sí misma, hibridando géneros con la mayor naturalidad (tal vez sin darse cuenta siquiera de la profunda originalidad de lo que hacía), anteponiendo la creatividad a cualquier otra exigencia (salvo cuando se encontraba frente a un texto periodístico, donde también se exigía un respeto a la verdad), tomando lo mejor de cada género, aprendiendo de los grandes maestros a los que tanto admiró, reportajeando las novelas y novelando los reportajes, construyendo un nuevo universo formal y creativo que asentaría los precedentes de una literatura que nunca volvería a ser la misma tras su paso por ella: que bien le valió el Nobel y su consagración en el Olimpo de los grandes escritores que vivieron para contar.

6. REFERENCIAS

6.1. Fuentes bibliográficas y hemerográficas

- Andrade, I. (2014, 28 abril). La realidad detrás de las ficciones de García Márquez. *Razón Pública*.
<https://razonpublica.com/la-realidad-detras-de-las-ficciones-de-garcia-marquez/>
- BBC News Mundo. (2014, 17 abril). Cinco personajes inolvidables de García Márquez. *BBC News Mundo*.
https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/04/140404_garcia_marquez_personajes_literatura_ob_amv
- Bedoya S., C. L. (2016, 3 octubre). La compañera de «Gabo» en la construcción de *Noticia de un secuestro*. *elpais.com.co*.
<https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/la-companera-de-gabo-en-la-construccion-de-noticia-de-un-secuestro.html>
- Camus, A. (1983). *La peste* (1.a ed.). Edhasa.
- Centeno, D. (2010). Periodismo y literatura: nacimiento e infección. *Cuadernos Unimetanos*, 23, 23–25.
- Centro Gabo. (2020, 8 mayo). *Así se escribió Del amor y otros demonios*.
<https://centrogabo.org/gabo/gabo-habla/asi-se-escribio-del-amor-y-otros-demonios>
- Centro Gabo. (2021, 19 junio). *10 consejos de García Márquez para escribir un cuento*.
<https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/10-consejos-de-garcia-marquez-para-escribir-un-cuento>
- Club Promotores de Lectura y Escritura. (2018, 30 octubre). *Entrevista a Gabriel García Márquez por Germán Castro Caycedo RTI TV 1976* [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=8bu8XC7QW4s&t=2196s>

- Cortázar, J. (2019). *Bestiario* (1.a ed.). Penguin Random House Grupo Editorial SA de CV.
- Cortez, A. (2020, 11 diciembre). *El arte de mentir | Desde mi barbecho*. Portal de noticias vea.global.

<https://www.vea.global/el-arte-de-mentir/>
- De Toro, A. (1984). Estructura narrativa y temporal en Cien años de soledad. *Revista Iberoamericana*, 957–978.
- Defoe, D. (2010). *Diario del año de la peste*. Impedimenta.
- Del Águila, J. M. (2019). Estudios críticos de Noticia de un secuestro (1996): fundamentos sobre la novela como alegoría, género e interpretación literaria. (*pensamiento*), (*palabra*). . . *Y obra*, 21, 26–41.

<https://doi.org/10.17227/ppo.num21-9471>
- Fernández, L. (2017, 17 abril). *La verdadera historia de «Crónica de una muerte anunciada»*. listindiario.com.

<https://listindiario.com/la-republica/2017/04/17/462107/la-verdadera-historia-de-cronica-de-una-muerte-anunciada>
- Festival Gabo. (2016, 29 septiembre). *Luzángela Arteaga en el Festival Gabo* [Vídeo]. Vimeo.

<https://vimeo.com/184894124>
- Fundación Ernesto McCausland. (2012, 10 octubre). *Gabo habla del Caribe* [Vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=h7gue1lYoVk&t=41s>
- García Márquez, G. (1979). *Cuando era feliz e indocumentado*. Plaza & Janés.
- García Márquez, G. (1986). *Crónica de una muerte anunciada* (Libro Amigo 1o ed.). Bruguera.
- García Márquez, G. (1991). *Notas de prensa, 1980–1984*. Mondadori España, S.A.

- García Márquez, G. (1993). *Doce cuentos peregrinos*. Círculo de lectores, S.A.
- García Márquez, G. (1994a). *Del amor y otros demonios*. Mondadori (Grijalbo Comercial, S.A.).
- García Márquez, G. (1994b). *Relato De un Náufrago* (2.a ed.). Mondadori.
- García Márquez, G. (1995). *Obra periodística 2. Entre cachacos*. Sudamericana.
- García Márquez, G. (1996, 20 octubre). El mejor oficio del mundo. *El País*.
https://elpais.com/diario/1996/10/20/sociedad/845762406_850215.html
- García Márquez, G. (1999). *La aventura de Miguel Littín Clandestino En Chile* (6.a ed.). Plaza & Janes Editores, S.A.
- García Márquez, G. (2002a). *Cien años de soledad* (2.a ed.). Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L.
- García Márquez, G. (2002b). *Vivir para contarla* (2.a ed.). Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L.
- García Márquez, G. (2016). *Noticia de un secuestro*. Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U.
- Hemingway, E. (2015). *Muerte en la tarde*. Titivillus.
- López Hidalgo, A. (2012). *La columna. Periodismo y literatura en un género plural*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- López Hidalgo, A., Darío Restrepo, J., Poblete Alday, P., Serrato Córdova, J. E., Bermúdez Antúnez, S., Pereira Lima, E., Workman, A., Aguilar Guzmán, M., & Palau-Sampio, D. (2018). *Periodismo narrativo en América Latina*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Manrique Sabogal, W. (2014, 17 abril). Muere Gabriel García Márquez: genio de la literatura universal. *El País*.
https://elpais.com/cultura/2014/02/06/actualidad/1391715274_928706.html
- Ocampo, S., Larrañaga, R. S., Celis, C. G., Ruiz, M. A. P., Rodríguez, R. P., & Campos, J. E. B. (2016). *Miguel Littín: Del cine, la literatura y otras clandestinidades* (5.a ed.). Universidad Autónoma de Bucaramanga.

- Osorio, C. (2021, 18 mayo). Los últimos días sin recuerdos de Gabriel García Márquez. *El País*.
<https://elpais.com/cultura/2021-05-18/la-dulce-despedida-de-rodrigo-garcia-a-sus-padres-gabo-y-mercedes.html>
- Pont, E. (2019, 17 abril). Gabo, el periodista escritor. *La Vanguardia*.
<https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20190417/461591331342/gabriel-garcia-marquez-periodista-escritor.html>
- Posada Carbó, E. (1998). La novela como historia. Cien años de soledad y las bananeras. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 35(48), 3–19.
- Rivas Hernández, A. (2011). ¿Ficción o realidad? El valor sociológico de Relato de un naufrago de Gabriel García Márquez. *Acta literaria*, 42, 45–59.
<https://doi.org/10.4067/s0717-68482011000100004>
- Rulfo, J. (2019). *Pedro Páramo* (1.a ed.). RM Verlag, S.L.
- Santamaria, L. (1995). *El Comentario Periodístico: Los Generos Persuasivos*. Paraninfo.
- Sierra Caballero, F., & López Hidalgo, A. (2016). Periodismo narrativo y estética de la recepción. La ruptura del canon y la nueva crónica latinoamericana. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 22(2), 915–934.
<https://doi.org/10.5209/esmp.54243>
- Stoker, B. (1993). *Drácula*. Círculo de lectores, S.A.
- Vargas Llosa, M. (2009). *Sueño y realidad de América Latina*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.