



Los doce cuentos de García Márquez. ¿O son trece? Paratopía, parodia e intertextualidad en *Doce cuentos peregrinos*

Kristine Vanden Berghe

To cite this article: Kristine Vanden Berghe (2009) Los doce cuentos de García Márquez. ¿O son trece? Paratopía, parodia e intertextualidad en *Doce cuentos peregrinos*, *Bulletin of Spanish Studies*, 86:1, 85-98, DOI: [10.1080/14753820802696790](https://doi.org/10.1080/14753820802696790)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/14753820802696790>



Published online: 04 Feb 2009.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 263



View related articles [↗](#)



Citing articles: 1 View citing articles [↗](#)

Los doce cuentos de García Márquez. ¿O son trece? Paratopía, parodia e intertextualidad en *Doce cuentos peregrinos*

KRISTINE VANDEN BERGHE

Université de Liège/Université de Namur

Hacia 1974 Gabriel García Márquez empezó a redactar una serie de textos sobre las experiencias de personajes latinoamericanos en Europa, experiencias que despertaban su interés en la medida en que fueran extrañas. Aún no había encontrado el molde en el que iba a verter los textos cuando, en 1979, empezó a redactar *Crónica de una muerte anunciada*. Por lo menos, esto es lo que dice en el prólogo de *Doce cuentos peregrinos*, una colección de cuentos publicada en 1992 sobre el tema susodicho.¹ Debido con toda probabilidad a su aparente ausencia de enigmas, los cuentos sólo lograron captar mínimamente la atención de la crítica académica. Pero en este corpus exiguo, los estudios sobre el prólogo ocupan una posición privilegiada, de lo cual se desprende que se trata de un texto que llama la atención e intriga. Firmado con el nombre del autor y titulado ‘Porqué doce, porqué cuentos, porqué peregrinos’ [sic], narra a manera de analepsis el largo y accidentado proceso creativo de la génesis del libro. Este título va precedido por otro, ‘Prólogo’, que se refiere exclusivamente al género y está impreso en caracteres más grandes. En las críticas que se han hecho en torno al prólogo se nota una falta de consenso y bastante confusión. La mayoría de los exégetas lo leen como un documento que relata de manera verídica el proceso de creación de los cuentos. El ejemplo más claro de esta lectura es el texto de Méndez quien no cuestiona en ningún momento las afirmaciones del autor en su prólogo, confianza que se desprende de frases tales como ‘como se explica en el Prólogo’.² En cambio, otros se acercan al texto ante todo en función de dos objetivos usuales del género prologal. Más

1 Gabriel García Márquez, *Doce cuentos peregrinos* (Madrid: Debolsillo, 2005 [1ª ed. 1992]). De aquí en adelante citaré por esta edición.

2 José Luis Méndez, ‘Los peregrinos extraviados: reflexiones sobre “Las cosas extrañas que le [sic] suceden a los latinoamericanos en Europa”’, *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 10:38 (1996), 157–66 (p. 159).

específicamente, se resalta entonces cómo García Márquez quiere motivar al lector para que éste lea los cuentos mediante una *captatio benevolentiae* y cómo sugiere simultáneamente el modo correcto de leerlos estableciendo con él un pacto de lectura basado en la verosimilitud literaria. Como dice Rodríguez-Vergara, quien analiza tres cuentos a partir del prólogo, la 'lectura [de éste es] indispensable para enmarcar la pauta de interpretación de los cuentos'.³ Por su parte, Houvenaghel, en un texto sobre la verosimilitud en los doce cuentos, parte del prólogo para luego argumentar cómo la promesa de verosimilitud que se hace allí, se cumple en los cuentos.⁴

La primera interpretación del prólogo, como documento, se explica por el hecho de que el escritor lo presenta como un texto histórico que da cuenta de la génesis del libro. A diferencia de otras aperturas, que contestan a las preguntas sobre el cuándo, dónde y quién de la fábula, García Márquez contesta a las mismas preguntas, pero lo hace con respecto al *proceso de redacción* de la misma. En esta calidad, el prólogo aparece como un texto marco, documental, que promete decir la verdad y que se distingue de los textos enmarcados, los cuentos, ficticios, que se leen a partir de un pacto de verosimilitud. En un primer tiempo analizaré el prólogo desde este punto de vista, demostrando cómo pacta con el lector para que éste proceda a una lectura histórica y cómo en este pacto es fundamental el topos literario de la paratopía.

Unos fallos en este pacto, empero, hacen bascular el estatuto del texto como un 'documento' que, desde una posición exterior, comenta los textos de ficción que introduce, y llaman la atención sobre la segunda naturaleza de este mismo texto, la de ser un 'monumento', una construcción literaria que invita a ser leída como otro cuento más y que está basada en un pacto de verosimilitud. En un segundo tiempo analizaré por tanto cómo, en el nivel de la connotación, el prólogo desconstruye y desmiente paródicamente lo que pretende en el de la denotación, transformándose de esta manera en el cuento número trece. Esta nueva configuración hace pensar inmediatamente en la primera colección de relatos de William Faulkner, titulada *These Thirteen*,⁵ por lo cual en un tercer momento iré en busca de unas posibles relaciones intertextuales entre ambas colecciones de cuentos.

Los doce: la denotación o la construcción paratópica del autor-crítico

En *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Dominique Maingueneau sugiere a partir de una serie de ejemplos que el lugar desde

3 Isabel Rodríguez-Vergara, 'Escritura, creación y destrucción en *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez', *Hispanic Journal*, 15:2 (1994), 345-59 (p. 346).

4 Eugenia Houvenaghel, 'La doble retórica de lo verosímil en *Doce cuentos peregrinos*', *Neophilologus*, 83:1 (1999), 59-71.

5 William Faulkner, *These Thirteen*. Volume Two of the Collected Short Stories of William Faulkner (3 vols) (London: Chatto and Windus, 1974 [1^a ed. 1931]).

el cual se enuncian los discursos filosóficos y literarios, si bien varía en el tiempo, siempre es paradójico y se define como una complicada y difícil negociación entre el lugar y la ausencia de lugar, como una imposibilidad de estabilizarse.⁶ Para el escritor es problemática su pertenencia a un lugar o a una función, así como a un grupo:

Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société: il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable 'place'. Localité paradoxale, *paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser.⁷

Una implicación fundamental de la posición paradójica o paratopía, es que el escritor constantemente explota las roturas que se abren en la sociedad. Se presenta entonces como bohemio, solitario, artista, o, simplemente, distinto de alguna forma de los demás: Maingueneau lo define como el que no está en su lugar allí donde está, el que se desplaza de un lugar a otro sin arraigarse nunca de manera más o menos definitiva, el que no encuentra su lugar, el que no se acomoda. Simultáneamente, esta característica del escritor implica que suele identificarse con cuantos atraviesen y crucen las fronteras trazadas entre grupos sociales, como los judíos, los aventureros, los indígenas de América, etc.⁸ En el prólogo (y los cuentos) de *Doce cuentos peregrinos* la paratopía es el tema básico, pues está omnipresente, y toma varias formas: se presenta como coyuntura que separa al 'yo' de un grupo (paratopía de identidad), de un tiempo (paratopía temporal) y, sobre todo, de un lugar (paratopía espacial). Más concretamente, el prologuista capta la benevolencia del lector y establece con él un pacto de lectura al resaltar los rasgos paratópicos que caracterizan los temas de sus cuentos, el soporte material de la escritura, la génesis de su libro y su propio retrato como autor.

Ya desde las zonas paratextuales que preceden a la lectura, los títulos del prólogo y del volumen, el tema de la paratopía se presenta plenamente mediante el calificativo 'peregrino' cuya polisemia es sugerida de manera relativamente explícita en el propio prólogo. Se refiere en primer lugar al tema de los doce cuentos que relatan, cada uno a su manera, los avatares durante o después de un desplazamiento geográfico de alguno de sus protagonistas. *Doce cuentos peregrinos* es, en un sentido muy peculiar, un

6 Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (Paris: Armand Colin, 2004).

7 Maingueneau, *Le Discours*, 52-53.

8 Maingueneau, *Le Discours*, 77.

libro de relatos de viajeros y de viajes en barco, avión, autobús o coche. Pero ya sabemos que García Márquez suele emplear la palabra ‘peregrino’ también en su sentido cervantino. Efectivamente, éste es el caso de esta colección en la que las peregrinaciones de sus personajes comparten su rara índole con las aventuras quijotescas: el escritor define el tema de sus cuentos como ‘las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa’ (*DCP*, 6). Sus personajes y las aventuras de éstos son, pues, peregrinos en esos dos sentidos de la palabra.

Por añadidura, la palabra ‘peregrino’, además de calificar el contenido de los cuentos, se refiere a su génesis. El prólogo narra dicho proceso haciendo hincapié ante todo en los avatares del soporte material de la escritura, los folios. De esta manera, el principal sujeto de la peregrinación es ‘un cuaderno de escuela’ prestado al autor por sus hijos (*DCP*, 6), y al que éste se refiere con las expresiones ‘las notas’ (*DCP*, 8), y los ‘apuntes del cuaderno’ (*DCP*, 8). Los apuntes se guardan en algún lado de la casa, viajan en los morrales de libros con los hijos del autor, cuidadosos éstos de que no se pierdan, acaban por perderse pese a esos cuidados, vuelven a escribirse, alguna vez llegan a tirarse y con todo terminan por publicarse. El autor sugiere abiertamente que la palabra ‘peregrino’ del título se lea también en función del soporte de la escritura al hablar del ‘incesante peregrinaje de ida y vuelta al cajón de la basura’ de los apuntes (*DCP*, 9). El hecho de que el calificativo ‘peregrino’ se aplique tanto a los temas y los personajes de la escritura como al soporte de ésta ilustra la índole intensamente metaficticia del texto prologal que desconstruye ante los ojos del lector el proceso de la creación literaria a la vez que reconstruye los largos viajes que hizo el cuaderno de escuela.

Los vaivenes entre un lugar y otro que atañen al soporte de la escritura, también afectan a la búsqueda del molde genérico en el que los apuntes deberían verterse, una decisión imprescindible para poder establecer un pacto de lectura. El segundo gran tema del prólogo es esta búsqueda del género literario adecuado. En el relato que hace de la génesis de su libro, García Márquez insiste en la discontinuidad del proceso, las múltiples rupturas y los numerosos desplazamientos de una economía genérica a otra: al proyecto de escribir una novela lo sustituyó la idea de hacer una colección de cuentos, y luego de abandonar este proyecto cambió de opinión y pensó que debían ser notas de prensa. Por otra parte, antes de que les diera su forma cuentística actual, se había convencido de que, de hecho, lo mejor que podía hacer era convertir sus notas en guiones de cine. El escritor por tanto deja cuidadosamente constancia de sus centros de interés y de los géneros que cultiva con predilección: novela y cuentos, periodismo y ficción, literatura y cine.

El movimiento que desplaza los papeles y que ritma los saltos de un género literario a otro, también afecta al propio autor quien relata sus desplazamientos entre países y continentes durante el proceso de vacilación y cavilación: ‘después de cinco años de vivir en Barcelona’ (*DCP*, 5), ‘en

nuestros viajes frecuentes' (*DCP*, 6), 'Fue en México, a mi regreso de Barcelona' (*DCP*, 6), 'emprendí un rápido viaje de reconocimiento a Barcelona, Ginebra, Roma y París' (*DCP*, 9), 'A mi regreso de aquel viaje venturoso' (*DCP*, 10), 'veinte años antes en Europa' (*DCP*, 10), por lo cual el adjetivo 'peregrino' es aplicable igualmente al autor de esta narración en primera persona. Cabe observar que García Márquez considera su posición geográfica variable e inestable como punto de partida de un proceso de creación fértil que le inspiró y le sugirió sus temas. Se construye por tanto un autorretrato de un artista que se desplaza de un lugar a otro y de cuyo nomadismo nace la escritura. El que no se establezca definitivamente toma el aspecto de quien no está en su lugar donde está, de quien no encuentra su lugar, no se estabiliza. Se trata, en todos estos casos, de lo que Maingueneau llama paratopía espacial, paratopía que, en estas pocas páginas del prólogo, está presente de manera insistente.

A esto se añade que el propio motor que puso en marcha el mecanismo de la escritura se presenta como un acontecimiento bastante paratópico en otro sentido de la palabra. A García Márquez le vino la idea de escribir sobre el tema por un sueño que tuvo:

aquel sueño ejemplar lo interpreté como una toma de conciencia de mi identidad, y pensé que era un buen punto de partida para escribir sobre las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa. (*DCP*, 6)

Al presentarse soñando, el escritor se sitúa en un espacio paratópico ubicado entre la vida y la muerte. Aparte de la forma del sueño, también su contenido es significativo:

Soñé que asistía a mi propio entierro, a pie, caminando entre un grupo de amigos vestidos de luto solemne, pero con un ánimo de fiesta. Todos parecíamos dichosos de estar juntos. Y yo más que nadie, por aquella grata oportunidad que me daba la muerte para estar con mis amigos de América Latina, los más antiguos, los más queridos, los que no veía desde hacía más tiempo. Al final de la ceremonia, cuando empezaron a irse, yo intenté acompañarlos, pero uno de ellos me hizo ver con una severidad terminante que para mí se había acabado la fiesta. 'Eres el único que no puede irse', me dijo. Sólo entonces comprendí que morir es no estar nunca más con los amigos. (*DCP*, 6)

En el sueño narrado por García Márquez, su entierro toma rasgos paradójicos: hay luto y fiesta, el protagonista es el muerto y el vivo, el que está rodeado de amigos y a punto de ser separado de ellos. Hallamos aquí otra faceta de la paratopía, la identitaria que se presenta bajo la forma de la separación del individuo frente al grupo. Este movimiento paratópico que desvincula al escritor de su entorno funciona, en el prólogo de García Márquez, como otro principio y origen de la creación.

Incluso, si nos detenemos un momento en el tema de la muerte, que aparece como fuente simbólica de la escritura, descubrimos otro significado de peregrino, el de 'estar en esta vida, en que se camina a la patria celestial' (RAE). Es como si, al igual que hacer un viaje lejos de casa, la escritura, el propio acto de escribir, se imaginara como un proceso de envejecimiento y decrepitud. De esta manera se configura un lazo estrecho entre la actividad de contar una historia y el carácter temporal de la vida humana. Si tomamos en cuenta que Gabriel García Márquez describe la redacción de su libro como un proceso complicado, jalonado de decisiones difíciles y que duró más de una década, esta interpretación se impone todavía más.

Finalmente, señalemos la presencia de lo que Maingueneau llama la paratopía temporal, paratopía que se basa en el anacronismo: mi tiempo no es mi tiempo. Se vive en el modo del arcaísmo o de la anticipación.⁹ Por una parte el prologuista señala que lo que le hacía falta para escribir era una perspectiva en el tiempo: 'Por fin había encontrado lo que más me hacía falta para terminar el libro, y que sólo podía dármele el transcurso de los años: una perspectiva en el tiempo' (*DCP*, 10). Pero la paratopía se instala sobre todo en el hecho de que sus recuerdos ya no tienen nada que ver con la realidad, lo cual le hace sentirse como un sobreviviente de una época lejana y le causa una indecisión mental: 'De modo que me era imposible distinguir la línea divisoria entre la desilusión y la nostalgia' (*DCP*, 10).

El prologuista hace que el prólogo cumpla su primera función al asentar el carácter documental de éste mediante una enorme cantidad de detalles. Por otra parte, Rodríguez-Vergara ha argumentado que el prólogo, precisamente en la medida en que insiste en las dificultades de la génesis, constituye una 'justificación de su irregular volumen'.¹⁰ En cuanto a esta segunda función de solicitar la benevolencia del lector, hay no obstante una disfunción que nos lleva a entrever la posibilidad de una segunda lectura del texto, la de la connotación, o la paródica.

Los trece: la connotación o la desconstrucción paródica del prólogo

En un estudio sobre el prólogo de *El amor y otros demonios*, Carlos Rincón recuerda que, si el prologuista quiere incitar al lector a leer el texto, debe valorizar éste sin que la valoración del autor sea demasiado obvia o impertinente.¹¹ A fin de lograrlo, una estrategia usual es la de valorar directamente el tema para valorar indirectamente el texto. La estrategia de García Márquez se desvía completamente de la retórica tradicional al respecto y transgrede sus reglas ya que hace una publicidad directa y no mediatizada de su propio libro: por una parte resalta el interés que debería

9 Maingueneau, *Le Discours*, 87.

10 Rodríguez-Vergara, 'Escritura', 346.

11 Carlos Rincón, *García Márquez, Hawthorne, Shakespeare, De la Vega & Co. Unltd.* (Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1999), 40.

despertar el proceso de escritura en el lector: 'Ha sido una rara experiencia creativa que merece ser explicada' (*DCP*, 5); por otra parte elogia su propio volumen al afirmar que lo considera su mejor libro de cuentos:

conseguí una visión panorámica que me salvó del cansancio de los comienzos sucesivos, y me ayudó a cazar redundancias ociosas y contradicciones mortales. Creo haber logrado así el libro de cuentos más próximo al que siempre quise escribir. (*DCP*, 10)

Se trata de una forma por lo menos extraña de querer conseguir la indulgencia del lector. Otra transgresión tiene que ver con el retrato de este lector, al que el autor imagina como a un niño que quiere iniciarse en materia de literatura: la creación 'merece ser explicada, aunque sea para que los niños que quieren ser escritores cuando sean grandes sepan desde ahora qué insaciable y abrasivo es el vicio de escribir' (*DCP*, 5). Ambas disfunciones nos descubren la índole paródica del prólogo en cuanto *captatio benevolentiae*.

Estas disfunciones invitan asimismo a estar atentos a una posible socavación de la primera función, el establecimiento del pacto de lectura basado en el principio de la veracidad. A la manera detallada, y a primera vista fidedigna, en que García Márquez cuenta los desplazamientos relativos al origen de su libro se debe en gran medida el efecto de facticidad que provoca en el lector. Pero tal efecto se crea no sólo mediante el relato detalladísimo de todos los desplazamientos, sean físicos sean de orden simbólico, sino también mediante la abundancia y la precisión de los numerales. El prólogo arranca con las dos oraciones que siguen y que son ilustrativas del texto entero en la medida en que en él abundan las cifras:

Los *doce* cuentos de este libro fueron escritos en el curso de los últimos *dieciocho* años. Antes de su forma actual, *cinco* de ellos fueron notas periodísticas y guiones de cine, y *uno* fue un serial de televisión. (*DCP*, 5 [la cursiva es mía])

En este sentido, el segundo calificativo del título, la palabra *doce*, no es menos importante que 'peregrinos', pues llama la atención sobre la precisión numérica y avisa de la sobreabundancia de los numerales en el prólogo (e igualmente en algunos cuentos). En cuanto a las cuentas cronológicas de García Márquez, pese a estar tan minuciosamente consignadas o incluso por esto, su efecto no deja de ser parecido al de los detalles numéricos revelados por Pilar Ternera a Aureliano Buendía con respecto al tesoro escondido por Úrsula: tanta exactitud, como señala Carmelo Gariano en una investigación sobre el humor numérico en *Cien años de soledad*, carece de la información esencial: la ubicación del tesoro.¹² Lo mismo pasa con los numerales en el prólogo, abruman hasta tal grado que acaban por desinformar.

¹² Carmelo Gariano, 'El humor numérico en *Cien años de soledad*', *Hispania* (USA), 62:2 (1978), 443-50.

En el discurso que teje en torno al número doce, García Márquez casi no hace otra cosa que relatar la larga cadena de extravíos y reencuentros que desemboca en la cifra. Según narra en el prólogo, partió de 64 temas antes de que se extraviaran sus notas, volviera a recordar 30 de ellos e hiciera un radical trabajo de selección, para conservar 18 temas antes de eliminar 6 de ellos. La cifra 12 en García Márquez se presenta como una cantidad fortuita y casual, el mero resultado de una trayectoria accidentada. No obstante, la fecha de redacción del prólogo—abril de 1992—que se menciona debajo de éste y cuyo año coincide con el de la publicación del libro, así como el tema general de los cuentos que relatan los viajes y las estancias de personajes latinoamericanos en Europa, invitan al lector a pensar en el 12 de octubre de quinientos años antes. Es muy posible que el número constituya uno de los indicios que favorecen lecturas en función de la conquista y lo que ésta significó para la posterior relación entre el Viejo y el Nuevo Mundo.¹³ Además, la presencia obstinada y exagerada de las cifras—en gran medida aunque no exclusivamente deícticos de tiempo—y la minuciosidad con la que se detallan en el prólogo, es otro indicio que recuerda el descubrimiento, y más específicamente el diario de Colón, repleto de numerales que indican ora fechas, ora distancias. En Colón, no cabe duda de que la larga lista de numerales tenía entre otras funciones la de asentar el carácter histórico y objetivo de su diario de a bordo. Sobre éste, no obstante, se sabe que muchas de las cifras eran mentirosas, pura ficción, pues el Almirante mentía adrede, acortando las distancias recorridas a fin de no asustar a su tripulación más de lo que ya era el caso.

Esta red de coincidencias y asociaciones así como la precisión con la que García Márquez relata la génesis después de tantos años y de tantos avatares nos ponen alerta, despiertan nuestra suspicacia y nos llevan a averiguar la ‘información’. Resulta que, en disfunción con su finalidad aparente de querer asentar de manera minuciosa la autenticidad del relato de origen, los datos suministrados por García Márquez no son necesariamente fidedignos: en sus declaraciones de prensa de los años ochenta el autor dijo cosas en absoluto compatibles con la supuesta información contenida en el prólogo. En éste afirma que en 1978 se dio cuenta de que había perdido sus apuntes y dice que le entró pánico porque pensaba que se habían tirado a la papelera por descuido. Describe la búsqueda que sigue a la pérdida valiéndose de varias hipérbolas. Entre 1980 y 1984 intentó rescatar los temas pero lo hizo bajo forma de notas:

13 Por otra parte, no se puede descartar que haya también un guiño a Suetonio y su *Historia de los doce Césares*. Aunque no parezca tratarse de una intertextualidad que sobredetermina el sentido del libro, hay algunos indicios en los propios cuentos que pueden leerse como sendos guiños a Suetonio, como el hecho de que el narrador en el cuento ‘La Santa’ compara la Roma de su estancia anterior con la ciudad de los Césares: ‘Pues la Roma de nuestras nostalgias era ya otra Roma antigua dentro de la antigua Roma de los Césares’ (*DCP*, 65). Hay otras referencias a la época de los Césares, como el personaje de Fulvia Flamínea en el cuento ‘El verano feliz de la señora Forbes’.

Recuerdo haber tenido el cuaderno sobre mi escritorio de México, náufrago en una borrasca de papeles, hasta 1978. Un día, buscando otra cosa, caí en la cuenta de que lo había perdido de vista desde hacía tiempo. No me importó. Pero cuando me convencí de que en realidad no estaba en la mesa sufrí un ataque de pánico. No quedó en la casa un rincón sin registrar a fondo. Removimos los muebles, desmontamos la biblioteca para estar seguros de que no se había caído detrás de los libros, y sometimos al servicio y a los amigos a inquisiciones imperdonables. Ni rastro. La única explicación posible—¿o plausible?—es que en algunos de los tantos exterminios de papel que hago con frecuencia se fue el cuaderno para el cajón de la basura. Mi propia reacción me sorprendió: los temas que había olvidado durante casi cuatro años se me convirtieron en un asunto de honor [...] entre octubre de 1980 y marzo de 1984, me impuse la tarea de escribir una nota semanal en periódicos de diversos países, como disciplina para mantener el brazo caliente. Entonces se me ocurrió que mi conflicto con los apuntes del cuaderno seguía siendo un problema de géneros literarios, y que en realidad no debían ser cuentos sino notas de prensa. (DCP, 7–8)

En *El País* del 20 de enero de 1984 cuenta una versión bastante incompatible de esta etapa del proceso: la pérdida no es una pérdida sino una destrucción deliberada y el problema no es de géneros sino de verosimilitud. Además, las fechas no coinciden:

He vuelto a mi estudio de México donde hace un año dejé varios cuentos inconclusos y una novela empezada, y me siento como si no encontrara el cabo para desenrollar el ovillo. Con los cuentos no hubo problema: están en el cajón de la basura. Después de leerlos con la saludable distancia de un año, me atrevo a jurar—y tal vez sea cierto—que no fui quien los escribí. Formaban parte de un viejo proyecto de setenta o más cuentos sobre la vida de los latinoamericanos en Europa, y su principal defecto era el fundamental para romperlos: ni yo mismo me los creía.¹⁴

García Márquez ofrece aquí una serie de datos de los que no se puede saber cuáles son los correctos e, incluso, si hay que lo sean, pues nada nos garantiza que la nota periodística sea más confiable que el prólogo. Montalvo Aponte estudió la génesis del cuento 'La Santa' y concluye que ni las fechas supuestamente autobiográficas en él, ni aquellas que vienen señaladas en la nota periodística acerca del mismo tema, son exactas.¹⁵ De esta manera, el

14 Citado en Jacques Joret, 'Introducción', en Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Madrid: Cátedra, 2003 [1ª ed. 1967]), 9–78 (p. 20).

15 Yolanda Montalvo Aponte, 'Milagro en Roma: de la nota al guión, de la película al cuento', en *Littérature, histoire et cinéma de l'Amérique Hispanique*, ed. Jacques Joret (Genève: Droz, 2003), 125–36 (p. 133).

prólogo, cuya apariencia consiste, entre otras, en documentar como texto marco metaficticio la génesis de los cuentos, se revela simultáneamente ser una ficción en parte antirreferencial y antirrepresentacional. Se convierte así, en el nivel de la connotación, en una parodia de sí mismo, pues se descubre que tiene referentes no sólo en la realidad.

Esta lectura la favorece también la presencia irónica de algunos temas literarios tradicionales. El uso ambiguo de la afectada modestia es uno de ellos. Por un lado, el prologuista adopta una actitud defensiva de duda responsable al hablar de las dificultades encontradas en el proceso de redacción e imagina a sus lectores como unos niños, como si no tuviera la pretensión de merecer lectores serios y ‘curiosos’. En este sentido el niño nos hace pensar en el ‘desocupado lector’ del prólogo de Cervantes al *Quijote*. Pero al mismo tiempo se podría argumentar que García Márquez se burla aquí de la capacidad de interpretación por parte de sus lectores. Por otro lado, el prólogo se puede leer como una variante sobre el tema convencional del manuscrito encontrado, variante que adquiere un sesgo irónico pues el manuscrito es un cuaderno de escuela. (Recordemos de paso que el ‘cartapacio’ encontrado por el segundo autor del *Quijote* también significa ‘cuaderno para escribir o tomar apuntes’ o ‘funda de bandana, hule, cartón u otra materia adecuada, en que los muchachos que van a la escuela meten sus libros y papeles’, según el *DRAE*.) Sus guardianes y su lugar de preservación son los hijos del autor quienes lo guardan en sus morrales. Además, el manuscrito no se encuentra sino que se pierde irremediamente y el autor debe recomenzar de cero, confiando únicamente en sus recuerdos.¹⁶

Hacia el final del texto, el prologuista invierte la relación entre lo que hasta entonces él mismo había considerado como realidad y ficción entre sus recuerdos, ya que consideraba fidedignos unos y falsos otros. A fin de ‘comprobar la fidelidad de sus recuerdos’ y la veracidad de los cuentos, dice García Márquez, una vez terminados éstos, hizo un rápido ‘viaje de reconocimiento’ (*DCP*, 9) a Europa. Concluye: ‘los recuerdos reales me parecían fantasmas de la memoria, mientras los recuerdos falsos eran tan convincentes que habían suplantado la realidad’ (*DCP*, 10). También, en lo que a los cuentos se refiere, problematiza por tanto la noción de verdad y la veracidad de la narración.

Esta nivelación entre el prólogo y los cuentos como sendos textos ficticios aun queda sugerida por las numerosas coincidencias temáticas entre ellos.¹⁷

16 Otra posible referencia al *Quijote* es el escrutinio de la biblioteca, aunque se haga aquí con otro objetivo: ‘desmontamos la biblioteca para estar seguros de que no se había caído detrás de los libros, y sometimos al servicio y a los amigos a inquisiciones imperdonables’ (*DCP*, 8).

17 También hay diferencias, entre ellas el hecho de que en el prólogo aparezca un narrador homodiegético que se mezcla de entrada a la diégesis. En la mayoría de los cuentos, en cambio, es sólo testigo de los eventos ya que no está allí para contar sus propias aventuras, sino aquellas de otra persona conocida o entrevistada.

En el prólogo de García Márquez, la muerte soñada del narrador prefigura el tema de la muerte, de los procesos individuales de degradación, el dormir y los sueños que, en calidad de temas centrales, marcan cada uno de los doce cuentos de manera indeleble. Tal y como hacen los cuentos, el prólogo habla de la soledad de un personaje latinoamericano que estuvo viajando por Europa. El latinoamericano del prólogo es el narrador-personaje, el yo, quien, mediante la firma debajo del texto, se presenta como Gabriel García Márquez. Este personaje autorial del prólogo se debe apartar de sus amigos, de quienes le separa la muerte, un desplazamiento paratópico que afecta igualmente a los personajes latinoamericanos de sus doce cuentos que se sienten solos y abandonados, entre dos culturas, en una Europa racional, fría y de posguerra. Lo observa Méndez:

El enfermo ex-presidente, el padre de la santa, la colombiana que se alquila para soñar, la mujer que se convierte en enferma mental porque se le daña el automóvil, el observador de la bella durmiente, la anciana que vino a conocer al Papa, el viudo de la difunta desangrada, los niños que se ahogan en Madrid o los que tratan de envenenar a la señora Forbes, al igual que la prostituta que prepara sus funerales son personas que no se integran al medio cultural europeo.¹⁸

Si se aceptan estas conclusiones con respecto a la relación entre el prólogo y los textos que supuestamente enmarca, éste de repente se transforma en el cuento número trece. La compaginación del índice al final de la edición del libro que utilizo de hecho sugiere esta lectura ya que en él, desde el punto de vista tipográfico, el título prologal no se diferencia ni en cuanto a su posición, ni en cuanto al tipo de letras, ni en cuanto a su tamaño, de los títulos de los cuentos.

Esto acarrea igualmente la instauración de la pareja doce/trece o el binomio evangélico/maléfico. Lo evangélico se puede relacionar con las peregrinaciones que hacen algunos personajes—como el Santo o Prudencia Linero—a Roma. Lo maléfico está más generalmente difundido en los relatos que tratan del ambiente desagradable que reina en Europa, de la falta de gentileza y solidaridad de los europeos y de la muerte que es uno de los temas más fundamentales en la colección.

¿Un guiño a William Faulkner?

El numeral trece, junto con el título de la colección *Doce cuentos peregrinos*, y la frase del prólogo ‘Ellos son los doce de este libro’ (*DCP*, 9) conducen casi inevitablemente a pensar en la primera colección de cuentos de William Faulkner, *These Thirteen*, traducido en 1956 con el título *Estos trece* por Aurora Bernárdez y que incluye relatos tan famosos como ‘A Rose for Emily’,

18 Méndez, ‘Los peregrinos extraviados’, 165.

'Red Leaves' y 'That Evening Sun'.¹⁹ Visto que, como se sabe de sobra, Faulkner es uno de los escritores más admirados por García Márquez, que le rindió tributo temprano en su carrera (1950) y que volvió a homenajearlo en su centenario (1997), es posible que la coincidencia entre ambos títulos no sea fortuita.²⁰ Y aunque a lo mejor los cuentos que Faulkner reunió en *These Thirteen* tienen más afinidad de tono y estilo con otras obras de García Márquez, se pueden notar puntos de convergencia precisos entre las dos colecciones. Es verdad que estos cuentos no permiten hablar de una intertextualidad estrecha o estructural, y que es más fructífero canalizar la cuestión de la influencia de los contactos textuales estrictos hacia un conjunto de preocupaciones temáticas. Con todo, se nota toda una serie de coincidencias, una parte de las cuales son como pequeños y puntuales homenajes del Nobel colombiano al Nobel estadounidense.

Una primera convergencia, ajena al texto propiamente dicho, pues se sitúa en el nivel metatextual, es que los dos autores han insistido en la coherencia del conjunto de sus respectivas series de relatos. Ya he citado a García Márquez cuando recalca la unidad de su volumen (*DCP*, 10). Por su parte, las investigaciones más recientes sobre *These Thirteen* de Faulkner destacan igualmente que Faulkner se preocupó mucho por conseguir una unidad en la serie.²¹ La relación intertextual que tienen ambas colecciones con las novelas que las preceden es otro elemento en el que coinciden: al igual que García Márquez en *Doce cuentos peregrinos*, en *These Thirteen* Faulkner practica la autocitación y presenta temas y personajes que ya conocíamos de sus novelas.²² Otras convergencias se descubren a nivel del aparato paratextual. Los títulos de ambas colecciones, por supuesto, son sorprendentemente semejantes, pero también algunos títulos de cuentos integran coincidencias léxicas interesantes. Al relato titulado 'Mistral' en *Estos trece*, corresponde otro con el título 'Tramontana' en *Doce cuentos peregrinos*. El título 'Setiembre seco' halla un eco en 'Espantos de

19 William Faulkner, *Estos trece*, trad. Aurora Bernárdez (Buenos Aires: Losada, 1956). Marta Rivera de la Cruz señala que la traducción de 'A Rose for Emily' había aparecido en Colombia en 1949 (Marta Rivera de la Cruz, 'Intertexto, autotexto. La importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márquez', *Espéculo*, 6 [1997] <www.ucm.es/especulo/numero6/intertex.htm> [página consultada el 4 de diciembre de 2006]). El cuento 'Dry September' fue traducido primero y apareció en 1939 en *Sur* (véase Tanya Feyen, *In Search of the Latin American Faulkner* [Maryland: Univ. Press of America, 1995], 221).

20 Véase Deborah N. Cohn, *History and Memory in the Two Souths. Recent Southern and Spanish American Fiction* (Nashville/London: Vanderbilt U. P., 1999).

21 Véase Edmond L. Volpe, *A Reader's Guide to William Faulkner. The Short Stories* (New York: Syracuse U. P., 2004), 3.

22 Para García Márquez, véanse Trinidad Barrera, 'Lectura de "Buen viaje, señor presidente"', *Quaderni Ibero-Americani*, 73 (1993), 29-36; Edward W. Hood, *La ficción de Gabriel García Márquez. Repetición e intertextualidad* (New York: Peter Lang, 1993); y Marta Rivera de la Cruz, 'Intertexto, autotexto'. Sobre la práctica en Faulkner, véanse Volpe, *A Reader's Guide*, 3; Michael Millgate, *The Achievement of William Faulkner* (New York: Vintage, 1996).

agosto'—que también hace pensar en la novela faulkneriana *Luz de agosto* (*Light in August*)—y algo parecido se puede decir de 'Todos los aviadores muertos' y 'Diecisiete ingleses envenenados', cuyas coincidencias sintácticas y rítmicas aún refuerzan las léxicas.

Es en el terreno de los narremas, empero, donde ambas colecciones muestran más coincidencias de contenido. Los narremas de la rosa y la muerte, que aparecen en 'La Santa' y de manera más fundamental, ya que en una relación causal, en 'El rastro de tu sangre en la nieve', habían aparecido en una relación de contigüidad en 'Una rosa para Emily'; el narrema del pelo de la muchacha que ejerce una extraña fascinación sobre el barbero en 'Hair' ('Cabellera') funciona como detonante de todo el viaje y proceder del padre en 'La Santa'; los de la suciedad y la aridez que forman el ambiente en el que se comete el asesinato en 'Setiembre seco' se repiten en 'Diecisiete ingleses envenenados' donde Nápoles aparece como un escenario decaído y decadente, lo mismo que en el cuento 'Divorce in Naples' ('Divorcio en Nápoles') de Faulkner. En 'That Evening Sun' ('Sol poniente'), éste dramatiza la progresión de sentimientos en una mujer negra desde la ambigüedad hacia el miedo, el terror no controlado y, finalmente, la resignación digna ante la comprensión de que va a ser asesinada. La manera en la que el autor evoca el creciente terror y la muerte cercana de la mujer hace pensar en la suerte de María de la Luz Cervantes en el cuento 'Sólo vine a hablar por teléfono'. Por otra parte, la mezcla incomprensible entre espiritualidad y sexualidad que Faulkner muestra en 'Mistral' coincide con la extraña combinación entre severidad y pasión sexual en 'El verano feliz de la señora Forbes', dama cuya fachada social es respetable mientras que el otro lado de su personalidad simboliza el placer y la libertad sexual. Otra coincidencia llamativa es que la colección de Faulkner integra un relato, 'Mistral', que cuenta el viaje de un americano, narrador protagonista, con su compañero a Italia donde descubren la corrupción moral en la vieja cultura europea.²³ Tenemos aquí uno de los temas más recurrentes y básicos de los *Doce cuentos peregrinos*. Si el gran tema de *Estos trece* es el conflicto racial y si, en distintos cuentos, los problemas raciales y culturales entre blancos y negros llevan a la muerte de alguno de los personajes, también en *Doce cuentos peregrinos* la incomprensión y el fracaso de la comunicación intercultural constituyen el tema central y, también, a menudo provocan la muerte. Con respecto a esto, ambos escritores comparten, como en otras obras suyas, el hecho de concebir y describir a los hombres como víctimas, vencidos por la vida, la soledad, la separación. Su focalización llena de compasión es pues otro rasgo que los acerca en sus respectivos volúmenes de cuentos.

23 Se parece en esto también a 'Snow', un relato fuera de la colección.

La paratopía de los géneros

El término ‘peregrino’ tal y como es utilizado por García Márquez es el desencadenante de un discurso intenso y múltiplemente metaficticio que se construye a partir de la naturaleza paratópica de distintos aspectos constitutivos de los cuentos y de su proceso de escritura. La narración de este proceso, por insistir tanto en los detalles numéricos y otros, contribuye a suspender la desconfianza o el sentido crítico del lector. Asimismo, hace que éste tienda a acercarse al prólogo como a un metatexto documental, de crítica literaria. Pero es justamente en las grietas que se abren en materia de veracidad y en el juego de los numerales—unido ello a la manifiesta falta de respeto hacia las reglas de la *captatio benevolentiae*—donde nace la desconfianza del lector. Esta desconfianza abre el camino hacia otra lectura del prólogo, una lectura que lo lee como el cuento número trece. Las dos lecturas se defienden y se complementan.

Volviendo al concepto de paratopía y manejándolo de una manera muy libre, podríamos decir que el prólogo de García Márquez se ve profundamente afectado por una paratopía genérica. Siendo al mismo tiempo prólogo y cuento, se posiciona de manera paradójica entre varios géneros, con lo cual perturba profundamente la relación jerárquica entre texto marco y textos enmarcados. En este texto bifronte, el escritor parece cuestionar las fronteras que se construyen o perciben tradicionalmente entre los distintos géneros discursivos y sugerir que un discurso histórico o de crítica literaria es una construcción literaria tan ficticia como los textos que comenta. Transforma al autor que aparece como un comentarista y crítico de su propia obra a nivel de la denotación, en un narrador y un personaje a nivel de la connotación; cambia la crítica de las fuentes y los relatos de génesis literaria practicados por el lector profesional, en relatos ficticios y, en el mismo orden de ideas, según hemos visto, compara a ese lector con un niño que quiere llegar a ser escritor. En fin, por una parte García Márquez se burla del crítico literario. Por otra parte le dirige una invitación cuando escribe al final de su cuento-prólogo: ‘El que los lea sabrá qué hacer con ellos’ (*DCP*, 11). Incita a proceder a una lectura imaginativa y creativa, a abstenerse de reclamar la autoridad sobre el sentido del texto y, en última instancia, a considerar su propio análisis desde una saludable distancia como una ficción sobre otra ficción.