



HAL
open science

Historia universal y memoria personal en los comienzos de las obras de Gabriel García Márquez

Marco Vanni

► **To cite this version:**

Marco Vanni. Historia universal y memoria personal en los comienzos de las obras de Gabriel García Márquez. Caminando por la memoria. Nuevas aportaciones desde la literatura, el cine y el teatro, May 2018, Olomouc, República Checa. hal-01984018

HAL Id: hal-01984018

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01984018>

Submitted on 16 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

VII Coloquio Internacional de Estudios Latinoamericanos de Olomouc (CIELO-7)
"Caminando por la memoria. Nuevas aportaciones desde la literatura, el cine y el teatro"

Marco Vanni - Universidad de Paris Ouest Nanterre La Défense

Eje temático: "Memoria e historia"

*Historia universal y memoria personal
en los comienzos de las obras de Gabriel García Márquez*

1. <i>Introducción. Presentación del trabajo de tesis</i>	2
2. <i>La problemática. Expectativa y memoria en los comienzos de las obras de García Márquez</i>	2
3. <i>Obras personales y obras colectivas</i>	3
3.1. <i>Obras personales</i>	4
3.2. <i>Obras colectivas</i>	5
4. <i>Periodización de la obra de García Márquez</i>	6
5. <i>Conclusiones</i>	7
6. <i>Bibliografía</i>	8

VII Coloquio Internacional de Estudios Latinoamericanos de Olomouc (CIELO-7)
"Caminando por la memoria. Nuevas aportaciones desde la literatura, el cine y el teatro"

Marco Vanni - Universidad de Paris Ouest Nanterre La Défense

Eje temático: "Memoria e historia"

*Historia universal y memoria personal
en los comienzos de las obras de Gabriel García Márquez*

La problemática que planteo prevé que en los comienzos de las novelas, de los cuentos y de las obras periodísticas de García Márquez, las referencias a la historia universal, colectiva, y por lo tanto oficial, se alternan y se mezclan a veces con la memoria personal y autobiográfica del autor. De hecho, la obra de Gabo es en el mismo tiempo colectiva (política) y personal (artística).

1. *Introducción. Presentación del trabajo de tesis*

En la tesis de Doctorado que preparo actualmente en la Universidad de Nanterre, planifico una categorización de las obras de Gabo en el cruce entre periodización, temporalidad, espacialidad, a partir de la hipótesis según la cual se ha pasado de los inicios elípticos, herméticos de las obras de la primera temporada, colocados en un espacio cerrado y fijo, habitualmente mítico, a los comienzos explícitos, analíticos de las obras de la época recién, situados en un espacio abierto, variado y variable. Voy a describir, analizar y comparar los comienzos de cuarenta obras de Gabriel García Márquez para evaluar si, a pesar de la heterogeneidad formal, es posible identificar un sistema de los inicios propio a este autor. He elegido incluir en el corpus las obras periodísticas de García Márquez porque, más allá de una organización discursiva, presentan una organización narrativa, y pueden ser releídas como la historia de una batalla persuasoria, jugada y ganada, al menos hasta que el análisis no desvele sus artificios (Eco, 1979). Uno de los puntos de contacto formales más evidentes entre sus obras periodísticas y literarias, es la importancia atribuida a los comienzos, que poseen indefectiblemente la virtud de capturar la atención. La teoría de Márquez según la cual de la primera frase se puede deducir el resto del texto, es confirmada en un comentario al comienzo de *El amor en los tiempos del cólera*, donde él declara: «Quiero mantener el lector agarrado por el cuello desde la primera hasta la última línea». Y en *El olor de la guayaba* (1982) él añade: «El problema más complejo es escribir el primer párrafo. Se pueden emplear varios meses para llegar a escribirlo correcta y claramente. Pero sólo cuando se ha escrito, se puede decidir si la historia tiene un porvenir, y se sabe cuál es su estilo y su longitud. Con el párrafo inicial tenemos que atraer al lector y quedarnos con él. Mi método de lectura es útil como método de escritura: calculo donde el lector va a aburrirse y trato de evitar que se aburra».

2. *La problemática. Expectativa y memoria en los comienzos de las obras de García Márquez*

En el comienzo de una obra, las esperas son la condición principal para producir la ilusión sin la cual el mundo de textos ficcionales, como los largos relatos de García Márquez, quedaría transcendente. Apoyándome en la dinámica entre expectativa y memoria, intentaré analizar los estratagemas temporales de Márquez en los inicios de sus obras, que constituyen a menudo

anuncios diegéticos, donde se mezclan prolepsis y analepsis. El colombiano hace recurso frecuentemente al «incipit anastrófico» que subvierte el *ordo naturalis* de los acontecimientos creando un *ordo artificialis*, y cuya función es modificar la modalidad de lectura habitual. La forma más extrema de este tipo de inicio, la correspondencia del comienzo con el final, se encuentra en *El otoño del patriarca*, donde la muerte del dictador, que comienza cada capítulo y termina la narración, señala el fin de la eternidad del poder y el inicio de la creación, de un tiempo finido.

En las obras narrativas y periodísticas de García Márquez, el comienzo se reparte habitualmente en dos secuencias: una primera frase breve fulminante, destinada a despertar la atención del lector, y un incipit largo, que cubre mediamente el primer capítulo en las novelas y los cuatro primeros párrafos en los artículos de prensa, y que define el «cronotopo», una noción filológica que recubre los elementos de descripción espacial y temporal contenidos en un relato ficcional o no: el lugar y el momento son reputados como solidarios en toda la obra de Márquez.

Intentaré establecer el punto de vista temporal de los inicios de las obras de García Márquez, que Vargas Llosa define como la relación entre el tiempo a partir del cual se narra y el tiempo del narrado que, en *Cien años de soledad*, es un tiempo cerrado, con un inicio y un fin, cuyas instancias (pasado, presente, futuro) son todas equidistantes del narrador, el cual, en un momento cualquiera, puede narrar lo que pasó. El orden temporal de cada capítulo releja el orden temporal total de la novela y su estructura es la siguiente: al inicio del episodio se menciona el hecho principal de la unidad narrativa que, en general, es cronológicamente el último; después la narración remonta al pasado más lejano, a partir del cual comienza la relación cronológica de los acontecimientos hasta el hecho futuro que había sido desplazado en la apertura de la unidad narrativa; de esta manera el episodio acaba donde había empezado, y se habla al respecto de la figura de *ouroboros* (episodios que se muerden la cola), que caracteriza otras narraciones de Márquez, introducidas por unas prolepsis. De hecho, el autor intenta a menudo interesar al lector gracias a la «función deductiva», que consiste habitualmente en presentarle un hecho cumplido, del cual él quiere conocer las premisas. Aludimos, por. ej., al *topos* que sitúa la muerte al comienzo del texto y que caracteriza la estructura de *Crónica de una muerte anunciada*, donde el crimen inaugural abre caminos retrospectivos finalizados al descubrimiento de la verdad. A principios de *Del amor y otros demonios*, el gesto de inscribir el origen en el fin es revelador de la prevalencia de la escritura sobre la arbitrariedad de la historia, y la atribución de la leyenda (narrada por la abuela de Márquez) a la historia es una forma de interpretación asociativa.

3. Obras personales y obras colectivas

La obra de García Márquez es en el mismo tiempo colectiva (política) y personal (artística). En la lista de las obras personales incluyo: el cuento *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, las novelas *La Hojarasca*, *Cien años de soledad*, *El amor en los tiempos del cólera*. Esos relatos pueden ser vistos como fragmentos de un ancho proyecto creador en el cual cada obra encuentra su plena significación. Esta voluntad unificadora es de crear una unidad cerrada, un mundo autónomo, cuyas constantes proceden de la niñez (o de la juventud) de Márquez.

Dentro de las obras colectivas incluyo: el cuento *Los funerales de la Mamá Grande*, las novelas *El otoño del patriarca*, *El general en su laberinto*, los reportajes *A cinco minutos de la tercera guerra* (diciembre de 1956), *Yo visité Hungría*, (noviembre de 1957), *Nagy ¿Héroe o traidor?* (junio de 1958), que tratan de problemas políticos de importancia universal. García Márquez dijo que a veces un escritor escribe una sola novela a lo largo de su vida: la suya es quizás aquella de la soledad, pero habría podido ser la novela del poder. De hecho, durante su carrera observa los empleos y los abusos del poder, sobre todo si ejercitado por un hombre solo, el dictador. Su obra más obviamente en relación con el poder es *El otoño del patriarca*, que escruta vida y milagros de un dictador latinoamericano: una vez Gabo dijo que habría podido ser Aureliano Buendía, si hubiera permanecido en el poder.

3.1. Obras personales

La mayoría de las obras personales se desarrolla en Macondo, este pueblo bananero, peotización de Aracataca, donde Gabo había vivido con sus abuelos. Esta «aldea», fruto de un sueño de su fundador, José Arcadio Buendía - y quizás también del escritor - tiene un nombre que no significa aparentemente nada, pero que posee una resonancia sobrenatural (página 12, capítulo II). *Cien años de soledad* reconstruye el destino de Macondo y de su familia más aristocrática, los Buendía, desde su fundación, narrada al comienzo, hasta la matanza de la Compañía Bananera en 1928, un año después del nacimiento de Márquez. Y el pasado que se intenta fijar y que establece la ficción, es el pasado personal del autor, su prehistoria, su genealogía.

El prólogo auctorial de *La Hojarasca* describe el efecto desastroso que produjo la Compañía Bananera en la aldea imaginaria de Macondo a principios del siglo XX y *la borrasca de hojas* que siguió. En los cuatro primeros párrafos del cuento *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, nacido como un capítulo de la primera versión de la novela antedicha, se narra que está lloviendo abundantemente en Macondo, y esto aburre a Martín, marido de Isabel, la cual espera un niño, que será el primer narrador homo-diegético de *La Hojarasca*. Según Cabello Pino, una de las técnicas que el colombiano adopta del arte novelesco de James Joyce, consiste en entrelazar la ficción a través de las repeticiones; esto ocurre con el coronel Aureliano Buendía y su familia, que aparecen en *La Hojarasca*, *Cien años de soledad* et *Los funerales de la Mamá Grande*. Como explica Levine, al inicio de los años 1950, García Márquez planificaba la biografía, individual y alegórica a la vez, de un personaje inspirado en su abuelo materno Nicolás, cuyos relatos habían despertado en él una clara conciencia de la vida. Quería presentar esta biografía como la tragedia común de un individuo, inmobilizado en un mundo corrompido y alienado; pero esta biografía se desarrolla y convierte en una épica familiar.

Rodríguez-Vergara dice que, al inicio de *El amor en los tiempos del cólera*, el fragmento de la muerte de Urbino, que cierra el incipit, muestra la muerte como metáfora del texto y el cuerpo como «un instrumento de la Divina Providencia», es decir como medio para escribir. Urbino es, por lo tanto, el doble de Jeremiah de Saint-Amour: este último reforma el alma, el otro reforma el cuerpo y la ciudad. Florentino Ariza, el hombre libre, el romántico para el cual la vida es la literatura y viceversa, ordena la ficción y será presente a lo largo de toda la historia, después del comienzo. La manera en que Florentino, telegrafista como el padre del novelista, vive el amor es tan enferma como la guerra y el cólera; al respecto, según Lemus, Márquez elige los títulos de sus obras después de escribirlas y opta por *El amor en los tiempos del cólera* porque, a su parecer, los síntomas del amor y del cólera son semejantes. Después del título, el comienzo analéptico incluye: la dedicatoria a Mercedes, el epígrafe del vallenato *La diosa coronada* de Leandro Díaz y la primera secuencia de la novela hasta la muerte, los funerales de Juvenal Urbino y la declaración de amor renovada de Florentino Ariza hacia Fermina Daza:

-Fermina -le dijo-: he esperado esta ocasión durante más de medio siglo, para repetirle una vez más el juramento de mi fidelidad eterna y mi amor para siempre.

Los comienzos de las obras personales son justamente progresivos y analépticos: empiezan por un hecho del presente o del futuro de la ficción para volver atrás hasta un acontecimiento del pasado, que sirve de justificación al episodio inaugural. *La Hojarasca* empieza por el entierro del médico y remonta al pasado para explicar su encierro, su introversión y el miedo del pueblo hacia él, que había rehusado sanar algunos heridos; aquí la ley no escrita del coronel se opone a la ley oficial del alcalde y del pueblo. *Cien años* comienza por un episodio en que Aureliano Buendía, frente al pelotón de fusilamiento, evoca un momento de su niñez, «aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo». Esta analepsis sirve al narrador para reconstruir la historia de la fundación de Macondo, que vuelve a recorrer las etapas bíblicas del género humano, materializando antes todo: el mito de la «génesis», la creación de un mundo, donde el comienzo de la sociedad y del universo son paralelos e idénticos, y donde empiezan también la fábula novelesca y la redacción de la novela; el mito del «éxodo», el viaje de Riohacha hacia el lugar donde surgirá Macondo. La palabra *aldea* remonta a una civilización pastoral, campesina, idílica, adámica, anterior a las

formaciones sociales jerarquizadas y al sistema de gobierno-poder. La colocación de *veinte casas en la orilla del río* evoca el descubrimiento de América, imaginada como una isla por sus descubridores, y hace de Macondo una enorme metáfora de América Latina. Según Joset (1991), si consideramos la fundación del pueblo fictivo como la reescritura del inmenso corpus textual de la génesis del mundo o del relato particular de la *Génesis* bíblica, Macondo coincide con el universo.

3.2. Obras colectivas

Llegando a las obras colectivas, *Los funerales de la Mamá Grande*, un texto arquetípico de la Colombia del Frente Nacional (Gilard), con sus caracteres, desilusión histórica y forma narrativa popular, condensa en algunos días lo que *Cien años* habría desarrollado con una poetización de la historia circular de Colombia. Dentro de los antecedentes de *El otoño del patriarca*, *Los funerales de la Mamá Grande* cuenta el entierro de una matriarca, «soberana absoluta del reino de Macondo, que vivió en función de dominio durante noventa y dos años y murió en olor de santidad un martes del septiembre pasado». Los dos primeros párrafos prolépticos informan de la muerte de la Mamá Grande, a cuyos funerales paraticiparon también el presidente de la República y el Papa que, inmediatamente después, subió al cielo en cuerpo y alma.

El otoño del patriarca se construye estilística y temáticamente a través de una amplificación feroz de todo lo que está contenido en las primeras páginas. Para comprobar el mito del dictador, en el primer capítulo Márquez se sirve de la parodia, la creación de un doble, Patricio Aragonés, que destrona a su rival, antes de ser matado. A partir del comienzo, el dictador es comparado al Mesía y el código de la tradición católica produce la hipérbole de la dictadura (Rodríguez-Vergara, 1991). De hecho, en la apertura de *El otoño del patriarca*, Márquez recrea el mayor animal mitológico hispano-americano, el dictador, parodiando la filosofía mesiánica: su madre, virgen, es una parodia de la Iglesia, el patriarca (el poder) su aliado, el Mesía.

En el título y en el resto del libro, la falta del nombre hace del patriarca un personaje mítico: él es *el* patriarca, no *un* patriarca cualquiera. Patencia-Roth distingue tres metamorfosis míticas al comienzo de *El otoño del patriarca* : (1) Julio César encarna el poder; (2) Cristóbal Colón, que encarna el imperialismo político y cultural, es evocado por las tres caravelas y por la referencia al viernes 12 de octubre, al final del primer capítulo; (3) Rubén Darío, cuya presencia se advierte desde las primeras páginas, encarna lo estético.

Según Arpaia (2004), en el comienzo de *El general en su laberinto*, el lector encuentra a Bolívar que flota «en las aguas depurativas de la bañera, desnudo y con los ojos abiertos, y creyó que se había ahogado», en un estado de éxtasis que lo hace parecer muerto; no está muerto de verdad, pero el tono de la novela ya está marcado. De hecho en la primera página encontramos al Libertador en un estado de meditación, a la manera de un ritual sacerdotal que, según Rodríguez-Vergara (1991), tiene lugar en el aniversario del sacrificio de Juana de Arco: así como ella para salvar la corona de Francia, el general parece inspirado por Dios para llevar a cabo la reunificación de las Américas. En este caso, el comienzo incluye, más allá de la dedicatoria a Álvaro Mutis y del epígrafe auctorial extraído de una carta dirigida a Santander, todo el primer capítulo de la novela, hasta la frase emblemática del diplomático inglés: «El tiempo que le queda le alcanzará a duras penas para llegar a la tumba». Este inicio proléptico describe, además, dos personajes queridos al general: Manuela Sáenz, su amante, y José Palacios, su mayordomo de larga data, cuyo nombre abre el relato novelesco; y según Menton, la identificación total de Palacios con Bolívar constituye la trama de la novela. Su capacidad de recordar los acontecimientos pasados de la vida del general permite a García Márquez insertar su historia oficial en el contexto cotidiano.

En el reportaje *A cinco minutos de la tercera guerra* (diciembre de 1956), el primer párrafo anticipa el final del acontecimiento: el hecho que la guerra mundial fue evitada sobre todo a causa de la enfermedad y del consiguiente abandono del primer ministro inglés Eden; el segundo párrafo revela que Francia, Reino Unido e Israel estaban a punto de atacar Egipto para obtener el control del

Canal de Suez. En este comienzo Márquez se hace testimonio de un acontecimiento que habría podido cambiar el destino de la humanidad, el riesgo de una guerra planetaria.

El primer párrafo del reportaje *Yo visité Hungría* (1957) cuenta la llegada a Hungría de García Márquez con algunos invitados de otras ciudadanías, que asisten a la aparición pública del primer ministro Kadar en un campo de fútbol a 132 km de Budapest, después de los acontecimientos de octubre, que los periodistas intentan reconstruir, de manera que el comienzo suscita interés. En los cuatro primeros párrafos del reportaje *Nagy ¿Héroe o traidor?* (junio de 1958), se revela que Nagy, el ex jefe del gobierno de Hungría, fue ejecutado por el régimen de Kadar, y esta noticia provoca estupor en la población y costernación en los lectores.

Los comienzos de las obras colectivas son habitualmente exhaustivos en lo que concierne la definición del cuadro espacio-temporal, la descripción de los personajes, el desarrollo de los acontecimientos relatados. Son, en la mayoría, prolépticos, porque anticipan la disolución de la historia: la muerte del patriarca y del general, los funerales de la Mamá Grande, la amenaza de la tercera guerra mundial, la ejecución de Nagy. García Márquez casi nunca dejó de producir un inmenso discurso sobre la muerte, que elige como referente a Montaigne, la voz de una sabiduría que dialoga con el límite en lugar de suprimirlo. Y según Gilard la muerte, y no la soledad, es el tema general de la obra de Márquez el cual, a partir de la muerte, muestra la unicidad, la plenitud, los límites de la vida, haciéndola parecer retrospectivamente como regida por el destino.

4. Periodización de la obra de García Márquez

Como se puede deducir del párrafo anterior, la colección *Los funerales de la Mamá Grande* representa un momento culminante de la trayectoria estilística de García Márquez, que interesa también los comienzos de sus obras. En esta antología, se pasa de la narración objetiva, realista de los primeros cuentos, no situados en Macondo, a la narración subjetiva, personal, imaginativa de *Un día después del sábado* y de *Los funerales de la Mamá Grande* (situados en Macondo), con una presencia cada vez mayor del autor, que cuenta con la misma naturalidad y seguridad el natural y el sobrenatural, el verdadero y el falso, la actualidad y el mito, haciendo surgir los gérmenes de *Cien años de soledad* (Arnau, 1975). En *Los funerales* se cumple la transformación de lo histórico y particular al mítico o universal, gracias a la exasperación y a la abstracción. Toda la mitología se funda en los procesos cíclicos de la vida humana y de la naturaleza, y la primera frase de *Cien años de soledad* alude a una experiencia circular. El «círculo» es una imagen estática, pero el «ciclo» (círculo en movimiento) es una imagen dinámica, que en *Cien años* es nombrada *rueda giratoria*. Se pasa del estilo claro del comienzo informativo, exhaustivo de las novelas *La mala hora*, *El coronel no tiene quien le escriba*, el relato *En este pueblo no hay ladrones* - cuya primera página cuenta que Dámaso, después de un robo en una sala de billar, vuelve a su casa con tres bolas y su mujer Ana le pregunta: «¿Y esto para que sirve?» - al inicio elíptico, vago, poético de *El otoño del patriarca* y de los cuentos *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira* y *de su abuela desalmada*. El íncipit analéptico de este último relato cuenta la llegada del viento mágico de la desgracia, que provoca el incendio de la casa de Eréndira y de su abuela, hasta: «el viento de su desgracia se metió en el dormitorio como una manada de perros y volcó el candelabro contra las cortinas». A partir de los años 1980, García Márquez se dio un «autogolpe», un 18 de brumario, volviendo a un estilo claro, objetivo, explícito, que caracteriza en el orden: el inicio de la encuesta relatada en *Crónica de una muerte anunciada*, que presenta el rigor de una novela policíaca y que, según Gabo, es «una convergencia perfecta entre periodismo y literatura»; y el íncipit de *El amor en los tiempos del cólera*, que introduce con una gran riqueza adjetival y una sintaxis muy articulada el relato de los amores contrariados.

En particular *Crónica de una muerte anunciada* une, según Arpaia (*Introduzione. Barocco è il mondo*, 2004), la transparencia estilística de los primeros cuentos con la facilidad de manipular las estructuras narrativas adquiridas durante 34 años de oficio. La prueba de esto se encuentra en el comienzo fulminante y fundamental, como todos los de García Márquez: «El día en que lo iban a

matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros». Así como *Cien años y El otoño*, esta novela se abre evocando una muerte inminente («anunciada» justamente) y la convierte en el meollo del relato, que se desarrolla en espiral, mediante movimientos concéntricos que progresan y regresan en el tiempo hasta llegar a épocas lejanas, a partir de los pocos minutos intercurrentes entre la salida de la víctima de su casa y su asesinato. La acción es en el mismo tiempo colectiva y personal, clara y ambigua, y atrae al lector desde el inicio, aunque él ya sabe el desenlace de la trama. La dialéctica entre mito y realidad está aquí fortalecida por una prosa cargada de fascinación, que los eleva hasta las fronteras de la leyenda. El narrador, un amigo de Santiago Nasar, descubre poco a poco la verdad sobre el homicidio del joven, que se inspira en un suceso real, ocurrido en 1951, del que el autor tomó la acción central, los protagonistas, el escenario y las circunstancias, alterándolo narrativamente, pero sin descuidar nunca los datos y las precisiones obligadas en toda crónica periodística.

5. Conclusiones

Con esta ponencia mi interés era demostrar que, desde el inicio de sus diferentes obras, Márquez sale del particular para llegar al general, del personal al colectivo, del poético al político. Por ej. los lectores de *Cien años* se acuerdan de Remedios la bella que sube al cielo en cuerpo y alma, pero casi nadie se acuerda de la armada que dispara sobre los obreros en huelga, y García Márquez decía que había nacido un año antes de la matanza exactamente para que todos lo acordaran. En 1982 el escritor colombiano resume en Estocolmo el sentido político (colectivo) de su aparición artística (individual): «En las buenas conciencias de Europa, y también en las malas, ha hecho irrupción con más fuerza que nunca la actualidad fantasmática de América Latina, esta inmensa patria de hombres alucinados y de mujeres entradas en la historia, cuya obstinación infinita se confunde con la leyenda». Durante varios años, Gabo ha sido el principal poeta narrativo de este continente; después se ha vuelto uno de sus caciques, como si el género de poder que denunciaba, a fuerza de describirlo, hubiera envuelto y determinado su vida, convirtiéndola en autoficción.

6. Bibliografía

Ediciones de las obras:

G. GARCÍA-MÁRQUEZ, *La hojarasca*, Debolsillo, Barcelona [1955] 2014.

G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Cien años de soledad*, Cátedra, Madrid [1967] 1991.

G. GARCÍA-MÁRQUEZ, *El otoño del patriarca*, Bruguera, Barcelona [1975] 1982.

G. GARCÍA-MÁRQUEZ, *El amor en los tiempos del cólera*, Debolsillo, Barcelona 1985.

G. GARCÍA-MÁRQUEZ, *El general en su laberinto*, Debolsillo, Barcelona 2014.

G. GARCÍA-MÁRQUEZ, *Todos los cuentos*, Debolsillo, Barcelona 2013.

G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Obra periodística. De Europa y América*, editado por J. Gilard, Mondadori España, Madrid 1992, vol. 3.

Textos críticos:

AAVV, *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, compilación y prólogo de J.-G. Cobo Borda, edición dirigida por García Núñez L.-F., (La Granada Entreabierta, 77), Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá 1995, 2 tt.

AAVV, *Gabriel García Márquez. La vocación de un narrador de los eventos de la cotidianidad*, en «Anthropos. Huella del conocimiento, 187», Barcelona 2000.

ARNAU C., *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Península, Barcelona 1975.

B. ARPAIA, *Introduzione. Barocco è il mondo*, en GARCÍA MÁRQUEZ G., *Opere narrative*, editado por Campra R., (I Meridiani), Mondadori, Milano 2004, vol. II.

A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, (Poétique), Seuil, Paris 2003.

U. ECO, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

U. ECO, *Postille a Il Nome della Rosa*, Bompiani, Milano 1983.

V. FARÍAS, *Los Manuscritos de Melquíades. Cien años de Soledad, burguesía latinoamericana y dialéctica de la reproducción ampliada de negación*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt-Main 1981.

M. FERNÁNDEZ-BRASO, *La soledad de Gabriel García Márquez*, Planeta, Barcelona 1972.

G. GARCÍA MÁRQUEZ, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza* (Cinco Estrellas, 83), Bruguera, Barcelona 1982.

- G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Textos costeños. Obra periodística*, editado por J. Gilard, Narradores de Hoy, Bruquera, Barcelona 1981, vol. 1.
- G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Entre cachacos. Obra periodística*, editado por J. Gilard, Narradores de Hoy, Bruquera, Barcelona 1982, vols. 2-3.
- G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Por la libre (1974-1995). Obra periodística - 4*, Titivillus, 2016.
- G. GARCÍA-MÁRQUEZ, *Notas de prensa 1961-1984*, Mondadori, Madrid 1991.
- G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir para contarla*, Diana, Colombia 2002.
- G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Prólogo. Porqué doce, porqué cuentos y porqué peregrinos*, en G. G. M., *Todos los cuentos. Doce cuentos peregrinos*, Bolsillo, Barcelona 2012.
- G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Poétique, Seuil, Paris 1982.
- G. GENETTE, *Seuils*, (Poétique), Seuil, Paris 1987.
- S. JILL LEVINE, *El espejo hablado*, Monte Ávila, Caracas 1975.
- J. JOSET, *Introducción*, en G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Cien años de soledad*, Madrid 1991.
- V. JOUVE, *La lecture*, Hachette, Paris 1993.
- L. LOBO IGLESIAS, *Estudio computacional del verbo en Crónica de una muerte anunciada y Cinco horas con Mario*, Pliegos, Madrid 1992.
- J. LUDMER, *Cien años de soledad: una interpretación*, Buenos Aires 1972.
- I. RODRÍGUEZ-VERGARA, *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*, Madrid 1991.
- M. PATENCIA-ROTH, *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, (Biblioteca Románica Hispánica, 333), Gredos, Madrid 1983.
- C. RINCÓN, *García Márquez, Hawthorne. Shakespeare, De la Vega & Co.*, Unltd, (La Granada Entreabierto, 86), Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá 1999.
- C. SEGRE, *Introduzione*, en G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Opere*, editado por R. Campra, (I Meridiani), Mondadori, Milano 1987, vol. I.
- A.-F. SEGUÍ, *La verdadera historia de Macondo*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid 1994.
- P. SORELA, *El otro García Márquez. Los años difíciles*, Mondadori-Bolsillo, Madrid 1988.
- M. VARGAS LLOSA, *García Márquez. Historia de un deicidio*, Barral, Barcelona 1971.

Documentos consultados en la red:

M. CABELLO-PINO, *Las técnicas de mitificación en James Joyce y en Gabriel García Márquez*, Universidad de Huelva,
<http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/1847/b15205721.pdf?sequence=1>.

PH. LANÇON, *García Márquez, Le temps de la solitude*, en « Libération », 17 de abril de 2014,
http://next.liberation.fr/livres/2014/04/17/garcia-marquez-le-temps-de-la-solitude_999903.