

## La transfiguración del lugar común *Vivir para contarla* de Gabriel García Márquez

Camila Segura Bonnett\*

Primera versión recibida: 3 de septiembre de 2004;

versión final aceptada: 24 de septiembre de 2004 (Eds.)

**Resumen:** Todo autobiógrafo se interesa en crear un discurso que constituya su yo, uno que le dé forma a la imagen de sí que le concierne explorar. Este artículo examina el proyecto autobiográfico de García Márquez en *Vivir para contarla* y parte de la pregunta: ¿cómo utiliza García Márquez su texto para construir una imagen de sí mismo, de su obra, de Colombia y, en última instancia de Latinoamérica?

**Descriptor:** Literatura colombiana; Autobiografía; García Márquez, Gabriel; *Vivir para contarla*.

**Abstract:** Every autobiographer is interested in creating a discourse that represents his or her self, a discourse that gives form to the image of the self he or she wants to explore. This article examines the autobiographical project of García Márquez in *Vivir para contarla*. How does he use his text to construct his self image, an image of his work, of Colombia and of Latin America?

**Key words:** Colombian literature; Autobiography; García Márquez, Gabriel; *Vivir para contarla*.

Cuando nos enfrentamos a un texto autobiográfico de inmediato pensamos que vamos a leer la "verdad total" de la vida de quien escribió pues ésta "ha sido narrada por la persona más autorizada para hacerlo: quien la vivió" (Ramírez, 1995, 189). Al leer una obra en la cual se articula un mundo referencial, en donde se presenta una persona real constituyendo un relato retrospectivo de su propia vida, el crítico literario se enfrenta con problemas como los de género literario, sujeto, memoria, verdad, representación, referencialidad, historia y lenguaje, entre otros.

\* Ph.D. Student, Columbia University, New York (mcs2004@columbia.edu). El presente artículo es producto de la investigación de la autora en el marco de sus estudios doctorales en Columbia University.

No hay cabida aquí para recrear el largo y complejo debate sobre la autobiografía,<sup>1</sup> basta con comprender que, en los últimos años, ha habido un giro conceptual en la teoría autobiográfica en donde la tradicional concepción de que ésta reproduce la vida como una verdad externa y verificable ha sido reemplazada por la idea de que la autobiografía se presenta, más bien, como un 'acto performativo', como la "creación o la re-creación del yo en el momento de la escritura" (Loureiro, 2000, 1).

Con su artículo de 1979 "La autobiografía como desfiguración", Paul de Man modificó la manera inocente con que la mayoría de los críticos literarios y los lectores nos habíamos acercado a la autobiografía. De Man, simplificando su teoría, cuestiona el hecho de que asumamos que la vida es la que 'produce' la autobiografía y plantea, más bien, que éste es un proceso que se da a la inversa. Tendemos a pensar que la autobiografía depende de un referente (la vida) como una foto depende de su modelo o paisaje. Sin embargo, De Man sugiere que, por el contrario, es el proyecto autobiográfico del autor, es decir, la manera en que el autor desea narrar su vida, lo que le interesa mostrar de su yo, aquello que determina lo narrado.<sup>2</sup> Cada auto-

- 1 A pesar de que existen muchas discusiones alrededor de cuál fue, rigurosamente hablando, la primera autobiografía que se escribió, parece que la mayoría de los críticos están de acuerdo en que el inicio del auge de los estudios autobiográficos contemporáneos se inició, realmente, en 1948 con la publicación del artículo de Georges Gusdorf, "Condiciones y límites de la autobiografía". Para una visión detallada del debate se puede ver, además, a Weintraub, Olney, Lejeune, Bruss, Eakin, Smith, Sprinker y Moreiras. Un texto muy útil y comprensivo es el publicado por el *Suplemento Antrophos: Autobiografía: Estudios y Documentación*, número 29.
- 2 El interés que debe despertarnos la autobiografía, según de Man, no debe radicar en que produzca algún conocimiento (histórico, filosófico, antropológico, psicológico, etc.), ni mucho menos en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo, sino que "demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de totalización [...] de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas" (de Man, 1991, 114). La prosopopeya, esa figura que se encarga de dar rostro y voz a los muertos, es la que genera la ilusión de referencialidad. Es de esta figura de donde se deriva ese carácter dual de la autobiografía: no representar una realidad objetiva y verdadera pero crear la ilusión de tal referencialidad. De este modo, es la naturaleza misma del lenguaje lo que determina el referente y no lo contrario (no es el referente el que determina el lenguaje). La referencialidad de las palabras no es posible ya que, utilizando su misma analogía, las palabras no se presentan como la encarnación de pensamiento sino como su ropaje. Pero más que ser lo que el ropaje es al cuerpo, el lenguaje es lo que el cuerpo es al alma. Es decir, el lenguaje sería como la parte visible del alma (el cuerpo) que al mismo tiempo que nos la muestra también nos la oculta ya que nos la enseña de manera distorsionada. Y de este modo, el lenguaje, en tanto que es una figura, no es la cosa misma sino su representación por lo que, al figurar la cosa, al mismo tiempo la desfigura. Y esto es lo que ocurre, a través de la autobiografía, con el yo al que tenemos acceso: ésta, a la vez que figura ese yo, también lo desfigura.

biógrafo se interesa por crear un discurso que constituya su yo; uno que le dé forma a la imagen de sí que le concierne explorar. ¿Cuál es, entonces, el proyecto autobiográfico de García Márquez en *Vivir para contarla* (el primer tomo de su autobiografía)? ¿Cómo utiliza su texto para construir una imagen de sí, de su obra, de Colombia y, en última instancia, de Latinoamérica? ¿Para quién escribe? ¿Está su autobiografía desarrollando una imagen consecuente con lo que, de alguna manera, se esperaba de él, un autor que carga con la mayoría del peso del llamado "realismo mágico latinoamericano",<sup>3</sup> con ese peso histórico en donde, de muchas maneras, reside una de las posibles y más fuertes identidades latinoamericanas de los últimos 50 años?

### Recuerdos recobrados

Antes de entrar de lleno al texto autobiográfico de *Vivir para contarla*, García Márquez nos enfrenta con un epígrafe que advierte: "La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla". El epígrafe pareciera apuntar al centro de la teoría 'demaniana' al tratar de acabar, de antemano, con esa recurrente incomodidad que produce la falta de referencialidad en un texto autobiográfico. Lo importante, entonces, no es sólo cómo recordamos (la manera en que los hechos perduran en la memoria) sino, además, cómo narramos eso que recordamos. En el título mismo ya está implícito que lo relevante no es vivir sino 'contar'. Vivimos *para* contar. Y ese pronombre final 'la' (contarla) puede referirse tanto a la vida como a su obra. Sin embargo, dado que cualquiera que medianamente conozca los textos literarios de García Márquez, encuentra innumerables referencias 'reales' de episodios que aparecen en sus libros, podemos pensar que se trata de vivir para contar la obra más que la vida misma. Así, él vive para contar y cuenta a través no de la vida misma sino de los recuerdos, que, a la vez, son marcados por la narración, por aquello que constituirá su proyecto autobiográfico.

3 A pesar de que existe un extenso debate sobre la terminología que debe utilizarse al referirse a la obra de García Márquez (si es o no un escritor de "lo real maravilloso americano" o del "realismo mágico"), no pretendo entrar aquí en esta discusión. Utilizaré el término "realismo mágico" para referirme a lo que hace García Márquez pues es el término más ampliamente usado y difundido. Baste con declarar lo que ya todos sabemos, esto es: la convivencia no problemática de lo irreal y lo cotidiano; el hecho de que lo mágico pueda transformarse en lo real con la misma facilidad con la que lo real puede transformarse en mágico.

Una de las preguntas claves que debe hacerse todo autobiógrafo antes de comenzar su narración es ¿cómo empezar una autobiografía? Como afirma Molloy:

Es evidente que no todas las autobiografías comienzan con recuerdos. Si se comparan comienzos, sin duda se verá que muchas eligen empezar con hechos, haciendo que las primeras páginas coincidan no con el despertar de la conciencia —hecho que sí recordaría el sujeto autobiográfico— sino con un hecho que no puede recordar, esto es, el propio nacimiento [...]. Sin embargo, no deja de ser cierto que las autobiografías que oponen resistencia al influjo ciego de la cronología, buscando otras formas de abordar el relato, son más frecuentes en el siglo XX que en el XIX. La aceptación ciega ha sido reemplazada por la reflexión y acaso la duda (Molloy, 1996, 255-256).

Contrario a lo que realiza una autobiógrafa como Victoria Ocampo, quien recurre a interesantes reflexiones sobre lo que significa recuperar una vida a través de la escritura<sup>4</sup> o lo que hace un Augusto d'Halmar en *Recuerdos olvidados* (1975) al comenzar con una serie de reflexiones irónicas, García Márquez evita un comienzo reflexivo o titubeante, condensando no en el texto mismo sino en el paratexto, en su epígrafe, su justificación. Si lo importante no es vivir, sino los recuerdos y la manera en que contamos eso que recordamos, el primer recuerdo de *Vivir para contarla* evidencia lo que al autor le interesa subrayar en esta escritura de su yo.

Su aversión a la cronología se manifiesta a través de todo el texto. *Vivir para contarla* se divide en ocho capítulos extensos que narran de manera no lineal la vida del escritor desde que nace en Aracataca hasta que viaja a Ginebra en 1955. Estos casi treinta años de vida están narrados en un vaivén de recuerdos que van y vienen desde que tiene 23 años y realiza un viaje a su pueblo natal con su madre, pasando por su infancia, su escuela primaria, su bachillerato en Zipaquirá, sus años de periodista en Barranquilla con el grupo de escritores amigos, las dos veces que vivió en Cartagena y lo que ocurrió en Bogotá estudiando derecho y después escribiendo para el diario *El Espectador*.

De la misma manera en que García Márquez se reunía con sus tres amigos del grupo de Barranquilla (Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor y

4 Ver el primer tomo de la autobiografía de Victoria Ocampo, página 60.

Álvaro Cepeda) para descifrar el enigma del *Conde de Montecristo* ("¿Cómo logró Alejandro Dumas que un marinero inocente, ignorante, pobre y encarcelado sin causa, pudiera escapar de una fortaleza infranqueable convertido en el hombre más rico y culto de su tiempo?"), los lectores de *Vivir para contarla* participamos de una revelación semejante cuando desciframos cómo fue que este niño tímido y pobre del remoto pueblo de Aracataca se convirtió en uno de los hombres más leídos de su tiempo. (Mosquera, 2003, 1). Que García Márquez introduzca esta pregunta sobre *El Conde de Montecristo* se puede ver como una clave de lectura de su propio texto. La pregunta, claro está, es retórica y debe verse como una reflexión del texto sobre sí mismo, sugiriendo que ésta es una pregunta que debe formularse el lector con respecto al autor.

*Vivir para contarla* posee, sin duda, el argumento clásico del héroe que lleva a cabo su búsqueda mítica, atravesando cuantos obstáculos existen. Desde la pobreza, sus dificultades con la ortografía y el estudio, pasando por los padres que desean que se convierta en un abogado exitoso hasta el fracaso de poder publicar su primera novela en su primer intento. García Márquez no sólo demuestra que "no hay nada de este mundo ni del otro que no sea útil para un escritor" (265) como que quien "puede vivir sin escribir es que no es escritor". Él mismo lo confirma cuando dice:

El viaje a Cataca con mi madre, la conversación histórica con Ramón Vinyes y mi vínculo entrañable con el grupo de Barranquilla me habían infundido un aliento nuevo que me duró para siempre. Desde entonces no me gané un centavo que no fuera con la máquina de escribir, y esto me parece más meritorio de lo que podría pensarse, pues los primeros derechos de autor que me permitieron vivir de mis cuentos y novelas me los pagaron a los cuarenta y tanto años, después de haber publicado cuatro libros con beneficios ínfimos. Antes de eso mi vida estuvo siempre perturbada por una maraña de trampas, gambetas e ilusiones para burlar los incontables señuelos que trataban de convertirme en cualquier cosa que no fuera escritor (148).

Para empezar a presenciar esta búsqueda mítica, el lector se enfrenta con lo que será un recuerdo crucial y el primero que aparece en el texto: cuando tiene veintitrés años y su madre, Luisa Santiago, llega a Barranquilla a pedirle que la acompañe a vender la casa de sus abuelos en su pueblo de infancia, Aracataca.<sup>5</sup> García Márquez se encuentra en un momento 'decisi-

5 El comienzo de la autobiografía dice: "Mi madre me pidió que la acompañara a vender la casa" (9).

vo' de su vida (este concepto de momento definitorio es bastante recurrente a través de todo el texto) dado que acaba de abandonar sus estudios de derecho y ahora sólo se dedica a leer y a escribir sin haber logrado convertirse en el escritor que quiere ser. De esta manera, la autobiografía nos sitúa en el momento específico en que, además de haber tomado la decisión de convertirse en escritor, realiza "aquel cándido paseo de sólo dos días" y del cual no hubiera podido imaginar "que iba a ser tan determinante para mí, que la más larga y diligente de las vidas no me alcanzaría para acabar de contarlo. Ahora, con más de setenta y cinco años bien medidos, sé que fue la decisión más importante de cuantas tuve que tomar en mi carrera de escritor. Es decir: en toda mi vida" (11).

El hecho de que García Márquez rechace la posibilidad de comenzar su relato autobiográfico de manera cronológica (y mantenga esta oposición a través de todo su texto) no sólo es, como hemos dicho, una característica común en la autobiografía del siglo XX. También se presenta como una autoreferencialidad a su escritura misma (la mayoría de sus novelas no son narradas de manera cronológica), una especie de autoplagio; pero además puede leerse como una decisión que habla claramente sobre su proyecto autobiográfico: el de mostrar cómo comenzó el suceso definitivo en su vida de novelista. Del viaje regresará con la idea clara de que allí se encuentran la mayoría de las historias que va a contar en su vida. Es más, después de que regresa del viaje se precipitó "a la oficina de *El Herald*, excitado por la ansiedad que me carcomía las entrañas, y sin respirar apenas empecé la nueva novela con la frase de mi madre: Vengo a pedirte el favor de que me acompañes a vender la casa" (123). Esta novela sería *La hojarasca*, aunque seis meses después tendría que rehacer las primeras diez páginas "para que el lector se las creyera" (125). Lo deshecho en ese momento, lo utiliza casi cincuenta años después para comenzar su autobiografía y guiar al lector en la forma en que debe leerla: como la narración de su formación estética.

Este comienzo se sale un tanto de las convenciones autobiográficas latinoamericanas<sup>6</sup> al no evocar al autor desde su temprana edad, en este

6 Como he sugerido, escritores como Sarmiento y Victoria Ocampo comienzan con la narración del linaje de sus familias, insertando de este modo su historia personal dentro de lo nacional pero a su vez, cronológicamente, llegan a su nacimiento o infancia, y sus primeros recuerdos son pertenecientes a su niñez. Vasconcelos, por ejemplo, comienza su *Ulises Criollo* cuando "era yo un retozo en el regazo materno".

caso al pequeño Gabriel, tímido y precoz, que va a aparecer más adelante en el relato. Dotado de una conciencia clara de su proyecto autobiográfico, García Márquez nos sitúa en un 'primer' recuerdo cronológicamente *falso*, si se quiere.

Al parecer, el concepto de 'primer recuerdo' se presenta como aquel que nos remonta al despertar de la conciencia del sujeto. Sin embargo, en García Márquez hay un juego de 'primeros recuerdos' ya que el que aparece como el primero en el texto no coincide con el 'primer recuerdo' en el tiempo del sujeto. Este 'primer' recuerdo del viaje trabaja con un tipo de memoria distinta a la que se utiliza para recordar el despertar de la conciencia pues es una memoria lúcida, racional, que aparece en el texto como el gatillo que le permite desencadenar la escritura de su propia historia.

Este 'primer' recuerdo del viaje se presenta como "una especie de epígrafe, una autocita que, si bien no resume la esencia de lo que va a seguir, sí apunta en esa dirección" (Molloy, 1996, 257). Hablando sobre el 'primer' recuerdo, Vercier también explica: "Si se considera que la autobiografía es, ante todo, un retorno a los orígenes, se comprende que el primer recuerdo desempeñe un papel muy especial y que, como tal, esté dotado de un valor mítico [...] El individuo, y sobre todo el autobiógrafo, es memoria. Es muy rápida la asimilación entre esta facultad particular y todo el ser, de manera que el primer recuerdo señala el verdadero nacimiento del individuo" (Vercier, 1975, 1032).

El viaje, entonces, puede leerse como 'el verdadero nacimiento del individuo' ya que es a través de éste que él se da cuenta de que lo que le interesa narrar (y recordemos que lo importante es vivir *para* contar) se encuentra en ese mundo de Aracataca. El recuerdo del viaje trae otro: la infancia poblada por innumerables personajes y hechos que reaparecen en sus novelas. La autobiografía entera pareciera ser un extenso pie de página a su obra literaria pero, especialmente, en esta primera parte el lector se enfrenta al mundo 'real' sobre el cual se ha construido su obra. Así, por ejemplo, visitamos el taller en donde su abuelo, el coronel Nicolás Ricardo Márquez, "pasaba sus horas mejores fabricando pescaditos de oro" (45), nos enteramos de que su abuela, Tranquilina Iguarán, mantenía a la familia vendiendo animalitos de dulce; pasamos enfrente de la finca llamada *Macondo*; vemos cómo llega a la casa de Aracataca un grupo de hombres iguales con una cruz de ceniza en la frente, hijos engendrados por el coronel durante la guerra de los Mil Días y presenciamos las destrucciones

dejadas por la United Fruit Company. Vemos a Gabriel cuando su abuelo lo lleva a conocer el hielo y descubrimos que a su hermana Margot "sólo le gustaban la tierra húmeda del jardín y las tortas de cal que arrancaba de las paredes con las uñas" (101).

Estas revelaciones, entre muchas otras, no pueden sino aludir a la poca distancia que existe entre la realidad colombiana y la ficción. Apuntan a que el lector se vaya formando una idea de realidad que no sólo sea compatible sino que continúe, de alguna manera, en la literatura.

Por otro lado, aparte de este 'primer' recuerdo del viaje, García Márquez parece recordar lo que en efecto podría leerse como el riguroso 'primer recuerdo': el despertar de la conciencia. Cuando en el viaje con su madre visita la antigua casa de Aracataca, el autor 'revive' este despertar. Vale la pena rescatarlo con detalle:

Después del corredor había una sala de recibo reservada para ocasiones especiales [...] Allí empezaba el mundo mítico de los dormitorios [...]. Allí, sin ningún anuncio, mi madre me dio la sorpresa menos pensada con un énfasis triunfal:

—¡Y aquí naciste tú!

No lo sabía hasta entonces, o lo había olvidado, pero en el cuarto siguiente encontramos la cuna donde dormí hasta los cuatro años, y que mi abuela conservó para siempre. La había olvidado, pero tan pronto como la vi me acordé de mí mismo llorando a gritos con el mameleuco de florecitas azules que acababa de estrenar, para que alguien acudiera a quitarme los pañales embarrados de caca. Apenas si podía mantenerme en pie agarrando los barrotes de la cuna, tan pequeña y frágil como la canastilla de Moisés. Esto ha sido motivo frecuente de discusión y burlas de parientes y amigos, a quienes mi angustia de aquel día les parece demasiado racional para una edad tan temprana. Y más aún cuando he insistido en que el motivo de mi ansiedad no era el asco de mis propias miserias, sino el temor de que se me ensuciara el mameleuco nuevo. Es decir, que no se trataba de un prejuicio de higiene sino de una contrariedad estética, y por la forma en que perdura en mi memoria creo que fue mi primera vivencia de escritor (47).

El recuerdo se recobra en el momento en que ve la cuna y lo que no se sabía de repente cobra un nuevo sentido y significado en su vida. Tanto lo que surge del viaje a Aracataca como este recuerdo recobrado apuntan a su formación estética, a su formación como escritor, siendo ésta la imagen de

si que quiere proyectar en el resto del texto pues ambos recuerdos están íntimamente ligados al contexto de su proyecto autobiográfico.<sup>7</sup>

Estos dos primeros recuerdos, además, se presentarán como claves de lectura en tanto que permiten vislumbrar no sólo uno de los problemas teóricos más relevantes del género autobiográfico, sino la característica paradójica, casi contradictoria, en la que se basa el proyecto autobiográfico de García Márquez:

El viaje, por un lado, hace un llamado a la referencialidad: no sólo es perfectamente verosímil que él recuerde a su madre pidiéndole que la acompañe a vender la casa sino que lo que descubrimos a través del viaje nos llama la atención sobre la inminente cercanía existente entre su obra y la realidad. El recuerdo del yo en la cuna, por otro lado, no resulta tan verosímil pero él mismo defiende esta verosimilitud, apelando a la memoria recuperada, a la duda de sus familiares y amigos y, finalmente, aceptando que lo que interesa, más allá de la experiencia misma, es la forma en que perdura en la memoria.

Los dos primeros recuerdos inauguran dos líneas de aproximación a la realidad que apuntan a lecturas diferentes. El viaje abre un camino de referencialidad, se puede leer como una verdad 'literal', mientras que el recuerdo de la cuna apela a una verdad 'simbólica' en donde lo que importa es su significado emocional, imaginativo. El viaje apela a 'la' verdad mientras que el recuerdo de la cuna apela a 'su' verdad. Ambas aproximaciones a la realidad coexisten y son coherentes en el texto. Sin embargo, si lo que interesa es la forma en que recordamos (como se establece a través del recuerdo de la cuna y del epígrafe, entre otras reflexiones que después veremos con detalle), resulta paradójico que tantas veces en el texto se haga un llamado a la referencialidad de lo narrado, siendo esta dualidad la que predomina en su proyecto y la que, no sin razón, deja desconcertados a muchos lectores y críticos literarios.

Esto tiene que ver, en muchos casos, claro está, con el debate de la función cognitiva de la autobiografía. Sin embargo, con García Márquez no

7 Estos dos 'primeros' recuerdos pueden leerse como memorias que apelan también al sentido de pérdida. La casa y el maneluco son objetos que están relacionados con las posesiones de la infancia y la seguridad del personaje. En un sentido, las dos escenas se tocan, pues pareciera que las pérdidas materiales permiten que el sujeto entienda su identidad como vulnerable y desprendida y, a la vez, en la escritura como espacio para reparar esa pérdida simbólica. La escritura podría verse como una nueva casa o un nuevo maneluco.

sólo se trata de que el lenguaje cumpla o no una función cognitiva o referencial. La mínima verosimilitud, múltiples veces, se ve amenazada al parecer querer utilizar el espacio autobiográfico para continuar con su proyecto literario de naturalizar lo extraño. Se vuelve casi un lugar común la incomodidad que parece producir el hecho de que el autor tenga — como dice uno de los críticos — “una actitud tan relajada” frente a los hechos a la hora de narrarlos en un espacio en el que se supone no hay cabida para la ficción. Justamente esto es lo que Hugo Estenssoro del *Times Literary Supplement* parece reclamar: “Lo que resulta en un recurso útil para establecer credibilidad en la ficción puede ser desconcertante en contextos en donde es, obviamente, inexacto. [...] Hay muchos [...] ejemplos de esta actitud relajada frente a los hechos en *Vivir para contarla*”. Otro crítico en *The Complete Review's Review* afirma: “Más factual que la mayoría de sus escritos, *Vivir para contarla* es, sin embargo, casi igual de fantástica: si no fuera la verdad (y mucho de esta puede ser considerada verdad gracias a un generoso estiramiento de la imaginación) podría prácticamente pasar por una de sus novelas”. Esta ‘actitud relajada’ frente a los hechos, paradójicamente, hace un llamado de atención a su deseo de continuar una idea sobre la realidad latinoamericana que resulta consecuente con su figura intelectual y poética.

En su discurso de aceptación al premio Nobel en 1982, García Márquez se refiere a esta realidad latinoamericana bajo los siguientes términos:

Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de las Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual este colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. [...] todas las criaturas de aquella realidad desafortunada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Esta es, amigos, el nudo de nuestra soledad. Pues si estas dificultades nos entorpecen a nosotros, que somos de su esencia, no es difícil entender que los talentos racionales de este lado del mundo, extasiados en la contemplación de sus propias culturas, se hayan quedado sin un método válido para interpretarnos (García Márquez, 1983, 32).

La soledad de Colombia, la soledad de América Latina consiste en que nuestra realidad no es comprensible para los otros. Más adelante me referiré

a este planteamiento sobre la soledad de los latinoamericanos. Por ahora me interesa volver al texto autobiográfico para examinar la manera en que esta idea de que nuestra realidad descomunal está muy cercana a la ficción co-existe en su texto con la importancia que se le debe dar a la imaginación.

El texto autobiográfico nos hace desplazarnos, de manera constante, entre tres ideas fundamentales que se combinan y se oponen a la vez: primero, existe una realidad descomunal latinoamericana que le proporciona al escritor suficientes recursos para no necesitar de la imaginación; segundo, existe la necesidad de que se añada inventiva para que la realidad sea más atractiva y hasta comprensible y, por último, no importa si los hechos reales son verdaderos o no. Serán el talento y la autoridad de la voz narrativa la que harán que los acontecimientos literarios sean ciertos. Su interés por mostrar una especie de continuidad entre la historia personal y nacional y su obra literaria desconcierta en el momento en el cual está, a la vez, declarando la poca importancia que tiene la referencialidad en su escritura. Son dos proyectos prácticamente antagónicos pero que él logra que convivan de manera fluida, apuntando a una empresa que tanto él como muchos de los críticos se han dedicado a construir en los últimos cincuenta años.

### Una realidad desaforada

Ya hemos dicho que las referencias a su obra literaria aluden a una continuidad entre la vida 'real' y la literatura. Esta continuidad, a la vez, es reforzada por su labor como periodista y la afirmación de que está convencido de que "novela y reportaje son hijos de una misma madre" (315). Su labor de periodista no sólo le permitió pulir su escritura a través de reportajes y notas diarias, sino que lo enfrentó con zonas de una Colombia olvidada y 'mágica'. Cuando el dictador Rojas Pinilla determinó que el remoto y olvidado departamento del Chocó fuese repartido por sus tres prósperos vecinos (Antioquia, Caldas y Valle), García Márquez fue enviado a la capital del Departamento para cubrir una manifestación popular de familias enteras en la plaza principal para darse cuenta, cuando llega, de que no había tal manifestación. El corresponsal del periódico en Quibdó les contó que después de las manifestaciones de los primeros días la tensión había decaído por falta de temas y entonces se montó un espectáculo teatral del pueblo para tomar fotos que nunca se publicaron. El corresponsal "con una flexibilidad ética, que quizá hasta Dios se la haya perdonado, mantuvo la protesta viva en la prensa

a puro pulso de telegramas” (535). De nuevo armaron una protesta portátil e inventaron una noticia que fue magnificada por la prensa y la radio hasta que el gobierno desistió de la idea de repartir el departamento. García Márquez utiliza el reportaje para transformar la realidad y sus consecuencias y el poder de la palabra escrita queda en evidencia.

Además, García Márquez y su compañero se quedaron durante diez días en el Chocó “para conocer a fondo la realidad de aquel mundo fantástico [...] Lo que tratamos de transmitir en cuatro largos episodios fue el descubrimiento de otro país inconcebible dentro de Colombia, del cual no teníamos conciencia. Una patria mágica de selvas floridas y diluvios eternos, donde todo parecía una versión inverosímil de la vida cotidiana” (537).

También descubrió que en el corazón de la selva chocoana se encontraba una de las ciudades más modernas del país. Andagoya era un país extranjero de propiedad privada, en donde forasteros de todo el mundo saqueaban el oro y el platino de sus ríos, y sus barcos los llevaban al resto del mundo sin control de nadie por las bocas del río San Juan. De vuelta a la capital, quiso revelar al país este Chocó desconocido, a pesar de que hacía tiempo se había acabado la noticia del Chocó. Conciente de la condición mortal del periodismo, se embarcó en la tarea de revelar “la versión inverosímil de la realidad”. Como el mismo García Márquez afirmó en una entrevista en 1969: “Creo que si uno sabe mirar, lo cotidiano puede ser de veras extraordinario. La realidad cotidiana es mágica pero la gente ha perdido su ingenuidad y ya no le presta atención. Yo encuentro correlaciones increíbles en todas partes” (Menton, 1998, 56).

Es claro que a la literatura sólo le basta alimentarse de la denominada ‘realidad desaforada’ cuando en ésta encontramos episodios no sólo como el del Chocó sino como el del mundo mágico de La Sierpe, “un país de leyenda dentro de los límites de Sucre al que sólo podría llegarse por tremedales humeantes”. García Márquez supo de este lugar debido a que un día llegó un paciente a donde su padre homeópata para que le sacara un mico que le habían hecho crecer dentro de la barriga. Reproduzco la narración con detalle:

Lo que a mí me importó [...] fue [...] el relato del enfermo sobre el mundo mágico de La Sierpe [...]. Los habitantes de La Sierpe eran católicos convencidos pero vivían la religión a su manera, con oraciones mágicas para cada ocasión. Creían en Dios, en la Virgen y en la Santísima Trinidad pero los adoraban en cualquier objeto en que les

pareciera descubrir facultades divinas. Lo que podía ser inverosímil para ellos era que alguien a quien le creciera una bestia satánica dentro del vientre fuera tan racional como para apelar a la herejía de un cirujano. Pronto me llevé la sorpresa de que todo el mundo en Sucre conocía de la existencia de La Sierpe como un hecho real, cuyo único problema era llegar a ella a través de toda clase de tropiezos geográficos y mentales. [...] Supe todo lo que podía saberse de la Marquesita, dueña y señora de aquel vasto reino [...]. Vivió todos los años que quiso, y se supone que fueron hasta doscientos treinta y tres, pero sin haber envejecido ni un día más después de los sesenta y seis. Antes de morir concentró sus fabulosos rebaños y los hizo girar durante dos días y dos noches alrededor de su casa, hasta que se formó la ciénaga grande de La Sierpe, un piélago sin límites tapizado de anémonas fosforescentes. Se dice que en el centro de ella hay un árbol con calabazos de oro, cuyo tronco está amarrado a una canoa que cada dos de noviembre, día de Muertos, va navegando sin patrón hasta la otra orilla, custodiada por caimanes blancos y culebras con cascabeles de oro, donde la Marquesita sepultó su fortuna sin límites.

Desde que Ángel Casij me contó esta historia fantástica empezaron a sofocarme las ansias de visitar el paraíso de La Sierpe encallado en la realidad. Lo preparamos todo, caballos inmunizados con oraciones contrarias, canoas invisibles, y baquianos mágicos y todo cuanto fuera necesario para escribir la crónica de un realismo sobrenatural. Sin embargo, las mulas se quedaron ensilladas. Mi lenta convalecencia de la pulmonía, las burlas de los amigos en los bailes de la plaza, los escarmientos pavorosos de amigos mayores, me obligaron a aplazar el viaje para un después que nunca fue. Hoy lo evoco, sin embargo, como un percance de buena suerte, porque a falta de la Marquesita fantástica me sumergí a fondo y desde el día siguiente en la escritura de una primera novela, de la que sólo me quedó el título: *La casa* (416-419).

Este episodio es narrado por García Márquez como uno que le interesaba explorar como periodista. Tiempo después se publicó un reportaje sobre La Sierpe en la revista *Lámpara*, con el cual consiguió un éxito publicitario que realzó su tarea de periodista y quedó satisfecho cuando sus amigos alabaron su trabajo, estando de acuerdo en que “la fórmula directa del reportaje había sido la más adecuada para un tema que estaba en peligrosa frontera de lo que no podía creerse” (García Márquez, 2002, 506).

Me he detenido a recrear el episodio en su totalidad pues son estos detalles ‘mágicos’ los que son narrados como la evidencia de que existe tal “paraíso encallado en la realidad”. El deseo referencial del autor no sólo

reside en esta última sentencia sobre La Sierpe sino, a la vez, en el hecho de que el conocimiento colectivo de esta existencia realza su existencia real (“todo el mundo en Sucre conocía de la existencia de La Sierpe como un hecho *real*” [cursivas mías]). No es claro en qué consisten los “tropiezos mentales” a los que se refiere pero tal vez aludan a que la creencia en estos hechos lleva a una superstición que impide, a través del miedo, cualquier acercamiento a la zona. Más que la experiencia misma del lugar lo que sobrevive es la creencia ciega (tanto de la colectividad como del autor) en este lugar mágico, marcando la interpretación mítica de la realidad como una característica latinoamericana. El episodio de La Sierpe nos recuerda al Carpentier de *El reino de este mundo* o al Asturias de *La trilogía bananera*, en donde ambos fundamentan la interpretación sobrenatural en una fe colectiva, reivindicando la interpretación mítica como una de las facetas que determina a la realidad latinoamericana.

O bien porque en Latinoamérica, debido a la falta de recursos y modernización, ocurren episodios como el de Chocó y Andagoya, o bien porque sus habitantes poseen y desarrollan una interpretación mítica de la realidad, García Márquez continúa en su proyecto autobiográfico revelándole al lector lo que considera parte inherente de Latinoamérica. Prolonga, de esta manera, lo que es captado por el mundo como una de las marcas más sobresalientes de lo que es la latinoamericanidad.

### La transfiguración de la realidad

A pesar de que a García Márquez le interesa desarrollar la idea de que la fantasía está encallada en la realidad latinoamericana en su autobiografía nos encontramos, a la vez, con planteamientos en donde le preocupa resaltar la importancia de la imaginación: “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 [...] Ahora pienso que no eran infamias de niño, como podía pensarse, sino técnicas rudimentarias de narrador en ciernes para hacer la realidad más divertida y comprensible” (104).

Este deseo de atraer la atención a través de la narración de episodios simples adornados con detalles fantásticos fue, sin duda, cultivado toda su vida a través de la escritura. El primer libro que confiesa haber leído fue,

significativamente, *Las mil y una noches* que, desde muy chico, devoró sin saberlo. Años después fue esta lectura una de las que lo salvaría para poder entrar al colegio pues al cura que lo entrevistó le sorprendió que pudiera citar tantos pasajes. Confiesa que “le sorprendió saber que era un libro importante, pues siempre había pensado que los adultos serios no podían creer que salieran genios de las botellas o que las puertas se abrieran al conjuro de las palabras” (167). Sin necesidad de afirmarlo, nos sugiere que, de alguna manera, este descubrimiento va a ser uno de los que lo llevará a trabajar el tipo de literatura denominada después por la crítica como ‘realismo mágico’. Después, reflexionando sobre esta primera lectura y sobre el género del cuento, afirma:

Hoy, repasando mi vida, recuerdo que mi concepción del cuento era primaria a pesar de los muchos que había leído desde mi primer asombro con *Las mil y una noches*. Hasta que me atreví a pensar que los prodigios que contaba Scherezada sucedían de veras en la vida cotidiana de su tiempo, y dejaron de suceder por incredulidad y la cobardía realista de las generaciones siguientes. Por lo mismo, me parecía imposible que alguien de nuestros tiempos volviera a creer que se podía volar sobre ciudades y montañas a bordo de una estera, o que un esclavo de Cartagena de Indias viviera castigado doscientos años dentro de una botella, a menos que el autor del cuento fuera capaz de hacerlo creer a sus lectores (264).

Cuando uno de sus compañeros de cuarto le prestó *La metamorfosis* de Kafka, se dio cuenta de que “no era necesario demostrar los hechos: bastaba con que el autor lo hubiera escrito para que fuera verdad, sin más pruebas que el poder de su talento y la autoridad de su voz” (296). De esta manera, el escritor se presenta a sí mismo como un ser inventivo por naturaleza, como alguien que, desde temprano en la vida, se dio cuenta de “que uno de los secretos más útiles para escribir es aprender a leer los jeroglíficos de la realidad sin tocar una puerta para preguntar nada” (485).

Cuando era pequeño presenció la primera muerte en su vida, la de un belga que se suicidó con cianuro. Después de haber visto el cadáver, le dijo a su abuelo: “El Belga ya no volverá a jugar ajedrez. Fue una idea fácil, pero mi abuelo la contó en familia como una idea genial [...] Esto me reveló, además, una condición de los adultos que había de serme muy útil como escritor: cada quien lo contaba con detalles nuevos, añadidos por su cuenta, hasta el punto de que las diversas versiones terminaban por ser distintas del

original" (115). Recordando la historia de amor de sus padres, García Márquez confiesa que ambos padres "eran narradores excelentes, con la memoria feliz del amor, pero llegaron a apasionarse tanto en sus relatos que cuando al fin me decidí a usarla en *El amor de los tiempos del cólera*, con más de cincuenta años, no pude distinguir entre la vida y la poesía" (59).

Otro de los episodios claves en que se confirma la poca importancia de la realidad es el que describe cuando, siendo joven, se encontraba en el tranvía de regreso a su pensión, reflexionando sobre la escritura, cuando vio que en el tranvía se subió un fauno: "Empecé por admitir que me había dormido por el cansancio del día y tuve un sueño tan nítido que no podía separarlo de la realidad. Pero lo esencial para mí no terminó por ser si el fauno era real, sino que lo había vivido como si lo fuera. Y por lo mismo —real o soñado— no era legítimo considerarlo como un embrujo de la imaginación sino como una experiencia maravillosa de mi vida" (322-323).

Si lo importante no es si el fauno fue real o no sino que lo había vivido como si lo fuera; si lo que es relevante es que un autor pueda descifrar los jeroglíficos de la realidad sin necesidad de indagar en la verdad; si "la credibilidad depende de la cara" (507); si confirmó que algunos prodigios de la vida eran verdad aunque no fueran ciertos (312), resulta desconcertante que, gran parte de su proyecto autobiográfico, se base en destacar la semejanza entre la realidad latinoamericana y la literatura y que necesite de frases como "había que estar allí para creerlo" (215) para contribuir no sólo al espejismo referencial del género autobiográfico sino al espejismo de que su literatura se presenta como un reflejo de la realidad de este lado del continente.

#### **Comentario final**

Como hemos visto, adentrarnos en la lectura de *Vivir para contarla* es enfrentarnos no sólo con la historia de formación de uno de los escritores más reconocidos en el mundo literario actual sino con una narración que oscila entre tiempos y espacios y entre distintas ideas de lo que es la referencialidad. Por un lado, encontramos la referencialidad a su vida como tal; por otro a su obra temprana y, por último, a la realidad del país. Son tres tipos de referencialidad que se cruzan e interponen de manera sutil y constante, construyendo un panorama detallado de su formación como autor.

Y si nos preguntáramos ¿cuándo es una autobiografía una 'buena' autobiografía? ¿Es la autobiografía de García Márquez una 'buena' autobio-

grafía? ¿Se trataría, entonces, de que fuera lo más fiel posible a la vida del autor? Podría tratar de serlo, pero esto, probablemente, no asegure su calidad. Además, tal vez, como dijo el hermano menor de García Márquez, “lo primero que un escritor debe escribir son sus memorias, cuando todavía se acuerda de todo” (480) y ahí sí que probablemente la autobiografía no despierte interés. ¿Consistiría, de pronto, en que sencillamente fuera entretenida? Tal vez, aunque éste no parece ser un criterio muy claro pues no todos coincidimos en lo que consideramos entretenido. Resulta, al parecer, una tarea difícil tratar de establecer los criterios de calidad de un texto autobiográfico (dado que estos criterios no son ni siquiera completamente claros en el caso de la literatura). Sin embargo, podríamos pensar, tal vez, que la autobiografía de un escritor — evadiendo el simplista criterio de si es buena o mala — al menos, debería presentarse como el momento de confirmación de sus propios textos, como el espacio en el que el autor confirma su estilo propio y configura una imagen de sujeto medianamente consecuente con su figura pública. Si, entonces, estableciéramos que es éste el criterio para saber si una autobiografía ha sido ‘lograda’, podríamos decir que, en efecto, este pareciera ser el caso de García Márquez con el primer tomo de *Vivir para contarla*.

Su texto autobiográfico se presenta como una especie de ‘autoplagio’ de su obra para reflexionar sobre su yo y sobre sus formas de escritura. El manejo del tiempo y el contenido de gran parte de su autobiografía se asemejan bastante a una novela como *Cien años de soledad*. Su texto va construyendo un entramado sutil entre su historia personal de escritor y la de Colombia, en donde los episodios nacionales son a veces contados con un orden tan arbitrario pero tan natural que el lector a veces olvida que ese yo protagónico, en muchas ocasiones, no estuvo presente en los sucesos narrados.

A la vez, García Márquez escribe para un público mundial que precisamente espera la elaboración de un mundo tan fantástico como el que propone muchas veces a lo largo de su autobiografía. Su texto parece salomónicamente dividido para lectores nacionales como internacionales pues los episodios detallados de la historia colombiana — como el del asesinato del candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán — se combinan con los referidos a una infancia mágica y a un mundo supersticioso que aluden explícitamente a una obra literaria mundialmente reconocida.

Los lectores mundiales que esperan encontrar una autobiografía acorde con su obra literaria no parecen defraudarse pues, como afirma Brent

Staples, reseñista del *New York Times Book Review*, el nuevo libro de García Márquez “nos recuerda que lo que parece tan fantástico en *Cien años de soledad* es, de hecho, una descripción razonable de Colombia, donde los fantasmas son todavía centrales a la vida diaria”.<sup>8</sup> Incluso algunos críticos que podrían considerarse ‘latinoamericanos’ como la escritora Gioconda Belli parecen identificar en la autobiografía de García Márquez una versión creíble de la historia del continente: “no la visión académica de los libros de historia que, de ninguna manera, se asemeja a nuestra experiencia pero la versión que aprendemos al vivir en pueblos abandonados y en ciudades en donde lunáticos y cocodrilos vagan por las calles y donde los dictadores mantienen a presos en jaulas junto a mascotas tales como leones y jaguares. En un mundo que cada vez más sufre de la irrealidad, García Márquez se ha burlado de la realidad una vez más, esta vez al mantenerse fiel a ella”(Belli, 2003, 3).

No creo que el caso de Belli sea el de todos los latinoamericanos, muchos ya cansados de este llamado ‘realismo mágico’. Baste como prueba la existencia de la antología *McOndo* del grupo de escritores encabezado por el chileno Alberto Fuguet y el boliviano Edmundo Paz Soldán, un grupo interesado en “cerrarle la puerta al realismo mágico”.<sup>9</sup>

Tampoco creo que García Márquez se haya interesado ni se interese nunca por tener una discusión con los opositores de lo que se conoce como su género literario. Sin embargo, lo que resulta curioso es que, lo que él mismo propuso en su discurso de aceptación al Nobel en 1982 como la soledad de América Latina, parece, cada vez más, (sobre todo ahora con la publicación de su autobiografía) como una condición por él mismo perpetuada. Su discurso es ambiguo y su conclusión un tanto confusa. Comienza haciendo un recuento de cómo, desde los tiempos de las crónicas de Magallanes, América es un continente percibido como una aventura de la imaginación. Esta percepción continuaría a través de los Cronistas de Indias y hasta en el siglo XIX donde los alemanes propusieron construir un ferrocarril interoceánico hecho de oro. “En las buenas conciencias de Europa, y a veces también en las malas”—dice el autor— “han irrumpido desde entonces con más ímpetus que nunca las noticias fantasmales de la

8 Brent Staples: “García Márquez’s new book, a memoir called ‘Living to Tell the Tale’, reminds us that what seems so fantastic in *One Hundred Years of Solitude* is in fact a reasonable description of Colombia, where ghosts are still central to workday life” (2003, 8).

9 “McOndo slammed the door on magical realism,” dice Paz Soldán en [www.fuguet.com](http://www.fuguet.com)

América Latina, esa patria inmensa de hombres alucinados y mujeres históricas, cuya terquedad se confunde con la leyenda". Para demostrar que no hemos tenido ni un instante de sosiego, pasa a enumerar los horrores de la historia, de sus dictadores y de las muertes por las guerras causadas. Es en este punto en donde apela a la realidad descomunal latinoamericana de la cual muchos escritores se han alimentado sin tenerle que pedir mucho a la imaginación. "La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios", afirma. Y más adelante: "pero creo que los europeos de espíritu clarificador, los que luchan también aquí por una patria grande más humana y más justa, podrían ayudarnos mejor si revisaran a fondo su manera de vernos".

Y, finalmente, reclama: "¿Por qué la originalidad que se nos admite sin reservas en la literatura se nos niega con toda clase de suspicacias en nuestras tentativas tan difíciles de cambio social?" Es claro que aquí se está refiriendo a la revolución cubana y a la necesidad de aceptar esta utopía sin "vivir a la merced de los dos grandes dueños del mundo".

Termina su discurso rindiéndole un homenaje a la poesía, "cuya virtud de inventario abrumador de las naves que enumeró en su *Iliada* el viejo Homero está visitado por un viento que las empuja a navegar con su presteza intemporal y alucinada" (1983).

No hay duda de que si algo hay que alabarle al escritor colombiano es la manera en que la poesía forma parte fundamental de su éxito literario. Sin embargo, resulta desafortunado —y esto no se debe únicamente a su obra sino a su recepción y al aparato teórico que la acompaña— que Latinoamérica haya sido y siga siendo, para muchos, ese lugar que puede reducirse a un adjetivo que invoca lo mágico. Creo que muchos latinoamericanos y latinoamericanistas se pueden fácilmente identificar con las palabras expresadas por Raúl Dorra cuando dice:

Nos hemos acostumbrado a repudiar un viejo tópico que los europeos solían utilizar para describir nuestra América [...] Cuando algún europeo insiste hoy con esa imagen nos alzamos ante él para reputarlo de ignorante o de perverso. Y sin embargo ¿no es la imagen que promueve entre nosotros y fuera de nosotros una de las corrientes literarias reputada a su vez como más representativa de nuestra realidad? ¿No podría decir este europeo que aprendió dicha imagen no en los viejos libros de su continente sino en la literatura del realismo mágico cuyos

relatos le aseguran que América es así como él creía? Entiéndase bien: no discuto la calidad estética de las obras, tampoco la legitimidad con que han sido escritas: sólo me refiero al hecho de que, tomando el realismo mágico como representativo de nuestra identidad revela de inmediato que es una dirección programada desde la perspectiva de la razón occidental, un programa logocéntrico (Dorra, 1986, 51).

Si la soledad de América Latina consiste en que no existe un método válido para interpretar nuestra realidad descomunal ¿no contribuye a esta soledad el hecho de que la imagen de nuestro continente se construya sobre la homologación de la realidad y lo irreal? García Márquez se refiere a un mundo de realidad desafortunada que es rural y premoderno pero no parece asumir lo que significa la realidad del mundo urbano contemporáneo. Esta tarea pareció haberla dejado para los que ahora tratan de enfrentarse al peso inmenso que requiere el construir una imagen de América Latina distinta a la convivencia no problemática de lo irreal y lo real.

El poder de su palabra se puede ver no sólo en la anécdota del Chocó —cuando, inventando una noticia falsa, pudo hacer que el gobierno desistiera de la idea de repartir el departamento— sino también cuando, después de muchas investigaciones sobre la cantidad de muertes que produjo la matanza de las bananeras, se dio cuenta de que la verdad no estaba en ningún lado por lo que llegó a una cifra de tres mil muertos “para conservar las proporciones épicas del drama”. En su autobiografía confiesa su sorpresa cuando “en uno de los aniversarios de la tragedia, el orador de turno en el Senado pidió un minuto de silencio en memoria de los tres mil mártires anónimos sacrificados por la fuerza pública” (80). La literatura puede convertirse en realidad. Por eso mismo, su proyecto autobiográfico, aún más, le exige una responsabilidad bastante peculiar ya que, en gran parte, un espacio que para el lector común reclama tanta referencialidad puede crear percepciones tan desafortunadas como la del reseñista del *New York Times Book Review*, que cree que los fantasmas son pan de cada día en el continente americano.

Y sin embargo, no parece justo culpar a García Márquez por las consecuencias que trae una lectura errada del texto. La labor del artista, como bien lo ha dicho Arthur Danto, es transfigurar el lugar común para convertirlo en arte y eso es, precisamente, lo que hace García Márquez no sólo a través de su obra literaria sino de su autobiografía: transfigura el caos tercermundista en metáforas poéticas.

**Bibliografía**

- Belli, Gioconda. "Gabo Speaks", en: *The Los Angeles Times*, febrero 6, 2003.
- D'Halmar, Augusto. *Recuerdos olvidados*. Santiago: Nascimento, 1975.
- De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración", en: *Suplementos Antrophos*, "La autobiografía y sus problemas teóricos". Barcelona, 29, Diciembre, 1991, 113-118.
- Dorra, Raúl. "Identidad y literatura. Notas para un examen crítico", en: Yurkievich, S. (comp.). *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid: Alhambra, 1986, 47-55.
- Estenssoro, Hugo. "Living to tell the tale", en: *Times Literary Supplement*, diciembre 27 de 2002.
- García Márquez, Gabriel. *Vivir para contarla*. Bogotá: Norma, 2002.
- \_\_\_\_\_. *La soledad de América Latina*. Cali: Corporación Editorial Universitaria de Colombia, 1983.
- Loureiro, Angel. *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2000.
- Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Molloy, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Mosquera, Freda. "Vivir para contarla: la historia no oficial de Colombia", en: *Artes y Letras de El Nuevo Herald*. Miami, marzo 16, 2003.
- Ocampo, Victoria. *Autobiografía*. Tomo I: "El archipiélago". Buenos Aires: Ediciones Revista Sur, 1979.
- Ramírez, Liliana. "La autobiografía como des-figuración", en: *Texto y Contexto*. Bogotá: Uniandes, 28, septiembre-diciembre, 1995, 189-208.
- Staples, Brent. "The Ghosts of Childhood", en: *New York Times Book Review*, noviembre 16, 2003.
- The Complete Review's Review*, en: <http://www.complete-review.com/reviews/garciamg/vivirpc.htm#summaries>
- Vercier, Luann. "Le Mythe du premier souvenir: Pierre Loti, Michel Leiris", en: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. Paris, 6, 1975, 1029-1046.