

**Lo que pesa un muerto**  
la función del narrador en  
*Crónica de una muerte anunciada*

**Juan Villoro**



EL COLEGIO DE MÉXICO

Lo que pesa un muerto  
la función del narrador en  
*Crónica de una muerte anunciada*

Juan Villoro



EL COLEGIO DE MÉXICO

LO QUE PESA UN MUERTO

Juan Villoro

## LO QUE PESA UN MUERTO

la función del narrador en  
*Crónica de una muerte anunciada*

Conferencia inaugural  
del XL Congreso  
del Instituto Internacional  
de Literatura Iberoamericana  
(El Colegio de México, 9 de junio de 2014)



EL COLEGIO DE MÉXICO

Primera edición, 2014

DR © El Colegio de México, A.C.

Camino al Ajusco 20

Pedregal de Santa Teresa

10740 México, D.F.

[www.colmex.mx](http://www.colmex.mx)

ISBN: 978-607-462-666-7

Impreso en México

## ÍNDICE

CUANDO LA MADRUGADA ERA VERDAD:

LA FORMACIÓN DE UN CRONISTA

DEL REPORTAJE A LA NOVELA BREVE:

EL SUSPENSO Y EL SECRETO

VERSIONES DE LA LLUVIA:

LA MORAL DEL NARRADOR

# LO QUE PESA UN MUERTO

## la función del narrador en

### *Crónica de una muerte anunciada*<sup>1</sup>

CUANDO LA MADRUGADA ERA VERDAD:

LA FORMACIÓN DE UN CRONISTA

Los “textos costeños” de Gabriel García Márquez, escritos para diarios de Barranquilla y Cartagena de 1948 a 1952, deben su sello peculiar a un remedio que escasea en los botiquines del periodismo contemporáneo: la felicidad celebratoria.

Desde hace décadas, la crónica latinoamericana se ha especializado en el arte de dar bien las malas noticias. Curiosamente, los textos más festivos de García Márquez fueron escritos en una época de zozobra. Jacques Gilard, que ha investigado con minucia de entomólogo los trabajos perdidos del autor de *La hojarasca*, comenta:

El ingreso de García Márquez al periodismo se hizo a raíz de ese cataclismo histórico y moral que fue para Colombia el 9 de abril de 1948 [el asesinato del político liberal Jorge Eliécer Gaitán]. Los años que siguieron, los años en que García Márquez practicaba el oficio en Cartagena y Barranquilla, fueron los peores de la Violencia...<sup>2</sup>

En esa era convulsa el cronista convirtió el sentido del humor en principio de resistencia. Un clima de asfixia dominaba los periódicos. El decreto 3521, promulgado el 10 de noviembre de 1949, reforzó la censura en los medios y dejó poco espacio para el periodismo crítico. La ironía, que ya formaba parte del ADN literario de García Márquez, se convirtió en una manera de seguir respirando.

A los 19 años, obligado por las circunstancias, el futuro novelista tuvo que suspender sus estudios de derecho en Bogotá y se refugió en la costa, donde la

vida proseguía sin más interrupción que los ocasionales resbalones de un borracho.

Su exilio periodístico resultó venturoso. En unos meses se adueñó de un tono narrativo que produjo piezas maestras. La crónica “No era una vaca cualquiera”, publicada cuando el autor acababa de cumplir 23 años, revela su capacidad de analizar con nuevos ojos los misterios de lo ordinario. Por obra de un animal campestre insólitamente desplazado a la ciudad, un martes sin gracia se convierte en domingo. Las urgencias de los días hábiles se detienen de golpe y la vida recibe la atención excepcional que sólo concede el asueto.

El tono lúdico de García Márquez recuerda a tres grandes cronistas universalmente localistas, interesados en los asombros de la pequeñez: el gallego Álvaro Cunqueiro, el madrileño Ramón Gómez de la Serna y el catalán Josep Pla.

Para no desconcertar demasiado con sus metáforas y paradojas, en su segunda entrega a *El Universal*, publicada el 22 de mayo de 1948, García Márquez advierte que el texto “tiene principio y tendrá final de greguería”.<sup>3</sup> Tranquiliza a sus lectores inscribiendo sus alardes en una tradición literaria, la de Gómez de la Serna, que descubrió que el tenedor podía ser visto como “la radiografía de la cuchara” y el agua con gas como “agua de agujeros”.

En sus facetas de cuentista, novelista, guionista o autor de reportajes, García Márquez se acoge a formas canónicas, sin mostrar un ímpetu rupturista o experimental. Estamos ante un autor que se siente cómodo en géneros ya hechos, donde puede desplegar con libertad su imaginación y su sentido del lenguaje. Sin embargo, tanto en sus columnas formativas como en *Crónica de una muerte anunciada*, ensayó recursos de transgresora audacia. Un dato escueto, llegado por télex de un apartado rincón del planeta, le bastaba para suponer historias posibles pero no comprobables. Sin ceder plenamente a la invención, narra conjeturas. Nadie podía creer que eso era comprobablemente cierto, pero podía suponer que lo era.

El tono de estas columnas, novedoso en un periodismo lastrado por una retórica pomposa y un surtido demasiado extenso de frases hechas, tenía un antecedente esencial: el *Quijote*, cuya ironía se funda en la disparidad entre las solemnes hazañas que pretende realizar el protagonista y el precario y fallido entorno donde las ejecuta. Los “textos costeños” son logradas piezas cervantinas.

Georges Perec se refería a lo “infraordinario”<sup>4</sup> para nombrar las sorpresas que llegan por una insólita aproximación a lo común. Es lo que Josep Pla o García Márquez ponen en práctica al describir un guiso del Ampurdán o un acordeón en reposo. Además agregan un toque moral al procedimiento: lo “infraordinario” es mejor que lo ordinario.

Puesto que nada se desprestigia tan rápido como lo cotidiano, redescubrir asombros tiene el cometido ético de redescubrir la realidad para reconciliarse con ella. El cronista no arregla los desastres, pero al narrarlos en forma divertida permite que el lector acepte no los defectos del mundo, sino la posibilidad de sobrellevarlos.

Cuando un observador se desplaza, el horizonte se modifica. A este fenómeno se le llama “paralaje”. Las excesivas lecturas de libros de caballería y el delirio en que se encuentra inmerso, permiten que Alonso Quijano practique un paralaje extremo: confunde molinos de viento con gigantes y a una posadera de dudosa reputación con una pálida princesa. Por efecto de la locura, las encendidas prenociones y los nobles prejuicios del caballero se transforman en hechos. La comicidad de esos lances depende del áspero regreso a una realidad muy inferior a las ensoñaciones que los hicieron posibles.

En *La invención del Quijote*, escribe Francisco Ayala:

La raíz última del humorismo trascendente del *Quijote*, mucho más allá de la comicidad de los contrastes, está en esa disociación permanente entre la clara línea seguida por el héroe y una realidad indócil a ella, ingobernable, no organizada, con la que tropieza a cada instante, y ante la que se quiebra siempre su lanza.<sup>5</sup>

Los datos que el mundo pone frente al Caballero de la Triste Figura son arbitrarios, abigarrados, caóticos, incesantes; en una palabra, se trata de “noticias” que malinterpreta como anuncios de una épica. Aborda las sorpresas de la vida diaria con una lógica desfasada. Desde la perspectiva del protagonista, la época ha enloquecido; desde la perspectiva de la época, el protagonista ha enloquecido. Gracias a este desencuentro, todo se comprende dos veces: con la mirada alucinada del Quijote y con la sensatez de su tiempo. El resultado de este juego es la literatura moderna.

Alonso Quijano concluye su vida confundiendo realidades: a los 53 años, en su condición de lector absoluto, transforma el mundo en libro. García Márquez hace lo propio como rito de iniciación: a los 19 años entiende la vida diaria como un libro.

Aplicados con literalidad, los lugares comunes producen resultados sorprendentes. El origen de *La metamorfosis*, de Franz Kafka, se encuentra en una frase hecha: “me siento como un bicho”, y el de *El barón rampante*, de Italo Calvino, en la expresión “andarse por las ramas”. En sus columnas, García Márquez aplica esta literalidad creativa para “inventar el agua tibia”, del mismo modo en que años después reinventará el hielo en *Cien años de soledad*. El cambio de perspectiva, el efecto de paralaje, transforma lo cotidiano en prodigio.

Las esbeltas y alargadas columnas de García Márquez recibían el nombre de “jirafas”. Ahí enfrentaba un mundo tan ingobernable como el del *Quijote*, no por ser percibido en forma equívoca, sino voluntariamente caprichosa. Para el joven cronista la realidad es el insobornable tribunal de la verdad: los hechos no pueden ser modificados; un molino no se convierte vertiginosamente en un gigante. Lo que cambia es la interpretación del suceso y la lógica que se le asigna.

Toda historia depende de un sentido de la consecuencia. Algo sucede *porque* sucedió otra cosa. Sin alterar lo real, García Márquez modifica la forma en que se concatena. El recurso surgió de la fantasiosa manera en que su abuela veía el

entorno. Según ella, cada vez que un electricista llegaba a la casa, el cuarto se llenaba de mariposas amarillas. En vez de pensar que se trataba de una coincidencia, lo entendió como una relación causal: las mariposas estaban ahí *porque* el electricista las traía.

Cervantes hace que su desaforado protagonista se estrelle con la verdad. Los “textos costeños” se basan en un desfase parecido, aunque de signo opuesto: la verdad se acepta como un estatuto incontrovertible, pero se explica de un modo creativo, con razones que no pertenecen a la órbita de la mentira sino de lo inverificable; es decir, de la ficción.

“No era una vaca cualquiera” debe su título a una canción publicitaria. Nada más común que un eslogan, nada más complejo que convertirlo en poesía. Tal es el tránsito que procura García Márquez. Para lograrlo, requiere de una dosis de irrealidad, no en los sucesos sino en la forma de verlos. Es aquí donde interviene un recurso que podríamos llamar “quijotismo tímido”. El cronista no enloquece como Alonso Quijano ni confunde la palangana de un barbero con el casco de un soldado, pero mira la calle con radical diferencia: el martes parece domingo y la causa es una vaca.

Para la población urbana, la leche es algo que llega envasado. “Gracias al cine y a la propaganda de los productos lácteos, los niños de la ciudad están capacitados para diferenciar una vaca de un tigre” (*Textos costeños*: 440), anuncia el cronista. Este conocimiento teórico se pone en entredicho con la llegada de un rumiante de terca identidad.

Como los barcos encallados en las copas de los árboles en *Cien años de soledad*, la vaca es insólita por su ubicación: frena el tráfico y, al hacerlo, interrumpe la realidad. Esto permite investigar el paisaje de otro modo, voltearlo como un guante para conocer su envés:

En medio de los automóviles paralizados, de los innumerables transeúntes que a esa hora se dirigían al trabajo; corridas las cortinas metálicas de los almacenes y mientras un altavoz anunciaba, a todo volumen, las

excelencias de una droga insustituible, se registró la pequeña conmoción cronológica. Y allí estaba la vaca, seria, filosófica, inmóvil, como la simbólica estatua de un Ministro Plenipotenciario (ídem).

No hay remedios prácticos contra la vaca. Ni siquiera unos fornidos boxeadores logran desplazarla. Finalmente, por la noche, un pelotón de policía la arrastra al patio de la cárcel. Para entonces ya se ha convertido en signo de anormalidad, disidencia y filosofía crítica. Lo normal se dio de baja y lo diario fue puesto entre paréntesis.

Una noticia real —la vaca en la calle— modifica la percepción del tiempo y pide imaginativa explicación. El cronista es un perseguidor de exclusivas y conmociones cronológicas que rara vez se obtienen en el orden común. García Márquez demuestra que la operación es posible en cualquier circunstancia, siempre y cuando la realidad de la mirada se desmarque de la realidad mirada.

Al encuadrar una imagen, el fotógrafo no sólo selecciona lo real; agrega una presencia invisible pero fácil de advertir: su manera de ver. Tal es la enseñanza del domador de “jirafas”. La protagonista de su crónica no es una vaca cualquiera; ha sido adjetivada: es única, irrepetible, ejemplar.

Uno de los mayores vicios del periodismo consiste en dar por sentados los temas y la forma de tratarlos. La proximidad a una fuente eclipsa las sorpresas y el reportero se moja por costumbre. Narrar con diferencia significa inventar asombros. ¿Cómo lograrlo? Desplazando la perspectiva. No es casual que a Kafka le atrajera sentirse como “un chino que vuelve a casa”.<sup>6</sup>

La frase sólo tenía sentido pensada desde Praga. Imaginarse ahí como un chino que vuelve a su remoto hogar era saberse distinto. A la luz de esa idea, las calles de siempre resultaban novedosas.

Unos versos del *Viaje del Parnaso* resumen el recurso de adiestrar por medio del equívoco: “Yo he abierto en mis *Novelas* un camino/ por do la lengua castellana puede/ mostrar con propiedad un desatino”.<sup>7</sup> Cervantes se propone mostrar los errores del mundo y los de su propia perspectiva. Nadie duda de

que don Quijote esté loco y nadie duda de la exageración de García Márquez. Sus rotundas afirmaciones cautivan al margen de toda demostración; plantean una paradoja que desafía la certidumbre; ponen a prueba la realidad, lo cual es una forma polémica de confirmar su existencia.

En los textos escritos en Cartagena y Barranquilla a partir de los años cuarenta del siglo pasado, los asuntos se enriquecen con misterios. Como Kafka, el columnista siente la tentación de alejarse de sí mismo y compara sus ideas con el insondable espíritu oriental. Repasemos una de sus sorprendentes conclusiones: “Después de todo, ser chino no es otra cosa que uno de los innumerables métodos que ha inventado el hombre para suicidarse” (“Estrictamente oriental”, en *Textos costeños*: 180). Hay cierta lógica en la reflexión. En abril de 1950 llegó a Colombia una información rara y escueta: dos chinos habían tratado de suicidarse simultáneamente. No se sabía más. ¿Quisieron matarse uno al otro al mismo tiempo o cada quien se suicidó por su cuenta en confuciana sincronicidad? García Márquez piensa que posiblemente el pacto obedece a una tradición milenaria, tan arraigada en China como el oficio de lavar ropa ajena. Su improbable conjetura no necesariamente es falsa.

El equívoco y el disparate son formas de conocimiento. La realidad revela sus secretos cuando suspende su decurso habitual; es decir, cuando no se disfraza de sí misma.

Los “textos costeños” ponen en juego las posibilidades imaginativas de lo real. Sin falsificar los objetos tangibles, les atribuyen otros usos, otras opciones. No es casual que el autor se refiera a su instrumento de trabajo como “el revuelto alfabeto de la Underwood” (“Tema para un tema”, en *Textos costeños*: 175). La frase es cierta en un sentido literal (en la máquina de escribir las letras tienen otro orden), pero también en un sentido simbólico (el vocabulario es un caos que al articularse produce sentido repentino). Lo más asombroso de un día cualquiera es que pueda ser comprendido.

El cronista tiene dos modos esenciales de aproximarse a la experiencia: con la autoridad de quien ya conoce lo que va a escribir o con el deslumbramiento de quien escribe para conocerlo. En *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca* y *El amor en los tiempos del cólera*, García Márquez asume el tono legendario de quien narra de nueva cuenta una historia que ya ha sido contada, refutada, olvidada y reivindicada. Su relato es “tradicional” en la medida en que es el más reciente episodio de una saga de legendario prestigio.

Los “textos costeños” trabajan la materia narrativa desde un ángulo distinto: son el laboratorio de lo diario, la zona donde lo común sorprende.

Los artículos de opinión suelen ser escritos por un señor de juicios verticales que aspira a tener razón. El autor de las “jirafas” entiende, por el contrario, que el acontecer es demasiado complejo para ser comprendido de un solo modo; en consecuencia, habla con el desparpajo de quien exagera por entusiasmo y admite la posibilidad de equivocarse. La vida cotidiana no es otra cosa que un malentendido.

Sólo a partir de esta convicción es posible lanzar apotegmas experimentales como éste: “Pocas cosas tienen tanta belleza plástica como una negra engreída” (“Primer relato del viajero imaginario”, en *Textos costeños*: 416). El juicio cae con el sentido, categórico pero mudable, de una convicción que será relevada por otra.

En un texto de aquella época, García Márquez elogia la letra “hache” por su gracia única de ser muda, con la misma pasión con que en 1997 solicitaría, al inaugurar el Congreso de la Lengua en Zacatecas, que su uso se suprimiera. Si los polos magnéticos son contradictorios, ¿por qué no habrá de serlo el cronista?

García Márquez asume el derecho de hablar desde un posible error. Sabe que eso le conviene para acercarse a las cosas que suceden por rutina: donde todo tiende a repetirse, la confusión alerta.

Esta perspectiva permite una reconciliación crítica con el mundo. El escritor de “jirafas” apela a la pedagogía del equívoco; mira las cosas en forma oblicua o

invertida, y gracias a ello permite que lo usado y lo sabido sorprendan. La lección moral de este aprendizaje: la imperfecta realidad mejora al ser vista de cabeza. El disparate es un recurso de primeros auxilios contra el peso de la sensatez.

En un texto de 1948, escrito a los 19 años en su columna “Punto y aparte” de *El Universal* de Cartagena, García Márquez altera la percepción del día:

La madrugada —en su sentido poético— es una hora casi legendaria para nuestra generación. Habíamos oído hablar a nuestras abuelas que nos decían no sé qué cosas fantásticas de aquel olvidado pedazo del tiempo. Seis horas construidas con una arquitectura distinta, talladas en la misma sustancia de los cuentos. Se nos hablaba del caliente vaho de los geranios, encendidos bajo un balcón por donde se trepaba el amor hasta el sueño de los muchachos. Nos dijeron que antes, cuando la madrugada era verdad, se escuchaba en el patio el rumor que dejaba el azúcar cuando subía a las naranjas. Y el grillo, el grillo exacto, invariable, que desafinaba sus violines para que cupiera en su aire la rosa musical de la serenata (*Textos costeños*: 59-60).

El autor alude a un tiempo anterior, primigenio, en que esa fabulación fue cierta. Entonces “la madrugada era verdad”. Imaginar el antecedente ficticio de lo auténtico es un gesto intelectual equivalente a fabular lo real. Para la verosimilitud de la lectura, lo importante es que el texto responda a su propia legalidad y sea visto como si las cosas no pudieran ocurrir de otro modo. La percepción es el hilo invisible del sastre literario. El autor de las “jirafas” borra las costuras entre la noticia y su exacerbación.

De manera congruente, en otro texto de 1948, propone que los inventos se atribuyan a personas ilocalizables y de preferencia míticas:

Naturalmente, sería maravilloso que nuestros hijos no vieran en la historia de los inventos la blanca cabeza de Tomás A. Edison, sino que tuvieran que familiarizarse con un nuevo personaje. Acaso con un anciano de barba líquida y nombre monosilábico, sentado frente a uno de esos paisajes infantiles, deliciosamente desproporcionados, que venían en la orilla de la loza japonesa (*Textos costeños*: 67).

Nada más vulgar que el creador de lo nuevo tenga biografía; resulta más convincente que entregue sus dones al modo de un esquivo profeta. Lo mismo ocurre con la voz narrativa: su autoridad aumenta con aseveraciones que se bastan a sí mismas y no tienen que ser confirmadas.

En su búsqueda de sorpresas, el joven García Márquez toca distintas notas sin estar muy seguro de sus efectos. Escritas en un par de horas, y en ocasiones todos los días de la semana, las “jirafas” tienen el vértigo de despachos neurológicos donde se escucha el crujir de las ideas.

El cronista encomia el sentido común de los pájaros al tiempo que comprueba la supremacía del sinsentido humano:

Es aquí donde comienza el desprestigio del espantapájaros como animal de terror. Las aves descubren, bruscamente, que no hay nada de qué temer. Que sus brazos no están en actitud de ira sino de plegaria. Y todas las criaturas del aire se precipitan entonces, regocijadas, contra la inofensiva serenidad de aquel ente harapiento, astroso, que tiene el rostro vuelto hacia la súplica (*Textos costeños: 63-64*).

Con sensatez, las aves descubren la trampa. Lo sugerente del párrafo es el interés que este fallido artilugio despierta en el lector. Descubrir que el espantapájaros está hecho de trapo es el privilegio de los pájaros. Creer que los trapos pueden engañar es el privilegio superior de los humanos.

Don Quijote se confunde y ve castillos en los mesones pobres de Castilla. Se necesita haber leído mucho para especializarse en ese tipo de locura. García Márquez propone un quijotismo transitorio. Sin acudir al delirio, descubre que el agua se moja.

El acoso a las maravillas de la normalidad produjo cerca de cuatrocientas “jirafas”. La mayoría de ellas pertenece al campo de la literatura bajo presión.

**DEL REPORTAJE A LA NOVELA BREVE:**

**EL SUSPENSO Y EL SECRETO**

En su camino a la ficción, García Márquez hizo una escala maestra en la crónica, despojándose de la mirada voluntariamente desfasada de quien mira lo normal con diferencia, típica de los “textos costeños”, para situarse en el punto de vista del Otro, el testigo de cargo.

Resulta tentador suponer que el extenso reportaje “El triple campeón revela sus secretos” es el antecedente de *Relato de un naufrago*, y que en medio de ambos textos está la reseña de un naufragio cinematográfico: el *Robinson Crusoe* de Luis Buñuel. Pero el itinerario de un artista no ocurre en línea recta. La crónica maestra del naufragio (*El Espectador*, 5 a 22 de abril de 1955) es anterior al interesante pero más endeble reportaje sobre el ciclista —publicado en catorce episodios a lo largo de junio y julio de 1955 en *El Espectador*—, y la reseña de *Crusoe* no fue el antecedente que motivó la búsqueda de otro calvario en el mar; ocurrió después (*El Espectador*, 9 de julio de 1955) y fue provocada por la mundana exhibición de la película.

Sin embargo, para la historia de la literatura, *Relato de un naufrago* puede ser leído como una superación del reportaje sobre el ciclista Ramón Hoyos, donde el autor no se decide por el punto de vista que debe asumir: alterna la voz del testigo con la suya, intercala ingeniosos subtítulos (“Perfume para limpiar trofeos”, “Triunfo por falta de frenos”), incluye comentarios dignos de las “jirafas” y por momentos hace que el atleta hable como si fuera García Márquez. En el capítulo v, escribe:

Cansado de tantos préstamos, de tanta humillación, arrojé con rabia los tubulares prestados y acondicioné mi vieja bicicleta con mis viejos tubulares. Prefería correr mal y perder, y no seguir ganando con el favor ajeno.<sup>8</sup>

Poco más adelante añade: “Se admitían participantes de primera y segunda categoría. A mí me admitieron, a pesar de ser de tercera...” (ídem). Ese tono no es el del ciclista sino el de quien escribe su historia.

La crónica se lee con deleite pero no transmite la sensación de autenticidad de *Relato de un naufrago*. El autor comenta su propio texto, impidiendo que

viva por cuenta propia.

No es fácil que un autor de voz levantada y claramente distinta se sitúe en otra piel para modificar su entonación. *Relato de un naufrago* representó un singular cambio de piel para Gabriel García Márquez. Ahí logró la despersonalización esencial a la construcción de personajes literarios: escribió como si fuera otro. Su tono sabiamente distanciado crea una realidad autónoma. No estamos ante un suceso comentado por el colaborador de *El Heraldo* de Barranquilla o *El Universal* de Cartagena, sino ante una naturalidad ajena, independiente del autor:

Antes de la medianoche, cuando caía vencido por el sueño, la vieja gaviota se acercó a picotearme la cabeza. No me hacía daño. Me picoteaba suavemente, sin maltratarme el cuero cabelludo. Parecía como si estuviera acariciándome. Me acordé del jefe de armas del destructor, el que me dijo que era una indignidad de un marino dar muerte a una gaviota, y sentí remordimiento por la pequeña gaviota que maté inútilmente.<sup>2</sup>

La voz traslada al lector al lugar de los hechos. Imposible no estar ahí. Una imagen (la gaviota que picotea la cabeza del naufrago) conduce a la interioridad del protagonista: el recuerdo de lo que le dijo el jefe de armas y una reflexión moral sobre el trato con los animales marinos.

Apoyado en la estructura de una historia que comenzaba con el bautismo de caer al mar y terminaba con la salvación en un sitio sin nadie que extrañamente era la patria del marino, García Márquez se despojó de sí mismo para escribir el mejor de sus reportajes.

Meses después ensayó, con menos fortuna, el contrapunto de intercalar su propia voz en “El campeón ciclista revela su secreto”. Este procedimiento de ensayo y error le permitió comprender una de las paradojas de la ficción: pocas cosas son tan genuinas como la intimidad ajena. La voz que narra puede ser un estorbo si se confunde con la voz del escritor.

El tono de García Márquez se fraguó en los “textos costeos” y en *Relato de un naufrago* entendió la fuerza de la voz delegada. Ambos procedimientos se

mezclarán en su principal obra de madurez, *Crónica de una muerte anunciada*.

Amigo de los momentos imprecisos, Cervantes hace que en su primera aventura don Quijote salga “una mañana, antes del día”. ¿Qué horario define al protagonista? El de la madrugada poética. Todo está a oscuras, pero las cosas amanecen con luz propia. En ese momento nada es comprobable y en el patio se escucha el rumor del azúcar que sube a las naranjas.

El sentido del asombro en García Márquez proviene de su capacidad de mitologizar lo real, de agregarle misterio. Esto se aplica a “Una vaca cualquiera” o a la saga de los Buendía.

En un seminario sobre la novela breve (“Hacia una poética de la *nouvelle*”), impartido en 2005, Ricardo Piglia distinguió algunas señas definitorias de este género intermedio. El origen del cuento se asocia con la oralidad; es algo que puede ser recordado y se cuenta de una sentada. Muchas veces, el relator describe las condiciones en las que averiguó la historia. Estaba en un bar, fue abordado por alguien en una sala de espera, compartió un trayecto en el que supo los hechos... De acuerdo con Piglia, en la novela breve este marco deja de ser algo externo —el planteamiento que permite llegar a la trama— para convertirse en el método de la narración. El narrador comenta su propio relato y lo pone en cuestión. Tal es el caso paradigmático de *Los papeles de Aspern*, *El gran Gatsby*, *El corazón de las tinieblas* o *Los adioses*.

Piglia apunta que toda narración pone en juego tres recursos muy parecidos pero claramente diferenciables: el enigma, el misterio y el secreto. El enigma es algo que pide ser descifrado. Narrar significa indagar algo y resolverlo. Por críptico que sea un enigma, hay forma de solucionarlo.

El misterio, en cambio, carece de explicación. Puede tratarse de algo sobrenatural o de algo que, sencillamente, no admite verificación. García Márquez depende mucho de esta estrategia. En los “textos costeos”, la realidad se perfecciona con conjeturas imposibles de comprobar, y en *Cien años de soledad*, Remedios la Bella vuela por los aires.

De estas tres categorías, la más importante para la novela corta es el secreto. Al respecto, Piglia opina que “se trata también de un vacío de significación, es algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien tiene y no dice”.<sup>10</sup> El secreto se esconde, se sustrae a la lógica de la trama. Pertenece a un cajón que no puede ser abierto.

Preservar el secreto permite construir una trama ambigua. Esto plantea un problema en la extensión del relato. ¿Hasta dónde es posible contar una historia sin decir todo lo que puede ser dicho? El cuento alude a algo oculto, que no se sabe de cierto, y que el lector imagina, pero se basa más en el enigma que en el secreto, pues la economía de recursos le permite atesorar lo no dicho para darle fuerza a lo largo de las páginas. En cambio, la novela breve guarda un secreto durante toda la historia, y la novela propiamente dicha está obligada a explicar el secreto. Es obvio que estas normas no se ajustan a todos los casos y que existen para ser vulneradas, pero ayudan a entender las tendencias de los géneros.

Para Piglia, en la novela breve “nunca terminamos de estar seguros de si la historia que pensamos que se ha contado es la que verdaderamente se ha contado” (ibíd.: 204). El género depende de una ambigüedad extrema. Su brevedad es necesaria porque la incertidumbre no se puede prolongar sin convertirse en tedio o artificio.

Piglia se ha referido a la “posición un poco imperial” de Fuentes o García Márquez, que conocen demasiado bien el territorio que narran y lo privan de ambigüedades. La afirmación puede ser oportuna para otras obras de García Márquez, pero fracasa ante *Crónica de una muerte anunciada*, cuyo tema central consiste en dilucidar el papel del narrador en los hechos. Si, como afirmó Roland Barthes, quien narra no es quien escribe y quien escribe no es la persona cívica que firma el libro, García Márquez ofrece una indagación en la que custodia un secreto esencial: su propia participación en la trama. Como se trata del autor de la novela, esto tiene que ver con los hechos pero también con la forma de recuperarlos.

El pretexto de la narración es claro: todo ocurrió “de verdad” hace mucho tiempo, pero ciertos motivos no se han aclarado. Con la técnica del reportero de investigación, adiestrada en *Relato de un naufrago*, resuelve varios enigmas; con los recursos de los “textos costeños”, enriquece la realidad con misterios que no deben ser resueltos y con un falso sentido de la consecuencia (una madre previene a sus hijas: “Muchachas, no se peinen de noche que se retrasan los navegantes”).<sup>11</sup> Lo que distingue a esta obra del resto de la producción de García Márquez es el manejo del secreto. De manera sugerente, ese vacío tiene que ver con la voz narrativa: quien pide que leamos y creamos la historia, también pide que desconfiemos de él.

VERSIONES DE LA LLUVIA:  
LA MORAL DEL NARRADOR

*Crónica de una muerte anunciada* es una inagotable reflexión sobre el punto de vista del testigo y su participación en los sucesos.

Durante décadas el autor pensó en relatar algo que atestiguó de joven. Sólo lo hizo cuando encontró la forma de trabajar simultáneamente desde la verdad y desde la fabulación. Podía abordar el tema como un reportaje o como novela. Optó por una ficción amparada en hechos ciertos que custodian un secreto indescifrable.

Ajeno a los juegos de estructuras, García Márquez suele ajustarse a las tramas lineales. Sin embargo, en esta novela breve las épocas se intersectan y alternan sin un orden preciso. El narrador abandona el marco de la historia para comentar el pasado desde el presente y no relata los sucesos en forma consecutiva.

Dos géneros se cruzan en el libro, la crónica y la ficción; el escritor cuenta una historia que sólo puede entenderse mezclando el testimonio con la novela, la verdad con la conjetura. En este viaje de ida y vuelta entre lo real y lo imaginado, el autor se pone en tela de juicio.

Toda historia depende de la credibilidad de la voz narrativa. García Márquez despliega un universo que domina hasta en los últimos detalles y en un giro radical pone en entredicho su autoridad para contarlo.

En el título del libro, la palabra “crónica” indica que se relatan sucesos auténticos y la expresión “muerte anunciada” anticipa el desenlace. Como en el periodismo de nota roja, el cabezal resume la noticia.

El autor aparece como personaje del texto en compañía de su madre, sus hermanos y su futura esposa. Esto realza la sensación de realidad. La trama es guiada por un sentido casi mítico de la predeterminación; como los héroes clásicos, los personajes se dirigen con los ojos abiertos al abismo. Pero una realidad rebelde se insinúa al fondo de la historia. Algo no ha sido entendido.

La diferencia primordial entre la información y la narración es que la primera es unívoca —sólo se puede entender de *un* modo— y la segunda reclama diversas interpretaciones. Contada como reportaje, la historia de Santiago Nasar es la de un hombre asesinado con la complicidad de su pueblo. Tales son los hechos incontrovertibles. Las razones por las que eso ocurrió reclaman narración, un relato abierto a múltiples versiones y al “espejo roto de la memoria” (p. 13).

Las causas de la tragedia parecen en primera instancia bastante sencillas. Todo ocurre el día de una boda que coincide con la fugaz visita del obispo. El pueblo participa al modo de un coro griego; registra los sucesos y los sanciona moralmente, sin poder modificarlos.

Ángela Vicario contrae matrimonio con Bayardo San Román. En la noche de bodas él descubre que ella no es virgen y la devuelve a su familia. Pedro y Pablo, hermanos gemelos de Ángela, deciden vengar su honra. Preguntan quién fue su amante y matan a Santiago Nasar.

Hasta aquí estamos ante un drama de costumbres. La llegada del obispo y los nombres de varios personajes (Poncio, Cristo, Pedro y Pablo) aluden a la tradición cristiana. Para las convenciones de la época, Ángela se casó en pecado. La venganza aparece como una sanción moral tolerada por la comunidad. El

asesinato ocurre a la vista de todos, en un pueblo donde la justicia se ejerce por propia mano y la máxima autoridad es un alcalde que aprende espiritismo por correo. Desde una perspectiva más moderna, entendemos que se trata de una metáfora de la impunidad y del papel aniquilador de los prejuicios sociales.

Sin embargo, la muerte de Santiago Nasar tiene motivaciones más complejas. Bayardo San Román, el esposo “traicionado”, es un forastero de peculiar fortuna, parecido a los muchos Mefistófeles de la saga del Fausto. Cuando la madre del narrador lo ve por primera vez, piensa: “Se me pareció al diablo” (p. 39). Poco antes había dicho, aludiendo al uso de la verdad en la trama: “Tenía una manera de hablar que más bien le servía para ocultar que para decir” (p. 37). Bayardo es carismático, seductor y desconfiable. En forma caprichosa, decide comprar la casa de un viudo que no tiene otro fin en la vida que vivir ahí. Ofrece una cantidad que no puede ser rechazada, el anciano se ve obligado a aceptar y muere poco después.

En cambio, Santiago emerge como un favorito de la fortuna. Al igual que Jesús de Nazaret, viste de blanco, es hijo único, todos lo aprecian y varios lo previenen de su suerte. Con esmerada devoción, selecciona los gallos para la sopa de crestas que le ofrecerán al obispo.

Lo que en un principio semeja una tragedia de venganza se transforma en una nueva edición del Evangelio: las simpatías se desplazan a Santiago, que muere con el asombro de quien se sabe inocente. Lo que parecía una noticia incontrovertible (información pura) se transforma en un enigma que reclama solución.

Esto se agrava con un segundo enigma. Cuando Ángela Vicario acusó a Santiago, tal vez cometió perjurio. La historia que todos han visto se convierte en un tejido de indecisiones en el que nadie parece actuar por cuenta propia. Los asesinos se sienten obligados a reparar la honra de la familia, pero no tienen nada contra el presunto culpable y hacen todo lo posible para que los detengan antes de matarlo. Afilan sus cuchillos en público, anuncian que van a asesinar a Santiago y nadie les cree porque tienen fama de buenas personas.

Ninguno de los dos se habría atrevido a cometer el crimen por separado. El hecho de ser gemelos los compromete de singular manera: cada uno está pendiente del otro; actúan en espejo. Esta vigilancia recíproca impide la resignación o la cobardía.

Los hechos reales sucedieron el 22 de enero de 1951, cuando García Márquez fue testigo presencial de la muerte de Cayetano Gentile Chimento, estudiante de medicina de 22 años. Las condiciones de la narración son igualmente precisas: en 1976 un testigo rememora los sucesos de 1951 y los publica en 1981. La larga elaboración de la novela se debió, según el autor, a que no le había encontrado un final.

Un artículo contribuyó a confundir las nociones de realidad y ficción en la novela. Con motivo de la publicación de *Crónica de una muerte anunciada*, García Márquez escribió un peculiar paratexto en el que afirmaba que la solución de la trama había sido proporcionada por su amigo y colega Álvaro Cepeda Samudio. Según esta versión, el autor de *Todos estábamos a la espera* le informó que las personas en las que se basaban Bayardo San Román y Ángela Vicario se habían reencontrado muchos años después de la tragedia, consumando una rara y muy pospuesta historia de amor. El dato no podía ser avalado por Cepeda Samudio, pues murió en 1972, a los 46 años. Si García Márquez disponía desde entonces de la información, ¿por qué tardó tanto en escribirla?

Todo indica que estamos ante una falsa atribución para darle un aspecto más “real” a la trama y justificar un inesperado episodio romántico en la conclusión del libro. Con enorme habilidad, García Márquez explota el sentimentalismo y lo critica. El juez que escribe el sumario después de la muerte de Santiago Nasar, comenta: “[...] nunca le pareció legítimo que la vida se sirviera de tantas casualidades prohibidas a la literatura” (p. 130). Este narrador delegado abre el paraguas antes de que lluevan las críticas.

En la mayor parte del texto García Márquez se conduce como un periodista que reporta su propia memoria e interroga a los sobrevivientes del drama.

Cuando no obtiene suficiente información aclara: “tuve que conformarme para esta crónica...” (p. 117). Las lagunas confesadas con sinceridad aumentan la credibilidad del relato.

La principal fuente informativa de *Crónica de una muerte anunciada* son las 322 páginas que se salvaron de las 500 que contenía el sumario judicial de los hechos. El vacío creado por los folios faltantes permite que se fragüen enigmas y se preserve el secreto.

La relación judicial ha sido escrita en un tono objetivo que a veces se desliza a la literatura folletinesca para referirse a una “puerta fatal”. El sumario acredita al autor y el autor al sumario: los gemelos son descritos por el instructor como “de catadura espesa pero de buena índole” (p. 24) y García Márquez comenta: “Yo, que los conocía desde la escuela primaria, hubiera escrito lo mismo” (p. 24).

Un rasgo distintivo del libro es el cuidado con que se justifica la procedencia de la información. Párrafo a párrafo surge algo más sobre los enredos de ese día infinito. Por eso sorprende tanto que el narrador vulnere su cuidada estrategia. Un detalle perturbador es que conoce numerosas confesiones de Ángela Vicario, más de las que parece haber obtenido en la entrevista concedida dos décadas después de los sucesos, en la que ella lo trata como a un pariente lejano.

No estamos ante un descuido sino ante una clave sobre la veracidad de los hechos. Ángela afirma que Bayardo San Román era “demasiado hombre” (p. 48) para ella. Esta confesión no concuerda con la supuesta distancia que el narrador tiene con ella. Tampoco resulta del todo creíble que ella le haya contado de los trucos que le aconsejaron sus amigas más cercanas para fingir que era virgen. El cronista se cuida de parecer alejado de Ángela en la mayor parte de la narración, pero de pronto revela ante ella una confianza y una proximidad excesivas. Si sabe eso, ¿sabe algo más? Lo más inquietante de la novela es la función del narrador de la trama. “He tenido que repetir esto muchas veces, pues [Santiago Nasar y yo] habíamos crecido juntos en la escuela

y luego en la misma pandilla de vacaciones, y nadie podía creer que tuviéramos un secreto sin compartir, y menos un secreto tan grande” (pp. 57-58), escribe García Márquez. Es posible que, si se trataba de un secreto, los amigos lo custodiaran hasta el final, o quizá el secreto fuera otro.

El método de investigación de García Márquez se basa en las enseñanzas de uno de sus autores tutelares, Sófocles, al que no sólo apreciaba como trágico, sino como insólito autor policiaco. Así lo describe en un artículo publicado en *El Heraldo* de Barranquilla, en 1952: “Misterios de la novela policiaca” (*Textos costeños*: 594-595).

Numerosas novelas de deducción decepcionan nuestra curiosidad cuando el detective ata los muchos cabos sueltos con la invencible pericia de quien despeja un teorema. Ante esa contundente solución lógica, perdemos el placer de seguir dudando. La moral, ya lo sabemos, rara vez se reparte de manera absoluta en buenos y malos. Un desenlace más cercano a la vida permitiría entender que la víctima no es del todo inocente y el culpable dispone de causas reprobables pero asombrosamente compartibles. *Edipo Rey* presenta el enigma superior de un protagonista que es investigador, culpable y víctima de un crimen.

En *La hojarasca*, García Márquez se sirvió de un epígrafe de *Antígona* y escribió para el cine *Edipo alcalde*. Sin embargo, su gran tributo a Sófocles es *Crónica de una muerte anunciada*.

El narrador se gana la confianza del lector mostrando su cercanía a los sucesos. Menciona a su madre, su hermana la monja, su hermano Jaime y la niña Mercedes, con la que muchos años después habría de casarse. Es primo de Ángela Vicario (Margarita Chica en la vida real) y amigo de Bayardo San Román (Miguel Reyes) y Santiago Nasar (Cayetano Gentile). En el momento de los sucesos se encuentra durmiendo con la prostituta María Alejandrina Cervantes, de quien Santiago estuvo enamorado. En forma deliberada y muy *cervantina*, el narrador se pone en una luz poco conveniente, no tanto por frecuentar un burdel sino porque forma parte del entramado íntimo de los

sucesos que todos conocen: si compartió a una mujer con Santiago, pudo haber compartido a otra.

Cuando refiere ciertas confesiones de Ángela se abren dos posibilidades: o el autor inventa, vulnerando el pacto de escribir una crónica, o refiere cosas que ella le dijo en secreto. Si lo segundo es cierto, él no puede revelar su fuente: esa complicidad los compromete a ambos. Esta segunda posibilidad, insinuada pero no aclarada, es mucho más atractiva.

García Márquez señaló que para estar bien construido, un personaje debe tener tres realidades: vida pública, vida privada y vida secreta.<sup>12</sup> Como personaje de *Crónica de una muerte anunciada*, opera en los tres niveles, ejerciendo su derecho a la vida secreta.

Recién aparecida la novela, con un tiraje de un millón de ejemplares, los periodistas Julio Roca y Camilo Calderón, de la revista *Magazín al Día*, investigaron lo ocurrido en 1951 para cotejarlo con la trama.<sup>13</sup> El reportaje puso las huellas en los pasos del narrador y entrevistó a los mismos informantes.

La discrepancia más significativa entre la realidad y la ficción es que Margarita y Miguel —es decir, Ángela Vicario y Bayardo San Román— no volvieron a reunirse. El artículo en que García Márquez afirma que Cepeda Samudio le dio esa información fue pensado para mitigar los efectos de una solución que vulneraba no sólo los hechos reales, sino la calidad literaria del texto. Cuando asegura que aguardó 31 años a que la realidad le entregara ese final, quiso decir que tardó ese tiempo en que se le ocurriera.

Parábola de la complicidad colectiva ante la violencia, la novela no exonera a nadie, ni siquiera a los que trataron de actuar pero fueron vencidos por la mala suerte. El único ajeno a las circunstancias es la víctima. Aunque el olor de las flores reunidas para la boda le recuerda a los funerales, en ningún momento intuye su destino. “Mi impresión personal es que murió sin entender su muerte” (p. 132), dice García Márquez. Su inocencia parece asunto probado. Se trata de un sacrificio.

La tragedia cambia de signo cuando Ángela y Bayardo se reencuentran décadas después. Han envejecido pero aún tienen derecho a la pasión que atisbaron en su noche de bodas. A propósito de este reencuentro, el autor comenta: “Me resistía a admitir que la vida terminara por parecerse tanto a la mala literatura” (p. 116). Se trata, sin duda, de un arriesgado giro de telenovela que García Márquez incluye como una sorpresa casi molesta que la realidad agrega a su trama. Sin embargo, como documentaron Roca y Calderón, se trata de una escena inventada. De nuevo el narrador resulta poco confiable.

El episodio amoroso es el penúltimo suceso que se narra. El último es la sanguinaria recreación de la muerte de Santiago Nasar. Un drama carnívoros no podía concluir con una alianza sentimental que en cierta forma justificaba la afrentosa muerte de Santiago, convirtiéndola en pretexto para ese final feliz. En las últimas páginas la víctima muere como un cerdo en el matadero, sin paliativo alguno. El amor no borra el delito.

En 1959, muchos años antes de que los hermanos Vicario mostraran el terrible trabajo que cuesta destazar a un hombre —cuando Colombia llegaba a las 300 mil muertes violentas—, García Márquez había escrito un artículo criticando los excesos descriptivos de la literatura:

La novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas.<sup>14</sup>

El horror más profundo no está en lo sucedido sino en lo que aún puede suceder.

*Crónica de una muerte anunciada* salda las asignaturas pendientes de un escritor que en los años cuarenta del siglo pasado se refugió en el periodismo cotidiano para no violar el decreto 3521 que impedía hablar de los quebrantos de la realidad y quien poco después se decepcionó de los cadáveres que se exhibían en las novelas con criterio forense y la sangre aún viva transformada en color local.

La novela breve que recrea los sucesos de 1951 le arranca las tripas al protagonista para que los vivos se sometan al temible escrutinio de su conciencia.

¿Qué función cumple ahí el tardío reencuentro amoroso entre Bayardo y Ángela, esa ostensible mentira en la veracidad de la crónica? García Márquez se da el lujo de describirla como mala literatura. Se trata, desde luego, de algo poco convincente en el plano psicológico. Bayardo cortejó a Ángela como si fuera un objeto que debía pertenecerle, no se dirigió a ella en forma directa ni recurrió a los protocolos románticos de la época, de las cartas perfumadas a la serenata bajo el balcón. Actuó con la abusiva estrategia con que se apoderó de la casa del viudo, haciendo ofertas monetarias que no podían rechazarse. Ángela fue comprada en matrimonio.

Ella no es virgen y puede engañar a su marido con una treta. Sus amigas le aconsejan manchar la sábana con mercurocromo, pero no lo hace, quizá porque no quiere vivir con esa culpa o porque secretamente desea que él la acepte tal como es. El encuentro amoroso es placentero en el plano erótico, pero Bayardo la rechaza por prejuicios morales y la tragedia se desata. Los hermanos de Ángela no quieren matar a nadie pero se ven obligados a representar al destino.

Para que la reconciliación posterior fuera posible, Ángela debía haberse enamorado de Bayardo en la solitaria noche amorosa. Resulta difícil creer que esos minutos de sexo le despertaron una pasión repentina que se justificaría décadas más tarde.

El altanero Bayardo lastima con el oro que ofrece. ¿Tiene sentido redimirlo como el garañón que cautiva con sus embestidas eróticas? En una de sus cartas a Bayardo, Ángela se refiere a “la trilla de fuego de su verga africana” (p. 124), frase difícil de asociar con ella y con los miedos que padeció en la noche de su desgracia y que más bien parece el elogio que Bayardo desearía oír para satisfacer su narcisismo machista.

García Márquez tiene razón: el reencuentro final es mala literatura, un alarde sentimental basado en la hechicería del instinto básico. Para reivindicar esta historia casi inverosímil, acude al sello de la casa. Pocos autores saben usar tan bien la exageración estadística: los novios fallidos sólo se reunirán cuando sean ancianos y su amor pueda ser visto como un triunfo de la nostalgia.

Otros detalles procuran justificar esta relación. Bayardo y Ángela pasan por un purgatorio después de la boda. Él se hunde en el alcohol, revelando que la novia era para él algo más que una propiedad. Ella se arrepiente, no de haber condenado a Santiago, sino de no haber sabido amar a Bayardo. A continuación le escribe una carta tras otra. Él colecciona las misivas con intenso fetichismo, sin leer ninguna.

Con esta subtrama, García Márquez pone en riesgo su novela y al mismo tiempo le otorga mayor misterio. La reconciliación de folletín permite suponer que, si eso es impostado, acaso haya otras falsificaciones. El autor guarda un secreto.

Cuando busca a Bayardo para pedirle información, el novio se niega a responderle. Hay una curiosa simetría entre este rechazo y la renuencia a leer las cartas de Ángela.

En la novela, todos los testigos son cómplices. Sabemos quién es la víctima y conocemos a los verdugos. Falta el verdadero culpable; es decir, el amor secreto de la novia.

Ángela es forzada a revelar con quién perdió la virginidad. La novela sugiere que menciona a Santiago porque se trata de alguien poderoso, que cuenta con el favor de la gente. Ella cree que no pueden hacerle nada. Interrogada por el juez instructor acerca de Santiago Nasar, ella responde: “Fue mi autor” (p. 131). La frase se refiere a la doncella convertida en mujer por autoría de un hombre. “Así consta en el sumario, pero sin ninguna otra precisión de modo ni de lugar” (p. 131), escribe García Márquez, reforzando la perplejidad del lector. Durante el juicio, el representante de la parte civil enfatiza la debilidad de ese cargo. No hay mayores pruebas contra Santiago.

El lector piensa que el responsable puede haber sido otro. La palabra “autor”, mencionada en el último tramo del libro, gana fuerza incriminatoria. En la medida en que el asunto no se aclara, el gran sospechoso de la novela es la persona que la escribe. No es, necesariamente, el responsable de los hechos, pero sí es el responsable de manipularlos.

Como he señalado, la trama sucede en desorden cronológico; la temporalidad se despliega al modo de una espiral que permite entender los antecedentes por lo que sucedió después. Los numerosos augurios que aparecen en la novela sólo cobran sentido de manera retrospectiva. *Antes* de que Ángela mencione la palabra “autor”, María Alejandrina Cervantes rechaza al narrador porque huele a Santiago Nasar. Quien escribe la novela se confunde con la víctima, que es también el presunto culpable.

El incesto, tema cardinal de *Edipo Rey*, se insinúa en la trama. De haber existido, eso explicaría que Ángela culpara a un inocente para escapar de la afrenta superior de mencionar a su primo y que el narrador conociera sus confesiones íntimas. También explicaría los largos años que transcurren para contar el drama y la necesidad de mitigarlo con una postergada y falsa reconciliación sentimental.

Todo esto no deja de ser una posibilidad abstracta. El narrador se cuida de mencionar que, cuando reencuentra a su prima luego de 23 años, ella lo trata como siempre: “como un primo remoto” (p. 116). Por otra parte, su afán por indagar los hechos parece exonerarlo de la posibilidad de saber algo que no comparte. Ni su curiosidad ni su asombro parecen fingidos.

Lo decisivo es que la novela muestra en forma apasionante que indagar puede ser una manera de ocultar y que las confesiones sirven para silenciar otras cosas. “Ya no le des más vueltas, primo –me dijo– fue él” (p. 118), insiste Ángela dos décadas después de los sucesos. Esto parecería aclarar todo de no ser porque pertenece al episodio inventado de la trama, el que se aparta de la crónica y recuerda tanto a la “mala literatura”.

Con calculada maestría, García Márquez narra una historia y la sospecha de otra historia. El mayor enigma del libro es su participación en los sucesos. Su deducción protege un secreto; la verdad indagada en forma escrupulosa sólo puede ser comprendida a través de las conjeturas.

En su ensayo “Gabriel García Márquez: para una literatura menor”, Rafael Olea Franco advierte que *Crónica de una muerte anunciada* se distancia del modelo policiaco (reductor en la medida en que reclama *una* solución) para optar por un sugerente “elemento de indeterminación y ambigüedad”. “¿Cómo minar desde dentro del género policial la estructura de esa estereotipada literatura?”, se pregunta Olea Franco, y añade: “¿Cómo introducir un enigma absoluto en un modelo que precisamente se caracteriza por la eliminación del misterio?”<sup>15</sup> *Crónica de una muerte anunciada* no avanza para conocer a un culpable, sino para mostrar, con el temple de Sófocles, la responsabilidad de todos los involucrados, incluido el autor.

En un ensayo deslumbrante, “La caza literaria es una altanera fatalidad”, escrito en 1983, apenas dos años después de aparecida la novela, Ángel Rama comenta:

La novela de García Márquez conserva el misterio, no confiesa al culpable de la deshonra de Ángela Vicario, pero al abogar por la inocencia de los demás y al eludir toda pregunta sobre sí mismo, construye la enigmática nube negra a la que apuntan las sospechas [...] El hecho de que es él [el narrador] quien maneja toda la información, sobre la cual por lo tanto puede ejercer las mismas virtudes de astucia y discreción, obliga a una generalizada desconfianza sobre su objetividad...<sup>16</sup>

Ángela trata de superar el sentido de culpa escribiendo cartas que no obtienen respuesta. ¿Hace lo mismo García Márquez? “Fue mi autor”, dice ella para identificar al culpable. ¿La historia publicada a 31 años de los sucesos es un homenaje a la mujer que supo callar su verdadero amor y obtiene una recompensa vicaria, muy digna de su apellido: el amor de Bayardo San Román, poco creíble pero muy merecido?

El epígrafe de la novela arroja una clave sobre las crueldades del corazón: “La caza de amor es de altanería”, lo cual significa que se realiza con halcones. *Crónica de una muerte anunciada* pone en escena la depredación del amor.

Si en los “textos costeños” lo ordinario adquiere relieve gracias a fantásticas explicaciones (la madrugada fue más verdadera en otro tiempo), en *Crónica de una muerte anunciada* no trata de mejorar lo real a través de la narración, sino de explicarlo. Pero el narrador inventa algunos hechos y da pistas para ser descubierto (incluyendo la de escribir un artículo que puede ser investigado por reporteros). ¿Su secreto consiste en callar en exceso o en decir de más? Esta inagotable ambigüedad define su novela breve.

No hay *una* versión de los hechos como no hay certeza sobre el clima que domina el cielo. En numerosas historias, García Márquez pidió el auxilio de la lluvia. En *Crónica de una muerte anunciada* la llovizna aparece como presagio en el sueño de Santiago Nasar y su madre se preocupa de una posible tormenta: “Lo único que le interesaba de la llegada del obispo era que el hijo no se fuera a mojar en la lluvia...” En cambio, Victoria Guzmán, su cocinera, “estaba segura de que no había llovido aquel día” (p. 16). La verdad es una forma de la discrepancia.

En la más arriesgada de sus narraciones, Gabriel García Márquez confirma la radical autonomía de la invención literaria. Despliega un cuidado universo donde todo es creíble, menos el punto de vista del narrador. La realidad de la literatura supera a la del autor.

No acabaremos de descifrar *Crónica de una muerte anunciada*. Al principio lo sabemos todo, al final obtenemos el beneficio de la duda.

La ética de la novela depende de ese gesto. El coronel Nicolás Márquez, que participó en la Guerra de los Mil Días, le diría a su nieto Gabriel: “Tú no sabes lo que pesa un muerto”.<sup>17</sup> Se refería a la forma en que gravita la pérdida de una vida.

El tema acompañó en muchos momentos a García Márquez. *Cien años de soledad* comienza con el éxodo de José Arcadio Buendía luego de matar a Prudencio Aguilar, acto del que no se libera, y la frase del coronel aparece en el guión de *Tiempo de morir*. Pero es en *Crónica de una muerte anunciada* donde el autor responde al abuelo. El asesinato de un amigo de juventud no es contado como el testimonio de un asunto particular, sino como una novela, donde se convierte en símbolo de todas las muertes. Nadie está libre de culpa y el autor se pone en la fila de los sospechosos comunes.

Con una perspectiva que cambia como los incalculables trabajos de la lluvia, el nieto del coronel muestra lo que pesa un muerto.

- <sup>1</sup> La edición de este ensayo estuvo a cargo de Rafael Olea Franco.
- <sup>2</sup> Jacques Gilard, “Prólogo” a Gabriel García Márquez, *Obra periodística*, I. *Textos costeños*, comp. y pról. J. Gilard, Sudamericana, Buenos Aires, 1993, p. 31.
- <sup>3</sup> Gabriel García Márquez, *Obra periodística*, I. *Textos costeños*, ed. cit., p. 61. Todas las citas de los *Textos costeños* provienen de esta edición.
- <sup>4</sup> Georges Perec, *Lo infraordinario*, pról. Guadalupe Nettel, tr. Mercedes Cebrián, Impedimenta, Madrid, 2008.
- <sup>5</sup> Francisco Ayala, *La invención del “Quijote”. Indagaciones e invenciones cervantinas*, Suma de Letras, Madrid, 2005, p. 55.
- <sup>6</sup> A mediados de mayo de 1916, mientras se encuentra en Marienbad, Kafka le manda una tarjeta postal a Felice Bauer donde le dice: “Pienso que si yo fuera un chino y estuviera a punto de volver a mi casa (en el fondo soy chino y vuelvo a casa), no tendría más remedio que arreglármelas como sea y volver aquí otra vez”, en Franz Kafka, *Cartas a Felice*, tr. Pablo Sorozábal, 2ª ed., Alianza Editorial, Madrid, 1979, vol. 3, p. 668.
- <sup>7</sup> Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza Editorial, Madrid, 1997, iv, vv. 25-27.
- <sup>8</sup> G. García Márquez, *Obra periodística*, II. *Entre cachacos*, comp. y pról. Jacques Gilard, Sudamericana, Buenos Aires, 1995, p. 505.
- <sup>9</sup> G. García Márquez, *Relato de un naufragio*, Mondadori, Barcelona, 1999, p. 122.
- <sup>10</sup> Ricardo Piglia, “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, en *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, ed. Eduardo Bécerra, Páginas de Espuma, Madrid, 2006, p. 190.
- <sup>11</sup> Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, Diana, México, 1981, p. 44. Todas las citas, cuya página se indica entre paréntesis, corresponden a esta edición.
- <sup>12</sup> García Márquez citado en Gerald Martin, *Gabriel García Márquez. Una vida*, tr. Eugenia Vázquez Nacarino, Debate, México, 2009, p. 241.
- <sup>13</sup> Julio Roca y Camilo Calderón, “García Márquez lo vio morir”, en *Magazín al Día*, Bogotá, núm. 1, 28 de abril de 1981, pp. 52-60 y 108-109.
- <sup>14</sup> Gabriel García Márquez, *Obra periodística*, III. *De Europa y América (1955-1960)*, comp. y pról. Jacques Gilard, Sudamericana, Buenos Aires, 1997, p. 563.
- <sup>15</sup> Rafael Olea Franco, *Gabriel García Márquez: para una literatura menor*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2007, p. 26.
- <sup>16</sup> Ángel Rama, “La caza literaria es una altanera fatalidad” (1982), en *La crítica de la cultura en América Latina*, selec. y pról. Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985, p. 375. La primera edición española de *Crónica de una muerte anunciada* (Círculo de Lectores, Barcelona, 1982) fue precedida por este excelente ensayo.
- <sup>17</sup> Citado en Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez, *La novela en América Latina: diálogo*, Milla Batres-Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, 1968, p. 14.

*la función del narrador en*

*Crónica de una muerte anunciada*

La edición estuvo al cuidado

de Rafael Olea Franco.

Tipografía y formación ePub

Pablo Reyna

En este ensayo, que fue la conferencia inaugural del XL Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (El Colegio de México, 9-12 de junio de 2014), Juan Villoro analiza las complejas funciones del narrador en *Crónica de una muerte anunciada*, así como las relaciones de esta novela breve de Gabriel García Márquez con su actividad previa en la crónica periodística.

