

Un relato sospechoso: *Crónica de una muerte anunciada*

RENE CAMPOS*

“The victim was central to the mystery of ist own death. He died because of what he was”.

P. D. JAMES, *Death of an Expert Witness*

Se ha dicho que Manuel Puig, en *The Buenos Aires Affair*, manipula engañosamente al lector al crear las condiciones y el escenario para un crimen que nunca llega a cometerse o, como diría Todorov, no llega a “ponerse en acto”, y sólo queda en un simulacro (Southard 25, 27). La expectativa que no se cumple produce el natural desconcierto en un lector que entonces debe contentarse con la especulación sobre un crimen a nivel psicológico, de por sí más elusivo e intranquilizador.

Una reacción similar, si no por las mismas razones, es la que provoca la lectura de *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de Gabriel García Márquez. En ella se presenta un caso típico –a primera vista– de novela detectivesca, excepto que en el curso de la reconstrucción diegética se hace evidente que el crimen recreado es sólo el pre-texto para la indagación sobre el crimen original que ha provocado la muerte, por venganza, de Santiago Nazar, y cuya autoría queda finalmente en el aire, suspendida en el suspenso.

*RENE CAMPOS: Ensayista, crítico literario. Profesor chileno radicado actualmente en U.S.A.

Las pruebas con que el narrador trata de identificar al transgresor original llegan a ser tan confusas como sus motivaciones que parecen obedecer a una obsesión personal por esclarecer el misterio. La irresolución final, exasperante para muchos críticos y lectores, evidencia un uso magistral, lindando en lo sádico, de una técnica narrativa que, deliberadamente, va “against the grain” de las expectativas genéricas. La ambigüedad del desenlace frustra el deseo inconsciente que motiva la lectura del texto detectivesco, se nos niega la vicaria “jouissance” que normalmente produce la resolución del crimen y la reordenación del mundo. Desde una perspectiva psicoanalítica es posible afirmar que la urgencia/pulsión escondida detrás de la afición al género detectivesco estaría ligada a la experiencia traumática de contemplación de la *escena primaria*, “la scène du rapport sexuel entre les parents, observée ou supposée d’après certains indices et fantasmée par l’enfant. Elle est généralement interprétée comme un acte de violence de la part du père” (Laplanche y Pontalis, 432).

Si, por una parte, la historia de detectives comparte las cargas de misterio, interés y culpabilidad que concita la escena primaria, por otra se constituye en una versión más satisfactoria o menos amenazante de ésta, desde el punto de vista del inconsciente: “The reader addicted to mystery detective stories tries to relive and master traumatic infantile experiences he once had to endure passively. Becoming the detective, he gratifies his infantile curiosity with impunity, redressing completely the hopeless inadequacy and anxious guilt unconsciously remembered from childhood” (Pederson-Krag, 20).

Por ahí, la frustración provocada por la lectura de *Crónica* resultaría de una falla textual (discursivo/diegética) que impide llegar a una satisfactoria conclusión. El narrador, intencionalmente o no, sólo logra rarificar aún más la escena del crimen original, con el resultado que ya hemos señalado. El proceso de detección típico parte o se desencadena desde una situación rarificada o “uncanny”, como la describe Ernest Bloch (32). Desde allí se pasa al examen de los posibles sospechosos, a la indagación de las motivaciones secretas o explícitas, a la reconstrucción del momento del crimen, hasta llegar a la identificación y castigo eventual del/los criminal(es). Una pista: Antes de avanzar, recordemos que “all detective fiction is based on two murders of which the first, committed by the murderer, is merely the occasion for the second, in which he is the victim of the pure unpunishable murderer, the detective” (Todorov, 44). Una vez que desarrollemos nuestra teoría, volveremos sobre este punto.

Es evidente que *Crónica*, como texto detectivesco, revela su naturaleza anómala al invertir y alterar el proceso lógico de la detección. La novela se abre con la muerte de la víctima, Santiago Nasar, a manos de los hermanos de Angela Vicario, como venganza por la desfloración de la muchacha, condición que sólo ha quedado al descubierto durante la noche de bodas de Angela con Boyardo San Román. Es decir, desde la partida son aparentes los elementos de motivación y culpabilidad que en un texto tradicional sólo se concretan en el desenlace y, al revés de éste, termina en una nota “uncanny”, doblemente privilegiada por el mismo proceso de reconstrucción.

Al igual que *The Buenos Aires Affair* y otros textos hispanoamericanos contemporáneos que utilizan la novela policial o detectivesca como modelo, *Crónica*, al superar/transgredir los cánones tradicionales, se hace literatura o texto problemático, como señala Todorov(43). Su categoría estética anormal resulta no sólo del tratamiento de la historia y la investigación, como observa buena parte de los críticos, sino de un *escamoteo*, a nivel semántico, de los ítemes de información que restituiría la diégesis –y las expectativas del lector– a la “absoluta arquitectura del género” de que habla Todorov, a la satisfacción por el restablecimiento del orden. El desfase vendría pues, no de la ausencia del acto criminal, como en *The Buenos Aires Affair*, sino del carácter fragmentado y elíptico de la información sobre el acto criminal originario que motiva el crimen posterior y al que, no obstante, se le da un lugar secundario en la recreación de los sucesos.

La ausencia de una perfecta explicación de los hechos que han llevado a la trágica muerte de Santiago Nasar, tanto en el presente del asesinato como en la pre-historia de él produce una enunciación textual –que juega en contra de la “anunciación” del título– movediza, generadora de una serie de posibilidades de lectura que, en última instancia, inciden en el rol activo que el lector debe asumir como testigo/investigador vicario. En esta práctica, queda en claro que el “efecto de ausencia” creado por el relato se genera en la hábil manipulación de los datos por parte del narrador. Este cronista o testigo o partícipe, investigador oficial, no entrega –porque dice no conocer– toda la información. Al analizar su versión de los hechos, emergen ciertas fisuras o espacios de ambigüedad que instantáneamente lo convierten en un productor de texto no confiable y equívoco, es decir, sospechoso. Y la sospecha surge muy temprano: la voz narrativa que establece la *Crónica* se da en tercera persona, como esperamos que sea un recuento distanciado y objetivo, propio de una investigación criminal. No es sino hasta muy

avanzado el relato que el Yo narrativo aparece, como si al Narrador (y ahora lo individualizamos con la mayúscula) le costara reconocer su participación, directa o indirecta, en lo que está tratando de esclarecer.

Utilizando una perspectiva común en el género, la del narrador-como-detective, *Crónica* se propone reconstruir un asesinato ocurrido hace casi treinta años. El impulso primario, nos confía el Narrador, es “recomponer con tantas astillas dispersas el espejo de la memoria” (13), con el énfasis puesto en tratar de aclarar qué funestas circunstancias se conjugaron para hacer que Santiago fuera el último en enterarse del destino que le aguardaba y que todo el pueblo –con muy pocas excepciones, incluyendo el Narrador– sabía de antemano.

Este propósito establece una primera texturación en abismo: no se trata ya de la típica historia detectivesca, desarrollada y completada en el doble plano crimen-investigación; la premisa se complica con la superposición de esta *segunda* investigación, años después que el proceso legal ha seguido su curso. La gratuidad del proyecto es evidente: escenario y participantes han sido determinados; antes del crimen ya se sabía quiénes eran/iban a ser los culpables; el motivo fue voluntariamente confesado por éstos. El proceso judicial sólo formalizó un *fait accompli* y a la rutina legal no le quedó más que articular el castigo correspondiente.

Entonces cabe preguntarse, ¿cuál es el interés o motivo real del Narrador?, ¿por qué intenta re-abrir un caso sólidamente probado y sancionado? Esta primera impresión de desencuentro entre lo esperado y lo entregado surge de la aparente carencia de enigma del caso privilegiado (la muerte de Santiago) que, no olvidemos, es el segundo crimen, realmente. Pero esta variante dentro de la fórmula sirve como de anzuelo para sostener la novela, ya que traslada el interés o el centro de expectación del lector, hábilmente guiado por el Narrador. Dona Kercher, dando cuenta de la lectura que la novela obliga a hacer, señala que –ante la obviedad factual– el lector, en lugar de preguntarse el *porqué*, debe concentrarse en el *cómo* se presenta lo sucedido (93) y, en efecto, el suspenso se desplaza del quién y porqué de la típica investigación al cómo, centrado en la modalidad de tratamiento y recuento de la historia. Pero también, y con más repercusiones para nuestro acercamiento, el interés lo genera el nivel de discurso que adopta el Narrador: a primera vista, *Crónica* parece pura superficie textual ya que es la secuencia dislocada de la versión del Narrador la que concentra nuestro interés, ahora puramente intelectual, despojada de la curiosidad básica por

identificar a los culpables, ya determinados. Y este efecto dura hasta la segunda mitad del relato, cuando emerge la posible verdadera motivación del Narrador, hasta entonces camuflada en las astillas del espejo.

En el plano compositivo, la novela consta de cinco instancias narrativas que no constituyen “capítulos” en el sentido tradicional. Aun cuando cada uno de estos segmentos desarrolla un núcleo central, comparte elementos de la diégesis con todos los demás, creando un efecto de planos superpuestos de narratividad que –en teoría– deberían entregarnos una visión de conjunto, de donde saldría la verdad y se reconstruiría el espejo roto, como quiere el Narrador. Pero no sucede así, ni siquiera en el plano temporal que se complica con el entretendido de fragmentos cronológicos, oscilando entre un pasado absoluto (el momento del crimen, hace 27 años), un pasado más reciente (el plano básico de la narración), un pasado del pasado (la pre-historia del crimen) y un futuro del pasado (lo que va desde el asesinato al momento de la narración). En la convención detectivesca, la cronología exacta y lineal de los hechos es crucial para el acceso a la verdad, el esclarecimiento del crimen; en *Crónica* sucede lo contrario, la superposición de planos y los saltos temporales sólo logran ofuscar más la develación de la verdad. La ordenación final del puzzle –lograda tras un arduo comparar datos cronológicos– tampoco produce satisfacción porque aunque los hechos adquieren cierta coherencia, las versiones de ellos entregadas por los personajes involucrados se contradicen una y otra vez, descalificándose como testimonios fehacientes.

Isabel Alvarez-Borland indica acertadamente el otro efecto que este texto anómalo produce en el narratario: el modelo general del relato, al promover el cuestionamiento de las categorías del orden que tiene el Narrador, sumado a la ambigüedad de su lenguaje, va en contra de una resolución satisfactoria de los mismos problemas que genera. Estamos de acuerdo con Alvarez-Borland en que, al final, la compleja relación entre el Narrador y sus fuentes narrativas se convierte en un aspecto clave de la lectura (280).

En esta vuelta de tuerca de la modalidad tradicional –la traslación del centro de interés que el Narrador obliga a hacer– nos parece que se oculta la clave de lo que podría ser la verdad. Asumiendo que la reconstrucción es insatisfactoria, y llevando a un grado extremo la noción de no confiabilidad de un narrador en primera persona, es decir, haciendo una lectura sospechosa/que sospecha de la *Crónica*, se evidencia que el afán de “recomponer el

espejo roto de la memoria” resulta en el efecto contrario porque, si bien se reactualiza lo sucedido el día de la muerte de Santiago Nasar, la superficie diegética final tiene más fisuras que al principio. Aún más, y con más repercusiones para el sentido último del texto, se puede observar que el ejercicio lúdico de recomposición distrae, a la manera de una pantalla de humo o “red herring”, de lo que sí debería constituir el centro de interés: la elucidación de la identidad del “criminal” originario, la articulación inequívoca del nombre –enmascarado en la figura de Santiago, vacío a nuestro juicio– del que verdaderamente sedujo a Angela Vicario. Esta es la *tercera* investigación, por hacer.

Una cita de Borges que nos sirve de hipótesis: “(...) nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos, e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal” (*Ficciones*, 11). Pretender contarnos entre los “muy pocos lectores” que adivinan la verdad sería pretencioso. En realidad, al revisar los estudios críticos sobre esta novela, resulta sorprendente notar que la sospecha es pandémica. Randolph Pope, por ejemplo, llega a decir que, dada la engañosa transparencia de los datos, “a well lit labyrinth can easily be missed” (183-184), porque el texto produce el efecto de un “trompe l’oeil”, un arte hecho de engaños. Sostiene, sin ir más allá, que el texto se funda en la ilusión de transparencia y explicita la sospecha de un narrador criminal que, como dice Angel Rama, “no osa decir su nombre”: “Can we find here en la declaración de Angela Vicario que Santiago Nasar ‘fue su autor’ an allusion to the fact that perhaps Gabriel García Márquez himself was to blame for the fatal deflowering, or that Santiago Nasar ‘c’est moi’?” (189).

Angel Rama ha sido, sin duda, el más articulado y sospechoso lector de la novela. Dice éste, después de hacer un examen de algunas de las insatisfactorias respuestas que el narrador provee: “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? (...) ¿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 la misión que le cupo en el agenciamiento de la tragedia?” (20).

Todas estas interrogantes merecen una respuesta. Jugando al abogado del diablo, e invirtiendo la premisa de que toda persona –todo narrador, en este caso– es inocente hasta que se la prueba culpable, nos interesa mostrar cómo se genera, en un plano de pura especulación, la probable culpabilidad del Narrador a través de las fisuras o inconsistencias de su propio relato. Obviamente, tenemos que centrarnos en la ambigüedad del discurso narrativo.

El texto ambiguo es un texto que concita, por lo menos, dos posibles significados de igual valor y que no permiten la exclusión de uno en favor del otro. Paul Dixon, en un detallado estudio sobre el nivel de ambigüedad en cuatro novelas latinoamericanas, se vale del modelo establecido por Shlomith Rimmon, en el que la fórmula $A \ B$ implicaría, al mismo tiempo, una conjunción (A y B) y una disyunción (A o B) simultáneas (6), que pretendemos aplicar en este análisis.

Partiendo de la premisa de que la posible culpabilidad de los implicados tiene que ver con el delito original (la defloración de Angela Vicario), desde el modelo aplicado por Dixon podemos postular que en la superficie del texto, el Narrador se presenta como no culpable (A); la narración personal orienta hacia una clara disyunción entre A y B, que sería la opción culpable. La lectura sospechosa, desde nuestro ángulo desconfiado, nos inclina hacia la opción B, con lo que se cumple el encuentro entre disyunción y conjunción ($A \ B$). Por ahí, el texto se reconoce en el ámbito de la ambigüedad, abriendo la posibilidad no demostrable de que el Narrador, como cumpliendo el proyecto borgiano o repitiendo el procedimiento usado en *The Killing of Roger Ackroyd*, pueda ser el criminal originario, aunque en la novela de Agatha Christie, el asesino/narrador es descubierto por Hércules Poirot, con lo que se llega a una solución inequívoca del enigma. Como ya hemos señalado, la ambigüedad no resuelta en la novela que nos ocupa impide llegar a una conclusión definitiva.

No obstante, y entrando en el juego detectivesco que la novela provoca a hacer, podemos especular un grado más y señalar los momentos de la diégesis que dan pie a una lectura reversible. Para ello, es necesario partir de una distinción básica entre estructuras profundas y superficiales, el lugar semántico en donde se generan los significados ambiguos. Dicen Todorov

y Ducrot: “La fonction profonde des énoncés ne peut pas se lire dans leur constitution apparente, mais seulement dans une organisation sous-jacente: l'apparent n'est que superficiel” (302). Luego agregan que, al producirse el fenómeno de la ambigüedad, es posible hacer uso de la determinación contextual, “qui tient à ce que les situations où une expression est employée peuvent infléchir sa signification dans des directions différentes” (303). En *Crónica*, en la enunciación de ciertos pasajes, y trabajando en la oposición texto/contexto/subtexto, podemos encontrar que ciertas elecciones semánticas que no tienen nada que ver entre sí –como la frase “Yo trataba de entender algo de mí mismo” (116), que igual puede leerse como expresión de inocencia o culpabilidad– llegan a escoger, en la superficie de la frase, una forma común de articulación. Examinemos en más detalle algunas de las instancias de marcada indecibilidad, de imprecisa o ambigua lectura:

...cuando volví a este pueblo olvidado tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria. (13)

Este pasaje, tantas veces citado, es la declaración de propósito de la *Crónica*: elucidar, tratar de poner en orden, justificar o llegar a una respuesta satisfactoria acerca de la muerte de Santiago Nasar. Esto en la superficie; ahora examinemos la elección de significantes: “Recomponer” es volver a poner en su sitio los fragmentos dispersos de un objeto, reconstruir una totalidad; el objeto es el asesinato y sus circunstancias, pero también puede ser la indagación sobre el grado de culpa que le cabe al Narrador, voluntaria o involuntariamente partícipe del fatal desenlace. La frase “tantas astillas dispersas en el espejo roto de la memoria” es quizás la declaración –y usamos el término en la doble connotación lingüística y jurídica– clave. “Astillas dispersas” se ofrece como metáfora de las conciencias que recuerdan el hecho fatídico, la conciencia colectiva de un pueblo que tal vez se adivina culpable. El “espejo roto de la memoria” confirma esta lectura superficial, pero ya sabemos que la recomposición se ha frustrado; si acaso, al final el “espejo” está más trizado que al principio. En un nivel subyacente o subtextual, la declaración podría enmascarar a la persona del Narrador, que también evoca el pasado, no ya como parte de la colectividad sino por una motivación personal de buscar entre los recuerdos juveniles/infantiles. La calidad fallida de la reconstrucción, desde este otro nivel, se explicaría

entonces por el funcionamiento o emergencia de un “recuerdo-pantalla”, como en la terapia psicoanalítica, en la que muchas veces el paciente reconstruye un recuerdo falso, que más bien sirve de pantalla (screen) al recuerdo suprimido de lo que efectivamente tuvo lugar (Laplanche-Pontalis, 450-451). Siempre dentro de un marco psicoanalítico, podemos agregar que el “espejo roto” remite también a la experiencia de definición de Yo y Otro que igual puede referirse al Yo actual del Narrador y al Otro de la juventud o al Yo del Narrador y a la Otredad de Santiago Nasar, lectura que se confirma con el análisis del siguiente fragmento:

Apenas aparecí en el vano de la puerta me confundió con el recuerdo de Santiago Nasar. (14)

El sujeto de la oración es Plácida Linero, la madre de la víctima. Contextualmente, su lapso mental de pensar que el Narrador es el hijo muerto se explica por la edad avanzada de la mujer (“postrada por las últimas luces de la vejez”, 13). Por otra parte, la equivocación articula en palabras un juego de alter egos (Yo/Otro, Otro/Yo) entre el Narrador y Santiago que explicaría algunos de los enigmas del relato. El texto nos dice que ambos personajes eran amigos íntimos desde la infancia, “habíamos crecido juntos en la escuela y luego en la misma pandilla de vacaciones” (58); habían compartido la experiencia de la iniciación sexual con María Alejandrina Cervantes (“Fue ella quien arrasó con la virginidad de mi generación”, 87) y que, en cierto modo, Santiago Nasar había sido como un modelo para el Narrador. Recordemos, además, que la madre del Narrador, Luisa Santiago, es madrina de la víctima; ambos eran como hermanos, fácilmente confundibles. Que uno pudo ocupar el lugar del otro lo demuestra el hecho de que el Narrador se hace amante de María Alejandrina luego que ésta ha terminado su relación con Santiago Nasar. La noche del crimen es precisamente la prostituta quien explicita de nuevo la confusión entre ambos personajes: “Me acosté a su lado, vestido, sin hablar apenas, y llorando yo también a mi modo. Pensaba en la ferocidad del destino de Santiago Nasar” (102). “A mi modo” puede referirse tanto a su manera de expresar la emoción como a la de tener sus propias razones para llorar; lo mismo, el impacto por “la ferocidad del destino”, ¿lo concita la pena por la muerte del amigo o la consideración de que el propio Narrador podría haber sido la víctima?

Cuando quise hacer el amor, María Alejandrina se detuvo de golpe, como desde muy lejos, y se escurrió de mi vida.

– No puedo –dijo–; hueles a él. (103)

Otra vez, el plano semántico de la superficie dirige el significante hacia el olor a muerte, metáfora de la culpa, que envuelve al pueblo. “No sólo yo. Todo el pueblo siguió oliendo a Santiago Nasar aquel día” (103). Pero la declaración de María Alejandrina también permite la orientación hacia otra lectura: la posibilidad de que el inconsciente de la mujer haya fantasmaticado la imagen de Santiago en el Narrador, como si fueran dos caras de la misma moneda. Lo mismo, la metáfora del olor a muerto podría extenderse para expresar la asunción de una culpa personal del Narrador que no se articula, pero que María Alejandrina puede leer “entre líneas”.

El carácter no confiable del Narrador se acentúa más cuando, al describir su relación con la prostituta, revela que las citas eran furtivas, escondidas: “En aquellas últimas vacaciones nos despachaba temprano... pero dejaba la puerta sin tranca... para que yo volviera a entrar en secreto” (87). La revelación casual contradice algo expresado con anterioridad. Al referirse a la reacción incrédula de los amigos al enterarse de la violación que se le atribuye a Santiago, el Narrador nos dice que “nadie podía creer que tuviéramos un secreto sin compartir, y menos un secreto tan grande” (58). Santiago no tenía secretos con sus amigos íntimos; después del lapsus del Narrador, notamos que éste sí tiene cosas que ocultar. Si no es abierto en relación a su vida sexual con la prostituta, ¿no es razonable pensar que pueda tener otros secretos, tal vez de la misma índole, vinculados con su pasado? ¿Tal vez un episodio de esgarces sexuales con su prima, Angela Vicario? ¿Qué nos dice el Narrador acerca de ella?

Angela Vicario era la más bella de las cuatro (hermanas) (44). Pero tenía un aire desamparado y una pobreza de espíritu que le auguraba un porvenir incierto. Yo volvía a verla año tras año, durante mis vacaciones de Navidad (45).

Nada especial, una relación esporádica y casual, más bien motivada por lazos de familia que por interés personal. El tono de indiferencia del Narrador con respecto a Angela es compartido por Santiago Nasar, quien siempre le dice: “Ya está de colgar en un alambre... tu prima la boba” (45).

No obstante, un disimulado rasgo de interés surge en el Narrador cuando, al verla después de unos años, comenta: “De pronto ... la encontré en la calle, vestida de mujer y con el cabello rizado, y apenas si pude creer que fuera la misma” (45) ¿La misma mujer? ¿O la compañera de juegos infantiles? De modo muy curioso, la observación es hecha muy poco antes de que Boyardo San Román llegue al pueblo y decida casarse con la muchacha.

En la tersura de la versión del Narrador no hay nada que pueda considerarse oblicuo, pero los datos adquieren más peso al examinar la actitud de Luisa Santiago, su madre en las cartas que le escribe al hijo para contarle acerca del recién llegado. Le informa:

Ha llegado un hombre muy raro. El hombre raro se llama Boyardo San Román, y todo el mundo dice que es encantador, pero yo no lo he visto.

Mi madre le dio la bendición final en una carta de octubre. La gente lo quiere mucho –me decía– porque es honrado y de buen corazón, y el domingo pasado comulgó de rodillas y ayudó a la misa en latín (37).

De estos fragmentos, se lee la natural reticencia de la mujer de pueblo frente a un recién llegado, y su eventual apertura, pero entonces, ¿por qué –y como el mismo Narrador lo dice– “después de ese veredicto consagradorio me escribió dos cartas más en las que nada me decía sobre Boyardo San Román, ni siquiera cuando fue demasiado sabido que quería casarse con Angela Vicario”? (39). En la superficie textual, el silencio de la madre es causado o explicado por la impresión diabólica que le produjo el forastero (39); en el entre-texto podemos leer su silencio como preocupación maternal de no alarmar al hijo, como una madre que abriga ilusiones de que el hijo y la sobrina lleguen a concretar un romance que podría producirse o que ya se produjo. Desde esta interpretación, lo que dice el Narrador después de conocer a Boyardo San Román se llena de implicaciones subtextuales:

Lo conocí poco después que ella, cuando vine a las vacaciones de Navidad, y no lo encontré tan raro como decían. Me pareció atractivo, en efecto, pero muy lejos de la versión idílica de Magdalena Oliver (39).

En primera instancia, la opinión parece reflejar una visión desinteresada sobre el “extraño” que ha causado tanta conmoción en el pueblo. Otra lectura –la nuestra– podría ver aquí una velada expresión de celos en la negación de las cualidades especiales de Boyardo y en el tono algo condescendiente con que se disminuye el atractivo físico del afuerino ¿Objetividad o despecho? Tampoco deja de ser curiosa la observación del Narrador sobre el “discurso” de Boyardo: “Tenía una manera de hablar que más bien le servía para ocultar que para decir” (37). Si pensamos que todo el discurso de la *Crónica* es un ejercicio en ambigüedad, bien podríamos estar frente a la reacción de alerta del Narrador frente a otro hombre que, además de incursionar en su terreno de conquistas amorosas, rivaliza con él en el manejo del discurso disfrazante.

La misma Angela Vicario, como un personaje sacado del *Santuario* de Faulkner, con sus equívocas declaraciones o su ambiguo silencio frente al Narrador, permite leer entre líneas lo que no articula. Cuando, enfrentada por el Narrador, revela por qué no le atraía Boyardo San Román y dice: “Me parecía demasiado hombre para mí” (48). “Además, Boyardo San Román no había intentado siquiera seducirla a ella” (48). La superficie no dice que Angela no quería casarse con el afuerino porque era muy maduro para ella y porque éste no le había hecho la corte a la usanza tradicional. Si no le atrae un hombre mayor, con experiencia sexual (“demasiado hombre”), significa que se siente atraída por gente de su edad, como su primo, por ejemplo. Lo mismo, el uso de la palabra “seducción”, entendida en el contexto como el juego que puede llevar a la atracción o enamoramiento, no satura su posibilidad semántica. También se emplea, eufemísticamente, para designar la pérdida, por inocencia, de la virginidad de una mujer. Un seductor es, en efecto, un violador ¿Es posible que Angela tenga en mente a otros hombres que intentaron –y lograron, como se sabe después– despojarla de su virginidad? ¿Está pensando en su primo?

La conexión parece menos gratuita al analizar otro momento de la confesión de Angela Vicario. Cuando ya es definitivo su casamiento con Boyardo, no sabe qué hacer con el secreto que acarrea: “Tan aturdida estaba que había resuelto contarle la verdad a su madre” (52). ¿Qué verdad? ¿Que ya no es virgen? ¿O que ha sido seducida por alguien de la familia? Dos amigas íntimas la convencen de lo contrario. “Les obedecí a ciegas –me dijo– porque me habían hecho creer que eran expertas en chanchullos de hombres. Le aseguraron que casi todas las mujeres perdían la virginidad en

accidentes de infancia” (52). El argumento suena convincente si se interpreta el “accidente de infancia” como ocurrido en la práctica de actividades recreativas que espontáneamente provocaran la rotura del himen, explicación no del todo plausible, pero tampoco enteramente desechable. Al mismo tiempo, este “accidente de infancia” alude, en forma indirecta, a juegos de naturaleza sexual, no infrecuentes entre niños de un mismo vecindario o entre parientes. Como primos, por ejemplo.

Cuando el Narrador visita a Angela Vicario en el “exilio”, años después del incidente, el encuentro está otra vez impregnado de frases equívocas, de referencias de doble sentido:

en una época incierta en que trataba de entender algo de mí mismo, me llegué por casualidad hasta aquel moridero de indios. Angela Vicario me trató igual que siempre, como un primo remoto (...) Al cabo de pocos minutos ya no me pareció tan envejecida como a primera vista, sino tan joven como en el recuerdo (116-117).

Ya señalamos que este tratar de “entender algo de mí mismo” igual puede leerse como búsqueda personal, inocente, o como oblicua referencia a su conciencia de culpa. La “casualidad” de la que habla el Narrador es engañosa, en rigor, tendría que haber hablado de “causalidad”, dado su empeño por establecer la verdad. La reacción de Angela, de tratarlo como un “primo remoto” se puede descifrar en doble plano: como tratamiento a un miembro alejado de la familia inmediata, en tercer grado o más, o como la respuesta a alguien que alguna vez estuvo cerca y que ahora pertenece a otro tiempo, a otro mundo. De igual modo, ¿dónde se sitúa el recuerdo del Narrador? ¿Piensa en la Angela del tiempo del casamiento y la desgracia o en la Angela más joven, con la que tal vez exploró los misterios del sexo? En todo caso, la madre de Angela recibe al Narrador como “a un fantasma difícil”, frase que se puede entender tanto como la reacción natural ante una figura ligada a un pasado que más valdría olvidar—la vergüenza de la familia—o, desde el ángulo de la sospecha, como la reacción enigmática de una madre que intuye, y prefiere no saber, lo que pasó entre los primos.

En este reencuentro, el Narrador articula el juicio, clave en nuestra opinión, que le produce la versión reiterada de la misma Angela acerca de su desfloración:

A todo el que quiso oírla (su desventura), se la contaba con todos sus pormenores, salvo el secreto que nunca había de aclarar: quién fue, y cómo, y cuándo, el verdadero causante de su perjuicio, porque nadie creyó que en realidad hubiera sido Santiago Nasar (117).

A primera vista, el Narrador está expresando la opinión de la colectividad, excepto que la frase “salvo el secreto que nunca había de aclarar” carga los dados de la sospecha hacia sí mismo, por la seguridad con que afirma que el secreto existe y que nunca fue ni será revelado por Angela Vicario, incluso *a posteriori*. Lo que sigue es también interesante:

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 (116).

Tal vez la opinión general esté más cerca de la verdad, aunque la elección del calificativo “perversa” no es muy afortunada para el Narrador. Es claro que éste la usa en el sentido de “distorsionada”, producto de la morbosidad del pueblo, pero en otro sentido también significa desviación, salirse del curso, como ir de la verdad a la mentira; si la apariencia (lo que dice el Narrador) es una falsa verdad, lo subyacente puede revestirse con los atributos de lo que sí es, o fue. La fisura semántica permite asimismo justificar este lapsus lingüístico como resultado de una inconsciente asociación entre el adjetivo y la reacción que un medio pueblerino, cargado de prejuicios, tiene frente a algún tipo de relación sexual entre parientes, “incestuoso” o “perverso” para la mayoría.

Recordemos el momento de la revelación de Angela, al ser confrontada por sus hermanos:

—Anda niña (...) dínos quién fue.

Ella se demoró apenas el tiempo necesario para decir el nombre. Lo buscó en las tinieblas, lo encontró a primera vista entre tantos y tantos nombres confundibles de este mundo y del otro, y lo dejó clavado en la pared con su dado certero, como a una mariposa sin albedrío cuya sentencia estaba escrita para siempre:

—Santiago Nasar— dijo (65).

A primera vista, podría parecer que el proceso de ubicar el nombre del seductor es normal: retrotraerse al pasado para hacer la conexión entre acto y sujeto de la acción, pero, ¿por qué se demora tanto, si –como dice el Narrador– tendría que recordarlo “a primera vista”, tener el nombre fresco en la memoria? Y ese buscar “en las tinieblas”, ¿no evoca acaso la oscuridad de la verdad reprimida? Y la frase casual “tantos nombres confundibles de este mundo y el otro”, ¿no implica, en primera instancia, una selección al azar entre personas vivas y muertas y luego una conexión posible entre personas que se parecen, como Santiago y el Narrador, “confundibles”? Lo mismo, “de este mundo y el otro” puede significar la reverberación inconsciente entre nombres de mortales y patrones celestiales, como el Arcángel San Gabriel y Santiago el Apóstol.

El Narrador, en su búsqueda de la verdad, visita a Angela Vicario una segunda vez y nos dice:

Yo traté de arrancarle la verdad (...) 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 (118).

El lector no puede más que preguntarse cuáles son los argumentos que el Narrador “tiene en orden”, si son los que todo el mundo tiene y que él ha reunido, o los que él y nadie más, excepto su prima, sabe con certeza. La respuesta de Angela es igualmente ambigua, ya que puede leerse como la aserción definitiva de la verdad o como una imposición tácita de que ésa va a ser la verdad oficial y de que es mejor olvidarse de lo que haya sucedido entre ellos.

En este punto, el Narrador puede darse cuenta de que –en un vuelco irónico– Angela Vicario se ha enamorado de verdad de Boyardo San Román, y nos dice que la muchacha, “dueña por primera vez de su destino, había descubierto que el amor y el odio son pasiones recíprocas” (122). La frase, a nivel de superficie, sólo parece registrar el cambio emocional que se ha producido en Angela; a nivel subtextual produce, por lo menos, dos otras posibilidades de interpretación. Una es que el amor necesita del odio, como pasiones que se nutren mutuamente, que la carencia de uno genera al otro; la segunda es que el amor, como el odio, sólo puede existir en la correspondencia del sentimiento. Esta última posibilidad puede reflejar la in-articulada certeza del Narrador de que Angela, por fin se ha dado cuenta de que su

fijación en el primo no fue ni será correspondida. Esa realización la ha liberado a un nuevo amor, Boyardo.

Con estos antecedentes, podemos decodificar lo que dice la madre del Narrador cuando acude, inútilmente, a tratar de salvar a Santiago:

Hombres de mala ley (...), animales de mierda que no son capaces de hacer nada que no sean desgracias (34).

En el contexto, está expresando su frustrada indignación frente al crimen que los hermanos Vicario están a punto de cometer, pero el epíteto “animales de mierda” lo mismo puede referirse a la sed de venganza de los hermanos como a otros instintos que también transgreden la ley, como el impulso sexual; por ahí, puede tener en mente a Santiago y la violación que se le atribuye a éste, o a otro, más cercano –su hijo, el Narrador– que, tal vez sin querer, va a causar la inminente tragedia.

Podríamos especular que en este “sin querer” reside la indecibilidad del discurso del Narrador; tal vez presenta que los inocentes juegos sexuales con su prima han causado, sin intención, la pérdida de la virginidad de ésta y, como resultado, la muerte de su mejor amigo. Si no, no se explican ni su urgencia por volver al escenario del crimen, como típico malhechor, ni sus visitas a Angela, “con sus argumentos en orden”, para tratar de arrancarle la verdad. Es posible que, en algún momento, como Angela y como Santiago, haya llegado a la horrible realización de que toda la tragedia fue originada por “la índole mojjigata de ese mundo” (131), en el que la virginidad es una prenda de honor familiar, y no individual; de ser así, y en una variante edípica de la correlación entre detective y asesino de la que habla Todorov, el Narrador / detective se vería también como el “pure unpunishable murderer” originario. La alusión a Edipo no es casual; en una entrevista concedida mientras escribía la *Crónica*, García Márquez dijo: “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 (...) Lo único fastidioso de la novela policiaca es que no te deja ningún misterio. Es una literatura hecha para revelar y destruir el misterio” (Rama, 18-19).

Como podemos constatar, la negativa final de Angela no permite confirmar ni la sospecha del Narrador, ni las nuestras. Sólo contamos con un texto de discurso reversible porque todas las pruebas que señalan al Narrador como culpable –en paralelo con su propia investigación– no están

unívocamente presentadas. Nuestra pesquisa a nivel de subtexto tampoco nos deja decir con absoluta certeza que estamos frente a un caso similar al de Edipo o al de *The Killing of Roger Ackroyd*; las “células grises” que ayudan a Poirot a resolver el enigma se frustran en nuestro caso, enfrentados como estamos a un texto ambiguo que espejea una historia ambigua. Y se nos niega la anagnórisis.

El silencio final del Narrador podría explicarse por su vacilación entre la inocencia y la culpa, Después de todo, si fuera culpable, lo sería a pesar de él, inintencionadamente. Lo más interesante de la novela es esta no-articulación de culpa, porque provoca una incómoda insatisfacción en el narratario, como efecto extratextual provocado por nuestra propia actitud de sospecha. Es como si la irresolución final nos llevara de nuevo al terror culpable de la escena primaria ¿Por qué esta incomodidad, por qué este afán de identificar a un culpable? Quizás nos sirva esta cita de P.D. James: “Before the case was finished Dalglish would have received a dozen pictures of Lorrimer’s personality, transferred like prints from other men’s minds. From these amorphous and uncertain images he would create his own imaginings, superimposed and dominant, but essentially just as incomplete, just as distorted –as were the others– by its own preconceptions, his own personality” (88). Y sus propias culpas, podemos agregar: si somos sospechosos en el sentido de ser lectores desconfiados, también lo somos por haber optado por este ángulo de lectura; no somos ni confiados ni confiables, por eso no podemos lanzar la primera piedra y acusar al Narrador. Y por ahí, al repetir con el Narrador la muerte infinita de Santiago Nasar, ¿no estamos –de un modo vicario– queriendo purgar nuestros pecados en un personaje inocente? Cuando, al final de la novela, Santiago Nasar alcanza a exclamar “Que me mataron, niña Wene” (156), el colectivo impersonal, ¿se está refiriendo a los hermanos Vicario?, ¿al pueblo?, ¿al Narrador?, ¿o a nosotros mismos?

BIBLIOGRAFIA

- ALVAREZ-BORLAND, ISABEL. “From Mystery to Parody: (Re)Reading García Márquez *Crónica de una muerte anunciada*”, *Symposium* 38, 4 (Winter 1984 - 1985): 278-286.
- BLOCH, ERNST. “A Philosophical View of the Detective Novel”, *Discourse* 2 (Summer 1980): 32-51.
- BORGES, JORGE LUIS. *Ficciones*. Barcelona: Seix-Barral, 1986.

- DIXON, PAUL. *Reversible Readings: Ambiguity in Four Modern Latin American Novels*. Alabama: The University of Alabama Press, 1985.
- DUCROT, OSWALD Y TZVETAN TODOROV. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Eds. du Seuil, 1972.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: Ediciones La Oveja Negra, 1981.
- JAMES, P.D. *Death of an Expert Witness*. New York: Warner Books, 1987.
- KERCHER, DONA. "Gabriel García Márquez's *Crónica de una muerte anunciada*: Notes on Parody and the Artist", *Latin American Literary Review* XIII, 25 (Jan-June 1985): 90-103.
- LAPLANCHE, J. Y J.B. PONTALIS. *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- PEDERSON-KRAG, GERALDINE. "Detective Stories and the Primal Scene", en Most, Glenn y William Stowe, eds., *The Poetics of Murder*. San Diego/New York/London: Harcourt Brace Jovanovich, 1983. pp. 13-20.
- POPE, RANDOLPH. "Transparency and Illusion in García Márquez's *Chronicle of a Death Foretold*", *Latin American Literary Review* XV, 29 (Jan-June 1987): 183-200.
- RAMA, ANGEL. "García Márquez entre la tragedia y la policial o Crónica y pesquisa de la *Crónica de una muerte anunciada*", *Sin Nombre* 13,1 (Oct.-Dic. 1982) : 1-27.
- SOUTHARD, DAVID. "Betrayed by Manuel Puig: Reader Deception and Anti-Climax in His Novels", *Latin American Literary Review* 4, 9 (1976): 22-28.
- TODOROV, TZVETAN. "The Typology of Detective Fiction", en *The Poetics of Prose*. Ithaca: Cornell University Press, 1977. pp. 42-52.