

LAS TRAMPAS DEL RELATO O LA FATALIDAD COMO COARTADA EN *CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA*¹

Eduardo Mateo Gambarte

RESUMEN

En nuestro estudio nos hemos centrado en varios puntos: el narrador, las apariencias, los valores y contravalores de la sociedad, la fatalidad y en el personaje misterioso que motivó la tragedia.

ABSTRACT

In our study we concentrated on various points: the narrator and the genre: the appearance, the values and counter values of the society, the fatality and the mysterious personality who caused the tragedy.

RÉSUMÉ

Dans cet article nous nous sommes consacrés à l'étude des aspects suivants : le narrateur, l'apparence, les valeurs et les contre-valeurs de la société, la fatalité et le personnage mystérieux qui provoque la tragédie.

"En el folio 416, de su puño y letra y con tinta roja de boticario, escribió una nota marginal: *Dadme un prejuicio y moveré el mundo.*"

I. COMPOSICIÓN Y NARRADOR

Un hecho clave en la percepción global del significado de la obra es que el narrador, el autor mismo, fue testigo y participe de los hechos narrados, y que pretende hacernos creer que su método es fundamentalmente el de un periodista de investigación, que describe las acciones y los puntos de vista de numerosos testigos y participantes. Con un perspectivismo múltiple y el acarreo de unos cuantos datos fidedignos, el narrador da la impresión de

□ Todas las citas de la obra corresponden a la primera edición: Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, Bruguera, 1981.

una escrupulosa objetividad, que se acrecienta con el deseo manifiesto de unos aparentemente exhaustivos esfuerzos por recrear y comprender aquellos hechos ocurridos en un pasado que, merced a todas estas técnicas, se presenta en la imaginación del lector como más remoto de lo que es en realidad: treinta años. Este asunto de romper la proximidad temporal con lo ocurrido es importante, pues de esa manera se evita tener que responder a preguntas insidiosas y justifica, estructuralmente, las lagunas inexploradas de difícil justificación dada la cercanía de los hechos.

El narrador realiza este trabajo de cortar los hilos de unión con ese pasado próximo recurriendo justamente a quien más le podría perjudicar, es decir, a la memoria. De ahí que esa declaración de "tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria" (p. 14) nos desvíe la atención de lo fundamental más que nos aclara. El juego de los puntos de vista es no menos importante en este entramado textual. El narrador sabe todo lo que pasó en un momento u otro, y conoce las causas por las cuales no se pudo evitar el crimen; por lo tanto es testigo e implicado en los hechos que cuenta y, como veremos más adelante, "interesado".

II. ESTRUCTURA

La estructura de la obra es circular, cerrada, como no podía ser de otra manera en una obra donde se nos relata el ambiente cerrado y asfixiante de un pueblo. Empieza con el anuncio de la muerte y acaba cayéndose muerto de bruces en la cocina de su casa. La obra consta de cinco capítulos:

Capítulo 1.- Se describe a Santiago Nasar y se anuncia por primera vez su muerte. Se produce la escena de la cocina con el destripamiento de los conejos.

Capítulo 2.- Se describe a Bayardo San Román, futuro esposo de Ángela Vicario, la boda y la devolución de la esposa.

Capítulo 3.- Se habla de los hermanos Vicario y de su intención de cometer el crimen.

Capítulo 4.- Describe la autopsia que se le practica a Santiago Nasar.

Capítulo 5.- Vemos paso a paso lo que ocurre en el pueblo, lo que ocurre para que al final pueda cometerse el asesinato largamente anunciado. Acaba el protagonista muriendo en la cocina con las vísceras fuera.

No sólo la estructura general de la obra es cerrada, también lo es la de la mayoría de los capítulos. Acaba el primero con la frase: "Ya lo mataron" (p. 41). El segundo capítulo no lo es aparentemente, pero si se mira con detalle encontramos que empieza con la frase: "Bayardo San Román, el hombre que devolvió a su esposa..." (p. 42), para acabar con la sentencia a muerte de Santiago Nasar: "Santiago Nasar, dijo" (p. 78). Empieza el capítulo con el efecto y acaba con el presunto responsable de la causa y dictando la sentencia de su muerte. El tercero comienza con una alusión directa a la muerte de Santiago Nasar con la tesis sustentada por el abogado de "homicidio en legítima defensa" (p. 78) y acaba con "¡Mataron a Santiago Nasar!" (p. 115). El capítulo cuarto es cronológicamente posterior al quinto, pero el cambio propicia la estructura cerrada. No es un capítulo cerrado sino todo lo contrario se abre la nueva vida de los novios. Podríamos decir que ese final ofrece dos cierres distintos: la muerte de Santiago Nasar y el reencuentro de los esposos: la vida sigue. Asunto cerrado, pueblo cerrado, mentalidad cerrada, moral cerrada y opresiva, valores cerrados... Sólo el amor y la dignidad personal se abren en ese mundo cerrado y asfixiante. Por otra parte, hay una subversión de lo simbolizado por los espacios ya que el espacio cerrado, la casa, no puede ser alcanzada como salvación, se le niega como protección y auxilio resultando también muerte.

III. VALORES Y CONTRAVALORES DE AQUELLA SOCIEDAD

En la sociedad que nos presenta el libro, existen determinados tabúes, una religiosidad casi fetichista, un materialismo recubierto de una falsa espiritualidad que es uno de los valores morales más característicos de este pueblo, como la llegada al pueblo de Bayardo San Román, el deslumbramiento de su poderío económico, la conquista de la familia por el dinero, su ilusión de poder comprarlo todo: la felicidad, una mujer..., la compra de la casa del viudo Xíus...², es interesante como nos va mostrando el retrato de Bayardo San Román a través de las cartas: la desconfianza ante el forastero, el cómo se va ganando el respeto por ser el mejor en todo y por esa punta de misterio, y, sobre todo, por ser inmensamente rico y además por aceptar las normas sociales en uso: "La gente lo quiere mucho –me decía-, porque es honrado y de buen corazón, y el domingo pasado comulgó de rodillas y

□ En este artículo se explican pormenorizados los valores de esta sociedad. Richard L. Predmore, "El mundo moral de *Crónica de una muerte anunciada*", Cuadernos Hispanoamericanos CXXX, , 1982, p. 707.

ayudó a misa en latín" (p. 45); unos deseos de venganza obligados por su apego a ciertas tradiciones y una moral más que conservadora fanática...

Uno de los objetivos importantes del autor de esta *Crónica...*, es poner de manifiesto ese ideal de renuncia al instinto como base de la conducta humana. Y una de las principales manifestaciones de ese ideal es el culto a la virginidad, que es el que va a fundamentar el código de honor de aquel pueblo. El tema de la virginidad, asunto relacionado intrínsecamente con el del honor, es central en esta novela. Claramente, la razón principal de *Crónica...* es la crítica de los valores de toda una comunidad abrazando el primitivo código del honor. Pero la crítica no va tanto dirigida directamente contra el código ni contra los efectos dramáticos del mismo sino principalmente contra la falta de fe en el mismo. Si alguna vez tuvo validez, está claro que lo que de ello queda no es otra cosa que un materialismo difícilmente explicable desde cualquier óptica de valores positivos: la infravaloración de la virginidad masculina; la mujer vista como vaso frágil que contiene una perla preciosa para el hombre, la marca de exclusividad en la compra de un ejemplar (matrimonio de conveniencias); negación de la pasión amorosa en la mujer ("La honra es el amor", le oía decir a mi madre" [p. 155])... Una indicación final sobre la debilidad del ideal de la virginidad se encuentra en la total indiferencia de consideración cuando Bayardo y Ángela finalmente aprenden a amarse. A pesar de que el narrador dice que Ángela vuelve a ser virgen de nuevo para Bayardo cuando cae enamorada de él, la virginidad aquí es una metáfora de su fidelidad psicológica hacia su marido.

Todo lo anterior nos lleva a la comparación con los dramas del Siglo de Oro español, donde esta temática era prácticamente ineludible: *El castigo sin venganza*, *El mejor alcalde el rey*, *Fuenteovejuna*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* entre otros de Lope de Vega, *El médico de su honra* y *El alcalde de Zalamea* de Calderón, *Del rey abajo ninguno* de Rojas Zorrilla... Este asunto del honor reaparece ahora en esta *Crónica...*, ya que forma parte del costumbrismo interno de esta sociedad. Petra Cotes, la novia de Pablo Vicario, dice respecto a la obligación del gemelo de vengar la deshonra de su hermana: "Yo sabía en qué andaban [...] y no sólo estaba de acuerdo, sino que nunca me hubiera casado con él si no cumplía como hombre" (p. 102). Incluso, la propia novia, Flora Miguel, le condena sin escucharle. Pero no debemos olvidar que el código de honor es el pretexto o coartada que todos tienen y a la que todos se agarran como consuelo (no se habla de fe o de aceptación) para quedar exculpados de no haber impedido el crimen: "la mayoría de los que pudieron hacer algo por impedir el crimen, y sin embargo no lo hicieron, se consolaron con el pretexto de que

los asuntos de honor son estancos sagrados a los cuales sólo tienen acceso los dueños del drama.” (p. 155).

Todos aceptamos esta comparación con las obras clásicas sin cuestionarnos que han pasado tres o cuatro siglos y que los códigos de honor y de justicia, además de otros, se han transformado. De esta manera, el autor poniéndonos frente a esos antecedentes literarios no trata de enriquecer y aportar más ejemplos a dicha corriente sino hacernos reflexionar sobre la validez o no de lo clásico. El código de honor estaba vigente y era creíble entonces. Ahora también está vigente, claro queda, pero ¿sigue siendo válido? Así hay que analizar esa sentencia a muerte sin la presunción de inocencia, sin posibilidad de defensa ante un juez imparcial, el hecho de no ser ni siquiera acusado...; esa fe en el azar o destino como recurso de comprensión de unas sociedades donde no existía la ciencia y la racionalidad frente a una investigación demostrativa...; ese ampararse en las evidencias superficiales en aras de encontrar una justificación a la propia conducta...

La sociedad que refleja la obra es sumamente machista pero sustentada por un poder matriarcal en lo cotidiano. Es la mujer la que defiende el poder y la felicidad para el hombre y considera que el papel de la mujer es el del matrimonio y el de ser honrada. La madre de los Vicario se “consagró con tal espíritu de sacrificio a la atención del esposo y a la crianza de los hijos, que a uno se le olvidaba a veces que seguía existiendo” (p. 51). Y respecto a sus hijas opina la madre del autor que cualquier “hombre será feliz con ellas, porque han sido criadas para sufrir” (p. 52). Sólo que, irónicamente, el narrador desmiente tal información aclarando que sus maridos nunca pudieron ser felices con ellas a causa de su crianza precisamente.

IV. EXAMEN DEL TÍTULO Y DEL GÉNERO

El uso de la palabra “crónica” en el título es fundamental en esta novela porque es una de las coartadas bajo las que se va a ir ocultando el narrador. El diccionario de la Real Academia Española de la Lengua define el término como crónica:

- 1.- Historia en que se observa el orden de los tiempos.
- 2.- Artículo periodístico o información radiofónica o televisiva sobre temas de actualidad.

Sin embargo en el *Diccionario abreviado del español actual* de Manuel Seco agrega una tercera acepción añadiendo el adjetivo *negra*: Conjunto de informaciones sobre crímenes, catástrofes y accidentes.

En el caso concreto de "Crónica de una muerte anunciada", vemos que el título no concuerda con ninguna de las dos definiciones del diccionario de la Real Academia ni con el de género histórico, que no parece que sea el caso. Pero sí que responde a la nueva acepción ampliada del de Seco. Pero en este caso, está claro por el medio de difusión y por el tamaño que no se trata de un texto periodístico. Por lo tanto, el uso del término viene siendo metafórico porque no se trata de un texto periodístico sino literario. Sí, en cambio, pretende dar apariencia de tal texto periodístico. Nos encontramos ya en la primera palabra del título con toda la ambigüedad propia de la literatura y menos permisible al periodismo: adopta un tono periodístico rico en detalles y nombres apuntalando la verosimilitud de unos hechos de crónica negra y, en cuanto al orden de los tiempos cabría refugiarse en que se trata del tiempo de la memoria y el recuerdo.

En el título ya el autor empieza a despistar al lector. Comienza el mismo con la palabra *crónica*, y se escuda en que es algo que efectivamente quería escribir, esta crónica desde el momento de los hechos. Es una justificación que el lector se cree sin demasiados problemas. Incluso algunos críticos encuentran una justificación técnica aludiendo a un nuevo género literario que en USA está de moda, la *non fiction novel* (Truman Capote, Norman Mailer o Doctorov). Ángel Rama³ lo emparenta más con otros subgéneros como son el folletín del siglo XIX y las literaturas populares: pliegos de cordel, romances, romances de ciego, radio o telenovelas... Tampoco debe olvidarse que a la vez del lanzamiento de la novela en Colombia se saca a la luz, en una misma operación, la investigación llevada a cabo por dos periodistas, Julio Roca y Camilo Calderón, que sí realizaron un reportaje-crónica de los hechos acaecidos en Sucre el 22 de enero de 1951⁴. Se trata de un doble fantasmal de la novela. También ellos fueron al pueblo, interrogaron a los testigos, reconstruyeron los sucesos y cotejaron la información con los de la novela. Había identidades y semejanzas, pero, sobre todo, diferencias. Éstas están fundamentalmente en lo que separa la literatura del

³Ángel Rama, "Introducción", *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, , pp. 18-9.

⁴Julio Roca y Camilo Calderón, "García Márquez lo vio morir", *Magazine al día*, Bogotá, 28 de abril de 1981, pp. 52-60, 108-109.

periodismo, señala Ángel Rama⁵. O, como alguna vez ha dicho Juan Benet, "para exagerar es mejor inventar". Pero, además, cabe recordar que los hechos contados no son verídicos sino que tienen un referente. García Márquez crea la novela partiendo de ese referente.

Los hechos desnudos son: la sucreña Margarita Chica (Ángela Vicario) se casa con el joven Miguel Reyes Palencia (Bayardo San Román) quien la devuelve a su casa la noche de bodas porque "la muchacha no tenía sus prendas completas", lo que ella atribuye a su anterior novio (algo que no sucede en la novela), Cayetano Gentile (Santiago Nasar), quien era amigo del marido y que ni siquiera apareció por la boda (Santiago Nasar, sí). Los hermanos de la deshonrada, Víctor Manuel (Pablo) y José Joaquín (Pedro), que no eran gemelos, persiguieron y mataron al culpable a machetazos. Los esposos se divorciarán, Miguel Reyes se volverá a casar y tendrá una larga descendencia, Margarita se irá del pueblo y no volverá a ver más a su ex marido.

Crónica, sí, apunta Ángel Rama⁶, pero no de un crimen ni de la inmolación de un inocente ni siquiera de la reparación del honor, sino *de una muerte anunciada*. No se trata, por tanto, de ese novedoso subgénero narrativo moderno que parte de un hecho real, público y escandaloso, y que pretende esclarecer mediante una investigación documentada de las motivaciones y de las personalidades de sus principales actores. De otro modo construye García Márquez sus novelas, contándonos la realidad de la imaginación de los pueblos, no la lógica del mundo. Y ahí es donde nos vemos enredados en medio de la maraña fabuladora del autor. Crónica⁷[9], sí, pero *de una muerte anunciada*. Luego no debemos olvidar que estamos ante una novela. Así, pues, desde el título podemos empezar a sospechar que la obra está cargada de trampas, diríamos en lenguaje directo, o de juego de espejos, que no sólo enseñan sino que también ocultan. Sigue añadiendo Ángel Rama que en esta obra, más que en ninguna otra, el autor asume el papel de *Deus ex machina*, no tanto en los artilugios de estilo que han pasado, como los de Borges, a ser marca de la casa y que ya no nos llaman tanto la atención como en sus primeras obras (las hipérboles), sino *sobre todo en*

□ Ángel Rama, "Introducción", *Crónica de una muerte anunciada*, opus. cit., p. 8.

□ *Ibidem*.

□ Nos recuerda Ángel Rama que en el diccionario se define *crónica* como: 1.- "Historia en que se observa el orden de los tiempos"; 2.- "Artículo periodístico sobre temas de actualidad". Como se puede ver ninguna de ambas acepciones es válida para este caso. Hará historia, pero no conserva el orden de los tiempos; actuará como un periodista, pero su tema no será de actualidad.

esa sutil distancia respecto a la realidad que también los periodistas dicen haber reconstruido.

Hay un par de citas de la obra de García Márquez que conviene traer a colación: "Nos sorprendían los gallos del amanecer tratando de ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo y era evidente que no lo hacíamos por un anhelo de esclarecer el misterio, sino porque ninguno de nosotros podía seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad." (p. 154) y la otra cita es: "Sobre todo, nunca le pareció legítimo que la vida se sirviera de tantas casualidades prohibidas a la literatura, para que se cumpliera sin tropiezos una muerte tan anunciada." (p. 159). Estas pocas líneas proponen de forma consciente toda una explicación o poética de lo que es la literatura, o, dicho de otra manera, la relación entre vida y literatura: ficción, segunda realidad, realidad en palabras, y por oposición – y esto es muy importante-, de lo que es la vida: la REALIDAD.

Es verdad que en la vida (La Realidad) estamos a merced del azar, no diría que del destino, mucho más de lo que somos conscientes, que las casualidades existen –unas veces más imprevisibles y otras más buscadas, que hay innumerables circunstancias que afectan nuestra vida, que a veces llamamos azar a lo que sólo es ausencia de soluciones, unas veces incapacidad personal o colectiva, otras por la comodidad de no buscarlas conformándonos con cualquier solución fatalista o legendaria.

V. PUNTO DE ARRANQUE

En una entrevista concedida a Manuel Pereira en la época en que estaba escribiendo esta novela, García Márquez le contesta a una pregunta sobre qué opina de la novela policíaca: "La novela policíaca genial es el *Edipo, rey* de Sófocles⁸, porque es el investigador quien descubre que es él mismo el asesino, eso no se ha vuelto a ver más. Después de *Edipo, El misterio de Edwin Drood*, de Charles Dickens, porque Dickens murió antes de acabarla y nunca se ha sabido quién era el asesino. Lo único fastidioso de la novela policíaca es que no te deja ningún misterio. Es una literatura hecha para revelar y destruir el misterio"⁹. A estas palabras de García Márquez podemos

□ Ya en 1969 el *Edipo, rey* era su libro preferido. M. Fernández-Braso, *Gabriel García Márquez: una conversación infinita*, 2ª ed., Madrid, Azur, 1969, p. 88

□ *Magazine Littéraire* 178, París, noviembre de 1981, pp. 20-5, citado en Ángel Rama, p. 33.

añadir estas otras de Juan Benet que se apoyan en el mismo interés y nos pueden ayudar a desentrañar algo de lo que venimos diciendo: "Lo que me interesa no es el personaje sino el enigma del personaje visto como portador del enigma. La escena llena de enigmas es la que tiene profundidad y donde uno puede moverse a gusto"¹⁰. O como decía el propio autor años antes: "Toda buena novela es una adivinanza del mundo"¹¹.

Esa es el o los enigmas que contiene la obra. Quizá el mejor logrado sea el conseguir el narrador, además de personaje y testigo, eludir todo tipo de preguntas sobre él mismo. La fábula es una historia de caza de halcones, astutos, discretos y altivos en la que está mezclado el narrador, como lo prueba su relación con María Alejandrina Cervantes y su parentesco con la protagonista.

VI. LAS APARIENCIAS

No sólo es preciso exponer contradicciones, dudas, casualidades..., sino explicar cómo el narrador va deslizándose datos para demostrar que nada es lo que parece (fatalidad), sino lo que ellos quieren que parezca porque hay muchas cosas que ocultar. Desde nuestro punto de vista el tema de las apariencias es uno de los importantes de la obra. García Márquez engarza en su obra la trilogía básica del barroco: fatalidad, honor y apariencias. Podríamos parafrasear el pequeño pueblo de esta obra con aquel título de *El gran teatro del mundo*, pues en gran medida eso es lo que nos va a ir mostrando el narrador que es cualquier mundo o realidad. Desde esa perspectiva, el autor nos va a mostrar cómo esos aparentes valores o fuerzas: honor o destino, al margen de otras consideraciones, son usados por los hombres para la justificación de sus conductas y para la liberación o catarsis de sus responsabilidades.

Así encontramos que el nombre "Santiago" del protagonista significa "el que sustituye". Bayardo San Román: "ontológicamente, su significado es caballero valiente y honrado"; destaca por su valentía, así como por su altanería; es un recién llegado al pueblo, y nadie sabe nada de él. Una nota curiosa es que el nombre del narrador, Gabriel, tiene el significado de "el que tiene el poder de Dios", "fortaleza de Dios", "es el guardián del tesoro celestial, el Ángel de la Redención y el supremo mensajero de Dios"; puesto

□ Entrevista de Danubio Torres Fierro a Juan Benet, *Blanco y Negro Cultural*, 29 de noviembre de 2003, p. 5.

□ M. Fernández-Braso, *Gabriel García Márquez: una conversación infinita*, opus. cit., p. 90

que él es el autor y el narrador de la novela, efectivamente tiene "el poder de Dios" en el mundo que relata y del que es, a su vez, personaje; ¿coincidencia...?

Una Ángela Vicario, "ángel que anuncia" la tragedia al dar el nombre de su deshonrador. Otros Vicarios, Pedro y Pablo ("el que es duro como una roca" y "el misionero de los gentiles", respectivamente; irónicamente dubitativos), primeros sumos sacerdotes, que representan el sacrificio del crimen, tras el repetido canto de los gallos, que inevitablemente nos recuerda la traición a Cristo; aún hay más, es Pedro quien toma la decisión del sacrificio para restaurar el honor perdido por la hermana, pero cuando regresan a casa en busca de nuevos cuchillos es Pablo quien debe persuadir al antes entusiasmado Pedro en proseguir el sacrificio hasta el final, reflejan, por otra parte, la secuencia histórica del trabajo de ambos santos, irónica relación con sus referentes.

Una madre que se llama Pura Vicario, "la que no tiene manchas"; una mujer consagrada al culto de sus defectos y que es llamada en alguna ocasión irónicamente Purísima del Carmen, esta última palabra no con el significado positivo de "canto", sino con el más probable de "respuesta de un oráculo o predicción": las flores de trapo, el luto, el culto a la muerte..., y finalmente aquellos tres golpes en la puerta y de noche que "tenían esa cosa rara de las malas noticias" (p. 75). La forma superlativa del nombre y su complemento nominal nos sugieren, por otra parte, la ejemplarización de la doctrina ascética de la Iglesia: la subida al Monte Carmelo por el camino de la purificación, es decir, de la mortificación. La mujer del narrador la describe como una monja (p. 51), dura y glacial, con el sacrificio como eslogan, además de no dejar de llamar la atención esa muletilla que apostilla el narrador de "se casó para siempre" (p. 50), que nos recuerda por el énfasis que pone en la renuncia y en el encierro más que a un matrimonio donde va a surgir la vida y la alegría, a una entrada en un convento de clausura donde a través de la penitencia y la mortificación las monjas metafóricamente también se casan con Dios para siempre. El tema de la visión irónica de la Iglesia que aparece en la obra como sustento de ese sistema de contravalores vitales da para un largo capítulo.. No deja de recordar este personaje también a sus parientes psicológicas Amaranta y Fernanda de *Cien años de soledad*. En cuanto a antecedentes literarios no es difícil emparentarla con doña perfecta de Galdós o con la Bernarda Alba de Lorca. Tres símbolos prototipo de mujer que surgen y se desarrollan en un mismo ambiente de pequeño cerrado, asfixiante, rural, católico. Aparte de la psicología, la relación con Bernarda Alba queda casi expresada directamente en esa anotación que nos cuenta el narrador que: "Además de los gemelos, tuvieron una hija intermedia que había muerto de fiebres crepusculares, y dos años después

seguían guardándole un luto aliviado dentro de casa, pero riguroso en la calle” (p. 51), así como la imposición de la condición para el casorio de que se aguardase a que acabara el luto. Como doña Perfecta era un “ángel” (“Su aspecto manso y algo afligido disimulaban muy bien el rigor de su carácter” [p. 51]) fuera de casa y un tormento dentro de ella. Que eso no era mal visto por aquella sociedad viene corroborado por la apreciación de la madre del narrador, quien parece asumir el papel del punto de vista general del pueblo de que ese era un tipo de educación admirable. Puede remarcarse que son las dos mujeres más creíbles para el narrador, su madre y su mujer, quienes dan la información.¹²

El afán del narrador en hacerse creíble como investigador imparcial, la ambigüedad del título, la subversión de la estructura policíaca, la sensación de realismo y de objetividad es algo en lo que autor hace gran hincapié a lo largo de la obra con un detallismo tal que acaba enseñando la oreja de la ironía. La reiteración con que acude a las anotaciones marginales del sumario, consignando páginas, tipo de letra y clase de tinta, por ejemplo, nos sugieren una investigación concienzuda y un apego fiel a las fuentes. Esa reiteración acaba por hacernos olvidar el estado fragmentario del sumario. La insistencia en la simultaneidad de acciones que se van narrando es tal que acaba produciendo una sensación de ensarte de casualidades; el detallismo de las pocas líneas descriptivas nos hace olvidar lagunas; la acumulación de testimonios acaba devaluando su poder probativo por la trivialidad de la mayoría... Todo ello, recordando que hay datos falseados en la historia como nos lo demuestra el periodista Julio Roca entrevistando a Miguel Reyes (Bayardo San Román)¹³. Es importante este dato porque nos pone en aviso de que no todo lo que cuenta es crónica real, que hay datos imaginarios. O nos avisa que su intención se desvía de la que aparentemente puede leerse a primera vista. Estamos, pues, ante un cambio de destino, *Deux ex machina*, que por supuesto cambia la posición de los actores del drama.

12

□ “García Márquez atribuye a su amigo Álvaro Cepeda Samudio la noticia de que 27 años después Bayardo San Román habría vuelto a vivir con Ángela Vicario y confiesa que eso le dio el eslabón que necesitaba para cerrar la historia: *Debido al afecto por la víctima, siempre pensé que era la historia de un crimen atroz, cuando en realidad debía ser la historia de secreta de un terrible amor*. Julio Rocas nos cuenta cómo Miguel Reyes vivía como próspero comerciante con sus doce hijos en Barranquilla y que nunca más vio a su exmujer. “Julio Roca, “Sí. La devolví la noche de bodas”, *Magazín al día*, Bogotá, 12 de mayo de 1981, pp. 24-7.

El epígrafe con que se abre el libro ("La caza de amor es de altanería") es otra pequeña pero importante trampa del autor. Su posición inicial parece que abarca y se cierne sobre toda la obra, es decir, sobre todos los personajes de la obra, pero en realidad sólo ampara la secuencia del libro del segundo capítulo donde se nos cuenta la historia de amor entre Bayardo y Ángela. ¿Qué cambia esto? Pues que Santiago Nasar nada tiene que ver en ese combate de amores altaneros como nos inducía a pensar el epígrafe. Con ese recurso, el narrador hace que el lector desprevenido incorpore a Santiago Nasar de una manera actorial dentro del drama. Pero no es de él de quien está hablando el epígrafe, sino de la pareja Bayardo-Ángela. En cambio sí va con Santiago Nasar el otro epígrafe: "Halcón que se atreve con garza guerrera, peligros espera". De esta manera, el narrador consigue que el lector de forma natural y sin posibilidad de cuestionárselo en una lectura normal involucre a Santiago Nasar en el meollo del enredo amoroso por la superposición de ambos epígrafes. No sólo los lectores normales, muchos críticos también amparan a Santiago Nasar en el epígrafe primero.

En ningún momento se introduce el narrador en esas guerras de amor, pasa siempre de hurtadillas, como si con él no fuese la cosa. Y no es así, porque él también tiene una relación de halcón guerrero con María Alejandrina Cervantes, aunque la lleve en secreto. De esta manera y mediante esas calificaciones equipara a los tres personajes centrales de la novela: Santiago, Bayardo y Ángela, en la caza de amor y él se queda fuera del juego. El hecho de introducir a Santiago Nasar en "la caza de amor" logra concitar todas las miradas sobre él y hacer pasar desapercibida la actuación del narrador, como más adelante veremos.

Junto a ello hay otro elemento que no debe pasar desapercibido: el carácter de Ángela, por lo menos hasta la boda. No parece ser un personaje tan pusilánime como el que el narrador nos está dando a entender. En cambio, permite que el lector se pase casi toda la novela con esa versión dada por Santiago Nasar y suscrita por el narrador: : "tenía un aire desamparado y una pobreza de espíritu que le auguraban un porvenir incierto" [...] "Ya está de colgar en un alambre tu prima la boba" (p. 53). Ahí se puede ver claramente cómo el narrador maneja la información a su antojo e interés. El narrador conoce perfectamente el carácter de su prima.

Esta mujer también va a resultar ser otra auténtica *garza guerrera*. Es evidente, por tanto, más que el cambio sufrido por Ángela Vicario a raíz de su matrimonio con Bayardo San Román, el desconocimiento de la personalidad de esta mujer en que nos ha mantenido el narrador. También es cierto que esta presentación del personaje tiene que ver con el tema de las

apariencias. Así parecía ser aquella Ángela para los del pueblo y así la presenta el narrador. Nada es lo que parece en esta obra, y, probablemente en la realidad tampoco. García Márquez demuestra lo difícil que es establecer la verdad sobre cualquier suceso y lo incompleta o interesada o tergiversada que puede ser cualquier investigación.

Y así se entiende al final la vuelta de Bayardo. Se trata de una escena de espejo, es un reflejo ese final de otra escena de altanería: "Llevaba la maleta de la ropa para quedarse, y otra maleta igual con casi las dos mil cartas que ella le había escrito. Estaban ordenadas por sus fechas, en paquetes cosidos con cintas de colores, y todas sin abrir." (p. 153), paralelismo evidente con la descripción que se hizo de él cuando fue a pagar al viudo Xíus: "Cinco minutos después, en efecto, volvió al Club Social con las alforjas enchapadas de plata, y puso sobre la mesa diez gavillas de billetes de a mil todavía con las bandas impresas del Banco del Estado" (sin abrir) (p. 61).

Ángela es la que triunfa, la que consigue enamorar con su tesón y con su voluntad a Bayardo, la que lo somete al poder de su pasión desenfrenada. Ángela acaba siendo la única persona libre, no alienada, de la obra. Pasa de una alineación externa, el sometimiento a la madre y a las costumbres, a una moral cerrada y opresiva que no deja salida de ningún tipo a la individualidad, a través de un acto de rebeldía, negarse a ser una mercancía, cosificación, a tomar las riendas de su destino. El precio pagado es grande: ser expulsada de dicha sociedad. La adquisición, mayor: el enamoramiento del que sólo quería comprarla.

Desde esa perspectiva, la negativa de Ángela a engañar a su futuro marido con una mancha de honor falsa adquiere el carácter de enfrentamiento y, probablemente, de un proceso de enamoramiento no querido como nos lo demuestran esas dos mil cartas de amor enviadas semanalmente durante media vida. Ante todo esto, Ángel Rama, concluye que son recursos de carácter folletinesco y que aparece como una auténtica "garza guerrera". El altivo Santiago Nasar es víctima de dos garzas guerras. Una, de ese personaje secundario, María Alejandrina Cervantes, y otra, de Ángela Vicario. Pero no debe olvidarse que en la obra de quien se predica ese calificativo es de María Alejandrina Cervantes, y que existe un desplazamiento metonímico claramente inducido por el narrador de manera que en la medida de que en la obra se cuenta una altanera caza de amor entre Bayardo y Ángela, ese calificativo de *garza guerrera*, se desplaza y se aplica a Ángela. Estos son otros caminos por los que de forma indirecta y a la burla callando se introduce a Santiago Nasar en el drama sin que él nada tenga que ver.

El mensaje subliminal que queda flotando para el lector poco avisado es que también Santiago Nasar es de la especie de halcones que caza por lo alto del cielo. De ahí llegar a la conclusión de que bien podría haber sido él, o a la otra conclusión de que quien juega con fuego se puede quemar es una operación sencilla, sobre todo, si se aplica, como generalmente se hace en sociedades poco cultas, el razonamiento falaz de universalidad. Pero no se debe olvidar que en la misma página que se cuenta la antigua relación de Santiago Nasar con María Alejandrina el narrador hace una de las confesiones más interesantes de la obra respecto de sí mismo: el secreto de sus relaciones con la citada María Alejandrina incluso para sus compañeros y amigos (Santiago Nasar; Cristo Bedoya, el narrador y su hermano Luis Enrique). Interesante porque en otro lugar nos va a intentar convencer de que entre ellos no había secretos. Con lo cual los rotundos *nadie* ("Nadie hubiera pensado, ni lo dijo nadie, que Ángela Vicario no fuera virgen", "Nadie los vio nunca juntos y mucho menos solos") que emite una tras otra vez el narrador en cuestiones importantes más que dejar cerrado el caso sólo abren las puertas a la incertidumbre y nos sacan de la investigación periodística para introducirnos en los manglares de la literatura a través del fuego cruzado de los diferentes puntos de vista.

Si recorremos las sucesivas parejas que se van formando también entramos en un terreno igual de pantanoso y poco sólido. La primera es la de Santiago Nasar y María Alejandrina Cervantes. Ésta se rompe y el cazador es suplantado, en secreto, por el narrador. La segunda es la de Bayardo-Ángela, se rompe por la acción de un desconocido que parece estar entre los citados. A primera vista el que queda cazando por libre es Santiago Nasar, lo que hace que las sospechas recaigan sobre él, algo que interesa al narrador no debemos olvidar pues le exculpa a él. Y ese parece ser el propósito del narrador. Recuérdese, por cierto, otro pequeño detalle: el narrador nunca emite juicio alguno sobre su prima, las opiniones sobre ella las pone siempre en boca de los demás. ¿No será para que no se le inmiscuya en el caso?

También conviene recordar que el final novelesco no es real, es ficción (como el resto de la novela). Tampoco hay que hacer demasiado caso al autor cuando pretende embaucarnos una vez más en sus creaciones asegurándonos que el conocimiento de ese final es lo que le acabó de dar el impulso para escribir la novela: "La vuelta de Bayardo San Román con Ángela Vicario era, sin duda, el final que faltaba. Todo estaba entonces muy claro: por mi afecto hacia la víctima, yo había pensado siempre que ésta era la historia de un crimen atroz, cuando en realidad debía ser la historia secre-

ta de un amor terrible.¹⁴ Probablemente lo que García Márquez está metatrazando es que el encuentro con ese final es lo que le dio la clave para poder montar la obra literaria.

La polifonía y el perspectivismo conducen al lector normal por el camino de creer a pie juntillas todo lo que dice el narrador. Si a ello añadimos su conocimiento de los hechos y las relaciones de amistad con el asesinado y de parentesco con la novia devuelta, todo esto nos hace suponer, a primera vista, que el narrador será el más empeñado en esclarecer y aclarar todo aquel confuso episodio. Pero no es oro todo lo que reluce; y a veces, la evidencia no lo es tanto como parece y sólo es falta de atención, insuficiencia de datos o manipulación interesada. Es decir, falsa evidencia, como sucede en esta novela. Aquí vuelve a aparecer otra vez el tema de las apariencias. Demasiado claras para ser creíbles y demasiado asidas al tópico como para ser ciertas. El exceso de luz produce oscuridad o, cuando menos, deslumbra y no deja ver claro: "Numerosas debilidades, torpezas del comportamiento, interesadas subjetividades, de muchos de los personajes, nos son comunicadas puntualmente por el Narrador, lo que autoriza un margen de desconfianza sobre actos y palabras. Podrían o no corresponder a la verdad. En cambio hay muy pocas referencias de este tipo acerca del Narrador. El discute la información de los otros pero obviamente no discute la suya, pues esta es la tarea de quien está por encima de él, es decir, del Lector ante quien expone su investigación autorizándolo implícitamente a que haga la suya."¹⁵

Añadamos que el apunte del juez ante el hecho de que nadie hubiese visto entrar a Santiago Nasar en casa de su novia, Flora Miguel, de que la *fatalidad nos hace invisibles* sólo es aplicada en toda su extensión al narrador de quien ni siquiera se dice el nombre y que minuciosamente queda liberado de toda sospecha. Desde esas perspectivas es interesante comprobar que el asunto de la fatalidad está manipulado por dicho narrador. De ahí que la propuesta final sea que nadie es culpable ni nadie es inocente, al más puro estilo de la tragedia griega, pero todos contribuyen a la creación de esa fatalidad que acaba consumando un sacrificio-crimen que nadie ha buscado. Finalmente, alguno se preguntará por qué el narrador no se autocolpa directamente, al margen de otras consideraciones técnico-literarias, que se han apuntado o no, probablemente la respuesta esté en la misma razón por la

□ "El cuento del cuento", *El País*, 26 de agosto de 1981, p. 7.

□ Ángel Rama, "Introducción", *Crónica de una muerte anunciada*, opus cit., p. 35.

que Ángela, por boca del narrador, sigue empeñada en no desvelar su nombre: la irreparabilidad del drama.

La pronunciación del nombre de la víctima por Ángela Vicario tiene el carácter de veredicto. En efecto, el código del honor que así se pone en marcha da a sus palabras valor de sentencia –predicente, como todas las sentencias- según una ley penal que preceptúa o predice la muerte del ofensor a manos del ofendido.” Continúa el autor advirtiendo del parentesco de este drama con los dramas calderonianos de honor. Pero aquí lo importante es ver que el tema del honor no es lo que interesa sino que lo que se pone en tela de juicio es el ritual de ese código en los tiempos en que se realizó, con la colaboración estelar de todo el pueblo y, desde nuestro punto de vista, el tema de la responsabilidad de que ese drama se pudiese haber perpetrado. De ahí, es evidente que esta obra apunta más a *La vida es sueño* en cuanto a significado que a los dramas de honor que le sirven de asunto sobre el que tratar el tema de la responsabilidad individual en relación con esa aparente fatalidad.

Por otra parte, dicho tema está íntimamente ligado a la propia naturaleza del género policíaco al que pertenece la obra. Si se lee con suma atención y no se deja enredar por la claridad de las evidencias (mucho menos de lo que parecen) se verá que García Márquez va explicando las apariencias de las casualidades para desenmascarar la presencia de la fatalidad que parece anclada en a la obra a contradicciones, casualidades, ambigüedades, dudas, coincidencias.

VII. LA FATALIDAD

No nos podemos dejar llevar por la cáscara del género policíaco que usa el autor. Esta novela tiene varios niveles de lectura. Por eso, debemos bucear por debajo de la maestría con que maneja el autor dicho género. Entre otras cosas es de advertir que no sólo se trata de un género policíaco sino y fundamentalmente de una tragedia.

Hay un juego de confusiones minúsculas que llevan la marca de una cierta predestinación o de un determinismo fatalista: El no reconocimiento de los presagios con que se abre la novela (pp. 9-10). Empieza la novela con el desacuerdo climatológico, comentado en otro lugar, “a todos les comentó de un modo casual que era un día muy hermoso. Nadie estaba seguro de si se refería al estado del tiempo. Muchos coincidían en el recuerdo de que era una mañana radiante con una brisa... Más de 200 mensajes, directos la

mayoría de ellos, contienen el significante de fatalidad. Es una especie de sonsonete rítmico que marcará la lectura de la obra.

La propia técnica narrativa, muy cercana a la narración oral, que podríamos denominar de amontonamiento de datos sin capacidad de contraste ni de réplica por parte del lector, parecida al fenómeno de la información en los finales del siglo XX: amontona una noticia tras otra, o un dato tras otro, a veces con desorientadora relación, la mayor parte de las veces sin los matices necesarios para ser entendido y engarzado en un discurso coherente, de forma que el receptor no pueda analizarlos por falta de capacidad y porque el análisis de cualquiera de ellos implica el perderse el hilo de los nuevos que van llegando.

Con esta manera de acarrear la información, cualquier dato acaba desligándose en mónada independiente. Así, el receptor medio difícilmente puede relacionar los datos en un conjunto significativo, analizable y valorable. Conviene recordar que una de las formas más clásicas del olvido es la redundancia. *No se olvida por cancelación* -señala Umberto Eco- *sino por superposición, no produciendo ausencia sino multiplicando las presencias*¹⁶. Y eso es lo que está haciendo García Márquez en esta novela con plena conciencia del resultado que pretende obtener: desviar la atención del lector hacia otro lado. Que en una novela de ciento y pocas páginas se repita más de 200 veces el mensaje "lo van a matar", directa o indirectamente, tiene la eficacia de situar el discurso en un nivel fáctico en el que se equiparan de paso evidencias, creencias, concreciones, deseos, sueños..., todo ello con un patente sentido de marcar un ritmo del que el lector difícilmente se puede salir, consiguiendo de paso crear una sensación de veracidad y de evidencia.

Se puede presumir que la lectura es un acto reposado. Es verdad eso a primera vista, pero hay tres elementos que juegan a favor de que no lo sea tanto:

- 1.- La espontánea buena fe del lector en el autor;
- 2.- El hecho de tratarse de una novela policíaca, que empuja en su lectura en pos de encontrar la solución del enigma planteado;
- 3.- La aparente objetividad creada a base de una siembra de datos (el sonsonete del aviso de la muerte, las precisiones horarias, las precisiones de otro tipo: de maneras de vestir, de la reproducción textual de

□ U. Eco, "La dificultad de un Ars Oblivialis", *Rev. de Occidente* 100, sep. 1989, p. 27.

las palabras de los testigos, la presencia agobiante del campo semántico de la fatalidad...) y el hecho de tratarse de una crónica.

4.- Tampoco debe olvidarse que la forma narrativa tiene mucho de narración oral, con la dificultad que ello implica a la hora de confrontar los datos.

La novela concluye aparentemente con un estrepitoso fracaso del narrador-autor que es incapaz de aclarar el único enigma que sobrevolaba esta vieja historia: la inocencia de Santiago Nasar y, por ende, el descubrimiento del móvil de Ángela Vicario para incriminarle en el suceso. DE AHÍ QUE QUEDE TAN CLARO Y TAN CREÍDO Y CREÍBLE QUE LA SOLUCIÓN A TODOS LOS ENIGMAS ESTÁ EN LA ACCIÓN DE LA FATALIDAD. ¿A QUIEN BENEFICIA ESA SOLUCIÓN? A TODOS LOS IMPLICADOS. La reiteración del anuncio de la muerte desde el propio título hasta la teatralización pública del drama en el mismo momento de su culminación nos deben poner en guardia, como lectores, de que algo se fragua tras esa escaramuza: "La gente que regresaba del puerto, alertada por los gritos, empezó a tomar posiciones en la plaza para presenciar el crimen" (p. 174) ¿Por qué esa contumaz voluntad en hacernos partícipes del crimen y en dirigir nuestra mirada hacia ese punto?, ¿no estará el autor intentando ocultar con el exceso aparentes casualidades y ambigüedades algunos elementos de mayor trascendencia para la comprensión de la obra?

Las formas concretas con que se reviste esa aparente fatalidad no son sino torpezas humanas, Empezaremos por analizar las *contradicciones*, aunque no todas sí por lo menos las más llamativas. La primera y más grande de todas es que todo el mundo sepa que van a matar a alguien, que los asesinos no se cansen de publicarlo y que se entere todo el mundo menos el interesado que no se entera hasta el final y, desde luego, no entiende nada: "Entonces le preguntó en concreto si sabía que los hermanos Vicario lo buscaban para matarlo [...] - No entiendo un carajo-, dijo Santiago Nasar" (p. 183).

Analicemos la actuación de unos y otros sin olvidarnos nunca de la sociedad en la que nos encontramos y de su sistema de valores. Unos no hacen nada porque les tiene sin cuidado, otros porque les parece bien, algunos porque lo aplauden, y hay quien no se lo quiere acabar de creer para no tener que tomar partido. Los pocos que están dispuestos a intervenir no lo consiguen debido a la vorágine del momento: final de la parranda de la boda, llegada del obispo, noticia del asesinato anunciado, cambios de planes de Santiago, reacción negativa de la novia (Flora Miguel)..., el revuelo hace que no sea fácil dar con la víctima. Cualquiera podría haberle avisado pero

nadie le avisó. En cambio, sí fueron a ver el espectáculo al lugar exacto y se toparon más de una vez con la futura víctima.

La insistencia del narrador en la fatalidad es la que nos equivoca y nos induce a pensar que todos estaban deseosos de encontrarse a Santiago Nasar para avisarlo y que el azar hace que no den con él. Cuando la realidad es justamente la contraria. Todos, o muchos, se cruzan con la víctima y nadie hace nada por avisarlo. Todos se lavan las manos y dejan la acción en manos de los demás.

Hay un par de párrafos que son muy esclarecedores de todo este embrollo de coincidencias: "la realidad parecía ser que los hermanos Vicario no hicieron nada de lo que convenía para matar a Santiago Nasar de inmediato y sin espectáculo público, sino que hicieron mucho más de lo que era imaginable para que alguien les impidiera matarlo, y no lo consiguieron." (p. 81) Todo es claro y evidente, y, en cambio, al narrador, de repente, le entran dudas sobre qué era o no la realidad: "parecía ser". Y efectivamente no todo lo que se cuenta es cierto. Los gemelos cuentan en el juicio que fueron a buscarlo a casa de María Alejandrina Cervantes. Ésta lo niega y lo cierto es que no les hubiera dejado salir. Allí habían dejado a Santiago unas horas antes. En el mercado le dicen a todo el mundo que están afilando los cuchillos para matar a Santiago. Uno de los carniceros, Faustino Santos, se lo dice a un guardia, Leandro Pornoy, que murió al año siguiente y no se pudo saber por qué no intervino. Además, momentos después pasa por la tienda de Clotilde Armenta a recoger la leche para el alcalde y habla con los hermanos Vicario, con lo que se supone que se enteró de sus intenciones, ya que estos no se las ocultaron a nadie, y no debió parecerle mal, pues no actuó como representante de la ley que era deteniéndolos. Se conforma con comunicárselo al alcalde, el coronel Lázaro Aponte. ¿Es esto fatalidad o incumplimiento de obligación?

Clotilde Armenta despierta a su marido, Don Rogelio de la Flor, y le comenta que los hermanos Vicario están en la tienda con la intención de matar a Santiago Nasar. Éste le contesta: "No seas pendeja" (p. 90). Otro que prefiere darse por no enterado. Todos piensan en que otro será el que la dé. ¿Destino o insolidaridad?

Los únicos que hacen algo, los padres de Margot, llegan tarde. La insistencia de Margot de que se vaya con ella a desayunar es interpretada a veces por Cristo Bedoya como que ya sabía que lo iban a matar y lo quería esconder en su casa. Si se analiza racionalmente todo fue de lo más lo normal, tanto la insistencia de Margot, pues el desayuno estaba ya servido, como la negativa de Santiago, pues quería cambiarse de ropa para salir

temprano. Nada anormal que no sea fantaseado a *posteriori*. Aclara el narrador poco más adelante que su hermana Margot era una de las pocas personas que no sabía nada.

Finalmente la actuación de Nahir Miguel, padre de Flora, es la que pone un poco de orden y racionalidad en el asunto. Le pregunta si sabía que los hermanos Vicario le andaban buscando para matarlo y si sabía por qué. La respuesta de Santiago le hace confesar: "Se puso pálido, y perdió de tal modo el dominio, que no era posible creer que estaba fingiendo", me dijo. Coincidió en que su actitud no era tanto de miedo como de turbación" (pp. 182-3). Le dice que sólo le quedan dos caminos o esconderse en su casa o salir con su rifle. La respuesta de Santiago Nasar no puede ser más clara: "No entiendo un carajo" (p. 183) y salió sin el arma, o armado de su propia inocencia, podríamos decir.

Hay otro asunto que riza el rizo en esto de las apariencias, se trata de la acusación de Ángela. En un caso afirma "Fue mi autor", pero en otro caso la versión es ligeramente distinta: "Yo mismo traté de arrancarle esa verdad cuando la visité por segunda vez con todos mis argumentos en orden, pero ella apenas si levantó la vista del bordado para rebatirlos. -Ya no le des más vueltas, primo -me dijo-. Fue él" (p. 145). No estamos todavía en condiciones de analizar esta doble versión, pero más adelante veremos las implicaciones que tiene la primera versión y cómo la segunda es mucho más sibilina: ambos saben que el significado concreto de esa ambigua expresión "mi autor" y quién es ese "él" de la segunda, que evidentemente no fue Santiago Nasar.

Casi 50 veces se repite "que lo iban a matar...", lo cual hace evidentemente que no es casualidad su reiteración. Ese sonsonete rítmico tiene el mismo sentido de creación de una mentalidad o creencia, y ese es el sentido de su presencia aquí. Su función, cual la del bajo o la batería en una orquesta, es la de crear el ritmo, en este caso la de convencer por reiteración de que lo que no puede ser no puede ser y, además, es imposible. Cuando se está leyendo la novela por primera vez en el gozo de la lectura queda la sensación de una reiteración grande, pero si nos molestamos en contarlas vemos que no es casual, que tiene una clara funcionalidad en la obra. Dicho de otra manera acaba creando la sensación de que aquel acto era inevitable y termina por hacernos creer, de tanto oírlo repetido, que esa es la verdad y la única verdad, a pesar de que, o precisamente por eso, la historia está contada a *posteriori*, después de saber lo ocurrido. No se trata de una profecía, como se hace todo lo posible para que piense el lector, sino de una realidad conocida de antemano. Luego no existe encadenamiento causal, que parece ser lo que se pretende, entre una profecía y su cumplimiento. Lo

que existe es creación de un caldo de cultivo donde se reproduzca a la perfección la creencia fabricada para la exculpación del colectivo y de los individuos convertida en convicción y certidumbre.

En la misma dirección y sentido que los casos anteriores se debe analizar el asunto del mensaje anónimo dejado bajo la puerta. También es este un dato con el que se diseña el mismo proceso trascendentalizador y demostrativo de la acción de la fatalidad que con el de la puerta a base de repetirlo y repetirlo. No debemos olvidar tampoco que una de las grandes cualidades de la escritura de García Márquez es su probada e inusitada capacidad para encantar por medio de la palabra. Que nadie viese el mensaje de debajo de la puerta no parece raro en cualquier circunstancia y menos en las que allá se daban. Él, gavilán perdicero, siguiendo con la vista a su presa, y ella asustada criatura intentando evitar ser cazada y encontrándose con su mano en "toda la panocha". Así es que tampoco es de extrañar que desobedeciese a Plácida Linero y dejase la puerta de adelante abierta para no ser nuevamente manoseada.

No debemos despachar sin análisis la versión que nos da del juez el narrador, éste actúa como el mago prestidigitador actuando ante un público numeroso, nada por aquí nada por allá, lo ven bien claro todos, no hay trampa ni cartón: multitud de testigos frente al juez instructor. Junto a ello, las anécdotas que va deslizándose sobre el juez son pocas pero certeras. No acaba de encontrar su nombre, mala suerte, no puede contar con su testimonio. No se sabe si resulta tan creíble que fuese tan difícil con el empeño que parece demostrar el narrador en pescar en aquel "estanque de causas perdidas". ¿Pero es casual ese encadenamiento de multitud de testigos, frente al juzgado se agolpa tal multitud que tiene que pedir tropas de refuerzo para encauzarla (p. 157), numerosas personas ayudaron al narrador a buscar el sumario..., frente al juez instructor? ¿O se trata de una relación premeditada por parte del narrador: unos creando la opinión popular y el otro intentando racionalizar la historia? Queda claro que el retrato negativo del narrador no ayuda a dotar de autoridad moral el intento racionalizador del juez y menos cuando acaba contándonos irónicamente el infantil dibujo del corazón traspasado por una flecha "con un trazo feliz de la misma tinta de sangre". Destruída la credibilidad del juez, la única que queda en firme es la del narrador.

Otra contradicción aparente es que Ángela Vicario hubiese perdido la virginidad en el pueblo sin que nadie lo supiese. Aparece en algún momento como otro suceso fatal: "Nadie hubiera pensado, ni lo dijo nadie, que Ángela Vicario no fuera virgen. No se le había conocido ningún novio anterior y había crecido junto con sus hermanas bajo el rigor de una madre de hierro"

(p. 61). Pero no es así, ni fatal ni nada, simplemente es bien sabido que incluso en estas sociedades hay gente discreta o muy discreta.

Bien puede ser cierta la extrañeza de que no se supiese, pero incluso eso es falso, hay tres personas por lo menos que lo sabían: su autor y sus dos únicas confidentes, que le ayudaban a hacer flores de trapo. Ellas le disuadieron de que se lo dijese a alguien y le aconsejaron que engañase a su marido. "Ángela Vicario me contó muchos años más tarde cuáles fueron los artificios de comadrona que le habían enseñado para engañar al esposo" [...] "todo lo contó sin reticencias, hasta el desastre de la noche de bodas. Contó que sus amigas la habían adiestrado para que emborrachara al esposo en la cama hasta que perdiera el sentido, que aparentara más vergüenza de la que sintiera para que él apagara la luz, que se hiciera un lavado drástico de aguas de alumbre para fingir la virginidad, y que manchara la sábana con mercurio cromo para que pudiera exhibirla al día siguiente en su patio de recién casada." (pp. 139 y 145-6).

Nada tiene que ver la fatalidad con el hecho de que Ángela guardase su secreto como una tumba. Ahí aparece de refilón el tema de las apariencias, tan querido al barroco como los temas de la fatalidad o el honor, cuya importancia es suma en esta obra. Podía haber guardado las apariencias pero no quiso. Eso no son suposiciones sino un hecho declarado. ¿Por qué? Si tenemos en cuenta que el personaje de Ángela es el menos alienado del conjunto, el único que posee el destino de su vida en sus manos, por ahí puede encontrarse una respuesta a la pregunta. No es tan tonta como para no saber la trascendencia del asunto, es fuerte y capaz de guardar el secreto, sabe que quien se llevó su virginidad no lo va a hacer público. Su negativa a engañar a su futuro esposo está en su propio carácter.

Otra supuesta contradicción, o apariencia de fatalidad, es la equivocación en la interpretación del sueño del hijo por parte de la madre. Es cuanto menos curioso que todo el mundo se quede con el error interpretativo de los sueños y a nadie parezca normal la declaración del narrador de que Santiago Nasar interpretase su estado como "los estragos naturales de la parranda de bodas que se había prolongado hasta después de la media noche", acompañándolo con una aspirina para borrar los efectos de la resaca. Lo que sí resulta más extraño es que nosotros, habitantes de países de mentalidad científica, nos cuestionemos este asunto como una contradicción y no como una superhechicería.

El desacuerdo sobre el clima el día de autos es otra aparente contradicción que se saca a colación. El recuerdo del tiempo es curioso: "Muchos coincidían en el recuerdo de que era una mañana radiante... como era de pensar que lo fuera en un buen febrero de aquella época. Pero la mayoría

estaba de acuerdo en que era un tiempo fúnebre, con un cielo turbio y bajo y un denso olor de aguas dormidas..." (p. 11) No deja de llamar la atención esa contraposición de "muchos" y "la mayoría". La mayoría es lo que oficialmente está declarado. Y el recuerdo ha declarado día de luto sobre aquella mañana, el luto debe serlo con todas sus consecuencias aun acomodando las circunstancias para que todo cuadre.

Dejemos sin agotar las aparentes contradicciones y pasemos a analizar las ambigüedades, dudas, coincidencias. Éstas son otro de los soportes fundamentales de la trama dramática. Porque hay un drama que el autor convierte en tragedia. El drama es la muerte violenta y fuera de lugar de un hombre. La tragedia es la falta de sentido, de racionalidad. Ése es el sentido que tiene esa ambigüedad esencial de la obra: aparentemente nada acaba sabiéndose de quién fue realmente el que cometió el crimen de honor.

Una de las cuestiones más ambiguas y al parecer muy importante en la obra es si Santiago Nasar es inocente o culpable de haber "desflorado" a Ángela Vicario. El narrador aparentemente no se erige en ningún momento en juez, sino que como aparente investigador objetivo deja que sea simplemente la sociedad, el pueblo, quien lo juzgue y condene sin entrar en más consideraciones que puedan poner en duda esta sentencia: "Santiago Nasar había expiado la injuria, los hermanos Vicario habían probado su condición de hombres, y la hermana burlada estaba otra vez en posesión de su honor" (p. 134). A pesar de que acabará quedando clara la inocencia de la víctima.

Todo el mundo había cumplido a la perfección su papel en el drama. Pero la inocencia de Santiago Nasar introduce un elemento importante en la obra, la falta de justificación del crimen. De haber sido el muerto el culpable, estaríamos ante un drama explicable, incluso justo para algunos que argumentarían la costumbre como norma o ley de cualquier pueblo.

García Márquez condena sin paliativos como criminal (inocencia, indefensión, barbarie, insolidaridad...) ese sistema de valores que sustenta tal acto digno de lavarse con la sangre de la muerte.

El interés de García Márquez no está sólo en aclarar la acusación de Ángela, cosa que no consigue plenamente, sino más bien se desplaza fundamentalmente a presentar ese mundo que es capaz de producir esa tragedia y en analizarlo. Al final, ese resulta ser el "culpable". Y lo pongo entrecomillado porque esa culpabilidad no exonera a los individuos porque ellos son los que mantienen el sistema de valores y los que actuaron para que sucediera lo que sucedió. Y en eso se diferencia básicamente la crónica periodística de la crónica literaria: en el análisis de las causas, tanto individuales como sociales. También está la diferencia de que una crónica

periodística trata de contar un caso particular, mientras que la crónica literaria, artística, trata de que ese caso sea universal, se centra en la explicación del contexto.

Sin embargo, nuestro protagonista parece el único en todo el pueblo que desconoce el motivo por el cual los gemelos Vicario quieren matarlo. Si damos un rápido repaso a los momentos anteriores a su muerte, observaremos que Santiago Nasar sale de su casa a las 6.05 de la mañana bien vestido, soñoliento pero de buen humor y con ánimo de seguir la fiesta. Así van transcurriendo los minutos, las horas, y nos enteramos de que todo el mundo conoce la próxima muerte de Santiago menos él: "Nadie se preguntó siquiera si Santiago Nasar estaba prevenido, porque a todos les pareció imposible que no lo estuviera" (p. 35). Nadie parece creer totalmente que él sea culpable, nadie parece entenderlo, nadie quiere afirmarlo con seguridad y sin embargo nadie es capaz de prevenirlo porque dan por sentado que esa muerte debe hacerse realidad: "Nadie podía explicarme cómo fue que el pobre Santiago Nasar terminó comprometido en semejante enredo", dice Margot, la hermana del narrador (p. 38). Entonces ¿qué motivos hay para que no intenten todos evitar el crimen? ¿Por qué el narrador repite tantas veces el pronombre indefinido "nadie"? Y, mientras tanto, nuestro joven personaje sigue tan feliz y despreocupado, sin saber que le ha llegado su hora final: "ninguno de nosotros vislumbró el menor cambio en su modo de ser" (p. 68).

Cuando ya todo parece inevitable, el padre de su novia, Nahir Miguel, logra comunicarle el destino que le espera. Pero incluso su futuro suegro no está convencido de la inocencia de Santiago: "Tú sabrás si ellos tienen razón, o no" (p. 183). Sin embargo, el narrador vuelve a sorprendernos al comentar la actitud de Nasar: "No entiendo un carajo" (p. 183). Y el mismo autor-narrador hace más hincapié todavía en la no culpabilidad de Nasar al decir: "cuando supo por fin en el último instante que los hermanos Vicario lo estaban esperando para matarlo, su reacción no fue de pánico, como tanto se ha dicho, sino que fue más bien el desconcierto de la inocencia" (pp.161-2). ¿Cuál es, por tanto, el motivo de que todo el mundo se ponga, al menos aparentemente, en contra de la víctima? Lo analizamos a continuación.

- Santiago Nasar pertenece a un estatus social elevado.
- Por otra parte, Nasar pertenece al grupo étnico árabe que, a pesar de vivir en el mismo pueblo, forman una comunidad aparte y no conviven con la gente nativa.
- Nasar es un joven de 21 años que posee un gran atractivo físico, tiene éxito con las mujeres, desde la prostituta "oficial" del pueblo, pasando por la hermana del narrador, Margot, que lo

admira, hasta llegar a ser el amante preferido de la *madama* local...

- En cuanto a su carácter y su capacidad intelectual, era alegre y pacífico, y de corazón fácil y tenía una inteligencia superior y un porvenir brillante.
- No era de los del pueblo de toda la vida, pertenecía a un grupo extranjero.
-

Todo ello crea cierta animadversión hacia el protagonista. Primero no hay que olvidar esa nota de xenofobia de Fausta López: "Como todos los turcos" (p. 162). Cabe recordar, también, que la envidia es una de las características más típicas de este tipo de sociedades cerradas e incultas. Probablemente en ese tipo de sociedad cerrada sean éstos motivos suficientes para querer que Santiago Nasar muera o, sin llegar a tanto para, no hacer nada por impedirlo, como más de uno del pueblo apunta.

Si la inocencia es un dato fundamental para que el drama acabe convirtiéndose en tragedia, el exceso en el cumplimiento de la venganza es el que dota al drama de la dimensión mítica. El exceso es lo que aporta el patetismo de la tragedia y *saca a la luz el fondo bárbaro, sobre el cual, contra el cual, edifican los hombres lo que llaman civilización y es con trazos oníricos, como en una incomportable pesadilla, que el crimen es contado*¹⁷. No es un crimen lo que el autor nos cuenta sino un sacrificio bárbaro, ritual y pagano que necesita de la inocencia de la víctima para alcanzar esa dimensión. Y así es como en toda la obra se van dejando marcas que nos llevan a admitir sin duda esa verdad que nunca se aclara.

A la hora de buscar coincidencias se exagera (opinión popular) (recuérdese que cualquier mínimo suceso en la elaboración posterior popular acaba tomando proporciones alarmantes) hasta la saciedad y el modo condicional se convierte en refugio de la irracionalidad: si el obispo no hubiera anunciado su viaje, si el obispo hubiese desembarcado, si Santiago Nasar se hubiese quedado en la cama, si se hubiese ido a la hacienda... Una serie interminables de *sí, sí, sí...*, que es una de las maneras más populares de recrear, en el sentido más primigenio de olvidar y volver a crear, las situaciones embarazosas o peligrosas. En esas sociedades nadie sabe que la libertad es elección y, por lo tanto, la elección es no sólo tomar una alternativa sino, y a la vez, descartar otras. Todos esos condicionales que no han sucedido son los que ayudan a crear esa sensación de fatalidad.

□ Ángel Rama, "Introducción" *Crónica de una muerte anunciada*, pp. 14 y ss.

Es propio de la mentalidad inculta buscar *casualidades* que expliquen algo tan inexplicable como que ellas mismas existan. En otras épocas se han quemado brujos, se han torturado en tribunales inquisitoriales, se ha echado la culpa de desgracias a grupos étnicos... Explicaciones que demuestren como parte de la realidad lo que nos negamos a aceptar como hechos consumados. Ese sentido tiene por ejemplo, los siguientes: la discusión climática es de lo más absurda y clarificadora; la luminosidad, presagio que creen ver en el cuerpo de Santiago Nasar muerto no deja de ser una creencia, problema de fe y de exaltación, no un hecho comprobado y científico; la que ven cuando Santiago Nasar está esperando al obispo, hay que tener en cuenta que la ven o recuerdan después de la muerte no antes; lo del destripe de los conejos es una conversación trivial que se magnifica *a posteriori*; el hecho de que Santiago Nasar se estremeciese o comentase lo de las vísceras es un elemento de relleno del autor para acumular, para dar la sensación de multiplicidad de casualidades que avalarían una supuesta fatalidad. Hay un afán en justificar todo, que a poco que se caiga en cuenta de ello le pone a uno la mosca detrás de la oreja. Por ejemplo, todo el mundo de aquel pueblo va a esperar al obispo, suponemos que todos sabían que era difícil que el obispo bajara del barco, pero sólo se justifica o parece que Santiago Nasar debe justificar su asistencia a tal acto: Santiago Nasar sabía que era difícil que el obispo bajara del barco, "pero los fastos de la iglesia le causaban una fascinación irresistible. 'Es como el cine', me había dicho alguna vez" (p. 17).

Junto a estas ambigüedades básicas, aparecen otras muchas que colaboran eficazmente a dar la apariencia de una evidente fatalidad y que no son otra cosa que meros desacuerdos de los recuerdos, unas veces interesados, otras parte de la misma realidad o de diferentes puntos de vista. Se citan entre estas, por ejemplo, la diversidad de versiones sobre el clima que hacía el día de autos, si la cocinera y su hija sabían o no que iban a matarle, si fueron al burdel o no los hermanos Vicario antes de cometer su asesinato, si estaban o no borrachos, si su madre se equivocó en la interpretación de los sueños...

El sentido de la fatalidad de este libro hay que buscarlo en el Barroco español: *La vida es sueño* de Calderón, *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina, *La conversión de la Magdalena* de fray Pedro Malón de Chaide..., y en la interpretación de la tragedia en el siglo XX, vista como resultado de las imprudencias y de las imbecilidades humanas (véase el uso

“esperanzador” y de “catarsis” de la tragedia en Antonio Buero Vallejo¹⁸[25]. La fatalidad era una fuerza sobrenatural que servía como explicación de aquellos actos que resultaban inexplicables en las sociedades precientíficas de épocas pasadas. En la actualidad, y ya en los siglos XVI y XVII como hemos visto, es una aleación de ignorancia, mala fe y negligencia, sin olvidarse del interés de algunos o de muchos. Es el escudo tras el que se protegen y al que atribuyen algunos individuos los actos que, de hecho, llevan a la práctica de la manera más normal pero de cuya responsabilidad se quieren librar y en cuyo carácter ajeno y sobrenatural se quieren amparar. En este caso, fatalidad es sinónimo de imposición del orden establecido con la intrínseca ley de no poder ser cuestionada. Siempre es peligroso ponerse del lado de la víctima.

El hecho de ser la fatalidad un elemento estructural de la novela no significa que sea determinante de la realidad sino que así lo creen los protagonistas y lo muestra el autor como hilo argumental. Es parte de la tensión propia del género policial, parecer lo que no es. También veremos que es verdad que el último capítulo empieza volviendo aparentemente a asegurar la intervención de la fatalidad.

Los argumentos con que en la novela se pondera la progresión y la naturaleza de la fatalidad no son nada convincentes, aunque sí son muy publicitados. Los dos argumentos más usados son una intrínseca bondad de los actores de la tragedia, tanto directos como indirectos, y más persuasivo y desmesurado esfuerzo de los criminales por evitar el crimen anunciándolo a los cuatro vientos. Todo ello adobado con una lógica aplastante de unos hechos encadenados por la convicción y conveniencia del narrador-autor. El mismo se basa en el modelo de la tragedia griega: fatalidad, inocencia y sacrificio bárbaro. Pero, como señala Ángel Rama¹⁹[26], son también las tres patas que sostienen el banco del folletín del siglo XIX y el de las literaturas populares: pliegos de cordel, romances, romances de ciego, radio o telenovelas... Por lo tanto, son los ingredientes básicos de la cosmovisión popular que vive en gran parte de las comunidades rurales (recuérdese lo que publicaba aquel periódico del siglo pasado llamado *El caso* o los crímenes de lo que se ha dado en llamar *la España profunda*).

¹⁸ Eduardo Mateo, “El existencialismo en *El tragaluz*: La figura del padre”, *Notas y Estudios Filológicos* 5, UNED Pamplona, 1990, p. 140.

¹⁹ Ángel Rama, “Introducción”, *Crónica de una muerte anunciada*, opus cit., pp. 18-9.

Muchos lectores se quedan en la superficie de que una atmósfera de tragedia arrastra a los asesinos y pesa sobre Santiago Nasar. Pero no debe olvidarse que esa "atmósfera" es producto del sistema de contravalores de ese pueblo y de la creación de una tupida red o tela de araña de la que la víctima no podrá salir. La tragedia se lleva a cabo por el rencor, la ligereza, y el olvido de sus habitantes, a lo que hay que unir el código del honor que esos mismos habitantes respetan y ven con buenos ojos.

VIII. ¿QUIÉN FUE EL CAUSANTE DE LA TRAGEDIA?

Conviene deslindar la realidad de los hechos de la ficción literaria. La realidad de los hechos es pura historia ajena que no tiene mayor importancia en el presente. Lo que sí interesa ahora es la realidad de la ficción. Desde el punto de vista del género policíaco, el misterio que queda por resolver es saber quién fue el autor, cómo se le llama en la obra. Lo que parece ser una crónica periodística (asunto de las apariencias), donde el narrador está inmerso en el mismo plano de realidad, se convierte paso a paso en una obra de ficción con el resultado de que el personaje que acompañó a Santiago Nasar durante toda la noche, excepto en el momento en que no tiene coartada, queda fuera de todo campo de investigación porque él se ha convertido en el investigador, es decir, en un personaje real.

Pero el narrador, periodista y detective, se anega en las subjetividades deformantes de los terrenos pantanosos de la memoria. Y no por imposibilidad o extravío, sino con un código temporal de relojería. Así nos lo hace ver Ángel Rama. Desde el principio de la novela, el narrador nos anuncia su propósito: "Cuando volví a este pueblo olvidado tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria", hasta que en el último capítulo en que agrega la siguiente precisión de su intención: "ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo", que son las "tantas casualidades prohibidas a la literatura para que se cumpliera sin tropiezos una muerte tan anunciada", que nos apunta el narrador en otro momento para trasladar la responsabilidad del encadenamiento de los hechos del plano de la individualidad al plano de la fatalidad.

No es de extrañar que con la cantidad de datos minuciosos que se ofrecen en la novela, se tratase de "saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad" a cada uno de los actores, incluido el narrador. Y ahí es donde llegamos a un punto crucial de nuestra investigación donde se da el salto trascendental de producirse la equiparación de la fatalidad como una forma de moralidad que exculparía a los habitantes del lugar. Incluso se añade de la madre, Plácida Linero, que "se liberó a tiempo de la culpa" como la mayoría de los demás, salvo algunos más débi-

les y colaterales que sucumben por el camino: Hotensia Baute, Flora Miguel, Aura Villeros, Rogelio de la Flor. Las conclusiones decepcionantes a que llegan tanto el autor-narrador de esta novela como los periodistas que escribieron la crónica son las mismas a la que llega el juez al terminar su investigación: "Lo que más le había alarmado al final de su diligencia excesiva, fue no haber encontrado un solo indicio, ni siquiera el menos verosímil, de que Santiago Nasar hubiera sido en realidad el causante del agravio".

¿Por qué tanto esfuerzo para entregarnos intacto el enigma de los habitantes de Sucre (quién fue el que perjudicó a Ángela-Margarita)? A esta pregunta responde Ángel Rama: "Es ese nombre que nunca se pronuncia en la novela. Podría ser cualquiera, ya hemos anotado, pero en todo caso, ninguno de los nombrados en la novela, porque todos resultan liberados de sospechas a través de las plurales informaciones recogidas por el Narrador y su socios el juez sumariamente. Forzoso es convenir que ese halcón que se ha alzado con la virginidad de Ángela Vicario es el más astuto de todos, pues ha obrado en sigiloso secreto y nunca se ha dado a conocer. Es una oquedad del relato a la cual interrogan sin cesar actores y espectadores del drama: 'La versión más corriente, tal vez por ser la más perversa, era que Ángela Vicario estaba protegiendo a alguien a quien de veras amaba y había escogido el nombre de Santiago Nasar porque nunca pensó que sus hermanos se atreverían con él'.²⁰ La respuesta de Ángela Vicario al juez no aclara nada: "Fue mi autor". Pero no debemos olvidar que esa respuesta nos llega por boca del narrador y a estas alturas ya sabemos que no es un narrador imparcial, que él también está inmerso en el drama y por tanto puede estar movido por sus intereses, miedos o pasiones. Y concluye afirmando: "Sobre todo si nos preguntamos *cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad* al Narrador, repitiendo por tanto la pregunta que él hace en la novela pero volviéndola sobre él".

IX. EL INVESTIGADO INVESTIGADOR

La sorpresa que va anunciando el autor cuando pone el suspense de la obra en si de verdad Santiago había sido el culpable o no de lo que se le acusaba no es otra cosa que una llamada de atención hacia el lector para que no se deje engañar por las apariencias y por eso culmina con esa frase ambigua de la protagonista de: "Déjalo ya primo, Fue él", que es lo mismo que acabar concluyendo: ¿qué importa eso?, para qué remover más, bastante pasó

□ Ángel Rama, "Introducción", *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, Círculo de lectores, 1981, pp. 31-2.

ya, no quiero volver a empezar otra vez, lo importante es que alguien murió por esa imbecilidad. Ni siquiera se le plantea la otra alternativa de casarse con ella al presunto ofensor, ¿por qué? "lo que más le había alarmado al final de su diligencia excesiva fue no haber encontrado un solo indicio, ni siquiera al menos verosímil, de que Santiago Nasar hubiera sido en realidad el causante del agravio." (p. 159). La amigas de Ángela se mantuvieron en que sabían "el milagro", pero no el santo" (p. 159); Ángela contestó impasible con la enigmática frase de que Santiago Nasar: "Fue mi autor" (p. 160).

Cierto es que a las alturas de más de veinte años pasados no tenía mayor sentido el cambiar de confesión. Lo único que hubiese ocurrido es que el drama se hubiese ampliado mucho más. No era Ángela amante de los escándalos ni mujer de rompe y rasga, aparece más bien poco amante de los escándalos públicos.

Vamos a tomar al pie de la letra la declaración de Ángela y nos encontramos con dos autores posibles: su autor material, su padre, y su autor en la ficción, el narrador. En ambos casos sendos personajes tienen coartada para no intervenir en el suceso pues ambos son de los pocos que no se habían enterado del problema o drama. Los únicos, según la lectura de la novela, de los que se nos asegura que no conocieron la falsa acusación²¹, y, por lo tanto, no pudieron intervenir en atajar el crimen, son: el padre y las hermanas de Ángela, y el narrador, primo de Ángela, que se equipara sin ninguna dificultad con el autor de la novela. En el caso, improbable pero no seguro, que estemos ante un incesto, éste puede ser la explicación de que Ángela ataje por inculpar a ese personaje que cree estará a salvo de la ira de los hermanos. En el otro caso, que la relación extramarital haya sido con su primo y narrador, la razón de callarse puede simplemente ser la de querer protegerlo. Hay algún dato perdido que podría apuntar en esa dirección. Sin ir más lejos, el simbolismo al principio mencionado del nombre del narrador, Gabriel, que "es el guardián del tesoro celestial, el Ángel de la Redención y el supremo mensajero de Dios". El enigma queda finalmente desvelado, el narrador y primo fue el que mantuvo las relaciones sexuales con su prima. La inocencia de Santiago Nasar queda clara, como ya sabía y mantenía el narrador.

²¹ La inocencia de Santiago es casi necesaria en el ir y venir de la trama novelesca, pero, por otra parte, hay que tener en cuenta que la desconocida identidad del culpable (fijémonos que con el uso de esta palabra valorativa estamos entrando en el sistema de valores del pueblo de la novela y asumiéndolo) es condición necesaria para que se produzca la fatalidad o su apariencia

Si todavía no se ve claro, hay otro camino que nos lleva a la misma conclusión. Nada más iniciarse la narración, el narrador se desentiende del caso alejándose para evitar cualquier suspicacia que pudiera relacionarlo con el crimen, así en la segunda página cuenta: "Yo estaba reponiéndome de la parranda de la boda en el regazo apostólico de María Alejandrina Cervantes, y apenas si desperté con el alboroto de las campanas tocando a rebato, porque pensé que las habían soltado en honor del obispo" (p. 11). La distribución de la información importante a lo largo de la obra es de suma trascendencia, pues en la mayoría de los casos lo más importante suele aparecer de rondón con esa nota de marginalidad que ya hemos comentado. El narrador puede objetar siempre que la ha dado, pero al lector le será muy difícil identificarla.

Este secreto es el elemento que nos lleva a investigar. "Tampoco se supo con qué cartas jugó Santiago Nasar [...] He tenido que repetirlo muchas veces, pues los cuatro habíamos crecido juntos en la escuela y luego en la misma pandilla de vacaciones y nadie podía creer que tuviéramos un secreto sin compartir y menos un secreto tan grande" (pp. 68-9).

Si juntamos estas informaciones desperdigadas por la novela vemos que sí existe un secreto que el narrador no compartía con sus amigos y, sobre todo, con Santiago: su entrada en secreto en la habitación de María Alejandrina. Y tal secreto no se trata de una cuestión menor o baladí, sino de una especie de infidelidad grave, el propio narrador lo califica de "secreto tan grande". Lo cual nos lleva a deshacer aquella otra aparente contradicción del secreto de que Ángela Vicario hubiese perdido la virginidad en el pueblo sin que nadie lo supiese, que lo hace aparecer como un suceso fatal: "Nadie hubiera pensado, ni lo dijo nadie, que Ángela Vicario no fuera virgen. No se le había conocido ningún novio anterior y había crecido junto con sus hermanas bajo el rigor de una madre de hierro" (p. 61). Ahora vemos como las fatalidades son muchas veces ausencia de respuestas, y muchas veces, interesadas.

En la novela ya no le interesa al autor-narrador el desvelar directamente ese secreto pues a nada ayudaría en la concepción de la novela, incluso desharía la novela pues se fundamenta, desde el punto de vista de la lectura, en la necesidad de que haya un misterio que descubrir.

Una tercera posibilidad es que esa enigmática declaración de Ángela se refiera a su autor como a alguien que la hizo mujer. También es importante recurrir al propio García Márquez ahora para despejar otra incógnita: por qué nos vela y no nos lo desvela. Ya hemos visto anteriormente el desprecio de García Márquez por el género policíaco en el que se revelan todos

los misterios. Todo apunta, pues, en el terreno de la ficción, a desvelar que auténtico misterio que se quiere desvelar en la novela no es la culpabilidad o no de Santiago Nasar, sino quién fue realmente al que sustituyó. Y en la novela sólo el narrador es quien pudo haber sido con quien Ángela había tenido las dichas y trágicas relaciones prematrimoniales.

Acabado el misterio, lo que importa a García Márquez a estas alturas no es la reconstrucción de los hechos sino el análisis moral del drama, y ahí es donde esta su liberación. De haberse 'inculcado' no hubiese tenido capacidad moral para contar la novela.

X. BIBLIOGRAFÍA

ECO, U., "La dificultad de un Ars Oblivionalis", *Revista de Occidente* 100, sep. 1989, p. 27.

FERNÁNDEZ-BRASO, M., *Gabriel García Márquez: una conversación infinita*, 2ª ed., Madrid, Azur, 1969, p. 88.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, Bru-guera, 1981.

- "El cuento del cuento", *El País*, 26 de agosto de 1981, p. 7.

MATEO, E., "El existencialismo en *El tragaluz*: La figura del padre", *Notas y Estudios Filológicos* 5, UNED Pamplona, 1990, p. 140.

RAMA, ÁNGEL, "Introducción", *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, Círculo de lectores, 1981.

- *Magazine Littéraire*, núm., 178, París, noviembre de 1981, pp. 20-5, p. 33.

RICHARD L. PREDMORE, "El mundo moral de 'Crónica de una muerte anunciada'", *Cuadernos Hispanoamericanos* CXXX, 1982, p. 707.

ROCA, J. Y CALDERON, C., "García Márquez lo vio morir", *Magazine al día*, Bogotá, 28 de abril de 1981.

TORRES FIERRO, D., *Blanco y Negro Cultural*, (29-11- 2003), p. 5. (Entrevista con Juan Benet).