

Depuis sa publication, en 1981, *Crónica de una muerte anunciada* a été lu et interprété comme un roman à part, qui rendrait compte d'une irruption du réel dans l'œuvre de Gabriel García Márquez. Toutefois, en passant au crible les textes précédents, il est possible d'inclure le roman de 1981 dans une généalogie marquée grâce à son fort caractère *metatextuel*, mettant ainsi en évidence la nécessité qui éprouvent une œuvre et son auteur de raconter, non seulement son propre univers fictionnel, mais également son processus de création.

Mots-clés : Gabriel García Márquez - fait réel – journalisme – imaginaire - métatextualité.

Desde su publicación, en 1981, *Crónica de una muerte anunciada* ha sido leída e interpretada como una novela aparte, que daría cuenta de la irrupción de la realidad en la obra de Gabriel García Márquez. Sin embargo, al examinar los textos anteriores, es posible incluir la novela de 1981 dentro de una genealogía garciamarquiana gracias a su fuerte carácter *metatextual*, lo cual pone en evidencia la necesidad que tienen una obra y su autor de contar, no solo su propio universo ficcional, sino también su proceso de creación.

Palabras clave : Gabriel García Márquez - hecho real – periodismo – imaginario - metatextualidad.

***Crónica de una muerte anunciada,* el drama de un autor silenciado**

LILIANA RIABOFF

CRIIA

liliana.riaboff@hotmail.fr

1. Cuando en 1981 Gabriel García Márquez publica su novela *Crónica de una muerte anunciada*, luego de 6 años de silencio creativo, lectores y críticos acceden a un texto que contrasta doblemente con el resto de la obra del escritor colombiano. Con esta novela el autor no solo rompe con un mutismo autoimpuesto en 1975, después de la publicación de *El otoño del patriarca*, cuando prometió que « no escribiría otra novela hasta la caída [...] del « desgraciado y fascista » gobierno chileno del presidente Augusto Pinochet » (Hernández, 1982; 12-A); García Márquez también ahonda una nueva temática, un hecho real ocurrido en 1951 en el departamento colombiano de Sucre en donde transcurren « las últimas horas de vida de Santiago Nasar antes de ser atrocemente asesinado por los gemelos Vicario » (Alemany Bay, 2009; 21).
2. Por primera vez, un suceso verídico e identificable se convierte en el eje central de una de las novelas garciamarquianas, conduciendo así al autor hacia un nuevo tipo de escritura que él mismo se encargará de destacar en algunas de sus declaraciones. En 1982, por ejemplo, García Márquez explica a Plinio Apuleyo Mendoza que con *Crónica de una muerte anunciada* logró « ejercer un control riguroso », a diferencia de los libros anteriores en donde « el tema me ha llevado, los personajes han tomado a veces vida propia y hecho lo que les da la gana » (García Márquez, 2007; 80). Al subrayar la necesidad de « controlar » la historia que se cuenta en la novela de 1981 el autor hace énfasis en la fidelidad con la cual manipula un material que por ningún motivo se le sale de las manos, y esto « nunca me había ocurrido antes » (80). Se establece entonces una diferencia entre la obra

anterior y *Crónica de una muerte anunciada*, entre un universo ficticio autosuficiente y una información real que precisa ser controlada, entre el trabajo de un escritor y el de un periodista. A este respecto, el escritor venezolano Gustavo Guerrero afirmó en 2018 durante un programa de radio que con la novela de 1981 « on voit le journaliste au travail [...] » (Guerrero, 2018); un trabajo que, en 1983, había sido descrito por Michael Palencia-Roth como el « descubrimiento de la « verdad » sobre un delito » (Palencia-Roth, 1983; 278).

Una novela que toma elementos del periodismo garciamarquiano

3. Con *Crónica de una muerte anunciada* la promesa de no publicar ninguna novela hasta la caída de Augusto Pinochet se mantendría entonces intacta: es el periodista quien toma la palabra, mientras el novelista guarda silencio. Sin embargo, hay que tener en cuenta que buena parte de la actividad periodística de García Márquez no estuvo siempre sometida a la objetividad y al rigor investigativo exigidos por el oficio. Durante sus inicios como columnista, el autor llevaba más bien a cabo una serie de « experimentos » que, según Jacques Gilard, eran una etapa crucial « en el incansable aprendizaje del arte de contar » (Gilard, 1992; 68). Uno de esos experimentos es el reportaje imaginario de « La Sierpe », un relato mítico-legendario que, para Dasso Saldívar, constituye la base temática y estilística de la futura obra garciamarquiana desde « el incipiente Macondo » de *La hojarasca* y anuncia[r] el advenimiento de *Cien años de soledad* » (Saldívar, 2005; 237). A pesar de su carácter fantástico y sobrenatural « La Sierpe » es leída como la obra de un periodista y no de un escritor. Su contexto de publicación es en gran parte responsable de esta recepción –aparición en un periódico regional (*El Heraldo de Barranquilla*) y luego nacional (*El Espectador de Bogotá*)–, pero quizás también la presencia de algunas técnicas propias al reportaje como el uso de la primera persona. García Márquez explica, por ejemplo, que uno de los hechos fantásticos ocurridos en esta misteriosa región de la Costa Atlántica colombiana « me la ofreció [un hombre] hace algunos años » –el subrayado es nuestro– (García Márquez, 1991; 696); el periodista busca así actualizar ese mundo imaginario y remoto –en el tiempo y el espacio– presentándose como el intermediario entre los testigos directos de esos hechos insólitos y sus lectores.

4. Varios elementos nos permiten pensar que esta recepción es también común a *Crónica de una muerte anunciada*: un texto de ficción es leído como periodístico por su contexto de publicación –el novelista García Márquez prometió no escribir más– y por el uso de una primera persona que cobra fuerza con la presencia de los hermanos, de la madre y de la esposa del escritor como personajes del libro. Recordemos que esta interferencia de la vida personal del autor en la ficción ya había ocurrido en *Cien años de soledad* al mencionar, por ejemplo, a Mercedes, « una muchacha con la sigilosa belleza de una serpiente del Nilo » (García Márquez, 2009; 443) que era « la novia de Gabriel », uno de los amigos de Aureliano Babilonia, el último Buendía (479). La novela de 1981 retoma algunos elementos ya presentes en la obra de ficción y en los « experimentos » considerados como parte del trabajo periodístico de García Márquez, dejando así al lector frente a un texto híbrido, entre ficción y periodismo. En este sentido, *Crónica de una muerte anunciada* no constituiría una excepción dentro del universo garciamarquiano ya que el relato prolonga una autotextualidad que existe entre los textos de ficción, así como entre estos últimos y los escritos periodísticos, haciendo de esta obra un territorio en el que las fronteras permanecen porosas y maleables.
5. Sin embargo, esta doble naturaleza de *Crónica de una muerte anunciada* será drásticamente simplificada en 1994: Reyes Palencia –Bayardo San Román en la novela– interpone una demanda contra García Márquez por haber « dañ[ado] su honra y su dignidad » al convertirlo en protagonista de un relato en el que se cuenta detalladamente su desventurado matrimonio con Margarita Chica –Ángela Vicario. García Márquez reconoció en su declaración que el hecho real, ocurrido en 1951, fue enriquecido con detalles y variaciones hasta que la novela fue publicada, en 1981. El escritor aseguró además que: « salvo el simple mecanismo del drama [una mujer fue devuelta por su esposo por no ser virgen], todo el contexto es totalmente falso, inventado por mí. La identidad de los personajes es falsa » (*El País*, 2011). La demanda fallará en favor de García Márquez, quien termina beneficiando de la inmunidad que procura la ficción. Aun así, queda pendiente la verdadera razón por la que el autor colombiano decidió escribir sobre este drama: al reconstruir los hechos bajo el amparo de la literatura, queda claro que el principal objetivo no era « buscar la verdad » sobre un asesinato, como había explicado Palencia-Roth. Los motivos que llevaron a García Márquez a romper con un silencio fuertemente mediatizado y

politizado parecen ir más allá de una tragedia amorosa que él mismo calificó en 1982 de drama « bastante corriente en América Latina » (García Márquez, 2007; 37).

Santiago Nasar, la personificación de un imaginario

6. Algo que impacta durante la lectura de *Crónica de una muerte anunciada* es la insistencia con la que el narrador-personaje revive una y otra vez la muerte de Santiago Nasar: cuatro de los cinco capítulos que componen la novela inician y/o terminan con la evocación o la descripción del asesinato –salvo el capítulo dos. Un aniquilamiento constante del protagonista notado, incluso, por los demás personajes, como el padre Carmen Amador, para quien la autopsia hecha al cuerpo de Santiago Nasar fue como una segunda muerte, « como si hubiéramos vuelto a matarlo después de muerto » (García Márquez, 1981; 95). Al protagonista se le mata estando muerto, pero también se le considera muerto aun estando vivo. Al recordar el último encuentro que tuvieron con el joven, algunos personajes evocan sus manos de muerto (21), su aterradora palidez (134), aseguran que « ya parecía un fantasma » (24) y afirman que ya « está muerto » antes de que los gemelos Vicario hayan perpetrado el asesinato (92). Esa obsesión con la muerte del personaje manifiesta la necesidad de su ejecución ya que, según Camacho Delgado, ésta permitiría « expiar las culpas y los males de todo un pueblo » (Camacho Delgado, 2016; 51); un pueblo que es descrito por Paul Alexandru Georgescu como una « muchedumbre [que] ansía apasionadamente tener su crimen » para al fin « llenar su vacío interior » (Georgescu, 1992; 98). La muerte de Santiago Nasar se presenta pues como un hecho necesario para alcanzar la tranquilidad de toda una población y su constante repetición marcaría el tamaño de esas faltas colectivas que deben ser expiadas. Podríamos hablar entonces de una especie de catarsis, de un movimiento contradictorio que busca encontrar la purificación, « la purgation des émotions » –según Aristóteles– (2016; 93) a través de un acto horroroso como lo es un asesinato. Sin embargo, buena parte de los personajes que participaron o asistieron al crimen terminan en las antípodas de ese estado de quietud: de Pedro Vicario sólo se supo que « se internó en territorio de guerrillas » (García Márquez, 1981; 109), Bayardo San Román « lo perdió todo » (110), Flora Miguel –la novia del muerto– fue obligada a prostituirse « entre los caucheros del Vichada », una mujer terminó con la

vejiga atrofiada por el impacto de la noticia y otra, presa de alucinaciones, « se echó desnuda a las calles »; para el esposo de Clotilde Armenta las consecuencias fueron mayores ya que éste « no sobrevivió a la conmoción » (127-128). Asistimos pues a la muerte de Santiago Nasar, pero también a la aniquilación de todo un pueblo. Si algunos personajes logran continuar sus vidas años después del drama –Ángela Vicario y Bayardo San Román se reunirán en un pueblo de la Guajira– es porque escaparon de un lugar condenado a un olvido similar al de Macondo en *Cien años de soledad*.

7. Santiago Nasar es más que un « chivo expiatorio ». Si su muerte causó tantos estragos dentro del pueblo es porque este personaje ocupa un lugar aparte dentro del relato, según lo dan entender las descripciones presentadas por el narrador-personaje. En efecto, el joven es constantemente asociado a un pasado personificado por sus ancestros, los árabes, los cuales « se establecieron a principios del siglo en los pueblos del Caribe, aún en los más remotos y pobres, y allí se quedaron vendiendo trapos de colores y baratijas de feria » (García Márquez, 1981; 106). Pero, incluso, dentro de este mismo grupo que cohabita con los habitantes del pueblo, Santiago Nasar se erige en eslabón de otra época al ser el único de su generación en seguir « hablando el árabe rural que [sus ancestros] trajeron de su tierra » (106). Guardián de otros tiempos, pero igualmente proveedor de espectáculos milenarios como la cetrería ya que él y su padre se dedicaban a la « maestría de las aves de presa altas »: « la única vez que trajeron sus halcones amaestrados fue para hacer una demostración de altanería en un bazar de caridad » (15). Las aves se convierten así en el instrumento a través del cual el joven Nasar y sus coterráneos interactúan con el resto del pueblo, a la manera de los primeros árabes que llegan a Macondo en *Cien años de soledad*, los cuales cambiaban « collares de vidrio por guacamayas » (García Márquez, 2009; 53). Sin embargo, la novela de 1967 no solo alimenta el personaje de Santiago Nasar a través de los árabes; existen igualmente fuertes similitudes entre el joven y los gitanos que introducen en Macondo una « feria multitudinaria » en la que exhiben « loros pintados de todos los colores que recitaban romanzas italianas, y la gallina que ponía un centenar de huevos de oro al son de la pandereta [...] » (27). Tanto en *Crónica de una muerte anunciada* como en *Cien años de soledad* los árabes y los gitanos son presentados como domadores de animales exóticos buscando así divertir a los aldeanos.

8. Resumiendo, Santiago Nasar es construido a partir de dos perfiles presentes en *Cien años de soledad*: los árabes y los gitanos. Y esta fusión se hace evidente cuando el narrador-personaje describe la principal actividad económica de los árabes que se establecieron en el Caribe colombiano y que consistía en vender « trapos de colores y baratijas de feria » (García Márquez, 1981; 106). Aquí, dos elementos representativos de cada uno de los grupos evocados se fusionan: los árabes –grupo al que Santiago Nasar pertenece– se dedicaron a vender objetos de poco valor, como los primeros árabes que llegaron a Macondo que proponían « collares de vidrio ». En cuanto a los gitanos, en relación con el mundo circense o las « ferias », son retomados en la novela de 1981 como árabes domadores de halcones y mercaderes de « baratijas » destinadas igualmente a las « ferias ».
9. De esta forma, Santiago Nasar se inscribe dentro de un linaje de personajes que personifican el exotismo, la desmesura y lo extraordinario, rasgos que también presenta José Arcadio, el hijo mayor de los Buendía, quien dejó a su familia para recorrer el mundo con los gitanos. Como el hijo de los fundadores de Macondo, Santiago Nasar posee perros de caza, es amante de las armas, al morir deja un olor penetrante y duradero en todos aquellos que lo tocaron –José Arcadio dejará el aire impregnado de un olor a pólvora (García Márquez, 2009; 164)–, a ambos deben enterrarlos rápidamente a causa de la descomposición acelerada de sus cuerpos y sus muertes quedan marcadas por el misterio: jamás se supo quién mató a José Arcadio ni por qué, ni si Santiago Nasar era culpable o no. Esta proximidad con los Buendía se hace evidente al recordar las condiciones en las que Santiago Nasar fue asesinado, ya que los gemelos Vicario lo habían « destazado como un cerdo » (García Márquez, 1981; 10), animal cuya cola, recordemos, obsesiona a buena parte de la familia ya que su aparición significará el fin definitivo del linaje.

Metatextualidad o la necesidad de contar su propia obra

10. Santiago Nasar es el fruto de la imaginación de García Márquez, lo cual lo aleja considerablemente de la víctima real, cuya muerte habría inspirado *Crónica de una muerte anunciada*. Gracias a las informaciones proporcionadas por la propia familia del escritor, Dasso Saldívar logra reconstituir

la identidad de Cayetano Gentile, el hombre que inspiró el personaje de Santiago Nasar. Se trata de « un italiano alto, bien parecido, rico y generoso, que además estudiaba medicina en la Universidad Javeriana de Bogotá » (Saldívar, 2005; 243). Hay pues una importante evolución del personaje cuando pasa de la anécdota real al universo romanescos: los dos jóvenes discrepan en cuanto a sus orígenes geográficos y pertenecen además a dos mundos opuestos como lo son la urbe y el campo. En efecto, mientras uno estudiaba en una prestigiosa universidad, otro tuvo que « abandonar los estudios al término de la escuela secundaria, para hacerse cargo de la hacienda familiar » (García Márquez, 1981; 15).

11. Al transformar la realidad, García Márquez concibe un personaje cuya genealogía se encuentra principalmente en su propia obra de ficción; Santiago Nasar está hecho de personajes que sorprenden con sus artificios y que transmutan a su vez el texto desde el interior al crear sus propias historias. No es pues una casualidad que sea Melquiades, el gitano, quien escriba la historia de los Buendía que será finalmente descifrada por Aureliano Babilonia. Fiel a su procedencia, Santiago Nasar también se destaca en el arte de contar y fascina a su auditorio con la historia « [d]el ánima en pena de un barco negrero que se había hundido con un cargamento de esclavos del Senegal frente a la boca grande de Cartagena de Indias » (García Márquez, 1981; 89). Pero quizás la fuerza de sus relatos se manifiesta más claramente a través de su « talento casi mágico para los disfraces » con el que logra alterar el juicio de unas prostitutas que terminaron « por sentirse distintas de sí mismas e iguales a las que no eran », a tal punto que « una de ellas se vio repetida en otra con tal acierto, que sufrió una crisis de llanto » (87-88). Perturbar a otros personajes, contar historias sobrenaturales, ofrecer la ilusión de otras alteridades; Santiago Nasar es un creador de espejismos, es el hijo de Macondo, territorio apodado precisamente « la ciudad de los espejismos » (García Márquez, 2009; 495). El retrato que Angela Vicario da de Santiago Nasar durante el interrogatorio del juez instructor cobra aquí todo su sentido: « Fue mi autor » (García Márquez, 1981; 131). Un « autor » que al ser silenciado se lleva consigo las historias, la magia y las quimeras, dejando la realidad desnuda, sin ningún tipo de atractivo. Es lo que constata otra vez Angela Vicario, años después del drama, al ver a través de « los espejos repetidos » de un hotel de Riohacha el pasado atravesando la sala en la persona de Bayardo San Román: cuando ella vuelve los ojos hacia su madre la vio al fin « tal como era » (121). Ya no hay espejismos

sino espejos. Es el precio a pagar después de haber aniquilado al « autor ». Curiosamente, al ser asesinado Santiago Nasar recibió su primer cuchillazo en « la palma de la mano derecha » (152), atentando así contra lo que podría simbolizar su instrumento de creación.

12. *Crónica de una muerte anunciada* contaría entonces la dramática caída de un autor. Ese desgraciado destino ya se hace palpable tomando únicamente como puntos de referencia el primer capítulo de la novela y el explícito: ésta inicia, en efecto, con Santiago Nasar saliendo de su casa por la puerta principal y termina cuando se cae « de bruces en la cocina », luego de haber entrado por la puerta trasera (García Márquez, 1981; 156). Pero incrustado en medio de estos dos momentos opuestos encontramos la estadía del protagonista en lo que podríamos asociar a un infierno muy similar al descrito por Dante en la *Divina comedia*. Numerosos son los círculos evocados en la novela, como aquellos que debe dar el joven para salir o para regresar a su casa; pero quizás el más aterrador es el « círculo vacío » que termina ocupando con Cristo Bedoya de regreso del puerto « porque la gente sabía que Santiago Nasar iba a morir » (134). Luego, segundos antes de ser masacrado, el protagonista reintegra esos círculos nefastos al marcarlos con su propio cuerpo como una especie de danza macabra: « dio varias vueltas al revés y al derecho, deslumbrado por tantas voces a la vez » (149). El joven escucha voces, gritos, pero, sobre todo, recibe el castigo que se le otorga a los « sembradores de discordias » como se explica en el canto vigesimooctavo del *Infierno* de Dante. Aquí, uno de los condenados presenta perturbadoras similitudes con Santiago Nasar, no solo porque proviene de su misma cultura, sino también porque recibe el mismo castigo que el joven. En el octavo círculo del infierno, Mahoma es castigado eternamente con una herida que se abre desde la barbilla hasta el bajo vientre: « por las piernas las tripas le colgaban, vela la asadura, el triste saco que hace mierda de todo lo que engulle » (v. 25-27, canto XXVIII). No existe la certeza de que García Márquez haya tenido en cuenta el poema de Dante para escribir *Crónica de una muerte anunciada*; sin embargo, llama la atención la insistencia con la que se repite y se detalla la muerte y el suplicio padecidos por Santiago Nasar, como si se tratara de un castigo eterno similar al que Mahoma debe revivir una y otra vez ¹.

1 Para comprender la presencia de ese orientalismo que alimenta, no solo la novela de 1981, sino también el resto de la obra garciamarquiana, hay que tener en cuenta dos fuentes: la presencia de esta cultura en la Costa Caribe colombiana y la influencia de *Las mil y una noches* que, como lo explica Mario Vargas Llosa, representa el comienzo de la

13. Queda entonces pendiente una pregunta: ¿con qué propósito García Márquez insiste en presentarnos la muerte de un personaje más próximo a su propio universo creativo que a la víctima de un crimen real? Es posible que las circunstancias en las que fue escrita *Crónica de una muerte anunciada* –el novelista se ve obligado a guardar silencio– sean las responsables de esta obstinación. El escritor buscaría así insistir sobre su propio silencio que sería comparado a una « muerte creativa », a la imposibilidad de darle « vida propia » a sus personajes para que hagan « lo que les da la gana », según había explicado a Apuleyo Mendoza en 1982 (García Márquez, 2007; 80). Es decir que, al repetir una y otra vez el asesinato de Santiago Nasar, no se insiste únicamente en la muerte de un imaginario ya presente en la obra de ficción; esta muerte afectaría igualmente al propio escritor presente en la novela a través de un narrador que « por primera vez soy yo mismo » (García Márquez, 2007; 37). En varias ocasiones el narrador-personaje –García Márquez– se presenta a sí mismo como cercano al joven, no solo en términos de amistad sino también familiares. Se nos explica, por ejemplo, que « a Santiago Nasar le habían puesto ese nombre por el nombre de ella [Luisa Santiaga, la madre de García Márquez], y era además su madrina de bautismo » (García Márquez, 1981; 33). La vida misma del narrador-personaje parece girar únicamente en torno al drama del protagonista: él presencia cada etapa de su autopsia (97), se ocupa de su última voluntad –no poner flores en su entierro (58)– y no puede hablar de otra cosa « durante años » (126). Una cercanía que lleva incluso al narrador-personaje a « usurpar » el lugar de Santiago Nasar en el lecho de su antigua amante, María Alejandrina Cervantes, hasta el punto de impregnarse de su propio olor, como se lo revelará la mujer: « hueles a él » (103). El narrador-personaje hace suyo el drama del protagonista al identificarse con éste, otorgándose así la legitimidad de convertirse en el único testigo capaz de reconstruir los hechos muchos años después. De esta forma, al describir la muerte de Santiago Nasar, García Márquez lograría contar su propio silencio creativo, el cual tomaría la forma de una tragedia que todo el mundo presencia pero que nadie puede evitar.

14. Sin embargo, ese drama que se presenta como « anunciado » se haría igualmente necesario en esta etapa de la carrera literaria de García Márquez. En efecto, *Crónica de una muerte anunciada* puede ser vista como

« vida literaria » de García Márquez, siendo « el primer libro que conoció a los siete años » (Vargas Llosa, 1971; 182-183).

una especie de « experimento », similar a los realizados por el autor durante sus inicios como periodista, y a través del cual buscaría enterrar definitivamente un imaginario que no desapareció completamente con la destrucción de Macondo en *Cien años de soledad*. Con la muerte de Santiago Nasar se daría paso a una obra en donde los árabes domadores de animales exóticos, los gitanos contadores de historias o los pueblos remotos y ardientes del caribe colombiano ya no tienen lugar. Si tenemos en cuenta el espacio donde sus próximas novelas cobrarán vida, podemos ver que García Márquez da prioridad a grandes ciudades como Cartagena de Indias –*El amor en los tiempos del cólera* (1985) y *Del amor y otros demonios* (1994)–, Barranquilla –*Memoria de mis putas tristes* (2004)– o a ríos caudalosos como el Magdalena –*El general en su laberinto* (1989). En la futura obra los personajes ya no permanecerán estáticos y alejados de la civilización, como es el caso de la novela de 1981, ya que la navegación del río Magdalena, por ejemplo, cobrará un lugar importante. Una movilidad que contrasta con la poca actividad fluvial de *Crónica de una muerte anunciada* en donde el buque del obispo –moderno e imponente como un « barco de mar »– pasará sin detenerse (García Márquez, 1981; 26). Aquí los barcos no se detienen y el agua permanece estancada hasta descomponerse; es esta misma « pestilencia de las aguas » la que llega constantemente a la casa de Santiago Nasar (19) como símbolo de una época pasada, de un imaginario que precisa ser renovado. La novela de 1981 deja entrever fugazmente la novedad representada en la modernidad del buque del obispo, el hombre de blanco (26) que se eclipsa para que otro hombre vestido de blanco –Santiago Nasar, el hijo de Macondo– sea masacrado sin dejarle una segunda oportunidad sobre la tierra.

Bibliografía

ALEMANY BAY Carmen, « Propuestas narrativas de Gabriel García Márquez después de *Cien años de soledad*: innovación de la tradición », in *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico*, Madrid, Verbum, 2009.

ALIGHIERI Dante, *La divina comedia. Infierno*, traducido por Bartolomé Mitre, Buenos Aires, Centro cultural “Latium”, 1922.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Belles Lettres, 2016.

CAMACHO DELGADO José Manuel, *Sic semper tyrannis. Dictadura, violencia y memoria histórica en la narrativa hispánica*, Madrid, Iberoamericana, 2016.

« 'Gabo' gana demanda a quien le inspiró en *Crónica de una muerte anunciada* », Cali, *El País*, 29/11/2011.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Obra periodística 1: Textos costeños (1948-1952)* (recopilación y prólogo de Jacques Gilard), Madrid, Mondadori, 1991.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Obra periodística 2: Entre cachacos (1954-1955)* (recopilación y prólogo de Jacques Gilard), Madrid, Mondadori, 1992.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Cien años de soledad* (1967), Nueva York, Vintage Español, 2009.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Crónica de una muerte anunciada*, Bogotá, La oveja negra, 1981.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel y APULEYO MENDOZA Plinio, *El olor de la guayaba*, Barcelona, Mondadori, 2007.

GEORGESCU Paul Alexandru, « Gabriel García Márquez y la tentación proteica », in *Gabriel García Márquez: Testimonios sobre su vida, Ensayos sobre su obra*, Bogotá, Editorial Presencia, 1992.

GUERRERO Gustavo, « L'Amérique latine de García Márquez » (épisode 4/4), *La compagnie des auteurs*, France culture, 27/09/2018.

HERNÁNDEZ Germán, « Gabriel García Márquez, destacado representante del 'realismo mágico' », Bogotá, *El Espectador*, 22/10/1982.

PALENCIA-ROTH Michael, *Gabriel García Márquez, La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, Madrid, Gredos, 1983.

SALDÍVAR Dasso, *García Márquez: El viaje a la semilla*, Barcelona, Folio, 2005.

L. RIABOFF, « *Crónica de una muerte anunciada...* »

VARGAS LLOSA Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*,
Barcelona, Barral, 1971.