LA MECANICA DE LOS TRIANGULOS HISTORICOS Y LA TRAMPA DEL CIRCULO EN CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA

POR

ESTHER P. MOCEGA-GONZALEZ

Northern Illinois University

Aquí, ya de laurel, ya de jazmines
Coronados los vieron los jardines,
Que ahora son zarzales y lagunas;
La casa para el César fabricada,
Hoy del lagarto vil es habitada;
Casas, jardines, césares murieron,
y aun las piedras que de ellos se escribieron.

«A las ruinas de Itálica», *BAE*, p. 387.

La historia y los significantes alegóricos son, entre otros, características recurrentes de la narrativa de García Márquez. *Crónica* conforma estéticamente la fundación, el estado de aletargamiento y la desaparición de una comunidad en un perenne estado de nueva iniciación¹. Es decir, presenta esquemáticamente la historia de una comunidad desde sus orígenes hasta el momento actual, ritualizando los reinicios, lo que responde a los requisitos del mito², otras de las marcas de la literatura de

¹ Casi todos los estudios consultados persisten en aceptar lo que García Márquez establece como motivo que le sirviera para echar a andar su imaginación en esta ficción: el trágico episodio ocurrido el día 22 de enero de 1951 en el municipio de Sucre, Colombia. Pensamos que, efectivamente, el episodio pudo servirle para establecer la mecánica amorosa de la historia. El triángulo histórico amoroso se ha repetido y continúa repitiéndose. Más, nosotros nos acercamos al pensamiento de Gregory Rabassa: «*Chronicle of a Death Foretold* might well be the book that García Márquez was projecting in his Havana interview when he said that he wanted to write the false memoirs of his own life...» «García Márquez's New Book: Literature or Journalism?», *WLT*, 1982, Winter, pp. 48-51.

² Myrna Sotolorevsky, «La escritura de un texto irreverente», *Revista Iberoamericana*, núms. 128-129, julio-diciembre 1984. La autora decide que las caracte-

este escritor. Todo se relata con una gran economía, apretadamente, y del mismo modo con una gran complejidad. Consideramos entonces que para descodificar esta alegoría del destino histórico —¿ahistórico?— de la comunidad en cuestión —Colombia, metonímicamente Hispanoamérica—, de una manera más eficaz, es preciso fijar la atención en los personajes actantes, porque ellos nos proporcionan valencias culturales de incalculable valor para la interpretación hermenéutica de este discurso novelesco. Ya Graciela Maturo ha indicado que «los 'personajes' [de García Márquez] son... meros 'actantes' que se mueven o están allí en función sintagmática y semántica, dentro de determinadas unidades de sentido que se relacionan entre sí»³. Abunda Maturo en la función de los personajes marquezianos, planteando que «son simbólicos los personajes y sus nombres, simbólicas las relaciones entre ellos, simbólicos muchos elementos vivos o inertes que ingresan en un nivel de formalización del mundo humano»⁴. Umberto Eco, por su parte, decide que

... es necesario impugnar la objeción de que los nombres propios y los significantes de sistemas sintácticos aparentemente no relacionados con contenido alguno no tienen denotación (y, por tanto, tampoco connotaciones). Es necesario aclarar este problema, porque en la literatura lógica se dice con frecuencia que los nombres propios no tienen *denotatum* y que, por lo tanto, no tienen extensión, mientras que en el marco de una teoría de códigos, para que exista denotación basta con que una expresión esté en correlación con un contenido analizable en unidades semánticas más elementales... Si la representación del semema asigna a una unidad cultural todas aquellas propiedades que, de forma concordante, se le atribuyen en una cultura determinada, nada está mejor descrito en todos sus particulares que la unidad correspondiente a un nombre propio⁵.

rísticas míticas y crónicas aparecen transgredidas. Copio: «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 pretende inferir» (p. 1091). En adelante, se citará por «La escritura...» y página correspondiente a la cita.

³ *Claves simbólicas de García Márquez* (Argentina: Fernando García Camborio, 1972), p. 94. Véase, además, «The Sleep of Vital Reason in García Márquez's *Crónica de una muerte anunciada*», *Hispania*, vol. 68, december, 1985, «... a close reading of *Crónica* reveals that this novel, like most of García Márquez's other fictions, possesses a strong infrastructure of Symbolic meaning, integrating a rich mixture of mythical, religious, social, psychological and historical elements», página 753. Citado en adelante con «The Sleep...» y el número de la página en la cita.

⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵ *Tratado de semiótica* (Barcelona: Editorial Lumen, 1977, p. 162. Citamos por la traducción española a cargo de Carlos Manzano.

Intentamos, por lo tanto, valernos de los nombres propios de los personajes actantes y de sus relaciones entre sí para tratar de descubrir, hasta donde sea posible, la significación del discurso novelesco.

En efecto, de acuerdo con nuestra percepción, la historia de la comunidad en cuestión se cifra en los nombres propios de los personajes, en sus atributos respectivos y en la mecánica que se establece entre ellos. Para comenzar, debemos plantear que los personajes están dispuestos en tríadas familiares vinculadas entre sí, para más tarde dar lugar a alianzas matrimoniales, alianzas alrededor de las cuales gira el pueblo como un protagonista colectivo de los acontecimientos que se narran⁶. Por ejemplo, en los dos acontecimientos más singulares del discurso novelesco el pueblo es un elemento de extraordinaria importancia. Al narrarse el evento de la boda San Román-Vicario, el personaje narrador nos refiere que la fiesta se le había salido de las manos a Bayardo San Román: «*No hubo una sola persona, ni pobre ni rica, que no hubiera participado de algún modo en la parranda de mayor escándalo que se había visto jamás en el pueblo*»⁷. (El subrayado es nuestro.) Lo que demuestra no sólo la complacencia pública con la alianza que se echa a andar, sino también su complicidad en el acto del compromiso sellado entre las dos familias. Del mismo modo opera el pueblo en el momento del crimen de Santiago Nasar:

La gente se dispersaba hacia la plaza en el mismo sentido que ellos. Era una multitud apretada, pero Escolástica Cisneros creyó observar que *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* (134). (El subrayado es nuestro.)

La gente acudía a la plaza como en los días de desfile. Y si la parranda de la boda toma las proporciones de «... *un acontecimiento público*» (54) (el subrayado es nuestro), por la participación del pueblo, el crimen de Santiago Nasar también se le sale de las manos a los gemelos Vicarios, resultando así en el crimen del pueblo. Ellos «... siguieron acuchillándolo contra la puerta, con golpes alternos y fáciles, flotando en el remanso deslumbrante que encontraron del otro lado del miedo. *No oye-*

⁶ «The Sleep...» Copio de Penuel: «The reason for the relative lack of development [or the characters] is that the town itself is the protagonist of the novel», p. 754. Consideramos que la razón por la cual estos personajes no alcanzan profundidad es porque son arquetipos.

⁷ Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada* (Colombia: Editorial La Oveja Negra, 1981), p. 28. Se seguirá esta edición en las citas incorporadas al texto con el número de la página correspondiente.

ron los gritos del pueblo entero espantado de su propio crimen» (153). (El subrayado es nuestro.) Lo que disipa toda duda sobre la complacencia y complicidad del pueblo en los sucesos novelescos alrededor de los cuales se teje la trama.

Se ha planteado que García Márquez recrea artísticamente la fundación de una comunidad, su aletargamiento y su desaparición, insinuándonos un reinicio constante. Se ha propuesto asimismo que las familias principales de la comunidad están organizadas en tríadas, de las cuales derivan parejas denotativas de la significación histórica del pueblo. Importa advertir que estas tríadas y parejas proponen siempre el mismo juego histórico, aunque aparentemente el nombre de sus compositores varíen. En concordancia entonces con lo planteado, vamos a proceder a la identificación de los elementos compositores de la primera tríada, constituida por Ibrahim Nasar, el padre; Plácida Linero, la madre, y Santiago Nasar, el hijo. No es por azar que ésta sea la primera familia que aparezca en la novela, porque como descubriremos en seguida, ella es la fundadora de la comunidad. Veamos: el nombre de Ibrahim Nasar es árabe. Mas Ibrahim es, por otra parte, la versión hebrea de Abraham, derivado de «... 'ab', padre, y ram, 'alto, excelso' (se sobreentiende de Dios) es excelso. Según la Biblia, el nombre primitivo del Patriarca era Abram, y Yahvé le llamó Ab-raham, padre de una multitud (ab-ha-mon) de gente»⁸. De suerte que Ibrahim se nos revela como la figura del «Padre» de la comunidad. La referencia histórica marca el origen de los tiempos. Pero, además, si nos fijamos con detenimiento en el nombre, nos damos cuenta de que arroja dos valencias culturales: el árabe y el hebreo, ambos de fundamental importancia en la formación del pueblo hispano. Plácida Linero, por su parte, asume el componente latino de ese pueblo. Vale la pena detenerse en el nombre de Plácida porque semánticamente ella refleja la imagen mansa, pastoril, aletargada, que proyecta Hispanoamérica en sus comienzos, y si nos apuramos un poco, aún hoy. Por demás su imagen coincide con la de la España involucionada de la época de Felipe II. Santiago, el hijo, es el recipiente de estas valencias culturales. Cabe indicar, sin embargo, que el propio nombre de Santiago carga muy ejemplarmente con la unidad cultural hispana, por cuanto él ostenta el nombre del Santo Patrón de España, y es, asimismo, el grito de guerra de los españoles. De ahí entonces que

⁸ Gutierre Tibon, *Diccionario de nombres propios* (Méjico: Editorial Hispanoamericana, 1956), p. 2. Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a nuestro colega Jack Weiner por habernos facilitado este texto, con el cual hemos librado grandes batallas y sin el cual no hubiésemos podido alcanzar la meta propuesta. En adelante se citará con *Diccionario* y página correspondiente.

la escena en el puerto que describe el texto refleje emblemáticamente la irrupción de los españoles en América. En efecto, en el puerto está la figura de Santiago Nasar vestido de blanco, representando así la figura del descubridor, a la que se suman la del cura, la del alcalde, además de otros elementos que completan el cuadro desde el lado de acá, es decir, América, tales como «... *las mujeres [que] salían corriendo de los patios con... toda clase de cosas de comer, y desde la orilla opuesta llegaban canoas adornadas de flores*» (32). (El subrayado es nuestro.) Por último, y esto es lo más importante, el esperpéntico buque lleno de españoles y la figura del obispo haciendo la señal de la cruz hasta que el buque se perdiera de vista. Todo lo cual propone la llegada de los conquistadores y de la civilización cristiana a América, proclamando con su presencia el inicio de un nuevo tiempo. El canto de los gallos, en la alborada de aquel lunes, es un indicio que corrobora asimismo el alba de un tiempo que se inicia. Fijémonos, sin embargo, que en Santiago concurren dos imágenes por su significación cultural: la del caballero feudal conquistador, y, del mismo modo, por sus vestidos de caqui, sus botas y el arsenal de armas modernas escondidas en distintos lugares de su territorio, proyecta la figura de un dictador-conquistador de este siglo xx. Lo que se recalca es la copiosa simbología que fluye del personaje actante. Su propia ocupación de administrar la hacienda, heredada de su padre, y en ella la de «castrar terneros», enriquece aún más esta dimensión, lo que a todas luces produce una dislocación temporal. Por otra parte, se nos comunica que Santiago Nasar «era idéntico a su padre» (17). Más adelante se explica un poco más esta identidad: «... él era un gavilán pollero. *Andaba, igual que su padre, cortándole el cogollo a cuanta doncella sin rumbo empezaba a despuntar por esos montes...* (117-118) [pensamos en Angela]. Pero hay más, porque por Victoria Guzmán, que conocía las manías del padre, conocemos las manías del hijo. En efecto, ella «... no perdía ninguna ocasión de preservar a la hija contra las garras del *boyardo*»⁹. (El subrayado es nuestro.) Semánticamente *boyardo* verifica la imagen sugerida del caballero feudal; por otra, añade otra valencia cultural de gran trascendencia, garantizando así nuestro planteamiento. «Boyardo», de acuerdo con el diccionario, es «... *un señor feudal, antiguo feudatario de Rusia o Transilvania*». (El subrayado es nuestro.) Lo que presumimos que García Márquez se propone, al superponer aristas tan contradictorias en un mismo perso-

⁹ «The Sleep...», Penuel se ha fijado en el uso del adjetivo *boyardo*, busca la significación en el diccionario, pero no busca la asociación. Dice: «The rarity of both Bayardo and *boyardo* points to an intentional association in the novel.» Tomado de la nota 21, p. 765.

naje actante, es borrar la identidad única para componer la figura arquetípica que desarrolla: la del conquistador. Es de notar, además, el juego de palabras *Bayardo-boyardo*. En resumen, es bien evidente que la familia nos proporciona la figura del «Padre» de la gente de la comunidad. Esa figura se traslada en el curso de la historia novelesca a otros personajes, tales como al propio Santiago Nasar; a Petronio San Román; a Bayardo San Román; a Poncio Vicario; a Cristo Bedoya y hasta al propio personaje narrador y autor de la obra. Narra García Márquez:

Apenas aparecí en el vano de la puerta me confundió con el recuerdo de Santiago Nasar. [Se trata de Plácida Linero.] «Ahí estaba», me dijo. «Tenía el vestido de lino blanco lavado con agua sola, porque era de piel tan delicada que no soportaba el ruido del almidón...» Entonces suspiró: «Fue el hombre de mi vida.» Yo lo vi en su memoria (14). (El subrayado es nuestro.)

Y si la memoria de Plácida es un espejo, la reflexión que ve el narrador es la de él; por lo que se concluye que las dos imágenes tienen la misma identidad. Mas volviendo a lo expuesto hasta ahora sobre la figura de Santiago Nasar, es lícito plantear que él representa al primer conquistador y violador del territorio hispanoamericano, cuya visión recae en Angela Vicario.

En efecto, desde siempre el continente hispanoamericano se ha identificado con la imagen de la Mujer-Angel rodeada de flores y pájaros. Pues bien: Angela Vicario había dedicado su vida de soltera y de casada a bordar a máquina, «... tulipanes de trapo y pájaros de papel» (122). Conviene señalar que todas las naciones de nuestro continente tienen como patrona a la Virgen María, cada una de ellas consagrada de acuerdo con su origen. Angela es entonces la «Madre» del continente, imagen que originalmente le corresponde a Plácida Linero, madre de su estirpe. Ahora bien, como en el caso de la figura del «Padre», la imagen de la «Madre» se desplaza a Luisa Santiago, su «co-madre»; a Purísima del Carmen, maestra de generaciones; a María Alendrina Cervantes, considerada madre de toda aquella generación de jóvenes; a Alberta Simonds, madre también de su estirpe. Empero, volvamos a Angela, cuya valencia cultural garantiza su descripción:

Angela era la más bella de las cuatro [hijas], y mi madre decía que había nacido como las grandes reinas de la historia con el cordón umbilical enrollado en el cuello. Pero tenía un aire desamparado y una pobreza de espíritu *que le auguraban un porvenir incierto* (44-45). (El subrayado es nuestro.)

Ni que decir hay que Luisa Santiago acertaba en su profecía. Existe un dato que no queremos regatearle al lector, a fin de redondear la imagen de Angela como representación genuina del continente: Angela y Bayardo San Román, quien subraya la mitificación del conquistador, se conocen por primera vez «... *en las fiestas patrias de octubre...* (41) *el día en que Angela cumplía años*» (42). (El subrayado es nuestro.) Fecha que coincide con el aniversario del descubrimiento y conquista de América. Es bien evidente entonces que la familia Vicario representa a la familia arquetípica hispanoamericana. El nombre del padre, Poncio Vicario, de inmediato dirige nuestro pensamiento a Poncio Pilato, el procurador romano que aceptó el martirio y sacrificio de Jesús. Por lo demás, su oficio tiene resonantes implicaciones: era orfebre de pobres y de tanto trabajar el oro se había quedado ciego. La ceguera del oro hace que Angela se venda al conquistador de turno. Es la transacción político-militar que se ha llevado a cabo más de una vez en la historia de nuestras repúblicas. La madre, Purísima del Carmen, era una mujer rígida que había criado a las hijas para ser casadas y a los gemelos, Pedro y Pablo, para ser hombres; pero «su aspecto manso y un tanto afligido disimulaba muy bien el rigor de su carácter» (43). Lo que, en nuestra opinión, alude a la rigurosidad de la madre España, heredada por sus colonias. Un dato más: el apellido Vicario apunta semánticamente a la forma de vida en que el pueblo hispanoamericano ha vivido y continúa viviendo: a la sombra de otro, *o sea, vicariamente*. La tríada de la familia se forma entonces con los elementos más denotativos: Poncio Vicario, el padre y por extensión padre del pueblo; Purísima del Carmen, la madre; y Angela Vicario, la hija. Pedro y Pablo identifican, así, al hombre del pueblo hispanoamericano. De las tríadas anteriores se obtiene la primera alianza: Santiago Nasar-Angela Vicario. Hay que advertir, sin embargo, que a la imagen de Santiago se le superponen infinitos «Santiagos», para transparentar, en el curso de la narración, las figuras de los propios conquistadores de su estirpe, y de otras, como las figuras de B.S.R.₁ y B.S.R.₂. No en balde Angela le asegura al personaje-narrador cuando éste recaba datos sobre su violación: «Ya no le des más vuelta, primo... Fue él» (118). Es bien perceptible que el pronombre resulta a estas alturas bastante ambiguo. El pronombre los designa a todos y a cada uno de los conquistadores de la América Hispana, tanto interiores como exteriores.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que en las narraciones de García Márquez siempre hay un elemento extraño que penetra en la comunidad en cuestión. Es legítimo señalar que Santiago Nasar encarna muy sutilmente ese elemento en su origen, y, del mismo modo, Bayardo San Román lo proyecta más visiblemente en el segundo capítulo. Y aunque este

personaje presenta características muy peculiares, otros atributos constituyen un denominador común del arquetipo en discusión. Es importante destacar que la Historia dicta el hecho de que la entrada de un nuevo conquistador en cualquier espacio y tiempo supone la desaparición del anterior. García Márquez parece acogerse a ese pensamiento; de ahí la muerte tan repetida de Santiago Nasar y, más adelante, la de Bayardo San Román, que es la misma. Vayamos entonces al nombre de este segundo conquistador. García Márquez ha seleccionado este apelativo con gran acierto. Bayardo procede del cuento infantil *Bayard, The Good Knight Without Fear and Without Reproach*. En español *Bayardo, el buen caballero sin temor y sin tacha*¹⁰. El dato ratifica el gusto del escritor por este tipo de literatura infantil. El Bayardo del cuento es el segundo de siete hijos que decide seguir la carrera de las armas en Francia en los siglos xv y xvi. Las crónicas de su heroica vida fueron escritas por un compañero de armas íntimo amigo suyo, cuyo nombre no aparece en la historia. Su firma se reduce a «The Loyal Servitor», señales que coinciden con los de esta *Crónica*, escrita por un íntimo amigo de Santiago Nasar, o del conquistador o dictador a quien él representa, con quien creía compartir, y en efecto comparte, sus secretos, cuyo nombre tampoco aparece en el texto:

El nombre del juez no apareció en ninguno [de los pliegos que debió tener el sumario], pero es evidente que era un hombre abrasado por la fiebre de la literatura. Sin duda, había leído a los clásicos españoles, y algunos latinos, y conocía muy bien a Nietzsche, que era el autor de moda entre los magistrados de su tiempo (129).

La autoría, doble en este caso, la proporciona la propia Angela cuando declara: «Fue mi autor» (131) —recuérdese que García Márquez proyecta la imagen de Santiago Nasar—. Además, existe otro curioso y valioso vínculo entre la muerte del Bayardo del cuento y la de Santiago Nasar; la del primero fue, como la del segundo, «una muerte anunciada» por un astrólogo en el caso del joven francés. Se puede notar que aunque éste es el nombre del segundo conquistador, quien muy ostentosamente entra en la comunidad, los vínculos entre las crónicas corroboran la identidad entre Bayardo San Román y Santiago Nasar. Nuevo intento de borrar identidades, garantizando de ese modo la intercambiabilidad de los personajes y asimismo su mitificación. De la misma ma-

¹⁰ El nombre, así como los datos sobre este personaje, se han tomado de este libro. Christopher Hare (London: J. M. Dent and Sons Limited; New York: E. P. Dulton and Company, 1938), p. 5.

nera funciona el apellido San Román, cuya etimología convoca una copiosa simbolización: «Román-a. Variante de Romano... En el santoral: un obispo y compañero de martirio de Tolomeo en Italia (siglo I); un soldado romano convertido por San Lorenzo, mártir en Roma (siglo III); San Martín (siglo IV); un obispo de Ruán (siglo VII); *San Román, patrón de Moscovia, es celebrado por la Iglesia Ortodoxa*»¹¹. (El subrayado es nuestro.) Este dato marca la estirpe eslava de Bayardo San Román, como la indica *boyardo* en el caso de Santiago. Por otra parte, la identidad única se acentúa porque ambos son patronos de las unidades culturales que en principio se indican: Santiago de España; San Román de Moscovia. Pudiéramos sumar a esto que en la misma página del diccionario se lee:

Romano-a, Latín, «perteneciente a Roma, romano», de Roma, la capital del Lacio y de todo el Imperio Romano. Entre las etimologías más plausibles: 1) Del etrusco *rumi*, «popa de un barco»... 2) Del antiguo nombre del Tíber, *Rumon*, que corresponde al nombre del río *Strumon*, en Tracia... Ambos proceden de la raíz indoeuropea *aru-*, «correr», que da también el *Strom* alemán y el *stream* inglés, «corriente». 3) De las dos colinillas mamilares que los pastores latinos encontraron en la cumbre del Palatino...; y *mama* o *teta*, en latín, era precisamente *ruma* (con sus formas accesorias de *rumen* y *rumi*). La vieja etimología que acercaba Roma con el griego *Qwun*, «fuerza» no merece ser refutada¹². (El subrayado es nuestro.)

La cita es una revelación maravillosa por la copiosidad referencial que despliega. El referente de Román(o) es nada menos que la Roma Imperial, con su poder y su fuerza. Etimológicamente surgen otras unidades culturales: Alemania e Inglaterra, también fabricantes de enormes y poderosos imperios. Por último, es visible el acercamiento al elemento cultural helénico, cuyo referente es bien explícito en la ficción. En efecto, el viejo Xius es una suerte de Zeus¹³, que desde su casa, ubicada en lo más alto de la colina de la región, columbraba todo el mediterráneo americano. De donde es fácil colegir que en el trasfondo de este entramado referencial —romano-helénico— se cotejan, como dos transparencias idénticas, los dos mediterráneos: el europeo y el americano. Los dos

¹¹ *Diccionario*, p. 466.

¹² *Ibid.*

¹³ «The Sleep...», Penuel se ha fijado en el viejo Xius como un referente a la cultura griega: «The name of Xius appears to be a transformation of Zeus, the Greek god who dwelt on Mt. Olympus. Like his presumed namesake, Xius resides in a choice location: high on a hill with a magnificent view», p. 760.

con su trasiego de fuerzas imperiales: San Román-Roma toma la colina de Zeus-Xius. La visualización de la plurivalencia referencial se enriquece cuando pensamos que el amalgamamiento de ingleses, alemanes, romanos y griegos han formado, junto a otros pueblos, al pueblo norteamericano, con sus atributos de lo imperial y la fuerza. El universo que conforma García Márquez rebasa, por eso, las fronteras del referente Colombia-Hispanoamérica. La ficción muy finamente incorpora en su contexto a toda la cultura occidental, con la fabricación de sus fabulosos y poderosos imperios por sus, al parecer, eternos e infalibles césares. Sin embargo, la historia y la narración que la «literaturiza» son testimonios irreprochables de que, de la maquinaria imperial levantada por cada uno de ellos, sólo quedan las ruinas; de sus césares, los desperdicios no identificables.

Pasemos entonces a los atributos del personaje. Desde esta perspectiva, vale la pena llamar la atención sobre el hecho de que si en el caso de Santiago Nasar es Plácida Linero, su madre, la que nos suministra las primeras noticias sobre él, en el de Bayardo San Román es Luisa Santiago, la madre del personaje-narrador, «co-madre» de la primera, la que en cartas al hijo le informa de la llegada del personaje al pueblo. Por otra parte, es muy curioso que su entrada aparezca en el segundo capítulo, lo que, de acuerdo con nuestra interpretación, para nada representa una analepsis, sino, todo lo contrario, una prolepsis¹⁴. Bayardo San Román llega al pueblo en agosto «... seis meses antes de la boda» (36). Se le describe como un hombre de unos treinta años con «... una cintura angosta de novillero, los ojos dorados, y la piel cocinada a fuego lento por el salitre. Llegó con una chaqueta corta y un pantalón muy estrecho, ambos de becerro natural y unos guantes de cabritilla del mismo color» (36). Más adelante se nos informa que traía «... unas alforjas guarnecidas de plata que hacían juego con las hebillas de la correa y las argollas de los botines» (36). La descripción del traje, los ojos dorados y la plata que carga constituyen un valioso significativo de la inmensa fortuna que pareciera poseer el personaje. Por otra parte, la cintura estrecha y el propio vestidos nos permiten visualizar la figura de un torero español. Otra vez surgen aristas que desdoblan la imagen. Pero

¹⁴ En efecto, de acuerdo con nuestro pensamiento, la aparición de Bayardo San Román en el segundo capítulo no constituye una «retrospección», como señala Sotolorevsky. Dice: «La segunda parte corresponde a una analepsis concerniente a Bayardo San Román y su llegada al pueblo...» «La escritura...» p. 1083. Analepsis y prolepsis es la terminología usada por G. Genette, *Figure III* (Torino: Einaudi, 1976), pp. 87-88, para explicar los cambios de tiempo: retrospecciones y anticipaciones).

a todo esto hay que sumar su gran talento: era «ingeniero de trenes» e inmediatamente creaba la ilusión, en los que lo escuchaban, del ferrocarril que se construiría hacia el interior del país. También era telegrafista, con una fórmula propia para seguir usando las pilas gastadas. Le gustaban las fiestas ruidosas, era un gran bebedor y un gran nadador —las dos primeras características son comunes a Santiago Nasar—. En resumen, Bayardo San Román, «... respondía a la leyenda prematura de que... no sólo era capaz de hacer todo, y de hacerlo muy bien, sino que además disponía de recursos interminables» (38). Aunque, como ya se ha apuntado, existen aristas que proyectan otra(s) imagen(es), por el momento nos limitaremos a proponer que el personaje codifica al elemento cultural norteamericano. La figura queda nítidamente redondeada cuando se nos informa de los rumores que corren sobre sus fechorías en el Caribe: «Se llegó a decir que había arrasado pueblos y sembrado el terror en Casanare como comandante de tropa, que era prófugo de Cayena, que lo habían visto en Pernambuco... y que había rescatado los restos de un galeón español cargado de oro en el canal de los Vientos» (46). Es con todas estas significativas leyendas y sus atributos personales como fascina al pueblo, respaldado, naturalmente, por el poder y la fortuna de su padre. Los componentes de la tríada son, en este caso, Petronio San Román, el padre; Alberta Simonds, la madre, y Bayardo San Román, el hijo. Dado el hecho de que tenemos fresca la cita anterior, conviene detenernos en la significación de la madre de quien se nos dice que era «... *una mulata de Curazao que hablaba el castellano todavía atravesado de papiamento...*» (46). (El subrayado es nuestro.) Precisamente el hecho de que ella sea de Curazao delata que el padre había hecho incursiones por el Caribe antes que el hijo, por lo que es lícito indicar que la atracción del hijo hacia este mediterráneo americano es heredada del padre, y así es, como veremos más adelante. Por otra parte, se refuerza el nexo que se tiende entre la Vicario y la Simonds. El origen es el mismo. El nombre del padre, Petronio, es un nombre plebeyo derivado de «piedra», o sea, dureza. Entre sus rasgos más salientes hay que anotar la de traidor —atributo común a todos los padres de la estirpe—, pues según Luisa Santiago, fue él quien «... ordenó dispararle por la espalda a Gerinaldo Márquez» (47). Sin embargo, el evento que disipa toda duda en el pueblo sobre el inmenso poder de Bayardo, que habiendo llegado a ese lugar en agosto, decide casarse con Angela en octubre —fijémonos en la cronología—, y que descubre la personalidad del padre, es la llegada de la familia al pueblo. «Llegaron en un *Ford T con placas oficiales* cuya bocina de pato alborotó las calles a las once de la mañana» (46). Es obvio el juego de palabras que pro-

pone una fortaleza militar. Pero hay más. Eran tan conocidos los retratos del padre que, apenas se asomó a la ventanilla, el pueblo lo reconoció:

... Llevaba un traje de lienzo color de trigo, botines de cordobán con los cordones cruzados, y *unos espejuelos de oro prendidos con pinzas en la cruz de la nariz y sostenidos con una leontina en el ojal del chaleco*. Llevaba la Medalla del Valor en la solapa y un bastón con el escudo nacional esculpido en el pomo. Fue el primero que se bajó del automóvil... *y no tuvo más que aparecer en el pescante para que todo el mundo se diera cuenta que Bayardo San Román se iba a casar con quien quisiera* (47). (Los subrayados son nuestros.)

El cotejo de la descripción de Petronio San Román con los famosos retratos de Teodoro Roosevelt no ofrece ninguna dificultad para quien los haya manejado. Se sabe, asimismo, de su destreza como conquistador-cazador, destreza que hereda el hijo, quien, se nos advierte, era *versado en enfermedades de fronteras*, como lo fuera el padre, por contacto con un «*médico militar*». (El subrayado es nuestro.) Basta lo expuesto para concluir que la figura de Petronio San Román obedece a la figura del «padre» como Ibrahim Nasar. De ahí que Bayardo San Román asuma la figura del conquistador, como antes lo fuera Santiago Nasar. Dado el poder y la fuerza que proyecta el padre, los preparativos para la boda sólo tomaron cuatro meses. Bayardo San Román no requirió de amores a Angela Vicario, sino que la conquistó, no a ella, sino a su familia —o sea, al pueblo—, con el resplandor de su plata. El primer regalo que recibe Angela a propósito de su cumpleaños, en octubre, fue la ortofónica, con el marcado propósito de insuflarle vida. El segundo fue la casa más linda del pueblo, instalada, muy significativamente, en una colina desde donde se columbraba el Caribe. Importa anotar que la compra de la casa comporta un acto de fuerza. Pues, aunque el viudo Xius, su dueño —aquí tenemos al elemento helénico—, se negó a la venta, Bayardo San Román «... *volvió al Club Social con las alforjas enchapadas de plata, y puso sobre la mesa diez gavillas de a mil todavía con las bandas impresas del Banco del Estado*» (51) (El subrayado es nuestro.) Del mismo modo se prepara la fiesta de la boda. Fue la fiesta más grande que el pueblo hubiese conocido hasta entonces, derivando en «... *acontecimiento público*» (54) (El subrayado es nuestro.) Para verificar esta compra de Angela, que se lleva a cabo con la conformidad y hasta complicidad del pueblo, bastaría citar el testimonio de ella:

... Bayardo San Román [contó] no había intentado siquiera seducirla a ella, sino que hechizó a la familia con sus encantos. Angela

Vicario no olvidó nunca el horror de la noche en que sus padres y sus hermanos mayores con sus maridos, reunidos en la sala de la casa, le impusieron la obligación de casarse con un hombre que apenas había visto. Los gemelos se mantuvieron al margen (48).

Es evidente que esta reunión de padres e hijas, más las figuras colaterales, metafóricamente aluden a las altas autoridades, quienes deciden la entrada del conquistador en la casa-mundo de la familia. La boda cifra de ese modo la toma oficial del territorio que Angela representa. Para evento de tal envergadura,

el General Petronio San Román y su familia vinieron esta vez en el buque de ceremonias del Congreso Nacional, que permaneció atracado en el muelle hasta el término de la fiesta, y con ellos vinieron muchas gentes ilustres que sin embargo pasaron inadvertidas en el tumulto de caras nuevas (54). (El subrayado es nuestro.)

Caras nuevas que proponen una invasión extranjera. Se concluye, así, que la boda da lugar a una nueva pareja —¿o la misma?—: Bayardo San Román-Angela Vicario. Mas este conquistador sigue los pasos del anterior, aunque de una manera más evidente: abandona a la novia con el pretexto de la violación anterior. Por lo cual el «porvenir» de Angela seguía siendo incierto. La indiferencia y el abandono del primero, Santiago Nasar, queda registrado en el tono burlón con que él testimonia la desamparada figura que Angela transparentaba con el curso del tiempo: «'Ya está de colgar en un alambre... *tu prima la boba*'» (45) (El subrayado es nuestro.) Le solía decir al personaje-narrador.

Como se indicó anteriormente, la nueva conquista decide la muerte del conquistador anterior. Y si la boda se efectúa con la complacencia del pueblo, el asesinato del conquistador que se depone es consumado por el propio pueblo: los gemelos Vicarios, Pedro y Pablo, quienes por sus características, nombres y apellidos, y relaciones con otros, lo representan muy auténticamente. Importa señalar que la reconstrucción del crimen hasta sus más mínimos detalles, así como la autopsia del cadáver de Santiago Nasar que finaliza en su total exterminación con los *desperdicios* en el tacho de la basura —el crimen del crimen—, aluden a otras conquistas interiores o exteriores sufridas por los territorios hispano-americanos y, asimismo, a sus inevitables desapariciones. De ahí que propongamos, por lo menos, tres conquistadores superpuestos a la imagen del conquistador original: S.N.₁, S.N.₂ y S.N.₃. Sin embargo, no se nos escapa que el crimen del conquistador se repite infinitamente en el texto. Esa muerte tan insistentemente repetida —«al revés y al derecho»— designa el movimiento de la rueda giratoria del tiempo, siempre presen-

tándonos la irrupción de una nueva conquista, sea ésta cual fuere, una nueva vida ilusoria y su inescapable desaparición final, lo que a todas luces evidencia el mito del eterno retorno. Por eso, en la narración, Santiago Nasar muere antes de vivir y vive después de morir.

Más, precisa llamar la atención sobre el hecho de que, en la narración, la muerte de los dos primeros personajes se reelabora estéticamente, entretejidas con tanto cuidado que parecieran integrarse el uno en el otro. Se trata, por supuesto, de fijar la figura arquetípica del conquistador. En el curso de este trabajo se ha dejado constancia de algunas características comunes a ambos personajes, proyectándose ambas como figuras intercambiables. Detengámonos un momento en ellas. A los dos les gustan la caza de altura —lo que alude a la conquista— y las fiestas ruidosas; los dos son buenos bebedores y asimismo son buenos calculadores y artistas, o sea, son talentosos creadores de ilusiones¹⁵. Los dos dejan como único rastro en la tierra la señal de la mano en afán de despedida. Empero, es después de la muerte, como es obvio, cuando la pérdida de la identidad se alcanza de manera cabal. Los rasgos del rostro desaparecen al cubrirse la cara con una sábana, a Bayardo San Román; con un pañuelo, a Santiago Nasar. Los desperdicios de Bayardo San Román corren igual suerte que los de Santiago Nasar: son depositados en un buque de carga. Finalmente, hay que anotar que el olor —a mierda¹⁶— que exhala el cadáver de Santiago Nasar se intensifica porque a él se le une el mismo olor que se desprende del cadáver de Bayardo San Román. Olor que, es necesario observar, invade a todo el pueblo, sugiriendo su muerte y desaparición. Llegamos, así, al final,

¹⁵ Curiosamente Santiago Nasar hace con las mulatas de María Alejandrina Cervantes lo que su creador hace con los personajes de las novelas, intercambiarlas. «... tenía el talento casi mágico para los disfraces, y su diversión predilecta era trastocar la identidad de las mulatas. Saqueaba los roperos de unas para disfrazar a las otras, de modo que todas terminaban por sentirse distintas de sí mismas e iguales a las que no eran. En cierta ocasión, una de ellas se vio repetida con tal acierto, que sufrió una crisis de llanto» (*Crónica*, pp. 87-88).

¹⁶ El olor que persistentemente se desprende del cadáver los afecta a todos, pero, de manera más rigurosa a los hermanos Vicarios. Lo consideramos lógico porque, como hemos expuesto, ellos representan al pueblo. Este olor se descubre al final de la novela, cuando Santiago Nasar, «... empapado de sangre llevando en las manos el racimo de sus entrañas...» (p. 155), pasó por la cocina de los Lanao, quien le confiesa al personaje-narrador: «Lo que nunca pude olvidar fue el terrible olor a mierda» (155). Por otra parte, Magdalena Oliver exclama al paso del cuerpo de Bayardo San Román: «—*Collon de déu*—, ... qué desperdicio!» (112). Las ruinas que deja la conquista las testimonian la casa y el coche. «La quinta empezó a desmigajarse. El coche de boda se fue desbaratando en la puerta, y al final no quedó sino la carcacha podrida por la intemperie» (114).

que es del mismo modo el comienzo, con lo cual queda pergeñado un círculo encerrado dentro del gran círculo de la novela, ambos compuestos de infinitos círculos menores. Es la trampa que el tiempo le tiende a los conquistadores.

En efecto, Angela reaparece de nuevo con los mismos rasgos del comienzo. Volvía a sentarse en el marco idílico de una ventana «... bordando a máquina con sus amigas, como antes hizo tulipanes de trapo y pájaros de papel...» (122) en una «época incierta». Sin embargo, la señal de que nuevos tiempos se vislumbran la constituye la reflexión del pensamiento de Angela, preñado de la figura del conquistador, en los espejos del «Hotel del Pueblo». Era el toque que necesitaba Angela. «Nació de nuevo... A fines de esa semana...» (121) comenzó a escribirle cartas a esa nueva-vieja figura histórica «... y volvió a ser virgen sólo para él, y no reconoció otra autoridad que la suya ni más servidumbre que la de su obsesión» (122). Mantenía una correspondencia subversiva que llevaba a cabo a escondidas de la madre y con la complicidad de la empleada de correo. Escribió como loca sin obtener respuesta. A partir de entonces «ya no era consciente de lo que escribía, ni a quién le escribía a ciencia cierta, pero siguió escribiendo...» (124). Finalmente, «Un mediodía de agosto...» (124), la figura del conquistador se presentaba en la casa; era Bayardo San Román, «estaba gordo y se le empezaba a caer el pelo, y ya necesitaba espejuelos para ver de cerca» (124), le contó Angela al personaje-narrador, pero era el mismo conquistador extranjero que repetía los pasos de los anteriores, cargando con sus propios desperdicios futuros.

Tenía la camisa empapada de sudor, como lo había visto la primera vez en la feria, y *llevaba la misma correa y las mismas alforjas de cuero descosido con adornos de plata*. Bayardo San Román dio un paso adelante, sin ocuparse de las otras bordadoras atónitas, y *puso las alforjas en la máquina de coser* (124-125).

Irrumpe de nuevo la figura del «Padre» con el látigo en la mano. Pero este Bayardo San Román responde, en concordancia con su descripción, a otro, aunque siempre el mismo invasor. En efecto, Bayardo San Román denuncia, por su descripción, al primer conquistador eslavo que viola nuestras tierras, cuya significación avala la faceta eslava que nos proporcionan etimológicamente las dos figuras trabajadas anteriormente. Recordemos a San Román, «Obispo de Moscovia» y a «boyardo», «antiguo feudatario ruso». Es evidente entonces que las cartas de amor, los mensajes y documentos que Angela le envía son emblemáticos de la propaganda subversiva que cuenta de un nuevo sistema político en el que:

no se conoce la explotación del hombre por el hombre, ni la explotación de un país por un imperio extranjero, que es, claramente, parte de la historia hispanoamericana. Lo curioso de este conquistador es que también trae las alforjas, no cargadas de plata, sino vacías, y que no las pone sobre la mesa como el primero, sino que, muy significativamente, deposita sobre la máquina de coser, símbolo de la incipiente industria de la América Hispana.

El texto está estructurado en base a los pasos de Santiago Nasar. Es su muerte-vida-muerte-vida... la que inicia y cierra el libro. *Crónica* se presenta así como un *anuncio* de la suerte que le será destinada a este nuevo conquistador que irrumpe de pronto. Si esto es así, lo que García Márquez recrea literariamente es la futilidad de todos los conquistadores universales y de sus empeños de acrecentar sus horribles fuerzas. El referente más inmediato es, sin embargo, Hispanoamérica. El escritor ve en este continente el escenario en el que se ritualiza esa constante del reinicio de un tiempo nuevo anunciado por conquistadores internos y externos, que se resuelve siempre en el perenne letargo en que ha vivido y vive, por lo cual su porvenir, como augurara su propia madre, Luisa Santiago, es justamente «incierto». *Crónica* es el anuncio del único saldo posible de cualquier conquistador y de su aparato imperialista. Para este último, las ruinas; para los césares, los desperdicios perdidos en el tacho de la basura o en el buque de carga. Y... se emprende de nuevo la vuelta hasta alcanzar el reinicio.