

EXPLORACIÓN GEOLÓGICA DE UNA CRÓNICA ANUNCIADA

ALFONSO MONSALVE

Alguien dijo en plena eclosión de "Cien Años de Soledad" que aquella era la última novela rural de la literatura colombiana. Cualquier cosa que se quiera dar a entender con esa denominación, se trata ciertamente de establecer la contraposición con la novela urbana, clasificación un poco menos vaga y arbitraria que la primera, pues el epíteto *rural* resulta no sólo de una extensión tan excesiva que puede abarcar por igual lo bucólico y lo primitivista, lo pueblerino y lo pastoril, y de una intención tan ambigua que puede entenderse como costumbrismo, naturalismo o provincialismo. Y desde luego, puede haber literatura rural que no sea provinciana, lo mismo que existen novelas que bien podrían catalogarse como provincialismo urbano.

De todos modos, después de "Cien Años" ha habido mucha literatura provinciana y mucho costumbrismo y también novela rural y la "Crónica de una muerte anunciada" viene no solamente a sepultar de una vez por todas aquella afirmación, sino que parece empujarnos hacia atrás enarbolando con altivez una anécdota estrictamente rural, aldeana, y avasallando con prepotente suficiencia los alardes formales de la vanguardia literaria, derivaciones legítimas de las más señaladas corrientes urbanas de la novela, pero estableciendo a la vez su distancia absoluta y su dirección completamente opuesta a cualquier provincialismo, costumbrismo o naturalismo, es decir, afirmando su plena universalidad.

Para explicarse los mecanismos de seducción de una obra literaria como esta, no basta evidentemente con detenerse a contemplar

la tersura superficial de una prosa maestra, sino que hay que descender a través de las diversas capas que se superponen como tendidos narrativos para descubrir y desenterrar las vetas preciosas ocultas en esa rica geología.

LA ATMOSFERA RURAL

Sí. Se trata de un tema rural, de una anécdota pueblerina. Pero antes de despachar el asunto así no más, vale la pena esculcar los recursos que establecen esa atmósfera incontaminada. Pues resulta que apenas en la página 13 de la narración se menciona a "este pueblo olvidado" y antes de esa mención no aparece el más mínimo intento de describir el escenario pueblerino y sin embargo al terminar el primer párrafo ya uno ha comenzado a respirar ese aire limpio y el vaho de tierra caliente, uno sabe con exactitud que está en un pueblo y cualquier indicio de civilización urbana ha quedado alejado en una distancia irreversible. ¿Cómo surge esa atmósfera?

Los elementos que la crean son el bosque de higuerones con que ha soñado Santiago Nasar, la "llovizna tierna" que caía allí, las cagadas de pájaros que lo salpicaron al despertar, los árboles y almendros que se acumulan en estos primeros renglones, es decir, una plasticidad ambiental obtenida con medios exclusivamente naturales, todo es naturaleza silvestre, fresca, orgánica, dentro de la cual los únicos objetos de tecnología industrial son "el buque en que llegaba el obispo" que abre un horizonte de mar y no de ciudad, y el avión, que resulta ser de papel de estaño y que además vuela por entre los almendros sin tropezarlos, más como una silenciosa mariposa plateada que como un artefacto mecánico.

Está dado el clima rural físico —y de allí en adelante quienes quieran continuar el entretenido ejercicio de requisar ese lenguaje de pincel seguirán encontrando trazos rápidos y magníficos en esa escenografía campesina: "la cocina enorme, con el cuchicheo de la lumbre y las gallinas dormidas en las perchas, tenía una respiración sigilosa"; "nuestra casa estaba lejos de la plaza, en un bosque de mangos frente al río"; "nos hundimos en el manglar de la prranda. . ."

Pero todavía sin abandonar el primer párrafo se nos da también el clima espiritual: Plácida Linero, la madre de Santaigo Nasar, "tenía una reputación muy bien ganada de intérprete certera de los

sueños ajenos, siempre que se los contaran en ayunas. . . " Basta-
ría con esa anotación acerca del contexto social del personaje —su
reputación bien ganada— y con la aclaración conveniente sobre el
requisito indispensable —que se los contaran en ayunas—, para al-
canzar esa dimensión espiritual: las supersticiones son el aire mis-
mo de la cultura pueblerina. Sin embargo, si la pincelada se queda-
ra ahí, limitaría el ámbito a lo aldeano y costumbrista. Por eso el
trazo se prolonga y ensancha para remontarnos a otra dimensión
de la "Crónica": "pero no había advertido ningún augurio aciago
en esos dos sueños de su hijo, ni en los otros sueños con árboles
que él le había contado en las mañanas que precedieron a su muer-
te". Se trata de esa dimensión que se ha denominado *realismo má-
gico* escamoteándole un poco a su creador sus derechos demiúrgi-
cos puesto que se trata propiamente de un realismo garciamarquiano,
de una realidad garciamarquiana, un universo con especifica-
ciones propias: dentro del cual no hay nada de extraño en el hecho
de que la vida se oriente por presagios vistos en sueños. No: esas
son las leyes que rigen ese cosmos. Lo extraño, lo inaudito es que
Plácida Linero haya dejado de reconocer un signo tan claro como
los sueños con árboles de su hijo. . .

MAGIA Y POESIA

El endiablado poder de García Márquez está en esa habilidad para
lograr que, en sólo veintidós renglones de lectura, hayamos acepta-
do las coordenadas de su realidad, hasta el punto de que, al comen-
zar el segundo párrafo, nos dice que "tampoco Santiago Nasar re-
conoció el presagio" y uno sigue leyendo con toda naturalidad, co-
mo si fuera lógico que Santiago Nasar hubiera tenido que detectar
en esos árboles de alucinación la noticia de su muerte inminente.

¿Cómo lo ha logrado? La verdad es que, si volvemos atrás, veremos
que desde las primeras líneas teníamos que habernos puesto en
guardia contra este formidable engatusador. Nos anuncia que lo
que nos va a contar es, nada más ni nada menos, que al héroe de la
historia lo van a matar. A renglón seguido de semejante mazazo
comienza a hablarnos del sueño que tuvo en un bosque de higuero-
nes donde lloviznaba con ternura. Esta yuxtaposición de elementos
tan antagónicos —la escueta fatalidad objetiva junto a un plácido
mundo de ensoñación subjetiva, el escalofriante "lo iban a matar"
frente al apacible bosque de higueros y, sobre todo, frente a esa
"llovizna tierna" (!) —debería prevenirnos, debería alarmarnos

contra el abuso de tratar a igual nivel la realidad exterior y la interior, de otorgarle a las dos idénticos derechos, pero la calculada combinación está dada con tal naturalidad de la expresión que uno sigue adelante ingenuamente desapercibido: nada tan natural y lógico como que una persona que se acaba de levantar se refiera a los sueños que ha tenido. Y remata en seguida con esto: "por un instante fue feliz en el sueño, pero el despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros". Un pequeño truco, un movimiento muy sutil, un ligero desvanecido de una línea de demarcación y en un instante ha borrado las fronteras entre sueño y realidad: la acción del sueño se continúa en el despertar, el bosque de higueros determina efectos al otro lado del sueño.

Y sigue tan campante: "Siempre soñaba con árboles". El primer párrafo contiene varios sueños, el lenguaje está cargado de referencias oníricas y de advertencias premonitorias. Este hacedor está colocando los puntos de referencia de su mundo, los mojoneros de su realidad. Y nosotros, apenas saliendo de esta aurora de su Creación, nos movemos ya, sin sentirnos enredados, en una textura mágica.

Es un juego garciamarquiano conocido: los datos confiables, las coordenadas firmes son las de los sueños y presagios. Hasta el final se insistirá en que lo fatal fue no haber tenido en cuenta esas seguras orientaciones de los sueños: "nunca se perdonó (Plácida Lineiro) el haber confundido el augurio magnífico de los árboles con el infausto de los pájaros" (p.128). En cambio se debe desconfiar de los datos de la otra realidad, la cotidiana e inmediata, la que percibimos a diario como realidad aceptada. Por ejemplo. El estado del tiempo que reinaba en aquel lunes ingrato será imposible de precisar a lo largo de toda la narración. Santiago Nasar se cruza con varias personas y "a todas les comentó de un modo casual que era un día muy hermoso. Nadie estaba seguro de si se refería al estado del tiempo . . ." ¡Hombre! Y a qué otra cosa podía estar refiriéndose? Pero hasta el final de la historia los personajes estarán tratando de establecer, sin lograrlo, la verdad del estado del tiempo del día aciago: "Por supuesto que no estaba lloviendo", me dijo Cristo Bedoya. Apenas iban a ser las siete y ya entraba un sol dorado por las ventanas" (p. 137).

Toda la obra de García Márquez está montada sobre estos ejes, de manera que resulta asombroso que incluso buenos lectores macondinos hayan llegado a afirmar que en la "*Crónica*" el lenguaje se re-

duce estrictamente al estilo periodístico, sin poesía y sin magia. Y sin embargo, está llena de frases de este corte: "Muchachas" no se peinen de noche que se retrasan los navegantes". "Tenía ese color verde de los sueños". O de hechos como los poderes de adivinación de Plácida Linero o los telepáticos de Luisa Santiago, la madre del narrador: "entre cada sorbo de café me iba contando lo que había ocurrido en el mundo mientras dormíamos. Parecía tener hilos de comunicación secreta con la otra gente del pueblo. . ." etc. (pags. 31, 30 y 33). O el aquelarre en la "casa de misericordias" de María Alejandrina Cervantes: "en el patio de baile había varios fogones de leña con enormes ollas humeantes, donde las mulatas estaban tiñendo de luto sus ropas de parranda" (p. 101). El olor de Santiago Nasar que lo impregna todo en el pueblo después de su muerte. Yolanda de Xius que viene desde el más allá a rescatar sus cosas de la mansión nupcial abandonada por Bayardo San Roman y luego se lo cuenta al coronel Lázaro Aponte en una misa de espiritismo.

EL TIEMPO

No me seduce tanto el hecho de que en el primer renglón del relato "ya se sabe lo que va a pasar", como le comenta a uno con deslumbramiento mucha gente. Es un recurso mucho más frecuente de lo que se cree. Shakespeare nos cuenta en el prólogo de *Romeo y Julieta* exactamente lo que va a suceder, incluido el desenlace fatal del drama. En otras obras lo deja ver más veladamente (*Enrique IV* 2a. parte o *Ricardo III*). La literatura policíaca se supone armada siempre sobre la incógnita absoluta, cuando lo que sucede generalmente es que hay una incógnita—y en la "Crónica" hay una incógnita "policíaca" a la que nadie se ha referido hasta ahora—, pero los demás hechos se dan de entrada. Frederick Forsyth nos mantiene aterrados desde las primeras líneas de *El Chacal*, a pesar de que de antemano sabemos que a De Gaulle no lo mataron en ningún atentado. El cine ha utilizado con éxito esta técnica: *A Pleno Sol* de René Clement comienza la historia exactamente donde culminan las tramas de suspenso, mostrando al autor del crimen que oculta el cuerpo del delito en el fondo del mar, y en cambio el final es lo que cualquier autor del montón hubiera escogido como principio: el ancla de un barco saca enredado un cadáver. . .

De manera que eso de que "ya se sabe lo que va a pasar". . . .

Lo asombroso es que GGM bordea el efectismo vulgar de colocar un cadáver en la primera línea del relato y sale airoso de semejan-

te riesgo mediante el expediente de combinar el futuro relativo, "lo iban a matar", con el pretérito absoluto ("imperfecto" en el escalafón de don Andrés), "se levantó a las 5:30", anudando de una vez los dos extremos de la historia. Me entusiasma más el hecho de que la técnica para fundir en un solo tiempo literario todos los tiempos, el de la acción y el de la narración y además el de elaboración de la narración, queda establecida ya en este primer párrafo paradigmático y sin que el lector experimente ningún sacudimiento ni se percate de la extraordinaria habilidad con que este prestidigitador realiza sus trucos a la vista de todo el mundo.

El recurso opera aquí en forma sencilla: "El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana": tiempo de los hechos narrados, tiempo en que se desarrolla la anécdota. Seis renglones más abajo, tiempo desde el cual se narra: "Siempre soñaba con árboles" me dijo Plácida Linero, su madre, evocando 27 años después los pormenores de aquel lunes ingrato. . ."

Este recurso técnico pauta toda la historia dotándola de un ritmo vivísimo y metiendo al lector en la organización de la trama (tiempo de elaboración de la narración, participación del lector en las entrevistas), puesto que oímos a los testigos como si estuvieran contándonos los sucesos en tensa tertulia a nuestro alrededor. En algunos puntos alcanza momentos sencillamente soberbios, como en los minutos culminantes de la acción, por ejemplo, cuando, al final, se citan las frases de Cristo Bedoya tratando de precisar el estado del tiempo de ese lunes (precisamente cuando la narración ha entrado en un vertiginoso tiempo cinematográfico: "Cristo Bedoya miró el reloj: eran las 6:56", "En la mesa de noche el reloj de pulsera de Santiago Nasar marcaba las 6:58", etc.) o en las extraordinarias acotaciones de los Vicario que actúan como un diálogo de solistas y orquestas durante la escalofriante descripción del asesinato con que remata la historia.

Seguramente es un estilo de narrar desde el "me contaron", que GGM viene repitiendo desde "Cien Años". Pero quien no vea el paulatino perfeccionamiento y la sutil depuración que el autor ha ido trabajando hasta alcanzar la forma más sencilla y natural, la de la "Crónica", que es, por eso mismo, una forma maestra, corre el riesgo de que le suceda lo que al observador de esa maravillosa técnica de la pintura oriental de calcos sucesivos, que no ve más que a un pintor calcándose a sí mismo sin apreciar el verdadero

sentido de la búsqueda de una línea perfecta y de un trazo elemental que le permita construir todo un espacio sobre el fino papel de arroz.

Las comparaciones son odiosas, pero valga aquí una para destacar lo dicho. Vargas Llosa utiliza en *Conversación en La Catedral* un recurso que engarza el tiempo de lo narrado con el tiempo desde el cual se narra que consiste en intercalar a espacios regulares dentro del relato frases del diálogo que los protagonistas sostienen en el presente en el restaurante La Catedral. Es un tratamiento magnífico, también magistral, pero que inmediatamente golpea al lector, se le hace ostensible y hasta lo desconcierta en el comienzo, un recurso técnico que el lector ve en seguida. Lo cual no le quita nada de su valor estético, lo mismo que no constituyen ninguna deficiencia, sino todo lo contrario, una sofisticación, las vigas maestras de una construcción que el arquitecto deja a la vista para obtener un determinado efecto. En la "Crónica" el truco técnico está incrustado con tal naturalidad y llaneza que el lector, aún el avezado, en la primera lectura no lo "siente" sino después de que se ha repetido varias veces; y para el lector común, el que no se interesa por los aspectos técnicos de la construcción literaria, sencillamente pasa desapercibido: funciona más bien como las múltiples columnas y maineles de una fachada gótica que se adelgazan y estilizan hasta no hacerse notar, como si no estuvieran sosteniendo ningún peso y que son, sin embargo, los que soportan la monumental estructura y le dan, además, su textura de filigrana etérea.

Por último, otro aspecto conocido del manejo del tiempo por GGM, su manera de detenerlo, de congelarlo, tiempo plasmado por el artista en un solo plano narrativa y que elimina las perspectivas de un golpe, como en un cuadro de Noel Roncancio (yo veo todas las obras de GGM pintadas con los colores y los espacios de Roncancio): "Lo vio (Plácida Linero al narrador que llega a entrevistarla) desde la misma hamaca y en la misma posición en que la encontré postrada por las últimas luces de la vejez, cuando volví a este pueblo olvidado tratando de recomponer con tantas astillas el espejo roto de la memoria" (p. 13). "Tenía (Bayardo San Román cuando regresa con sus dos mil cartas de amor a donde Angela Vicario) la misma camisa empapada de sudor y las mismas alforjas de cuero descosido con adornos de plata" (p. 124). Muchos años se congelan en aquella hamaca, veinte años se detienen en esa camisa y esos adornos de plata permanentes. Y cuando el narrador llega a Rio-

hacha en busca del sumario, son más de cien años los que se estancan allí: "más de un siglo de expedientes estaban amontonados en el suelo del decrepito edificio colonial que fuera por dos días el cuartel general de Francis Drake. . ." ! (p. 129).

CRONICA RURAL O TRAGEDIA GRIEGA?

En esta exploración alucinante, a medida que se penetra a niveles más profundos se pueden encontrar vetas más preciosas.

La "Crónica" puede catalogarse como rural simplemente porque no es urbana. De allí en adelante es heroica. Quiero designar con este calificativo un parentesco que ya ha sido señalado, ese aire de familia de la "Crónica" con la tragedia griega. Y cuyas señas de identificación inconfundibles son el sentido de destino, de predestinación de lo trágico que se delinea ya desde los sueños del primer párrafo. Y los protopersonajes, los personajes con talla de héroes. Cualidades y dimensiones que solamente pueden asumir los hechos y sus autores en el reducido escenario aldeano —y tal vez esa sea la clave de que en una sociedad pastoril surja algo con una vigencia tan sobrecogedora como el drama griego o clásico—, pues únicamente en la aldea, entendida como la pequeña comunidad original anterior a la transformación de la sociedad en estado, nación o república, un personaje que se destaca por sus acciones, sus hábitos o sus arreos exteriores puede adquirir en las mentes ingenuas esa unicidad exclusiva que define al héroe, y que el tratamiento poético fija como mito. Saquen ustedes a Bayardo San Roman de ese pueblo y trasládenlo a una ciudad grande; o imaginen una anécdota así en Bogotá o en la capital que quieran: el primero se vuelve cursi, o por lo menos, insignificante; la segunda, imposible, o por lo menos, inverosímil. (Y si a esto le combinan un tratamiento literario naturalista, anecdótico o costumbrista, seguramente se encontrarán de plano instalados en medio del montón de frustraciones en que han parado los intentos de hacer, por ejemplo, la narración épica de la violencia colombiana, La Violencia, o de competir con éxito con la mitología macondiana).

Los artificios de que se vale GGM para rodear a sus personajes del halo trágico son a veces pinceladas imperceptibles. En el recuerdo de quienes describen la última vez que lo vieron, Santiago Nasar aparece siempre haciendo una señal de despedida con la mano, a la que sigue una frase ritual: "Fue la última vez que lo vió", "fue la

última vez que lo vimos" (pags. 15-16, 29, 90, 135). Presentía su destino inmediato y se despedía de sus seres queridos? El hermano del narrador, Enrique, en la inconsciencia de su beodez lo da inexplicablemente por muerto antes de que realmente lo esté. A la configuración del sino ineludible contribuyen las menciones explícitas o alusiones veladas a los augurios, presagios, premoniciones, auspicios (adivinación del futuro por el vuelo de las aves) y las capacidades adivinatorias de la madre del protagonista y la del narrador. Es ostensible la referencia al sistema de adivinación que se remonta a los babilonios y que se extiende a casi todas las culturas antiguas posteriores, la interpretación de las vísceras de los animales sacrificados, ejercido además por un personaje tenebroso, Victoria Guzmán, el único a quien el autor parece cargarle una clara responsabilidad individual y quien aparece como practicante de un rito de magia homeopática cuando arroja a los perros el tripaje humeante de un conejo ante la mirada horrorizada de Santiago Nasar.

Es interesante la forma como ciertos personajes, personas u objetos, adquieren una dimensión heroica o mítica por el simple empleo del artículo definido. Es el caso de "el obispo", esa sombra ominosa que flota todo el tiempo sobre el escenario de la acción y que parece deliberadamente asociado como elemento religioso a los de magia y hechicería para determinar la tragedia. Pero sobre todo, ese espectral y fabuloso buque semanal, "el buque semanal", que por sí solo define en tres palabras el ámbito total, físico, espiritual y mítico de la "Crónica", con su bramido estremecedor que despierta a todo el mundo y parece anunciar el desencadenamiento de los hechos fatales.

Desde luego, es en la descripción de los protagonistas centrales del episodio, los novios desposados la víspera, donde se acumulan con más generoso derroche los trazos hiperbólicos con que GGM superlatiza a sus héroes. Es interesante cómo emplea uno de sus recursos preferidos para exaltar a Bayardo San Roman, la relativización de las cosas que lo rodean: hay dos versiones sobre la forma como se conocieron él y Angela Vicario. Sobre ese desdibujado telón de fondo, en cambio, aparece con marcada precisión "la manera irresistible con que Bayardo San Román arreglaba las cosas": "Cuando despierte recuérdeme que me voy a casar con ella". (p.40). Y todo su asedio amoroso ilustra el epígrafe elegido para la "Crónica": "La caza de amor es de altanería". Desde su llegada al pue-

blo, sus alardes de machismo y de poder económico, hasta el ímpetu con que doblé las reticencias del viudo de Xius o con que ordena a sus invitados bailar hasta donde les alcance la vida, todo está encaminado a darle esa unicidad que en seguida se refleja en las cartas de Luisa Santiago a su hijo: "Ha venido un hombre muy raro. . . se llama Bayardo San Román, y todo el mundo dice que es encantador, pero yo no lo he visto" (p.37) Ya no es un hombre, es un mito.

Es el macho, el protomacho, el supermacho. Frente a él, la figura de Santiago Nasar, vestido de lino blanco, no puede ser más contrastante, casi femenina. Nunca se lo vio armado en el pueblo, heredó de su padre virtudes de valor y destreza, "pero de él aprendió también las buenas artes del valor y la prudencia". Su piel era tan delicada "que no soportaba el ruido del almidón" (p.14). "Era alegre y pacífico y de corazón fácil", y finalmente cuando va a caer mortalmente acuchillado, "su rostro de sarraceno con los rizos alborotados estaba más bello que nunca" (p.156).

La descripción de la belleza de Angela Vicario es más breve, pero no menos única: "Era la más bella de las cuatro, y mi madre decía que había nacido como las grandes reinas de la historia con el cordón umbilical enrollado en el cuello" (p.44).

Otras hipérbolas típicamente garciamarquianas y que hacen su aporte a la dimensión heroica de la fábula son la bala que se dispara accidentalmente y sus efectos, las cifras de la boda y la celebración pantagruélica, "el dolor de cabeza eterno" que le dejó su hijo a Plácida Linero, el alboroto de los gallos, los once meses que Pedro Vicario estuvo despierto, las dos mil cartas sin abrir que trae Bayardo San Román al reencuentro. . .

LA CRONICA DEL MACHISMO

Obviamente, el tema principal, el que está en primer plano, es el machismo. La anécdota es una anécdota de machismo extremo: Bayardo San Román, supermacho conquistador irresistible, descubre la noche de su boda que la novia no es virgen y la devuelve, humillado, a sus padres. Este hecho desencadena la tragedia, cuando los hermanos de la rechazada, igualmente machos, deciden vengar su honor asesinando al supuesto causante del desfloramiento.

Se trata, nuevamente, de un machismo "rural": tal grado de prejuicio es cada día menos frecuente en las ciudades de hoy, ni siquiera en las subdesarrolladas como las nuestras; (A un joven profesional de provincia le escuché, dicha sin el menor ánimo chistoso sino con toda la seriedad, una expresión muy dicente, hablando de la mala suerte de un colega suyo: "La novia le resultó virgen. . .").

Pero al lado de la crítica a ese machismo "rural", primario y brutal, la "Crónica" desnuda ese otro más corriente y persistente, el cotidiano e imperceptible que está en nuestras actitudes más habituales. Es sobre todo en el retrato de la familia de Angela Vicario y en la descripción de la educación de "niñas bien" que reciben ella y sus hermanas, donde encontramos las observaciones antimachistas más incisivas. "Purísima del Carmen, su madre, había sido maestra de escuela hasta que se casó para siempre. . . Se consagró con tal espíritu de sacrificio a la atención del esposo y a la crianza de los hijos, que a uno se le olvidaba a veces que seguía existiendo" (p.43). "Los hermanos fueron criados para ser hombres. Ellas habían sido educadas para casarse". "Son perfectas", le oía decir con frecuencia (a Luisa Santiaga). "Cualquier hombre será feliz con ellas porque han sido criadas para sufrir" (idem). Más adelante, cuando Clotilde Armenta agota sus esfuerzos para lograr que algún hombre se movilice en defensa de Santiago Nasar, hay otra anotación destellante: "Ese día me di cuenta de lo solas que estamos las mujeres en el mundo. . ."

Paralelamente hay que destacar el dibujo de ciertas figuras femeninas exquisitas, que tanto en la "Crónica" como en otras obras de GGM, son la encarnación de una sabiduría intuitiva y de una prudencia bíblica. Una ilustración de esto es la actitud de Clotilde Armenta cuando ve llegar a los hermanos Vicario con los cuchillos para el crimen y piensa que "parecían niños": "esa reflexión la asustó pues siempre había pensado que sólo los niños son capaces de cualquier cosa" (p. 74). Es también ella quien intuye que ellos no estaban tan ansiosos de cumplir la sentencia como por encontrar a alguien que les hiciera el favor de impedirselo" (p.77). Algunos rasgos de penetración en la psicología femenina son sencillamente asombrosos, como la relación entre los castigos de la madre a Angela Vicario y el amor de ésta por Bayardo San Román: "No lloraba por los golpes ni por nada de lo que había pasado. . . lloraba por él. . ." (p. 120). "Dueña por primera vez de su destino, Angela Vicario descubrió entonces que el odio y el amor son pasiones

recíprocas. Cuantas más cartas mandaba más encendía las brasas de su fiebre, pero más calentaba también el rencor feliz que sentía contra su madre. "Se me revolvían las tripas de sólo verla —me dijo", pero no podía verla sin acordarme de él. . . " (p.122).

LA INTRIGA POLICIACA: UN ARDID

En la capa más profunda de esta geología formidable, es donde se descubre, a mi modo de ver, la veta más valiosa de la obra: la apelación a la responsabilidad social por el crimen cometido, introducida a través de un ardid, el de enredarla dentro de una trama de carácter policíaco.

Vale la pena retroceder un poco para observar en conjunto la estructura de la "Crónica", dividida en cinco partes casi idénticas en extensión y a las que me atreveré darles una denominación: La primera, 27 páginas, podría ser "los augurios". La segunda, 30, "la boda". La tercera, de 29, podría ser "los preparativos del asesinato". La cuarta, de 31, "la autopsia o consecuencias del crimen" y la quinta, de 30, "el sumario" o "descubra usted al culpable".

Me detendré en la tercera parte, los preparativos del asesinato, pero cuya más exacta denominación tendría que ser "Los antipreparativos".

En este tercer capítulo es notable el cambio de estilo que se hace neto, "objetivo", periodístico: crónica. Parece presidido por la intención de mostrarnos los hechos en tal forma que sean ellos mismos, y no la visión del narrador, los que nos convenzan de algo. Prácticamente el tema de este capítulo es la demostración de que los hermanos Vicario "hicieron mucho más de lo que era imaginable para que alguien les impidiera matarlo y no lo consiguieron" (p. 68).

Es en este capítulo donde aparece la frase que le da título al libro: "Nunca hubo una muerte más anunciada" (p.69).

Lo que la "Crónica" tiene de novela policíaca comienza aquí, en cuanto es aquí donde se encuentran las claves decisivas para la búsqueda del culpable. El esfuerzo del autor por eximir a los Vicario de cualquier culpabilidad consciente y criminal es ostensible, insistente. Después de detallar todo lo que ellos hacen para ente-

rar a todo el munto tratando de encontrar algún obstáculo redentor, queda un resquicio por donde podría colarse una culpabilidad inconsciente: su oficio de matarifes podría predisponerlos a la crueldad. Elimina entonces cuidadosamente esta variante. Los colegas de los homicidas se revelan llenos de escrúpulos humanitarios: "Cuando uno sacrifica una res no se atreve a mirarle los ojos". El entrevistador alega que los hermanos Vicario sacrificaban a los mismos cerdos que criaban y recibe entonces esta respuesta: "Es cierto. . . pero fíjese bien que no les ponían nombres de gente sino de flores. . ."! (p.71).

La culpabilidad se desplaza. Como en las tramas policíacas, aquel o aquellos sobre quienes recaen todos los indicios no son sino un despiste: el culpable está en otra parte. Quién es?

Se delinea poco a poco una actitud *masiva* de indolencia: "Veintidós personas declararon haber oído cuanto dijeron (los Vicario mientras afilaban los cuchillos), y todos coincidían en la impresión de que lo habían dicho con el único propósito de que los oyeran". Veintidós personas, pues, que no hicieron nada para atajarlos, veintidós cómplices por omisión. "Los hermanos Vicario habían contado sus propósitos a más de doce personas que fueron a comprar leche, y éstas las habían divulgado por todas partes antes de las seis" (p.78). Crece la complicidad común y, por lo tanto, la culpabilidad individual de los Vicario se diluye en el grupo.

Clotilde Armenta le manda avisar a todo el mundo, de manera que "cuando bramó el buque del obispo casi todo el mundo estaba despierto para recibirlo y éramos muy pocos quienes no sabíamos que los gemelos Vicario estaban esperando a Santiago Nasar para matarlo, y se conocían además el motivo con sus pormenores completos" (p. 78 - 79).

Prácticamente ya no quedan sino muy pocas personas exentas de culpa —entre ellas el narrador, amigo íntimo de la víctima.

Comienza un juicio de responsabilidades que es un juego de suspenso e intriga. Naturalmente, se enjuicia a las autoridades. Ante todo, al coronel Lázaro Aponte, inigualable retrato de ese tipo de gobernantes que contemplan desde una indiferencia oronda los problemas de sus gobernados. Cuando le avisan lo que va a pasar, él se toma todo su tiempo, "se hizo varias veces hasta que le quedó

perfecto el corbatín de mariposa", se burla de la tragedia de la Vicario, y todo su comportamiento "aquel lunes fue la prueba terminante de su frivolidad" (p. 78) Al final tiene otra oportunidad para evitar el crimen, pero la pierde por entrar al Club a confirmar una cita de juego (p. 143). Aún así, el autor lo absuelve! El coronel hizo lo que pudo, desarmó una primera vez a los homicidas y los envió a su casa, y por lo tanto, esto lo disculpa cuando vienen por segunda vez a hablarle de los cuchillos, pues cree que se trata de un error. Tiene una disculpa!

Algo similar sucede con el padre Amador. Se pueden seguir en la misma forma sus peripecias y concluir que su disculpa final—"usted tiene que entenderlo. . . aquel día desgraciado llegaba el obispo"— es válida. El autor se afana por limpiarlo de responsabilidad mostrándolo tan torpe y azorado que lo único que se le ocurre cuando se entera de lo sucedido es echar al vuelo las campanas. . .

Llama la atención el esmero con que se diferencia la actitud de los personajes populares: quienes más activamente se mueven para impedir la desgracia son ¡Leandro Portnoy, un agente raso de policía, quien cumple estrictamente su deber: si su acción se pierde, es culpa de su superior, el coronel Lázaro Aponte. Y la sin igual Clotilde Armenta, que mueve cielo y tierra, pero que. . . es mujer, y las mujeres están muy solas en el mundo!

Quién es, pues, el culpable?

Si volvemos un poco atrás, nos encontraremos con una sustancia social casi inasible. Es la presión de los prejuicios sociales, que se puede rastrear en la descripción de la educación de las hermanas Vicario, en la actitud de las hermanas de Bayardo San Román cuando llegan al final a rescatarlo, y que finalmente el incógnito instructor del sumario, como un perspicaz detective inglés, concreta en una de sus luminosas anotaciones marginales: "Dadme un prejuicio y moveré el mundo" (p.131)

Ese prejuicio social está en el centro de todas las actitudes, no sólo preparando el terreno para la tragedia sino suministrándole justificaciones a los diferentes actores. "El honor no espera". . . "Nunca me hubiera casado con él si no hubiera cumplido como hombre. . ." Pura Vicario viste de rojo a su hija cuando abandonan el pueblo "para que no se imaginaran que iba guardando luto por el amante secreto" (p.108). Santiago Nasar siente la amenaza de esa presión: conocía "la índole mojigata de su mundo, y debía saber que

la naturaleza simple de los gemelos no era capaz de resistir el escarnio" (p.132). Es tan hondo el arraigo de esa fuerza irracional que finalmente la víctima de la tragedia no es, ante los ojos del pueblo, el muerto sino. . . Bayardo San Román! "El pobre Bayardo"!

Es decir, no solamente nadie mueve un dedo para impedir ese crimen tan anunciado, sino que su pasividad está racionalizada, justificada y, por lo tanto, no es una pasividad inocente sino una pasividad cómplice, una indolencia que aprueba. Como en las novelas policíacas, llegamos al esclarecimiento de la culpabilidad única e indivisible donde menos la sospechábamos y el autor la expresa sin esguinces: "No era concebible que (los árabes) fueran a alterar de pronto su espíritu pastoral para vengar una muerte *cuyos culpables podíamos ser todos*" (p. 107; el subrayado es mío). Y al final, en medio de la última descripción del asesinato, señala terminantemente que los hermanos Vicario "no oyeron los gritos *del pueblo entero espantado de su propio crimen*" (p. 153; nuevamente el subrayado me pertenece).

Culpables? Todo el pueblo, todos, el grupo social. Final dostoyevskiano! "Todos somos culpables"!

APELACION VIGENTE

Esta exploración penetrando capa por capa en las riquezas subterráneas de este denso planeta literario me ha conducido a este núcleo quemante. Y aquí encuentro la clave más profunda de la seducción poderosa que ejerce la "Crónica".

Ya en la primera lectura, hubo una frase que me estremeció con un escalofrío de pavor: "La gente que regresaba del puerto, alertada por los gritos, empezó a tomar posiciones en la plaza para presenciar el crimen" (p. 142). No es una frase impunemente escrita. Más adelante se refuerza la anotación: "La gente se había situado en la plaza como en los días de desfiles" (p. 149).

Redujo en mí algo experimentado antes.

Desde la ventanilla del bus en que voy por la Carrera Séptima de Bogotá, veo al pasar un anciano caído en mitad de la calzada en un pozo de sangre inmenso. Un automóvil lo ha atropellado y de una pierna destrozada brota un terrible surtidor de sangre. El anciano

se esfuerza por levantarse, inconsciente de su propio estado, y el gesto de su rostro es espantoso. La congestionada hilera de vehículos busca el paso más rápido para eludir el inesperado obstáculo. En las aceras, una multitud se ha congregado a mirar el espectáculo. Pero nadie se mueve. Nadie tiene un solo amedmán de auxilio.

Usted, lector amable, yo, quién no, tiene hoy alguna anécdota, una por lo menos, similar a esta, en donde la gente se amontona "como en los días de desfiles" para presenciar, impasible, un accidente, un crimen, sin decidirse a iniciar la menor acción por evitarlo o por auxiliar a la víctima.

La prensa prodiga cada vez con mayor frecuencia las noticias de robos, atracos, delitos más o menos atroces que se cometen bajo la mirada de yeso de la gente, a veces de las autoridades, que sabían que se iba a cometer.

Una estudiante me cuenta que van a cerrar su Universidad por una crisis insuperable, el cierre es inminente y todo el mundo lo sabe, se prolonga apenas por una agonía inerte, pero llegará, nadie puede impedirlo, nadie puede o nadie quiere hacer nada por impedirlo.

Una región campesina va a ser arrasada por un operativo militar y ya no es cosa simplemente de que la gente lo sepa y se comunique entre sí la noticia, sino que los medios de comunicación la anuncian y la comentan, la agresión se llevará a cabo a sabiendas de toda la opinión pública, a sabiendas de lo que eso significará en atrocidades y abusos y torturas y sufrimientos, pero nadie mueve un dedo, todo el mundo se limita a tomar posiciones para ver hasta dónde llega la arremetida.

Un país se desangra a los ojos de todo el mundo, literalmente de todo el mundo, y no solamente no brota la solidaridad activa y decidida que debería brotar, sino que se anuncia a voz en cuello que una potencia intervendrá en apoyo de los verdugos que masacran campesinos, estudiantes, madres, sacerdotes, periodistas, y nadie, nadie se mueve de su sitio, la invasión más anunciada parece escrita desde siempre en los augurios del destino del mundo. La situación le inspira a la lúcida pluma de Alfredo Vásquez Carrizosa un símil significativamente paralelo al de la "Crónica": "sentarse en los palcos de primera fila en el circo de gladiadores, con el fin de asistir al sacrificio de los combatientes, llevando la cuenta de los muertos. . .". (El Espectador, septiembre 4 de 1981).

Nada menos que una guerra universal se prepara, se enfilan los cañones con cabezas neutrónicas, se anuncian no sólo los propósitos bélicos sino lo que serán los resultados de la devastación nuclear, y uno no puede menos de recordar la descripción que hacía Leonard Wolf de la "psicología de septiembre de 1939", cuando "la vida se convirtió en una de aquellas terribles pesadillas donde uno intenta huir de cierto horror maligno, innombrable e informe, y las piernas se niegan a moverse, por lo que uno espera, desamparado y helado por el miedo, la aniquilación inevitable"!

Vivimos un mundo lleno de amenazas anunciadas, pero la humanidad está atónita, paralizada. Parece que no hay nada que hacer, que fuerzas superiores han decidido ya el final trágico. El final anunciado!

Me parece que es la universalidad de ese sentimiento de impotencia o de indolencia lo que constituye el ámbito adecuado para que la "Crónica" garcía-marquiana encuentre una sustancia buena conductora del estremecimiento que desencadena. Es esa atmósfera la que más la aproxima a las grandes tragedias de la antigüedad, por que impera un clima equivalente.

Los clásicos griegos dieron forma al sentimiento de opresión que experimentaba el hombre antiguo ante las fuerzas de una naturaleza todavía indomeñada y transformaron en dioses esos poderes cuya esencia ignoraban.

Hoy la humanidad siente sobre sí otros poderes, ya no originados en la naturaleza sino en la sociedad, que la oprimen y apabullan y que parecen manejarlo todo, determinarlo todo, y ante los cuales la acción de los mortales y corrientes aparece inútil, innecesaria. Un hado de nuevo signo nos condena a presenciar esas conductas homicidas irracionales, pero no se necesita mucha elaboración para otear en lo más alto de las cumbres de ese poder omnipotente a esos entes cuya fisonomía se despersonaliza tras la denominación técnica de trasnacionales o multinacionales, cuya presencia es visible en cada una de las acciones y transacciones que ejecutamos a diario, en nuestras más cotidianas gestiones, desde el momento en que nos cepillamos los dientes o nos calzamos los calcetines hasta cuando intentamos decidir nuestra economía y nuestro futuro.

No creo yo, naturalmente, que García Márquez haya escrito su

“Crónica” para levantar un dedo acusador contra las multinacionales, claro que no. Posiblemente él mismo considere abusiva esta extrapolación que estoy haciendo de sus textos de prodigio. Pero de lo que estoy seguro es de que el artista, el Artista, lo es en la medida en que las antenas más finas de su sensibilidad y de su constancia detectan esas corrientes profundas del sentir humano y las vuelcan en formas que denominamos obras de arte. Y es eso lo que les da a estas vigencia y eco, lo que ensancha las dimensiones de esa vigencia y de ese eco.

Yo siento que la más honda vibración que produce la “Crónica” es la que interpreta ese pavor recóndito que nos atenaza en este mundo de apocalipsis anunciadas, en este mundo en que los matarifes afilan sus armas a la vista de todos, proclamando cínicamente sus propósitos genocidas, en que los gemelos Reagan y Haig parecen buscar desesperadamente quien los detenga en sus intenciones belicistas. En esta atmósfera de oráculos fatales, la “Crónica” nos advierte que quizás ha llegado el momento de preguntarnos si lo único que nos queda por hacer es cruzarnos de brazos y conseguir buenos puestos para asistir, “como en los días de desfiles”, al horrendo espectáculo de una hecatombe anunciada.