

Jocurile memoriei în construirea ficțiunilor identității: G. Garcia Márquez, *A trăi pentru a-ți povesti viața/ Vivir para contarla*

Doinița Milea

Résumé: Si les mémoires représentent le labyrinthe par lequel le créateur négocie sa place dans le monde, il est évident que Márquez a le plaisir de retrouver ses livres de fiction, supposés connus, dans son trajet biographique. Ainsi le discours de la mémoire est soumis aux mêmes lois que celui de la fiction, de telle manière qu'un model narratif de l'identité puisse prendre naissance, et que les événements évoqués soient une partie de cette identité, avec laquelle partagent la voix de l'auteur. Son texte entretient ainsi un dialogue qui facilite la compréhension du mécanisme à travers lequel l'histoire de sa vie va vers ses romans, se transforme en mythes, se métamorphosant en scénarios symboliques, compensatoires pour l'identité à construire.

Mots-clés : Biographie, mémoires, fictions identitaires

Act de creație și de comunicare, centrat pe relația pe care textul memorialistic o configurează între un eu și un spațiu posibil fictiv, cartea lui Gabriel García Márquez, *A trăi pentru a-ți povesti viața*, funcționează ca o *mise en abyme* a propriului sistem de scriitură. Este un text care vorbește despre sine pe măsură ce se face, în rama amintirilor intrând o relație a autorului cu textele sale anterioare, presupus cunoscute, proiectate pe spațiile autobiografice care le-ar fi putut genera. Astfel discursul memoriei se supune legilor ficționalizării unei identități. *Motto*-ul cărții, „Viața nu este cea pe care ai trăit-o, ci aceea pe care ți-o amintești spre a o povesti” [Márquez, 2005 : 9], permite comentarea constituirii unui model narativ al identității, în care evenimentele evocate devin parte a acestei identități, eclectic construite, parte a trăirii, parte a textului ficțional, dar având în comun vocea auctorială.

Paul Ricoeur, în *Soi-même comme un autre*, analizează modul cum prin intermediul memoriei evenimentele din trecut devin personale, în măsura în care vocea auctorială le desemnează ca amintiri, modelul narativ devenind prin coerența sa un criteriu de inteligibilitate pentru

identitatea personală. Odată cu trecerea prin experiența postmodernă, identitatea încetează să mai fie o stare de fapt, ea devenind fluidă, dinamică, scriitorii acoperind spații deschise pentru a-și construi trasee individuale, marcate de o experiență culturală particulară, așa cum se întâmplă în constructul textual al lui Márquez, în egală măsură o reconstrucție de sine, dar și una literar intertextuală. Discursul identitar practicat de Márquez se multiplică la nesfârșit, singurul reper rămas constant fiind spațiile reale ale geografiei de formare, și ele marcate de pătrunderea în spațiul ficțiunii. Se intră în text pe acest model: „Mama m-a rugat s-o însoțesc să vândă casa. Sosise la Barranquilla în dimineața aceea din satul îndepărtat în care locuia (...)” [Márquez, 2005 : 11], și tot așa se iese : „Am plecat la Barranquilla cu autobuzul a doua zi dis de dimineață ca să iau avionul spre Paris (...)” [Márquez, 2005 : 602]. Dacă traseul memoriei și cel al refacerii surselor ficțiunii au servit unei configurări de sine, aflăm răspunsul în finalul textului: „Vai, dragul meu Lacides, i-am răspuns, mai tulburat decât el, nu puteam să-ți spun pentru că nici astăzi nu știu eu însumi cine sunt.” [Márquez, 2005 :603]

Columbianul Gabriel Garcia Márquez (n. 1928) este cunoscut, mai cu seamă, datorită cărților sale din „ciclul macondin”, care i-au adus și premiul Nobel în 1982. De-a lungul carierei sale de romancier de succes, Márquez își dublează demersul ficțional cu comentarii ale metodei de creație, care să permită cititorului o „recitare” a poveștilor lumii despre viață, moarte, iubire, printre urmele de secole ale istoriei, construind din fragmente un fel de „*Marginalii*”, asemeni acelor propuse de Umberto Eco (*Marginalii la Numele Rozei*, publicate și în România, în revista *Secolul XX*, 1983). Apariția în octombrie 2002, în Spania, a primului volum de memorii ale lui Marquez, *A trăi pentru a-ți povesti viața (Vivir para contarla)*, a însemnat un eveniment, în sensul că autorul își pregătește cititorii pentru o așteptare care se va întinde pe multe sute de pagini, dacă numai primul volum al trilogiei proiectate are aproape șase sute de pagini, cuprinzând copilăria, adolescența și o parte din tinerețea scriitorului. Centrul de interes documentar este deplasat către spectaculos, prin incursiunile în povestea de dragoste a părinților săi, realizând o rețea de corespondențe între viață și operă, în care detaliile biografice trimit la romanele sale. Asta nu înseamnă că o lectură independentă a romanelor sale nu e posibilă, ci doar că, în fond, de-a lungul ficțiunii, în structura de adâncime apare povestea unei familii din nordul Columbiei, a unei lumi pe care un stil aparte de a povesti a purtat-o deja în toată lumea, simțindu-se în

rememorarea fiecărui episod, în înregistrarea fiecărui detaliu, în construcția fiecărui personaj. Plăcerea autorului de a se regăsi în cărțile sale de ficțiune, se simte din ultima carte publicată înaintea volumului de memorii, *Știri despre o răpire* (*Noticias de un secuestro* – 1997), în care dezvăluia istoria celui mai vechi manuscris al celebrului *Veac de singurătate*. După cum rezultă din amalgamul de amintiri, Macondo, celebrul topos, era numele unei plantații bananiere, zărit scris pe o poartă în anii copilăriei, pe când călătorea cu bunicul său; numele va circula în trei romane, ca nume de sat, fără a se simți sensul propriu al termenului, care ar fi de arbore tropical fără fructe, din care se pot sculpta canoe (los makondos – în Enciclopedia britanică este un arbore din zona lacului Tanganika, cu care arborele sud-american ar putea avea legături sau o „seminție nomadă”), azi se pare, o haltă în drum spre Aracataca : „Trenul se opri într-o gară fără sat și puțin mai târziu trecu prin dreptul singurei plantații de bananieri de pe drum, care avea scris numele pe portal: Macondo. Cuvântul acesta îmi atrăsese atenția din primele călătorii cu bunicul, dar numai când am ajuns om în toată firea am descoperit rezonanța lui poetică.” [Márquez, 2005 :31] O frază mai târziu, autorul relativizează spațializarea, anulând referința: „(...) m-am gândit că obârșia cuvântului putea fi aceea. Dar n-am verificat-o niciodată (...). Poate ca n-a existat niciodată.” [Márquez, 2005 :31]

Organizarea discursului memorialistic permite alunecarea de la biografie către dezvăluirea unor similitudini, cum ar fi aceea legată de bunicul autorului, Ricardo Márquez Mejia, a cărui personalitate puternică amintește de o serie întreagă de personaje literare între care, poate, Aureliano Buendia sau colonelul fără nume din prima carte *Vârtejuri de uscături*, sau colonelul așteptând dramatic pensia, din *Colonelului nu are cine să-i scrie*, după cum istoria tatălui lui Márquez atinge istoria personajului Florentino Ariza, din *Dragostea în vremea holerei*. Cele opt capitole ale cărții se află sub semnul ideii de explicație a existenței scriitorului, care, încă din *motto*-ul cărții, leagă scrisul de existență, sub semnul inefabilei rememorări din spațiul proustian: „La vida no es la que uno vivía, sino la que uno recuerda y como la recuerda para contarla” / „Viața nu este aceea pe care o trăiește cineva, ci aceea pe care cineva și-o reamintește, așa cum și-ar aminti-o ca s-o povestească” (*motto*-ul într-o altă variantă de traducere).

Atmosfera spațiului amintit este aceeași cu atmosfera spațiului imaginat: drumul spre Aracataca cu plantații de bananieri, cu legendele locului, cu înfruntările dramatice ale localnicilor, față de care și

legea e neputincioasă. Ca și în lumea mitico-fantastică din romane, bunica autorului vorbește cu morții, amestecând în realul cotidian elemente incredibile, din alt spațiu: „Statornicirea în Aracataca fusese proiectată de bunici ca o călătorie spre uitare. (...) Evocările cele mai frecvente și mai stăruitoare, din care plăsmuiserăm o versiune orânduită, erau ale bunicii Mina, de pe vremea când ajunsese oarbă și pe jumătate smintită.” [Márquez, 2005 : 53] Familia funcționează ca model structurant și, prin „încărcătura emoțională” a evocării, creatoare de atmosferă: „Modelul unei epopei ca aceea visată de mine nu putea fi altul decât al familiei mele, care n-a fost niciodată protagonistă și nici victimă, ci numai martor inutil care a suferit pentru toți.” [Márquez, 2005 : 456]

Proiectării fabuloase a istoriei familiei i se adaugă spații, obiecte și personaje care se vor regăsi în textele de ficțiune, ca un continuu metaleptic: „Copacul cel mai stufos și mai ospitalier era un castan aflat la marginea lumii și a timpului, sub ale cărui frunze arhaice trebuie să fi murit, unul după altul, o mulțime de colonei în rezervă din nenumăratele războaie civile ale veacului trecut.” [Márquez, 2005 : 52] Miturile și poveștile familiei, realități verificabile, decodificate prin intervenția imaginației, reconstituie mișcarea originară, pregătind călătoria, ca topos obsedant, în poziție de liant: „Călătoria împreună cu mama ca să vindem casa din Aracataca m-a salvat din abisul acela și certitudinea noului roman mi-a definit orizontul unui viitor diferit. A fost o călătorie hotărâtoare printre nenumăratele pe care le-am făcut în viață. O călătorie revelatoare.” [Márquez, 2005 : 456] *Colonelului nu are cine să-i scrie* era textul cu care începuse construcția literară și care apare ca trimitere implicită ori de câte ori evocă „rădăcinile universului” său: „De foarte tânăr mă obsedase tema înfrigurării și demnității cu care bunicii mei au așteptat până la sfârșitul lungii lor vieți pensia de veteran.” [Márquez, 2005 : 513] În 1989, Marquez relua tema puterii în *Generalul în al său labirint*, unde fixarea în istorie concretă, reconstituirea documentară a ultimelor zile din viața generalului Simon Bolivar, îl apropie de romanul istoric. Cartea însă se află sub puterea adeziunii simpatetice a autorului la subiect și la personajul său, căzând în capcanele biografiei istorice „romanțate”, care construiește utopia „tărâmului Bolivar”, element care nu-i permite amplexarea neutră a cronicii, pe care o cunoscuseră titlurile anterioare. Memoria leagă percepția istoriei de aceeași saga de familie: „Cam în acea vreme bunicul a atârnat în sufragerie tabloul cu Simon Bolivar pe patul de moarte.” [Márquez, 2005 : 114] Personajul

lui Márquez nu are existență istorică, dar prin biografia sa ficțională îmbracă hainele oricărui dictator latino-american, izolat de masele în numele cărora vorbește, în palatul prezidențial, confruntându-l cu o realitate contemporană a puterii politice, America de Nord; aflat între singurătatea puterii și „apocalipsa” puterii „patriarhului” proiectat în descendența marilor mituri, în sensul demonstrației lui Alejo Carpentier din „Realul miraculos”, în care romancierul cubanez remarcă existența unui „proces viu de cosmogonie” cu mitologiile lui aferente, în care „Patriarhul” este „animalul arhaic” fără „nume”.

Un suprapersonaj al cărții de amintiri rămâne politica, convulsiile istoriei, teatrul de război columbian, țara de suflet a artistului, care la maturitate devine cetățean al lumii, fără să uite violența asupra societății civile, luptele de guerilă, dictatura militară, teme recurente în romanele sud-americane (inclusiv opțiunile de stânga ale tânărului Márquez, prietenia cu Fidel Castro). Aceste alchimii ale timpului, al unui timp faptic al oamenilor, se află transmutate din singurătatea casei bunicilor din Aracataca, în Macondo-ul romanesc din *Un veac de singurătate*; lângă casa reală, se află casa ficțiunii: poate celebrul castan de trunchiul căruia a fost legat José Arcadio Buendia, în anii lui de senilitate și de delir himeric, și unde mai târziu avea să moară colonelul Aureliano Buendia. Toate satele din spațiul amintirii sau din cel geografic real au ceva din Macondo, constelații de sate pierdute, care întorc spatele istoriei. Evident, Macondo este o creație hibridă, legată de Aracataca natală, unde uraganul istoriei și-a pus amprenta, prin trecutul distrugător al dominației de 40 de ani a Companiei bananiere United Fruit, lăsând în urmă un episod sângeros din represiunea generalului Carlos Vargas, căruia romanul lui Márquez i-a permis reînvierea în memoria colectivă. Analizând povestirile marquezienne, Mario Vargas Llosa aprecia mixtura motivelor pitorești cu satira politică și cu aluziile istorice (*Hegemonia imaginarului*, în *Secolul XX*, 9/1972; sau *G. G. Márquez – istoria unui deicid*). Márquez însuși vedea în romanul său un „castel cu două porți”: una a minunilor din universul dat, din realitatea imediată, care i se pare uneori „mai fantastică decât universul vast al imaginației sale”, alta a minunilor din universul inventat. Macondo devine un fel de „cameră intermediară între camera realității și cea a imaginației; Macondo ființează sub semnul dublu al cărții: se află într-o carte și în actul lecturii se află un gest simbolic de autoevaluare. Istoriile din jurul satului Macondo construiesc o plasă imaginară asemănătoare ținutului inventat de trilogia lui William Faulkner, sau mai aproape de Márquez, de Juan Carlos Onetti: Yoknapatawpha / Santa Maria.

Anul 1994 înseamnă coborârea romanului lui Márquez într-un vag secol al XVIII-lea colonial, la țărmul Mării Caraibilor în Cartagena de Indias, cu un titlu simbolic: *Despre dragoste și alți demoni*. Memoriile recompun traseul biografic al autorului, împletit cu istoria și cu atmosfera care se vor regăsi în textul de ficțiune: „Cartagena de Indias se afla într-adevăr în spatele meu de patru sute de ani, dar nu mi-a fost ușor să mi-o închipui la doar o jumătate de leghe de terenurile cu mangrove, ascunsă de zidul legendar ce a ocrotit-o de pirăți în anii săi de glorie.” [Márquez, 2005 : 381]

Este o carte organizată în trepte sau în straturi succesive de sens, care se strâng în jurul ideii centrale a puterii devastatoare a iubirii, născute în feminitatea inconștientă și nevinovată, la fel de puternică, poate, ca demonia, ca nebunia, ca turbarea (tot atâtea demoni ai unei lumi strivite de mistere, superstiții și constrângeri religioase medievale, echivalente violențelor de tot felul din lumea contemporană nouă). Tehnica povestirii este cuceritoare și face cam tot atât cât subiectul propriu-zis: Márquez însuși declarând că a împletit modul de lucru al povestitorilor columbieni populari cu experiența sa de ziarist la un ziar de actualități, adică a povestit lucruri serioase într-un mod anecdotic. În planul construcției semnificației, asta ar însemna că asistăm la o operațiune de parabolizare: o meditație asupra distrugerii ființei umane și a aneantizării spiritului și a încercării de a transcede moartea sub diferite forme, îmbrăcată într-o suită de povestiri concentrice, decurgând una din cealaltă, pe un fond mitico-fantastic, generator de atmosferă și de poezie.

Márquez notează cărțile care-l însoțesc în drumurile sale, neuitând să sublinieze efectul avut în formarea sa : „(...) în vreme ce reciteam *Lumină de august* de William Faulkner, cel mai fidel dintre demonii mei tutelari.” [Márquez, 2005 : 15] În alt punct al memoriilor, marile modele revin obsedant: Joyce cu al său *Ulise*, Faulkner cu *Zgomotul și furia*: „Într-adevăr, mult din ceea ce mi se părușe pedant sau ermetic la Joyce și la Faulkner mi s-a revelat atunci cu o frumusețe și o simplitate cutremurătoare.” [Márquez, 2005 : 457]. Această sincronizare între mișcarea lumii imaginației, a visului, a universului real și a celui de dincolo de vederea omului este sugerată și în „ploaia de flori” care însoțește moartea lui José Arcadio Buendia, amintind de imaginile create de Faulkner în percepția „tregerii” din *Pe patul de moarte*.

Construcția ficțională propusă de Márquez în *Un veac de singurătate*, considerată cea mai bună carte a sa, strânge teme din toată literatura lumii de la Geneza biblică, la utopiile de tipul *Robinson Crusoe*,

care reface întreaga experiență a umanității, spre romanele de familie ale experienței realiste, obținând o atmosferă aflată între *hybrisul* tragediilor grecești și suprarrealismul reprezentărilor moderne. Márquez însuși recunoaște geneza livrescă a multor toposuri din cartea sa, dar în egală măsură se va dezice de apropierea care s-au făcut cu mari modele (*Amadis de Gaula*, Rabelais, Cervantes, Faulkner, Proust etc.), anulând însă, în egală măsură, statutul de ficțiune pură a unor scene din cărțile sale.

Critica a remarcat, pe lângă date și observații ținând de experiența de jurnalist a lui Márquez, care a publicat interviuri cu președinți civili sau militari din America Latină, la *El Heraldo*, *El Espectador*, *Cronica*, și caracterul de martor al istoriei violente : „N-am fost nicio clipă conștient că devenisem un ucenic în ale scrisului care într-o bună zi avea să încerce să reclădească din memorie mărturia zilelor înspăimântătoare pe care le trăiam.” [Márquez, 2005 : 373].

Mozaicul în care se transformă cartea de memorii este sugestiv construit ca o călătorie „pe care eu însumi am prefăcut-o în legendă (...). Legenda spune că am plănuțit-o ca o expediție mitică spre a-mi căuta rădăcinile în pământul strămoșilor (...). [Márquez, 2005 :516].

Este interesant de văzut modul cum autorul își construiește identitatea, dincolo de traseul voit labirintic, prin teme și toposuri redundante, regăsite în toate textele de ficțiune, printr-un dialog implicit între universul patriarhal real al originilor și reproiectarea lui în spațiul ficțiunii. Nu întâmplător actul de a scrie, evocat constant în text, înregistrează transformarea spațiului și timpului trăit în locuri ale ficțiunii. „Autorul nu se rezumă să se privească pe sine ca existență istorică, el ducând jocul reflexiv până la autoinventarea ficțională.” [Ursa, 2005 : 194].

Bibliografie

- ****Antologia criticii literare hispano-americeane*, trad: Paul Alexandru Georgescu, Univers, București, 1986.
- Lejeune, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Seuil, Paris, 1980.
- Llosa, Mario Vargas, „Hegemonia imaginarului”, *Secolul XX*, 9, 1972.
- Márquez, Gabriel García, *A trăi pentru a-ți povesti viața*, Rao, București, 2005.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1991.
- Ursa, Mihaela, *Scriptopia sau Ficționalizarea subiectului auctorial în discursul teoretic*, Dacia, Cluj-Napoca, 2005.