

Università Ca' Foscari Venezia



Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

Corso di Laurea Quadriennale in
Lingua e Letterature Ispanoamericane V.O.

(A.A. 2011-2012)

**Entre testimonio y relato:
Vivir para contarla de Gabriel García Márquez**

Relatore
Prof.ssa SUSANNA REGAZZONI

Candidato
SARA BONACINA
matricola 781903

Correlatore
D.ssa MARGHERITA CANNAVACCIUOLO

Índice

p. 2 Introducción

p. 7 1 Las escrituras del yo

p. 10 1.1 La autobiografía

p. 21 1.2 “Hay que vivir para contarla”: inspiración y objetivo de la obra

p. 28 1.3 Los recorridos de la memoria

p. 36 2 El realismo mágico

p. 42 2.1 Función del realismo mágico en la obra

p. 49 2.2 Entre invención y realidad

p. 56 2.3 Macondo: retrato de un microcosmo

p. 61 2.4 La mujer en la narrativa del autor

p. 68 2.5 Conciencia trágica de la historia del ser humano

p. 73 3 La época periodística

p. 73 3.1 Contexto histórico y cultural

p. 77 3.2 Entre periodismo y literatura

p. 86 3.3 Tema de la violencia

p. 94 3.4 Representación del pasado: historia individual e historia colectiva

p. 103 3.5 García Márquez en la realidad colombiana

p. 107 Conclusiones

p. 110 Bibliografía

Introducción

El presente estudio se ocupa de la autobiografía *Vivir para contarla* de Gabriel García Márquez. La obra, publicada en 2002, es la biografía del autor que abarca los años que van desde 1927 hasta 1955. García Márquez empieza su monumental trabajo en 1989; inicialmente estaban previstos tres volúmenes.

Se trata de un libro indispensable para quién quiera comprender el recorrido de conocimiento del talento del autor y del entusiasmo para la vida junto a la necesidad de perseguir la propia vocación.

La finalidad de la investigación se funda en verificar la hipótesis de una posible relación entre el relato de su existencia y la ficción de sus novelas enfocando el “realismo mágico” como eje central del análisis.

Mi trabajo se estructura en tres capítulos.

En el primero, introduzco el tema de la autobiografía y las razones que empujaron el autor a escribirla. Se trata de un capítulo teórico, dedicado al análisis de cómo la escritura autobiográfica fija el sujeto como objeto de reflexión. Se trata de un punto de partida para el análisis sucesivo, que pone de relieve el papel central que ocupa la memoria en la obra.

En *Vivir para contarla*, García Márquez es, al mismo tiempo, sujeto y objeto de la reflexión que se transforma en un alterno entre introspección autobiográfica y retrato. A este propósito, ha sido de fundamental importancia el estudio de Jean Starobinsky sobre el estilo de la autobiografía donde se subraya la separación que existe entre el “yo” que narra y el “yo” narrado.¹

Mi trabajo sobre el tema de la autobiografía se funda también sobre los estudios críticos del filósofo francés Philippe Lejeune (*Il patto autobiografico*, 1986) y del crítico belga Paul De Man (*Autobiography as de-facement*, 1979).

La necesidad de encontrar un orden y un sentido a la vida transcurrida está en la raíz de la obra; *Vivir para contarla* es, como la mayor parte de las autobiografías, una obra de madurez, de balance y reconstrucción del “yo”. Los impulsos iniciales

¹ Starobinsky, Jean, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Stendhal, Freud*, trad. Giuseppe Guglielmi, Torino: Einaudi, 1975, pp. 204-16.

que empujaron el autor a empezar este monumental trabajo, remontan a sus veintidós años, durante el viaje a Aracataca junto con la madre para vender la casa de los abuelos.

Como lo describe Mario Vargas Llosa en *García Márquez: historia de un Deicidio* (1971), fue tan cruel la realidad y tan fuerte la decepción que el joven escritor decidió colocarse a sí mismo en la posición de un dios creador, para darle otra oportunidad al mundo de su niñez, para regresar a los principios y recrear otra vez el destino de Aracataca, de Colombia, de América Latina.²

La experiencia autobiográfica determina las condiciones por una interrogación y una verificación crítica del pasado y su recreación en la experiencia presente; a través del recuerdo, el autor hace una reflexión crítica y consciente de los acontecimientos adonde toman forma el “yo” y la autoreconstrucción de sí en la dimensión del futuro.

Resulta evidente, así, que la necesidad de reelaborar la memoria dándole cuerpo y voz, es uno de los objetivos constantes en la obra. Sin embargo, en *Vivir para contarla*, junto con la memoria, hay un elemento añadido, que es el uso de la imaginación. Y es gracias al pensamiento crítico del filósofo francés Paul Ricoeur sobre las funciones comunes y las diferencias que tienen memoria e imaginación que he desarrollado la última parte del capítulo teórico.

En el segundo capítulo, en cambio, intento analizar el “realismo mágico” que caracteriza la obra. Hay, en García Márquez, una clase de tentación de contar hechos reales que se caracteriza por una serie de recursos que remiten la visión fantástica de un mundo extraordinario que mezcla lo verdadero con lo imaginado.

Con palabras del periodista colombiano Germán Vargas:

[...] Nuestra realidad es tan extraña que parece que fuera inventada. García Márquez se dio cuenta que aún utilizando cosas que parecieran increíbles, la gente terminaba por creerlas dentro del contexto de sus novelas. [...] Él hace una distinción muy clara entre fantasía e imaginación: dice que él utiliza la imaginación, nunca la fantasía. Él imagina cosas, y es cierto. La

² Vargas Llosa, Mario, *García Márquez: historia de un Deicidio*, Barcelona, Monte Avila Editores, 1971, p. 83.

fantasía no puede ser realidad.³

Y, a este propósito, se necesita comprender de donde surge lo esencial de su universo narrativo y mítico. Por eso, es de fundamental importancia tomar en consideración los primeros ocho años de infancia del autor, donde los retratos de sus antepasados establecen el más extraño de los escenarios familiares: él mismo ha siempre definido su niñez “una infancia de prodigios” en “casas llenas de fantasmas”.⁴

Sucesivamente, introduzco el tema de la dimensión temporal y de la ambientación. En particular, hay un término acuñado por la crítica para referirse a la peculiar dimensión temporal utilizada por el escritor: se trata del llamado “tiempo curvo”, donde pasado, presente y futuro se mezclan continuamente.

Al mismo tiempo, la ambientación es de fundamental importancia en la obra. El mundo americano siempre ha aparecido algo mágico y fabuloso, reino de lo ignoto y de lo maravilloso. De este mundo García Márquez captura los aspectos más originales, reemplazando una realidad objetiva con un espacio fantástico. Macondo se presenta, aquí, como un microcosmo que refleja el macrocosmo; el legendario y mítico pueblo imaginario de *Cien años de soledad* es el verdadero mundo donde el autor ha encontrado las posibles respuestas a los problemas que su vida le ha empuesto y una vía de escape de las frivolidades del cotidiano. Como él afirma: “Macondo no es tanto un lugar como un estado de ánimo”.⁵

Tanto en la infancia del autor, como en la fundación de Macondo, como en el origen de la estirpe de los Buendía, las mujeres desempeñan un papel importante. A tal propósito el autor admite:

Creo que la esencia de mi modo de ser y de pensar se la debo en realidad a las mujeres de mi familia y a las muchas de la servidumbre que pastorearon mi infancia. Eran de carácter tierno, y me trataban con la naturalidad del paraíso terrenal.⁶

3 Edward Waters Hood, *Germán Vargas sobre Gabriel García Márquez*, Barranquilla, 1986.

4 Márquez García, Gabriel, *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori, 2002, p. 52.

5 Mendoza Apuleyo, Plinio, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993, p. 55.

6 Márquez García, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., p. 78.

En efecto, las mujeres que poblan los cuentos de García Márquez emergen con fuerza y con grande vitalidad, en contraposición a su conjunto masculino, adquiriendo una peculiar importancia. Y, precisamente, es en la esencia femenina que reside la responsabilidad de concretar el rescate para la población latinoamericana, gracias a su capacidad de proponer una perspectiva diferente para el porvenir.

Las mujeres, pues, como fuentes de vida, son los antídotos contra un mundo aislado, que tiene que empezar a ponerse como centro de sí mismo en nombre de una reencontrada identidad.

La conciencia trágica de la historia del ser humano cierra el segundo capítulo, poniendo en relieve el escenario que rafigura la condición de la estirpe humana, condenada para siempre a la total incapacidad de conciliar tradición y modernidad. La soledad, junto con el sentimiento de frustración, la imposibilidad de realización, el destino trágico y la muerte son las temáticas que caracterizan tanto *Vivir para contarla* como todas las obras del escritor.

La finalidad de su trabajo resulta ser la de concentrar en un pequeño número de personajes el destino de toda la humanidad; un destino caracterizado por una progresiva pérdida de armonía y sencillez por causa del devastante incumbir del progreso.

La última parte del trabajo aquí propuesto se centra en la carrera periodística de García Márquez. Los temas centrales que caracterizan este período son la violencia y las dificultades que han animado Colombia desde la segunda mitad del siglo XIX.

A través de los relatos iniciales de la incursión del autor en el periodismo, empezamos a conocer los ilustres colombianos que rodearon el autor: una élite de intelectuales sobresalientes - que sucesivamente habría sido conocido como el grupo de Barranquilla - que lo educaron en las letras universales y lo condujeron finalmente al oficio de cronista de diario.

En los años en que García Márquez trabaja como periodista, Colombia vive en un estado de violencia permanente. Ya desde la segunda mitad del siglo XIX el país fue sacudido por numerosas guerras civiles. Fue, sin embargo, con el asesinato

del líder popular Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948 que empezaron motines e insurrecciones en varias ciudades de Colombia, incluso en Bogotá, donde el autor trabajaba en *El Espectador*.

El autor creció en este clima de tensión y asistió personalmente al fenómeno conocido como el “Bogotazo” mientras que vivía en Bogotá.

En *Vivir para contarla*, García Márquez no quiere hacer un reportaje sobre la violencia, sino recrear la sensación de “vivir” la violencia. De ahí, el lector comprende la indagación profunda por la condición humana que el autor quiere alcanzar con la obra.

Resulta evidente la promulgación de García Márquez como voz de una época y de un pueblo; en efecto, la evocación de algunos tiempos fuertes del pasado nacional colombiano, como la “matanza de las bananeras” y el “Bogotazo” nos ofrece la posibilidad de analizar la autobiografía como si se tratara de un discurso histórico, una verdad sobre hechos reales.

En la obra, se percibe el auxilio de formas como el reportaje, las narraciones de viaje, la didáctica, la genealogía, la epopeya que se fusionan para encontrar las coordenadas de un mismo montaje y de una sola estructura que le confiere significación al conjunto. Es una obra de osmosis permanente, de reminiscencias recubiertas o quizás reinventadas en las que la narración al final nos pone a dudar si el personaje de Gabo es verdadero o quizás es un invento, una creación o una construcción más del autor.

1 Las escrituras del yo

El estudio de la relación entre sí mismo y memoria autobiográfica ha experimentado varias fluctuaciones en el tiempo, a pesar del convencimiento compartido que “la memoria autobiográfica concierna el sí y garantice una dirección de identidad y de continuidad”⁷.

Según Andrea Smorti⁸ es con la presencia de la revolución cognoscitiva que el sí autobiográfico constituye en sus numerosas facetas y funciones el puente para comprender la estructura de la personalidad a través de los recuerdos⁹.

A esta revolución de la definición del sí autobiográfico sigue la del “sí narrador”: un yo que narra sus propios recuerdos personales en historias en las que el sí narrado hace parte de la narración misma. El yo no es una substancia inmutable; es un depósito donde los recuerdos se juntan y sedimentan, y cuando son solicitados reemergen, se alinean y dan un sentido a nuestras experiencias. Mientras que, con la memoria, recobramos los días pasados, comprendemos quienes hemos llegado a ser hoy en día y qué haremos mañana. Recordando, conectamos pasado, presente y futuro, y es así que damos un sentido a nuestra existencia.

La expresión “escritos del yo” señala una categoría de textos que corresponden en términos precisos, al autodiscurso, es decir, enunciados en los cuales el sujeto de la enunciación se tiene por objeto de su enunciado. En coincidencia con el pensamiento de Philippe Lejeune, se puede afirmar que el autobiógrafo tiene como propósito narrar experiencias verdaderas: lo importante es el pacto que el sujeto de la enunciación sella con el lector y con la institución social, con la cual legitima la

⁷ Rubin, D.C., *Autobiographical Memory*, New York, Cambridge University Press, 1986.

⁸ Andrea Smorti es ordinario de psicología del desenvolvimiento cognoscitivo a la Facultad de Psicología de la Universidad de Firenze. Se ha ocupado de la interacción social entre niños y padres con especial atención al papel desarrollado por la figura paterna y a las relaciones entre pensamiento y desarrollo social. En los últimos diez años se ha dedicado al estudio del pensamiento narrativo, ámbito en el cual ha publicado *Il pensiero narrativo e il Sé come testo* (1994 e 1997). Sobre la temática afrontada en esta presentación recordamos, además, el volumen *La psicologia culturale* (2003) y más recientemente *Narrazioni* (2007). En el centro de su interés, en este momento, está el estudio de la narración autobiográfica de las experiencias traumáticas como modo para estudiar el significado de estas experiencias y como medio de transformación y de modificación para el yo.

⁹ Smorti, Andrea, *Narrazioni. Cultura, memorie, formazione del sé*, Firenze, Giunti, 2007.

veracidad de su relato.

García Márquez ha contado su vida reteniendo otras vidas como si fueran la suya: su madre Luisa Santiaga Márquez, su abuelo el coronel Nicolás Márquez, su padre Gabriel Eligio García y otros tantos que han sido, poblarán ahora sus páginas, no como sujetos de ficción, sino como antepasados y contemporáneos del escritor, que como vemos, se ha propuesto el gran desafío de alcanzar la meta de *Vivir para contarla*¹⁰.

Este trabajo personal, que le ha costado al autor tiempo, no sólo para escribir, sino para localizarse en el tiempo, revela una constante búsqueda de imágenes y un incansable intento por establecer relaciones irracionales entre palabras y objetos; el yo del escritor queda aquí plasmado en la escritura como un signo de referencia de su propia existencia.

El sentimiento del yo como sujeto deriva del acto motivado de meditar acerca de la vida y llega a la conciencia cuando se han apropiado las delimitaciones de familia, provincia y credo; el sentimiento del yo como sujeto es una concreción de estas delimitaciones, la adscripción al orden y al sentimiento inmediato de la vida. La conciencia del yo sigue entonces una evolución; realiza continuos cambios, reformula su programa y revisa su historia. El autor cumple un acto de reivindicación social de sí mismo que se realiza en el texto literario escrito en primera persona, más concretamente, en la autobiografía.

La reconstrucción del pasado en esta obra tiene todo el carácter subjetivo que brinda la recopilación casi anecdótica de sucesos, usando no solo una, sino varias fuentes. El yo narrador, ya no es Gabriel García Márquez, sino que es la versión de famoso escritor, que narra su vida. Su literatura es la prueba evidente de su sensibilidad y adhesión irrenunciable a los orígenes, de su inspiración latinoamericana y de su pensamiento progresista.

En *Vivir para contarla* el yo autobiográfico se caracteriza por su fuerte papel de intermediario individual y social en las relaciones entre la percepción interna de las representaciones mentales y aquella externa, dedicada a la proyección y a la identificación de las propias construcciones cognoscitivas. Con el yo personal, el

¹⁰ García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit.

autor empírico nos describe memorias episódicas de algo fantástico; es un cuento donde se atina la historia política/social colombiana. La abundancia de imágenes, detalles, símbolos, y la ironía se acercan al lector, pues con la narración en primera persona, el distanciamiento se hace menor. Es el yo personal quien vive para escribirlo y compartirlo con los lectores, quienes vienen a formar parte del relato. La autobiografía se manifiesta como un texto que transmite un saber histórico de manera literaria, desde una óptica que no pretende representar la objetividad sino que muestra una perspectiva vivida de los acontecimientos tanto históricos como personales. Narrar los recuerdos y las experiencias emotivas no representa solamente una manera para sacar lo que está adentro, sino genera también una significativa transformación del yo; el yo autobiográfico se modifica en el mismo acto de construir su autobiografía.

En *Vivir para contarla*, por primera vez, García Márquez se expone a sí mismo. Para nadie es desconocido que el autor se había negado a escribir sus memorias, incluso se ha comentado lo difícil que le resulta conceder entrevistas.¹¹ Su autobiografía no hace sino seguir la saga de su obra, termina por unificar la imagen del autor, de un autor que ahora reivindica su camino de formación del escritor.

¹¹ Mendoza Apuleyo, Plinio, *El olor de la Guayaba, conversaciones con Gabriel García Márquez*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993, p. 68.

1.1 La autobiografía

El término “autobiografía” se compone de las palabras griegas “autós” (propia), “bios” (vida) y “graphein” (escritura), por tanto la definición “testimonio escrito de la propia vida”. Esta es la más inmediata definición de autobiografía obtenida desmembrando el encaje del nombre en sus elementos constitutivos. Los tres componentes corresponden a los problemas puestos por el género y a las críticas que lo acompañan: las insidias de la primera persona, que no puede conocer a sí misma; la incompletitud y la incomprensibilidad de la vida, que es informe y adquiere un significado cumplido solo después de su término; la mentira ligada a la escritura, que falsifica la experiencia trasladándola en lenguaje. Leyendo una obra autobiográfica no nos encontramos pues frente a la vida pasada de un individuo, sino más bien frente a lo que de la vida pasada se ha preservado en su memoria, una facultad variable y viva.

García Márquez empieza su monumental autobiografía en el 1989; son previstos tres volúmenes: el primero y único editado cuenta su relación con los abuelos maternos y el amor entre sus padres en los primeros años del Novecientos, y se concluye en 1955, cuando el escritor publica su primer libro *La Hojarasca* y empieza a viajar a Europa como corresponsal del diario colombiano *El Espectador*. El segundo volumen se centrará sobre el éxito internacional de *Cien años de soledad* (1967) que hasta ahora ha vendido más de treinta millones de copias, para llegar hasta los años ochenta. El tercer tomo en cambio se detendrá sobre los recuerdos de sus encuentros con importantes personalidades de la vida cultural y política mundial, desde Fidel Castro hasta Bill Clinton.

El cuento autobiográfico aquí propuesto consiste en la narración de todas las experiencias que García Márquez vive desde su infancia hasta los 28 años. En la obra se narran muchos echos preponderantes de su vida , todos los hechos que sirvieron para hacer de él lo que hoy es y representa. La obra está escrita en un tono que se coloca entre la nostalgia y la crónica de hechos que son lejanos respecto al tiempo en que el autor escribe. Sin embargo, este libro no es solo un recuento de memorias,

sino que al narrar las guerras civiles entre conservadores y liberales se convierte en un punto de referencia para la historia de Colombia.

Memoria e historia, pues, son los temas centrales en la obra en cuestión.

Aunque los temas apenas mencionados ocupen aquí un papel fundamental, quería en primer lugar demorarme en el concepto de autobiografía que la crítica ha desarrollado hasta los últimos años y comprobar en qué manera este concepto se aplica a la obra.

Por un lado, la tradicional identificación entre lo literario y lo ficcional ha provocado que hasta mediados del siglo XX no haya existido un verdadero interés en estudiar la escritura autobiográfica desde la lingüística o la teoría de la literatura y que, en consecuencia, muchos de los autores que durante las últimas décadas han abordado el estudio del tema lo hayan hecho apoyándose en las conclusiones de disciplinas tan dispares como la historia, la psicología, la filosofía o el derecho. Isabel Durán Giménez-Rico¹² ha llegado a afirmar que a partir de 1970 “se produjo una auténtica avalancha crítica que dio lugar a una total falta de unanimidad sobre lo que es y lo que no es autobiografía”¹³.

Entre todos los estudios sobre la cuestión, destacan dos opuestas líneas de pensamiento, sostenidas por el crítico francés Philippe Lejeune, y, por otro lado, por el crítico belga Paul De Man.

12 La Dra. Isabel Durán Giménez-Rico es Catedrática del Departamento de Filología Inglesa. Fue Vicedecana de Estudiantes de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid de 2006 a 2010 y ha sido coordinadora del área de Humanidades de los Cursos de Verano de El Escorial. Su investigación y sus publicaciones sobre estudios de autobiografía, género, literatura femenina y etnicidad, incluyen la coedición de seis volúmenes sobre estudios de las mujeres en el ámbito de la Literatura de habla Inglesa. Es la directora del Grupo de Investigación Complutense “*Estudios de la mujer en el ámbito de los países de habla inglesa*” y fue la Directora Académica del Congreso Mundial “*Mundos de Mujeres/Women's world 2008*”. También es la coordinadora de la página de Literatura Norteamericana dentro del portal de Humanidades <http://www.Liceus.com>. Ha impartido conferencias en numerosas universidades e instituciones españolas, además de en la Universidades de Bielefeld (Alemania), Olomouc (Chequia), Aarhus y Copenhague (Dinamarca), y en las universidades norteamericanas de Riverside, San Diego, Santa Barbara, UCLA, Dartmouth College y Georgia State. En el momento actual está escribiendo una monografía sobre autobiografía en los Estados Unidos, y lidera un Proyecto de Investigación financiado por el Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad, titulado “Topografías domésticas en el imaginario femenino: una visión comparativa, transnacional y hemisférica”. Ha sido Vicepresidenta de SAAS (Spanish Association for American Studies) hasta Abril de 2009 y miembro electo del *General Council* de ASA (American Studies Association), hasta junio de 2011. Ha sido Becaria Fulbright en dos ocasiones.

13 Durán Giménez-Rico, I., *¿Que es la autobiografía? Respuestas de la crítica europea y norteamericana*, en *Estudios ingleses de la Universidad Complutense*, n°1 (1993), pp. 69-82.

Según el pacto autobiográfico ¹⁴ de Lejeune ¹⁵, en la medida en que el lector ha de aceptar sin cuestionamiento alguno el pacto de lectura, queda evidenciado que no hay desde el punto de vista formal ninguna característica que permita distinguir la ficción de la autobiografía. El crítico afirma que “una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice” ¹⁶. Por lo tanto, si la consideración de un texto autobiográfico depende de la interpretación que de él se haga, la sinceridad del autor se convierte en un elemento de vital importancia. No hay forma alguna de demostrar cuando el autor dice la verdad y cuando no en el relato de determinados aspectos de su vida privada, al receptor no le queda más alternativa que tomar por cierto lo leído para que la autobiografía tenga sentido ¹⁷. A este propósito, el teórico y crítico español José María Yvancos ¹⁸ afirma:

El acto confesional -performativo- y el acto asertivo-cognoscitivo -narración de los hechos- son el mismo, tienen idéntica fuente y se dan en simultaneidad. Ello implica que la valoración que hagamos del segundo se ejecute siempre en el marco del primero. Si fuese posible separarlos habríamos escindido en dos el acto narrativo y al narrador mismo: por un lado estarían los hechos de los que

14 El pacto autobiográfico es un pacto de lectura conceptualizado por Philippe Lejeune. Es una suerte de “contrato” establecido entre autor y lector por el que tácitamente el primero se compromete a contar la verdad sobre su vida, y el segundo a creer el relato ofrecido. Evidentemente, esto no implica que todo lo que se cuente en una autobiografía sea cierto, pero esto no impide que el pacto como tal exista, aunque sea para infringirlo. Este pacto autobiográfico es lo que diferencia a una autobiografía de una novela con contenido autobiográfico, pues aunque en esta pueda darse el caso de que todo lo atribuido a un personaje con nombre ficticio sean hechos verdaderamente ocurridos al autor -cosa que solo podría comprobarse extratextualmente- el lector no establece con el texto el mismo tipo de relación, pues no exige que lo que lee sea verdad. Lejeune, Philippe, *Il patto autobiografico*, [1975], Bologna, Il Mulino, 1986, p.233.

15 Philippe Lejeune, 13 agosto 1938, es un universitario francés especializado en la autobiografía. Es el autor de numerosas obras sobre la autobiografía y co-fundador de l' *association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique*, creada en 1922.

16 Lejeune, Philippe, *Il patto autobiografico*, obra cit., p.234.

17 Para Puertas, el lector puede establecer lo que él denomina como “prueba de la sinceridad de una autobiografía”, consistente en comprobar si el texto se produce en el ámbito de una verdad subjetiva nutrida de intimidad, si se reconoce en él de forma autocrítica la posibilidad de error o involuntaria falsedad y si surge con una convicción ética profunda. Cfr. Puertas, J.E., p.34.

18 José María Pozuelo Yvancos (1952) es un teórico y crítico español, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Murcia desde 1983. Además de sus artículos y monografías especializadas (entre las que se incluyen *Poética de la ficción*, *Teoría del canon y literatura española* o *De la Autobiografía. Teoría y estilos*), José María Pozuelo Yvancos colabora en el *Suplemento Cultural* del periódico ABC con reseñas de obras de literatura española actual.

éste da cuenta -cuya verificación no siempre es imposible por tratarse de episodios muchas veces contrastables- y por otro lado estaría el personaje que se confiesa y del que podemos dudar. La singularidad del acto narrativo autobiográfico radica en que autor, narrador y personaje se constituyen en el mismo acto y en simultaneidad [...]. Ello confiere al género un estatuto ontológico particular: no se puede “poner en cuestión” lo dicho por el narrador en tanto su estatuto es el del personaje, sin poner en cuestión a la vez al propio narrador. Ello implica que el género suscite tanto debates en el estatuto de “sinceridad” [...]. Toda autobiografía viene afectada por la pregunta sobre su sinceridad en la medida en que el acto performativo y el cognoscitivo coinciden en uno solo ¹⁹.

Por lo tanto, puesto que no hay ninguna categoría formal que permita diferenciar a una autobiografía de una ficción y que el pacto es inverificable, puesto que hay realidades íntimas sólo conocidas por quien las ha vivido y escrito, el compromiso del autor con la verdad adquiere una relevancia determinante, con lo que se demuestra que, en el fondo, el contrato entre autor y lector no es sino una declaración del primero que el segundo ha de aceptar como cierta, para poder interpretar el texto.

Ciertamente, en su carrera literaria García Márquez ha sabido jugar, acaso como ningún otro novelista, con la realidad y la imaginación, y *Vivir para contarla* no es una excepción. En su autobiografía, el autor entrega una nueva muestra de su personal estilo que combina realidad y ficción, datos imprecisos o falsos pero circulares y maravillosos.

La narración se inicia en Barranquilla, en la Librería Mundo, donde le encuentra su madre; juntos retornan a Aracataca para poner en venta la casa del abuelo donde el autor vivió toda su infancia. García Márquez sitúa el viaje en 1950, año alrededor del cual giran otros hechos importantes en su vida. En realidad ese viaje fue en 1952 y muchos de los hechos que agrupa en 1950 también sucedieron en años diferentes ²⁰.

¹⁹ Pozuelo Yvancos, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006, p.179.

²⁰ *El viaje a la Semilla*, la biografía del Nobel colombiano, escrita por Dasso Saldívar, confirma la noticia, que es también respaldada por el testimonio de Ligia y Luis Enrique García Márquez, hermanos del novelista.

De aquí, el primer indicio de manipulación voluntaria.

Estoy de acuerdo con el poeta Jorge García Usta ²¹ cuando sostiene:

Creo que esto responde a la intención de dar una visión mágica de su vida, pero es el resultado de un proceso de selección narrativa racional y que no tiene nada de mágico. Omite cosas deliberadamente y llega a negar que militó en el Partido Comunista de Colombia, al que sí perteneció. Es una forma extrañísima de reescribir su pasado. Abusa de la memoria y de la desmemoria y trata de imponer hechos sobre la base de su autoridad canónica como escritor ²².

En *Usos de la desmemoria, abusos de la memoria: una lectura polémica de “Vivir para contarla”* el periodista colombiano Jorge García Usta admite que:

Se refiere al tema del género del libro y a los significados y sospechas del epígrafe que parece ordenar la intención del texto; hace un inventario de las distintas formas del olvido y las omisiones existentes en el libro, que abarca períodos y episodios significativos en la historia formativa del escritor ²³.

Asimismo, añade:

Imprecisiones y gazapos de diversa naturaleza, recogidos por otros investigadores y por él mismo, desde gazapos de naturaleza geográfica y urbana hasta ostensibles imprecisiones de naturaleza conceptual y cronológica que, en su opinión, problematizan las formas de acercarse a otras disciplinas que

21 Jorge García Usta nació en Ciénaga de Oro, Córdoba, en 1960. Realizó estudios de filosofía y letras en la Universidad de Santo Tomás y de derecho en la Universidad de Cartagena, donde dirige la revista *Historia y Cultura*. Ganó el Premio Nacional de Poesía Joven León de Greiff en 1984. Ha publicado los libros de poemas *Noticias desde otra orilla* (1984), *Libro de crónicas* (1989), *El reino errante* (1991) y *La tribu interior* (1995).

22 García Usta, Jorge, *Diario La Tercera. Cultura*, Santiago, Noticias Literarias.com, 27-04-2003.

23 [Http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=1114](http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=1114) consultado el 20 de octubre de 2011.

manifiesta el escritor ²⁴.

Ciertamente, es importante hacer una distinción entre confusión y manipulación. En la obra hay numerosas imprecisiones históricas de fondo como por ejemplo la afirmación que los conservadores habían gobernado el país desde la independencia de España, en 1830, hasta la elección de Olaya Herrera, un siglo después. En realidad, la independencia fue en 1810 y un siglo después, a lo largo de 40 años los gobiernos liberales asumieron el mando del país. Además, el relato abunda en rotundas simplificaciones. Fija la muerte del guerrillero colombiano Guadalupe Salcedo el 6 de junio de 1977, en circunstancias que ocurrió en 1957; al cocinero Juan de las Nieves, figura bohemia de Cartagena en los años 40, le cambia el nombre por José Dolores, y dice que en 1949 llevó “fotocopias” de sus cuentos al escritor Dámaso Alonso, pero en esa época no había fotocopadoras en Cartagena.

En fin, el estilo del autor es sin duda inconfundible y complejo. García Márquez no se sujeta a los cánones tradicionales del cuento autobiográfico; su oficio de novelista, siempre renovador, aunque últimamente destaque como cronista de una realidad dolorosa, le permite aplicar en el recuerdo de lo vivido los artificios expresivos que se permitió en la novela.

Como sostiene Albert Camus ²⁵ en su obra *L'enigme*:

La idea de que todo escritor escribe forzosamente sobre sí mismo y se pinta en sus libros es una de las puerilidades que el romanticismo nos legó. Por el contrario, no está del todo excluido que un artista se interese primero por los otros, o por su época o por los mitos familiares. Si incluso llega a introducirse en la escena, se puede tener por excepcional que hable de quién es realmente. Las obras de un hombre retratan con frecuencia la historia de sus nostalgias o de sus tentaciones y casi nunca su propia historia, sobre todo aquellas que se

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Albert Camus, (Mondovi, Argelia, 7 de noviembre de 1913 – Villeblevin, Francia, 4 de enero de 1960) fue un novelista, ensayista, dramaturgo, filósofo y periodista francés. En su variada obra desarrolló un humanismo fundado en la conciencia del absurdo de la condición humana. En 1957, a la edad de 44 años, se le concedió el Premio Nobel de Literatura por “el conjunto de una obra que pone de relieve los problemas que se plantean en la conciencia de los hombres de hoy”.

pretenden autobiográficas. Ningún hombre osó jamás pintarse tal como es ²⁶.

Y, en este caso, a esta problemática de carácter universal, se le añade la cuestión de la timidez del autor, que, como ha afirmado numerosas veces, ejercita la profesión de escritor por causa de su introversión.

La obra empieza con una frase que abre el debate sobre la naturaleza de la autobiografía y sus características: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla” ²⁷, asegura su autor. De aquí se introduce el discurso sobre el aceptado “pacto autobiográfico” establecido por Philippe Lejeune ²⁸. En substancia, el crítico sostiene que hay un pacto autobiográfico, establecido entre autor y lector, que se contrapone al pacto de ficción, porque el nombre del autor, el cual designa una persona realmente existida o existente, escrito en la portada, coincide con el nombre del narrador y con el del personaje. En *Vivir para contarla* la coincidencia entre autor, narrador y personaje principal se hace evidente desde el comienzo, respondiendo por lo tanto al principio del crítico francés. Pero en la obra no solo hay narraciones divergentes de los mismos hechos, sino que la identidad del autor/narrador/protagonista se diluye en una serie anecdótica en principio infinita. Esta identidad negativa la admite el propio autor al representarla simbólicamente por medio de lo que ve al mirarse en un espejo, pues en las tres ocasiones a lo largo del libro en que se ve en un espejo, no es a sí mismo sino a otra imagen la que ve reflejada. La primera vez sucede a los 12 años, en Barranquilla; la segunda, a los 15 años, cuando está a punto de partir para Bogotá para solicitar una beca que le permita integrarse en un colegio. La tercera, y última vez, es una reflexión, desde la vejez, intercalada en la narración de cómo se decide en la familia que el García Márquez de 19 años debe ir a Bogotá a estudiar derecho. Igualmente, y aún más explícito, en la penúltima página del libro se expresa esta negación de la individualidad en un diálogo con el portero de una pensión en

26 Camus, Albert, *L'enigme*, en *L'Être*, Paris, Pléiade, t. II, 1987, p. 864.

27 García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., p.1.

28 El interés de Lejeune para la autobiografía remonta a 1971, cuando publica *L'autobiographie en France*, pero es en el 1975, con *Le pacte autobiographique* que el autor francés señala una etapa fundamental para toda investigación sobre el tema.

Cartagena de Indias en la que el autor estuvo viviendo una temporada, y al que repentinamente vuelve a ver:

-Lo que no entiendo, don Gabriel, es por qué no me dijo nunca quién era usted.
-Ay, mi querido Lácides, - le contesté, más adolorido que él -, no podía decírselo porque todavía hoy ni yo mismo sé quién soy yo ²⁹.

Por esto, no hay duda de que la individualidad que aparece al cabo de las casi 530 páginas que comprende esta autobiografía es sumamente elusiva, porque se pierde en la serie de anécdotas en la que a ningún episodio se le otorga valor esencial para la constitución de la subjetividad del autor/narrador/personaje. De aquí, el trabajo autobiográfico parecería corresponder mayormente al pensamiento de Paul De Man ³⁰, según el cual la autobiografía sería incapaz de expresar la realidad de la vida del autor, negando, en especial, la capacidad del lenguaje para expresar la vida. El crítico propone una distancia y una jerarquía que distingue el texto y su discurso crítico dentro y fuera del texto, reconociendo el error básico en el cual ha incurrido la crítica al considerar la autobiografía como el producto mimético de un referente. Sólo penetrando en la estructura retórica del texto autobiográfico se descubre la ilusión de referencialidad engendrada por el recurso mimético del mismo. La estructura retórica del texto autobiográfico se aproxima a la estructura de todo conocimiento; es así como al profundizar en su estructura especular revela conocimiento no sobre un sujeto sino sobre un texto que representa un yo; constituido por un discurso que no llega a dominar completamente, el escritor afecta su testimonio con una fluctuante e ilusoria selección de eventos.

²⁹ García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., p. 526.

³⁰ Paul De Man, (Anversa, 6 de diciembre de 1919 – New Haven, 21 de diciembre de 1983) fue un periodista, filósofo y crítico literario belga naturalizado estadounidense. Paul De Man vivió la primera parte de su vida en Bélgica; en 1942 se diplomó en Bruselas y en 1948 se mudó a Harvard, Estados Unidos, donde emprendió la carrera de catedrático a la Cornell (1960-1966), a la Johns Hopkins (1967-1970) y a la Yale (1970-1983), volviéndose uno de los mayores exponentes de la así llamada Escuela de Yale (Yale Critics), un grupo de teóricos de la literatura fuertemente influenciados por las ideas de Jacques Derrida y del deconstruccionismo.

Pues, *Vivir para contarla* se presenta con las características de la invención literaria, capaz de separar el yo que está contando del yo que se cuenta. El sujeto que habla y escribe, se esfuerza de contarse, de comprenderse a sí mismo y de coger el sentido de lo que vivió. La razón de tal importancia es debida al hecho de que la autobiografía fija el sujeto como objeto de reflexión.

Como comenta Gusdorf³¹:

El privilegio de la autobiografía consiste, por lo tanto, a fin de cuentas, en que nos muestra no las etapas de un desarrollo, cuyo inventario es tarea del historiador, sino el esfuerzo de un creador para dotar de sentido su propia leyenda. Cada uno es el primer testigo de sí mismo; sin embargo, su testimonio no goza de autoridad definitiva³².

En efecto, uno de los aspectos más interesantes de la obra es como el autor percibe sí mismo y como quiere ser percibido por los lectores. García Márquez es al mismo tiempo sujeto y objeto de la reflexión que se transforma automáticamente en un alterno entre introspección autobiográfica y retrato pictórico donde el protagonista tiene que estar en apariencia y pintar contemporáneamente, volviéndose así escritor de la existencia del personaje que observa vivir y que es al mismo tiempo él mismo y otra persona. Esta descentralización cognoscitiva se convierte en un tipo de desdoblamiento que permite al narrador de describir e investigar sobre su propia historia de vida en calidad de espectador, como si estuviese observando la existencia de otra persona. Tal actitud ofrece un efecto positivo porque ayuda el acercamiento y también el distanciamiento del sí narrador desde el sí narrado, facilitando así el relato. En efecto, en *Vivir para contarla* el autor nos cuenta los primeros años de su infancia sin comentar o expresar opiniones sobre sus actitudes peculiares y de su familia; leyendo la obra el lector tiene la impresión de que García Márquez podría ser una persona distinta del autor si no fuese por la técnica narrativa en primera persona. Su

31 Georges Gusdorf (Bordeaux 1912 – 2000), fue un filósofo y epistológrafo francés. Su trabajo fue marcado por Søren Kierkegaard y por el teólogo protestante suizo Karl Barth.

32 Gusdorf, Georges, *Conditions and Limits of Autobiography*, Ed James Olney, Princeton UP, 1980.

separación en relatar acontecimientos singulares pone en dificultad el lector que no sabe si creer lo narrado o no y espera una explicación por el autor que nunca llega.

Contarse se transforma en una respuesta a la necesidad de asignar, indicar, fijar, mantener su forma; explicar el itinerario de su existencia; elaborar y construir su identidad; formalizar lo cotidiano; recoger y organizar la imagen de sí. A este propósito, es interesante mencionar el estudio de Starobinsky sobre el estilo de la autobiografía donde se subraya la separación que existe entre el yo que narra y el yo narrado. Solamente a través de una diferencia de tiempo y de identidad y por tanto a través de una narración, puede existir la autobiografía, y su estilo “è il segno della relazione tra chi scrive e il proprio passato, nel momento stesso in cui manifesta il progetto, orientato verso il futuro, di un modo specifico di rapportarsi all'altro”³³. La construcción de García Márquez como escritor es el punto alrededor del cual gira finalmente la identificación del personaje y narrador, y es la característica que permite al lector de hacer la conexión entre el auto, el bios y el grafé. Es a partir de ese punto que resulta claro que la escritura es la forma que hace posible su propia identificación con ese personaje en su memoria, y que pareciera ser ese “otro” sobre el cual gira la historia de su novela.

Generalmente, los lectores no contemplan las obras literarias sólo como objeto artístico, sino como concentrados de experiencia que ofrecen señales de vida y remiten al mundo que las origina, proyectando su propia experiencia de la realidad sobre esas señales de la ficción leída, y viceversa, participan así en una situación comunicativa en la que se da por supuesta la sinceridad del autor. Me refiero a la identificación por la que, a veces, permitimos que un texto nos ofrezca una íntima revelación, o, al menos, que nos conmueva y genere resonancias o interrogantes en algunos de nuestros más menudos pliegues interiores. La niñez, la adolescencia y los primeros años de juventud de García Márquez se convierten en relatos que deben ser interpretados por el lector que cobra así un papel más activo dentro de la obra que el de simple informado. Según se desarrolla el relato, nos encontramos con una narración objetiva que nos acerca a los acontecimientos verosímiles del pasado del

³³ Starobinsky, Jean, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Stendhal, Freud*, trad. Giuseppe Guglielmi, Torino: Einaudi, 1975, pp. 204-16.

escritor. Estamos delante de un yo que observa su vida convertida en relato, y más precisamente es la originalidad que brinda esa riqueza de discurso del yo lo que constituye la característica más marcada de la obra de García Márquez, y uno de los rasgos que la singularizan en el marco de la literatura hispanoamericana contemporánea.

Como afirma Tomás Eloy Martínez ³⁴:

Las memorias de Gabriel García Márquez son tan fulgurantes como sus novelas, pero tienen la ventaja de que las vuelven a contar desde el lado de la realidad... a la inversa de las novelas, donde la fuerza de la narración torna verosímil lo imposible, en las memorias todo lo sucedido parecería imposible si no se supiera que es cierto ³⁵.

En conclusión, para determinar el valor de un discurso narrativo en el conocimiento de la historia, antes que preguntarse si se trata de un discurso falso o verdadero, como si estuviéramos en el régimen del discurso científico, habría que centrarse más bien en los núcleos de sentido que el discurso en cuestión contiene o puede asumir en tanto que elaboración poética.

³⁴ Tomás Eloy Martínez (Tucumán, 16 de julio de 1934 – 31 de enero de 2010), fue un escritor y periodista argentino, guionista de cine y ensayista. Nació en San Miguel de Tucumán, Argentina; se graduó como licenciado en Literatura española y latinoamericana en la Universidad Nacional de Tucumán y, en 1970, obtuvo una Maestría en Literatura en la Universidad de París. Fue el inventor del noticiero Telenoche y su primer director. Como editor de revistas, fue el primero en poner a un escritor en portada, el caso de Jorge Luis Borges en *Primera Plana*. (Mochkofsky, Graciela: *Timerman. Sudamericana*, 2003, (pp.111) ISBN 950-07-2420-0.

³⁵ Eloy Martínez, Tomás, *Babelia*, *El País*, 12 de octubre de 2002.

1.2 “Hay que vivir para contarla”: inspiración y objetivo de la obra

El cuento autobiográfico es desde siempre presente en la historia de la humanidad: desde la antigüedad el hombre advirtió la necesidad de fijar su propia experiencia, no solamente en el tentativo de vencer la caducidad de su propia existencia, sino también para reflexionar sobre lo que ha vivido, comprender el sentido y adquirir un nuevo élan vital. Las razones que llevan a una persona a narrarse pueden ser numerosas y de varia naturaleza. Relatar de sí mismo, de la vida, de los recuerdos, de los éxitos y de las derrotas, de los sentimientos, de los miedos, de los amigos y de los amores; la literatura es rica de cuentos autobiográficos de personajes famosos o no. Quién escribe una autobiografía si de un lado afirma querer reconstruir la unidad de una vida a través del tiempo, de otro lado vive la empresa como un redescubrimiento y recreación de sí mismo: “L'autobiografia non è solamente la ricapitolazione del passato, ma è la scommessa e il dramma di un uomo che si sforza di rassomigliare alla sua somiglianza”³⁶. Es de central importancia comprender qué se propone un autor cuando escribe una autobiografía.

Anna Caballé³⁷ nos ofrece su propia interpretación al respecto:

La empresa autobiográfica viene a denunciar la alienación del hombre cotidiano cuyo vivir le impide vivir-se, explorar los repliegues del espacio interior, analizar los conflictos. La búsqueda y consecución de este espacio en el cual pueda manifestarse aquel plus de significaciones que con frecuencia no agotó la vida pública del individuo, o al que ésta ni siquiera dio salida, sí es el objetivo específico de la autobiografía³⁸.

36 Anglani, Bartolo, *I letti di Procuste. Teorie e storie dell'autobiografia*, Bari, Laterza Giuseppe Edizioni, 1996, p.13.

37 Anna Caballé Masforroll es profesora titular de Literatura Española en la Universidad de Barcelona y responsable de la Unidad de Estudios Biográficos. Premio Extraordinario de Doctorado por su tesis *La Literatura autobiográfica en España (1939-1975)* y Premio Gaziel 2009 de Biografías y Memorias, convocado por la Fundación Conde de Godó. Su línea de investigación es el estudio y la divulgación de la escritura autobiográfica en lengua española. Colaboradora habitual del suplemento *ABC Cultural* y de otros medios de comunicación.

38 *Figuras de la autobiografía*, Revista de Occidente, 1987, p. 110.

En el caso de García Márquez, el impulso inicial para escribir *Vivir para contarla* llegó a sus veintidós años, cuando visitó de nuevo junto con su madre la casa de sus abuelos en Aracataca y encontró todo en ruinas. Fue tan cruel la realidad y tan fuerte la desilusión que el joven escritor decidió colocarse a sí mismo en la posición del dios creador, como lo describe Vargas Llosa en *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), para darle otra oportunidad al mundo de su niñez, para regresar a los principios y recrear otra vez el destino de Aracataca, de Colombia, de América Latina.

Las afirmaciones que el autor hace sobre sí mismo son el resultado de un auto análisis en el cual relaciona estrechamente situaciones de su niñez con su labor de escritor dentro de un marco o un ambiente cargado de creencias que tienden a la predestinación. “No puedo imaginarme un medio familiar más propicio para mi vocación que aquella casa lunática, en especial por el carácter de las numerosas mujeres que me criaron”³⁹.

Pues, el autor toma a el medio familiar como un propulsor o catalizador de su vocación innata de escritor. Como él mismo explica:

Quise dejar constancia poética del mundo de mi infancia, que transcurrió en una casa grande, muy triste, con una hermana que comía tierra y una abuela que adivinaba el porvenir, y numerosos parientes de nombre iguales que nunca hicieron mucha distinción entre la felicidad y la demencia⁴⁰

Vivir para contarla es, como la mayor parte de las autobiografías, una obra de madurez, de balance y reconstrucción del yo. El título de la obra tiene su referente en la expresión coloquial “hay que vivir para contarla”, que connota un contexto de riesgo, posiblemente el de la enfermedad ya conocida por el autor en el momento de la escritura.

39 García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., p. 94.

40 *Ibid*, p. 92.

El tumor que le ha sido diagnosticado en la primavera del 1999 ha sido definido por el mismo autor una “suerte”, porque la conciencia del mal lo ha empujado a concentrarse en la escritura. En una entrevista al cotidiano colombiano *El Tiempo*, el premio Nobel cuenta:

Hace más de un año fui sometido a un tratamiento de tres meses contra un linfoma, y hoy me sorprende yo mismo de la enorme lotería que ha sido ese tropiezo en mi vida. Por el temor de no tener tiempo para terminar los tres tomos de mis memorias y dos libros de cuentos que tenía a medias, reduje al mínimo las relaciones con mis amigos, desconecté el teléfono, cancelé los viajes y toda clase de compromisos pendientes y futuros, y me encerré a escribir todos los días sin interrupción desde las ocho de la mañana hasta las dos de la tarde. Durante ese tiempo, ya sin medicinas de ninguna clase, mis relaciones con los médicos se redujeron a controles anuales y a una dieta sencilla para no pasarme de peso. Mientras tanto, regresé al periodismo, volví a mi vicio favorito de la música y me puse al día en mis lecturas atrasadas. Ahora estoy mucho más al corriente de la actualidad y nunca había disfrutado más de mis amigos. Todo esto me ha dado el tiempo y el buen estado de ánimo para escribir las 1200 cuartillas del primer tomo de mis memorias, que acabo de terminar, y espero iniciar el segundo en enero, después de terminar uno de los libros de cuentos y revisar a fondo el borrador del otro ⁴¹.

Sin embargo, a él le gusta relatar historias además de las que se encuentran en sus libros. Escribir la historia de su vida resulta por lo tanto ser, antes que una cura, un estímulo fuerte y concreto, capaz de ocasionar uno de los períodos más florecientes en la producción artística del autor. Los primeros años de vida, la composición de su familia, logros, fracasos, estudios, relaciones amorosas, hijos, viajes, experiencias inolvidables. La autobiografía surge de un sujeto que define lo que hace y dice, como un texto que es fruto de un proceso interpretativo.

Andrea Smorti introduce y adopta la metáfora del “sí como texto” un largo texto en

⁴¹ *He tenido tiempo para escribir más*, García Márquez habla por primera vez de su enfermedad y de su próximo libro de memorias, *El Tiempo*, México, *El País*, Cultura 10-12-2000.

el que aportar correcciones. Este texto está escrito a través de voces y cuentos: a través de las voces se traen en el presente los acontecimientos pasados, a través de los cuentos se disponen en el pasado estos acontecimientos según un orden temporal de tipo narrativo. Haciendo esto, el sujeto narrador está conducido por la exigencia de reconocer a sí mismo y de construir una propia identidad ⁴².

La necesidad de encontrar un orden y un sentido a la vida transcurrida está en la raíz de la obra; hay también necesidad de exaltar al yo o la de saldar cuentas con las instituciones o personajes de su tiempo. En *Vivir para contarla*, García Márquez, más allá de relatar su propia vida, nos informa acerca de la situación compleja de un pueblo y de un continente desconocidos culturalmente por gran parte de la humanidad.

Uno de los objetivos que el autor se fija es sin duda el de mostrar a grandes rasgos la vida política y social de la Colombia de la segunda mitad del siglo XX. Colombia ya se encontraba en un estado de alta tensión política durante los últimos años de colegio del autor, y cuando llegó a la universidad, el país se hundía en el infierno de la guerra civil. En uno de sus capítulos más impactantes, la obra dibuja un panorama goyesco del terremoto social que sepultó a Bogotá cuando Gaitán, el dirigente político más popular de aquella época, fue asasinado en 1948.

A través de un viaje en los lugares de su infancia, el escritor vuelve a vivir emociones que despiertan en él el deseo de escribir la historia de una vida. Por lo tanto el lector se encuentra ante la situación en que los recuerdos autobiográficos de la infancia no son fijados y repetidos a partir del episodio vivido, como ocurre con los recuerdos conscientes de la madurez, sino retomados en un período siguiente cuando la infancia ya es pasada y por eso resultan distintos.

Con seguridad se puede afirmar que uno de los temas que más impresionan al autor y con el cual se abre el trabajo autobiográfico es el de la familia, en específico la familia Márquez.

En todas sus obras García Márquez se inspira en su propia vida; a veces se podría decir que “copia” de su propia vida. Por supuesto, si al autor no le gustase narrar cuentos, no habría elegido ser un escritor. Sin embargo, a él le gusta narrar cuentos

42 Smorti, Andrea, *Il sé come testo*, Firenze, Giunti Editore, 1997, pag.32.

también aparte de sus libros; goza de dar una dimensión literaria fantástica a cada elemento de su vida. A quién le pregunta porque ha empezado a escribir, el autor contesta que por casualidad un día ha leído *La metamorfosis* de Kafka traducida por Borges y el encanto ejercitado sobre él por aquellas páginas le ha indicado la vía para seguir. Tal vez ocurrió así de veras, pero esta afortunada coincidencia, es decir este Kafka traducido por Borges, es demasiado cumplido para describir la génesis de García Márquez escritor. No me sorprendería si un día el autor confesase haber inventado el episodio. Gabo es el escritor que, no satisfecho de haber escrito una obra maestra, quiere que también el pretexto de esta creación sea formidable.

En el ensayo *Viaggio letterario in America Latina*⁴³ de Francesco Varanini⁴⁴, García Márquez es representado como un experto artesano capaz de fabricar productos buenos para el mercado. La sabia capacidad afabuladora y la habilidad de crear personajes y situaciones míticas hacen del autor un grande heredero de los copleros, el necesario continuador del patrimonio de la narración oral. Varanini sostiene que el estilo de García Márquez, el mismo estilo que le ha procurado el premio Nobel y millares de lectores en todo el mundo, es una maquinaria construida intencionalmente, y uno de los engranajes que según el crítico caracterizan más la obra del escritor es el hecho que él se ocupe más del efecto que del significado; el objetivo final es siempre el de driblar, desbaratar, aplastar el lector. Además, el autor no se limita a escribir lo que ya ha escrito, evitando así al lector el cansancio de lo nuevo; antes que ser un narrador, es un creador de mitos, y como en cada mitología que se respete, encontramos personajes recurrentes, constantes alusiones y cuentos que vuelven.

Otro rasgo importante en *Vivir para contarla* es como en la aparente deshomogeneidad con qué los datos son relatados, el lector se dá cuenta del hecho que la escritura del autor, por cuanto a veces pueda ser poco avisada o ingenua, nunca es “inocente”. Los hechos del cuento tienen siempre una intención precisa, nunca son memoria gratuita, igual a sí misma, de una persona que se deja ir, como tal vez se espera por quién parte de narrar su existencia. La impresión es que en la

43 Varanini, Francesco, *Viaggio letterario in America Latina*, Marsilio, Saggi, 1998.

44 Francesco Varanini (Pisa, 17 de abril de 1949), se diplomó en Ciencias Políticas en la Universidad de Padua, discutiendo una tesis de dirección socioetnográfica.

autobiografía, el autor piense con atención en su público, tanto para calibrar con atención la cantidad de informaciones necesarias. Por eso se darán más detalles sobre un dato propósito solo si es una novedad; si es diverso del habitual; para exigencias narrativas; o bien para impulsos expresionistas. Interesante es, a este propósito, notar como García Márquez introduzca una reflexión sobre un concepto tan importante como es el pueblo de *Macondo*, palabra llave en su obra magistral *Cien años de soledad*, ya en las primeras páginas del libro cuando escribe:

El tren hizo una parada en una estación sin pueblo, y poco después pasó frente a la única finca bananera del camino que tenía el nombre escrito en el portal: *Macondo*. Esta palabra me había llamado a la atención desde los primeros viajes con mi abuelo, pero sólo de adulto descubrí que me gustaba su resonancia poética. Nunca se lo escuché a nadie ni me pregunté siquiera qué significaba. Lo había usado ya en tres libros como nombre de un pueblo imaginario ⁴⁵.

No es fácil juzgar si esta paréntesis sea relatada espontáneamente como parte del contexto o si el autor haya introducido en propósito y con astucia un elemento tan relevante. Ciertamente es que, al leer la palabra *Macondo*, cualquier lector no puede no hacer una conexión con la obra que ha tenido el mayor éxito para el autor colombiano. El resultado es un espejo para las alondras: la alusión al pueblo imaginario de *Cien años de soledad* captura la atención del lector; es como si el autor quisiera reutilizar un término ya consolidado.

En fin, la habilidad del escritor está sin duda en hacer lo que quiera o con los conceptos, o con las palabras para conseguir su finalidad; sorprender es la palabra llave en todas sus obras; el objetivo principal que, en primer lugar, el autor quiere realizar. En *Vivir para contarla*, a pesar de que nos encontramos enfrente de una autobiografía, y por eso esperamos algo diferente del escritor, o sea algo más real y verídico de lo que generalmente estamos acostumbrados a leer en sus libros, nos damos cuenta de cuánto sea sutil el hilo que liga los acontecimientos reales al juego

⁴⁵ García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., p. 27.

de ficción que el autor utiliza con magistral experiencia en su trabajo.

La compleja personalidad de un autor tan raro cual es García Márquez hace por lo tanto difícil el análisis de su autobiografía. Como ocurre en la sutil frontera entre realidad y ficción, rasgo característico en sus obras. También hay ambigüedad en muchas sus declaraciones, como se entiende gracias a lo que el autor declara:

Soy escritor por timidez. Mi verdadera vocación es la de prestidigitador, pero me ofusco tanto tratando de hacer un truco, que he tenido que refugiarme en la soledad de la literatura. Ambas actividades, en todo caso, conducen a lo único que me ha interesado desde niño: que mis amigos me quieran más. En mi caso el ser escritor es un mérito descomunal, porque soy muy bruto para escribir. He tenido que someterme a una disciplina atroz para terminar media página en ocho horas de trabajo; peleo a trompadas con cada palabra y casi siempre es ella quien sale ganando, pero soy tan testarudo que he logrado publicar cinco libros en veinte años. El sexto, que estoy escribiendo, va más despacio que los otros, porque entre los acreedores y una neuralgia me quedan muy pocas horas libres⁴⁶.

La impresión es de escuchar hablar una persona adulta que de hecho conserva la puerilidad de un muchacho de diez años. Quizás García Márquez decidió emprender el recorrido de la ambigüedad en su escritura y también en las entrevistas para intrigar y capturar más público. Tal vez el término más apropiado ni siquiera sea ambigüedad, sino más bien ficción; una clase de ficción con la cual el autor se permite decir todo lo que le pasa por la cabeza, dejando al lector la ardua tarea de comprender el significado recóndito. Esto es en qué consiste la prestidigitación de la cual habla García Márquez.

⁴⁶ Texto tomado de Sara Facio, Alicia D' Amico, *Retratos y autoretratos*, Buenos Aires, Crisis, 1973, pp. 65-66.

1.3 Los recorridos de la memoria

Casi la totalidad de los recuerdos autobiográficos son unas reconstrucciones y no reproducciones del pasado. Estas reconstrucciones constituyen unas interpretaciones que forman unos cuentos coherentes y exhaustivos. No se trata de representaciones totalmente fieles de acontecimientos reales ya que los recuerdos de tales acontecimientos son distorsionados por los conocimientos anteriores relativos a sí mismos y por las variables contextuales del momento, que devuelven forma al pasado en el presente. La memoria es un proceso dinámico que implica una reinterpretación constante del pasado, que se actualiza y se hace rico de nuevos detalles alimentados por la vida cotidiana, que actúa retroactivamente cambiando los recuerdos.

Para escribir un texto autobiográfico hay necesariamente que cumplir un ejercicio de reintegración, relectura y readmisión de lo que se ha vivido; por eso, para comprender completamente su estilo de vida en el espacio y en el tiempo, el autor tiene que poner confianza en sus capacidades de recuerdo. La experiencia autobiográfica determina las condiciones por una interrogación y una verificación crítica del pasado y su recreación en la experiencia presente; a través del recuerdo, el autor hace una reflexión crítica y consciente de los acontecimientos adonde toman forma el yo y la autoreconstrucción de sí en la dimensión del futuro.

El psicólogo estadounidense Jerome Seymour Bruner sostiene:

La autobiografía tiene una curiosa característica: es un informe hecho por un narrador en el 'aquí y ahora' y concierne un protagonista que lleva su mismo nombre y que ha existido en el 'ahí y entonces' y la historia acaba en el presente cuando el protagonista se fusiona con el narrador ⁴⁷.

En una autobiografía, hay una relación curiosa entre recuerdos y

⁴⁷ Bruner, Jerome Seymour, *La ricerca del significato*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p.117.

temporalidad; los recuerdos de hecho, no se alinean con regularidad a lo largo de un recorrido diacrónico adonde el tiempo sigue un orden de sucesión. Los eventos más importantes que resurgen del pasado, son los que han contado y que siguen siendo importantes en su personal historia de vida. Es entonces sobre todo el presente que realiza una acción modelada y creadora sobre el pasado, volviendo a llamarlo adentro de un proyecto unitario y universal de existencia. Según Lejeune “Es inútil preguntar si Rousseau o Sartre hagan deformado su infancia, aplicandole, retrospectivamente y artificialmente las teorías de su vida adulta”⁴⁸.

Generalmente, los recuerdos son asociados con acontecimientos muy considerables para el autor y para su propia vida; son diferentes entre ellos porque se componen de varias experiencias sensoriales que son las visuales, las auditivas, las olfativas, las táctiles y las gustativas, y de contenidos temporales, afectivos y narrativos diferentes. Los recuerdos son el núcleo alrededor del cual gira la narración de sí: el nuevo sí, en constante desarrollo, hace que los recuerdos se conviertan en recuerdos de los recuerdos, en una estratificación que se aleja en aumento de la matriz que los generó.

En *Vivir para contarla* García Márquez nos ofrece la memoria de sus años de infancia y juventud, aquellos en los que se fundaría el imaginario que con el tiempo daría lugar a algunos de los relatos y novelas más importantes de su carrera. Son presentes en la obra descripciones muy minuciosas de paisajes y personas: es como si los lugares de su infancia retomasen vida a través de su relato; un tipo de renacimiento de un mundo vacío y abandonado desde mucho tiempo. El autor nos hace compartir su vida en la costa colombiana, en una realidad hecha de creencias populares y rituales mágicos en una atmósfera casi milagrosa en contacto con las mujeres de su familia, figuras enigmáticas y tutelares. La identidad de García Márquez se pierde en un abismo de cultura ancestral, transmitido sobre todo a través de las mujeres y representado por la casa de su infancia en Aracataca.

En los primeros capítulos se describe esta transmisión casi subconsciente de una cultura femenina arcaica. Los recuerdos que el autor revive en las páginas de su autobiografía transmiten un saber histórico de manera literaria, esto es, desde una óptica que no pretende representar la objetividad sino que muestra una perspectiva

⁴⁸ Lejeune, Philippe, *Il patto autobiografico*, obra cit., p. 124.

vivida de los acontecimientos tanto históricos como personales.

El texto está narrado desde el año 2002; no obstante, el narrador nos transporta a tiempos pasados narrados en presente, o sea, como si pertenecieran al momento de la narración, nos narra recuerdos que a su vez impulsan nuevos recuerdos, incluso relata recuerdos falsos.

En el relato hay narraciones divergentes de los mismos hechos y no hay preeminencia de unas narraciones sobre otras; la figura del autor que emerge es lo contrario de una subjetividad claramente definida, se parece más a un recopilador y transmisor de memorias propias y ajenas, íntimamente ligado a la cultura oral de su país. En efecto, por su relación con la abuela y con las mujeres de su familia el nieto tiene acceso al mundo mágico y sobrenatural y comparte con ellas una especie de código secreto mediante el cual comunican con un universo invisible que de día le fascina y de noche le causa terror.

La realidad retratada por el autor está de alguna manera sujeta a un círculo mágico del que es imposible salir. Es por eso que, en el momento en el cual el lector se acerca a la lectura de una obra tan personal y cargada de elementos surrealistas insertados con sencillez en la vida real, se vuelve cómplice de la imaginación del autor, compartiendo con él hechos reales o irreales sin distinción.

A tal propósito es interesante introducir el concepto examinado por el filósofo francés Paul Ricoeur según el cual es necesario disociar profundamente memoria e imaginación mostrando la heterogeneidad de sus propias miradas intencionales, también si en este modo la problematicidad de sus relaciones no decrece de ninguna manera. El filósofo francés considera la memoria una representación temporal, la cual mira al pasado y tiene una pretensión de lealtad; la imaginación, en cambio, es una representación atemporal en cuanto no se refiere a un hecho realmente ocurrido. Pero la memoria es caracterizada por la distancia temporal, la cual permite de delinear con claridad la diferencia y la distancia entre presente y pasado. Memoria e imaginación tienen una función común: devolver presente algo que está ausente; al mismo tiempo, la diferencia radical entre las dos, consiste en el hecho que la imaginación está constituida por una tendencia alucinatoria, mientras que la memoria tiene una muy fuerte pretensión de verdad.

Hay muchos momentos relevantes en los cuales García Márquez nos hace testigos de estos constantes saltos entre memoria e imaginación.

El día en que volvió a Aracataca para vender la casa de los abuelos, caminando por la calle con su madre, el autor tuvo una visión que relata:

Al final del camellón vimos el primer ser humano: una mujer menuda, de aspecto empobrecido, que apareció por la esquina de Jacobo Beracaza y pasó a nuestro lado con una ollita de peltre cuya tapa mal puesta marcaba el compás de su paso. Mi madre me sussurró sin mirarla: -Es Vita. Yo la había reconocido. Trabajó desde niña en la cocina de mis abuelos, y por mucho que hubieramos cambiado nos habría reconocido, si se hubiera dignado mirarnos. Pero no: pasó en otro mundo. Todavía hoy me pregunto si Vita no había muerto mucho antes de aquel día ⁴⁹.

La primera vez que leí esta frase tuve la impresión de haber saltado unas líneas; releí de nuevo desde el comienzo de la página y solamente la segunda vez empecé a comprender el juego sutil que el autor ha querido emprender en esta obra. La narración del hecho está insertada en un contexto absolutamente ordinario, donde no hay algún elemento fantástico y, por consiguiente, el lector advierte una desorientación. Esto pasa porque la aparición de Vita es la primera evidente manifestación del poder evocatorio imaginario de García Márquez en *Vivir para contarla*.

Desde ese momento hacia adelante el lector aprenderá a enfrentar la obra en manera distinta, o sea, empezará a aceptar acontecimientos absurdos como hechos reales pertenecientes a la vida del autor.

Otra situación inverosímil se presenta unas paginas después, cuando el escritor cuenta un episodio que ve protagonista a Lorenzo el Magnífico, el loro de cien años heredado de los bisabuelos que gritaba consignas contra España y cantaba canciones de la guerra de Independencia:

⁴⁹ García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., p. 30.

Un 20 de julio, a las tres de la tarde, alborotó la casa con chillidos de pánico:-
¡El toro, el toro! ¡Ya viene el toro! Las mujeres de la casa, que sabían hablar con él, sólo entendieron lo que gritaba cuando un toro cimarrón escapado de los toriles de la plaza irrumpió en la cocina con bramidos de buque y embistiendo a ciegas los muebles de la panadería y las ollas de los fogones ⁵⁰.

La habilidad de García Márquez está en la fluidez de un cuento que engloba la realidad en una atmósfera irreal que la rende más convincente.

En fin, la obra en cuestión puede ser vista como recorrido de invención, como instancia creativa de la memoria, como memoria relatada, es decir, que se refiere a la capacidad de crear imágenes, o sea, de imaginar.

Para el autor, la dimensión de los recuerdos es esencial, porque consiente de revivir del interior la condición psicológica de la edad pueril y adolescente rehundiendo el yo en la situación de expectativa para el futuro, que es el verdadero elemento animador de la existencia humana.

Como he dicho anteriormente, el yo que se constituye en el pasado no es solamente lejos en un sentido temporal, sino se distingue también del yo presente.

De Proust, la memoria se afirma como fuerza motriz de la obra literaria llegando a altos niveles de elaboración. El proceso de escritura sigue dos direcciones: una revela, mediante la memoria involuntaria, la transformación de los estados de ánimo de los personajes; la otra queda fiel, con un desarrollo lógico y coherente a la evocación o a la reminiscencia confiando en la memoria voluntaria. En la acción de recordar la percepción se dilata y el yo subjetivo, cogido por el mundo de la memoria, cambia en una realidad inédita, inexplorada. El “subjetivo yo” y el sujeto “mundo-memoria” recrean una antinomia que tiene que ser descifrada en los parámetros de la lectura.

Es como si en la obra de García Márquez la escritura y la memoria nacieran en el mismo instante. Para él la literatura es una memoria colectiva cuya supervivencia

⁵⁰ García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., p. 45.

depende casi totalmente de la transmisión escrita. A través de la escritura, el autor transfiere hechos y situaciones que son evocados por la memoria, pero no así fielmente como ocurrieron sino transformados a partir del recuerdo. La memoria activa el recuerdo y esto selecciona fragmentos del pasado que se reflejan en la ficción en manera vaga e incierta; por eso, en muchos de sus cuentos, el material elaborado se convierte en una sustancia ambigua e inquietante.

El escritor nunca comenta la extravagancia de sus recuerdos hasta el punto en que narra el drama del duelo entre su abuelo el coronel Nicolás Márquez y un antiguo amigo, copartidario y soldado suyo en la guerra de los Mil Días, al que tuvo que enfrentar a muerte cuando ya ambos creían ganada la paz: “Fue el primer caso de la vida real que me revolvió los instintos de escritor y aún no he podido conjurarlo”⁵¹.

Es importante comprender que entiende el autor cuando habla de vida real. Desde el comienzo de la autobiografía, este es el primer mojón adonde García Márquez confiesa la presencia del binomio realidad-ficción. Efectivamente, admitir que hay una vida real, presupone que el autor conozca y sea protagonista de una vida paralela que no lo es. No es claro si el autor quiera verdaderamente admitir el juego sutil entre realidad y ficción que ha emprendido en su trabajo autobiográfico: es fácil reconocer el binomio en su entera producción literaria, pero, en una autobiografía, el lector se esperaría un enfoque diferente. Y es precisamente en este momento que nos encontramos frente de la ambigüedad de *Vivir para contarla*.

Hay un momento, al principio del segundo capítulo, donde parece que el autor quiera justificar esta ambigüedad. Durante la narración de la matanza de las compañías bananeras, hay una discrepancia entre los recuerdos de todos sobre el número de muertos:

Tantas versiones encontradas han sido la causa de mis recuerdos falsos. Entre ellos, el más persistente es el de mí mismo en la puerta de la casa con un casco prusiano y una escopetita de juguete, viendo desfilas bajo los almendros el batallón de cachacos sudorosos. Uno de los oficiales que los comandaba en uniforme de parada me saludó al pasar: -Adiós, capitán Gabi. El recuerdo es

⁵¹ García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., p. 47.

nítido, pero no hay ninguna posibilidad que sea cierto. El uniforme, el casco y la escopeta coexistieron, pero unos dos años después de la huelga y cuando ya no había tropas de guerra en Cataca. Múltiples casos como éste me crearon en casa la mala reputación de que tenía recuerdos intrauterinos y sueños premonitorios⁵².

Es extraordinario ver cómo García Márquez cubre el mundo, lo desmonta y lo vuelve a poner en duda reafirmando la lucha de la cotidianidad entre nostalgia y tiempo en la memoria prospectiva de la universalidad. Hay un interés emotivo que adentra al lector a seguir buscando el final de cualquier suceso o el desenlace del drama. La invención se vuelve por lo tanto parte integrante de la realidad que acaba con el aparecer expresión irresuelta del desarrollarse incontrastable y absurdo de las pasiones humanas en un único y trágico fluir de pasado, presente y futuro. Mientras que avanzamos en la lectura de *Vivir para contarla* advertimos que lo que nos está dando el autor es un retorno a las orígenes; a ese mítico jardín de la niñez donde a cada impresión se le añadía una buena dosis de fantasía, cuando lo sobrenatural, lo hermoso, lo intenso, lo brutal convivían con lo simple. La función narrativa de la autobiografía, si bien obediente a la propuesta de crónica y reportaje de la vida del escritor, es igualmente insubordinada, exagerada en ocasiones y en no pocas insidiosa.

El tema de la verdad asume pues un papel central en la obra de García Márquez. Para dar un ejemplo, en las *Confesiones* Jean Jacques Rousseau afirma unas veces: “Sólo una cosa tengo que temer en esta empresa: lo que temo no es decir mentiras, sino el no decirlo todo y callar verdades”⁵³.

Pues bien, hemos visto como *Vivir para contarla* un testimonio y narración; así el protagonista puede ser tanto una función del yo que se autorepresenta, como una función de sí mismo construida a base de elementos del mismo creador. La unión entre historia y literatura apela por eso al recurso de identidad, en el que asumimos como narrador al personaje público Gabriel García Márquez, quien no podrá ser

52 *Ibid*, p. 73.

53 Rousseau, Jean Jacques, *Confesiones*, tomo I, Buenos Aires, Editorial Sopena Argentina S.R.L., 1947, p. 101.

menos ante sus fieles lectores: siempre un narrador, como en sus mejores momentos.⁵⁴

En cada episodio narrado, en su reencuentro con el pasado, el autor ha establecido una tensión entre dos extremos vinculados en el tiempo: el niño que escuchaba las conversaciones que los mayores sostenían delante de él, y el anciano que nos cuenta hoy sus historias. Y es precisamente en los años de la niñez que García Márquez se vuelve escritor, como él mismo sostiene:

Quienes me conocieron a los cuatro años dicen que era pálido y ensimismado, y que sólo hablaba para contar disparates, pero mis relatos eran en gran parte episodios simples de la vida diaria, que yo hacía más atractivos con detalles fantásticos para que los adultos me hicieran caso. Mi mejor fuente de inspiración eran las conversaciones que los mayores sostenían delante de mí, porque pensaban que no las entendía, o las que cifraban aposta para que no las entendiera. Y era todo lo contrario: yo las absorbía como una esponja, las desmontaba en piezas, las trastocaba para escamotear el origen, y cuando se las contaba a los mismos que las habían contado se quedaban perplejos por las coincidencias entre lo que yo decía y lo que ellos pensaban ⁵⁵.

El mismo García Márquez afirma:

Ahora pienso que no eran infamias de niño, como podía pensarse, sino técnicas rudimentarias de narrador en ciernes para hacer la realidad más divertida comprensible ⁵⁶.

54 Lejeune, Philippe, *Il patto autobiografico*, obra cit.. Concepto precedentemente expuesto según el cual hay un pacto autobiográfico establecido entre autor y lector, que se contraopone al pacto de ficción, porque el nombre del autor, el cual designa una persona realmente existida o existente, escrito en la portada, coincide con el nombre del narrador y con aquél del personaje.

55 García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., p. 94.

56 García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., p. 95.

2 *El realismo mágico*

Los años cuarenta marcan una nueva era dentro de la literatura hispanoamericana y delimitan la frontera entre la narrativa tradicional y la novela contemporánea. En 1939 acaba la Guerra Civil española, y a esta le sigue el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Durante la primera, numerosos escritores españoles se exilian a Hispanoamérica, con lo que se revitaliza el panorama cultural en ese continente. Este trasfondo, junto con la creación de editoriales y revistas, ayuda a que dos décadas más tarde surja lo que se conoce como el 'boom', un término que tiene origen en la terminología del 'marketing' norteamericano y se emplea para designar un brusco aumento de las ventas de un determinado producto en las sociedades de consumo. Surge una demanda masiva de obras literarias debido a la aparición de un nuevo público lector que aparece con el desarrollo urbano, el progreso en la educación y la industrialización de la postguerra.

Durante la Segunda Guerra Mundial se produce un relevo cultural de España a Hispanoamérica, ya que numerosos intelectuales españoles se trasladan influyendo en el desarrollo cultural del país.

En el ámbito literario destaca la creatividad técnica y estilística, asimilándose, de esta manera, técnicas como el flujo de conciencia, la fantasía ilimitada de carácter surrealista y el tratamiento lírico del tiempo, entre otros aspectos. Se produce una renovación en la prosa de la misma manera que antes se había producido en la poesía. Esta renovación se caracteriza precisamente por la atención a la peculiaridad americana desde una estética que aúna el realismo y lo fantástico como forma única de expresar las características del mundo americano. Hasta 1950 no existía en Hispanoamérica una tradición fuerte de novela psicológica, pero sí desde el modernismo la de la literatura fantástica, que en este momento vuelve a emerger ⁵⁷.

El término realismo mágico es muy problemático ya que ha existido la tendencia desde los años cincuenta por parte de los críticos de generalizar y

⁵⁷ Camayd-Freixas, Erik, *Realismo mágico y primitivismo, Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, New York, University Press of America, 1998.

emplearlo para definir cualquier obra que tuviera elementos fantásticos. La definición verdadera y propia aparece por primera vez en 1925 como subtítulo del libro sobre la pintura post-expresionista alemana *Nach-Expressionismus. (Magischer Realismus). Probleme der Nuesten Europäischen Malerei*. del crítico de arte alemán Franz Roh. La palabra fue de hecho acuñada dal crítico en un artículo editado en el 1924 y solo el año siguiente puesto como subtítulo en su libro. Comenta el mismo Franz Roh treinta años después: “in an article written in 1924, I coined the phrase 'Magischer Realismus', magic not of course in the religious-psychological sense of ethnology. In 1925 the expression was attached as a subtitle to my book *Nach-Expressionismus*”⁵⁸. En la versión española del texto, editada sólo dos años después junto al editorial de la “Revista de Occidente”, el subtítulo aparecía todavía en primer plano: *Realismo Mágico: post-expresionismo*. y fue gracias a una reducción del mismo aparecida en “Revista”, siempre en el 1927, con el título de *Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente*, que el término empezó a lograr amplia difusión en el mundo de la cultura hispana.

El tema fue también objeto de discusión en los cafés literarios parisinos de los años treinta, adonde se reuniban los célebres artistas Carpentier, Alberti, Asturias, Bontempelli y Gómez de la Serna juntos a los surrealistas Dalí, Buñuel, Breton... Una importante definición de *realismo mágico* ha sido expresada por el crítico literario Camayd Freixas⁵⁹:

El realismo mágico no es una 'escuela' ni un 'movimiento literario'. Es algo más complejo interesante: un fenómeno espontáneo que surge en un momento determinado de la historia cultural, cuando la sensibilidad primitivista y postavanguardista, la predilección por los temas de corte antropológico referentes a la identidad local y continental, y la búsqueda de un lenguaje de formas americanas, cristalizan en un nuevo modo de expresión con aspiraciones

⁵⁸ Roh, Franz, *German Art in the 20th Century* (1958), New York, Graphic Society, 1968, pag.70.

⁵⁹ Erik Camayd Freixas (Oriundo de Cuba), es catedrático asociado de Lenguas Modernas en la Universidad Internacional de la Florida (FIU). Es doctor en letras por la Universidad de Harvard, crítico literario, analista de discurso, teórico social y perito en lingüística forense para tribunales federales y estatales. Entre sus numerosas publicaciones, se destaca su libro, *Realismo mágico y primitivismo*, por su novedoso abordaje a la obra del Premio Nobel guatemalteco, Miguel Ángel Asturias.

universales. Los autores que lo conforman trabajan de manera más bien independiente, sin proponerse un programa común, y sin embargo se debaten con problemas literarios afines, hecho que los vinculan en estrecha relación histórico-literaria ⁶⁰.

En el realismo mágico encontramos precisamente lo real presentado como maravilloso, o bien lo maravilloso presentado como real. Los sucesos más fantásticos no se presentan, como sucedería en el cuento fantástico tradicional, como algo que asombra tanto a personajes como a lectores, sino como parte de la realidad cotidiana. La nueva narrativa hispanoamericana se caracteriza por la innovación estilística y el deseo de desentrañar la peculiaridad americana desde el síntesis de la realidad y la fantasía. Asimismo aparecen nuevos temas, la temática tradicional se ve reforzada no sólo por un nuevo tratamiento sino también por la inclusión de nuevos elementos. Sin abandonar temas propios de la novela realista anterior, como la naturaleza, el mundo indígena, o los problemas políticos, se da cabida al mundo urbano con mayor amplitud que antes, y se da también paso a la reflexión sobre problemas humanos y existenciales.

El mundo de las vanguardias europeas, y especialmente el psicoanálisis y el mundo de los sueños influyen también en esta narrativa. Desde este momento la narrativa describe cosas irreales como si fueran reales y cotidianas y las cosas cotidianas como si fueran irreales; se renueva el lenguaje y las técnicas narrativas y las historias, que pueden estar basadas en sucesos de la vida real, incorporan elementos extraños, fantásticos o legendarios, pueblos mitificados, espacios y lugares fruto de la especulación y personajes que, como pueden existir, también pueden ser irreales o fruto híbrido o mestizo entre lo verdadero, lo imaginario y lo inexistente, que hace difícil separarlos.

Es todavía oportuno aclarar los conceptos que eligimos tomar en consideración y que queremos analizar para definir eso que está a la base de la obra de García Márquez, o sea el realismo mágico y lo real maravilloso.

⁶⁰ Camayd, Freixas, Erik: *Realismo mágico y primitivismo: relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, New York, University Press of America, 1998, pp.52-53.

Tanto el realismo mágico como lo real maravilloso tienen su origen en la aparición de las vanguardias en los años veinte, en concreto el surrealismo. Estos dos conceptos conviven desde su comparsa en un continuo debate conducido por críticos y literarios hispanoamericanos.

El realismo mágico es un género de ficción que se desarrolla principalmente entre los escritores españoles y hispanoamericanos en el siglo XX, y se caracteriza por la representación de la realidad narrativa con el uso de elementos fantásticos que podemos incluso indicar como inverosímiles. En cambio, lo real maravilloso es una corriente que se basa en la suposición de colocar en relieve elementos extraordinarios de la cultura latinoamericana. Tiene raíces indígenas y africanas que representan los caracteres de una cotidianidad adonde el natural se vuelve mágico, inverosímil, hasta sobrenatural ⁶¹.

Este concepto ha sido subdesarrollado por Alejo Carpentier en el prólogo de *El reino de este mundo*, fechado 1949 ⁶². En substancia, antes del apenas mencionado *Prólogo*, donde el escritor cubano ni siquiera utiliza el término, la expresión realismo mágico parece haber sido propiedad de todos y de ninguno, sobre todo porque los contenidos que indicaba eran diferentes desde el principio. Como hace notar Carlos Rincón, el concepto de maravilloso no es de Carpentier. Se trata de un término que vuelve a llamar continuamente su historicidad en el momento en que se le imputa una función literaria y que, como sinónimo de “bello”, ha habido múltiples funciones en la historia universal de la cultura, desde el Medioevo, a la época romántica, a los años veinte en Francia... ⁶³

El realismo mágico hispanoamericano es, en algunos sentidos, a partir de finales de los años 40 con Asturias y de los años 50 con Rulfo, hasta la terminada realización con García Márquez en los años 60, la manifestación concreta de un fenómeno al que Carpentier había intentado dar una formulación con su real maravilloso. Es un intento de renovación literaria muy unido a las renovaciones

61 Ibid.

62 Antes de volverse *Prólogo* en la primera edición de *El reino de este mundo*, el texto era ya salido en forma de artículo, intitulado *De lo real maravilloso americano*, en el diario venezolano “El Nacional” el 18 de abril 1948. Este primer título será el mismo para la versión ampliada del texto publicada dentro de la colección de ensayos *Tientos y diferencias* del 1964.

63 Rincón, Carlos, *La poética de lo maravilloso americano*, in *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, pp. 123-77.

estéticas de las vanguardias europeas, pues aunque se caracteriza por el intento de reflejar la realidad americana, la mayoría de sus autores tienen un gran contacto con el mundo europeo, tanto con las vanguardias poéticas, como con la novela europea más renovadora.

En cierta medida, la irrupción de la imaginación y de lo fantástico en la prosa hispanoamericana tiene que ver también con la presencia del mundo onírico en la literatura europea de vanguardia y con lo que se ha denominado fantástico moderno cuyo máximo representante sería Franz Kafka, y sus principales herederos en Hispanoamérica Julio Cortázar y Jorge Luis Borges, que con el éxito editorial alcanzado en Europa hacen volver la vista a los narradores de décadas anteriores que ya habían iniciado esa renovación que los nuevos autores consagran.

Ya durante el descubrimiento de América, ésta había sido vista por los españoles desde una perspectiva de ficción. Ante la inconmensurable naturaleza americana y la increíble diferencia con el mundo de los conquistadores, éstos no pudieron hacer otra cosa que echar mano de su acervo de conocimiento literario, dado que no tenían una realidad con la que compararla, y relacionaron el mundo americano con el descrito en los libros de caballería, obra de ficción medieval en la que lo maravilloso, lo fantástico y lo claramente increíble se daban cita con total naturalidad.

La ficción se hacía realidad en el mundo americano para los conquistadores y éstos ponían nombre a la geografía, a los habitantes y situaciones americanas con el nombre del mundo imaginario de los novelistas europeos. El realismo mágico del siglo XX es en cierta medida el regreso a aquel momento, sólo que ahora se devuelve a los europeos el mundo americano en forma de realidad desde lo fantástico. Los autores americanos mezclan lo mágico y lo cotidiano y dan cuenta de la peculiaridad americana desde una ficción depurada estilísticamente, manejada con técnicas renovadoras como los juegos temporales, la combinación de personas narrativas, el contrapunto, etc. El mismo lenguaje es también enriquecido con los términos de uso americano y el mundo europeo se ve invadido por americanismos como garúa, pollera, vereda, china, etc. El mundo americano vuelve a hacerse mágico para el hombre europeo, como había sucedido con el descubrimiento.

Los sucesos de obras como las de García Márquez responden precisamente a la corporeización de los mitos americanos. Se busca ahora la identidad americana precisamente a través de la mitología propia, del folclore, y la mezcla de esa otra realidad que es el subconsciente colectivo con la realidad cotidiana o histórica de los habitantes de América es lo que da lugar a lo real maravilloso, al realismo mágico, al reflejo literario de la peculiaridad americana tanto en sus gentes como en su naturaleza, en su pensamiento, en su pasado y en sus relaciones sociales y políticas. En este sentido el realismo mágico viene a ser como una nueva mitología griega, un intento de plasmar el pensamiento americano a través de sus mitos y de sus leyendas.⁶⁴

⁶⁴ Camayd, Freixas, Erik: *Realismo mágico y primitivismo: relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, obra cit., p. 147.

2.1 Entre invención y realidad: “una infancia de prodigios”

Gabriel García Márquez nació el 6 de marzo de 1928 en Aracataca, un pequeño pueblo colombiano en las costas caraílicas de Colombia. Gabriel Eligio García, su padre, fue uno de los numerosos inmigrantes que con la “fiebre del banano”, llegaron a Aracataca en el primer decenio del siglo XX. Su madre, Luisa Santiago Márquez, pertenecía, en cambio a una de las familias eminentes del lugar: era hija del coronel Nicolás Márquez y de Tranquilina Iguarán, que no vieron con buenos ojos los amores de su hija con uno de los “aventureros” de la “hojarasca” (como se llamaba despectivamente a los inmigrantes), que desempeñaba el humilde oficio de telegrafista. Por eso, cuando tras vencer múltiples dificultades, Gabriel Eligio y Luisa Santiago consiguieron casarse, se alejaron de la familia y se instalaron en Riohacha. Sin embargo, cuando tenía que nacer su primer nieto, sus padres convencieron a Luisa Santiago de que diera a luz en Aracataca. Su familia tenía disponibilidades económicas muy modestas y fue dejado a los abuelos cuando todavía era un niño. El abuelo materno será una de las figuras más importantes en la vida del autor, y también la abuela, confidente de los muertos y narradora de cuentos mágicos y sorprendentes, será un punto de referencia muy importante.

En *Elogio de la berenjena (anécdotas y recetas de cocina de gente muy famosa)* el escritor Abel Gonzáles cuenta:

Tranquilina Iguarán Cortes solía contar al pequeño Gabo historias fantásticas de brujas, filtros y hechizos. En la cocina, mientras las mujeres de la casa tropezaban con las ollas y las sartenes, Tranquilina le hablaba de ciencias antiguas e inciertos milagros producidos por los ajos y las berenjenas. Eran relatos llenos de artificios, de mágicos sucesos que deslumbraban a todos ⁶⁵.

De esos primeros ocho años de “infancia prodigiosa” surge pues lo esencial del

⁶⁵ Gonzáles, Abel, *Elogio de la berenjena (anécdotas y recetas de cocina de gente muy famosa)*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, Ediciones B Argentina, 2000.

universo narrativo y mítico de García Márquez. Los acontecimientos narrados en los libros del autor, en particular en *Cien años de soledad* vuelven siempre a llamar unos importantes eventos de su vida. Basta pensar por ejemplo al descubrimiento del hielo que García Márquez hizo cuando era chico con aquel de Aureliano; o a la figura de su abuela con la célebre matriarca del libro. El mismo pueblo en que el autor transcurre su infancia es, en realidad, la transposición de Macondo, lugar que representa el paradigma de la soledad, y la devastación que él sufre a causa del boom bananero es la misma que desbarajusta la plácida pero al mismo tiempo inquieta vida de los personajes que poblan *Cien años de soledad*.

Los retratos de sus antepasados establecen el más extraño de los escenarios familiares: él mismo ha siempre definido su niñez “ una infancia de prodigios” en “ casas llenas de fantasmas”. Como el autor recuerda:

En cada rincón había muertos y memorias, y después de las seis de la tarde la casa era intransitable. Era un mundo prodigioso de terror [...]. En esa casa había un cuarto desocupado donde había muerto la tía Petra. Había un cuarto donde había muerto el tío Lazaro. Entonces, de noche no se podía caminar en esa casa porque había más muertos que vivos. [...] Nunca pude superar el miedo de estar solo, y mucho menos en la oscuridad, pero me parece que tenía un origen concreto, y es que en la noche se materializaban las fantasías y los presagios de la abuela. Todavía a los setenta años he vislumbrado en sueños el ardor de los jazmines en el corredor y el fantasma de los dormitorios sombríos, y siempre con el sentimiento que me estropeó la niñez: el pavor de la noche. Muchas veces he sentido, en mis insomnios del mundo entero, que yo también arrastro la condena de aquella casa mítica en un mundo feliz donde moríamos cada noche ⁶⁶.

Figuras centrales de los primeros años de vida del autor son las mujeres: recordamos por ejemplo la hermana menor que comía la tierra del jardín a escondidas o la tía que adornó su sábana de muerte y murió el día siguiente haberlo terminado.

⁶⁶ García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., p. 93.

Protagonistas de la vida del escritor, como hemos dicho, son también el abuelo materno, que fué soldado veterano de todas guerras y que tenía hijos diseminados en todo el mundo y sus padres. Todos estos personajes son los mismos que han poblado otros libros de García Márquez como por ejemplo *Cien años de soledad*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *El amor en los tiempos del cólera*, y *Crónica de una muerte anunciada*. García Márquez era el mayor de doce hermanos. Fué la madre, Luisa Santiaga Márquez, a transmitirle la pasión por el cuento narrando al hijo las historias de su familia enriqueciéndolas de elementos fantásticos que después se convertirán en el sustrato del realismo mágico.

El libro empieza cincuenta años antes del nacimiento del autor , así García Márquez puede reconstruir el mundo de los abuelos, que es el que explica su vida y la justifica. El vínculo entre el abuelo Nicolas Márquez y el nieto explica la necesidad de crear aquella ficción original y aferrarse a ella. “Siempre estábamos juntos” recuerda el autor, que lo imitaba hasta en el vestir. “En la casa los únicos hombres éramos mi abuelo y yo”[...] “El abuelo era para mí la seguridad completa. Sólo con él desaparecía la zozobra y me sentía con los pies sobre la tierra y bien establecido en la vida real”. García Márquez siente una gran nostalgia por aquel abuelo rechoncho y tuerto, con sus espejuelos negros, el que festejaba el cumpleaños de su nieto cada mes, el que celebraba sus precoces talentos de fabulista y le hacía resumir las películas luego de ir juntos al cine, el que lo llevó a conocer el hielo; el autor vivió un piadoso e indulgente sentimentalismo hacia aquella figura originaria del poder.

Tenía ocho años cuando el abuelo murió. “Algo de mí había muerto con él”, escribió en las primeras páginas de la autobiografía. Y alguna vez comentó que, desde entonces, “nada importante le había sucedido”. Uno de los impulsos más poderosos en la vida de García Márquez fue el deseo de reinsertarse en el mundo de su abuelo, lo cual implicaba heredar las memorias del viejo, su filosofía de vida y su moralidad política. El mítico coronel Nicolás Márquez se convertirá en el prototipo de José Arcadio Buendía, el fundador del fantasmal pueblo de Macondo en *Cien años de soledad*: él también tomó parte en la fundación de su ciudad, y estaba impulsado sobre todo por la voluntad de alejarse de donde vivía para olvidar un crimen

cometido cuando era joven.

La enorme casa de los abuelos, donde desde chico transcurrió años fundamentales para la génesis de su imaginación, permaneció presente en los recuerdos de Gabriel García Márquez, reproponiéndose en diferentes formas en sus obras, volviéndose un tipo de espacio mental, donde el autor podía poner en escena sus historias realistas y al mismo tiempo surreales.

Al analizar las novelas de García Márquez encontramos una visualización totalizadora de su cosmo a través de contenidos, estructura, estilo, y toda la compleja interrelación entre ellos. El autor capta lo grandioso, lo épico y lo mágico del mundo y al mismo tiempo lo más menudo y cotidiano y sabe expresarlo con grande arte afabuladora, mediante un lenguaje de fecunda imaginación, de nervio y vitalidad. Impulsado por cualquier imagen u ocurrencia, Gabo intuye que el mundo abunda no sólo en movimientos, materiales y hechos, sino en sugerencias que se pueden desarrollar en nuevas formas.

La imaginación pues, recubre un papel protagonista porque, a través de ella, el autor reconstruye la verdad poética permanente del mundo. Partendo de la asociación poética de mínimos detalles, aparentemente realistas, que todavía salen de la fantasía. Entre otras, hay también una envidiable capacidad de crear personajes extraordinariamente interesantes y humanos, y la habilidad de crear un mundo convincente y, al mismo tiempo, mágico y recargado de fantasía.

Como afirma el autor:

Cuando escribo una novela o un cuento, lo hago siempre sin un plan previo, sin saber adónde voy, para descubrir la historia que cuento. Echo todas mis fuerzas en la balanza, libero mis obsesiones y mis pasiones, no reflexiono. Lo que me importa en lo inmediato no es el libro en sí, es el camino que me abre. Pueden contarse historias y deben contarse, pero sin prejuicios de ninguna clase. Hay que dejar la puerta grande abierta a la invención, y aun a todos los excesos de la imaginación. Escribir sólo con la inquietud de saber lo que sucederá a los personales mañana [...] ⁶⁷.

⁶⁷ Couffon, Claude, *Gabriel García Márquez habla de Cien años de soledad*, pp.42-43.

El realismo mágico y el fantástico que caracterizan *Vivir para contarla* no son por lo tanto una imitación de un modelo literario ampliamente difundido, sino una perfecta imitación de fantasía y realidad del mundo representado por el autor mismo; la suya no es una simple elección estilística sino una manera para mirar a la realidad desde una actitud particular, lo de la gente ingenua que puebla sus libros y se desarrolla con total naturalidad: en efecto, el autor no muestra ninguna preocupación ni por la credibilidad de lo que está contando, ni por separar los planos de realismo y fantasía; todo ocurre exactamente al mismo nivel.

El autor cuenta su historia sin expresar juicios, dejando que los acontecimientos hablen solos; desarrolla su mirada sobre el mundo y lo devuelve al lector enriquecido de su imaginación y de su arte para revelar las dimensiones más recónditas y complejas de la realidad y del ser humano, sus cinismos, sus egoísmos, sus desiderios más reprobables y cuanto de abyecto pero también de hermoso de él puede brotar.

Los contornos nunca son netos, no hay juicios sino solicitaciones, insinuaciones, muchas veces infladas y excesivas para nuestros costumbres. A este propósito, el escritor ha afirmado que lo que a nosotros suena excesivo o arbitrario es al contrario natural para los lectores de su mundo originario, y esto porque los horizontes son muy distintos, los espacios sin medida, los cielos infinitos, sobre todo porque son diferentes la lectura y la compasión por las gentes. Lo que a nosotros parece sentimental o fruto de nostalgia, es sin embargo perfectamente cónsono y moderado según la naturaleza sudamericana.

El realismo mágico acentua la exuberancia de fantasía, el simbolismo, el complejo juego de niveles cronológicos, la aproximación de ideas que recuerdan la mitología de detalles de crudo verismo. Hay, en el autor, una clase de tentación de contar hechos reales, pero con una buena dosis de ficción y exageración; la escritura es esencial y hay la sensación de que la persona sea inseparable del narrador; desde el comienzo, las memorias reflejan esa comunión que no permite establecer con claridad cuando termina la realidad y cuando empieza el imaginario.

Las tendencias dominantes en esta obra siguen siendo las mismas de sus obras anteriores; el uso de los superlativos, de hipérboles, la magnificación: se repite lo bíblico, cataclísmico, prodigioso, los confines del mundo, lo colosal. El escritor juega con los acontecimientos para demostrar que existen diversas maneras de experimentarlos o de interpretarlos; pues, el mensaje que el lector recibe es que hay diferentes modos de vivir la realidad.

Una vez, en una entrevista, el autor confesó:

Mi problema más importante era destruir la línea de demarcación que separa lo que parece real de lo que parece fantástico. Porque en el mundo que trataba de evocar, esa barrera no existía. Pero necesitaba un tono inocente, que por su prestigio volviera verosímiles las cosas que menos lo parecían, y que lo hiciera sin perturbar la unidad del relato. También el lenguaje era una dificultad de fondo, pues la verdad no parece verdad simplemente porque lo sea, sino por la forma en que se diga ⁶⁸.

Y como resultado el escritor consigue un mundo tan semejante al cotidiano pero al mismo tiempo totalmente diferente a ello. Como hacen los escritores que utilizan el realismo mágico en general, García Márquez quiere descubrir la misteriosa relación entre el ser humano y el mundo que lo circunda, intentando llegar a una comprensión más profunda de la realidad. Técnicamente, es un realista en la presentación de lo verdadero y de lo irreal; el autor considera que la imaginación no es sino un instrumento de la elaboración de la realidad y que una novela es la representación cifrada de la realidad, y a la pregunta de si todo lo que escribe tiene una base real, ha contestado: “No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad” ⁶⁹.

El proyecto del autor es de erigir una realidad cerrada sobre sí misma, de agotar literalmente a lo largo de la vocación la descripción de esta realidad. Hay una gran voluntad de construir un mundo verbal esférico, autosuficiente; un mundo en el

⁶⁸ <http://www.monografias.com/trabajos76/cronica-muerte-anunciada/cronica-muerte-anunciada2.shtml> consultado el 14 de marzo de 2012

⁶⁹ Mendoza Apuleyo, Plinio, *El olor de la Guayaba: conversaciones con Gabriel García Márquez*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

que cada nueva ficción viene a incorporarse, o mejor, a disolverse, como miembro de una unidad, en la que todas las partes se implican y modifican, un mundo que se va configurando mediante ampliaciones y revelaciones no sólo prospectivas sino también retrospectivas.

La obra de García Márquez aspira a contar, a lo largo de todas sus instancias, una sola historia; en su realidad ficticia, escenarios, personajes, símbolos, pasan de ficción a ficción cumpliendo en cada una funciones distintas, revelando cada vez nuevos sentidos y rasgos, esclareciendo de modo gradual su naturaleza, y por ello, cada nuevo cuento o novela constituye un enriquecimiento y una corrección de las ficciones anteriores, y, a la inversa, éstas modifican también, siempre, a las posteriores.

El autor trata así de romper con el realismo decimonónico, que seguía estando presente en el mundo literario colombiano, añadiendo elementos extraordinarios a su obra. En este modo se sitúa en la perspectiva de la leyenda, en la que el nivel de lo real se tiende a hinchar y se hiperbolizan los datos de lo real objetivo. Se apropia de la voz de la gente de la calle, sus chismes y cotilleos, y los dota de fantasía. Aumenta el tamaño de los hechos y los colorea mostrándonos de esa manera, no la verdad histórica, sino la del mito.

Las obras de García Márquez son pues densas de significados, creencias mágico-esotéricas y supersticiones; son impregnadas de miedos y alegrías típicas de cada comunidad y también de la relación con la naturaleza, a menudo vista como madre cariñosa, alguna vez como madrastra cruel. Resulta un estilo muy personal, que nos retrae a la cultura sudamericana, siempre connotado de aspectos profundamente sugestivos y encantados.

En el párrafo sucesivo analizaré la importancia de dos aspectos fundamentales para la realización del escenario fantástico en la obra: la dimensión temporal y la ambientación.

2.2 El realismo mágico en la obra: dimensión temporal y ambientación

En *Vivir para contarla* es muy importante la técnica que García Márquez emplea en la narración de los acontecimientos estructurándolos en la dimensión temporal: la concepción del tiempo es, para el autor, rigurosamente relacionada con la concepción del mundo. Hay un término acuñado por la crítica para referirse a la peculiar dimensión temporal utilizada por el autor en sus numerosas obras: se trata del así llamado tiempo curvo, donde los hechos se desanudan de manera lineal y según una secuencia cronológica en que al antes se sucede el después, pero, a esta normal sucesión se entrelazan las continuas alusiones al antes y al después que proyectan al lector en una dimensión temporal donde el desplazamiento es continuo: el presente se vuelve pasado cuando se lo observa desde la perspectiva del futuro; pasado, presente y futuro se hacen pues una excepción que dona al lector la sensación de encontrarse en un mundo compuesto por numerosas dimensiones, donde sueño y realidad se mezclan continuamente: desde el punto de vista temporal, el efecto por el lector es semejante a lo que experimentaría mirando una película.

A este propósito, Cesare Segre ha dedicado un valioso estudio:

En la novela se superponen una medida temporal que marca regularmente el ritmo de los acontecimientos y parábolas atemporales que anticipan el futuro, o dilatan el pasado, haciendo girar a capricho la rueda del tiempo hacia los momentos cruciales del siglo de Macondo [...]. Así la parábola hacia el futuro (anticipación de los hechos) aparece tan veloz como la parábola hacia el pasado (memoria), y el presente se puede percibir ya, además de como tal, como recuerdo [...]. Por tanto tenemos dos tipos de tiempo: un tiempo mental que, saltando los años funde momentos de un conocimiento más intenso, y un tiempo-calendario, sujeto a medidas regulares. Y dos tipos de distancia: la casi legendaria, que divide a Macondo del resto del mundo, y la mucho más moderna que une el mundo con Macondo. Dos contrastes cuyo fundamento es una situación mental que García Márquez llama soledad ⁷⁰.

⁷⁰ Sefre, Cesare, *El tiempo curvo de García Márquez*, en *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta,

En la obra pues, hay dos tipos de tiempo: un tiempo mental, que sobrepasando los años, enlaza momentos de más intensa conciencia, y un tiempo expuesto a regulares medidas; y es justamente la combinación de estos tiempos lo que desarrolla una realidad paralela que transporta el lector adelante y atrás en el tiempo; de ahí, presente, pasado y futuro se mezclan libremente en un juego de anticipaciones y dilaciones que transtornan el orden cronológico y, a veces, el orden lógico con que ocurren los hechos. El ritmo de la narración es, pues, una característica fundamental que crea un tiempo y un espacio imaginarios.

La variedad que la línea cronológica sigue en *Vivir para contarla*, es decir las continuas analepsis y prolepsis, es evidente sobre todo en la primera parte, que mantiene algunos puntos fijos, o sea las únicas fechas referidas por el escritor, que coinciden con acontecimientos importantes de su vida, como por ejemplo la fecha del viaje que hizo con la madre para vender la casa de los abuelos (18 de febrero de 1950), la muerte de su madre y la conclusión de sus memorias, que coinciden (9 de junio de 2002), el casamiento de sus padres (11 de febrero de 1926), y fechas principales de la historia de Colombia.

Por lo demás, la autobiografía está caracterizada por anticipaciones y aplazamientos en el plano narrativo, especialmente en la primera página, que de hecho, empieza con una anticipación, o sea el viaje de García Márquez con la madre para vender la casa de familia recorriendo de nuevo la historia de los abuelos y las vicisitudes que tuvieron que afrontar sus padres para alcanzar el casamiento. El autor, pues, casi nunca sale de los esquemas de la narración y, cuando lo hace, es para conectarse a un determinado acontecimiento de la niñez un momento sucesivo.

El primer capítulo es construido en el modo siguiente: empezando casi desde el final de las vicisitudes narradas, relatando el viaje, lleno de evocaciones, interrumpiendo continuamente la narración con postergaciones concernientes su infancia, hasta llegar a su nacimiento, que cierra el primer capítulo. La obra es llena de estos continuos desplazamientos en el tiempo: a su vida en edad infantil se alternan episodios que ocurrirán en edad futura, incluso cuando el autor está a punto

1970, pp 220, 223.

de escribir estas memorias. No olvidamos que el desorden cronológico es uno de los rasgos estructurales más característicos de la gran novela del siglo XX.

La libertad que parece reinar en los niveles cronológicos de *Vivir para contarla* es, de cualquier manera, una pura ilusión: en realidad, un orden meticuloso caracteriza la obra, contrastando una ambigua espontaneidad. Delata ese orden, incluso, la simetría material que divide el libro en ocho capítulos que tienen, cada uno, casi el mismo número de páginas. El autor admite:

Pronto supe que sí: soy esclavo de un rigor perfeccionista que me fuerza a hacer un cálculo previo de la longitud del libro, con un número exacto de páginas para cada capítulo y para el libro en total. Una sola falla notable de esos cálculos me obligaría a reconsiderar todo, porque hasta un error de mecanografía me altera como un error de creación ⁷¹

El realismo mágico de García Márquez aparece pues sutilmente de una forma casual y verosímil, o sea, se hace mucho más realista que ficcional. Por otra parte, el autor retoma de su vivencia su forma casi periodística de escribir y recrea esta parte de su vida con una impresionante memoria de personas y situaciones.

El mundo fantástico de García Márquez no está conectado solamente a los niveles temáticos y temporales, sino incluso a los espaciales; la ambientación es en efecto uno de los rasgos característicos de la literatura mágico-realista y la atención al entorno social es sin duda relevante para la configuración de la concepción del mundo de un escritor.

El mundo americano siempre ha aparecido, no obstante el peso de la realidad, algo mágico y fabuloso, reino de lo ignoto y del maravilloso, donde parecía que pudiese pasar cualquier cosa. Los temas de la narrativa del autor son sacados del mundo latinoamericano: su impacto con la cultura moderna, la resistencia a las fuerzas externas que lo subvierten y lo explotan, la sed de justicia, el necesario apego a su propia identidad. De este mundo él captura los aspectos más originales, que

⁷¹ García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., pp. 472, 473.

probablemente a nuestros ojos pueden resultar primitivos e increíblemente inconsuetos, reemplazando una realidad objetiva con un espacio fantástico. “Vivimos en un continente donde la vida cotidiana está hecha de realidades y mitos, y nosotros nacemos y vivimos dentro de un mundo de realidades fantásticas”⁷².

El autor nos hace imaginar, página tras página, los lugares de Colombia donde transcurrió la niñez y la adolescencia. Se trata de la costa caribeña, del pueblo llamado Aracataca, y de las numerosas localidades que se encuentran viajando hacia Barranquilla. García Márquez nos muestra los lugares donde ha crecido y se da cuenta de que los extraña. Pero el recuerdo de Aracataca sigue incontaminado, porque la nostalgia no ha tenido el tiempo de transformarlo. Él mismo sostiene:

Hasta la adolescencia, la memoria tiene más interés en el futuro que en el pasado, así que en mis recuerdos del pueblo no estaban todavía idealizados por la nostalgia. Lo recordaba como era: un lugar bueno para vivir, donde se conocía todo el mundo, a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. Al atardecer, sobre todo en diciembre, cuando pasaban las lluvias y el aire se volvía de diamante, la Sierra Nevada de Santa Marta parecía acercarse con sus picachos blancos hasta las plantaciones de banano de la orilla opuesta⁷³.

El sistema cultural de América Latina está invadido por elementos de sorpresa y maravilla: todo es percibido desde una perspectiva casi irreal y mágica quizás para embellecer lo hórrido de un cotidiano que es demasiado real.

La percepción de lo maravilloso sufre la influencia del peculiar escenario natural que pertenece a la geografía del Suramérica. El que se encuentra observando estos lugares queda constantemente asombrado por la hermosura del panorama natural y, en cualquier momento, puede surgir un sentimiento de maravilla delante de visiones inesperadas.

⁷² Castro, R., *Sobre Gabriel García Márquez*, obra cit., p.28.

⁷³ García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., p. 11.

A tal propósito, en el prólogo de *El reino de este mundo* Alejo Carpentier describe sus percepciones durante una visita a Haití en el 1943.

Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años. Lo maravilloso buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la Mesa Redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo. Lo maravilloso pobremente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de feria ⁷⁴.

Para Alejo Carpentier toda América Latina, su historia y su arte se caracteriza por los elementos de lo real maravilloso. El proceso de colonización que comenzó en el siglo decimosexto hizo convertir América latina en un escenario sorprendente de mestizaje de razas y de culturas. Por ese motivo, la voluntad de legitimar y al mismo tiempo, de hacer resaltar su propio carácter autóctono por parte de la clase dirigente sudamericana se ha convertido, por contraste, en una crisis de identidad. El concepto de lo real maravilloso expuesto por Carpentier en el prólogo de *El reino de este mundo* pertenece a este arsenal de metáforas con las cuales los intelectuales sudamericanos trataron de evocar sus desconcierto por el propio carácter híbrido, o sea el trauma referido a sus raíces coloniales. El maravilloso pues, está en la base de la historiografía sudamericana y es también papel intrínseco de su ser.

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso [...]. Pero pensaba, además que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América

⁷⁴ Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, pp. 7, 10.

entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. [...]. Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la antología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició. América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. [...] todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso ⁷⁵?

De ahí, una Colombia misteriosa, mágica y poética. Leyendo *Vivir para contarla* nos hundimos en imágenes que tienen los colores claros de las jornadas demasiado calientes y las formas simples y geométricas de calles y casas deshabitadas. Encontramos aún imágenes que nos cuentan las pasiones, las debilidades y la vida cotidiana de los habitantes; un fermento de chismes, rebeliones y pequeños rituales mágicos que García Márquez conoció personalmente, sobre todo gracias a los intereses esotéricos de su abuela Tranquilina Iguarán. Especialmente, en la construcción de una global imagen mítica y legendaria del mundo del Caribe, el autor agrega una cuña de agridulce y melancólico sabor popular que ha encontrado en una sociedad tanto pintoresca cuanto frágil y precaria.

El autor está encantado por los colores de aquella realidad, por el sonido de palabras antiguas que nunca han cesado de obsesionarlo. Sobre este fondo eterno se han insertado después los otros motivos que poco a poco su existencia le habría impuesto: la pobreza, las rebeliones de la gente sometida a regímenes de explotación, la necesidad de testimoniar lo que percibía alrededor de sí mismo. La crónica de sus días, de sus viajes, de sus largas estancias al extranjero es la consecuencia de esta inquietud civil y política que logra saldar con aquel primer mundo poético amasado más de mito que de realidad y fortalecido por una auténtica pasión social. Para el escritor la costa caribeña de Colombia no es exclusivamente un recuerdo de niñez; Aracataca, con sus plantaciones de bananos y los establecimientos de la

75 *Ibíd*, p. 12.

United Fruit Company ahora ya desiertos, posee los colores y la atmósfera que el autor reproducirá, amoldandolos con la habilidad de un alquimista, en sus obras más conocidas, como por ejemplo *El amor en los tiempos del colera* y *Cien años de soledad*.

Es pues en la Colombia de los años Treinta, adonde nace el sentido de soledad que encontramos en el trabajo de García Márquez, pero tenemos que buscar el origen de su peculiar realismo mágico en la relación que el autor tiene con los lugares de su infancia y de su adolescencia.

En *Vivir para contarla*, lo maravilloso se pone como cotidianidad y por eso el lector se acostumbra a considerar como lógicas todas las situaciones, legitimadas por la prodigiosa facultad de fabulación del narrador. La fabula transfigura, no elimina la realidad, al contrario, de ella acentua las connotaciones a través del juego de la fantasía.

La de García Márquez es una voz que llega desde un mundo desconocido, o conocido por tópicos; hay un profundo desequilibrio entre su manera de mirar y de contar las cosas y el nuestro, así ligado a ciertas leyes que, a su vez, son reflejos condicionados del desarrollo social.

En este modo, el autor logra trascender los límites geográficos y se concentra en una visión de la vida válida para todos su claro mensaje, que es, al mismo tiempo, una amarga y cruda comprobación: la civilización y el progreso privan el hombre de su íntima armonía y sencillez. En todo caso, nos encontramos frente a una situación que, antes que ser “americana”, es de cualquier manera personal y donde la ficción se ejercita sobre un capital de experiencias y de realidad concretas que García Márquez transforma. Por eso, para el autor, es fundamental demostrar la realidad en todos sus aspectos.

2.3 Macondo: retrato de un microcosmo

En una conferencia en Cambridge, en 1974, el escritor brasileño Antonio Callado se refirió a la ciudad mágica adonde se desarrollan muchos cuentos de García Márquez:

A lost city which represents all the lost cities of latin america. Macondo is everywhere in latin america [...]. Macondo is fixed in the ground, tragic in spite of Marquez's unflagging humor, hateful and cursed in spite of all the loveliness and innocence of so many of the things that happen there. Macondo is time arrested and people caught in it like flies in a spider's web ⁷⁶.

En efecto, el autor, a través de su poética, quiere informar los lectores sobre la historia pasada y reciente de Colombia, y, al mismo tiempo, reflexiona sobre problemáticas atribuibles a las vicisitudes de América latina, una zona inmensa, multiforme, con una historia compleja, conocida por sus acontecimientos fundamentales, pero frecuentemente desconocida por sus dinámicas y conflictos más íntimos. Colombia, como numerosos otros países sudamericanos, desde la Conquista, vive en una situación de dependencia cerrada respecto a España, y aún hoy sigue luchando para alcanzar una identidad social, política y cultural.

Para García Márquez, el término de esta cíclica maldición del mundo sudamericano es posible solamente a través de la reivindicación de la población que, compacta y solidaria, aspira a rebelarse para llegar a declarar el propio estatuto identitario. Pero, en el mundo del autor, esta solidaridad todavía no se ha alcanzado. La gente se queda inmóvil, congelada en la soledad y en la marginalidad. En Macondo se representa la condición de la estirpe humana, condenada para siempre a la total incapacidad de conciliar tradición y modernidad. La soledad está aquí descrita como condición de cada hombre adentro del microcosmo: los personajes se agitan y luchan sin todavía moverse de un mismo punto.

⁷⁶ *Censorship and other problems of latin-american writers*, (working papers no.14), Centre of latin american studies, University of Cambridge, 1974, p. 39.

Precisamente en este contexto social y político completamente lleno de baches, el tema de la brutalidad de la colonización y sus consecuencias se vuelven originadores para la entera producción literaria del escritor.

Esto es de allí aparecer en la obra el pueblo de Macondo. El país imaginario trae su nombre de una zona de viñedos contigua a su país de origen, que el autor veía cuando viajaba en tren.

El escritor utiliza su ciudad natal, Aracataca, como indicación geográfica para generar esta ciudad imaginaria, aunque la representación del pueblo no está limitada a esta zona específica. En Macondo, como en Aracataca, lluvias torrenciales se alternan al calor sofocante y a la prosperidad pasajera alcanzada gracias al cultivo de las bananas consigue la penuria más grande. Gracias al autor pues, Aracataca llegó a ser conocida en todo el mundo como Macondo.

El pueblo imaginario es presente desde la primera novela de García Márquez, *Hojas muertas*. Por supuesto, en esta novela se narra del momento de mayor fulgor del país provocado por la llegada de una compañía bananera. En la novela son presentes la geografía y la historia de Macondo: desde la primera guerra civil de 1883, hasta el retiro de la compañía y el principio de la decadencia de Macondo.

Inicialmente, Macondo es descrito como un pueblo adonde reina la inocencia:

Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo ⁷⁷.

La alusión es, si no a los orígenes del mundo americano, a las de la conquista, cuando los colonizadores españoles fueron obligados a aplicar a la realidad del Nuevo Mundo, nombres que semejasen a los de su tierra de origen.

Pero, un destino de decadencia amenaza el pueblo desde cuando, saliendo de su

⁷⁷ García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, obra cit., pag.1.

aislamiento para entrar en contacto con la historia, Macondo empieza a conocer la violencia y la explotación, las guerras y el colonialismo, la pobreza y el subdesarrollo. A tal propósito, muchas incertidumbres, lisonjas y desventuras, y numerosos cambios, calamidades y nostalgias llevarán a unas tentativas de abertura al mundo exterior por parte de José Arcadio Segundo y Aureliano Triste: “la balsa de troncos” que embarca “un grupo de espléndidas matronas francesas, las cuyas prodigiosas artes cambiaron los métodos tradicionales del amor” representa en realidad el “primero y último barco que nunca alcanzó Macondo”. Igual función recubre “el inocente tren amarillo”, vehículo de cambios y desventuras en la región⁷⁸.

El aislamiento consentirá a Macondo de conocer, al principio, la edad de oro de la ingenuidad y los tiempos fáciles del maravilloso; pero más adelante, los únicos lazos con el exterior fueron los de una tribu de gitanos que pasaban por el pueblo cada año para proponer artículos anómalos; su amo, Melquíades, componía profecías singulares que diferentes generaciones de Buendía intentaron descifrar y que finalmente se revelaron como la historia del secular hundimiento de Macondo. La irrupción de una segunda oleada de personas, portadoras de conocimientos y objetos rayanos a lo mágico, tiene ciertos paralelismos a lo que supuso la penetración de la ciencia (el conocimiento empírico) y la magia (la religión) en el proceso evolutivo de América, o sea el proceso colonizador. Con *Cien años de soledad* el autor filtra las situaciones reales a través de la encantadora dimensión fantástica y llega a realizar una imagen cósmica de la realidad cuyos sentidos más profundos tienen que ser buscados en el ámbito del mejor testimonio histórico.

En la novela hay una aparente dicotomía entre el llano legendario y mítico de la realidad y lo cotidiano y alienante de una realidad torpemente incapaz de conferir un significado fundado al caótico conseguirse de los acontecimientos. Por medio de la circular temporalidad de las vicisitudes narradas, la angosta espacialidad real parece comunicar con el mundo mágico y ancestral de la dimensión irreal y fantástica adonde el recuerdo del pasado se vuelve presencia amonestadora para un futuro que parece amenazar irremediabilmente sobre las acciones del presente.

78 *Ibidem*.

El pueblo imaginario de Macondo se presenta pues como un microcosmo que refleja el macrocosmo: en la dimensión del mito, en efecto, se coagula un conocimiento que trascende la vicisitud del individuo para proyectarse y reverberar en la comunidad, y, a menudo, sobre una entera cultura, funcionando de cimientos de las estructuras relacionales y éticas.

Carlos Fuentes ha paragonado Macondo al condado Faulkneriano de Yoknapatawpha⁷⁹: un microcosmo turbado por cataclismos bíblicos, devastado por la demencia de los hombres y sacudido por mil pequeños dramas y joyas cotidianas. En efecto, el autor ve en Macondo las vicisitudes de memoria y de olvido, de esperanza y de desesperación en las cuales se debate un universo que en su obra más importante sufre de más allá de cien años de soledad y de retraso. Y es así que Macondo, el legendario y mítico pueblo imaginario de *Cien años de soledad*, es el verdadero mundo donde García Márquez ha encontrado las posibles respuestas a los problemas que su vida le ha impuesto y una vía de escape de las frivolidades del cotidiano. Como afirma el mismo autor: “Macondo, más que un lugar del mundo, es un estado de ánimo. Lo difícil no era entonces pasar del escenario de un pueblo al de una ciudad, sino pasar del uno a otro sin que se notara el cambio de nostalgias”⁸⁰. Macondo es así una alegoría delirante del pionierismo y del siguiente subdesarrollo latinoamericano, a través de la historia de sus fundadores. La familia Buendía y sus descendientes, son la mítica encarnación de una humanidad que en el momento en que lucha por legitimarse como historia promulga su propia decadencia.

Este pueblo representa para García Márquez algo así como el ombligo del mundo, no porque se siente inclinado a la sentimental idealización de usos y curiosidades regionales, sino porque se orienta hacia el punto de reposo en medio de la fuga perenne de los fenómenos, el eje en torno del cual van girando las constelaciones planetarias de su universo narrativo.

La invención se hace parte integrante de la realidad, que acaba con parecer una

79 Yoknapatawpha es un condado imaginario del sur de los Estados Unidos con capital, igualmente imaginaria Jefferson, adonde el escritor americano William Faulkner ha ambientado numerosos cuentos y novelas. De veras, el pueblo corresponde al realmente existente condado de Lafayette (Mississippi), con capital Oxford. En sus primeras obras el condado se llamaba Yocona, a continuación cambió su nombre en Yoknapatawpha.

80 Mendoza Apuleyo, Plinio: *El olor de la Guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, obra cit. p.55.

expresión irresuelta del desarrollarse incontrastado y absurdo de las pasiones humanas en un único y trágico fluir de pasado, presente y futuro.

García Márquez no encarna solamente el recuerdo de su país natal Aracataca, hoy desolado y un tiempo lugar del gran bienestar llevado por las plantaciones de bananas, y el de la grande casa llena de seres reales y fantasmas, sino pone en relieve también las características del nunca desaparecido colonialismo. Macondo se hace así escenario del encuentro entre verdad y leyenda. De este mundo, el autor captura frecuentemente los aspectos más originarios, que ojalá a nuestros ojos puedan resultar primitivos e increíblemente insólitos, reemplazando una realidad objetiva por un espacio fantástico y representando un amasijo narrativo siempre al límite del onírico.

Nace pues en Colombia el sentido de soledad que se advierte en las obras de García Márquez, pero es siempre en las relaciones que él tiene con los lugares de su infancia y de su adolescencia que tenemos que buscar los orígenes de su peculiar realismo mágico.

2.4 La mujer en la narrativa del autor

En los numerosos relatos y novelas de la primera fase de la producción de García Márquez sobresale con claridad como las mujeres sean fértil territorio de indagación para comprender una serie de problemáticas específicas de sudamérica, que implican al autor en primera persona, a tal punto de devenir el móvil principal de su mensaje literario.

En las obras de Gabriel García Márquez el microcosmo femenino es extremadamente rico y complejo. En efecto, las mujeres que poblan los cuentos del autor emergen con fuerza y con grande vitalidad, en contraposición a su conjunto masculino, adquiriendo una peculiar importancia.

De un lado son paradigmáticas de la heterogeneidad de América latina, de otro lado, asumen un papel metafórico privilegiado en el proceso de aclamación de la identidad de sudamérica.

No sobra mencionar que, desde finales del siglo XIX, fue con la lucha de algunas mujeres, asociadas a grupos, que se obtuvieron interesantes resultados en la educación y en el orden laboral. Ni tampoco podemos olvidar que es apenas hacia el año 1957, cuando la violencia o confrontación interpartidista del país se hace incontrolable, que la mujer, después de siglos de exclusión, accede a su derecho al sufragio con la posibilidad de intervenir con su voto en el destino y la pacificación del país.

Tanto en la infancia del autor, como en la fundación de Macondo, como en el origen de la estirpe de los Buendía, las mujeres desempeñan un papel central.

Creo que la esencia de mi modo de ser y de pensar se la debo en realidad a las mujeres de la familia y a las muchas de la servidumbre que pastorearon mi infancia. Eran de carácter tierno, y me trataban con la naturalidad del paraíso terrenal ⁸¹.

81 Mendoza Apuleyo, Plinio: *El olor de la Guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, obra cit. p.55.

En *Vivir para contarla*, el primer ejemplo de la importancia que ocupa la figura de la mujer para el autor es presentado por la madre Luisa Santiago precisamente en las primeras páginas:

Mi madre me pidió que la acompañara a vender la casa. [...] Algo había cambiado en ella que me impidió reconocerla a primera vista. Tenía cuarenta y cinco años. Sumando sus once partos, había pasado casi diez años encinta y por lo menos otros tantos amamantando sus hijos. Había encanecido por completo antes de tiempo, los ojos se le veían más grandes y atónitos detrás de sus primeros lentes bifocales, y guardaba un luto cerrado y serio por la muerte de su madre, pero conservaba todavía la belleza romana de su retrato de bodas, ahora dignificada por un aura otoñal ⁸².

En la madre del autor se realiza perfectamente el elemento metafórico que, desde los tiempos antiguos, quiere la mujer como emblema del espacio y de la naturaleza, que encuentra razones en el paralelismo de la fecundación y en la capacidad de donar los frutos, o sea de engendrar vida. García Márquez afirma:

Sus virtudes más notorias desde entonces eran el sentido del humor y la salud de hierro que las insidias de la adversidad no lograrían derrotar en su larga vida. Pero la más sorprendente, y también desde entonces la menos sospechable, era el talento exquisito con que lograba disimular la tremenda fuerza de su carácter: un Leo perfecto. Esto le había permitido establecer un poder matriarcal cuyo dominio alcanzaba hasta los parientes más remotos en los lugares menos pensados, como un sistema planetario que ella manejaba desde su cocina, con voz tenue y sin parpadear apenas, mientras hervía la marmita de los frijoles ⁸³.

Luisa Santiago ha venido para llevar su hijo consigo para vender la casa de Aracataca

⁸² García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., p. 9.

⁸³ *Ibíd*, p. 14.

y no pierde ocasión para reprocharlo, por parte del padre, por haber dejado los estudios. Manifestación pues de gran carácter y personalidad, y también de devoción a la familia, características fundamentales que marcan las figuras matriarcales presentes en los cuentos de García Márquez. El autor describe su madre recordando los años de su infancia e incluso los años antecedentes su nacimiento y casi dos años después de haber terminado *Vivir para contarla*, corrigió la autobiografía con la nota amarga de su desaparición con estas palabras:

Murió de muerte natural el 9 de junio de 2002 a las ocho y media de la noche, cuando ya estábamos preparándonos para celebrar su primer siglo de vida, y el mismo día y casi a la misma hora en que puse el punto final de estas memorias⁸⁴.

El autor toma en serio a las mujeres haciendo de ellas personajes centrales, y es dando esta preeminencia a los personajes femeninos en la estructuración y trama de sus textos y a su rol en medio de los conflictos sociopolíticos que no hace sino relatarnos de una violencia de género, o sea de unas peculiares relaciones de poder, para hacernos reconocer la imagen en general degradada y desvalorizada que tiene la mujer en nuestro contexto.

Quién sabe la capacidad de reaccionar a la sumisión femenina y a sus imposiciones es típica de las mujeres garciamarquiánas, y ocurre no sólo con acciones concretas sino también con la creación de un propio mundo interior y con la afirmación de una total libertad mental y espiritual.

Entre las muchas mujeres que García Márquez recuerda en su autobiografía hay Lucía, que “lo sorprendió con su malicia pueril”; Chon, que “andaba a pie descalzo, con un turbante blanco y envuelta en sábanas almidonadas”; Matilde Armenta, “la lavandera que partió en la casa del autor”; Trinidad, “la mujer que le quitó la inocencia”; Sara Emilia Márquez que, “sin saberlo, tuvo algo que ver con el destino del autor”; Elvira Carrillo, o sea la tía Pa, que “en sus malos momentos

84 *Ibid*, p. 54.

hablaba sola mientras meneaba la olla, y revelaba en voz alta dónde estaban las cosas que se daban por perdidas”; Francisca Simodosea, o sea la tía Mama, “la generala de la tribu que murió virgen a los setenta y nueve años y que adornó su sábana de muerte y murió el día siguiente haberlo terminado”; la tía Petra, “la hermana mayor de Nicolas Márquez, que se fue de Riohacha a vivir con ellos cuando se quedó ciega”; la tía Wenefrida, o sea Nana, que “fue exorcizada por una hechicera durante una noche de grandes lluvias”; Margot, la hermana que “vivía enferma porque comía tierra [...] Nadie entendía cómo estaba viva sin comer, hasta que se dieron cuenta de que sólo le gustaban la tierra húmeda del jardín y las tortas de cal que arrancaba de las paredes con las uñas”⁸⁵ y, sobre todo, la abuela Tranquilina:

[...] la mujer más crédula e impresionable que conocí jamás, por el espanto que le causaban los misterios de la vida diaria. [...] Creía descifrar con claves secretas la identidad de los protagonistas y los lugares de las canciones que le llegaban de la Provincia. Se imaginaba desgracias que tarde o temprano sucedían, presentía quién iba a llegar de Riohacha con un sombrero blanco, o de Manaure con un cólico que sólo podía curarse con hiel de gallinazo, pues además de profeta de oficio era curandera furtiva. Tenía un sistema muy personal para interpretar los sueños propios y ajenos que regían la conducta diaria de cada uno de nosotros y determinaban la vida de la casa⁸⁶.

Tranquilina Iguarán encarna perfectamente el prototipo de matriarca que se basa en el “gobierno” de una mujer (la madre) sobre una sociedad (la familia). Era una mujer de casa dedicada a la familia, fuerte, generosa, laboriosa y supersticiosa, o sea el clásico estereotipo de mujer de los siglos XVIII y XIX en países de latinoamérica. Hay que notar un grande parecido entre Tranquilina y Úrsula, la matriarca de *Cien años de soledad*, que era muy parecida en personalidad y llevaba el mismo apellido; además, ambas fallecieron locas y ciegas a una edad avanzada para la época. Tranquilina fue el modelo de muchos de los personajes femeninos que el autor utilizó

85 García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., p92.

86 *Ibid*, pp. 86-87.

en sus novelas.

Mario Vargas Llosa definió a este modelo como:

Un caso ejemplar de la mater familias, matriarca medieval, emperadora del hogar, hacendosa y enérgica, prolífica, de temible sentido común, insobornable ante la adversidad, que organiza férreamente la vida familiar a la que sirve de aglutinante y vértice ⁸⁷.

García Márquez describe la abuela como figura determinante en la familia; en efecto, su manera peculiar de percibir la realidad y de comunicarla es imprescindible para iniciar el acercamiento teórico al proyecto estético del autor. Pero más bien, el personaje de Tranquilina encarna en sí incluso la fuerza corporal y sobre todo la tenacidad y la responsabilidad hacia la familia: de eso hay un ejemplo en el momento en el cual faltan los recursos en casa Márquez y la vieja mujer toma en mano la situación:

Costaba trabajo creer que la abuela Mina, con sus mujeres despistadas, fuera el sostén económico de la casa cuando empezaron a fallar los recursos. [...] Cuando ya no hubo para más, Mina siguió sosteniendo la familia a pulso con la panadería, los animalitos de caramelo que se vendían en todo el pueblo, las gallinas jabadas, los huevos de pato, las hortalizas del traspatio ⁸⁸.

Otro personaje muy parecido a la abuela del autor y emblema principal de la figura matriarcal femenina en toda la narrativa del autor es *La Mama grande*, o sea la protagonista de *Los funerales de la Mamá grande*, que se presenta como un ser divino, eternamente poderoso, glorioso e idealizado; dueña de todo lo material y espiritual en su país. Con palabras del autor:

⁸⁷ <http://escritaesociedade.wordpress.com/aula-22b-gabriela-sobre-gabo/> consultado el 23 de agosto de 2012.

⁸⁸ García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., p. 88.

Nadie conocía el origen, ni los límites ni el valor real del patrimonio, pero todo el mundo se había acostumbrado a creer que la Mamá Grande era dueña de las aguas corrientes y estancadas, llovidas y por llover, y de los caminos vecinales, los postes del telégrafo, los años bisiestos y el calor, y que tenía además un derecho heredado sobre vidas y haciendas. Cuando se sentaba a tomar el fresco de la tarde en el balcón de su casa, con todo el peso de sus vísceras y su autoridad aplastada en su viejo mecedor de bejuco, parecía en verdad infinitamente rica y poderosa, la matrona más rica y poderosa del mundo ⁸⁹.

La Mama grande mantiene su imperio por 92 años y es un choque para la gente cuando se enteran de la posibilidad de que “su dueña sea humana y mortal” porque se presenta como un ser divino y fantástico. Es una figura compleja y poliédrica: no es simplemente encantadora y aristocrática reina de Macondo, sino el centro de todo el imaginario femenino del autor. En la Mamá Grande, emblemática desde el nombre que evoca absolutamente el mito ancestral de la “Grande Madre”, se realiza perfectamente el asunto metafórico que, desde los antiguos, quiere la mujer como emblema del espacio y de la naturaleza, que encuentra razones en el paralelismo de la fecondación y en la capacidad generar la vida. La Mamá grande encarna alegóricamente el espacio americano y la violación histórica experimentada por el mismo desde el momento de la Conquista. Los europeos, llegados en el Nuevo Mundo, imponieron a las poblaciones nativas una nueva *forma mentis* occidental ahogando el carácter íntimamente americano. Ese encuentro-choque entre tendencias culturales diametralmente diferentes provoca una desestabilización para las poblaciones nativas, que pierden su identidad sin adquirir otra plenamente nueva. Estos pueblos, empiezan una ininterrumpida búsqueda para la aserción de un yo perdido y para reivindicar. En esta óptica, el personaje de la Mamá Grande se vuelve el símbolo del proceso de transculturación. Es la nueva “Eva”: la que consume el pecado original y encarna la deuda de la población latinoamericana abrazando el extranjero europeo y señalando la génesis de una nueva población. La matriarca es una

⁸⁹ García Márquez, Gabriel, *Los funerales de la Mamá Grande*, obra cit., pp. 129-130.

mujer corrupta ya que cede a la fascinación de las lógicas europeas, y al mismo tiempo es una traidora concediéndose al extranjero es la iniciadora de una población híbrida y mestizas. Sin embargo, con su muerte, los méritos de los cuales es portadora, llegan a ser positivos: la Mamá se vuelve ejemplo y mito al mismo tiempo. Para empezar el largo camino hacia la reafirmación de sí mismo, el pueblo de Macondo tiene que pasar a través de la aceptación de la contaminación cultural de la cual la Mamá Grande se había cargado y revalorizarla en un sentido positivo como unicidad del propio ser.

En resumen, García Márquez confía precisamente a las mujeres la responsabilidad de concretar el rescate para la población latinoamericana. En virtud de su marginalidad social directamente asimilable a la condición periférica de sudamérica, las mujeres pueden arrojar las bases para una nueva manera de interpretar lo real porque son las únicas que todavía tienen algo que decir y pueden proponer una perspectiva diferente para el porvenir.

La esperanza de este renacimiento reside en la dimensión que contiene la esencia femenina. Las mujeres, gracias a su única capacidad de abrazar, acoger, comprender el próximo y en su predisposición al amor incondicional, están en condición de aceptar todas las contradicciones de la heterogeneidad latinoamericana. Las mujeres pues, como fuentes de vida, son los antídotos contra un mundo aislado, que tiene que empezar a ponerse como centro de sí mismo en nombre de una reencontrada identidad.

2.5 Conciencia trágica de la historia del ser humano

En la literatura latinoamericana la situación económico-política y social siempre ha sido objeto de indagación pasionada y continua fuente de una problemática que nunca ha dejado de darle vida y actualidad. Las raíces de la preocupación por estos aspectos se hunden en el pasado más remoto. Sin duda, el comienzo de las nacionalidades hispano-americanas, fue un momento de gran importancia, sobre todo en la creación literaria, para la expresión de una preocupación americana. En este período muchas obras describen la atormentada condición del mundo americano. Numerosas novelas denuncian de hecho una situación alarmante que se ha generalizado extensamente en los años sucesivos a la primera guerra mundial y que se ha vuelto a proporcionar en formas igualmente dramáticas después de la breve paréntesis democrática conseguida al final de la segunda guerra que implicó gran parte del mundo.

En este momento América se vuelve símbolo de un sistema de gobierno negativo y se vuelve tema interesante incluso para escritores extranjeros. Es el caso de Conrad que en 1904 publica, sobre el tema de la dictadura, *Nostramo*, y de Miomandre que, en 1926 publica *Le dictateur*. En el mismo año Ramón María del Valle-Inclán publica *Tirano Banderas*.

Cada uno de estos escritores intenta una síntesis de América de matriz hispánica bajo régimen dictatorial, presentando la “república comprensiva de Hispanoamérica” a la cual alude Menton⁹⁰.

Solo en el 1946 aparecerá la más genuina y atormentada interpretación americana del drama, *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias; después, en 1949 lo seguirá *El Reino de Este Mundo* de Alejo Carpentier. Otros escritores precedieron sin embargo Asturias y Carpentier en ese tema, como por ejemplo el venezolano Rufino Bianco Fombona que ya a los comienzos del siglo XX había publicado una serie de novelas basadas en la protesta política: *El hombre de hierro*, *Judas Capitolino*, *El hombre de oro* y *La bella y la bestia*. Hay pues las novelas de Martín Luis Guzmán,

⁹⁰ Menton, Seymour, *La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica*, Guatemala City, Universidad de San Carlos Press, 1960.

Jorge Icaza, Ciro Alegría, Alfredo Pareja Díez Canseco, Demetrio Aguilera Malta, Rómulo Gallegos.

Las novelas que se ocupan del tema de la denuncia en la narrativa hispanoamericana son sin duda *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, y *El otoño del Patriarca*, de García Márquez, entre muchas otras.

En *El otoño del patriarca* García Márquez forja la figura de un tirano como imagen hiperbólica de muchos dictadores latinoamericanos que, en un tiempo y en un espacio indefinidos impone su horrendo poder: su imagen imprecisa, la falta de un nombre y de una biografía, su aparente inmortalidad lo hacen un ser omnipotente, casi mítico, que al final, como cada hombre, acabará por muerte natural. En la obra, el fluir de la conciencia del personaje nos posibilita una introspección en el universo del poder. La temporalidad del relato, el espacio que para expandirse abarca “el universo completo de las Antillas desde Barbados hasta Veracruz” o desde “Alaska a la Patagonia”.

En *El otoño del Patriarca* la rica prosa del autor ha sabido reflejar como un impreciso pero al mismo tiempo fiel espejo aquel sentido de desconcierto que se refiere al continente, pero, al mismo tiempo, hay en el escritor, más allá de la desesperación, una frágil y auténtica esperanza.

Como he dicho, en las obras de García Márquez hay sin duda como propósito primario, la denuncia de la negatividad de la presencia española en América y, como consecuencia, la deriva humana debida a los factores que la Conquista introdució en los territorios colonizados.

El autor toma conciencia de la realidad histórica, trágica y angustiante de los países latinoamericanos, sometidos al imperialismo de los estados modernos, despedazados por las innumerables guerras civiles, oprimidos por las dictaduras, condenados al subdesarrollo económico e incluso cancelados de la cara de la tierra. En efecto, la literatura sudamericana puede ser mejor concebida solamente tomando conciencia de la diversidad geográfica y del mestizaje cultural del Nuevo Continente.

La tentativa de devolver en una forma total y antagónica la realidad de un continente lleno de conflictos y presiones opuestas, fue también el proyecto de Carlos Fuentes,

Alejo Carpentier y Mario Vargas Llosa que, como García Márquez adoptaron una técnica Faulkneriana de desarticulación cronológica y de dispersión de seres y lugares.

En las obras del escritor nada es dado por adquirido, al contrario, todo ayuda a profundizar, suscitando en el lector un interés constante frente a una vicisitud que no tiene fin y que se presenta como un eficaz teatro del mundo.

En la visión del autor hay un desenlace cerrado en sí mismo, sin esperanza de salvación ni de nuevas oportunidades.

Volviendo a *Vivir para contarla*, recurriendo a una copiosa fragmentariedad de los hechos, el autor construye un texto narrativo relevante, grabando en el profundo de una problemática nacional extremadamente alarmante. Cada acontecimiento, cada personaje tiene su razón de ser. Sobre una sociedad moralmente corrompida se afirma la reacción de los que han conservado intactos los valores fundamentales, puesto que precisamente por eso son perseguidos por la ley, una ley fruto de la corrupción.

El escenario de la primera parte de la obra, como del resto el de muchos otros cuentos interpreta un microcosmo podrido que solamente la rebelión armada podrá eliminar. Hay una clase de parábola donde se refigura la condición de la estirpe humana condenada para siempre a la total incapacidad de conciliar tradición y modernidad. Además, hay el importante tema de la soledad: para García Márquez la soledad condiciona la entera existencia del hombre y puede ser un fenómeno contagioso, una clase de enfermedad. Muchas veces el autor ha afirmado que, en sus obras, la soledad representa una metáfora no totalmente explicable con la capacidad de amar. Se trata de una soledad individual que se dilata en una dimensión cósmica y marcando el destino de cada individuo, de ello convalida la condición de una perspectiva colectiva.

La soledad garciamarquiana está entendida como el opuesto de la solidaridad: la falta de solidaridad de hecho atropella la sociedad, llevándola hacia la catástrofe. Más que víctimas de un destino insoslayable, las poblaciones sudamericanas han sido la causa de su propia destrucción, al relegar los valores comunitarios y vivir una existencia que, como la del hombre moderno, reduce al individuo a la soledad como

consecuencia del hedonismo individualista.

En todas las obras de García Márquez el tema de la soledad reina soberano: en *Cien años de soledad*, encontramos la palabra hasta en el título; el coronel que espera la pensión en *El coronel no tiene quien le escriba*, vive en una soledad amplificadas en la expansión de la espera; en *La mala hora* el alcalde está solo y en *La hojarasca* el doctor vive y muere solo también.

La soledad siempre ha sido la agonía de la cual García Márquez nunca ha podido privarse desde cuando vivía en la enorme casa de los abuelos y ha sido el paradigma de su existencia, en efecto, la alienación es el rasgo principal de cada héroe en sus cuentos.

La soledad termina siendo la causa de la desaparición de los hombres, y a la vez, el categórico y breve juicio final del narrador sobre sus creaturas. Para un pueblo hundido en su individualismo, egoísmo y soledad, no hay salida, y por eso la historia y el relato se clausuran, cerrándose sobre sí mismos.

Sin embargo, junto con el tema de la soledad hay, además, sentimiento de frustración, imposibilidad de realización, tema del destino trágico. La finalidad del autor es la de concentrar en un pequeño número de personajes el destino de toda la humanidad, caracterizado por una progresiva pérdida de armonía y sencillez por causa del devastante incumbir del progreso.

Otra temática central en las obras del autor es la muerte; hay un sentimiento trágico de la vida, una sensación de la incorruptible fuerza del destino y del avance inhumano e implacable del acontecer histórico. Hay una corrupción en la que todo y todos están implicados; se ha producido una subversión del mito creador y la muerte es el límite más inmediato.

Principalmente en *Cien años de soledad*, hay un progresivo ciclo de infortunios que van demostrando el avance de las tinieblas. El pueblo imaginario de Macondo cae definitivamente de su gracia originaria, es sacudido por catástrofes naturales y por la violencia de los hombres; con resonancias bíblicas, pero transmutadas ahora en denuncia política, hay un exterminio.

En este sentido, *Cien años de soledad* puede representar una síntesis de la historia de la humanidad, con claras referencias bíblicas: su trágico desenlace no restituye a los

hombres la eternidad y la beatitud sino los desterrará de la memoria.

La historia de América Latina es también una suma de esfuerzos desmesurados e inútiles y de dramas condenados de antemano al olvido.

En resumen, el triste destino del hombre en las obras de García Márquez deriva del nexo que hay entre su conciencia de lo trágico y el universo latinoamericano en particular, y de igual manera con la tradición literaria universal. Precisamente, nos encontramos ante la situación en que el espacio narrativo deja de lado al universo latinoamericano para encontrarse con el yo universal.

3 La época periodística

3.1 Contexto histórico y cultural

En Colombia hay, sin duda, una gran cantidad y variedad de tradiciones y manifestaciones de folklore: los valores, las costumbres y los ritos presentes en el país representan un elemento extremadamente importante en la realidad colombiana. El estilo de vida de la población, sin distinción de etnia o de pertenencia, está lleno de espiritualidad y de energía, y esto por causa de las adversidades que Colombia tuvo que enfrentar en el curso de los siglos. Se trata de la misma riqueza que está en la base de la grande producción artística, arquitectónica, literaria y musical que a menudo ha pasado las fronteras para hacerse estimar en todo el mundo.

Cuando se habla de la narrativa latinoamericana del siglo pasado es fundamental tener en cuenta la influencia que operan sobre ella las vanguardias artísticas europeas de los años veinte. El positivismo se sitúa alrededor de 1914, pero durante la Primera Guerra Mundial y la revolución rusa de 1917 entrará en crisis. En 1909 Marinetti publica el Manifiesto Futurista, y Picasso y Braque desarrollan el cubismo. A lo largo de la década de los 20, los movimientos vanguardistas rompen completamente con la tradición y empiezan a producir una gran cantidad de diferentes ismos: futurismo, cubismo, creacionismo, dadaísmo, ultraísmo, surrealismo... Precisamente, este último será uno de los más reveladores para la literatura hispanoamericana.

En 1924 André Bretón publica su primer Manifiesto Surrealista ⁹¹ del cual se

91 André Bretón expone aquí una fuerte crítica a la idiosincrasia de la época y propone nuevos métodos para liberar la mente humana, que ha visto su campo de acción fuertemente reducido debido al mecanicismo y racionalismo imperante. Esta mediocridad mental se ve reflejada en la literatura de la época, que pierde el tiempo remitiéndose a burdas descripciones. El gran número de novelas editadas son el retrato de esta realidad. En ellas los personajes son simples máquinas al servicio de los antojos del escritor, no demuestran ninguna emoción. Las esperanzas de Bretón están puestas en la capacidad de imaginar del ser humano que resume la libertad espiritual que poseemos y que tenemos que utilizar con sabiduría pues su poder es incalculable. Los descubrimientos de Freud serían el comienzo de esta actividad liberadora. Gracias a este pensador

relacionan las manifestaciones del sueño y el subconsciente colectivo, ejemplificadas en los mitos, y en definitiva en el folklore popular. Esto nos conduce a lo mágico y lo maravilloso buscado dentro de la vida real y en las contradicciones que ella ofrece. Entre otros escritores, García Márquez es sin duda el que mejor evidencia este fenómeno hasta sus últimas consecuencias.

Con esta nueva literatura la atención cae sobre la mezcla de tradición oral y mitos presentes en la civilización americana como parte de su bagaje histórico y cultural y que contribuye a la creación de una literatura que presenta a la abundancia de elementos imaginarios siempre introducidos en su realidad más cercana.

El desarrollo de este nuevo modo de hacer literatura, con el pasar de los años, lleva a uno de los más importantes períodos en el contexto cultural de Latinoamérica conocido como el “Boom Latinoamericano”: así es denominada la literatura que se generó a partir de la segunda mitad del siglo XX y que hizo conocer incluso en Europa a los autores del sur del continente americano.

Las obras del Boom se distinguen por tener una serie de innovaciones técnicas en la narrativa, como por ejemplo el realismo mágico. La consolidación de esta narrativa ocurre en los años sesenta; en este período se empieza a percibir un nuevo interés por la literatura de Latinoamérica y sus temáticas. El Boom significó una renovación en la manera de concebir y hacer literatura; sus temas constantes son la fusión de lo real, lo ideal y lo fantástico, afán por crear una literatura distinta, adaptación de su

por fin los sueños han ido recobrando la importancia que merecen, pues no puede ser que el tiempo en que soñamos sea considerado perdido más bien el tiempo de vigilia debe considerarse una interferencia del sueño. Incluso Bretón se pregunta si no llegara la hora de los filósofos durmientes. Pero no sólo la valoración del sueño reestablecerá la riqueza espiritual del hombre sino que un nuevo medio que permitirá una sincera relación con el inconsciente, se trata del Surrealismo, término que André Bretón toma de una obra teatral de Apollinaire. Con Surrealismo alude al “Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.” Para que se produzca este automatismo es necesario abrir las puertas de lo inconsciente y dar inicio a la emisión verbal partiendo de cualquier palabra. La velocidad de la escritura es de suma importancia pues anula el control que la razón ejercita sobre el libre discurrir del pensamiento y estimula el emerger del inconsciente. Una vez terminado este proceso no importa el sentido o coherencia que este escrito pueda tener, sino que las pulsaciones del inconsciente sean recogidas. Si a primera vista las imágenes recogidas parecen indescifrables, luego revelaran perturbadoras sorpresas del inconsciente. El valor de esta poesía impetuosa está en función de la belleza, la cual, como dice Bretón, será compulsiva o no será. La palabra no pretende un goce dialéctico sino simplemente hacer manifiesto el torrente de imágenes provenientes del inconsciente.

producción al avance de las comunicaciones y solución de problemas morales, psicológicos y sociales.

Incluso en el contexto histórico hay elementos de gran relieve; los acontecimientos políticos colombianos en la edad post-colonial de la independencia son atravesados por duros contrastes y por la sucesión de breves períodos de democracia con otros de autoritarismo y de rigurosa dictadura. En 1948, con el fenómeno conocido como “el Bogotazo”⁹², el país ingresaba así en la fase conocida como “La Violencia”, etapa que, en realidad, se había abierto dos años antes, con la conquista de la presidencia por parte de la minoría conservadora. La violencia fue desencadenada por el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, líder del partido liberal, querido por los dirigentes del partido conservador para impedir que Gaitán, ganador de las elecciones generales contratase la guía del país.

Pues, el contexto histórico y cultural que caracteriza la obra de García Márquez es la situación actual, y al mismo tiempo pasada, de Colombia, con especial referencia a las primeras décadas del siglo veinte y, por extensión, de toda América Latina, que vive, casi en la totalidad de su territorio, situaciones igualmente conflictivas: dictadura, imperialismo, fraude, golpes de estado, secuestros, tráfico de drogas, corrupción, guerras civiles y guerra de guerrillas.

Las características más evidentes de este contexto son la violencia y la completa ausencia de justicia social a causa del contraste entre las élites y el resto de la población.

García Márquez creció en este clima de tensión y en su infancia escuchó muchas veces las historias de guerras, represiones y asesinatos, además de asistir él mismo a la violencia política e institucional mientras que vivía en Bogotá.

El autor es por cierto uno entre los más grandes exponentes intelectuales del país, y al mismo tiempo, es uno de los numerosos representantes de una tradición literaria de prestigio empezada desde hace más de cinco siglos. En *Vivir para contarla* describe con abundancia de detalles y con una prosa dramática y concitada las calles desiertas

⁹² Se conoce como Bogotazo al período de protestas, desórdenes y represión que siguieron al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 en el centro de Bogotá. Se considera este como uno de los primeros actos urbanos de la época conocida como La Violencia y es uno de los hechos más relevantes del siglo XX en la historia de Colombia.

por el miedo, llenas de gente que luchaba entre sí, los tiros, las barricadas, el humo de los gases fumígenos lanzados por las fuerzas antisublevación masivamente empleadas en Bogotá. Narra también su pasaje al empeño político, y lo hace remontar al asesinato de 1948, durante el cual en la capital se desarrollaba el Congreso Panamericano de los Universitarios con la participación de Fidel Castro a cabo de la delegación cubana y de Ernesto Che Guevara en viaje por América latina, y del encuentro entre los dos que llevó Che Guevara a reclutarse con los miembros de la “columna invasora” que, a bordo del Granma, desembarcaron en Cuba. Es en aquella ocasión que nacerá la amistad entre Fidel Castro, Che Guevara y Gabriel García Márquez y la lealtad del autor a la revolución cubana.

Precisamente es en este marco histórico que se coloca el ingreso del escritor en el periodismo; fue una consecuencia directa del Bogotazo.

García Márquez se había transferido en la capital para frecuentar la facultad de jurisprudencia, y ya que en su curiosidad intelectual había un puesto vacante, decidió ocuparlo con la noble práctica de las letras. Fue así que hubo sus incursiones en el mundo de los libros y, apretado por las urgencias de la creación, divulgó los primeros cuentos en *El Espectador*.

Estas primeras pruebas de su ingenio fueron una manifestación, a tal punto que Eduardo Zalamea, grande entendedor y mecenas de las letras lo animó y le abrió sin reservas las páginas de su notorio periódico. El estudioso, el escritor, el intelectual, en esta nueva etapa de su carrera, no se quedará mudo y dará voz a todo aquel mundo de sugerencias con las cuales cada día las personas y las cosas se imprimen en su inquieto imaginario.

3.2 Entre periodismo y literatura

Hasta hace cincuenta años, a toda la generación del escritor, tanto en Colombia, como en el resto del mundo, no le tocó vivir el periodismo como profesión universitaria; no existía de veras una profesión para los que tenían vocación para escribir, por consiguiente, los que tenían esa vocación, tenían que dedicarse al oficio no universitario del periodismo.

En *Vivir para contarla* García Márquez nos da a conocer quiénes eran aquellos personajes que lo acercaron a este oficio que terminó seduciéndolo totalmente incluso porque estaba poblado por hombres cultos e idealistas de Colombia.

Nos da a conocer incluso como abandonó su carrera de derecho, sin remordimiento alguno, a pesar de que sus padres tenían puestas tantas esperanzas en el futuro abogado cuando tomaron conciencia de que tenían un hijo privilegiado para las letras.

Pues, a través de los relatos iniciales de la incursión del autor en el periodismo, empezamos a conocer los ilustres colombianos que lo rodearon: una elite de intelectuales sobresalientes que lo educaron en las letras universales y lo condujeron finalmente al oficio de cronista de diario.

Gabriel García Márquez empezó su carrera periodística publicando tres cuentos en el suplemento literario de *El Espectador*⁹³ de Bogotá, pero ya que la universidad había sido cerrada después de los desordenes del 9 de abril, el autor no tenía nada que hacer en Bogotá y decidió de regresar a la costa atlántica; inicialmente estacionó en Barranquilla, donde transcurrió un período de colaboración en *El Universal*⁹⁴. Fue en esta circunstancia que ocurrió un hecho muy importante en la

93 *El Espectador* es un periódico colombiano de pago, redactado en español y de tirada nacional, cuya sede principal se encuentra en la ciudad de Bogotá. Cuenta con 1.850.400 lectores. Fue fundado por Fidel Cano Gutiérrez el 22 de marzo de 1887 en la ciudad de Medellín. En 2012 cumplió 125 años de existencia, siendo el periódico más antiguo en Colombia, uno de los más antiguos de América el de mayor trayectoria en la historia del país. Debe su nombre a la gran admiración que su fundador le tenía al poeta Víctor Hugo, quien colaboraba en Francia en un diario que llevaba ese nombre.

94 *El Universal* es un periódico regional con sede en Cartagena de Indias, Colombia. Fundada por el Domingo López Escauriaza y Eduardo Ferrer, su primera edición salió a la venta el 8 de marzo de 1948. Se había querido llamarlo La Patria, pero como ese nombre ya estaba en uso, se decidieron por El Universal, en homenaje a la Diario de Caracas de el mismo nombre. El Universal es parte

vida personal y literaria del escritor, y de grande importancia para la historia de la literatura costera colombiana y latinoamericana: el encuentro con los intelectuales de lo que sucesivamente habría sido conocido como el grupo de Barranquilla ⁹⁵.

En los años cuarenta Barranquilla es un puerto cosmopolita en plena expansión industrial y comercial. Es en este clima que un grupo de jóvenes curiosos e inquietos se encuentran en los cafés alrededor de dos figuras de relieve: Ramón Vinyes y José Félix Fuenmayor. Son escritores, pintores, escultores y poetas a las primeras armas sin embargo destinados a devenir notorios en todo el mundo. Junto a García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Cecilia Porras y Héctor Rojas Herazo, son los precursores de la nueva literatura y de la nueva pintura e incluso de la nueva cinematografía colombiana. Ante todo, hablar de García Márquez como cuentista vinculado al grupo de Barranquilla necesita una evocación previa de la época anterior a ese encuentro. Antes de su entrada en el grupo, los conceptos literarios en las obras periodísticas del autor se limitan a la preocupación por la expresión regional y a la hostilidad al costumbrismo. Pero existe una frontera entre la producción periodística y los cuentos; contrariamente a lo que ocurre con los textos periodísticos, en los cuentos, García Márquez no toca ningún aspecto de la realidad americana. Se percibe en sus trabajos una gran influencia de Kafka y los temas que trataba habrían caracterizado la obra posterior. Pero lo esencial aquí es que cuando el escritor entró en el grupo, ofreció al género un tratamiento muy cercano a las ideas que estaban elaborando los intelectuales que lo componían.

Con el grupo de Barranquilla se inaugura un proceso de renovación donde Fuenmayor abre su nueva etapa con dos breves relatos de ficción que ya son cuentos, aunque mantienen algún parecido y algún vínculo con la estampa costumbrista. Esos relatos se nutren básicamente en realidades locales, marcadamente folklóricas y las

de Periódicos asociados Latinoamericanos (PASA), una organización de catorce periódicos más importantes de Sudamérica.

⁹⁵ El grupo de Barranquilla es el nombre con que se conoce a la tertulia intelectual que integraron, entre 1940 y fines de los años 50, varias de las personalidades más destacadas de la cultura en la ciudad colombiana de Barranquilla alrededor de las figuras casi legendarias de José Félix Fuenmayor y el catalán Ramón Vinyes: Alfonso Fuenmayor, Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas, Gabriel García Márquez, Alejandro Obregón, Orlando Rivera “Figurita”, Julio Mario Santo Domingos, entre otros.

temáticas fundamentales son: el final del modo de vida tradicional, el proceso de modernización, la formación de una realidad urbana. La simple nostalgia por un pasado apasionado se vivifica y transforma en la toma de conciencia de un cambio histórico, y el relato se convierte en cuento por la abertura de un compás temporal y conceptual que el propio relato no abarca.

Los cinco primeros cuentos de García Márquez son un manifiesto antirrural, anticostumbrista, antianecdótico y anticircunstancial, se profundizan en situaciones-límites, en formas oníricas o estados de la conciencia, no en realidades. En su periodismo inicial, algunas estampas locales demuestran que ya pensaba en expresar su mundo de tropical y de costeño, pero sabía desde el principio que la realidad externa no tiene las posibilidades de la introspección, que la clave está en el hombre, en sus pensamientos, sensaciones, incertidumbres y angustias. Sus cuentos se acercaban muy progresivamente a la expresión de su universo ⁹⁶.

Los primeros cuentos de García Márquez traducían cierto temor ante la complejidad de la realidad concreta, ante el desorden del mundo exterior. El escritor empezó por la conciencia humana atormentada por la muerte propia o ajena y desde luego estos textos de su juventud presentaban puntos comunes con los de los otros autores del grupo. El estudio de estos fenómenos y del grupo de Barranquilla recubre una notable importancia para comprender la cultura de Colombia y al mismo tiempo de todo el Caribe.

En fin, el encuentro con sus nuevos colegas y amigos ayudó al autor a alcanzar un mejor conocimiento de la literatura contemporánea y aceleró el proceso creativo que se había iniciado en la soledad de una intensa vocación individual.

Ya en 1956 el periodista bogotano Próspero Morales Pradilla había señalado en *El Tiempo* ⁹⁷ de Bogotá la peculiar vida intelectual y artística que poblaba Barranquilla, pero sin dedicar la merecida atención al grupo propiamente dicho ⁹⁸. Este existía

96 Sosnowski, Saúl, *Lectura crítica de la Literatura Americana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996, vol. 4, p. 44.

97 *El Tiempo* es un periódico colombiano fundado el 30 de enero de 1911 por Alfonso Villegas Restrepo. Es en la actualidad el diario de mayor circulación en Colombia y por siete años prácticamente el único nacional, debido a la crisis de su principal competidor, *El Espectador*, que en 2001 se convirtió en semanario antes de volver a ser diario en 2008.

98 Morales Padilla, Próspero, *Barranquilla llega a las letras*, *El Tiempo* (Bogotá, 28 de noviembre de 1954, 2º sección), p. 3.

desde hacía algunos años, y seguiría existiendo hasta los años sesenta sin que el país supiera de él, ni, además, prestara atención a lo que se hacía en esa ciudad que todos solían considerar como “ciudad fenicia” o “ciudad de tenderos”.

Ni siquiera los miembros del grupo habían tomado conciencia de lo que representaban. Estos sabían, desde antes de 1950, que constituían una identidad sumamente informal, también si acogían gentes e ideas nuevas y se negaban a establecer una nómina cerrada o un ideario inmutable.

Fue el 29 de abril de 1950 cuando el grupo identifica su personalidad con la publicación del primer número del semanario literario deportivo llamado *Crónica*⁹⁹. El brillante y modesto tabloide, con su muy costeña falta de solemnidad, marca una etapa capital de las letras de la región, del país y del continente, y representa un muy original experimento periodístico.

La profesión de los periodistas del grupo revela la clave de varios aspectos en las actividades y las características del grupo. Ellos eran hombres de comunicación y jóvenes que, por ser jóvenes, se adaptaban fácilmente a las exigencias de una época, los años cuarenta, que era de rápido desarrollo de los medios de comunicación y también los temas sobre que escribían eran prevalentemente de actualidad. El ideario del grupo se puede resumir en una exigencia de seriedad intelectual, de rigor crítico y de calidad estética. Denunciaban o se burlaban de lo que les parecía mal hecho y se empeñaron siempre en ver el mérito propio de todo lo que leían, viniera de donde viniera. Tenían una vocación prevalentemente periodística; desdeñaban la práctica del ensayo y participaban lo menos posible en las publicaciones bogotanas.

En realidad, lo que justifica un estudio de ese grupo de provincianos es el solo hecho de que Barranquilla vio aparecer en sus periódicos y en una breve época que va de 1948 a 1951, un elevado número de cuentos de insigne nivel, que eran obras de autores locales o, como en el caso de García Márquez, residentes en la ciudad. Estos

⁹⁹ *Crónica* era un semanario literario-deportivo que circuló entre 1950 y 1951 en Barranquilla. Se constituyó en el punto de confluencia de lo que treinta años más tarde se conocería como el Grupo de Barranquilla. Este proyecto de rescate documental, que en su primera fase contó con la asesoría del profesor francés Jacques Gilard, permitirá a los lectores acercarse a un material único que muestra de qué manera la dupla periodismo y literatura se convirtió en la mejor excusa para que un grupo de artistas detonaran su creatividad.

cuentos mantienen hasta hoy su vigencia literaria y, por su misma concentración espacial y temporal, así como por el contraste que ofrecían con el panorama de la cuentística nacional del momento, justifican la idea de una empresa de renovación del cuento colombiano.

El grupo de Barranquilla fue una manifestación de algo que estaba madurando en varias zonas del territorio colombiano. El grupo no podía ser, ni pretendía ser, ni fue el exclusivo promotor de un cambio en la narrativa colombiana, y en particular en la cuentística. Pero la concentración temporal y espacial de excelentes cuentos permite afirmar que ese grupo fue el más sabio y el más consciente promotor de ese cambio. El grupo hizo algo verdaderamente importante, pero entonces muy pocos lo supieron y en adelante cumplió su papel casi institucional el olvido colombiano. El intercambio de lecturas y opiniones que García Márquez emprendió al comienzo de su carrera con los amigos del grupo de Barranquilla se revelará fundamental para la elaboración del concepto de literatura propio del autor.

En sus jirafas en *El Heraldo*¹⁰⁰, el escritor, además de empezar a definir los marcos estéticos de la costa poniendolos en contraposición con el tradicionalismo costumbrista de Bogotá y del territorio andino, había empezado a delinear incluso una tendencia que se volverá predominante en *Cien años de soledad*: la desaparición de las fronteras entre los géneros y entre las diversas funciones de la literatura. El anhelo de trascendencia lo había pulsado a reflejar sobre las relaciones entre regional y universal, entre provincialismo y centralismo.

Su experiencia de la marginalidad de la costa respecto a la cultura cachaca instituida fue, en un primer tiempo, reivindicativa; sucesivamente este impulso a dar importancia a un ámbito antropológico marginado del centro del sistema cultural irá lentamente madurando, mezclandose con la necesidad de trascender la dimensión local, el concepto de realismo y la literatura institucionalizada.

El auténtico debut De García Márquez como colaborador regular de *El Heraldo* ocurrió el 5 de enero de 1950, con el primer episodio de su índice *La Jirafa*,

¹⁰⁰ *El Heraldo* es un periódico colombiano de ideología liberal con sede en Barranquilla, fundado el 28 de octubre de 1933 por Alberto Pumarejo, Juan B. Fernández Ortega y Luís Eduardo Manotas. Es en la actualidad el diario de mayor circulación en la costa Caribe colombiana y tercero a nivel nacional con más de 195.544 ejemplares diarios.

siempre firmada por el autor con el seudónimo “Septimus”, la primera de un rico y admirable ciclo de unos cuatrocientos episodios. La revista significó sin duda otro paso positivo en la formación periodística del escritor; su trabajo sobre los cuentos iniciales significaba otra forma de aprendizaje literario.

En esa época el autor leyó las obras de escritores como Virginia Woolf y William Faulkner, quien influyeron visiblemente en sus técnicas narrativas y en los temas históricos. Además, el entorno de Barranquilla proporcionó a García Márquez una educación literaria al nivel mundial y una perspectiva única sobre la cultura del Caribe. Con respecto a su carrera en el periodismo, el escritor ha afirmado que le sirvió como una “herramienta para no perder contacto con la realidad”.

La llegada del escritor a Bogotá y el comienzo de su colaboración como redactor con *El Espectador* remontan al mes de enero de 1954, y el primer trabajo a él atribuible es fechado febrero del mismo año. La actividad periodística desarrollada por García Márquez en *El Espectador* se concentra en un trabajo redaccional anónimo. Al comienzo de su colaboración con el periódico, el autor adhiere al tono medio de la rúbrica y depersonaliza el propio estilo; por eso, la identificación de los escritos que se le pueden atribuir con seguridad es ardua y muy reducida..

La rúbrica *Día a día* publicaba intervenciones de periodistas y consentía a García Márquez de proseguir la actividad desarrollada en *El Heraldo*, y aún antes en *El Universal*; pues no se trata de una nueva etapa, sino de una simple continuación, por lo menos en las primeras semanas, hasta que se emprende una nueva línea, es decir la crítica cinematográfica.

Después de unos meses empieza nueva etapa, fundamental en el recorrido periodístico y literario: la del reportaje.

El paso al reportaje, después de seis años de trabajo editorial, constituye una etapa muy importante en la carrera periodística de García Márquez, sobre todo porque el comienzo está caracterizado por un gran éxito. Es sin duda un paso fundamental en el procedimiento profesional del autor. La dimensión subversiva del reportaje del autor deriva prevalentemente de su actitud humorística y de sus convicciones estéticas y culturales, es decir de su visión verdaderamente crítica de la realidad colombiana. Pues, sus artículos resultan ser el fruto del trabajo de un intelectual que quiere

contribuir, con el periodismo, en transformar radicalmente la realidad del propio país. Sin embargo, en el momento en que García Márquez llega al reportaje, el contexto no es un factor desdeñable y en la mayor parte de los textos prevalecen la actualidad política y la preocupación por una situación de inestabilidad general. En aquel período de tensiones y violencia, un brillante periodista de suceso y muy comprometido como es García Márquez, puede escribir sin problemas en un órgano liberal. Pero, además del notable aspecto ético-político, el éxito del reportaje se explica con las calidades literarias y periodísticas del escritor.

El reportaje es una nueva y espectacular etapa en el desarrollo de la actividad periodística del autor, y también un paso hacia adelante en el incansable aprendizaje del arte de relatar. La característica principal y la verdadera constante de reportaje es sin duda la preocupación de trabajar bien. Cada vez que puede, García Márquez traza el cuadro conclusivo de lo que acaba de referir. A lo mejor se trata del aspecto más periodístico de tales narraciones, porque el otro, o sea la reconstrucción, a pesar de su irreducible carácter informativo, siendo casi siempre una narración minuciosamente elaborada, tiene numerosos puntos de contacto con la literatura y con el arte de relatar.

Por supuesto, adentro de la reconstrucción, el elemento periodístico y el literario no están separados, por lo menos en los reportajes donde la narración es fundamental, pero se necesita acentuar el inflexible rigor con el cual García Márquez expone los hechos después de haberlos investigado. Hay una grande preocupación por la coherencia y la continuidad de la exposición para que no falte ningún anillo narrativo. El autor pelea porqué nada sea perdido. Cuando se trata de un proceso colectivo que es la suma de destinos individuales, como pasa por ejemplo en la encuesta sobre los regresados de Corea ¹⁰¹ intenta relatar algo que pueda implicar a todos y, al mismo tiempo, evocar una serie de casos particulares pero bastante ejemplares para proveer, en los límites del posible, una idea de los numerosos

101 La Guerra de Corea fue un acontecimiento bélico que ocurrió en la península coreana entre 1950 y 1953, que determinó una de las etapas más vivas de la Guerra Fría, durante la cual el mundo se preocupó temiendo la explosión de un nuevo conflicto mundial con el uso de las bombas nucleares, ya experimentadas durante la Segunda Guerra Mundial en Hiroshima y Nagasaki. El número de las víctimas causado por la Guerra de Corea asciende a 2.800.000, entre muertos, heridos y dispersos, mitad de los cuales civiles.

aspectos que pertenecen al caso general. Así a veces se alcanza la esencia de las cosas, sin espectacularidad pero con magistral eficacia.

Hay en todo esto mucha de aquella capacidad de García Márquez de captar verdades, de cojer la perspectiva humana. Después de la capacidad de ver hay la de contar, las dos igualmente importantes; por supuesto el escritor sabe recrear cualquier cosa y en esto desarrolla un papel muy significativo el humorismo y la habilidad formal adquirida escribiendo textos de opinión. En efecto, el autor nunca deja de escribir textos de opinión: incluso después de haber llegado a ser reportero y crítico cinematográfico, siempre vuelve al género de sus primeros años de aprendizaje periodístico, considerandolo un medio para dar forma a sus emociones, inquietudes o inspiraciones, a veces un mero desahogo, pero, no obstante, un ejercicio útil. Incluso en el reportaje, García Márquez sigue siendo un estilista exigente. Respeto a sus obras literarias de poco siguientes, a los reportajes falta solamente el elemento fantástico.

El procedimiento que el periodista adopta funda una regla periodística bastante simple a la cual, desde aquel momento, el reportaje colombiano ha hecho frecuentemente recurso. Su reportaje es estimado como fruto del trabajo de un intelectual que quiere contribuir, con el periodismo, a transformar radicalmente la realidad de su propio país.

En 1955 el prestigio de García Márquez depende en mínima parte de sus obras literarias y casi exclusivamente de su actividad periodística. La actividad de periodista es para el autor una auténtica escuela, que continua a frecuentar con cuidado incluso después de haber alcanzado otros niveles profesionales.

El periodismo de Gabriel García Márquez es “literatura con la vida adentro”, declaró a Jefe el director de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), Jaime Abello Banfi. Y en una entrevista agregó:

El periodismo ha sido un elemento fundamental de su formación, de su estructura espiritual, por decirlo así, por eso es que él incesantemente lo agradece, lo reconoce, lo promueve, lo pone como referencia, es porque él

mismo sabe cuánto le debe al periodismo ¹⁰².

Y en una entrevista con Radio Habana de 1976 el mismo autor afirma:

Mi primera y única vocación es el periodismo; nunca empecé siendo periodista por casualidad, como muchas gentes, o por necesidad, o por azar; empecé siendo periodista porque lo que quería ser es periodista ¹⁰³.

Resulta finalmente evidente que la pasión que García Márquez nutre por su trabajo es sincera y constante, independientemente de su carácter literario o periodístico.

102 Jaime Abello Banfi, *El periodismo de García Márquez “es literatura con la vida adentro”*, en *DiarioLibre.com*, 27 Noviembre 2012, consultado el 21 de Octubre de 2012.

103 *Ibíd.*

3.3 Tema de la violencia

Uno de los temas centrales sobre el cual se edifica la obra de García Márquez es sin duda el de la violencia: lo encontramos en *La hojarasca*, en *La mala hora*, en *El coronel no tiene quien lo escriba* e incluso en *Los funerales de la Mamá Grande*. Esto depende del hecho que, en los años en que el autor publica las obras, Colombia vive en un estado de violencia permanente.

Ya desde la segunda mitad del siglo XIX el país fue sacudido por numerosas guerras civiles, en las cuales las diversas facciones de la clase dirigente, dividida entre liberales y conservadores, luchaban por el poder. En específico, se pueden considerar tres etapas de violencia: entre 1946 y 1953 la violencia oficial de origen conservador; entre 1953 y 1958 la violencia militar de tendencia conservadora; y desde 1958 la violencia frentenacionalista de alternancia de los dos partidos tradicionales. Fue, sin embargo, con el asesinato del líder popular Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948 que empezaron motines e insurrecciones en varias ciudades de Colombia, llevando a un nivel superior la violencia iniciada en 1946, cuando asumió el poder el presidente conservador Mariano Ospina Pérez.

A medida en que los años pasaron, esa violencia, al continuar invariable, se ha transformado en estado natural y la distorsión de la realidad se ha vuelto ordinaria y cotidiana. Al mismo tiempo, la opresión se ha integrado a la vida como condición humana y desde entonces opera una sutil transformación de los hombres.

Como afirma el profesor Daniel Pécaut en *Presente, pasado y futuro de la violencia*, la violencia en Colombia “se ha convertido en un modo de fortalecimiento de lo social, dando nacimiento a redes diversas de influencias sobre la población y a regulaciones officiosas” y por esto “no conviene analizarla como una realidad provisoria” porque las evidencias sugieren “que ha creado una situación durable”¹⁰⁴.

A sacar las consecuencias artísticas y literarias de acontecimientos cruciales que han marcado América Latina y, en particular Colombia, es pues la novela de la violencia.

104 Pécaut, Daniel, *Presente, pasado y futuro de la violencia. Análisis Político No. 30*, Bogotá, Instituto de Estudios Políticos, Universidad Nacional de Colombia, enero-abril de 1997, p. 4.

Ese tipo de novela se delinea como modelo literario que se destaca de la habitual clasificación categórica aunque se releven algunas características propias del género realista.

La literatura de la violencia se inserta en aquel corpus de obras caracterizado por denominadores comunes: uso de lenguaje, unidades temáticas y elementos de carácter político, social y psicológico.

En el momento en que el neorealismo y el realismo mágico se complementan en el intento de representar la trama de los factores que concurren en dar relieve a los acontecimientos políticos y sociales de sudamérica, los escritores de la temática de la violencia, con su construcción, crean un tipo de narración que se aleja del costumbrismo, del naturalismo y del indigenismo.

La novela de la violencia pone pues en marcha su dinámica desde la corriente del neorealismo, privilegiando un realismo de testimonio y conferiendo a los códigos interpretativos de la realidad social, significados ontológicamente considerables a los fines de un tipo de filosofía existencial del “ser latinoamericano”. Esta narrativa además, invalida la herencia cultural hispana y la tradición literaria del continente. La novela de la violencia se configura por lo tanto como un proceso de ahondamiento de lo real, que tiene su raíz en la oposición animada por el costumbrismo hacia el romanticismo criollo que, a través de las huellas del modernismo se convierte en una clase de nuevo realismo. Es un género literario que se inspira a una cuidada observancia de la realidad y a una concepción analítica de la misma.

La literatura de la violencia es también profunda expresión de una sociedad, no sólo como reflejo de una descripción exterior de ella, sino también como indagación sobre las causas que determinan la desproporción de la naturaleza humana entendida como una totalidad de niveles y de relaciones.

Desde la actitud del contenido, la novela de la violencia revela una compleja tipología de símbolos sociales, cuya función es la de operar como medio de testimonio y denuncia dirigidos a la sensibilidad del lector y a su capacidad de percibir los niveles de descifración de la obra. El autor es, pues, inducido a conjurar su subjetiva transacción social con la concepción histórica, y su imaginación con su

pasión moral.

Sin embargo, es con la aparición del Grupo de Barranquilla que la novela de la violencia entra en una nueva etapa más crítica y reflexiva a fines de la década de los años 50. García Márquez reconoce que el tema de la violencia es “el material literario y político más desgarrador del presente siglo en Colombia”¹⁰⁵.

Con la literatura de la violencia García Márquez se enfrenta por lo tanto con un punto de grande importancia en la vida cultural del país, que lo implica personalmente desde hace mucho tiempo.

El discurso sobre las raíces de la literatura de la violencia colombiana viene propuesto por García Márquez incluso durante la aceptación del Premio Nóbel ante la Academia de Ciencias en Estocolmo. El autor explica cómo el subdesarrollo, las reminiscencias feudales, las tiranías políticas y la lucha de clases en América Latina, han dado lugar a una manera particular de ver y describir el mundo la cual ha sido determinante para su creación¹⁰⁶.

El autor sostiene que decidió acercarse a la “actualidad del momento colombiano” y por eso escribió *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*. Precisamente, en una entrevista concedida en 1971 afirma:

No escribí exactamente lo que se puede llamar la novela de la Violencia por dos motivos: uno, porque yo no la había vivido directamente, yo vivía en las ciudades, y dos, porque yo consideraba que lo importante, literariamente, no era el inventario de muertos y la descripción de los métodos de violencia -que era lo que los otros escritores hacían-, sino lo que me importaba era la raíz de esa violencia y, sobre todo, las consecuencias de esa violencia en los sobrevivientes¹⁰⁷.

En su opinión, en efecto, demasiados escritores utilizaron el tema de la violencia desarrollando una larga serie de descripciones de los elementos trágicos y escenas

105 Gilard, Jacques, *Gabriel García Márquez: obra periodística*, Barcelona, Bruguera, 1981, p.763.

106 García Márquez, Gabriel, *La soledad de América Latina*, en *Rojo, Periódico Claridad*, San Juan, Puerto Rico, del 7 al 13 de enero de 1983, p.7.

107 “*Ahora doscientos años de soledad*”, entrevista de Ernesto Bermejo, publicada inicialmente en la revista *Triunfo*, noviembre 1971, en Gabriel García Márquez, Rentería Editores, 1979, Bogotá, p.53.

dramáticas sin profundizar lo que en realidad contaba más, o sea la reacción de los que, todavía vivos, tenían que enfrentarse con una situación de emergencia para el destino del país.

En su artículo *Dos o tres cosas sobre la novela de la Violencia*¹⁰⁸ el autor afirma que algunos amigos suyos “se empeñan en resolver literariamente sus preocupaciones políticas”, pero “no envidia los resultados”. Aquí García Márquez se refiere al compromiso del escritor con la realidad y, en este caso, a la presión ejercida por los hechos de sangre ocurridos a partir del inicio de la Violencia. En su opinión es “más valioso contar honestamente lo que uno se cree capaz de contar por haberlo vivido, que contar con la misma honestidad lo que nuestra posición política nos indica que debe ser contado, aunque tengamos que inventarlo”¹⁰⁹.

En fin, ante el gran número de textos en los cuales se narra de la violencia en Colombia, el autor sostiene que de los que escriben en ese momento, algunos lo hacen porque la violencia les ha impresionado directamente, pero los otros lo hacen porque se ven en la obligación de hacerlo a pesar de no haber sido los testigos directos del drama narrado.

A este propósito García Márquez afirma:

Ninguno de los señores que escribieron novelas de la violencia por haberla visto, tenía según parece suficiente experiencia literaria para componer su testimonio con una cierta validez, después de reponerse del atolondramiento que con razón le produjo el impacto. Otros, al parecer, se sintieron más escritores de lo que eran, y sus terribles experiencias sucumbieron en la retórica de la máquina de escribir. Otros, también, al parecer, despilfarraron sus testimonios tratando de acomodarlos a la fuerza dentro de sus fórmulas políticas. Otros, sencillamente, leyeron la violencia en los periódicos, o la oyeron contar...¹¹⁰

Ante las numerosas ordinarias novelas sobre el argumento, novelas que quisieron cumplir con aquel mandato sociopolítico y fracasaron en el mandato literario, el

108 García Márquez, Gabriel, *Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia*, en *La Calle*, 9 de octubre de 1959.

109 *Ibidem*.

110 *Ibidem*.

autor escribe:

Había que esperar que los mejores narradores de la violencia fueran sus testigos. Pero el caso parece ser que éstos se dieron cuenta de que estaban en presencia de una gran novela y no tuvieron la serenidad ni la paciencia, pero ni siquiera la astucia de tomarse el tiempo que necesitaban para aprender a escribirla. No teniendo en Colombia una tradición que continuar, tenían que empezar por el principio, y no se empieza una tradición literaria en veinticuatro horas ¹¹¹.

A través de esta afirmación, García Márquez nos demuestra cómo una de las principales preocupaciones en sus obras sea la de describir el estado de ánimo, la sensación de molestia, la tensión general y el miedo provocado por la violencia en Colombia.

En su artículo *La literatura colombiana, un fraude a la nación* el autor denuncia cómo Colombia no estaba pronta para su aprovechamiento literario por causa de un falso sentimiento de superioridad nacional detrás del cual se ocultaba un estéril conformismo y afirma que la literatura de su país estaba desprovista de una verdadera tradición y de un auténtico sentido de lo nacional ¹¹².

Por lo tanto, durante las guerras civiles, los escritores colombianos trataban de huir de la cruenta realidad para refugiarse en “una fortaleza de especulaciones filosóficas y averiguaciones humanísticas” ¹¹³ No obstante, para García Márquez, el hecho de que numerosos autores colombianos se pusieron a escribir sobre la violencia en Colombia fue sin duda un progreso. En efecto, aunque si inicialmente siguen paso a paso los hechos históricos y se pierden en el labirinto de muertos y de escenas trágicas, a poco a poco los escritores van comprendiendo que el objetivo no son los muertos, sino los vivos y retornan a reflexionar en manera más crítica los hechos. En unos casos la novela se convierte incluso en el medio de que disponen sus autores para tirar una tesis que explica la violencia y, en esa manera, más se convierten en tratados de sociología.

111 *Ibíd.*

112 Publicado en *Acción Liberal*, No 2, Bogotá, enero de 1960, pp 44-47.

113 Gilard, Jacques, *Gabriel García Márquez: obra periodística*, obra cit., p. 790.

Entre 1949 y 1967 se publicaron más de setenta novelas y centenares de cuentos sobre el tema de la violencia colombiana; nunca antes una razón socio-histórica había estimulado tantos escritores, y hablamos de escritores de todos los sectores de la sociedad, como por ejemplo políticos, médicos, militares, guerrilleros, sacerdotes, periodistas, intelectuales y muchos otros.

Numerosos colombianos eran convencidos que la violencia constituyese la trama de su vida política y social, una violencia que, allí de su materialidad, devolvía también a un imaginario en el cual asumía el aspecto de un destino dedicado a repetirse al infinito.

En *La violencia en la novela hispanoamericana actual*, el escritor argentino Ariel Dorfman sostiene:

Decir que la violencia es el problema fundamental de América y del mundo es sólo constatar un hecho. Que la novela hispanoamericana refleja esa preocupación se advierte en cada página escrita en nuestro continente, esas páginas que son como la piel de nuestros pueblos, los testigos de una condición siempre presente ¹¹⁴.

Con la novela de la violencia, la literatura colombiana se integra pues plenamente y por primera vez con la realidad que la circunda; se toma conciencia de lo que implica el oficio literario y la necesidad de profundizar la realidad histórica en la que se vive; se necesita acercarse a la corriente universal de la cultura sin relegar la propia, más bien, se la incorpora y profundiza; se estudian e internalizan los problemas inherentes al lenguaje y el manejo de las diversas técnicas narrativas. Se reconoce, en fin, el oficio del escritor como una actividad exigente y exclusiva.

En García Márquez, la evolución de la novela sobre la violencia se explica pues por la conjunción de dos factores: de un lado la imposibilidad de sustraerse a los vientos de la historia y de la realidad social y, de otro, el grado de preparación con que contaban los escritores colombianos para asumir ese reto.

¹¹⁴ Dorfman, Ariel, *La violencia en la novela hispanoamericana actual*, en *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*, Caracas, Ayacucho, 1997, p. 387.

En *Vivir para contarla* como en otras obras, García Márquez plasma de una manera estupenda la relación que hay entre la estructura político-social de un determinado país y el comportamiento de sus personajes; se ocupa de la violencia no como hecho único, sino como aspecto complejo y distinto y su atención por lo tanto, no reside en la acción o en el drama que se vive al momento, sino en la intensidad del acontecimiento, o sea, aunque recrea sucesos cruentos, la autobiografía escapa a la tentación de la denuncia, de la interpretación sociológica o de la sustentación de una tesis al implicar a todos los sujetos armados y presentar diferentes versiones de los hechos a través de numerosas voces y de una profusa red intertextual. La elaborada estructura narrativa, la armoniosa construcción de la frase, la intensidad del ritmo, la complejidad de los personajes y el drama humano que encarnan le otorgan su dignidad literaria.

En la obra, las páginas sobre la violencia en Colombia logran un perfecto equilibrio entre el hecho histórico y el hecho literario; hay una tensión interna entre la presentación demacrada de la barbarie, las interpretaciones socio-históricas y el tratamiento literario del fenómeno de la violencia como ninguna otra novela antes había logrado:

Ya entonces era incalculable el número de muertos en las calles, y de los francotiradores posiciones inalcanzables y de las muchedumbres enloquecidas por el dolor, la rabia y los alcoholes de grandes marcas saqueados en el comercio de lujo. Pues el centro de la ciudad estaba devastado y todavía en llamas, y diezmadas o incendiadas las tiendas de pontifical, el Palacio de Justicia, La Gobernación, y otros muchos edificios históricos. Era la realidad que iba estrechando sin piedad los caminos de un acuerdo sereno de varios hombres contra uno, en la isla desierta del despacho presidencial ¹¹⁵.

Aquí, García Márquez no quiere hacer un reportaje sobre la violencia, sino recrear la sensación de vivir la violencia, la cual es demasiado ambigua y penetrante para ser expresada en forma periodística; hay por lo tanto en la obra, un símbolo global que

¹¹⁵ García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., p. 322.

connota la sensación que tenía el autor sobre el vivir en la violencia.

En esta simbolización general, sin embargo, el intento de búsqueda se manifiesta de una manera más concentrada en ciertas partes de la novela que, para el autor, representan aproximaciones en formas concretas a lo que quiere expresar y, para el lector, sirven como indicadores del más allá de lo que literalmente le comunica el texto.

Esta lectura profunda de la realidad colombiana, el grande equilibrio que la novela alcanza entre la fidelidad al hecho histórico y la complejidad estética que lo tramita, la peculiar caracterización de su protagonista y la indagación profunda por la condición humana en la experiencia de la violencia, el diálogo permanente entre lo social y lo individual son las características que poblan, página tras página las descripciones de la Colombia de García Márquez.

Se entiende como en Colombia hay una memoria social sobre la violencia; e incluso como esa violencia no corresponde a una situación provisoria sino a una realidad perdurable. Desgraciadamente, no existe un ámbito institucionalizado que propicie discusiones sobre la verdad, la justicia, las reparaciones morales y materiales, la reconciliación social y la paz, como ha sucedido en otros países del continente.

A pesar de todo, los colombianos necesitan unas formas de recuperación de la memoria para poder plantear un debate sobre el pasado que tenga implicaciones de carácter político, económico y cultural en el presente y en el futuro.

3.4. La representación del pasado: memoria individual y memoria colectiva

La explicación de memoria encierra implícitamente una extrema complejidad, además de una profunda vocación sistémica en cuanto devuelve directamente a un conjunto de sensaciones, imágenes y nociones que nos acompañan, se acumulan, pero que en parte inevitablemente se pierden en el curso de nuestra existencia. La memoria pues contribuye a la construcción de nuestra identidad tanto en el nivel individual, como en lo social, binomio en el cual la memoria actúa ya sea como factor de individualización, como de homologación y pertenencia a una colectividad. En *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricoeur pasa de una instancia cuantitativa “¿De cuanta historia necesitamos?” a una cualitativa “¿De cual tipo de historia necesitamos?”.

Desde las primeras páginas, el filósofo afirma que el acto de memoria es necesariamente y sobre todo un acto de verdad y, de hecho, la representación del pasado, consiste tal vez en una interpretación de hechos comprobados. Sin embargo, no se devuelve justicia a la idea de la interpretación en el asignar al sólo nivel representativo la operación histórica; el concepto de interpretación tiene la misma amplitud de aplicación de lo que concierne la verdad.

Hay interpretación en todos los niveles de la operación histórica, por ejemplo a nivel documental con la selección de fuentes; a nivel explicativo y de comprensión con la elección entre maneras explicativas en oposición y con los cambios de repertorio. La misma elección de términos deja transparentar un vínculo recóndito a nivel de las relaciones entre historia y memoria.

El recuerdo aparece pues como una imagen de lo que fue antes visto, entendido, verificado, aprendido, adquirido; y es, en términos de representación que puede ser formulado el objetivo de la memoria. La dificultad en distinguir el recuerdo de la imagen es el tormento de la fenomenología de la memoria.

Pues, hay que distinguir la imagen del ausente como irreal de la imagen del ausente como anterior.

La maraña de la representación histórica con la ficción literaria repite al final del

discurso el mismo aforismo que había aparecido oprimir la fenomenología de la memoria. El individuo es el portador último del cambio histórico. Por eso, hay que comprender cual diferencia separa la historia de la ficción si la una y la otra cuentan. Convencido que nuestra libertad dependa de nuestra capacidad de integrar el pasado en el presente, Ricoeur piensa que en el espacio público el trabajo de la memoria tiene que encontrar un fundamento: el de la equidad. La memoria y la historia comparten la esperanza de ser fieles al pasado, las dos aspiran a devolver la verdad de aquellos días.

De allí, resulta posible recuperar el pasado si se reconoce y reactualiza una memoria colectiva, común, del sentido de la historia a partir de cada individuo que tiene la tarea de comprender, realizar, arreglar hacia atrás, históricamente, su propia identidad, coincidente con la memoria misma, por medio del enfoque autobiográfico. La memoria individual depende pues de la memoria colectiva y puede ser interpretada como el resultado de la superposición y de la interacción entre nuestras experiencias y las de otros, a través de un intercambio constante y sobrentendido, que no espera siempre una voluntad asertiva y consciente. Pues, metafóricamente, la imagen que más se dedica a la memoria personal y colectiva es la de una malla, cuya fuerza depende del número de los nudos que la componen y, sobre todo, de las conexiones y de los reenvíos que se pueden desarrollar entre ellos.

Por lo tanto, es posible concebir el pasado como un “lugar de la memoria” dentro del cual y sobre el cual proliferan procesos de negociación entre diversos grupos, protagonistas e instituciones, cuyas complejas dinámicas ofrecen una llave interpretativa privilegiada por el análisis de la construcción social de la memoria colectiva.

No todos los recuerdos son frutos de nuestras experiencias directas. Desde siempre los medios no hacen otra cosa que producir incesantemente memoria: libros, diarios, cine, televisión, internet, los contenidos mediales han sido fuente de adquisición de memoria y, al mismo tiempo, medios de archivo y clasificación:

La memoria está inventando de manera incesante nuestro pasado (...), por eso

es siempre desconcertante el encuentro con esos amigos de la infancia que nos cuentan detalles de nuestra propia vida que nosotros hemos olvidado por completo. La memoria común inventa, selecciona y combina, y el resultado es una ficción más o menos desleal a los hechos que nos sirve para interpretar las peripecias casuales o inútiles del pasado y darle la coherencia de un destino (...). Por el ejercicio de la ficción no se limita al ámbito del pasado, aunque es cierto que prefiere usar como materiales los que proceden de la memoria más antigua, entre otras cosas porque es la más fragmentaria y la más fácilmente manejable ¹¹⁶.

En *Vivir para contarla* la actualización y la revalorización de experiencias no escritas, pero vivas en la memoria colectiva, son parte integrante de la historia oficial con peculiar alusión a la historia de Colombia.

En la obra, García Márquez utiliza el esfuerzo mnemónico para hundir en sus propias raíces; la necesidad de buscar el pasado en su memoria y en la colectiva recuerda la siguiente aseveración de Pierre Nora en su obra *La mémoire saisie par l'histoire*:

Tout ce que l'on appelle aujourd'hui mémoire n'est donc pas de la mémoire mais déjà de l'histoire. Tout ce que l'on appelle flambée de mémoire est l'achèvement de sa disparition dans le feu de l'histoire ¹¹⁷.

Con la palabra historia, el autor entiende aquella colectiva, de la sociedad. La historia colectiva y personal se escribe mientras los individuos la evocan a través del recuerdo. En nuestro caso, la memoria es el fulcro de la ficción y es directamente relacionada con la historia.

En la obra el escritor reconstruye “la vie d'une époque d'un point de vue individuel” remitiéndose a la “histoire des groupes sociaux” a los cuales ha pertenecido ¹¹⁸. La evocación de momentos relevantes del pasado nacional, como la matanza de las

116 Muñoz Molina, Antonio, *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, 1993, pp. 29-30.

117 Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire, La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. 25.

118 Lejeune, Philippe, *Pour l'autobiographie: chroniques*, Paris, Seuil, 1988, p. 11.

bananeras y el Bogotazo hace la autobiografía un discurso histórico, un acto de verdad sobre hechos reales.

El ingreso de la disciplina histórica en el proceso dialéctico de la memoria y el olvido que viven los individuos y las sociedades nos lleva a admitir que cuando se los representa como procesos insertados en un flujo temporal, los hechos y las circunstancias del pasado pueden ser rescatados del olvido e iniciar a ocupar un papel activo dentro de nuestra memoria.

Con *Vivir para contarla*, García Márquez intenta pues mostrar el lugar que la literatura tiene o puede asumir dentro de esta retroalimentación entre historia y memoria.

La posición de testigo que el autor ocupa en sus memorias el 9 de abril de 1948, o sea durante el asesinato de Gaitán¹¹⁹, asume una fuerte pretensión de autenticidad y nos hace partícipes del espacio donde se origina: la calle, el lugar marginal de la masa, un lugar desconectado de los centros del poder que rigen el destino de una nación. La reconstrucción que el autor hace de lo sucedido en la fecha en cuestión nos da la impresión de una “cosa pública” convertida en un asunto exclusivo. El relato sobre el día del asesinato destaca dos escenarios. Por un lado narra lo ocurrido en la calle el 9 de abril de 1948, y por otro lado narra lo que sucedió sucesivamente en el palacio presidencial. Refiriéndose al evento confiesa: “Creo que entonces no éramos todavía conscientes de las terribles tensiones política que empezaban a perturbar el país”¹²⁰.

Es interesante ver como en el testimonio del autor encontramos la representatividad social asumida a través del “nosotros” que hace referencia a la comunidad de estudiantes. La voz narrante pertenece pues a un testigo que habla de los acontecimientos como miembro del colectivo que los presencié y participó en ellos.

119 Jorge Eliécer Gaitán era un candidato independiente del partido liberal para las elecciones de 1950. Gaitán salió de su despacho para ir al almuerzo con Plinio Mendoza Neira, Pedro Eliseo Cruz, Alejandro Vallejo y Jorge Padilla, acerca de las 13:00 del 9 de abril. Mientras que estaba saliendo del palacio, Mendoza Neira lo agarró por el brazo llevándolo delante del grupo para preguntarle un consejo; sobrepasada la puerta del edificio tres proyectiles golpearon al político haciéndolo morir poco después al hospital donde su amigo Pedro Eliseo Cruz estaba procurando hacerle una transfusión de sangre. Según la versión oficial, los golpes fueron disparados por Juan Roa Sierra, a pesar de que esta versión tiene varios puntos oscuros.

120 García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., p. 302.

Los recuerdos salen en la memoria del autor con nitidez y sobre todo con una pretensión de interpretación; vemos por consiguiente cómo García Márquez afirma haber visto a un hombre elegante y muy seguro de sí mismo salir en un coche elegante que había venido para recogerlo, inmediatamente después del crimen:

Cincuenta años después, mi memoria sigue fija en la imagen del hombre que parecía instigar al gentío frente a la farmacia, y no le he encontrado en ninguno de los incontables testimonios que he leído sobre aquel día. Lo había visto muy de cerca, con un vestido de gran clase, una piel de alabastro y un control milimétricos de sus actos. Tanto me llamó la atención que seguí pendiente de él hasta que lo recogieron en un automóvil demasiado nuevo tan pronto como se llevaron el cadáver del asesino, y desde entonces pareció borrado de la memoria histórica. Incluso de la mía, hasta muchos años después, en mis tiempos de periodista, cuando me asaltó la ocurrencia de que aquel hombre había logrado que mataran a un falso asesino para proteger la identidad del verdadero ¹¹⁵.

De allí es relevante notar hasta qué punto el enfoque en la esfera pública de la palabra de parte del escritor crea las condiciones que hacen socialmente posible la existencia de testimonios autobiográficos, también cuando se refieren a episodios que no aparecen en la memoria colectiva. El relato es, por consiguiente, un proceso individual y social: se desarrolla reuniendo pedazos de otras narraciones, para proponer modelos de identidad específicos, incluso recurriendo a esquemas prefijados, que se suponen compartidos con el interlocutor, o, en este caso, con el lector del momento, procurando congruencias y creando incongruencias entre pensamientos, discursos y acciones.

La relación discurso-realidad no es ni transparente ni especular: cada relato trae una distorsión con sí mismo. Al determinarse de tal distorsión contribuyen diferentes factores, como por ejemplo las distancias existentes entre sujetos implicados en la relación entre narrador y lector, y el hecho de que acciones y personas, volviéndose objeto del relato, se transfiguran en ideas que alimentan un orden simbólico

¹¹⁵ García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., p. 310.

potencialmente compartible.

Una complejidad análoga se puede comparar en la reconstrucción del sentido de las identidades colectivas, a través de la negociación de los elementos de recuerdo y olvido, a veces de pura invención con los cuales se actualiza la memoria. En la perspectiva de Halbwachs la memoria colectiva está entrelazada con la multiplicidad de la experiencia, de hecho es actual y multiforme, como la misma vida social. Gracias a la descripción de los acontecimientos de los grupos, la memoria colectiva continua en el tiempo, también si nunca se queda igual a sí misma ¹¹⁶.

Con el 9 de abril de 1948, nos encontramos delante de una elaboración de la memoria individual, por parte del autor, dentro de una memoria más amplia, o sea la memoria colectiva. Es tarea del lector interpretar los datos referidos como ciertos o menos; sobre todo en el momento en el cual García Márquez revela sus dudas acerca de los verdaderos móviles del asesinato:

Todavía hoy no existe una convicción unánime de que el asesino fuera Juan Roa Sierra, el pistolero solitario que disparó contra él entre la muchedumbre de la carrera Séptima. Lo que no es fácil entender es que hubiera actuado por sí solo si no parecía tener una cultura autónoma para decidir por su cuenta aquella muerte devastadora, en aquel día, en aquella hora, en aquel lugar y de la misma manera ¹¹⁷.

Según García Márquez, hay una serie de conjeturas que señalan que las pistas para descubrir la identidad de los organizadores del asesinato de Gaitán quedaron probablemente ocultadas bajo los aspectos superficiales y las lecturas impresionistas

116 Halbwachs distingue la memoria en dos tipos: la memoria colectiva, o sea la memoria interna, que concerne los recuerdos que caracterizan un cierto grupo, y la memoria histórica, o sea la memoria externa que cobra las muchas memorias en conexión para componerlas en un sólo dibujo. El filósofo definía la memoria histórica como un “océano en el que afluyen todas las historias parciales”. (*La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 1987, p. 93). Estos dos tipos de memoria se fundan sobre modelos de referencia muy diferentes entre sí. La memoria de un grupo, o sea la memoria colectiva es, en efecto, fuertemente conectada a la presencia física de los miembros de aquel grupo y a los marcos sociales a las cuales ella se engancha. Al contrario, la memoria histórica es independiente de grupos y marcos y tende, más bien, a surgir precisamente en el momento en el cual la tradición viviente de la memoria de los grupos está ya puestas.

117 García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., p. 317.

del crimen. Sin embargo, para afirmar tal concepto, no podemos ignorar el hecho de que el valor de verdad del relato, está en el hecho de que quien lo enuncia es una persona que goza de reconocimiento público y, por consiguiente, el lector aprende las informaciones cierta confianza. Es el caso de los datos referidos sobre la reunión donde, la misma noche del asesinato, los dirigentes de la oposición liberal se entrevistaron con el presidente conservador Ospina Pérez para proponerle que abandonara el poder y buscar una salida a la crisis política desencadenada por el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán:

Lo que se sabe de aquella audiencia se lo debemos a lo poco que contaron los mismos protagonistas, a las raras infidencias de algunos y a las muchas fantasías de otros, y a la reconstrucción de aquellos días aciagos armados a pedazos por el poeta e historiador Arturo Alape, que hizo posible en buena parte el sustento de estas memorias ¹¹⁸.

Pues, a través de la enunciación histórica, García Márquez se afirma como atento observador de los hechos e instaura la pretensión de verdad o conocimiento objetivo dentro de sus enunciados. Representar el pasado con una mirada objetiva, quiere decir, más exactamente, querer producir la ilusión de que los acontecimientos se presentan ellos mismos, sin ninguna mediación, eliminando cualquier indicio de la subjetividad que los percibe y los organiza.

De ahí, pasamos a lo que ocurrió en Ciénaga Magdalena el 6 de Diciembre de 1928, o sea el así llamado masacre de las bananeras:

José Arcadio Segundo no habló mientras no terminó de tomar el café. Debían ser como tres mil murmuró. ¿Qué?. Los muertos -aclaró él-. Debían ser todos los que estaban en la estación. La mujer lo midió con una mirada de lastima “Aquí no ha habido muertos.” dijo “Desde los tiempos de tu tío el coronel, no ha pasado nada en Macondo”. En tres cocinas donde se detuvo José Arcadio

118 *Ibíd*, p. 320.

Segundo antes de llegar a la casa le dijeron lo mismo “no hubo muertos”. Pasó por la plazoleta de la estación y vió las mesas de fritanga amontonadas una encima de otra y tampoco allí encontró rastro alguno de la masacre ¹¹⁹.

De esta forma el autor nos narra el cómo se trata de acallar y confundir la memoria del pueblo colombiano sobre el masacre de los campesinos en las bananeras. En realidad cientos o quizá miles de huelguistas fueron asesinados en la plaza en la que estaban congregados. Se ha calculado que, circundados por trescientos soldados, hubieran unos cinco mil campesinos, muchos de los cuales acompañados por hijos y mujeres. El masacre duró algunos días hasta cuando la noticia, no obstante la censura impuesta por la prensa , se difundió en todo el país y empezaron las movilizaciones de protesta. Para la United Fruit Company y para el gobierno las cosas continuaban como si nada hubiera ocurrido.

Entonces vemos cómo, en *Vivir para contarla*, memoria histórica y memoria individual se unen para transportar el pasado en el presente:

Sin embargo creo que mi verdadera toma de conciencia sobre todo esto haya empezado mientras que escribía *Cien años de soledad*. Lo que entonces me estimulaba más era la posibilidad de reivindicar históricamente las víctimas de la tragedia frente a la historia oficial que la proclamaba como una victoria de la ley y del orden. Quién sabe se reveló imposible: no logré encontrar ningún testimonio directo o indirecto que los muertos hubieran sido más de siete y que los tamaños del drama no fuesen las mismas que se cercaban en la memoria colectiva ¹²⁰.

En 1986 el autor dijo: “La peligrosa memoria de nuestros pueblos [...] es una energía capaz de mover el mundo “ ¹²¹.

119 García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, obra cit., pp. 299-300.

120 Márquez García, *Una natura diversa in un mondo diverso dal nostro*, fragmento sacado del libro *Non sono venuto a far discorsi*, traducción de Bruno Arpaia, Milano, Mondadori, 2010, p.3.

121 Cit. Archila, Mauricio, *Masacre de las bananeras. Diciembre 6 de 1928*, Biblioteca Virtual del Banco de la República, 2005.

La versión oficial, mil veces repetida y machacada en todo el país por cuanto medio de divulgación encontro el gobierno a su alcance, terminó por imponerse: no hubo muertos, los trabajadores satisfechos habían vueltos con sus familias, y la compañía bananera suspendía actividades mientras pasaba la lluvia ¹²².

Es importante mantener presente el hecho de qué las memorias traumáticas asumen un papel particularmente delicado; en efecto los recuerdos ligados a los hechos más trágicos, a los episodios más violentos, a los momentos en los cuales la vida ha sido puesta en peligro son, generalmente, los que quedan fijados con mayor intensidad en las memorias individual y colectiva. Al mismo tiempo, estos traumas son asumidos como elementos de identificación, una identificación basada en el contraste con los que causaron el trauma.

En realidad, el silencio bajado sobre el masacre, quizás tenga el propósito de intentar olvidar para no sufrir; ninguno creará, después de aquella destrucción, a la versión del exterminio y a la pesadilla del tren cargado de muertos dirigido hacia el mar: como si nada fuera ocurrido.

La polémica de García Márquez contra el propio país y contra la ingerencia política, cultural y económica ejercitada por los Estados Unidos, que son la causa de la inestabilidad política de América Latina, demuestra cómo el autor sea contrario al gobierno conservador y a todad las ideologías radicales revolucionarias que a menudo generan formas de crueldad análogas a las de qué se manchan los regimenes que se quieren derribar. En este episodio de rebelión popular sedada, sale el mejor Márquez, que denuncia el poder americano en todo el sudamérica.

122 García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, obra cit., p. 301.

3.5 García Márquez en la realidad colombiana

A pesar de las dificultades en configurar la creación de un estado-nación monolítico en la Colombia del siglo XIX, y no obstante la consolidación de una forma de nacionalidad dividida, donde la identificación con la nación pasa a través de la adhesión a uno de los partidos tradicionales y el rechazo o la exclusión de los antagonistas, con la consiguiente falta de una comunidad imaginada de compatriotas que puedan compartir un pasado, un presente y un futuro común, Colombia presenta una literatura que puede ser considerada nacional.

Eso ocurrió sobre todo gracias a la figura de alcance mundial de Gabriel García Márquez, que, finalmente, ha descubierto, a los ojos de la crítica europea, la existencia de una literatura colombiana. En efecto, el autor es sin duda el primer escritor nacional y uno de los más representativos de la literatura universal de todos los tiempos.

Es un hombre comprometido con la vocación de ser del pueblo latinoamericano; sus libros salen de una necesidad irrefrenable: en él vanguardia artística y vanguardia ideológica se dan la mano. Este hombre eternamente indocumentado y feliz, este mago escalador del cine y del periodismo, más allá de la literatura, sigue hablando de su tierra natal, allí donde vivió sus verdaderos *Cien años de soledad*.

La inspiración humorística, la tradición popular y la atmósfera de sus relatos convergen en un estilo que ha guiado a este escritor a ocupar un lugar considerable en el realismo mágico iberoamericano y en las letras universales.

Considerado el mayor exponente del realismo mágico en la narrativa, ha contribuido en relanzar fuertemente el interés por la literatura latinoamericana. La manera de narrar de García Márquez emplea numerosas técnicas en el arte de la escritura, donde convergen la identidad de América latina, su protagonismo y realidad social, mezcladas con un lenguaje poético que evoca los recuerdos y la historia de su pueblo. Su intención no es afinar o endulzar la crudeza de sus narraciones, más bien, consiste en mostrarlas con una sintonía entre la lírica y las cicatrices históricas del pasado colombiano, digna característica de uno de los más grandes escritores que ha

visto nacer esta parte del mundo.

A pesar de la fama de Colombia, relacionada con el narcotráfico, exista también un país sumamente culto que presenta una de las producciones literarias más fértiles del Continente. A través de sus textos, García Márquez ha relatado al mundo la complejidad del mundo colombiano, sin olvidar sus aspectos negativos, pero al mismo tiempo elogiando los aspectos más positivos de la combativa sociedad colombiana. El autor mismo, reconoce que el único lugar en que no se siente extranjero es el Caribe.

Vivir para contarla, como por supuesto todas las obras de García Márquez, invita el lector universal a conocer un continente de raigambre hispana, en gran parte, donde la dignidad no perdona la pobreza, donde la gente hace esfuerzos para sobrevivir una profunda miseria económica y donde la creatividad para hacer frente al vivir cotidiano resulta casi milagrosa.

No deja de sorprendernos la miseria que acompañó al mismo autor al empezar a ejercer una profesión como la del periodismo.

Gracias a la lectura de esta autobiografía no solamente el lector asiste al crecimiento intelectual de un joven especial, sino que es igualmente testigo del desarrollo del país del autor. García Márquez nos relata las revoluciones que tuvieron lugar en su país durante su juventud, así como también menciona su relación con el famoso dictador y buen amigo, Fidel Castro. Pero el escritor, además de mostrar a grandes rasgos la vida política y social de la Colombia de la segunda mitad del siglo XX nos señala con nostalgia su pasado, sobrecargado de pobreza y belleza; la solidaridad de la familia, a partir de sus abuelos; los valores adquiridos en las escuelas de su infancia donde por las noches había la costumbre de leer obras de la literatura universal en voz alta para todo el alumnado; la significación de los valores humanos en un periodismo aprendido en las calles y en los lugares en donde se producía la noticia y la investigación para la realización de los reportajes.

Cuando en 1982 García Márquez recibió el premio Nobel de literatura, se hizo evidente que con él se recompensaba al más famoso de los escritores latinoamericanos de la generación del boom, pero también que se rendía homenaje al narrador que había devuelto a la novela la alegría de relatar. Nunca se dará suficiente

importancia a la extraordinaria acogida que en todo el mundo obtuvo *Cien años de soledad*.

No hay duda de que la mayor de las aportaciones de García Márquez ha sido la de devolver la dignidad y la autenticidad a un género literario que muchos ya daban por desvanecido. La lección del escritor a los novelistas del viejo continente ha constituido en no desenraizarse del mito, y por consiguiente de las realidades primordiales, y en entregarse sin prejuicios a los dictámenes de la libre y espontánea fabulación creadora.

La Academia Sueca anunció en 1982 que el premio Nobel de la literatura sería otorgado al escritor “por sus novelas e historias cortas en donde lo fantástico y lo real son combinados en un mundo de la imaginación ricamente compuesto que refleja la vida y los conflictos de un continente”¹²³. Efectivamente, el autor reflejó el sentir de toda una generación de latinoamericanos; es evidente pues la promulgación del autor como voz de una época y de un pueblo.

La vida y la obra del escritor han sido reconocidas públicamente: en 1961 recibió el premio Esso, en 1977 un premio por el XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana; en 1971 fue declarado “doctor honoris causa” por la Columbia University en Nueva York; en 1972 obtuvo el premio Rómulo Gallegos gracias a sus novelas *La cándida eréndira* y *su abuela desalmada*.

En 1981 el gobierno francés le otorgó la medalla de la legión de honor en el grado de gran comendador. En el mismo año participó a la elección de su amigo François Mitterand como presidente de la República francés. En 1992 fue nombrado jurado en el festival del cine de Cannes. Para la industria editorial global entendida en su totalidad, García Márquez es y se confirma con mayor fulgor en cada nueva temporada, el autor ideal. Nadie como García Márquez ofrece el producto literario más fácil para vender: la literatura de evasión. Trata de los temas exóticos, de un mundo lejano en el cual es agradable pensar de poder huir. Ofrece también la evasión política. Es el autor ideal incluso porque detrás de cada libro está siempre bien presente el personaje, un personaje fácil para ser vendido; ostenta sus ideas de

¹²³ http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Ganadores_del_Premio_Nobel_de_Literatura consultado el 19 de octubre de 2012.

izquierda en un machismo todo latinoamericano.

El autor se consagra como modelo de la cultura nacional, latinoamericana y mundial. Sus grandes contribuciones y conocimientos en una grande variedad de temas, marcan una significativa influencia en las letras hispanas. El escritor ha recorrido las venas literarias del mundo entero, disseminando sus conocimientos y su gran influencia como uno de los más grandes ejemplos de la nueva literatura del continente colombiano, donde se fusiona el realismo mágico, el contexto social, la realidad colombiana y en general, latinoamericana.

La vida y la obra del autor son llenas de narraciones, personajes, anécdotas y empresas de un mundo mágico sobre el cual García Márquez escribe para honrar y reivindicar a cada uno de los pueblos de América latina. Su labor es resaltar un pasado rico en historia, un presente noble y verdadero, para reflejar un futuro emergente, auténtico y recargado de expectativas.

Llega a convertirse en un personaje más de sus propias creaciones, su imaginación sin límites no se oculta detrás de un premio para continuar su siembra literaria, pura y mágica.

García Márquez, además, ha dedicado su tiempo y su dinero para apoyar y financiar la carrera cinematográfica de jóvenes provenientes de América latina, Caribe, Asia y África. Se ha desempeñado también como intermediario en conversaciones de paz entre el ejército de liberación nacional y el gobierno de su país, llevadas a cabo en Cuba. Asimismo, incursionó en el fallido proceso de paz entre el ex presidente colombiano Andrés Pastrana y las fuerzas armadas revolucionarias de Colombia.

La entera producción literaria de García Márquez debe ser considerada como una creación comprometida con la realidad colombiana, que no puede ser interpretada afuera de ella, puesto que, al reivindicar personas y personalidades, hechos, lugares, pasiones y sentimientos, nos pone frente a una obra maestra de una fuerza creadora que ha sido capaz de conmover a todos.

Conclusiones

Con el estudio de *Vivir para contarla*, mi intención es la de afrontar la relación que hay entre relato y vida de Gabriel García Márquez.

Esta tesis se realiza a través del análisis que se estructura en los tres capítulos presentados.

Vivir para contarla es una autobiografía especial que se publicó en 2002 y que se refiere a una época limitada de la existencia del autor, que va desde la infancia hasta los 25 años, cuando trabaja como periodista.

La obra nos da a conocer el recorrido de conocimiento del talento del escritor y el entusiasmo para la vida junto a la necesidad de perseguir la propia vocación.

La necesidad de encontrar un orden y un sentido en la vida transcurrida es el principio que rige la obra. La dimensión de los recuerdos es esencial, porque permite de revivir del interior la condición psicológica de la edad de la juventud poniendo el “yo” en la situación de espera para el futuro, que es el verdadero elemento animador de la existencia humana.

La frase con la que García Márquez empieza su autobiografía, “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y como la recuerda para contarla”¹²⁴, parece, literalmente, una invitación a recordar de manera selectiva, con todas las facilidades de una amnesia muy conveniente. En efecto, no es una novedad el hecho de que el autor, en su carrera literaria, ha sabido jugar como ningún otro novelista, con la realidad y la imaginación, y *Vivir para contarla* no es una excepción. Gabriel García Márquez nunca ha cortado el cordón umbilical que lo conecta a su infancia en Colombia y a las historias relatadas por tíos y abuelos en la infancia. Su creatividad afabuladora es debida a la capacidad de mezclar recuerdo colectivo y acontecimiento individual en una nueva forma, única y original. De ahí, la tentación de leer su autobiografía sólo como una obra de arte, independientemente de su condición de documento biográfico.

Estamos delante de un “yo” que observa su existencia convertida en relato, y, más

124 García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, obra cit., p.7.

precisamente, es la originalidad que caracteriza esa riqueza de discurso del “yo” lo que constituye la característica más marcada de la obra, y uno de los rasgos que la singularizan en el marco de la literatura hispanoamericana contemporánea.

Junto con la memoria, el “realismo mágico” ocupa un papel protagonista en la obra; a partir de la nostálgica conciencia del pasado, García Márquez erige una realidad cerrada sobre sí misma, donde la imaginación es un eje central porque, a través de ella, el autor reconstruye su verdad poética. Las tendencias dominantes en la obra siguen siendo las mismas de sus obras anteriores; el uso de los superlativos, de hipérbolos, la magnificación; se repite lo bíblico, lo cataclísmico, lo prodigioso, los confines del mundo, lo colosal. El escritor juega con los acontecimientos para demostrar que existen diversas maneras de interpretarlos; pues, el mensaje que el lector recibe es que hay diferentes modos de vivir la realidad. Y como resultado consigue un mundo semejante al cotidiano pero, al mismo tiempo, totalmente diferente a ello.

El autor parece haber sacado de su vida la fuente de inspiración de sus novelas; en sus memorias topamos con personajes y episodios que entran y salen de sus libros. La vida contada es un taller de testimonios, diálogos y tributos, que afirman el gusto de compartir una obra que es parte de lo mejor del Premio Nobel colombiano.

En García Márquez, hay un constante anhelo a los descubrimientos de las infinitas variaciones sobre el tema de la naturaleza humana y la necesidad de rehacerse a sus raíces.

Para concluir, es importante recordar el papel central que ocupa en esta obra la memoria del autor, que sabe transmitir al lector fuertes emociones y le permite de abrir los ojos frente a lo extraordinario que es vivir.

Refiriéndose a García Márquez y a su autobiografía, el escritor Carlos Fuentes afirma:

La memoria es el género que se atreva a decir su propio nombre. La biografía nos dice: “eres lo que fuiste”. La novela nos dice “eres lo que imaginas”. La confesión nos dice: “eres lo que hiciste”. Pero biografía, confesión o novela

requieren memoria, pues la memoria, dice Shakespeare, es el guardián de la mente. Un guardián, diría yo, que se radica en el presente para mirar con una cara al pasado y la otra al porvenir. La búsqueda del tiempo perdido también es, fatalmente, la búsqueda del tiempo deseado. Hoy, en el presente de este año duodécimo del segundo milenio después de Jesús, Gabriel García Márquez rememora. A los que un día le dirán: “esto fuiste”, “esto hiciste” o “esto imaginaste”, Gabo se les adelanta y dice simplemente: soy, seré, imaginé. Esto recuerdo. Gracias por la memoria. [...] Todo esto ha hecho visible y presente, Gabriel García Márquez, el memorioso de hoy y de siempre ¹²⁵.

Pues, la importancia de comprender el pasado a través del presente está a la base de la obra y nos hace conocer el inmenso talento del autor.

Hay, en la autobiografía, un interés emotivo que adentra al lector a seguir buscando el final de cualquier suceso o el desenlace del drama. Aquí la realidad acaba con el aparecer expresión irresuelta del desarrollarse incontrastable y absurdo de las pasiones humanas en un único y trágico fluir del pasado, presente y futuro.

125 Fuentes, Carlos, *Gabo: memorias de la memoria*, en *Reforma*, p. 13, publicado el 9 de enero de 2012.

Bibliografía

Obras generales

Allende, Isabel, *La casa de los espíritus*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1982.

Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1958.

Asturias, Miguel Ángel, *Hombres de maíz*, Madrid, Editorial Alianza, 1972.

-----, *El señor presidente*, Madrid, Edición Selena Millares, 1995.

Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*, Barcelona, Editorial Crítica, 1981.

Cortazar, Julio, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963.

Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe*, Firenze, Giunti Editore, 2002.

Fuentes, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, Madrid, Alfaguara, 1962.

Joice, James, *Ulysses*, New York, Oxford University Press, 1998.

Kafka, Franz, *La metamorfosi*, Torino, Einaudi, 2008.

Luis Borges, Jorge, *El Aleph*, Milano, Feltrinelli, 1961.

Poe, Edgar Allan, *The Fall of the House of Usher*, Cambridge, Harvard University Press, 1889.

Roa Bastos, Augusto, *Yo el Supremo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1985.

Ruiz Zafón, Carlos, *El juego del ángel*, Madrid, Editorial Planeta, 2008.

-----, *La sombra del viento*, Madrid, Editorial Planeta, 2002.

Stein, Gertrude, *The autobiography of Alice B. Toklas*, Torino, Einaudi, 1972.

Stendhal, Beyle, Marie-Henry, *Vita di Henry Brulard*, Milano, Garzanti Libri, 2003

Vargas Llosa, Mario, *El pez en el agua*, Buenos Aires, Barcelona, Seix Barral Biblioteca Breve, 1993.

-----, *La fiesta del Chivo*, Madrid, Alfaguara, 2000.

Obras del autor

García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967.

-----, *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, Bruguera, 1981.

-----, *Del amor y otros demonios*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1994.

-----, *El amor en los tiempos del colera*, Barcelona, Mondadori, 1985.

-----, *El general en su laberinto*, Barcelona, Mondadori, 1989.

-----, *El otoño del patriarca*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1982.

-----, *La Hojarasca*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1955.

-----, *La mala hora*, Barcelona, Mondadori, 1962.

-----, *Memoria de mis putas tristes*, Barcelona, Mondadori, 2004.

-----, *Noticia de un secuestro*, Barcelona, Mondadori, 1996.

-----, *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori, 2002.

Obras críticas

Acosta Torres, Cristóbal, *Macondo al desnudo: intimidades reales y ficticias en Cien años de soledad*, Bucaramanga, Sic Editorial, 2005.

Anglani, Bartolo, *I Letti di Procuste. Teorie e storie dell'autobiografia*, Bari, Laterza Giuseppe Edizioni, 1996.

Arango, Manuel Antonio, *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*, Colección Tierra Firme, 1985.

Arévalo, Guillermo Alberto, *Cien años de soledad: novela de la palabra*, Bogotá, Colcultura Biblioteca Nacional de Colombia, 1993.

Bravo, José Antonio, *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual*, Lima, Ediciones Unidas, 1978.

Bruner, J.S., *La ricerca del significato*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

Buxó, José Pascual, *Las fatalidades de la memoria: crónica de una muerte anunciada*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1998.

Camacho, Delgado, José Manuel y Barrera, Trinidad, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.

Camayd Freixas, Erick, *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, New York, University Press of America, 1998.

Camus, Albert, *L'enigme*, en *L'Être*, París, Pléiade, t. II, 1987.

Canfield, Marta, *Función y conversión del cliché en la obra de García Márquez*, en *Cobo Borda, Juan Gustavo, repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995.

Carreras Gonzales, O., *El mundo de Macondo en la obra de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Universal, 1974.

D' Amico, Alicia, *Retratos y autoretratos*, Buenos Aires, Crisis, 1973.

De Man, Paul, *Autobiography as De-facement*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1979.

Dorfman, Ariel, *La violencia en la novela hispanoamericana actual*, en *Lectura crítica de la literatura americana*. Actualidades fundacionales, Caracas, Ayacucho, 1997.

Durán Giménez-Rico, I., *¿Que es la autobiografía? Respuestas de la crítica europea y norteamericana*, en *Estudios ingleses de la Universidad Complutense*, nº 1, 1993.

Eloy Martínez, Tomás, *Babelia*, El País, 12 de octubre de 2002.

Erdal Jordan, Mery, *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid, Editorial Iberoamerican, 1998.

Escobar, M. Augusto, *Imaginación y realidad en Cien años de soledad: estudio fenomenológico del espacio, el tiempo y el mito*, Medellín, Editorial Pepe, 1981.

Fernández, Teodosio, *Entre el mito y la historia: las últimas obras de Gabriel García Márquez*, Túa Blesa, ed. Zaragoza, 1997.

García Márquez, Gabriel, *Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia*, en *La Calle*, 9 de octubre de 1959.

-----, *La soledad de América Latina*, en *Rojo, Periódico Claridad*, San Juan, Puerto Rico, del 7 al 13 de enero de 1983.

-----, *Una natura diversa in un mondo diverso dal nostro*, fragmento sacado del libro *Non sono venuto a far discorsi*, traducción de Bruno Arpaia, Milano, Mondadori, 2010, p.3.

García Usta, Jorge, *Diario La Tercera. Cultura*, Santiago, Noticias Literarias.com, 27-04-2003.

Gilard, Jacques, *Gabriel García Márquez: obra periodística*, Barcelona, Bruguera, 1981.

Gleaves, Robert Minor, *Hispanoamérica mágica y misteriosa; once relatos*, New York, Holt, Reinehearth and Winst, 1973.

Gonzáles, Abel, *Elogio de la berenjena (anécdotas y recetas de cocina de gente muy famosa)*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, Ediciones B Argentina, 2000.

Gonzales Bermejo, Ernesto, *Cosas de escritores: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortazar*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1971.

Gorreada, Francia Elena, *Gabo: ritmo, percusión y voces*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2001.

Gusdorf, Georges, *Conditions and Limits of Autobiography*, Ed. James Olney, Princeton UP, 1980.

Kline, Carmeneza, *Violencia en Macondo, tema recurrente en la obra de Gabriel García Márquez*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.

Lejeune, Philippe, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

-----, *Pour l'autobiographie: chroniques*, Paris, Seuil, 1988.

Llarena Rosales, Alicia, *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud: espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas*, Las Palmas, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1997.

López Lemus, Virgilio, *García Márquez: una vocación incontenible*, La Habana, Letras Cubanas, 1982.

Márquez, Bernardo, *García Márquez: pasado y presente de una obra*, Bogotá, Editorial Alternativa, 1976.

Méndez, José Luis, *Cómo leer a García Márquez: una interpretación sociológica*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1992.

Mendoza Apuleyo, Plinio, *Aquellos tiempos con Gabo*, Barcelona, Debolsillo, 2002.

-----, *El olor de la Guayaba, conversaciones con Gabriel García Márquez*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

Menton, Seymour, *La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica*, Guatemala City, Universidad de San Carlos Press, 1960.

Mildonian, Paola, *Alterego*, Venezia, Marsilio, 2002.

Marchese, Angelo, *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano, Mondadori, 1990.

May, Georges, *L'autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

Morales Padilla, Próspero, *Barranquilla llega a las letras*, *El Tiempo*, (Bogotá, 28 de noviembre de 1954, 2º sección), p.3.

Muñoz Molina, Antonio, *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, 1993.

Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire, La République*, Paris, Gallimard, 1984.

Palencia Roth, Michael, *Gabriel García Márquez, la línea, el círculo y la metamorfosis del mito*, Madrid, Editorial Gredos, 1983.

Pascal, Roy, *Design and truth in autobiography*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.

Pécaut, Daniel, *Presente, pasado y futuro de la violencia. Análisis Político No. 30*, Bogotá, Instituto de Estudios Políticos, Universidad Nacional de Colombia, enero-abril de 1997, p.4.

Pozuelo, Yvancos, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006.

Ricoeur, Paul, *Temps et récit: la configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

-----, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Il Mulino, Bologna, 2004.

Rincón, Carlos, *La poética de lo maravilloso americano*, in *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana, Casa de las Américas, 1977.

Robles Zabala, Joaquín, *El espejo y las imágenes, prescripciones y hábitos en la escritura garciamarquiana*, Cagua, Letralia, 1-11-2010.

Roh, Franz, *German Art in the 20th Century*, New York, Graphic Society, 1968.

Romera Castillo, J., *La literatura, signo autobiográfico: el escritor, signo referencial de su escritura, La literatura como signo*, Madrid, Editorial Romera Castillo J., 1981.

Rousseau, Jean Jacques, *Confesiones*, tomo I, Buenos Aires, Editorial Sopena Argentina S.R.L., 1947.

Rubin, D.C., *Autobiographical Memory*, New York, Cambridge University Press, 1986.

Saldívar, Dasso, *El viaje a la semilla*, Madrid, Alfaguara, 1997.

Sefre, Cesare, *El tiempo curvo de García Márquez*, en *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, 1970.

Smorti, Andrea, *Il sé come testo*, Firenze, Giunti Editore, 1997.

-----, *Narrazioni. Cultura, memorie, formazione del sé*, Firenze, Giunti Editore, 2007.

Sosnowski, Saúl, *Lectura crítica de la literatura americana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996.

Starobinsky, Jean, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Stendhal, Freud*, tr. it. Giuseppe Guglielmi, Torino, Einaudi, 1975.

Swanson, Philip, *¿Como leer a Gabriel García Márquez?*, Madrid, Editorial Júcar, 1991.

Tinoco, Antonio, *García Márquez: un infinito*, www.unex.es. Consultado el 10 de marzo de 2012.

Trigo, Pedro, *Narrativa de un continente en transformación*, Caracas, Universidad de Venezuela, 1976.

Varanini, Francesco, *Viaggio letterario in America Latina*, Marsilio, Saggi, 1998.

Vila, Justo, *García Márquez o el compromiso social del escritor*, www.unex.es.

Zuluaga, Conrado, *Gabriel García Márquez: el vicio incurable de contar*, Buenos Aires, Panamericana Editorial, 2005.

-