

# CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA, LA ESCRITURA DE UN TEXTO IRREVERENTE

POR

MYRNA SOLOTOREVSKY

Universidad Hebrea de Jerusalén

*Crónica de una muerte anunciada*<sup>1</sup> se revela ostensiblemente como un texto ambiguo, abierto, irresuelto, desde el punto de vista de las objetividades en él configuradas. Nuestro intento será mostrar cómo dicha irresolución trasciende el nivel señalado y es también advertible por lo que respecta a la definición misma de la obra, la que fluctúa entre dos polos: el texto mítico y la crónica, ambos irónicamente neutralizados en CMA. Dichos polos están en estricta correspondencia con las dos vertientes que, según Jurij Lotman, originan al texto moderno poseedor de trama: *textos mitológicos*, caracterizados por una estructura cíclica recurrente, y *cuentos orales*, que versan acerca de «noticias», «anomalías», incidentes, felices o desdichados<sup>2</sup>.

Desde su título —que cumple una función anunciativa y enunciativa<sup>3</sup>— CMA se presenta como «crónica», es decir, un texto estrechamente relacionado al tiempo y al calendario, que registra especialmente acontecimientos aislados, configurados en un lenguaje conciso, con impersonalidad, prescindencia de comentarios valorativos, objetividad, precisión y sin ambigüedades; texto válido como fuente histórica y en el cual es cronista expondrá —siguiendo un orden cronológico— hechos de los que fue

---

<sup>1</sup> Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada* (Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1981). En adelante nos referiremos al texto con la abreviatura CMA y nos limitaremos a señalar el número de la página correspondiente junto al momento citado.

<sup>2</sup> Jurij M. Lotman, «The origin of plot in the light of typology», *Poetics today*, Volume 1, Number 1-2 (Autumn 1979), pp. 161-184.

<sup>3</sup> Respecto a la función del título, véase Roland Barthes, «Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe», en *Sémiotique narrative et textuelle* (Paris: Larousse, 1973), pp. 29-54.

actor o testigo o que están presentes en la memoria de sus contemporáneos.

CMA corresponde al modelo señalado, en cuanto a la importancia que confiere a la precisión temporal (Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana; salió de su casa a las 6:05; fue asesinado una hora después), en cuanto a que pretende registrar un acontecimiento: la muerte de Santiago Nasar —acontecimiento que constituye el estrato estructural predominante del mundo configurado— y en cuanto a que el narrador-cronista intenta reconstruir lo acaecido veintisiete años antes, a partir de su propio testimonio y del de otros testigos que participaron en los hechos.

No obstante, paradójicamente, esta crónica hace gala de su inexactitud o imprecisión, provocada por discrepancias entre los informantes, e. g. respecto de un factor tan externo y susceptible de ser unívocamente captado y recordado como es el estado del tiempo en el día del asesinato de Santiago Nasar: «Muchos coincidían en el recuerdo de que era una mañana radiante (...) como era de pensar que lo fuera en un buen febrero de aquella época. Pero la mayoría estaba de acuerdo en que era un tiempo fúnebre, con un cielo turbio y bajo (...) y que en el instante de la desgracia estaba cayendo una llovizna menuda» (pp. 10 y s.). Curiosamente, los testimonios luego citados —Victoria Guzmán (p. 16), Pablo Vicario y Pedro Vicario (p. 83), el narrador (p. 89), Cristo Bedoya (p. 137)— discrepan respecto de la opinión de la mayoría, la que míticamente establece una adecuación entre situación atmosférica e índole del acontecimiento acaecido. En un nivel de una importancia diegética considerablemente mayor, nunca se sabe verdaderamente a qué vino Bayardo San Román al pueblo; este personaje suscita reacciones muy diferentes que impiden que se logre una visión unificada del mismo [«La gente lo quiere mucho» (p. 38); «—Se me pareció al diablo» (p. 39); «Me pareció atractivo, en efecto, pero muy lejos de la visión idílica de Magdalena de Oliver» (p. 39)]. Tampoco se determina —lo que es máximamente relevante— si Santiago Nasar cometió o no el crimen que lo hizo acreedor del castigo: «Sin embargo, 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» (p. 130).

En contra de lo esperable, el narrador-cronista está muy presente en su relato [«Mucho después, en una época incierta en que trataba de entender algo de mí mismo vendiendo enciclopedias y libros de medicina por los pueblos de la Guajira» (p. 116), «en la inconsciencia de la parranda le propuse a Mercedes Barcha que se casara conmigo (...) tal como ella misma me lo recordó cuando nos casamos catorce años después» (p. 60)];

intenta una actitud objetiva, pero no prescinde de comentarios valorativos [«Mi impresión personal es que murió sin entender su muerte» (p. 132), «Me pareció atractivo, en efecto, pero muy lejos de la visión idílica de Magdalena Oliver» (p. 39)]. La adhesión del narrador a su propia personalidad lo lleva a enfatizar rasgos o situaciones concernientes a sus familiares [«pero mi madre suele hacer esa clase de precisiones superfluas cuando quiere llegar al fondo de las cosas» (p. 39), «Mi hermano Luis Enrique estaba de acuerdo, pues una noche lo encarcelaron por una reyerta de músicos, y el alcalde permitió por caridad que una de las mulatas lo acompañara» (p. 103 y s.)]. Su afán de imparcialidad impulsará a este narrador-cronista a exhibir también valoraciones negativas respecto de Santiago Nasar, transgrediendo así la crónica, pero suscitando al mismo tiempo un efecto desmitificador: «No todos querían tanto a Santiago Nasar, por supuesto. Polo Carrillo, el dueño de la planta eléctrica, pensaba que su serenidad no era de ingenuidad sino de cinismo. 'Creía que su plata lo hacía intocable', me dijo» (pp. 132 y s.). Fausta López hace uso de un verosímil cultural, de un estereotipo, al agregar: «'Como todos los turcos'» (p. 133)<sup>4</sup>.

El lenguaje viola persistentemente la pretendida concisión de la crónica, especialmente mediante la incorporación de (1) expansiones<sup>5</sup>, y (2) discursos hiperbólicos, a los que —como corresponde a la intencionalidad narrativa— adjudicamos total literalidad:

(1) Santiago Nasar se puso un pantalón y una camisa de lino blanco, ambas piezas sin almidón, iguales a las que se había puesto el día anterior para la boda. *Era un atuendo de ocasión. De no haber sido por la llegada del obispo se habría puesto el vestido de caqui y las botas de montar con que se iba los lunes a EL DIVINO ROSTRO, la hacienda de ganado que heredó de su padre, y que él administraba con muy buen juicio aunque sin mucha fortuna* (p. 11)<sup>6</sup>.

(2) Fue ella quien arrasó con la virginidad de mi generación (p. 87).

Los retretes se desbordaban y los pescados amanecían dando saltos en los dormitorios (p. 115).

Diríamos así que, como el juez instructor anónimo «abrasado por la fiebre

<sup>4</sup> Se refiere al estereotipo como una manifestación del verosímil cultural Jonathan Culler en *Structuralist Poetics* (London: Routledge and Kegan Paul, 1975).

<sup>5</sup> Entendemos las expansiones en el sentido que les adjudica Roland Barthes: «Las catálisis, los indicios y los informantes tienen en efecto un carácter común: son *expansiones*, si se las compara con núcleos.» «Introducción al análisis estructural de los relatos», en *Análisis estructural del relato* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970), p. 22.

<sup>6</sup> El informante que subrayamos es decisivo para el desarrollo diegético.

de la literatura» (p. 129), el narrador de esta crónica incurre «en distracciones líricas contrarias al rigor de su oficio» (p. 130).

Como más adelante veremos, el peculiar sujeto del texto, al que corresponde una ruptura del orden cronológico propio de la crónica, está al servicio de la mitificación del personaje protagonista.

Según Lotman, por su origen (los señalados cuentos orales) corresponden a la crónica las irregularidades, anomalías, casualidades. En CMA proliferan dichas anomalías; la muerte de Santiago Nasar es posibilitada por un conjunto de coincidencias funestas [«Sobre todo, nunca le pareció legítimo que la vida se sirviera de tantas casualidades prohibidas a la literatura, para que se cumpliera sin tropiezo una muerte tan anunciada» (p. 130)]<sup>7</sup>. Algunas de estas irregularidades tienen una explicación coherente [e. g. Plácida Linero explica por qué excepcionalmente Santiago salió ese día por la puerta del frente y no por la posterior: «Mi hijo no salía nunca por la puerta de atrás cuando estaba bien vestido» (pp. 20 y s.)]; pero todas ellas podrían ser estimadas como maniobradas por una fuerza superior, la fatalidad, la cual nos situaría en el otro polo antes señalado, correspondiente al ámbito mítico.

Cabe destacar al respecto el sema de ineluctabilidad —el carácter oracular— de la frase con que se inicia el cuerpo de la obra: «El día en que lo iban a matar»; este sema se cumplirá diegéticamente, no obstante las dudas de los propios asesinos; ello es así asumido por la gente del pueblo, como lo prueba la siguiente referencia a Santiago Nasar y Cristo Bedoya: «los dos amigos caminaban en el centro sin dificultad, dentro de un círculo vacío, porque la gente sabía que Santiago Nasar iba a morir, y no se atrevían a tocarlo» (p. 134)<sup>8</sup>.

El texto otorga así reiterados indicios según los cuales cabe entender

<sup>7</sup> Obsérvese cómo en este momento el narrador hace uso de un procedimiento de verosimilitud convencional («The conventionally natural»), que tendería a reforzar la verdad de la crónica. Véase, al respecto, Jonathan Culler, *op. cit.*, pp. 148-150.

<sup>8</sup> Esta certeza resulta comprensible a partir de la estimativa del medio sobre asuntos de honor. La necesidad de «buscar la honra perdida de la hermana» (p. 82) es en tal grado compulsiva que Pedro Vicario —tan poco deseoso de realizar el crimen como su hermano— señala: «—Esto no tiene remedio (...) es como si ya nos hubiera sucedido» (p. 82). En la misma línea, Prudencia Cotes afirma respecto de la empresa de los hermanos Vicario y de su noviazgo con Pablo: «Yo sabía en qué andaban (...) y no sólo estaba de acuerdo, sino que nunca me hubiera casado con él si no cumplía como hombre» (p. 84). Corrobora lo dicho la siguiente explicitación del narrador: «Pero la mayoría de quienes pudieron hacer algo por impedir el crimen y sin embargo no lo hicieron, se consolaron con el pretexto de que los asuntos de honor son estancos sagrados a los cuales sólo tienen acceso los dueños del drama» (p. 127).

que míticamente Santiago Nasar está «ya muerto» por el solo hecho de cernirse sobre él la amenaza de la muerte: Divina Flor sintió su mano «helada y pétrea, como una mano de muerto» (p. 21); Clotilde de Armenta «tuvo la impresión de que estaba vestido de aluminio. 'Ya parecía un fantasma'» (p. 24); expresando su solidaridad con la familia Nasar, la madre del narrador, que se ha enterado de la amenaza de los gemelos Vicario, afirma: «—Hay que estar siempre de parte del muerto» (p. 34); Pedro Vicario señala cuando alguien quiere prevenir a Santiago Nasar: «—Ni te molestes (...) de todos modos es como si ya estuviera muerto» (p. 133); Hortensia Baute pensó que ya lo habían matado, lo cual explica así: «vi los cuchillos con la luz del poste y me pareció que iban chorreando sangre» (p. 83); Margot señala: «Yo lo había visto al pasar (...) y ya tenía cara de muerto» (p. 143). Como una culminación de lo señalado, el hermano del narrador profiere prematuramente la siguiente afirmación, causando la sorpresa de sus oyentes: «'Santiago Nasar está muerto'» (p. 92), y Pedro Vicario grita: «—Los muertos no disparan» (p. 141).

El héroe aparece míticamente realzado desde la perspectiva de distintos actores. Afirma Plácida Linero, exhibiendo con la máxima naturalidad la complejidad psicológica de la relación que la une a su hijo: «'Fue el hombre de mi vida'» (p. 14)<sup>9</sup>. Según Divina Flor, «'No ha vuelto a nacer otro hombre como ese'» (p. 17). Margot confiesa: «'Me di cuenta de pronto de que no podía haber un partido mejor que él' (...) bello, formal y con una fortuna propia a los veintiún años» (pp. 28 y s.). María Alejandrina Cervantes «le tenía tanto respeto que no volvió a acostarse con nadie si él estaba presente» (p. 87). La autopsia confirmaría la grandeza del personaje, pero el temple de exaltación resulta en este caso impregnado de ironía: «La masa encefálica pesaba sesenta gramos más que la de un inglés normal, y el padre Amador consignó en el informe que Santiago Nasar tenía una inteligencia superior y un porvenir brillante» (pp. 99 y s.)<sup>10</sup>. El texto maneja lúdicamente el motivo del destino subvertido:

<sup>9</sup> La aproximación externa propia de la crónica podría influir en la ausencia de profundización con que es configurada la relación «incestuosa». Compárese con la sutil complejidad de los siguientes momentos de *Cien años de soledad*: «Pero José Arcadio la siguió buscando toda la noche en el olor de humo que ella tenía en las axilas y que se le quedó metido debajo del pellejo. Quería estar con ella en todo momento, *quería que ella fuera su madre*» (Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires: Sudamericana, 1967, p. 29; el subrayado es nuestro); «y donde trataba de acordarse del rostro de ella y *se encontraba con el rostro de Ursula*, confusamente consciente de que estaba haciendo algo que desde hacía mucho tiempo deseaba que se pudiera hacer, pero que nunca se había imaginado que en realidad se pudiera hacer» (*ibid.*, p. 31; el subrayado es nuestro).

<sup>10</sup> Momentos como éste, en que los decretos del destino resultan subvertidos, son

el porvenir brillante de Santiago Nasar habría sido supuestamente impedido de todos modos por otra razón (una hipertrofia del hígado); pero dicha hipótesis del padre Amador resultará luego anulada [«No hubo manera de hacerlo entender que la gente del trópico tenemos el hígado más grande que los gallegos» (p. 100)] y el destino de Santiago Nasar será efectivamente modificado por el acontecimiento estructurante, que se impregna así de fuerza mítica.

Configurándose un perfecto círculo, Santiago Nasar difunto vuelve a experimentar la muerte, la que corresponde ahora al modelo mítico del «sparagmos»<sup>11</sup>: «'Fue como si hubiéramos vuelto a matarlo después de muerto'» (p. 95); «Nos devolvieron un cuerpo distinto. La mitad del cráneo había sido destrozada con la trepanación (...). Además, el párroco había arrancado de cuajo las vísceras destazadas, pero al final no supo qué hacer con ellas, y les impartió una bendición de rabia y las tiró en el balde de la basura» (p. 100); «Pensaba en la ferocidad del destino de Santiago Nasar, que le había cobrado veinte años de dicha no sólo con la muerte, sino además con el descuartizamiento del cuerpo, y con su dispersión y exterminio» (p. 102).

El protagonista tiene premoniciones —una de ellas casi literal— de su propia suerte. Cuando Victoria Guzmán «arrancó de cuajo las entrañas de un conejo y les tiró a los perros el tripajo humeante» (p. 18)<sup>12</sup>, Santiago exclama: «—No seas bárbara (...). Imagínate que fuera un ser humano» (p. 18). Asimismo, al calcular los costos de la boda de Angela Vicario y Bayardo San Román, estima Santiago «que habían puesto ador-

muy distintivos del código de García Márquez; cfr. el siguiente instante de *Cien años de soledad*: «Aureliano José estaba destinado a conocer con ella la felicidad que le negó Amaranta, a tener siete hijos y a morir de viejo en sus brazos, pero la bala de fusil que le entró por la espalda y le despedazó el pecho, estaba dirigida por una mala interpretación de las barajas. El capitán Aquiles Ricardo, que era en realidad quien estaba destinado a morir esa noche, murió en efecto cuatro horas antes que Aureliano José» (*ibid.*, p. 136).

Otro caso en que el destino es transgredido en CMA es el correspondiente a Divina Flor, quien «se sabía destinada a la cama furtiva de Santiago Nasar» (p. 17).

<sup>11</sup> «The imagery of cannibalism usually includes, not only images of torture and mutilation, but of what is technically known as *sparagmos* of the tearing apart of the sacrificial body, an image found in the myths of Osiris, Orpheus, and Pentheus» (Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1971, p. 148).

El «sparagmos», así como sucede en nuestro texto, puede ser seguido por la dispersión de los miembros, e. g. el mito de Orfeo.

<sup>12</sup> Obsérvese la similitud entre este sintagma y el antes señalado, concerniente a Santiago Nasar: «el párroco había arrancado de cuajo las vísceras destazadas (...) y las tiró en el balde de la basura» (p. 100).

nos florales por un valor igual al de catorce entierros de primera clase» (p. 58). Según el narrador, el olor de flores encerradas tenía para Santiago «una relación inmediata con la muerte» (p. 58). La premonición se hace máxima cuando Santiago señala al narrador: «No quiero flores en mi entierro» (p. 58).

Considerando el nivel sintáctico, es posible captar que la organización del texto tiende a suscitar un efecto mítico; nos referimos al peculiar *sujet in medias res* de la obra y al realce que él otorga al héroe. La frase inaugural de la primera parte informa al lector —como ya hemos señalado— sobre el acontecimiento estructurante ineluctable. El texto estimulará la curiosidad del destinatario respecto a cómo dicho acontecimiento —ya conocido— se verificará, desplegando un juego de presencias y ausencias del héroe, que a continuación señalaremos. La última frase de la primera parte, testimoniando el cumplimiento de lo fatal: «Ya lo mataron» (p. 35), constituye con la primera frase señalada un marco que sintetiza la aventura del protagonista. La segunda parte corresponde a una analepsis concerniente a Bayardo San Román y su llegada al pueblo, hasta el desenlace desdichado de las bodas, lo cual es una expansión respecto a la línea diegética fundamental; la última frase restituye irónicamente la presencia de Santiago Nasar, mediante la afirmación de Angela Vicario [«—Santiago Nasar —dijo» (p. 65)] que, paradójicamente, decreta la muerte (ausencia) del héroe. La parte tercera describe los movimientos de los hermanos Vicario, destinados a cumplir —o evitar— el asesinato y las reacciones que ellos suscitan en los otros; la última frase proclama la realización del acontecimiento estructurante: «—¡Mataron a Santiago Nasar!» (p. 94). La parte cuarta concierne a la autopsia y entierro del protagonista, el arresto de los hermanos Vicario, el traslado de Bayardo San Román del pueblo, el diálogo del narrador con Angela Vicario; excepcionalmente esta parte no finaliza con una mención a Santiago Nasar, sino con el reencuentro desmitificante de Bayardo San Román y Angela Vicario. Será recién en la última parte del texto que —cumpliéndose por fin con las expectativas del lector— se presentará, como en seguida expon-dremos, el acontecimiento estructurante.

La muerte de Santiago Nasar es míticamente exaltada, si bien irrumpen en su configuración discursos que cumplen una clara función desmitificadora. El tamaño de Santiago parece haber aumentado [«porque me pareció como dos veces más grande de lo que era» (p. 152)]<sup>13</sup>. La palma de la mano atravesada por el cuchillo evoca las palmas de Cristo traspas-

---

<sup>13</sup> Por cierto que, desde otra perspectiva, podría entenderse que es el temor del victimario el causante del aparente aumento del tamaño de la víctima.

sadas por los clavos [el informe redactado durante la autopsia explícitamente lo señala: «Parecía un estigma del Crucificado» (p. 99)]; el cuchillo que «se le hundió hasta el fondo en el costado» (p. 152), prolonga dicha asociación<sup>14</sup>. Excediendo aun a la imagen configurada en el Nuevo Testamento, del cuerpo del héroe no sale sangre: «Lo raro es que el cuchillo volvía a salir limpio» (p. 153); «Le había dado por lo menos tres veces y no había una gota de sangre» (p. 153). Santiago Nasar es tres veces herido de muerte, así como Jesús es negado tres veces por Pedro<sup>15</sup>. Se adjudica a Santiago un olor distintivo que impregna a sus partes: su sangre «Olía como él» (p. 153)<sup>16</sup>. Después de la tercera herida, Santiago no volvió a gritar y se diría «que se estaba riendo» (p. 153). A los asesinos les parecía que Santiago Nasar no se iba a derrumbar nunca» (p. 154). Herido de muerte, el héroe «Se incorporó de medio lado, y se echó a andar en un estado de alucinación, sosteniendo con las manos las vísceras colgantes» (p. 155). Argénida Lanao «contó que Santiago Nasar caminaba con la prestancia de siempre, midiendo bien los pasos, y que su rostro de sarraceno con los rizos alborotados estaba más bello que nunca. Al pasar frente a la mesa les sonrió, y siguió a través de los dormitorios hasta la salida posterior de la casa» (p. 156). Santiago Nasar es capaz de acreditar su propia muerte: «—Que me mataron, niña Wene —dijo» (p. 156)<sup>17</sup>. La imagen con la que el texto finaliza muestra el derrumbamiento estatuario del personaje: «Tropezó en el último escalón, pero se incorporó de inmediato. 'Hasta tuvo el cuidado de sacudir con la mano la tierra que le quedó en las tripas' (...). Después entró en su casa por la puerta trasera, que estaba abierta desde las seis, y se derrumbó de bruces en la cocina» (p. 156).

<sup>14</sup> «Empero uno de los soldados le abrió el costado con una lanza y luego salió sangre y agua.» La Biblia, S. Juan 19:34. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) (Buenos Aires: Ed. Sociedades Bíblicas Unidas, 1957).

<sup>15</sup> *Ibid.*, S. Juan 18:17, 25, 27.

<sup>16</sup> El olor de Santiago Nasar está dotado de un poder especial, que persiste cuando el actor ha muerto. El narrador se siente impregnado de dicho olor [en un sueño, una mujer a la que se une sexualmente lo abandona de súbito, diciendo: «—No puedo (...) hueles a él» (p. 103)]. Durante el día de su muerte, el olor de Santiago impregna al mundo: «Todo siguió oliendo a Santiago Nasar aquel día» (p. 103). Dicho olor inquieta a los hermanos Vicario en la cárcel.

<sup>17</sup> Roland Barthes ha destacado la inagotable riqueza connotativa de la frase «je suis mort»: «Certes il existe de nombreux récits mythiques où le mort parle; mais c'est pour dire: 'je suis vivant'. Il y a, ici, un véritable *hapax*, de la grammaire narrative, mise en scène de *la parole impossible en tant que parole: je suis mort*» («Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe», *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p. 47). Dicha frase correspondería, para Barthes, no al enunciado inefable, sino mucho más radicalmente, a la *enunciación imposible*.

Las secuencias desmitificadoras entrelazadas con las anteriores y respecto de las cuales el engrandecimiento mítico se impone, son las siguientes: «En realidad Santiago Nasar no caía porque ellos mismos lo estaban sosteniendo a cuchilladas contra la puerta» (p. 154); una imagen olfativa contrastante con la antes señalada: «'Lo que nunca pude olvidar fue el terrible olor a mierda'» (p. 155); el destinatario al que Santiago informa sobre su propia muerte —la tía del narrador, Wenefrida Márquez— estaba entregada a una tarea tan rutinaria como es desescamar un sábalo y el relato, con la minuciosidad propia de la crónica, no deja de señalarlo; la irónica vigencia de la casualidad, evidenciada en este caso por la mención de la puerta trasera —que habría podido constituir la salvación del personaje—, «que estaba abierta desde las seis» (p. 156).

El texto asume la perspectiva de actores que configuran instancias sobrenaturales, captables en nuestro análisis como residuos míticos:

- La madre del narrador, cuya visión de mundo es mítica, sostiene que peinarse antes de dormir es provocar el retraso de los navegantes (p. 44) y que las grandes reinas de la historia han nacido con el cordón umbilical enrollado en el cuello (p. 44).
- La madre de Santiago Nasar —intérprete certera de sueños ajenos, siempre que se los contaran en ayunas— puede autojustificarse por haber cerrado, a raíz de una falsa información, la puerta principal de la casa, impidiendo con ello la salvación de su hijo; pero nunca se perdonó el haber malentendido los sueños de éste.
- Según Santiago Nasar, una lumbre intermitente en el mar es «el ánima en pena de un barco negrero que se había hundido con un cargamento de esclavos en Senegal frente a la boca grande de Cartagena de Indias» (p. 89).
- Cuando retornan Angela Vicario y Bayardo San Román a casa de los padres de la novia, Pura Vicario cree que ellos «estaban muertos en el fondo del precipicio» (p. 63).
- La desaparición de los objetos de la que fuera la casa del viudo de Xius es primeramente explicada por éste según una perspectiva mítica [«recuerdos póstumos de la esposa para llevarse lo que era suyo» (p. 114)], la que es luego aparentemente anulada por otro actor [«El coronel Lázaro Aponte se burlaba de él» (p. 114)], quien termina por acatarla [«Pero una noche se le ocurrió officiar una misa de espiritismo para esclarecer el misterio, y el alma de Yolanda de Xius le confirmó de su puño y letra que en efecto era ella quien estaba recuperando para su casa de muerte los cachivaches de la felicidad»

(p. 114)]. No deja de ser irónico que el personaje escéptico sea alguien que practica el espiritismo.

Tienen categoría mítica las hiperbólicas expansiones temporales que el texto diseña: Angela Vicario escribe una carta semanal a Bayardo San Román, durante media vida (p. 122); Pedro Vicario estuvo despierto durante once meses (p. 105); Plácida Linero sufre de un «dolor de cabeza eterno que le dejó su hijo la última vez que pasó por el dormitorio» (p. 13).

La configuración de un mundo mítico es realizada por la presencia de determinados ritos<sup>18</sup> advertibles tanto en el nivel de la diégesis como en el del discurso. Señalemos al respecto el empleo de fórmulas reiterativas para describir el momento último en que Santiago Nasar es visto por diferentes personajes; este instante estará en cada caso precedido por un movimiento de la mano del protagonista, el cual asume un marcado carácter mágico-simbólico:

- Despedida de su madre: «pero él le hizo un signo de adiós con la mano y salió del cuarto. Fue la última vez que lo vio» (p. 16).
- Despedida de Margot: «Se despidió de ella con la misma señal de la mano con que se había despedido de su madre (...). Fue la última vez que lo vio» (pp. 29 y s.).
- Despedida del narrador y del hermano de éste: «nos hizo una señal de adiós con la mano. Fue la última vez que lo vimos» (p. 90).
- Despedida de Cristo Bedoya y de Yamil Shaium: «Sin detenerse, Santiago Nasar les hizo a ambos su señal de adiós con la mano y dobló la esquina de la plaza. Fue la última vez que lo vieron» (p. 135).

Captamos como una repetición ritualizante el que se emplee siempre la misma expresión figurada: «bramido(s)», «bramara» o «bramó», para referirse al ruido estentóreo provocado por el buque de vapor en que llega el obispo; de hecho, ese «bramido» pasa metonímicamente a representar al buque y al personaje transportado:

el bramido entumecedor del buque de vapor en que llegaba el obispo (p. 18).

perseguido por los bramidos de júbilo del buque del obispo (p. 22).

apremiadas por los bramidos del buque (p. 23).

---

<sup>18</sup> Respecto de la conjunción de mito y rito, véanse, por ejemplo, Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios* (Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961), y Emile Benveniste, «Le jeu commens structure», *Deucalion 2* (1947).

Apenas si habían despertado con el primer bramido del buque (p. 25).  
hasta muy poco antes de que bramara el buque del obispo (p. 62).

Cuando bramó el buque del obispo (p. 78).

oyó sin despertar los primeros bramidos del buque del obispo (p. 94).  
despertó aquel lunes con los primeros bramidos del buque del obispo  
(p. 145).

Análogo efecto ritual es suscitado por la mención de los tres días en que transcurre la diégesis, cada uno acompañado de su correspondiente calificativo: «aquel domingo indeseable» (p. 60), «aquel lunes ingrato» (p. 9), «aquel lunes absurdo» (p. 95), «un martes turbio» (p. 101).

El discurso de expansión hiperbólica, característico de *Cien años de soledad*, también aparece en CMA, suscitando un efecto mítico: «y la pistola se disparó al chocar contra el suelo, y la bala desbarató el armario del cuarto, atravesó la pared de la sala, pasó con un estruendo de guerra por el comedor de la casa vecina y convirtió en polvo de yeso a un santo de tamaño natural en el altar mayor de la iglesia, al otro extremo de la plaza» (p. 12)<sup>19</sup>.

No obstante el despliegue mítico señalado, el mito —así como la crónica— será también transgredido en CMA.

Tomando en consideración los dos polos destacados por Lotman, apreciamos que la precisión temporal de la crónica lesiona la intemporalidad, la recurrencia cíclica propia del mito<sup>20</sup>.

La desmitificación operará especialmente sobre un actor, Bayardo San Román, anulándose así la posibilidad de que su prestigio rivalice con el de Santiago Nasar<sup>21</sup>. Un discurso de expansión hiperbólica crea una ima-

<sup>19</sup> Cfr. el siguiente momento de *Cien años de soledad*: «Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle, siguió en un curso directo por los andenes disperejos, descendió escalinatas y subió pretilles, pasó de largo por la Calle de los Turcos, dobló una esquina a la derecha y otra a la izquierda, volteó en ángulo recto frente a la casa de los Buendía, pasó por debajo de la puerta cerrada, atravesó la sala de visitas pegado a las paredes para no manchar los tapices, siguió por la otra sala, eludió en un curva amplia la mesa del comedor, avanzó por el corredor de las begonias y pasó sin ser visto por debajo de la silla de Amarantha (...) y se metió por el granero y apareció en la cocina donde Ursula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan» (p. 118).

<sup>20</sup> Lotman afirma que en el texto mítico la vida humana no es considerada como un segmento lineal incluido entre el nacimiento y la muerte, sino como un ciclo constantemente recurrente (*op. cit.*).

<sup>21</sup> La presencia del héroe único es señalada por Lotman como rasgo propio del texto mítico. La aparición misma de *diferentes* personajes es estimada por dicho autor, como el producto más elemental y obvio de la paráfrasis lineal del héroe de un texto cíclico (*ibid.*).

gen mítica de Bayardo San Román, la que es luego diegéticamente anulada: «Se llegó a decir que había arrasado pueblos y sembrado el terror en Casanova como comandante de tropa, que era prófugo de Cayena, que lo habían visto en Pernambuco tratando de medrar con una pareja de osos amaestrados, y que había rescatado los restos de un galeón español cargado de oro en el canal de los Vientos. Bayardo San Román le puso término a tantas conjeturas con un recurso simple: trajo a su familia en pleno» (p. 46). Por medio de su padre, «el general Petronio San Román, héroe de las guerras civiles del siglo anterior, y una de las mayores glorias del régimen conservador» (pp. 46 y s.), Bayardo San Román es extraído del mito y logra una inserción en la «Historia».

El cronotopos del reencuentro de los esposos —Bayardo San Román y Angela Vicario— asume un claro carácter paródico respecto a otros modelos, como, por ejemplo, el de la novela griega, en la que el tiempo no guarda relación con la cronología biológica<sup>22</sup>. En CMA, en cambio, el tiempo biológico gravita implacablemente sobre ambos actores: la bella Angela Vicario se ha convertido en «una mujer con antiparras de alambre y canas amarillas» (p. 116); en cuanto a Bayardo San Román, «Estaba gordo y se le empezaba a caer el pelo, y ya necesitaba espejuelos para ver de cerca» (p. 124).

La presencia de gemelos —un tipo de dobles— correspondería, según Lotman, a un desdoblamiento del héroe único propio del mito<sup>23</sup>. Por otra parte, en textos míticos, que son ya una traducción a sistemas discretolineales, suele mostrarse a los gemelos como deidades bienhechoras<sup>24</sup>; en contraste con ello, CMA les asigna el rol de asesinos.

La desmitificación actúa también en virtud de la inserción de la cotidianidad, rasgo análogamente captable en *El otoño del patriarca*<sup>25</sup>:

A su madre, en cambio, lo único que le interesaba de la llegada del obispo era que el hijo no se fuera a mojar en la lluvia, pues lo había oído estornudar mientras dormía. Le aconsejó que llevara un paraguas (pp. 15 y ss.).

La verdad —me dijo— es que yo no quería ser bendecida por un hombre que sólo cortaba las crestas para la sopa y botaba a la basura el resto del gallo (pp. 53 y ss.).

<sup>22</sup> Véase, al respecto, M. M. Baxtin, «The forms of time and the chronotopos in the novel», PTL, Volume 3, No. 3 (1978), pp. 493-528.

<sup>23</sup> Jurij M. Lotman, *op. cit.*

<sup>24</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos tradicionales* (Barcelona: Luis Miracle Editor, 1958), s.v. «gemelos».

<sup>25</sup> Sobre dicho aspecto véase Myrna Solotorevsky, «El otoño del patriarca, texto ambiguo», *Megafón*, 7, año IV (junio de 1978), pp. 141-169.

Por último, es encarnizada adversaria de lo mítico la ironía que se cierne sobre el desarrollo diegético:

— El epígrafe del texto, mediante la enunciación de lo que puede captarse como un peligro<sup>26</sup>, asume un carácter de advertencia, de prevención, cuya función en la diégesis no se cumple. Irónicamente, el peligro y el castigo advienen a Santiago Nasar —no obstante ser él calificado como un «gavilán pollero» (p. 117)— a causa de un acto que él muy posiblemente nunca realizó.

Si Santiago no fue «halcón cazador» respecto de Angela Vicario, ésta tampoco era —al menos en esa época— una «garza guerrera» [«tenía un aire desamparado y una pobreza de espíritu que le auguraban un porvenir incierto» (p. 45); «'Ya está de colgar en un alambre —me decía Santiago Nasar—: tu prima la boba'» (p. 45)]<sup>27</sup>. La verdadera «garza guerrera»: María Alejandrina Cervantes (véase p. 87), no acarreó a Santiago más peligro que los correazos que le propinó su padre y el encierro de más de un año en EL DIVINO ROSTRO.

En un plano literal, Santiago Nasar y su padre se dedican a actividades de caza muy restringidas: «la única vez que trajeron sus halcones amaestrados fue para hacer una demostración de altanería en un bazar de caridad» (p. 15).

- La visita del obispo es clave en la realización del acontecimiento estructurante; pero dicho personaje, no obstante los preparativos del pueblo, ni siquiera se detiene en el lugar.
- Los victimarios no desean asumir el rol de tales y buscan infructuosamente un oponente.
- Cuando Cristo Bedoya, deseoso de advertir a Santiago Nasar, pregunta por él, varios le responden: «Acabo de verlo contigo» (p. 136).
- Santiago Nasar afirma, bajo el influjo de las bodas de Angela Vicario y Bayardo San Román: «—Así será mi matrimonio (...). No les alcan-

<sup>26</sup> El contexto mayor, al cual pertenecen estos versos, es el siguiente:

«La caza de amor  
es de altanería;  
trabajos de día,  
de noche dolor:  
halcón cazador  
con garza tan fiera  
peligros espera.»

Gil Vicente, «Comedia de Rubena», *Obras completas* (Lisboa: Livraria Sá Da Costa-Editora, 1943), p. 62.

<sup>27</sup> Véase también p. 117.

zará la vida para contarlo» (p. 28). Irónicamente, a él no le alcanzó la vida para vivirlo.

- Bayardo San Román es desdichado en «la casa de sus sueños donde el viudo Xius había sido feliz» (p. 62).
  - Resulta irónica la enunciación no disyuntiva de lo cotidiano y lo trascendental: «Cuando despierte —dijo—, recuérdame que me voy a casar con ella» (p. 40); «¿Y se puede saber por qué quieren matarlo tan temprano? —preguntó» (p. 74); «—No se moleste, Luisa Santiago —le gritó al pasar—. Ya lo mataron» (p. 35).
  - El texto se constituye irónicamente en la negación de la novela epistolar, en cuanto a que las casi dos mil cartas escritas por Angela Vicario no fueron abiertas por su destinatario.
  - Hay ironía en el empleo de ciertos antropónimos<sup>28</sup>. Las significaciones de los nombres «Divina Flor» son irónicamente transgredidas por la última configuración que el texto ofrece del personaje correspondiente: «gorda y mustia» (p. 17) apuntan a la deformación grotesca de una flor; «rodeada por hijos de otros amores» (p. 17) anularía la aureola de santidad inherente a «Divina». «Angela Vicario», nombre que asociamos a un ámbito respectivamente celestial y eclesiástico, son los antropónimos correspondientes al actor que ha realizado una transgresión moral; la ironía se intensifica cuando Bayardo San Román legitima las significaciones señaladas, afirmando: «—Tiene el nombre bien puesto» (p. 40). Pura Vicario, también denominada Purísima del Carmen —a quien Bayardo San Román adjudica el calificativo de «santa» (p. 64), actualizando las significaciones correspondientes a sus nombres—, aparece caracterizada como «una pobre mujer consagrada al culto de sus defectos» (p. 121). «Pedro» y «Pablo», los nombres de los apóstoles, corroborados por el apellido «Vicario», son los antropónimos adjudicados a los dos matarifes asesinos. El Cristo presentado (Cristo Bedoya) no es capaz de salvar no ya a la humanidad, sino ni siquiera a uno de sus miembros: Santiago Nasar.
- Además, resulta irónica la coexistencia de los señalados antropónimos, que apuntan significativamente a una esfera religiosa, con juicios francamente desacralizadores: «Tenía que ser cura para ser

---

<sup>28</sup> François Rigolot ha señalado que la significación del nombre propio es, en general, percibida como un desvío que permite captar la ideología del texto. «Sé-  
mantique et syntaxe permettront de mettre au jour les *propriétés diagrammatiques*  
des noms propres dans un texte donné, c'est-à-dire de mesurer l'analogie ou la pro-  
portion qui existe entre leurs signifiés et l'ensemble des signifiés du texte», *Poétique*,  
28 (1976), p. 468.

tan bruto'» (p. 100); «el regazo apostólico de María Alejandrina Cervantes» (p. 11); «la casa de misericordia de María Alejandrina Cervantes» (p. 62).

\* \* \*

CMA se muestra a la luz de lo expuesto como un texto irreverente, que anula lúdica o irónicamente al modelo que propone (crónica), así como al modelo opuesto que permite inferir (texto mítico).

En este sentido, la obra estudiada aparece como un objeto «oscilante», que invita a un análisis deconstruccionista<sup>29</sup>: los significados míticos o desmitificadores sólo existen transitoriamente, por transformarse en significantes que originan otros significados (desmitificadores o míticos), sin que se pueda llegar a una captación definitiva, a un centro que fije el ser del texto.

Dos figuras retóricas representarían este proceso de recíproca neutralización de crónica y mito: la hipérbole, que contradice a la crónica y crea un efecto mítico, y la ironía, que destruye específicamente al mito y en un nivel más amplio aparece como la intencionalidad o actitud engendradora del juego inacabable que impide que el texto llegue a una definición de su esencia<sup>30</sup>.

En esta visión espejeante, las casualidades que marcan el desarrollo diegético podría ser una mítica manifestación de la fatalidad o la encarnación irónica del sinsentido, que rompe con la cíclica regularidad del mito y permite el emerger del «acontecimiento».

<sup>29</sup> Respecto de teoría deconstruccionista, remitimos, por ejemplo, a *De-construction and Criticism* (Nueva York: The Seabury Press, 1979) y a Jacques Derrida, «La structure, le signe et le jeu dans les discours des sciences humaines», *L'écriture et la différence* (Paris: Du Seuil, 1967).

<sup>30</sup> La portada del texto —diseñada por Hernando Vergara— configuraría irónicamente la irresolución entre crónica y mito. La primera, representada por el pie calzado; el segundo, por el pie descalzo, en el cual se ha fijado la mariposa, encarnación mítica de la fatalidad. Como otro rasgo irónico, la sábana parecería corresponder a aquella que Angela Vicario nunca llegó a exhibir para atestiguar su virginidad.

