

## “Crónica de una muerte anunciada: el Anti-Edipo de García Márquez”\*\*

Michael Palencia-Roth  
Universidad de Illinois

La mayoría de los críticos ha interpretado *Crónica de una muerte anunciada* como una obra dentro del género policíaco (1). Lo cual tiene su sentido, pues la novela resulta de la crónica de una investigación: la indagación de algo sucedido 27 años atrás. Lo que se investiga, sin embargo, es un crimen conocido en muchos de sus detalles por todo el pueblo en donde ocurrió el asesinato de Santiago Nasar por los hermanos de Angela Vicario; o, en la vida real, la matanza a machetazos (en Sucre) de Cayetano Gentile por los hermanos (no gemelos) de Margarita Chica (2). Si esto es así, entonces ¿en dónde — para García Márquez — indagar el misterio que ha de solucionarse? ¿Por qué investigar de nuevo? Me imagino que, por una parte, a nuestro Premio Nobel no le interesa una investigación al estilo

Sherlock Holmes, Hercules Poirot o Maigret. Por otra, su novela sí es policíaca, pero muy a su manera. Es decir, su novelística recuerda en cierto sentido al gran Sófocles:

El libro policial genial — le dice García Márquez a Manuel Pereiro en una entrevista publicada en *Bohemia*, en La Habana, en 1979 — es el *Edipo rey* de Sófocles, porque allí el investigador descubre que él mismo es el asesino; eso no se ha vuelto a ver más (3).

La presencia del dramaturgo griego se nota no solo en la novela aquí discutida. Ha acompañado a García Márquez durante casi toda su carrera. Lo cita, por ejemplo, como epígrafe (la cita proviene de *Antígona*) en su primera novela, *La hojarasca*, o lo utiliza como modelo y guía por los míticos laberintos de la sangre en *Cien años de soledad* (4). En *Crónica de una muerte anunciada*, según los comentarios de Angel Rama, Sófocles, en particular su *Edipo rey*, “le sirve de secreta guía” (5). ¿Cuál

\*\*En forma aún más abreviada, este pequeño ensayo se dio a la luz pública primero como ponencia, dictada en el congreso de colombianistas celebrado en Bogotá en junio de 1986.

1. Isabel Alvarez-Borland, “From Mystery to Parody: (Re) Readings of García Márquez’s *Crónica de una muerte anunciada*”, en *Simposium*, Vol. 38, No. 4, 1984-85, pp. 278-286; Kathleen N. March, “*Crónica de una muerte anunciada*: García Márquez y el género policíaco”, en *Inti*, Nos. 16-17, 1982-83, pp. 61-70.
2. Véase Julio Roca y Camilo Calderón, “García Márquez lo vio morir”, en *Magazín al día*, Bogotá, No. 1, 28 de abril de 1981, pp. 52-60; pp. 108-109. Véase también las investigaciones de Blas Piña Salcedo, publicadas en mayo de 1981 en el periódico colombiano *El Espectador*.

3. *García Márquez habla de García Márquez*, recopilación de Alfonso Rentería Mantilla, Bogotá, Rentería Editores, 1979, p. 209.
4. Véase, en especial, mi ensayo, “La imagen del Uroboros en *Cien años de soledad*”, en *Cuadernos Americanos*, Vol. 40, No. 4, 1981, pp. 67-82.
5. Angel Rama, “García Márquez entre la tragedia y la policial, o crónica y pesquisa de la *Crónica de una muerte anunciada*”, en *Sin Nombre*, Vol. 13, No. 1, octubre-diciembre de 1982, p. 10. Las obser-

será el significado de esta observación? Tal es el objeto de este breve ensayo, porque me parece que en esta novela García Márquez se propone hacer dos cosas a la vez: seguir a Sófocles y también —esto es de mayor importancia— tomar el sendero opuesto. Para- doja interesante.

### Los círculos

*Crónica de una muerte anunciada* es, a mi modo de ver, una obra del mítico retorno eterno (6) o de circular fatalidad, de sacrificio, de misterio.

Como he indicado en mi libro sobre García Márquez, la presencia del mito en la literatura se anuncia con frecuencia por medio de la metáfora y de las técnicas del círculo (7). Aparece en varias formas y de varias maneras. Una es a través de la configuración estética o estructural del tiempo y del espacio. En lo del tiempo, *Crónica de una muerte anunciada* empieza con el anuncio de la muerte inminente de Santiago Nasar y termina, unas 150 páginas adelante, y una hora y media después, con su caída de bruces en la cocina de su casa. En relación con el espacio, la novela comienza y termina en la casa de Santiago Nasar y entre el principio y el fin éste da vueltas por el pueblo. Habría podido impedir su muerte con cualquier desvío o con cualquier visita prolongada en casa de amigos, por ejemplo, en la de Flora Miguel, su novia (8). Pero no sucede así. Impulsado por lo que solo puede designar como su destino, Santiago Nasar abandona el refugio de la casa segura y busca —¿inconscientemente?— el lugar de su muer-

vaciones de Angel Rama me parecen las más acertadas de todas sobre esta novela. Sin embargo, aunque nuestro argumento y el suyo son a veces paralelos, nuestros senderos, al fin y al cabo, se bifurcan.

6. El eterno retorno, tan amado por Nietzsche, es tema principal de Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History*, 1954, Princeton, Princeton University Press, 1971.
7. *Gabriel García Márquez: La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, Madrid, Editorial Gredos, 1983.
8. Véase *Crónica de una muerte anunciada*, Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1981, p. 144. En adelante incluimos las citas en el texto.

te: la puerta delantera de su casa. Allí, como en un altar de sacrificios, recibe las siete heridas mortales. Los grandes círculos de la obra entera se encuentran reflejados también en capítulos individuales. Por ejemplo, en la primera oración del primer capítulo se anuncia que “iban a matar (a) Santiago Nasar” (p. 9), y en la última del mismo capítulo se dice que “ya lo mataron” (p. 35).

El círculo estructural del argumento se une con otros dos: el del mundo griego y el círculo de la fatalidad, de *Moirai*; y el de la filosofía del entendimiento, el círculo designado hermenéutico de acuerdo con lo que expresan, por ejemplo, los filósofos alemanes Martin Heidegger y Hans-Georg Gadamer. Gadamer, alumno de Heidegger, apoya sus teorías en las siguientes observaciones del maestro:

Toda interpretación se mueve, además, dentro de la descrita estructura de lo “previo”. Toda interpretación que haya de acarrear comprensión tiene que haber comprendido ya lo que trate de interpretar. Es un hecho siempre observado. (...) Ahora bien, este círculo (parece ser) un *circulus vitiosus*, (pero no lo es) en él se alberga una positiva posibilidad de conocer en la forma más original (9).

La hermenéutica de Schleiermacher y Dilthey, sus precursores en el campo de la filosofía, buscan un comienzo absoluto para la comprensión, un comienzo que sea ontológicamente primordial. Pero Gadamer y Heidegger reconocen que todo comienzo parte de un punto histórico. El ser existe en el tiempo. Así mismo, la comprensión en la novela, y de la novela, partiendo de un hecho histórico (el anuncio del asesinato de Santiago

9. Martin Heidegger. *El ser y el tiempo*, traducción de José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, pp. 170-171. Véase Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1979, 1a. ed., 1927, pp. 152-53: “Alle Auslegung bewegt sich ferner in der gekennzeichneten Vor-Struktur. Alle Auslegung, die Verständnis beistellen soll, muß schon das Auszulegende verstanden haben. Man hat diese Tatsache immer schon bemerkt. (...) Der Zirkel (parece ser un) *circulus vitiosus*, (pero no lo es, porque) in ihm verbirgt sich eine positive Möglichkeit ursprünglichsten Erkennens.”

Nasar; el momento —para los lectores— de iniciar la lectura) alberga en sí la interpretación (final) que ya existe en cierta forma al principio. Y los procesos de tal comprensión semejan el círculo (griego) de la fatalidad.

Estos dos círculos funcionan como matrices operantes en el mundo que habitan Santiago Nasar, Angela Vicario y, por algún tiempo, todo lector de *Crónica de una muerte anunciada*. Conocer el final al principio, es decir, en el momento histórico del comienzo de la tragedia, conduce a la fatalidad tanto a los lectores como a los “protagonistas de la tragedia” (*Crónica*, p. 109). Lo atrevido, lo difícil en la estrategia estética adaptada por los autores de obras míticas no es contar de nuevo la historia ya conocida, sino contarla de tal manera que la gente, aunque informada sobre el final, continúe la lectura. El público griego conoce el mito de Edipo antes de presenciarlo. Sabe que Edipo ha matado a su padre y que ha sido el amante de su madre. En García Márquez, el pueblo de la vida real semeja el público griego que conoce la historia que se va a contar. El lector común y corriente, empero, no la conoce de antemano. Por lo tanto, García Márquez introduce el tema de la fatalidad en otra forma, es decir, como principio narrativo. La fatalidad, presente ya en la palabra “anunciada” del título, se constata también en la primera oración: “El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo” (p. 9).

Lo que en Sófocles es fatalidad según la perciben quienes conocen la historia, en García Márquez lo es en relación con el pueblo de la vida real; y es sospechada por los lectores desde la primera oración de la novela. Para ambos escritores la fatalidad es totalizante. En la hermenéutica, dicha fatalidad puede describirse como la “estructura de lo ‘previo’”, según la cita de Heidegger que utilizamos anteriormente. En la novela, los personajes juegan con “cartas marcadas” (*Crónica*, p. 57) y se sienten controlados por las circunstancias. Por ejemplo, el pueblo, aunque capaz a cada instante de “impedir el crimen” (p. 127) de aquella mañana, no lo hace porque los “asuntos de honor son estancos sagrados a los cuales solo tienen acceso los dueños del drama” (p. 127). La ironía de di-

cho sentimiento es que todo el mundo, al fin y al cabo, está enmarañado en el asunto. ¿Por qué? Porque el crimen no es únicamente un crimen, no es asunto privado; es un sacrificio humano y el asunto es público.

### El sacrificio

La tragedia como género literario debe su origen a un rito muy antiguo: el sacrificio humano. Sobre el altar de Dionisio, durante distintos festivales religiosos, solía sacrificarse un joven varón, ofrecido al dios, a veces, como comida divina. Con el paso del tiempo, la víctima humana fue sustituida por un animal y, durante las ceremonias, se presentaban rudimentarias piezas ‘teatrales’, escenas que mucho después dieron lugar a la tragedia clásica griega. No sorprende, pues, el papel importante del sacrificio en la tragedia griega. Particularizemos: Edipo está quizás obligado a sacrificar su vista para que cicatrice la doble herida del parricidio y del incesto, causas de la peste mortal que aflige a la ciudad. El código griego requiere una víctima sacrificatoria.

Vista desde esta perspectiva, *Crónica de una muerte anunciada* cuenta menos la historia de un asesinato (el de Santiago Nasar) y más otra: la de un crimen doble (la deshonra de Angela Vicario; la defraudación de Bayardo San Román) y su justificable venganza: la ejecución, algo como el *dike* clásico, de Santiago Nasar. Lo sucedido está sujeto al código moral y cultural hispano y latinoamericano del honor.

García Márquez relaciona este código con el mundo del sacrificio de la tragedia griega. Transforma a los hermanos Vicario, que fueron en la vida real unos pescadores comerciantes (10), en matarifes y, desde luego, en verdugos. Abundan en la novela las referencias al sacrificio. En el patio de su casa los hermanos Vicario “tenían un criadero de cerdos, con su piedra de sacrificios y su mesa de destazar” (p. 55). El narrador, años después del asesinato, les preguntó “si el oficio de matarife no revelaba un alma predispuesta

10. Véase el artículo indicado en la Nota 2.

para matar un ser humano. Protestaron: 'Cuando uno *sacrifica* una res no se atreve a mirarle los ojos' " (p. 71). Momentos después de que su hermana les indica el nombre de su 'autor', los hermanos pasan por "el depósito de la pocilga, donde guardaban *los útiles de sacrificio*, y escogieron los dos cuchillos mejores" (p. 69). Anuncian, aquí y en otras partes del pueblo, que van a matar a Santiago Nasar. Matarlo es, para ellos, la justificada ejecución pública de un culpable. "Lo matamos a conciencia", dijo Pedro Vicario inmediatamente después del hecho, "pero somos inocentes" (p. 67), porque el acto ha sido "un asunto de honor" (p. 67). Quizá es por este procedimiento tan público y por las apelaciones al código del honor que, poco antes de las siete de la mañana,

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, y estaba tan azorado que no encontraba el camino de su casa (...) De todos lados empezaron a gritarle, y Santiago Nasar dio varias vueltas al revés y al derecho, deslumbrado por tantas voces a la vez (p. 149).

La ironía es que Santiago Nasar puede haber sido víctima inocente de una acusación falsa, 'sentencia' (p. 65) de Angela Vicario que efectivamente lo condena a la muerte. Si Santiago Nasar es inocente de verdad, entonces su muerte, o no tiene sentido (es absurda), o es como el sacrificio de víctima propiciatoria. Si es lo segundo, los culpables serán los ciudadanos del pueblo que cargan en él sus ansiedades, sus penas y sus delitos. ¿Cuál es la crónica verdadera? ¿Es la del pueblo? ¿O es la de Santiago Nasar? Y éste, ¿es criminal o es víctima inocente?

### El misterio

La primera palabra del título de la novela, "crónica", es término que connota exactitud, precisión, medida. Y en la novela abundan los datos concretos, detalles del tiempo y del espacio. Sabemos la hora, casi al minuto. Sabemos, por ejemplo, que Santiago Nasar "entró en su casa a las 4:20" de la mañana (p.

85) y que se levantó a las 5:30 (p. 9). Sabemos que dejó la casa a las 6:05 (p. 10). Sabemos que los gemelos Vicario entraron en el depósito de la pocilga a las 3:20 de la mañana (p. 69); que llegaron a la tienda de Clotilde Armenta a las 4:10 (p. 73). Se nos indica que Cristo Bedoya, intentando prevenir a Santiago Nasar, entró en su casa a las 6:56 (p. 138), que subió al cuarto de su amigo a las 6:58 (p. 139), y que éste no estaba. Conocemos otros detalles con idéntica precisión. Por ejemplo, los de la autopsia (p. 98 y ss.): entre las heridas, siete mortales, el hígado casi seccionado por dos perforaciones, cuatro incisiones en el estómago, seis en el colon trasverso, una en el dorso. Sabemos que en el estómago se encontró la medallita de oro que Santiago Nasar se había tragado a los cuatro años de edad. Nos informa el narrador que la cabeza del muerto era grande, inclusive que su "masa encefálica pesaba sesenta gramos más que la de un inglés normal" (p. 99). Sabemos que, momentos antes de encontrarse con sus asesinos, Santiago Nasar estaba a "menos de 50 metros de su casa" (p. 150); y que después de recibir sus heridas caminó "más de cien metros para darle la vuelta completa a la casa y entrar por la puerta de la cocina" (p. 155); que la tragedia ocurrió a "20 pasos" de la casa de la familia de Poncho Lanao (p. 155).

Ahora bien: ¿por qué tantos detalles precisos? Por una parte, la respuesta es fácil: el género policial requiere información detallada de esta categoría. El proceso de investigación ha de ser científico, y ha de culminar con una solución lógica, concreta y correcta. Y todo esto es posible —justificable— en la literatura policiaca porque asume un universo lógico y comprensible. Pero la respuesta es algo más complicada y, desde luego, más interesante, pues García Márquez deconstruye —ironiza— el género policiaco al mismo tiempo que lo utiliza. Tanta precisión oculta la verdad y el significado de lo que aconteció aquella mañana; oculta lo que García Márquez había denominado en *El otoño del patriarca* "la otra verdad detrás de la verdad" (11). Detrás de lo aparentemente cono-

11. *El otoño del patriarca*, Barcelona, Plaza y Janés, 1975, p. 47.

cido existe otra crónica; ésta es la incertidumbre.

La crónica de la incertidumbre también tiene sus detalles, pero éstos son a veces contradictorios. Por ejemplo, la madre de Santiago Nasar recuerda que en aquel día fatal estaba lloviendo (p. 15-16); sin embargo, la cocinera, Victoria Guzmán, "estaba segura de que no había llovido en aquel día, ni en todo el mes de febrero" (p. 16). En la memoria de Pablo Vicario, "no estaba lloviendo" (p. 83); tampoco en la de Cristo Bedoya (p. 137). ¿Es importante saber si está lloviendo o no? No, no importa. Pero lo que sí importa es que todos los personajes en el drama están convencidos de que cada versión de la realidad es la correcta y que el narrador no sabe a ciencia cierta —o no quiere decir— qué ocurrió. Creo yo que no quiere decirlo, o más bien, que García Márquez no quiere que el narrador lo diga.

Empiezan las dudas para los lectores. Si es posible la incertidumbre, la ambigüedad sobre algo tan simple como si llovió o no, ¿no será aún menos asumible el saber la verdad sobre algo más complejo y, además, invisible? ¿Quién vio a Santiago Nasar junto con Angela Vicario? ¿Quién los encontró en el acto? Nadie. Como 'prueba', tenemos su muerte y las respuestas de Angela Vicario a sus hermanos y al juez: "Fue (Santiago Nasar) mi autor" (p. 131). El juez no parece estar convencido:

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. Las amigas de Angela Vicario que habían sido sus cómplices en el engaño siguieron contando durante mucho tiempo que ella las había hecho partícipes de su secreto desde antes de la boda, pero no les había revelado ningún nombre. En el sumario declararon: "Nos dijo el milagro pero no el santo" (p. 30).

Aun con el paso de los años, Angela Vicario nunca dijo "quién fue, y cómo y cuándo, el verdadero causante de su perjuicio" (p. 117).

Nadie en el pueblo, además, "creyó que en realidad hubiera sido Santiago Nasar" (p. 117).

#### Fin

Edipo, en *Edipo rey*, es un detective, un investigador del misterio de la peste, del misterio de la esfinge. El argumento de la tragedia equivale al proceso de la revelación de la verdad, de seguir las normas del círculo hermenéutico. Es decir, a medida que avanza la tragedia, avanza la comprensión de Edipo y de todo lector ignorante sobre el mito. Poco a poco se descubre cómo y cuándo fue el asesinato de Layo, y quién fue el culpable: la revelación de la identidad de Edipo es a la vez la solución del misterio. Como texto, pues, la tragedia de Sófocles procede de la ignorancia a la comprensión, de la oscuridad a la luz, del misterio a su solución.

En *Crónica de una muerte anunciada*, el círculo hermenéutico de la comprensión resulta ser un círculo ilusorio, pues el texto procede no hacia un "conocer en la forma más original", citando a Heidegger, sino más bien hacia la opacidad. Indudable es que a Santiago Nasar lo mataron. Indudables son los detalles triviales. Y en la duda, en la incertidumbre, viene a reposar mucho de lo demás, y casi todo lo importante. El intento de García Márquez no parece ser la revelación de la verdad sino su encubrimiento. Es decir, el texto procede hacia el misterio, hacia la ignorancia final sobre "quién fue, y cómo y cuándo", el primer amante de Angela Vicario.

¿Por qué? Pues porque siempre hay otra verdad detrás de la verdad. Porque García Márquez, consciente de que la deshonra de Angela Vicario y la defraudación de Bayardo San Román son un doble crimen *colectivo*, insiste simbólicamente en la culpabilidad de la sociedad entera. Porque Santiago Nasar no es el único criminal, si es que lo es, o es víctima inocente, propiciatoria. Porque en el mundo moral de García Márquez, "culpables podíamos ser todos" (p. 107). ¿Cuál será, en fin, la verdad? Nunca se conocerá, porque el mundo garciamarquiano, que es el de la realidad latinoamericana, no es el mundo del género policíaco ni el de la tragedia griega.

No es, en fin, un mundo cerrado (12). No admite las soluciones fáciles de la literatura popular. No permite que el sacrificio humano, el asesinato, sea la solución —trágica— a los problemas sociales, morales, personales. Per-

siste el misterio. Persistirá para siempre. Es éste el sentido en que podemos identificar *Crónica de una muerte anunciada* como el *Anti-Edipo* de García Márquez.

12. Véase la entrevista con Manuel Pereiro, citada en la Nota 3, en donde García Márquez dice: "Lo único

que jode en la novela policíaca es que no te deja ningún misterio. Es una literatura hecha para revelar y destruir el misterio" (p. 209).

