

**Intertextualidad e interculturalidad
en *Crónica de una muerte anunciada***

*Intertextuality and interculturality
in Crónica de una muerte anunciada*

FELIPE GARCÍA QUINTERO

Universidad del Cauca, Colombia

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2016.40.4>

Fecha de recepción: 10 de marzo de 2016

Fecha de aprobación: 25 de mayo de 2016

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Este artículo desarrolla un análisis de la novela de Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada* (1981), a partir de exponer y aplicar las categorías de intertextualidad e interculturalidad, cuyos campos semánticos se diferencian conceptualmente, mas se vinculan al seno de la trama narrativa; todo ello en procura de hacer comprensible la noción de identidad literaria como problema cultural.

PALABRAS CLAVE: Gabriel García Márquez, interculturalidad, intertextualidad, novela latinoamericana, identidad cultural.

ABSTRACT

This article develops an analysis of the novel *Chronicle of a death foretold* (1981) by Gabriel García Márquez, through the exposure and appliance of the categories of intertextuality and interculturality, whose semantic fields differ conceptually, but are linked to the narrative plots bosom; everything in order to make understandable the notion of literary identity as a cultural problem.

KEYWORDS: Gabriel García Márquez, interculturality, intertextuality, Latin American novel, cultural identity.

DESDE LOS DOS problemas que dan título a estas notas, pensamos el fenómeno intertextual como la forma en que la comunicación artística es traducida a nuevas interpretaciones de sentido cultural. Cuando una obra literaria es leída y comparada con otras para determinar los vínculos posibles entre sí, y además establecer en diálogo teleológico los contactos con la tradición de las lenguas, a modo de universos convergentes en los influjos de estilo o tema, surgen diferencias, semejanzas, oposiciones complementarias, bien como continuidades o rupturas temáticas y formales, dado que se han modificado escenarios, personajes, circunstancias, al tiempo de haberse mantenido algunas constantes universales, cuyo resultado final son nuevos libros sobre viejos temas. Por ello, la condición original de la literatura reposa en su pasado.

Si las diferencias son el resultado de hallar lo semejante, la comparación textual se asume también como un ejercicio de alteridad, donde lo diverso colinda, inevitablemente, con el mundo de la semejanza, porque sus partes divididas se corresponden, y en el recíproco repeler de los polos la unidad está completa. Del encuentro de los libros surge, entonces, una noción de identidad literaria como problema cultural. En tal sentido aplicaremos esta premisa al análisis de la novela de García Márquez.

Por interculturalidad entendemos la relación de los procesos sociales en los cuales la diferencia de los sujetos sitúa el campo cultural como un es-

cenario de formación de las identidades, distinguidas por lo heterogéneo de sus orígenes múltiples, que luego de negociar soluciones a los conflictos que los enfrentan, acaso logran reconocerse y aceptarse mediante el diálogo en condiciones muchas veces de desigualdad.¹ La disputa por la identidad será la manera de entender el fenómeno que, como veremos, dará origen a la tragedia amorosa del trópico, tal y como puede ser visto el amor contrariado en esta novela de referente dramático griego y de atmósfera policial contemporánea.

Intertextualidad e interculturalidad² son, por ende, los dos ejes temáticos de análisis sobre los cuales descansa la reflexión crítica de *Crónica de una muerte anunciada* (1981). Pero antes de abordar cada una de sus partes con los ejemplos respectivos, nos detendremos en formular algunas preguntas iniciales sobre el sentido de la enunciación narrativa, que contribuyen a comprender mejor el universo literario y a establecer los puntos de contacto con lo arriba anotado, con el fin de intentar dilucidar el enigma vigente de este libro: la identidad del autor de Ángela Vicario.

TRAMA TEXTUAL, TRAMPA LITERARIA

En tal sentido, un asunto sin responder queda de la novela. Y es la identidad del agresor el gran misterio a interpretar. Pese a que un solo nombre es revelado por Ángela Vicario con tanta determinación de conciencia y firmeza en la voz, ¿por qué, entonces, al cabo del relato permanece la duda sobre la culpabilidad de Santiago Nasar? ¿A qué extraño motivo debemos la vacilación de no creer en la respuesta aséptica de una verdad expresada sin ambages ni retractación alguna?

Cuando la víctima revela el nombre de su agresor, el enigma de la responsabilidad del inculpaado en los hechos de *Crónica* no queda resuelto; por el contrario, su respuesta única, ratificada en tres ocasiones diferentes –dicha

-
1. Néstor García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad* (Barcelona: Gedisa, 2004), 15.
 2. Aclaramos que lo intertextual no puede desconocer las diferencias culturales. La literatura comparada, si bien sirve al propósito de resignificar los símbolos de la tradición literaria, no se la asume como trasvase impune de una copia, de simulacro cultural. La intertextualidad pasa por comparar la diferencia para asumir la identidad de los seres, objetos y fenómenos narrados como elementos en diálogo, enfrentados pero unidos también por las diferencias.

primero a la familia, luego al juez y, por último, al primo-narrador que la interroga pasados 23 años del suceso—, hace mayor la incertidumbre, ahonda más el misterio de conocer la culpabilidad o inocencia del asesinado. La maraña de acontecimientos casuales y simultáneos hace pensar, además, en el *fatum* como algo incomprensible por el absurdo que teje, comunica y da sentido a la existencia; asunto sobre lo cual la novela aporta una impecable lección de la realidad humana como fuente primera y esencial del arte literario.

La respuesta que a satisfacción logre revelar lo desconocido constituye la trama textual de esta crónica, donde los sucesos descritos con rigor documental asumen el carácter de trampa literaria, pues al parecer lo dicho no es suficiente prueba para aclarar las dudas, y lo callado surge como un territorio de suposiciones tan amplio que permite acoger muchas conjeturas y pensar en la validez argumental de implicar, por ejemplo, al padre de la novia en lo sucedido, o ver en el papel del narrador mismo al responsable oculto del hecho. De nuestra parte creemos en la culpabilidad de Nasar. Apoyados en los fenómenos de intertextualidad e interculturalidad intentaremos explicar las razones de ese porqué.

ALUDIR Y ELUDIR: LO QUE CALLA EL DECIR O EL DECIR ACALLADO

El *leitmotiv* de la narración es, pues, el asesinato de Nasar y el juicio por su brutal muerte. Aspectos por los cuales el narrador decide volver al pueblo, luego de 27 años, para investigar lo sucedido y esclarecer las responsabilidades de cada cual, lo mismo que el papel jugado en el crimen. Indaga pues en la memoria suya y en la de otros testigos oculares, a través de testimonios y consultas documentales de archivos. Se trata de la labor de un reportero. Todo lo encontrado se escribe al modo de una crónica periodística exhaustiva de los encuentros y desencuentros con el destino, configurado en una trama literaria de excepcional factura narrativa.

La novela no puede ser más dicente en su título de lo que al final oculta: la muerte anunciada de un hombre y su presunta inocencia. Ambos temas contenidos, el primero, bajo la incomunicación de lo explícito y, el segundo, dentro del hermetismo tácito de lo supuesto y/o inventado por el prejuicio social. Estos aspectos son tratados con el recurso literario de la ironía, que hace más sorprendentes el rigor lógico del absurdo y la precisión de la fatalidad. Por

lo cual, en un momento inicial pensamos que no hay misterio para revelar, pues todo es claro al ser dicho conforme a la cronología de los hechos restaurados hasta en sus detalles más ínfimos. Tanto el delito como el castigo al presunto responsable de la agresión, como el nombre de la víctima y la pena impuesta a los verdugos, se conocen a través del juicio legal, reconstruido en gran parte del sumario incompleto, y llevado a cabo sobre el otro juicio, el moral, que la cultura social ejecutó sin muchas preguntas y sin derecho legítimo a la defensa del acusado, lo cual hace al pueblo tan culpable como los hermanos Vicario. Aunque la totalidad narrativa esté completa con los testimonios de los protagonistas y sus recuerdos, algo parece faltar.

La virtud de esta crónica, lo sabemos bien, consiste en que motiva a continuar la lectura pese a conocerse de antemano la suerte del protagonista, pues leemos en la primera línea: “El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana”. Se cuenta qué ocurrió. Del cómo de los sucesos nos enteramos en detalle solo al final del relato, cuando los hilos del destino han sido vueltos a tejer, sin resolver por completo, con la escritura, el misterio de la trama, porque la duda permanece; ahora con una fuerza lógica fundada en el prejuicio de lo supuesto íntimo, y en el espejismo de verdades públicas aparentes.

Aquí se instala la primera de las trampas literarias, pues en lo dicho se encuentra también el silencio del decir, su callar; esto se percibe en el suspenso del relato, acrecentado por el orden expositivo y minucioso de cada uno de los detalles con que se cuenta el curso inexorable de la fatalidad humana, alimentado por los tabúes culturales y reconfigurado en la textualidad discursiva al modo del drama trágico griego. La trampa puesta al lector es doble, pues al ir por el camino recto de la historia reconstruida de la memoria, y escrita con pulcritud policial,³ dudamos, sin embargo, de la veracidad de lo dicho, como

-
3. La investigación novelesca es similar a una investigación periodística o a una del tipo policial. Lo cual también nos lleva a pensar en la tragedia, considerada en su estructura narrativa de acuerdo al modo en que se llevaban a cabo los juicios en el estado griego. Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas* (Barcelona: Gedisa, 1995), 37-59. El vínculo que emparenta las modalidades discursivas de lo literario periodístico y policial está en que la historia cuenta el castigo al causante de una falta, de un delito cultural. No obstante, este elemento unificador se convierte en un factor que disocia la relación de trasladar el modelo griego al género policíaco, porque pensamos que el misterio del nombre del responsable queda sin resolver por la duda mantenida sobre su verdadera identidad. La novela de García Márquez conserva ese misterio ausente en el género policial. Si bien al dar el nombre del presunto culpable y narrar con precisión y rigor su

duda también el narrador cuando pregunta por el nombre real del agresor; y, en efecto, la verdad cambia de sentido al escuchar de nuevo el nombre de Santiago Nasar. Con la versión confirmada por la decantación temporal de las pasiones, volvemos al hermetismo de lo tácito y regresa lo incierto para imponer la ambigüedad como condición única y final de creer que poco sabemos de esa parte de la historia, si lo único revelado es el nombre ahora puesto en duda. Estamos ante el juego dialéctico de lo aludido y lo eludido, de aquello que calla el decir, o sea, el decir acallado por lo dicho que revela ocultando.

Sobre el rumbo jamás esclarecido por el narrador acerca de la dudosa identidad del inculpado, es preciso señalar que es el criterio público lo que prevalece sobre la declaración de la agredida. Ello se impone como verdad tácita frente al hecho mismo de la denuncia, que sin ambages ni retractación alguna hace Ángela Vicario; aunque su verdad como sujeto determinado por los códigos culturales tradicionales, no le es reconocida. La verdad individual es acallada por el prejuicio social. A todo el pueblo le pareció falso el nombre dado, pues eran incomprensibles las razones para inculparlo, si el comportamiento de Nasar nunca reveló un signo claro de responsabilidad, ni menos al ponderar la jerarquía de su condición social y el temperamento altivo, que aportaba menos elementos de juicio público para relacionarlo con la víctima. Lo supuesto, que desplaza la certeza de la verdad expresada en cada confesión y que llena de dudas la identidad del culpable, se funda en el hecho de que “Nadie los vio nunca juntos, y mucho menos solos” y, además, porque ambos “perteneían a dos mundos divergentes”.⁴ Ella, al de la pobreza y él, al del dinero; aunque los dos altivos e idénticos en el orgullo mutuo expresado en la soberbia personal.

muerte, la culpabilidad del mismo es lo que deja sin argumentos convincentes. El resultado es la sospecha y la incertidumbre de haber matado a un inocente como continuidad narrativa, pues por ese motivo vuelve el cronista al pueblo para contar la historia de una muerte anunciada.

4. Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada* (Bogotá: Círculo de Lectores, 1982).

UNA HISTORIA APARENICIAL: INMOLACIÓN DEL INOCENTE Y LA REPARACIÓN DEL HONOR

Del punto ciego de la investigación, de la oquedad del relato, sostiene Ángel Rama,⁵ queda su misterio seductor: no haber encontrado indicios o la menor evidencia de la responsabilidad del sentenciado. La presunta inocencia se funda solo en el juicio social de la desvinculación pública de Ángela con Santiago, discurso apoyado por la multiplicidad de testimonios divergentes y contradictorios que descartan la existencia de alguna relación amorosa. Tampoco se menciona alguna confidencia por parte de ellos hacia sus amigos que revelara la identidad del responsable.⁶ Lo que sumado al comportamiento de amante no enamorado, o la indiferencia de un noviazgo secreto que nunca fue, hace pensar en la inmólación de una víctima sin responsabilidad alguna, tal y como concluye el juez y los habitantes del pueblo. Hechos confirmados, además, por el narrador, los conocidos de Nasar y las amigas de Ángela Vicario, quienes no hallan pruebas públicas de esa relación.

Por lo anterior, la alusión de ser esta una novela policíaca debemos por ahora ponerla en duda, ya que parece no estar resuelto el enigma principal sobre la verdadera identidad del culpable, pese a haberse restituido con su muerte el honor manchado. Si el misterio se conserva intacto y la verdad no parece quedar resuelta con el descubrimiento del responsable, agrega Rama,⁷ solo nos queda un vagaroso universo de sospechas. No obstante, la cuestión sobre la inocencia del sindicado es el dispositivo que eleva y mantiene la tensión narrativa. Y esta cumple una función literaria de sugestión, al estimular la curiosidad y preguntar de nuevo por el sentido de la duda, o volver sobre el asunto y entonces realizar otras lecturas de la novela que revelen aspectos opacados por la atención puesta solo al tema de la reparación del honor a través del asesinato del inculpado, cuando el interés principal es ver en Ángela

-
5. Ángel Rama, "La caza literaria es una altanera fatalidad", en *Crónica de una muerte anunciada* (Bogotá: Círculo de Lectores, 1982), 39.
 6. Á. Rama (1982, 37) cree que Ángela no pudo proteger a otro hombre cuando delata a Santiago Nasar, pues ese supuesto enamorado hubiera aparecido luego en la vida de ella, o al menos su destino posterior pudo haberse determinado por el sacrificio de la víctima.
 7. Rama, "La caza literaria es una altanera fatalidad", 39.

Vicario al protagonista de la tragedia, quien debido al golpe de gracia con el cual despierta de su pesadilla mortal, descubre el sentido verdadero del amor, y hace de su estado de soledad y abandono, una fuerza amorosa incontenible con la cual llega a redactar cerca de dos mil cartas sin respuesta, pero con las que logra hacer volver al marido ausente, al cabo de 17 años de la trágica separación.

INTERTEXTUALIDAD E INTERCULTURALIDAD

El paso propuesto hacia el camino de leer la novela con otras claves, consiste en pensar la intertextualidad y la interculturalidad como fenómenos determinantes de una hermenéutica que logre vincular los resultados del análisis textual particular y pensar en articular el diálogo literario con el universo social de la diferencia, antes desvinculados por el ejercicio estilístico, separado de los contextos históricos. En tal sentido, la falta de comunicación cultural de los personajes, la ausencia de signos públicos reconocidos como prácticas, hábitos o comportamientos culturales diversos, que distingan una relación amorosa convencional entre Ángela y Santiago, hacen que la heterogeneidad sea un mundo sin diálogo, un escenario de tensión y enfrentamiento, donde el silencio es una forma de ejercer la violencia y el amor se realiza mediante contactos secretos, en los cuales lo callado es una relación furtiva existente en la clandestinidad de las diferencias culturales, no exhibidas ni convertidas en asunto público. La divergencia entre los personajes se establece, valga recordarlo, por la condición árabe de Nasar y la naturaleza mestiza de Ángela, con lo cual se produce la distancia cultural que los une y enfrenta en la lectura que hacemos del enigma, pues Santiago no practica el amor como lo piensa Ángela.

Esta conjetura cultural encuentra su correlato en el sentido que damos a un elemento del libro poco atendido por el lector. Creemos que el epígrafe puesto en el umbral de la novela como anuncio mismo de la tragedia y la advertencia de situar los elementos del drama, debe leerse de dos maneras. Primero, bajo la revisión del significado establecido hasta el momento y, luego, vincular los nuevos resultados a una interpretación que ayude a comprender mejor las claves semióticas de la cultura social y literaria en las cuales la obra se soporta, para instalarse en la tradición occidental, con un nuevo eslabón discursivo que tiene su origen en la tragedia griega y pasa después por el teatro

de William Shakespeare y Federico García Lorca. Veamos, entonces, que los versos del portugués Gil Vicente colocados en el pórtico de *Crónica* cumplen una función literaria más allá de ilustrar el tema narrativo o aludirlo de modo anecdótico. Al considerar este elemento intertextual como pieza significante de sentido literario y cultural, encontraremos el lugar que ocupa en la novela para aclarar el enigma en torno al descubrimiento del culpable, que la delación de Ángela Vicario presupone ocultar.

Fue Ángel Rama quien pronto llamó la atención crítica de este signo, sobre el cual anota lo siguiente: “el curioso epígrafe del libro, tomado de un poema de Gil Vicente: ‘La caza de amor es de altanería’, traslada(ndo) la imagen de la caza, ‘que se hace con halcones y otras aves de rapiña de alto vuelo’, al combate amoroso de seres altivos y soberbios, quienes no se dan cuartel para vencerse”.⁸ De la cita tomamos en préstamo la relación inicial establecida con la fuente poética del cancionero español del amor como disputa mortal, vivido como enfrentamiento de naturalezas opuestas, de mundos divergentes vinculados por Eros, fuerza de dominio humano. Mediante la metáfora de la caza de halcones, Rama ubica con exactitud simbólica la relación violenta pero acallada de los amantes altivos y silentes que luchan por vivir uno sin dependencia pública del otro. Dimensión sobre la cual aportamos un énfasis no enunciado y que resulta instrumental para comprender la relación tensa de la interculturalidad literaria, en su binomio polar de lo culto y lo popular. Pues el hecho del prejuicio social del honor manchado y encarnado en el tabú de la virginidad perdida, junto al rumor de la duda que desplaza como verdad la confesión de Ángela Vicario, se establece en la obra por el origen popular, al ser ese poema parte de la tradición literaria oral española del siglo XVI, que si bien no viajó hasta América como dicho callejero, sí lo hace ahora como sentencia legitimada por la sabiduría del pueblo.

El epígrafe en la novela actúa no solo como referencia literaria para determinar el tema del drama –la disputa amorosa sangrienta–, sino que también hace visible lo tradicional de las sociedades, por medio de la fuerza oral popular, trasmutado en el valor de verdad que alcanza el discurso del prejuicio social como rumor que cifra, además, la naturaleza y carácter de los personajes en un todo compacto y homogéneo dentro de las diferencias culturales enfrentadas por los orígenes étnicos de lo árabe, lo afrodescendiente y lo mestizo americano. Además de esto, la revelación ocultada en el verso del portugués

8. *Ibíd.*, 21.

consiste en identificar la naturaleza de Santiago Nasar con la del halcón, en cuanto la metáfora se aplica a definir el comportamiento amoroso con las mujeres, que por tradición familiar hereda de su padre árabe de quién “aprendió desde muy niño el dominio de las armas de fuego, el amor por los caballos y la maestría de las aves de presas altas, pero de él aprendió también las buenas artes del valor y la prudencia”.⁹ Comprendemos entonces que se trata de un hombre quien vive el amor como campo de batalla y en esta obra con la mejor astucia y suma discreción, al igual que el halcón ante la presa, sin caer en debilidades sentimentales.

Al respecto, agrega Ángel Rama que “el halcón que se ha alzado con la virginidad de Ángela Vicario es el más astuto de todos, pues ha obrado en secreto y nunca se ha dado a conocer”.¹⁰ Astucia y discreción son, pues, los atributos principales del cazador de amor,¹¹ además que “Santiago Nasar tenía un talento casi mágico para los disfraces, y su diversión predilecta era trastocar la identidad de las mulatas”.¹² La táctica de Santiago Nasar es alterar la identidad, y con su operar al modo del ave de rapiña sobre su víctima, logra de forma eficaz, certera y directa dar con el objetivo femenino, que es el placer y no la posesión o pertenencia del mismo a través de la mujer, quien es solo medio y no fin de su búsqueda. La astucia es tanto de comportamiento como de concepto que, repetimos, proviene de su condición cultural árabe, ya que allí se diferencia el amor del sexo al separar el afecto de la sexualidad, pues son tres las mujeres con quien vive esos estadios que Octavio Paz¹³ cifra en su ensayo de *La llama doble*: amor, sexo y erotismo; llámese, el primero, Flora Miguel, la novia formal; el segundo, Ángela Vicario, la “prima boba”, y, el tercero, María Alejandrina Cervantes, la prostituta fiel.

También en los versos de Gil Vicente se encuentran enunciadas las oposiciones que vinculan a los amantes con la diferencia, que hace del amor una experiencia de alteridad. Dos concepciones se oponen, pues, sobre el asunto amoroso de la iniciación sexual. No solo las diferencias con que cada género

9. García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, 14.

10. Rama, “La caza literaria es una altanera fatalidad”, 31-2.

11. Algunas citas ilustran dicho comportamiento de ave rapaz, por ejemplo, cuando el narrador cuenta que: “la última imagen que su madre tenía de él era la de su paso fugaz por el dormitorio”. García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, 13. La cursiva es nuestra.

12. *Ibíd.*, 87-8.

13. Octavio Paz, *La llama doble* (Barcelona: Seix Barral, 1993).

(masculino y femenino) lo encarna, en tanto el comportamiento cultural de la sexualidad está definido por jerarquías sociales y niveles de dominación, cuyos valores hacen del amor una forma cultural de posesión machista. Al respecto nótese el trato dado a las criadas negras del servicio doméstico¹⁴ en la casa del viejo Ibrahim Nasar, como amantes furtivas sin derechos, lo cual hace del resentimiento de Victoria Guzmán y su hija Divina Flor, una causa para cometer la venganza, al ocultar la información del crimen de honor que piensan realizar los hermanos Vicario. El ajusticiado responde también por su autoritarismo de amo sobre el sirviente, en condiciones casi feudales,¹⁵ bajo una relación étnica de poder que no llega a ser una lucha frontal de razas ni de clases sociales, pero sí de tensión en la convivencia y en las prácticas interculturales, donde no existe aceptación de lo heterogéneo.

La sospecha sobre la responsabilidad de Santiago Nasar empieza a ser disipada con la certeza de conocer sus acostumbradas prácticas amatorias. Asunto sobre el cual indagamos en la tradición literaria por su respectivo correlato. Creemos identificar un referente contextual importante en la relación de la altanería y el amor con Oteló, el moro de Venecia de Shakespeare, cuando Oteló dice en la escena III, del acto III: “si yo descubriese que ella es un halcón montano, aun cuando tuviera por grillos las fibras de mi corazón, la soltaría con un silbido y la dejaría a merced del viento para que buscara su presa al azar”.¹⁶ Al respecto el traductor Luis Astrana Marín sostiene que esta imagen es tomada también del arte de la montería, pues:

Oteló halla a Desdémona rebelde a la domesticidad; se desasirá de ella, aunque estuviese atada a todas las fibras de su corazón, o, para hablar en lenguaje de cetrería, aun cuando sus grillos (jesses) estuviesen tan estrechamente ligados a la fibras o cuerdas de su corazón (heart-strings), que no pudieran desprenderse sin romperlo. El halcón, cuando es montano, y, por

-
14. De Victoria Guzmán se cuenta que había sido seducida en su adolescencia por Ibrahim Nasar. Esta, por su parte, afirma que Santiago “era idéntico a su padre: un mierda”, García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, 55. El acoso sexual sobre la hija ocurre cuando Santiago Nasar se dirige a Divina Flor como a un animal, y le dice: “ya estás en tiempo de desbrabar”, mientras su madre reacciona diciéndole: “-Suéltala, blanco. De esa agua no beberás mientras yo esté viva”, *ibíd.* Otro momento de ese pasaje consiste en afirmar la violencia del acoso, pues: “no pudo evitar otra vez la mano de gavilán carnícero”, para afirmar la estrategia de cetrería: “Me agarró toda la panocha”, *ibíd.*, 59.
 15. Victoria Guzmán protege a su hija “contra las garras del boyardo”, *ibíd.*, 91.
 16. El texto en inglés dice: *If I do prove her haggard though that her jesses were my dear heart-strings, I'd whistle her off, and let her down the wind, to prey at fortune.*

tanto, impropio para la caza (haggard), porque se conserva salvaje y zahareño, es lanzado con un silbido (whistle) y abandonado al viento (let down the wind), de tal modo, que pierde la pista, no vuelve ya, y va, a buscar al azar su presa (to prey at fortune).¹⁷

Tal es el sentido aplicado a este pasaje que notamos corresponde al dado por García Márquez, ahora en relación intertextual con *Bodas de sangre*, el drama mejor conocido de Federico García Lorca.¹⁸ El vínculo más relevante con *Crónica* lo hallamos en la fuente cultural que da origen a este relato: el pueblo, el carácter popular que envuelve el drama, con su sistema cultural de creencias, prácticas y tabúes, es el insumo principal de una ficción donde los tópicos locales suministrados se reinterpretan en clave universal. Como lo aclara Ángel Rama,¹⁹ no se trata del universo pueblerino ni de la cosmovisión rural traspuestos de escenario, tampoco de un remedo temático de la historia de amor y muerte. Mejor es señalar la modernidad que alcanza este elemento protagónico en el rumbo que toman los hechos, pues lo popular nutre el sentido social de la tragedia cuando participa en la obra literaria a modo de conciencia pública, de voz colectiva, y establece con su sistema de valores un veredicto que, a su vez, juzgamos fuera dictado por el prejuicio de las apariencias, donde el asunto del duelo por el honor perdido a causa del tabú de la virginidad, es vivido como una ley natural legítima. La crítica de ese comportamiento señala que el crimen también fue cometido por el pueblo, convocado y ubicado alrededor de la plaza, sobre los andenes de las cuatro calles y en los balcones, donde la gente instalada también en la mudez cómplice, atestigua la consumación del hecho que pudieron evitar, de haber actuado en consecuencia para no ser copartícipes del asesinato, pues “oyeron los gritos del pueblo entero espantado de su propio crimen”.²⁰

Ante la fatalidad, la inocencia o el sacrificio brutal, el pueblo asume el rol de coro trágico. En este punto, la intertextualidad de *Crónica* con el drama de Sófocles, en particular, no se agota en identificar la conciencia popular con la del Corifeo, personaje relevante de la estructura dramática clásica griega. Por permanecer actual, es notable la valencia moral de las tres palabras arriba

17. William Shakespeare, “Otelo, el moro de Venecia”, en *Obras completas*, trad. de Luis Astrana Marín (Madrid: Aguilar, 1947), 1257.

18. Federico García Lorca, “Bodas de sangre”, en *Obras completas*, vol. 1, Guillermo de Torre, comp. (Buenos Aires: Losada, 1952), 23-138.

19. Rama, “La caza literaria es una altanera fatalidad”, 40.

20. García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, 135.

anotadas, las cuales constituyen el trípode del modelo prístino de la tragedia, como lo reconoce Rama²¹ también en el folletín del siglo XIX, reencarnado con persistencia en las literaturas vulgares de los pliegos de cordel o cantares de ciego, los cuales califica de “basterdeadas expresiones que las prolongan en la industria cultural contemporánea (radionovela o telenovela)”. Algo secreto del melodrama participa en la novela, cuyo origen no es literario sino cultural, tomado de la vida misma y distante de una voluntad artística que busca hacer de las pasiones exacerbadas un recurso literario, un efecto para lograr aceptación o popularidad.

Del fenómeno intertextual, la ironía trágica es quizá uno de los vínculos con el drama clásico griego mejor estilizados por el escritor colombiano, pues recordemos que es la propia madre quien entrega su hijo a los verdugos, cuando le cierra la puerta en el momento mismo del escape tardío, recurso con el que busca vanamente salvarle la vida, ya interrumpida por los puñales que lo destrozan a la entrada de su casa. La concepción griega de la fatalidad en torno a un destino humano escrito, tanto en los sueños como en la vigilia corporal, desencadena la sucesión lógica del absurdo de hechos diversos y paralelos que constituyen la trama narrativa, cuyos hilos tejidos con destreza dramática son vasos comunicantes de la tradición literaria que hacen de *Crónica* una de las novelas de mayor complejidad, pues se esconde en la difícil sencillez para darle a su estructura narrativa la dignidad memorable de un clásico griego.

DE CRIMEN ATROZ A TERRIBLE AMOR: LA NOVELA POR DENTRO

Finalmente, ¿cómo entender el golpe de gracia con que nace el amor en la mujer desposada sin deseo, solo por conveniencia familiar y vendida a un novio que desconoce? Es debido a la naturaleza secreta de la condición humana que podemos comprender la presencia simultánea de la relación contradictoria de vivir el amor en el encuentro con la muerte. La sangrienta disputa amorosa impone unas leyes, acaso incomprensibles por resultar injustas. Vivir el amor como herida es una de ellas. Otras hablan de aprender del dolor, de crecer en el sufrimiento, de la dignidad adquirida en el oprobio, en la ignominia, del valor templado en la caída. Nos preguntamos entonces por

21. Rama, “La caza literaria es una altanera fatalidad”, 18-9.

la dualidad amor/muerte. Para lo cual recordemos una vez más que Ángela vive esta experiencia límite: en el rechazo halla el amor, en el abandono de la soledad encuentra la fuerza simbólica de Eros, que la alimenta cuando todo a su alrededor ha dejado de tener valor y sentido.

En el triángulo amoroso conformado por Ángela Vicario, Santiago Nasar y Bayardo San Román, estamos de nuevo a merced de Apolo y Thánatos, dioses del amor y de la muerte que unidos en su oposición binaria integran lo dual, la complementariedad de los opuestos en las antípodas que nos constituyen y equilibran. De esa relación se ha escrito tanto que nosotros queremos ahora evocar tan solo unos versos de Giacomo Leopardi,²² que bien cifran el sentido de esta realidad humana, cuando dice:

Creó la suerte al mismo tiempo hermanos
al Amor y la Muerte.
Otras cosas tan bellas
no habrá ni en las estrellas ni en el mundo.

Si una es la pregunta sin respuesta en la novela, también una historia parece estar sin desarrollo, y ese relato oculto es la vida de Ángela Vicario, quien sobrevive al escarnio público luego de ser repudiada por el marido engañado. Algunos datos se suministran, pero es más lo oculto de ella, lo cual hace suponer que en *Crónica*, otro es el protagonista. La metamorfosis abrupta del personaje secundario encarnado en la Vicario, en cuanto al significado de su apellido para encontrar en este a una suplente, el ser quien hace las veces de otro, y actúa en nombre de alguien distinto, sin derecho a ejercer la voluntad y personalidad propias –llámese Pura Vicario, Santiago Nasar o Bayardo San Román–, conduce a ver en Ángela al personaje auténtico de la tragedia.

Tal condición hace de Ángela Vicario el personaje principal y su historia constituye la novela por dentro, el verdadero drama acallado por el relato extenso de la reparación del honor que cobra una víctima culpable, pues la presunta inocencia que otorga el no saber, la ignorancia de la identidad, como en Edipo, no es suficiente argumento para escapar del destino y salvarse del castigo impuesto por los dioses. Por esta misma razón, el carácter de la Vicario no deja dudas de su temple, y como el ángel que porta su nombre, ella se alza del suelo y se eleva de la postración sentimental para asumir otra actitud moral,

22. Giacomo Leopardi, "Amor y Muerte", en *Cantos*, trad. de Diego Navarro (Barcelona: RBA Editores, 1994), 83.

distinta de cuando fue solo una novia comprada, devuelta y silenciada por el disimulo familiar y el prejuicio social, luego que delatara al responsable de su deshonra. La firmeza de espíritu en Ángela Vicario la hace persistir en la vida, al descubrir que el odio y el amor son pasiones recíprocas cuando la represión amorosa desata la fuerza del deseo.

Si ante los demás personajes Ángela Vicario aparece como un ser sumiso, pasivo, un estereotipo débil de la identidad femenina, casi sin autodeterminación ni voz propia, considerada como “la prima boba”, es para luego emerger de esta condición negativa, convertida en mujer, dueña de una voluntad inflexible, en un ser emancipado, libre del dominio masculino, el cual logra someter con el recurso de las cartas que envía al marido ausente. Con esto revela la fortaleza moral y la intensidad de sus sentimientos, en cuyo espíritu habita un guerrero. Por ello, creemos que Ángela Vicario es “la garza guerrera”, epíteto, que debido al desplazamiento metonímico de la información fuera aplicado a María Alejandrina Cervantes, cuando el narrador vuelve a citar de memoria a Gil Vicente y su poema, que en este apartado reza: “Halcón que se atreve con garza guerrera, peligros espera”.²³ El cambio de carácter hace también de su vida sentimental el escenario de un combate oculto, de una pugna interna por vivir el amor; comprendemos entonces que la relación amorosa con Bayardo San Román adquiere la forma de una disputa silente, un duelo amoroso callado. Se trata de batallar por la vida al modo de una faena de caza de altanería, lejos del ruido del mundo prejuiciado.

Al pensar la tragedia, no como la muerte de un inocente que ahora sabemos culpable, sino como del amor truncado, no correspondido e irrealizable,²⁴ y con el hecho de sobreponerse a la desgracia, y el despojarse de esa imagen de ser inferior, nos hace pensar en el acto de mayor tesón moral de Ángela Vicario: la apuesta por la escritura. Ella deposita su vida de reclusa en las palabras, se encomienda al poder del signo y en la letra encuentra la vida

23. Luego es el mismo crítico quien lo aclara cuando señala que: “la denominación “garza guerrera” se aplica a María Alejandrina, pero en la medida en que la obra cuenta una altanera caza de amor, se aplica a Ángela Vicario”, Rama, “La caza literaria es una altanera fatalidad”, 35.

24. El propio novelista lo testimonia cuando dice que “Debido a mi afecto por la víctima, siempre pensé que era la historia de un crimen atroz, cuando en realidad debía ser la historia secreta de un terrible amor, Gabriel García Márquez, “El cuento del cuento”, en *Obra periodística* 4 (Bogotá: Norma, 1997), 190. Este correlato, lo sitúa Ángel Rama en la tradición del folletín romántico, dado el triángulo amoroso que protagonizan todos los personajes del melodrama, Rama, “La caza literaria es una altanera fatalidad”, 20-1.

vivida junto al marido ausente, pues escribe al silencio de un corazón fantasma, que regresa al cabo de muchos años con las 2.000 cartas completas pero todas sin abrir. Así, una pregunta más gravita en torno al misterio de ahora, pensar por qué la correspondencia no fue leída; asunto este que vuelve de nuevo a quedar, por el momento, sin respuesta. ✱

Bibliografía

- Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- García Canclini, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- García Lorca, Federico. “Bodas de sangre”. En *Obras completas*, vol. 1. Recopilado por Guillermo de Torre, 23-138. Buenos Aires: Losada, 1952.
- García Márquez, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: Círculo de Lectores, 1982.
- . “El cuento del cuento”. En *Obra periodística 4*, 188-91. Bogotá: Norma, 1997.
- Leopardi, Giacomo. “Amor y Muerte”. En *Cantos*. Traducido por Diego Navarro, 83-7. Barcelona: RBA Editores, 1994.
- Paz, Octavio. *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Rama, Ángel. “La caza literaria es una altanera fatalidad”. En *Crónica de una muerte anunciada*, 5-46. Bogotá: Círculo de Lectores, 1982.
- Shakespeare, William. “Otelo, el moro de Venecia”. En *Obras Completas*, 1229-86. Madrid: Aguilar, 1947.
- Vicente, Gil. “Halcón que se atreve ...”. En Dámaso Alonso, editor, *Cancionero y Romancero Español*, 88-9. Navarra: Biblioteca Básica Salvat, 1969.