



García Márquez entre la tragedia y la policial o Crónica y pesquisa de la crónica de una muerte anunciada

ANGEL RAMA

1. *Anécdota real y ficción literaria*

Crónica, y no novela, prefirió el autor para el título. Aunque siempre ha defendido, aun tratándose de sus más fantasiosas invenciones, la estricta realidad de los sucesos que cuentan sus libros, nunca como ahora en esta última obra ha sido tan explícito e insistente. Se trata de una *crónica* y es consciente de las dos definiciones que del término da el Diccionario, las cuales se combinan elusivamente en su libro: "Historia en que se observa el orden de los tiempos" y "Artículo periodístico sobre temas de actualidad". Hará historia, aunque no conservará el orden de los tiempos y actuará como el periodista que recaba información aunque su tema no sea de actualidad, dado que desentierra un episodio ocurrido 27 años atrás en un pequeño pueblecito de la costa colombiana.

Esta petición de principios ha sido acompañada por la sociedad colombiana que rodeó la aparición del libro de la máxima expectativa: la nunca vista tirada inicial (un millón de ejemplares), la lectura casi pública por todos los sectores sociales, la reconstrucción periodística de los sucesos que sirven de base a la novela. *Magazín al día*, la nueva revista colombiana, comisionó a dos perspicaces periodistas, Julio Roca y Camilo Calderón, para que hicieran, paralelamente al libro, la *crónica* del trágico episodio ocurrido el 22 de enero de 1951 en el municipio de Sucre donde "el joven sucreño Cayetano Gentile Chimento, de 22 años, estudiante de tercero de medicina en la Universidad Javeriana de Bogotá y heredero de la mayor fortuna del pueblo, cayó abatido a machetazos, víctima inocente de un confuso lance de honor y sin saber a ciencia cierta por qué moría".¹

¹ "García Márquez lo vio morir" por Julio Roca y Camilo Calderón, en: *Magazín al día*, Bogotá, No. 1, 28 de abril de 1981. pp. 52-60, 108-109.

La *crónica* de los jóvenes periodistas colombianos construye el doble fantasmal de la *crónica* que escribió García Márquez: también ellos fueron al pueblo de los hechos, también ellos interrogaron a los testigos, también ellos reconstruyeron los sucesos, y luego cotejaron su información con la manejada por el autor en la novela, estableciendo identidades y semejanzas pero, sobre todo, diferencias. Pues éstas no sólo delimitan el territorio de ambas pesquisas, sino que además fijan la frontera entre la crónica periodística y la literatura.

Escribiendo su *Crónica*, García Márquez pudo haber repetido la frase de Federico García Lorca justificando la que veía como una mutación de su estilo al redactar *La casa de Bernarda Alba* a partir de un episodio de la vida pueblerina andaluza: "Realidad, realidad, ni una gota de poesía". Tal como pasó en este ejemplo, los lectores de García Márquez no dejarán de percibir en su obra al Autor, que francamente asume, como en ninguna otra producción anterior, el papel de "Deus ex machina". No meramente en esos artilugios del estilo que, como los similares de Borges, han pasado a ser la marca de fábrica que se pone en el orillo de la tela y que por su repetición han dejado de maravillarse como lo hicieron inicialmente (la moneda de oro que se tragó a los cuatro años Santiago Nasar y es descubierta durante la autopsia; la raya que traza en la tierra el dedo del Bayardo San Román borracho atravesando el pueblo entero, etc.) sino sobre todo en esa sutil distancia respecto a la realidad que también los periodistas dicen haber reconstruido. Los lectores que cotejen ambas *crónicas* convendrán que la obra de García Márquez no ofrece la desnuda, aséptica, objetiva enunciación de hechos ocurridos en la realidad, en un pueblo real con seres reales, sino esa otra cosa que es la literatura, ese tejido de palabras y de estratégicas ordenaciones de la narración para transmitir un determinado significado, que sean cuales fueren sus fuentes, no es otra cosa que una invención del escritor. En el mejor de los casos, *una lectura de la realidad*; en el más común, *una interpretación*; en el más afinado, *una invención a la manera de la realidad*, que vale tanto como decir, *un artificio*. Un juego de palabras que nos fascina y engaña con sus pases de prestidigitación, sabiendo bien que no es magia, que no es realidad, pero que lo parece tal cual, porque es de la estofa de nuestros sueños, de nuestros deseos y nuestras culpas.

La investigación de los periodistas se sumará a las habituales, múltiples, declaraciones del Autor; a sus respuestas a los previsibles, numerosos, reportajes; a sus artículos de autoanálisis, componiendo lo que en retórica llamamos los *paralipómena*, ese cúmulo de materiales anexos que, a partir de los *Cien años de soledad*, han venido acompañando sus obras, rodeándolas, invadiéndolas, anegándolas en la interpretación. Es un bosque de palabras que bajo su confesado propósito explicativo, acarrea el subrepticio afán de todo bosque: esconder con azoro la "rama dorada" que abra

el camino hacia el reino subterráneo. Digamos: demarcar el camino para después confundirlo; caer hacia la confesión y rehusarse repentinamente; proclamar la verdad sobre algo trivial; golpear la puerta del infierno para afirmar que allí no hay nada, nadie. Las vías maestras de estos vínculos sutiles llevan los pesados nombres de las diosas de la tropología clásica: Metáfora, Metonimia, Sinécdoque. Como las Parcas, también ellas tejen: construyen y destruyen el destino literario.

Con estas páginas yo también compongo mi *crónica* a la manera de una investigación, salvo que no pretendo predicar sobre la realidad del mundo, sino sobre esa otra deleitosa y trágica de la literatura, trazando un sendero en el bosque de palabras.

2. *A la búsqueda de la tragedia griega*

Crónica, sí, pero no de un crimen, ni de la inmolación del inocente, ni siquiera de la reparación del honor, sino *de una muerte anunciada*. Bien diferente, por lo tanto, de lo consignado en las crónicas de los periodistas. En éstas encontramos una historia trivial que no por anacrónica, era y sigue siendo menos común en muchas sociedades pueblerinas, en América Latina, como en la propia Europa, la cual se agota en el mismo acontecimiento cuyas acciones se encadenan rígidamente mediante articulaciones causales. La sucreña Margarita Chica (Angela Vicario) casa con el joven Miguel Reyes Palencia (Bayardo San Román) quien la devuelve esa misma noche a sus familiares porque “la muchacha no tenía sus prendas completas”, lo que ella atribuye a su anterior novio, Cayetano Gentile (Santiago Nasar) quien era amigo de su fugaz marido y que ni siquiera apareció por la fiesta de boda; los hermanos de la deshonrada, Víctor Manuel (Pablo) y José Joaquín (Pedro), que no eran gemelos, persiguen y matan a machetazos al culpable; los esposos se divorciarán, Miguel Reyes volverá a casar y tendrá larga descendencia, en tanto Margarita esconderá su vergüenza en otro pueblo de la costa colombiana sin volver a ver a su ex-marido.

El cotejo de este suceso trivial y, por qué no decirlo, trágico-cómico, con la mera línea de acciones de la novela de G. G. M., demuestra que la realidad ni siquiera sabe imitar al arte, disolviendo toda pretensión de que estuviéramos ante un ejemplo latinoamericano de “non fiction novel” como las de Truman Capote, Norman Mailer o Doctorow. Este subgénero narrativo moderno se distingue del tradicional uso de fuentes reales por su estricta sujeción al acontecer de un hecho público y escandaloso, al que procura enriquecer mediante una investigación igualmente documentada de las motivaciones de ese hecho y de las personalidades de sus principales actores. De otro modo construye García Márquez: desde los *Cien años*

viene contando, no la realidad lógica del mundo, sino otra tan legítima como ella, la realidad de la imaginación de los pueblos. Tanto vale decir, su coruscante soñar sobre el mundo, sabiendo, como Jorge Guillen, que “los sueños buscan el mayor peligro”.

Algo queda, no obstante, de esa maraña tartajosa que compone los acontecimientos del mundo, como la semilla que permite que se despliegue el árbol, pero aun ella es un erizamiento de la imaginación, más que la demasia del crimen, ya que implica la transgresión de las no escritas leyes de lo humano. Lo que queda es la manera de matar, esa atroz carnicería con que se cumple la venganza, la cual ha fijado la historia trivial en el imaginario de todos sus testigos, incluido el autor. Ella lo obliga a hacer de los victimarios criadores y sacrificadores de cerdos y a transformar los machetes en “los útiles del sacrificio”; a anunciar desde la segunda página que Santiago Nasar “fue destazado como un cerdo una hora después” de salir de su casa; a desplazar esa escena, del lugar cronológico que le hubiera cabido en el primer capítulo para llevarla al final de la novela culminándola con su operático espanto, tal como en el *Edipo rey* que le sirve de secreta guía; a preanunciarla mediante una escena que es cronológicamente posterior pero que él traslada a su penúltimo capítulo, donde se cuenta la autopsia torpe del cuerpo de Nasar con la terminología científica que ya Onetti había usado en “La cara de la desgracia”, aunque exacerbándola con toques de grotesco.

La venganza mediante muerte no hubiera alcanzado esa dimensión si no estuviera acompañada del exceso, situando al episodio en el patetismo de la tragedia. Eso que los griegos designaron como el pecado de *hybris*, por lo cual predicaban el “de nada demasiado”. El desbordamiento de la crueldad 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 insoportable pesadilla, que el crimen es contado, o como en un impersonal sacrificio ritual del que sus sacerdotes son sólo incontaminados instrumentos de oscuras potencias que los rigen. No es un crimen lo que elabora García Márquez en la apoteosis de su relato, sino un sacrificio pagano, bárbaro, ritual.

No hubiera alcanzado esa dimensión grandilocuente si no estuviera acompañado de la inocencia de la víctima. Para conquistar la tensión máxima del horror, Santiago Nasar *debe ser inocente*; a pesar de la multiplicidad de testimonios divergentes y contradictorios que maneja la novela sobre cualquiera de los datos, aun los nimios (si llovía o no la mañana del asesinato), insistentemente acumula pruebas de que Nasar *era inocente*: los testigos coinciden parejamente en su desvinculación pública de Angela Vicario; los amigos íntimos declaran no haber recibido ninguna confidencia; su conducta en la boda, durante la noche en que va a cantar bajo las ventanas de los desposados, durante la frustrada visita del obispo,

corroboran lo que el juez sumariante terminará por asentar en sus folios: “Para él, como para los amigos más cercanos de Santiago Nasar, el propio comportamiento de éste en las últimas horas fue una prueba terminante de su inocencia”. Es lo que comprueba Nahir Miguel al informarle que los gemelos le buscan para matarle: “Desde el primer momento comprendí que no tenía la menor idea de lo que le estaba diciendo”. Es también lo que nos dice nuestro servicial narrador: “Mi impresión personal es que murió sin entender su muerte”.

Todavía es poco. Para completar la atmósfera trágica y la cualidad sacrificial, el inocente *debe* ser entregado por su madre al verdugo: Plácida Linacero “corrió hacia la puerta y la cerró de un golpe” en el instante en que enhebrándose por ella su hijo se hubiera salvado. Más aún: también el pueblo es convocado, como coro trágico. Su presencia va creciendo a lo largo del relato, como arborescencias en torno a los personajes centrales. En el último capítulo es enumerado con plurales nombres hasta que cobra una existencia multitudinaria que pueda agruparse bajo un nombre genérico. Inicialmente es: “La gente que regresaba del puerto, alertada por los gritos, empezó a tomar posiciones en la plaza para presenciar el crimen”. Pero pronto estos espectadores actúan: “La gente se había situado en la plaza como en los días de desfiles. Todos lo vieron salir y todos comprendieron que ya sabía que lo iban a matar”. Por último entonan el planto, que es, sin embargo, el de los culpables: “No oyeron los gritos del pueblo entero espantado de su propio crimen”.

Si el sacrificio bárbaro convoca al inocente, también exige otro dispositivo de la tragedia: la fatalidad, que habrá de definirse como “invisible” y cuyo avance pausado y firme se constituirá en el centro que anima la construcción literaria, la unifica y le confiere sentido. A esto alude el título de la novela y es aquí donde la inconexa trivialidad del episodio real resulta trasmutada: es la alquimia del verbo, que a la dispersión del acontecimiento opone una estructura de significación donde todo es reunido coherentemente. La invisibilidad y la implacabilidad de la fatalidad enlazan con la demasía bárbara del sacrificio; son vasos comunicantes como acostumbraron a ver los clásicos, salvo que se han despersonalizado, no responden a órdenes divinas y ni siquiera —en apariencia— los conducen secretas leves. Nadie ve actuar a la fatalidad: en la apertura de la novela, ni Plácida Linero, “intérprete segura de los sueños ajenos”, ni Luisa Santiaga, que “parecía tener hilos de comunicación secreta con la otra gente del pueblo” detectan su presencia. Sin embargo actúa y crece, robusta y soberana, desde las primeras palabras, y va invadiendo a todo el pueblo, al que pone a su servicio aun contra su voluntad. Las debilidades, distracciones, caprichos, de los habitantes, pero también sus buenos deseos, sus decididos propósitos de evitarla, sus acciones para eludirla, son subvertidos por la potencia fatal que los pone a trabajar para conseguir mejor su finalidad. Es tan

segura y definitiva como la muerte, porque es la Muerte misma y hasta puede permitirse postergaciones y laberínticos desvíos, tranquilamente confiada en su triunfo final. Es esta progresión la que cuenta la novela y es la naturaleza inconsciente de la fatalidad la que pondera, aun apelando a argumentos inconvincentes como la generalizada e ingénita bondad de la inmensa mayoría de los actores o el más persuasivo esfuerzo de los criminales publicitando su anunciado crimen para que les sea impedida la consumación.

Todas las criaturas y también todas las circunstancias fortuitas, sirven al designio de la fatalidad. Ella transcurre fuera de las conciencias y también fuera de cualquier mandato divino. Es una fuerza ciega e incontenible y sin embargo parece tener una lógica o al menos trabajar sobre una compensatoria economía de la vida y la muerte. Es lo que piensa nuestro puntual narrador desde la cama de María Alejandrina: "Pensaba en la ferocidad del destino de Santiago Nasar, que le había cobrado 20 años de dicha no sólo con la muerte, sino además con el descuartizamiento del cuerpo y con su dispersión y exterminio".

Fatalidad, inocencia, sacrificio bárbaro, forman el trípode que sustenta la tragedia griega y, de igual modo, el tremolante folletín del siglo XIX. Su persistencia en las literaturas vulgares (cantares de ciego, pliegos de cordel) y en las bastardeadas expresiones que las prolongan en la industria cultural contemporánea (radionovela o telenovela) dice a las claras la desamparada cosmovisión popular que lo engendra. Estos lugares comunes siguen conservando su modelo prístino en la tragedia griega, la cual vive potencialmente en todas las comunidades rurales del mundo. En la misma época en que se produjeron los sucesos trágicos de Sucre, García Márquez escribía *La hojarasca* que lleva un epígrafe extraído de la *Antígona* de Sófocles. Ya entonces dice haber pensado escribir la historia de esos sucesos y en las conversaciones que sobre ese tema habría sostenido con sus amigos de Barranquilla, según habrá de contar treinta años después en un artículo destinado a apoyar el lanzamiento de su novela, es de los trágicos griegos que se trata. Al parecer, Alfonso Fuenmayor, el joven director de *El Heraldito*, le habría dicho: "Poco importa que la historia haya sido inventada. Sófocles las inventaba del mismo modo y mira si eso le ha resultado".²

Sin embargo, el componente que habrá de decidirlo a escribir la historia ya no pertenecerá a ese repertorio augusto sino, que procederá francamente del folletín romántico: la pasión amorosa. Conviene, pues, que tomemos esa otra vía para revisar la novela.

² Utilizo el que consagró a la traducción francesa de la novela el *Magazine Littéraire*, París, noviembre de 1981, No. 178. Bajo el título "Le récit du récit" se publica el análisis del autor sobre su propia novela.

3. *Halcón que se atreve con garza guerrera, peligros espera*

En su artículo García Márquez abunda sobre los treinta años de elaboración subterránea de su obra. Hoy día es de buen ver la larga maceración, anuncio que recibe agradecido el lector, y también, desde Asturias, la prehistoria oral de las obras escritas. Pero más importante es una invención que García Márquez atribuye a su amigo el novelista Alvaro Cepeda Samudio, quien le habría comunicado que, después de 27 años, Bayardo San Román habría regresado con Angela Vicario. El dato es falso, como lo demuestra el periodista Julio Roca al entrevistar al Miguel Reyes (Bayardo San Román) transformado en próspero hombre de negocios de Barranquilla con familia establecida y doce hijos,³ por lo cual el reencuentro pertenece a las acomodaciones literarias introducidas por García Márquez en el episodio real, las cuales vuelve a novelar en su artículo atribuyéndolas a sus viejos amigos barranquilleros.

Según dice, la noticia le aclaró, repentinamente, el sentido oscuro que el episodio aun guardaba para él: debido a mi afecto por la víctima, siempre pensé que era la historia de un crimen atroz, cuando en realidad debía ser la historia secreta de un terrible amor.

Las simetrías opositivas del folletín romántico ingresan por esta vía a la novela, generando series coordinadas de acciones y, sobre todo, construyendo personajes-tipos sobre los que descansará una elusiva relación amorosa. Si el primer capítulo de la novela toma como guía a Santiago Nasar para recorrer esa hora inocente que va de su despertar a las 5.30 de la mañana hasta su muerte a las 6.30, el segundo se concentra en la pareja Bayardo San Román-Angela Vicario desde el anterior mes de agosto en que él llegó al pueblo hasta las 2 de la mañana en que devuelve a su mujer, la noche de la boda. Toda esta secuencia es la que ampara el curioso epígrafe del libro, tomado de un poema de Gil Vicente: *La caza de amor es de altanería*, trasladando la imagen de la caza "que se hace con halcones y otras aves de rapiña de alto vuelo" al combate amoroso de seres altivos y soberbios, quienes no se dan cuartel para vencerse.

De ahí procede el trazado de Bayardo San Román, el forastero arrollador, dominante, seguro y altanero, el hombre que tiene todo y puede todo, ante quien nadie se resiste, lo que ilustran dos subsecuencias indiciales: el progresivo rendimiento de la desconfiada madre del narrador ante la fascinación sin fisuras del forastero y el sometimiento del viudo Xius que concluye vendiéndole la mejor casa del pueblo en la que seguía rindiendo culto desconsolado a su esposa muerta. Esa misma imposición la ejerce respecto a Angela Vicario: no busca seducirla sino someterla, para lo cual cuenta con la ayuda de su misma familia pobretona, intere-

³ "Sí. La devolví la noche de bodas" por Julio Roca, en: *Magazín al día*, Bogotá, No. 3, 12 de mayo de 1981, pp. 24-27.

sada en emparentar con hombre rico y de buena presencia. Sólo Angela Vicario se resiste, en lo que debe verse como indirecto indicio de su temple. Años después se lo dice a nuestro interesado narrador: “Ella me confesó que había logrado impresionarla, pero por razones contrarias del amor. ‘Yo detestaba a los hombres altaneros y nunca había visto uno con tantas ínfulas’ me dijo, evocando aquel día”.

Esta pista conduce a reinterpretar las acciones de Angela Vicario la noche de bodas. Su desdén por los consejos de las amigas que le proponen engañar al marido derramando mercurio cromo en las sábanas para fingir una virginidad perdida, no se debería simplemente a miedo o incapacidad, sino a una voluntad de enfrentamiento que detectaría asimismo un enamoramiento no querido. La reacción de Bayardo, a quien se le hace sufrir la mayor humillación imaginable para hombre de su temperamento y carácter, sería lo que Stendhal llamaba la “cristalización” del proceso subterráneo de enamoramiento: “Bayardo San Román estaba en su vida para siempre desde que la llevó de regreso a su casa. Fue un golpe de gracia”. Se trataría, entonces, de un duelo amoroso de seres igualmente altaneros, capaces por lo tanto de herirse a fondo en las lides que los acercan.

Para sostener esta interpretación es necesario inferir un carácter de Angela Vicario que el narrador que nos trasmite toda la información está lejos de evidenciar, al menos en todas las acciones que llevan hasta la boda. Al contrario, los datos que proporciona parecerían confirmar el dictamen de Santiago Nasar sobre ella: “Ya está de colgar en un alambre tu prima la boba”. Pero los actos posteriores a la boda muestran otro personaje: son las dos mil cartas que a razón de “una carta semanal durante media vida” escribe a Bayardo San Román, hasta conseguir que éste vuelva a ella cuando ambos pisan la cincuentena. Este tesón sobrehumano se da como consecuencia de un repentino cambio, dentro de los habituales mecanismos narrativos de García Márquez que remedan los recursos folletinescos, y hace de ella, repentinamente, una “garza guerrera”. ¿Flagrante contradicción entre los dos periodos del personaje, trasmutación misteriosa y brusca del carácter o información insuficiente o deformada sobre su edad juvenil y los sucesos anteriores a la boda? Las tres explicaciones parecen igualmente válidas y todas tres pueden calzar en el régimen de puntos de vista que maneja la novela.

Sin embargo, no es a Angela Vicario a quien se aplica la definición “garza guerrera”, sino a otra mujer de la novela: a la María Alejandrina Cervantes en quien revive la Nigromante de los *Cien años de soledad*, esa mujer que dirige el burdel del pueblo y quien, según el narrador, “arrasó con la virginidad de mi generación”. Tal denominación nunca se predica de Angela Vicario sino que está desplazada a quien se presenta como un personaje secundario de la acción. Pero es motivada por un episodio,

también secundario, en que interviene Santiago Nasar. Este se enamora fervidamente de María Alejandrina y el narrador le advierte con un verso de Gil Vicente: “Halcón que se atreve con garza guerrera, peligros espera. Pero él no me oyó, aturdido por los silbos quiméricos de María Alejandrina Cervantes. Ella fue su pasión desquiciada, su maestra de lágrimas a los 15 años, hasta que Ibrahím Nasar se lo quitó de la cama a correazos y lo encerró más de un año”. Todavía agrega esta información: “Desde entonces siguieron vinculados por un afecto serio, pero sin el desorden del amor, y ella le tenía tanto respeto que no volvió a acostarse con nadie si él estaba presente”.

No es sin embargo un episodio sin repercusión, dado que en él participa quien ha de ser víctima, aparentemente inocente, de la relación principal de ambos altaneros, según la directa acusación que formula Angela Vicario: “Lo buscó en las tinieblas, lo encontró a primera vista entre los tantos y tantos nombres confundibles de este mundo y del otro, y lo dejó clavado en la pared con su dardo certero, como a una mariposa sin albedrío cuya sentencia estaba escrita desde siempre. —Santiago Nasar— dijo”. Podría pensarse que Santiago Nasar es dos veces víctima de las garzas guerreras, aunque debe recordarse que el narrador lo define como “demasiado altivo”, con lo cual pasa a integrar la fauna combatiente de halcones y aves de rapiña que cazan por lo más alto del cielo.

En la misma página en que se cuenta la antigua relación de María Alejandrina y Santiago Nasar, inmediatamente después se cuenta otra de María Alejandrina, aunque ésta estrictamente secreta: “En aquellas últimas vacaciones nos despachaba temprano con el pretexto inverosímil de que estaba cansada, pero dejaba la puerta sin tranca y una luz encendida en el corredor para que yo volviera a entrar en secreto”. No es la relación en sí, entre María Alejandrina y el narrador, lo que puede sorprender, sino su secreto, máxime cuando es uno de los escasos datos que el narrador da sobre sí mismo y cuando ocurre dentro de ese grupo de inseparables cuatro amigos (Santiago Nasar, Cristo Bedoya, el Narrador y su hermano Luis Enrique) que al parecer compartían todas las informaciones: “He tenido que repetir esto 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”.

Contrariamente a tal parecer del pueblo, hay este secreto que los cuatro no comparten: la relación de María Alejandrina y el Narrador. Obviamente el hecho abre la puerta a todas las incertidumbres informativas, ya de suyo alimentadas por las múltiples contradicciones entre los testigos de la acción que pone en evidencia el Narrador. Santiago Nasar, o cualquier otro del grupo, pudo haber sido el causante de la deshonra de Angela Vicario, a pesar de los rotundos “nadie” que preceden las informaciones

sobre Angela y Santiago: “Nadie hubiera pensado, ni lo dijo nadie, que Angela Vicario no fuera virgen”, “Nadie los vio nunca juntos y mucho menos solos”. En este nuevo manglar, no de la realidad sino de la literatura, donde comienzan a oscilar todos los datos respecto a la tragedia, hay una sola cosa segura: que el Narrador, ya hablando en su nombre, ya en el de otros personajes que le han pasado noticias, asegura categóricamente que no hubo ninguna relación entre Santiago Nasar y Angela Vicario. Es lo único cierto que puede decirse, junto a la comprobación de que las relaciones amorosas de las aves altaneras están trianguladas sobre el modelo principal Bayardo-Angélica-¿Santiago?, el cual reencontramos en el triángulo secreto de Narrador-María Alejandrina-Santiago Nasar. Los triángulos son diacrónicos, dado que aquí sólo pueden componerse si se suman sucesivas parejas, pues hay eliminación de uno de los halcones anteriores, para dar nacimiento a una nueva pareja: la eventual relación Santiago-Angélica, da paso a la oficial Bayardo-Angélica, como la anterior relación Santiago-María Alejandrina, da paso a la nueva y secreta Narrador-María Alejandrina.

El manglar informativo es la directa consecuencia del régimen de puntos de vista utilizado en la novela, en notoria discordancia con los sistemas apersonales utilizados preferentemente por García Márquez o la conjunción de monólogos que practicó en *La hojarasca*. Convendría recorrer esa otra pista.

4. *El narrador que no osa decir su nombre*

Toda la historia está contada por un narrador de primera persona (yo) quien nunca da su nombre, a pesar de que en la obra todos los personajes son identificados individualmente con nombres y apellidos, salvo el juez sumariante. No por eso hay la menor dificultad en identificarlo: se llama Gabriel García Márquez, vistos los abundantes datos que proporciona sobre su madre, Luisa Santiaga descendiente del coronel Márquez, su hermana Margot, su hermana monja, su hermano Luis Enrique, la niña Mercedes Barcha a la cual se declara y será catorce años después su esposa. No está eludida su presencia y sus lazos familiares o amistosos (es íntimo amigo de Santiago Nasar y buen compañero de Bayardo San Román, es primo de Angela Vicario) sino simplemente el nombre, aunque aquí la vinculación de Narrador y Autor es tan estrecha que bien puede oficiarse de reconocimiento el nombre puesto en la tapa del libro encima del título de la novela, a pesar de que no sea mencionado dentro del relato.

Ese Narrador está presentado como un personaje secundario y no como un protagonista: cuenta lo que le ocurre a sus más cercanos familiares y amigos, actos de los cuales ha sido testigo y colaborador, salvo del capital:

la inmolación de Santiago Nasar. Sin embargo la obra no es la evocación de sus recuerdos personales, sino que es ofrecida como una investigación cumplida en por lo menos dos fechas bien alejadas de los sucesos, mediante entrevistas con sus participantes, principales o secundarios, mediante el cotejo de sus diversas informaciones, mediante añadidos posteriores y desde luego, mediante su propio conocimiento del lugar, los personajes, y los hechos. Esta investigación narrativa es idéntica a una investigación periodística o a una investigación policial. Es llevada con rigor y precisión, como lo testimonia el múltiple uso de recursos de la novela policial. Aunque es bien conocido el manejo estricto del código temporal que caracteriza toda la literatura de García Márquez, es aquí donde alcanza una precisión de relojería como en las novelas de detectives, por lo cual también el Narrador es asimilado a un periodista y a un detective, puestos todos a la búsqueda de una verdad elusiva porque se anega en la memoria y en las subjetividades deformantes.

Desde el comienzo de la novela se anuncia el propósito: “cuando volví a este pueblo olvidado tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria”. En el último capítulo se agrega una precisión. No se trata simplemente de “ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo”, que son esas “tantas casualidades prohibidas a la literatura para que se cumpliera sin tropiezos una muerte tan anunciada” que dice en otro lado el Narrador, certificando que el encadenamiento de los hechos no está en ninguna voluntad sino en la franca acción de la fatalidad. Se trata más bien de “saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad” a cada uno de los partícipes, incluyendo al propio Narrador. Esta precisión confiere un significado a la búsqueda; de algún modo la traslada al plano de la conciencia moral que, sin embargo, parece esfumarse en una novela donde hasta la madre, Plácida Linero, que ha cerrado la puerta en el instante en que su hijo hubiera podido salvarse, “se liberó a tiempo de la culpa”. La atribución a la fatalidad, a esa *moira* externa que a través del azar rige las vidas humanas, parece disolver la conciencia moral. Y sin embargo, se perciben regímenes compensatorios en que las culpas, por distraídas que hayan sido, se pagan con sufrimientos y trabajos: la lista está al comienzo del capítulo quinto e incluye a Hortensia Baute, Flora Miguel, Aura Villeros, Rogelio de la Flor y hasta Plácida Linero que sucumbe a la perniciosa costumbre de masticar semillas de cardamina.

Curiosa investigación policiaca: reconstruye parsimoniosamente los hechos, que son de todos conocidos y ya figuraban en el sumario del juez, y concluye en el mismo punto ciego a que éste había llegado: “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”. Del mismo modo,

el Narrador, después de certificar esa inocencia, concluye con el testimonio de Angela Vicario, quien contaba todos los pormenores “salvo el secreto que nunca se había de aclarar: quién fue y cómo y cuándo, el verdadero causante de su perjuicio”. Los periodistas que rehicieron la crónica en Sucre, coinciden en los mismos términos: “Queda pendiente un misterio, que la novela no resuelve y que obliga a que los habitantes de Sucre continúen preguntándose, como los lectores del libro: ¿Quién fue? ¿Quien perjudicó a Margarita?”

Es ese un 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 sosías el juez sumariante. Forzoso es convenir que ese halcón que se ha alzado con la virginidad de Angela 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 Angela 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 contra él”. Por su parte Angela Vicario, contra toda evidencia, continúa afirmando impertérrita que el causante fue Santiago Nasar, si nos atenemos a lo que nos cuenta el Narrador reseñando su entrevista. En el sumario utiliza una enigmática fórmula: “Cuando el juez instructor le preguntó con su estilo lateral si sabía quién era el difunto Santiago Nasar, ella le contestó impasible: —Fue mi autor. Así consta en el sumario, pero sin ninguna otra precisión de modo ni de lugar”. También esta información nos llega a través del Narrador y no ignoramos, de Henry James a Juan Carlos Onetti, las sutiles distorsiones, las subjetivaciones y los escamoteos de información de que pueden ser capaces los narradores personales y cómo esta pantalla aparentemente transparente y neutral que finge la primera persona narrativa, es posible de ser movida por las pasiones, los intereses, los miedos, las codicias. Sobre todo si nos preguntamos “cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad” al Narrador, repitiendo por lo tanto la pregunta que él hace en la novela pero volviéndola sobre él.

En una entrevista concedida a Manuel Pereira por el tiempo en que escribía la *Crónica de una muerte anunciada* (Bohemia, La Habana, 1979) García Márquez contesta una repentina pregunta acerca de su visión de la novela policiaca, diciendo: “La novela policiaca genial es el *Edipo rey* de Sófocles, 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 Edwyn Drood*, de Charles Dickens, porque Dickens murió antes de acabarla y nunca se ha sabido quién era el asesino. Lo único fastidioso de la no-

vela policiaca es que no te deja ningún misterio. Es una literatura hecha para revelar y destruir el misterio".⁴ Es la iluminación racionalizadora y lógica de la policial la que es rechazada, pero no su capacidad de ir tejiendo el ovillo misterioso que rodea, sin tocarlo, al culpable. De tal modo que el culpable quede anunciado también pero no revelado ni desnudado por una luz excesivamente cruda. Efectivamente, como dice en su respuesta, el modelo magistral sería el *Edipo rey*, sofocleano, en que su protagonista busca empecinadamente al asesino sin saber que es él, contemplado por quienes muy pronto descubren esa verdad terrible y se concentran, expectantes, sobre el instante en que Edipo concluya descubriéndola. Pero no es una técnica que no haya vuelto a repetirse, desde ángulos más tramposos y menos inocentes. Ya Roland Barthes llamó la atención sobre las celadas de que fue autora Agatha Christie en *Las cinco y veinticinco* describiendo un personaje desde dentro a pesar de que ya era el criminal, pero escamoteando esta información.⁵

La novela de García Márquez conserva el misterio, no confiesa al culpable de la deshonra de Angela Vicario, pero al abogar por la inocencia de los demás y al eludir toda pregunta sobre sí mismo, construye la enigmática nube negra a la que apuntan las sospechas. Es una historia de jóvenes halcones enzarzados en diestras cacerías amorosas, y, como su relación con María Alejandrina lo prueba, el Narrador es capaz de astucias y discreciones máximas con las cuales sortear la siempre alerta curiosidad del pequeño mundo pueblerino donde todo se sabe y se comenta. El hecho de que es él quien maneja toda la información, sobre la cual por lo tanto puede ejercer las mismas virtudes de astucia y discreción, obliga a una generalizada desconfianza sobre su objetividad, o, al menos, al reconocimiento que siendo un Narrador de primera persona dispone de la cuota subjetivante que explícitamente él percibe en los testimonios de los demás. Es a través suyo que sabemos que Victoria Guzmán, la cocinera, mintió "porque en el fondo de su alma quería que lo mataran" o que el padre Amador, simplemente se olvidó de avisar, por lo cual al producirse el crimen se sintió tan desesperado que ordenó que las campanas tocaran a fuego o que Indalecio Pardo no se atrevió a decirle la verdad a Santiago Nasar cuando pasó a su lado. 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

⁴ En el citado número de *Magazine Littéraire*, pp. 20-25 ("Dix mille ans de littérature").

⁵ "Introducción al análisis estructural del relato", en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 35.

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.

Uno de los procedimientos de ese Narrador es, como vimos, el desplazamiento metonímico de la información: la denominación de “garza guerrera” se aplica a María Alejandrina, pero en la medida en que la obra cuenta una altanera caza de amor, se aplica a Angela Vicario. Del mismo modo el lector puede preguntarse, cuando el juez sumariante escribe con tinta roja en los márgenes de su investigación, refiriéndose a la entrada de Nasar a casa de Flora Miguel por nadie de los presentes registrada, “*La fatalidad nos hace invisibles*”, si esa invisibilidad que es regida por la terrible *moira* no es más estrictamente la del Narrador que no sólo está minuciosamente liberado de cualquier sospecha, sino que además es tan invisible dentro de la acción como para que nadie lo llame por su nombre. O puede preguntarse si no es posible leer sobre un nivel metalingüístico la respuesta de Angela Vicario acerca de quien fue el culpable de su deshonra: “Fue mi autor”.

No hay, sin embargo, develación de culpable. La novela juega dos tendencias enfrentadas: por una parte acrecienta la expectativa, por la otra rehusa contestarla, conservando el misterio. A falta de otro eventual destinatario de las sospechas, éstas no pueden sino concentrarse sobre esa *invisibilidad* que es el Narrador innominado. No es otro que el propio Gabriel García Márquez. Si, como el Narrador informa, los diversos personajes se interrogan sobre el sitio y la misión que les asignó la fatalidad, ¿el lector no podrá interrogarse a su vez sobre cuál es el sitio y la misión que le fue deparada al Narrador? La novela propone, por boca del Narrador, una pareja culpabilidad e inocencia de todos, según el modelo estatuido por la tragedia griega. Todos contribuyen, sin quererlo, al avance seguro de la fatalidad y a la consumación del sacrificio del inocente, al punto de que, llegados a la escena final, el pueblo entero contempla su *propio crimen*, aunque todos puedan decir que no lo han buscado y ni siquiera lo han aceptado. No es distinta la situación del Narrador, aunque sí es quien mejor es justificado durante los sucesos trágicos. Él es el único que no se enteró de los rumores que corrían por el pueblo, pues estaba en la cama de María Alejandrina donde nadie podría ir a buscarlo dado el secreto de sus relaciones, y él llega a la escena cuando ya se ha perpetrado el sacrificio y Santiago Nasar agoniza. Nada supo, nada pudo hacer, al menos en ese lapso. ¿Sería el único sobre el cual no hubiera operado la fatalidad? ¿O ésta usó de él con anterioridad, haciendo que fuera el responsable de la pérdida de la virginidad de su prima, Angela Vicario? ¿Sería éste el sitio y ésta la misión que le cupo en el agenciamiento de la tragedia?

Si Angela Vicario designó a Santiago Nasar como culpable, convencida de que sus hermanos no se atreverían contra él y de ese modo protegiendo

a quien de veras amaba (al menos hasta ese momento), es comprensible que una vez producida la catástrofe haya preferido no extenderla designando a otro causante. Este sentimiento de lo irreparable es el mismo que justificaría el silencio del Narrador. Todas las confesiones de Angela Vicario nos son transmitidas directamente por el Narrador, no consiguiéndose ningún otro receptor de sus palabras, y el otro actor principal, Bayardo San Román, se niega a hablar con él (“me recibió con una cierta agresividad y se negó a aportar el dato más ínfimo que permitiera clarificar un poco su participación en el drama”). Si los silencios posteriores al drama pueden estar justificados, en cambio podría haber, en ese juego de compensaciones de la conciencia moral que se produce en los diversos participantes culpables-inocentes, una obligación: la de escribir toda la historia, para realzar, de ella, lo que había tenido de altanera caza de amor; más aún, la de sólo poder escribir la historia cuando a consecuencia del tardío reencuentro (cierto o imaginado) de Angela y Bayardo, el *crimen atroz* se hubiera trasmutado en *terrible amor*.

5. *Del arte poética como fatalidad*

Como el misterio se conserva intacto, como esta policial no concluye, según las reglas del género, con el descubrimiento del responsable (y aun la responsabilidad misma se diluye al máximo pues a todos cabe una cuota casi igual), sólo nos queda un vagaroso universo de sospechas. Estas cumplen una función literaria mayor: gracias a ellas podemos hacer una segunda lectura de la novela, alejada del rapsódico encantamiento de la historia aparential, alejada de su romántico juego de amor y muerte, alejada de su cosmovisión trágica (fatalidad, inocencia, sacrificio), alejada de su alisado populismo, pero en cambio cercana a un mundo moderno ardiente y cruel, a la desatada fuerza del deseo, sobre todo cercana a la sapiencia de su escritura.

Este último es el componente que perturba la pasiva aceptación del encantamiento convencional con que la novela aspira a fascinar a sus lectores. La elaboración literaria es de sutil complejidad y refinamiento, a pesar de los toques que allí y acá prolongan esa marca-de-fábrica que ha fijado el estilo del autor en sus millones de lectores. Es una elaboración cuya modernidad resulta alejada del universo pueblerino simple y nítido, de la historia de amor y muerte que para muchos remedará las “bodas de sangre” lorquianas, incluso de la cosmovisión que la alimenta y que se diría popular e invariable. Todos estos elementos aparentiales, los más visibles por cierto, se conjugan en la ya sabida visión popular —jocunda, brillante, intrépida— del autor. Pero algo nuevo se le ha sumado que no pertenece al orbe de los ingredientes sino a su elaboración: la precisión

y destreza del diseño narrativo, el riguroso “acabado” literario, la complejidad de la construcción que sabiamente se esconde tras la difícil sencillez, la cautelosa acidez subyacente que se contrapone al irisamiento seductor de las superficies.

A esa trasmutación atribuimos la aparición del narrador personal, quien está sumido dentro de la novela y al mismo tiempo está fuera de ella manejando coordenadas implícitas menos afines. Sustituye a los variados narradores apersonales que en las obras anteriores del autor certificaban el acontecer del mundo, decretando que aun las mayores inverosimilitudes aparentes, eran certidumbres objetivas, porque si no estaban en los hechos del mundo estaban en la imaginación de quienes los vivían de ese modo. Ahora, el narrador personal introducido, atestigua un margen de incertidumbre. No veo que pueda equipararse a la ambigüedad individual que sabiamente ha manejado Juan Carlos Onetti, poniendo sucesivas veladuras personales sobre la realidad para que sólo a través de ellas podamos verla. Parece ser una versión modernizada de una tradición que han cultivado Juan Rulfo y João Guimarães Rosa: los narradores orales que reinterpretan el universo. El Narrador de la *Crónica de una muerte anunciada* podría hacer suya la reflexión del Narrador de *Gran sertão: veredas*: “Sertón es esto, el señor sabe: todo incierto, todo cierto”.

El lugar que ha hecho el éxito artístico y popular de la literatura de García Márquez es un cruce de dos coordenadas dispares: la que impulsa una modernización narrativa abasteciéndose en el gran repertorio de la vanguardia del siglo xx (tal como lo reclamó tesoneramente en sus juveniles “jirafas” de *El Heraldo* de los años cincuenta) y la que conduce la tradición cultural interna de su tierra con sus sabores, sus juegos, sus grandes lugares comunes que, en la medida en que responden a una rica cosmovisión popular, arrastran una sabiduría milenaria y son capaces de revivir en cualquier lugar del planeta. Ese cruce de coordenadas se refleja en cada una de sus obras y se traduce en los componentes temáticos o los tratamientos literarios. Si en este último ejemplo que es la *Crónica de una muerte anunciada*, no produce el espectacular deslumbramiento que originó *Cien años de soledad*, es porque viene tras una serie magnificente y, además, porque maneja una disociación sutil de las dos lanzaderas con que García Márquez ha tejido su espléndida tela.

Se lo puede apreciar con nitidez en el campo temático. La dualidad fiesta/tragedia que sostiene toda la historia tiene una nítida procedencia romántica, donde el baile de máscaras esconde y disuelve la responsabilidad de la puñalada vengativa, pero al encarnar en un lugar americano y en un universo casi familiar de entretejidas relaciones, se trasmuta en un tópico no sólo de la literatura de García Márquez sino aún de esa vasta área del trópico en que juegan mancomunados el esplendor de la vida y la corrupción orgánica. La dicotomía amor/muerte se traslada a dos inten-

sidades complementarias y enemigas: el coruscante despliegue de vitalidad a través de una desbordada fiesta concurre a la carnicería de un asesinato pesadillesco, a la autopsia repulsiva, a los olores descompuestos. Estos ambiguos lazos ya estaban en *El otoño del patriarca*, pero también en las narraciones poemáticas de Jorge Zalamea.

Se lo puede apreciar también en la contraposición sutil del orbe temático y el de la construcción narrativa. Ya en *La hojarasca* se había definido una que llamaría obsesión del escritor con el tiempo, proponiendo la máxima concentración del acaecer temporal (la media hora puntual que dura la espera junto al cadáver del médico para obtener la autorización de que se lo inhume) y la máxima desperdigación de las vidas en el tiempo pasado y en la múltiple sensorialidad de las historias superpuestas. Y ya en *El coronel no tiene quien le escriba* se había intentado la reducción paralela estricta del tiempo del acaecer y el tiempo de las vidas y las sensaciones, para que pudieran caber en una misma medida pautada. Es una interacción constante de fuerzas centrífugas y centrípedas que configuran la tensión de la escritura, el equilibrio del discurso y la historia que se procura armonizar haciendo que ambos descansen sobre un patrón de medición temporal. En la *Crónica de una muerte anunciada* son unas pocas horas que van del fin de la fiesta de bodas al sacrificio y a la autopsia, pero es al mismo tiempo una expansión que se remite a la infancia de los protagonistas y a la incipiente vejez y, más dificultosamente aún, es una superposición de acciones paralelas, tantas como personas narrativas se cruzan en el pueblo. El principio de concentración alcanza aquí su punto mayor, que es el de la brevedad del relato, las pocas páginas de una escritura rigurosa como el mecanismo de un impecable reloj; pero también alcanzan su punto máximo las proyecciones de pasado y futuro y el paralelismo de las plurales acciones. Los cinco capítulos de la novela rotan sobre concentración/expansión, y, a la vez, sobre superposición/desplazamiento. Al primer capítulo que cubre la “hora señalada” entre 5 y 30 y 6 y 30, sigue a Santiago Nasar y estratégicamente lo pierde para cerrar con el anuncio de su muerte, se suma un segundo capítulo por desplazamiento, que se centra en Bayardo y Angela, los sigue desde el agosto anterior, se concentra en la fiesta y los abandona a las 2 de la mañana cuando el nombre fatídico de Santiago Nasar es pronunciado, y un tercer capítulo que vuelve a reconstruir las horas, ahora entre las tres y las 6.30 de la mañana, en torno a los gemelos Pablo y Pedro Vicario, abriéndose progresivamente a la coparticipación del pueblo todo entre cuyo abigarramiento vuelven a perderse estratégicamente los gemelos para cerrar otra vez con la anunciada muerte de Santiago Nasar. El cuarto se abre con el simulacro de muerte que es la autopsia, desplazándose y expandiéndose sobre los destinos futuros, los de los gemelos y los de Bayardo y Angela hasta su reencuentro 27 años después, en tanto que el quinto retorna obsesivamente,

ahora a través de la meditación inquisitiva y, luego, a través del operático despliegue, a la “hora señalada”, a la que por fin, luego de tantas postergaciones y de tantos anuncios sucesivos desde la apertura de la novela, se le autoriza la exposición del instante culminante, el sacrificio de Santiago Nasar, quien vuelve a morir, definitivamente, en la última línea de la novela, luego de haber muerto tantas veces antes y de haber sido despedazado en una autopsia que ha sido anterior a su misma inmolación carnicera.

En la realidad ficcional que se nos cuenta, es decir, en la historia que ha compuesto el autor a partir de los sucesos reales, se nos dice reiteradamente que la muerte es anunciada, que todas las criaturas narrativas fueron informadas previamente y que si sufrió postergaciones (la conducta de los hermanos Vicario, la reprimenda del alcalde, los desencuentros con la víctima) esas postergaciones no fueron sino obligadas coyunturas de su fatal realización, del cumplimiento del *fatum*. Paralelamente, en la construcción novelesca, en el discurso trazado para exponer la historia, la muerte es sin cesar anunciada (desde el título que es el primer tramo del discurso) y también sin cesar postergada, con lo cual el suspenso respecto al desenlace que era un recurso habitual del género policiaco se disuelve y se traslada al suspenso de la realización episódico, tanto vale decir, a los procedimientos literarios que pone en juego la narración. Es un paralelismo estricto que se procura entre la historia y el discurso, a imagen del que su autor había buscado en *El coronel no tiene quien le escriba*, aunque con una diferencia de nivel apreciable. En *El coronel*, que fue escrito bajo la imitación producida por el cine neorrealista italiano, en particular su esplendoroso ejemplo, *Ladrones de bicicletas* de Vittorio De Sica, García Márquez procuró una indentificación rítmica entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, aun a conciencia de la imposibilidad de poder nunca alcanzarlo.

(Cuando se estrenó en Colombia *Ladrones de bicicletas*, García Márquez, comentándola entusiasmado en *El Herald*,⁶ reconocía esa extremación de la trivialidad que conseguía De Sica, en “el domingo más largo y más despiadado que un hombre haya podido vivir”. Cuando cinco años después, ya instalado como crítico cinematográfico de *El Espectador* de Bogotá, comenta el estreno de *Umberto D.*,⁷ desarrolla con afinada conciencia literaria las relaciones entre la historia argumental de sin igual cotidianidad y el discurso cinematográfico que la elabora y al cual atribuye la virtud de la obra:

Hay que establecer una profunda diferencia entre la historia de Umberto D y la manera de contarla, que son dos méritos diferentes

⁶ *El Herald*, No. 5217, Barranquilla (Colombia) 16 octubre 1950.

⁷ *El Espectador*, No. 14197, Bogotá (Colombia) 1 febrero 1955.

del film, aunque la concurrencia de los dos sea lo que hace de él una obra inmortal, la pieza maestra en la historia del cine. La historia de Umberto Doménico es válida porque es verdadera, es verdadera porque es humana. Si fuera más humana que la vida de un hombre, sería una historia falsa. Su grandeza está en la fidelidad con que se parece a la vida. Pero hay una fabulosa distancia entre la concepción y la narración de la historia. Y la más grande manifestación del genio de Cesare Zavattini, que fue concebir y elaborar la historia de Umberto Domenico Ferrari, estuvo perfectamente compensada por la manera de contarla.

Una historia igual a la vida había que contarla con el mismo método que utiliza la vida: dándole a cada minuto, a cada segundo, la importancia de un acontecimiento decisivo. De Sica y Zavattini han dividido el drama en espacios infinitesimales, han planteado el tremendo patetismo que hay en el simple acto de acostarse, de volver a casa; en el hecho sencillo, inevitable y trascendental de existir un segundo. Curiosamente, esa insondable concepción del arte cinematográfico no alcanza su plenitud en ninguno de los momentos de Umberto Domenico Ferrari —que es el soporte del drama— sino en la secuencia del despertar de la sirvienta encinta, cada uno de cuyos imperceptibles, inútiles pero ya irremediables movimientos son un precioso gasto de vida que no puede pasar desapercibido.

Los profesionales de la literatura, inevitablemente, tienen que haber recordado a Joyce.

Este dar a cada segundo “la importancia de un acontecimiento decisivo” es la clave estilística de *El coronel* desde la primera escena en que el personaje urga la lata de café. Se desarrolla posteriormente a través de una pauta temporal medida que al realzar escuetamente cada acto, por insignificante que pudiera ser para el sentido general de la historia, de hecho está remitiendo las significaciones a ese plano concreto de la vida corriente y acondicionando a él todos los demás niveles narrativos. También García Márquez, como De Sica, en su novela divide la historia en “espacios infinitesimales” que en literatura no pueden ser otra cosa que los espacios que ocupan las palabras. De este modo procura homologar el tiempo de la historia —que es detenido, postergado, repetitivo— con el tiempo del discurso —que es lento, pormenorizado, repetitivo— y es por eso que se ve forzado a evitar las normales superposiciones de acciones simultáneas y a adoptar una sola línea, que es la que corresponde al deambular de su protagonista, reiterando tesoneramente este único hogar de la perspectiva, este único punto focal para visualizar la realidad. a pesar de que el manejo del apersonal —la tercera persona de narración que usa— le hubiera consentido una variedad de enfoques y una cómoda superposición

de acciones paralelas y simultáneas. La concepción constructiva, estructurante, de su novela, radica en el intento de equiparar la historia y el discurso por medio de una misma pauta temporal, lo que es imposible aun en el *Ulysses* pero es una sugerencia o una alusión que empasta la totalidad narrativa y la unifica, confiriéndole el mismo tipo de verosimilitud que había explorado Vittorio De Sica en sus filmes.

En cambio, cuando escribe *Crónica de una muerte anunciada*, el esfuerzo de equiparación es el mismo, pero ya no trabaja sobre el tiempo (a pesar de la rígida y habitual medición de su narrativa) sino sobre la equiparación de dos diagramas estructurales que se repiten en el nivel de la historia ficcional y en el nivel del discurso: son los mecanismos con los cuales la fatalidad construye su trampa mortal, anunciándose sin que nadie pueda evitar la consumación y sirviendo, paradójicamente, a su más exacto cumplimiento y los mecanismos con que el narrador construye la trampa literaria, avisando sin cesar en la novela una muerte que pospone y va entregando a retazos para consumarla en la última página.

Por otra vía llegamos así a una misma conclusión. La fatalidad, que es el motor que articula acciones y criaturas aprovechando tangencialmente lo que de todas ellas sirve a su propósito, trazando un impecable laberinto con las resistencias u oposiciones de quienes no son otra cosa que coyunturas de su construcción, esa fatalidad es el Narrador. Visiblemente él la consume dentro de la novela y previsiblemente él la origina antes de los sucesos de la novela. Por eso es indispensable su presencia, objetivada dentro del relato, con la misma cualidad de sombra subyacente que manifiesta la Fatalidad, con la misma asociación de activa presencia rectora e invisibilidad.

Sin duda el narrador es la Fatalidad del relato porque éste es su construcción, reiterando así un tema que desde los cuentos de *La cándida Eréndira* ha venido emergiendo en la literatura de García Márquez (el del mago, el taumaturgo, el artífice, casi el “que con vanas apariencias finge lo que no siente o pretender pasar por lo que no es” como dice el diccionario; el farsante) reflejando la conciencia del escritor ante los rutilantes efectos de sus invenciones entre un público numeroso y maravillado. Podría haber usado como divisa el verso de Balbuena, “el reloj de la libre fantasía” combinando de este modo ambas tendencias: la absoluta libertad, el absoluto poderío, que se ejerce en la imaginación productora y la imposición de leyes rigurosas (la escritura literaria) a la que esa imaginación debe sujetarse para ser suficientemente persuasiva y lograr ser aceptada por los lectores. A pesar de sus inacabables entrevistas periodísticas, García Márquez ha sido muy elusivo respecto a este tema que en sus escritos juveniles ocupa el primer plano de la investigación: la cocina literaria, el “know how” de la literatura. Se diría que la hazaña específica de la literatura ha sido visualizada por él, cada vez más a medida que aumentaba

su popularidad, como una obligadamente escondida. Se retira a la sombra, al misterio y sólo expone a la vista el juego malabar para fascinar, como ha sido siempre su tesonero afán. La fascinación del juego es la relumbrante escena que esconde los procedimientos. Todos sabemos que el prestidigitador no es un mago, aunque es improbable que quisiéramos saber de verdad cómo hace sus trucos, ya que su brillo responde a la limpieza, sencillez y elegancia de sus pases.

Esa escena pública que también llamamos el texto literario, se ha hecho progresivamente más simple, abierto a los más, procurando que en los asuntos, las elaboraciones literarias, los ambientes y las palabras, se atraiga al gran número, porque el autor sabe, desde los *Cien años de soledad*, que él que creía ser un poeta de minorías es un poeta de mayorías. Se engañaría sin embargo quien pensara que “esta sencillez, escrita como jugando” (tal como decía Martí en el prólogo de nada menos que los *Versos sencillos*) no responde a una aguda y elaborada conciencia del arte y a una tarea de rara sabiduría literaria.