

## **CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA: GARCÍA MÁRQUEZ Y EL GÉNERO POLICÍACO**

**Kathleen N. March**

*University of Maine*

La última novela de Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, reviste el carácter de novela policíaca o historia de detectives. Tal identificación genérica surge en torno a ciertos elementos: el relato de una transgresión que provoca un crimen atroz, su víctima y los asesinos. También hay en *Crónica de una muerte anunciada* un aura de misterio que rodea los acontecimientos novelescos, acompañada de un tono de indagación del asesinato que aumenta a medida que el narrador revela los detalles de la trama. Los datos proporcionados pertenecen a dos textos informativos: el sumario legal y la crónica. Hasta aquí los paralelos más destacados.

Desde tiempos de Edgar Allan Poe, la obra detectivesca tiene una prescripción genérica para los personajes, escenario, acción y situación. En este sentido es una de las categorías de literatura formulaica analizadas por John Cawelti en su libro *Adventure, Mystery, and Romance*.<sup>1</sup> Cawelti señala que las fórmulas, al mismo tiempo que satisfacen los deseos conscientes o inconscientes del público, también están condicionadas por las circunstancias socio-históricas en que son creadas estas obras. Su evolución estructural e ideológica recibirá mención más adelante. De momento apuntamos la idea de que realidad literaria y realidad extraliteraria entran en contacto estrecho aun cuando la novela aparente ser puro juego.

En primer lugar, hay que señalar que la novela policíaca es por naturaleza una doble narración: existe el relato del texto que se lee, a la vez que se adquiere conciencia del relato ausente del crimen. Este último es el que se busca reconstruir en el proceso de la lectura. Según Eisenzweig, sólo existe el texto porque hay datos que faltan, aunque de hecho el carácter enigmático de éstos tiene el potencial de solucionarse.<sup>2</sup>

El suspenso que se va creando en el lector depende, entonces, del silencio del texto, la forma que se impide a propósito mediante una serie de recursos.<sup>3</sup>

Como contrapartida de dicho silencio, el crimen tradicional cuya narración se busca debe aparecer rodeado de preguntas que exijan una indagación: ¿Quién lo ha cometido? ¿Cómo se llevó a cabo? ¿Cuál fue el motivo? La estructura del relato ausente se desarrolla a continuación como proceso de solución de una o todas esas preguntas. Si hay de hecho dos relatos en la narración detectivesca tradicional, el de la investigación del crimen y el del crimen mismo, hay que subrayar que en *Crónica de una muerte anunciada* apenas hay elementos que descifrar, al menos en una primera lectura. Desde una primera instancia, el narrador- casi anónimo, casi omnisciente, pero en el fondo el propio García Márquez - describe el asesinato de Santiago Nasar por los hermanos de Angela Vicario, con quien la víctima aparentemente se ha acostado antes de que ella se casara con el forastero Bayardo San Román. Por salvar el honor de la familia, sus hermanos Pablo y Pedro cogen los cuchillos de su trabajo, los afilan públicamente y, sin ningún intento de ocultar su plan, persiguen a Santiago por el pueblo hasta despedazarlo en pleno día.

El resto de la novela aporta datos fundamentales a esta matanza brutal. En todo caso se limita el narrador a contar lo obvio, lo ya sabido, añadiendo detalles cada vez que repite la persecución y su desenlace. ¿En dónde, entonces, radica la fuerza de la novela si todo lo importante está dado desde el comienzo? Es cierto que normalmente el final, es decir, el asesinato, se presenta en las páginas iniciales de la novela detectivesca, pero no se revela en su totalidad. En un principio, la fuerza de *Crónica de una muerte anunciada* tendría que basarse en la innovación que representa la estructura novelesca, su aportación al arquetipo genérico u otra vuelta de la tuerca creativa. Como resultado el lector ya informado del crimen y sus elementos sigue leyendo para encontrar un dato nuevo, algo que explique o trastorne los hechos como ya han sido perfilados. El desenlace sólo lleva a la frustración de no poder averiguar nada nuevo - afán basado en el vacío, porque todo se sabe -sensación que no obstante va acompañada de la tensión ya señalada como configuración de la fórmula policíaca tradicional. O sea que, lo que *no* está en la novela es en gran parte lo que simultáneamente le da fuerza; su *debe ser*, que *no es*, impulsa a la lectura. Ello significa que falta algo importante: la dicotomía progreso/retroceso, el narrar hacia adelante reteniendo los datos que lleven de nuevo al comienzo.<sup>4</sup> La verdadera tensión surge de la reacción del lector, obligado a colaborar según las

reglas del juego que conoce: identificación y colocación de las piezas del misterio. Si bien no existe el desplazamiento de antípodas según los criterios genéricos, según el contenido, sí la estructura genérica que debería cumplirse lleva la novela hacia un desenlace deseado. En otras palabras, hay algo así como una dialéctica entre *langue y parole*, que no se satisface. Se está ante un «whodunit»<sup>5</sup>, con la siguiente diferencia de estructuras narrativas:

*Crónica de una muerte anunciada*

(Narración → Conclusión)<sup>n</sup> → {Digresión}  
{Investigación}

*Fórmula detectivesca*

(Narración → {Digresión} )<sup>n</sup> → Conclusión  
{Investigación} )

Otro elemento que atrae al lector enterado es el propio acto criminal, el sangriento momento de la muerte. O sea que de nuevo, como afirma Fish,<sup>6</sup> es la reacción del lector más que el carácter en sí de la obra, lo que determina su significación. Aunque no sea posible averiguar otra información de fondo sobre la matanza de Santiago Nasar, al menos se puede llegar a saber cómo fue, qué grado de grotesco adquirió, cuál fue el efecto ejercido sobre los personajes. La reconstrucción gradual del momento final es uno de los puntos culminantes de la novela, tal como lo afirma el propio García Márquez: el desenlace tragi-fantástico satisface al lector, inadvertidamente convertido en espectador deseoso de que se cumpla la violencia augurada, casi como el aficionado a las corridas de toros. Pero a la vez que busca presenciar este hecho, el lector experimenta la tensión provocada por el miedo, junto con la catarsis de haberlo visto todo y escapado ileso. La falta de pruebas que confirmen la culpabilidad del protagonista árabe, su indefensión e inconciencia del peligro, atraen la simpatía e identificación del espectador, no su sorpresa.

También el desenlace fatal, ya sabido, aproxima a *Crónica de una muerte anunciada* al género trágico, cuyos espectadores - en el nivel racional - no esperan ver otra cosa que no sea la muerte. A su vez, el protagonista Santiago, paradójicamente muerto desde el comienzo, adquiere características de héroe griego al haber cometido - se supone -un crimen que, dada la cultura en que vive, no podría tener otro resultado que su castigo. Es como si su *hubris* no le hubiera permitido ver el peligro, mientras que la conciencia que tiene el pueblo entero antes del asesinato

que va a ocurrir, también se asemeja al destino fatal de las tragedias. Aunque faltan la peripeteia y anagnórisis de la tragedia tradicional, en esta novela descansa un gran peso sobre el pathos, el 'corazón de tinieblas' o centro oscuro de la realidad que aumenta la emoción del público. Casi estaría de más afirmar que este centro viene a ser otro vacío, concepto cuya importancia seguimos subrayando.

Otra similitud entre *Crónica de una muerte anunciada* y el drama clásico se puede señalar de paso; es la marcada espacialización, la naturaleza de «puesta en escena» que resalta la visualidad de la novela. Más que trama como fluir de hechos, la estructura de *Crónica de una muerte anunciada* es una colocación puntual de los actores en un escenario con los rápidos cambios subsecuentes: saber dónde están y en qué momento es vital para la lectura. Tal visibilidad de la obra literaria no es nueva para García Márquez, que con frecuencia recuerda sus contactos con el mundo cinematográfico.<sup>7</sup>

Volviendo a las consideraciones genéricas, hay que tener en cuenta que hasta el siglo diecinueve el crimen literario conllevaba una valoración moral-religiosa,<sup>8</sup> en la que el culpable solía ser un individuo incapaz de asimilar los dictados del buen cristiano. A partir de ese momento, el género adquiere progresivamente más rasgos lúdicos y puramente estéticos. R. Caillois llega a afirmar que no hay diferencia entre la novela policíaca y un problema matemático.<sup>9</sup> En todo caso, se manifiesta la idea subyacente de que la sociedad se ha vuelto enajenante y corrupta, que es un desafío tratar de sobrevivir en medio de ella. *Crónica de una muerte anunciada* encarna ambos momentos de esta evolución genérica, porque en el nivel de contenido es la historia de un pecado carnal que debe ser vengado por reivindicar el honor familiar - honor moral y natural -; pero en el nivel formal, la historia de Santiago Nasar y sus perseguidores es un ejercicio formal, el trastocamiento de las piezas que componen cierta estructura literaria. Es inventar, casi parodiando, otro juego con las reglas que ya existen. Precisamente aparece esta clase de novela, atípica en cuanto a su fórmula genérica, porque sus piezas no encajan dentro de los moldes conocidos, en una época dominada por el juego literario estructuralista. García Márquez aísla los varios elementos y, mediante una nueva combinatoria, los hace resaltar uno por uno hasta dejar al lector en un laberinto cognoscitivo que impide la valoración objetiva hasta tal punto que adquiere primacía la mera estructura u organización. Que esa estructura carezca de valor, que sólo funcione como conjunto de piezas, se plasma en el proceso que relata. Los datos apenas aportan nada de valor a partir de los primeros momentos narrativos. Al menos desde el

punto de vista del que relata, no hay pistas que descifrar, ni motivos que adivinar, ni criminales que aprehender.

La paradoja literaria y cognoscitiva no puede soslayarse: la pretendida investigación crea más preguntas de las que contesta, suscitando en el público múltiples sospechas que resultan en la construcción de varios textos laterales, varios intratextos, según la originalidad deductiva de cada lector. Por ejemplo, se pregunta: ¿Por qué ningún habitante del pueblo intentó salvar a Santiago? ¿Por qué no sospechaba Santiago su funesto destino? ¿Por qué no ocultaron su plan los gemelos? Estos espacios no se rellenan en la novela después de haberlos creado. De ahí que, en todo lo que no se hace, no se dice, en lo que no da a pensar que pudiera haber un desenlace mortal, esté de hecho gran parte de la fuerza narrativa. Porque parece imposible que pudiera ocurrir el asesinato proyectado, a pesar de haber sucedido ya. El lector se encuentra con que quiere desandar el camino señalado desde el comienzo, contradecir al narrador, lo que equivaldría a desescribir la novela, convirtiéndola en nada. La falta de perturbación de Santiago pone en tela de juicio su supuesta culpabilidad para con Angela; también lo hace el haber obligado los gemelos Pedro y Pablo a que su hermana nombre al implicado; y también lo hace un comentario que deja deslizar el narrador sobre cómo no siempre es posible detectar la virginidad femenina por medio de señales externas. Por cierto, y desde la perspectiva del lector, ¿por qué escribir una crónica que no aporte nada nuevo al sumario extenso que resultó de la previa investigación oficial? ¿Será desmesurado el interés del narrador por hablar de un suceso cuyos orígenes sólo se confirman como iguales que los ya registrados? En otras palabras, ¿qué gana realmente con reafirmar el misterio? ¿Habrá decidido ocultar algo?

El motivo del asesinato, por lo tanto, empieza a derrumbarse en vez de revelarse, como suele acontecer en los relatos detectivescos. El narrador no cumple con su responsabilidad de guiar a los interlocutores hacia una conclusión. Lo que ha entrado en juego para propulsar la aparente narración es la incapacidad de saber la verdad. Aunque no es el propósito de este estudio analizarlo, habría que subrayar que esta impotencia simboliza precisamente uno de los rasgos más importantes del pensamiento burgués actual y es lo que lleva a creer en lo absurda que es la vida cuando se escapa el análisis de la interpretación no-materialista.<sup>10</sup>

Por otra parte, sea o no de causa real, el motivo del crimen está claro. La cultura pueblerina les da la razón a los hermanos de la ultrajada. En este contexto social, si los datos se tiran, las fichas del juego entran en funcionamiento siguiendo las reglas. ¿Será Ángela, entonces, la

verdadera culpable al dar cauce al asesinato? ¿Acusa a otro por salvarse a sí misma, desmarcarse de la deshonra u ocultar otra realidad? ¿O es que quiere vengarse de una madre demasiado puritana y dictatorial? ¿Es ella, por otro lado, menos culpable que Santiago, de ser veraz su testimonio? A todo esto hay que añadir que la llegada de Bayardo San Román al pueblo va acompañada de algunas interrogaciones sin responder: ¿Por qué viene buscando tan denodadamente casarse? ¿De dónde adquiere su apariencia tan refinada, casi demasiado femenina, como señala un personaje? El verdadero relato del novio y el del supuesto encuentro prenupcial entre Angela y Santiago no tienen cabida en el del narrador que, al describir la tranquilidad de éste y la obediencia a regañadientes de aquélla, parece contradecir simultáneamente la veracidad del pecado.

Lo que hay en esta novela, entonces, es una serie de enfoques que transgreden la fórmula detectivesca, los cuales vendrían a representar una técnica de *foregrounding* o actualización, un proceso de desfamiliarización literaria en la que los rasgos nuevos están contrastados contra el trasfondo formulaico. Por ejemplo, no se cuestiona el motivo de los asesinos sino el del pueblo que no ayuda al amenazado; se pregunta por lo sucedido anteriormente al descubrimiento de la deshonra en vez de solucionarlo. La muerte violenta y la viudez en vida exoneran respectivamente a Santiago y a Angela de sus malos pasos (si es que los hubo) en una especie de aparejamiento amoroso de post facto y sin consumir.

Todo ello nos hace preguntar ante qué género literario estamos. *Crónica de una muerte anunciada* es una historia trágica, sus sucesos se encadenan con rapidez dirigida pero precipitada, típica de las novelas de aventuras. La fuerza motriz de todo podría ser el amor, si nos atenemos a la cita de Gil Vicente que precede al libro: «La caza de amor es de altanería.» Pero tal vez el amor es menos el de la hipotética relación entre Santiago y Angela que la de ésta con Bayardo San Román. Por cierto, el matrimonio, aunque no se termina, solamente vuelve a ser cuando la relación no puede representar más que un vacío espiritual entre los dos.

En *Crónica de una muerte anunciada*, en lugar del misterio de tipo tradicional, objeto de investigación y revelación, hay ambigüedad, la huella de algo que sigue faltando, que posiblemente no ocurriera nunca. Sin embargo, el lector del relato intenta llenar un vacío lógico, basado en el vacío formal que va creando la estructura novelesca. Y es porque las piezas se barajan pero no se ordenan, salvo las que no pertenecen al verdadero misterio, si es que éste existe. ¿Qué representa este proceso que sólo lo es en apariencia? Lejos de ser iteración inútil, simboliza tal vez una parodia de las estructuras detectivescas formulizadas, utilizándolas

para crear un laberinto que es y no es, porque todo está expuesto ante el lector. El absurdo del formato invertido - que tampoco lo está del todo -también lleva a pensar en una posible burla general del pensamiento estructuralista, que inventa y clasifica obras según sus fórmulas hasta tal punto que aquéllas se vacíen de contenido. O posiblemente no hay más que un manejo eficaz de la técnica literaria por un escritor que toma en serio su oficio y busca la originalidad. También se podría afirmar que García Márquez ha logrado aislar un elemento creativo básico - el misterio - y lo ha quitado del relato para dejar en su lugar la ilusión; sería así la falta de una falta lo que proporcionara el ímpetu narrativo - algo característico de la dialéctica estructural proveniente de Hegel,<sup>11</sup> fundamental en el pensamiento contemporáneo.

En la originalidad de su creación, García Márquez parecería estar de acuerdo con Borges, quien en su introducción a *La invención de Morel* rechaza la novela policíaca tradicional a favor de la lacunaria, la que se sale de los moldes prescriptos.<sup>12</sup> ¿Es que la lectura de la obra literaria es ya predominantemente un enfrentamiento entre el creador que desafía y el lector que porfía? Hace tiempo ya que muchas obras se reenvían a sí mismas, enfocando la lógica de su encajamiento interno, no la de su contenido. Las lagunas sirven para obstaculizar el proceso del saber, frustran al lector más pasivo y apuntan hacia el supuesto absurdo de la realidad. Este proceso literario no es más que un reflejo artístico del mundo burgués actual, mundo que está en crisis debido al enfrentamiento de sus contradicciones ideológicas. Las contradicciones se reflejan en todos los niveles de *Crónica de una muerte anunciada*, desde el concepto de la creación literaria (en particular, la trama novelesca) hasta el texto objetivo que se intenta reescribir (el sumario o informe legal). En este sentido se podría hablar de un fracaso del propósito lúdico, porque la indagación del narrador no alcanza a superar la otra; la novela no se revela más completa que el recuento oficial. Es más: como proceso narrativo también es un fracaso, terminando en simple crónica sin cierre narrativizada,<sup>13</sup> ¿como en principio se anunció ser! Todos los términos que apuntan hacia la no-identificación -- *sin embargo, pero, nadie, no* - crean una tensión lógica marcada a la vez que señalan el fracaso del narrador por llevar a cabo su tarea.

Recordemos que el narrador es el propio García Márquez. Se sospecha esto desde que en la novela dice que pidió a Mercedes Barcha (su mujer en la vida real) que se casara con él; se confirma en una entrevista con Plinio Apuleyo Mendoza.<sup>14</sup> Como periodista, García Márquez hace un reportaje sobre un crimen que ocurrió en 1951; como

novelista interpreta estéticamente el suceso. La realidad es la misma: sólo su realización estructural varía.

A manera de conclusión, y a riesgo de simplificar demasiado éste o cualquier análisis de *Crónica de una muerte anunciada*, aduzcamos la siguiente afirmación del autor al preguntarle Manuel Pereiro, periodista de *Bohemia*, «¿Qué piensas de la literatura policial?»:

Me parece extraordinaria hasta la mitad. Tiene ese juego de torcer y destorcer. El de torcer es magnífico pero el de destorcer es desalentador . . . Lo único que jode en la novela policíaca es que no te deja ningún misterio.<sup>15</sup>

Tal vez ésa sea la fuerza de la novela: el misterio que no se resuelve sino que crea y se crea. El misterio de la realidad dada en todos sus datos más palpables y comprobables, maravillosamente ordenados y reiterados pero que sólo sirven para poner en jaque a la capacidad de comprensión humana. Porque el autor no oculta que *Crónica de una muerte anunciada* está basada en un verdadero reportaje de un crimen que los asesinos no querían cometer. Lo cual hace entrar a la novela en otro plano genérico, el de la crítica social del machismo, por ejemplo. Desde la perspectiva feminista y otras, se podría afirmar que en cierto sentido los personajes son los autores del relato, que García Márquez es simplemente el ordenador o editor de los hechos reales: un falso novelista que se ficcionaliza al representarse a sí mismo como novio de otro personaje no ficticio, Mercedes Barcha.

Tal vez son el proceso de identificación genérica y el de la ubicación intertextual los que constituyen el verdadero propósito de la novela. García Márquez obliga al lector a emprender el trabajo de (de)construcción del espacio literario para encontrar, como hace G. Carrillo,<sup>16</sup> el reportaje, la profecía y el recuento, en yuxtaposición tripartita con la trama novelesca. También Carrillo alude a otra modalidad creativa, la telenovela, en lo que concierne a los sucesos amorosos; las posibilidades de interpretación son muchas. ¿Hay que fijarse en el misterioso narrador (como en *The Murder of Roger Ackroyd*, de Agatha Christie<sup>17</sup>), o es *Crónica de una muerte anunciada* de hecho una novela anti-detectivesca (como *Les gommés*, de Robbe-Grillet)? Anti-algo tal vez, vacío laberíntico, *Crónica de una muerte anunciada* es sobre todo una invitación a la lectura analítica. Resalta todos los aspectos de la creación literaria para terminar siendo meta-novela, lenguaje puesto en juego para que los críticos nos entretengamos en la indagación intelectual. Es este



*espiado* o espacio de emplazamiento<sup>18</sup> el verdadero ámbito de la novela, que plantea la vieja pregunta: ¿Cuál es la relación entre realidad y arte, entre verdad literaria y realidad realidad?<sup>19</sup>

## NOTAS

John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976).

Uri Eisenzweig, «Présentation du genre,» *Littérature* 49 (Février 1983). También subrayan la doble narración Geoffrey Hartman, en «Literature High and Low: The Case of the Mystery Story» y Dennis Porter, en «Backward Construction and the Art of Suspense.» Ambos estudios están recogidos en Glenn W. Most y William W. Stowe, eds., *The Poetics of Murder* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, Pubs., 1983).

Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris: Maspero, 1971).

Véase Dennis Porter, «Backward Construction and the Art of Suspense.»

El término gracioso pero tan apropiado de «whodonut» es de Geoffrey Hartman (artículo citado). Hartman también se refiere al elemento de la novela de suspense como «script-tease.»

Véase, por ejemplo, Stanley Fish, *Is Therea Textin This Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1980).

En Alfonso Rentería Mantilla, recopilador, *García Márquez habla de García Márquez* (33 reportajes), (Bogotá: Rentena Editores Ltda., 1979).

John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance.*

Roger Caillois, «Le roman policier jeu,» de su *Approches de l'imaginaire* (Paris: Editions Gallimard, 1974).

El mejor análisis de esta afirmación, y tal vez el único, es el de Alain Badiou, en su *Téorie du sujet* (Paris: Editions de Seuil, 1982).

Badiou analiza con detalle el valor ideológico de la utilización del *manque du manque*, sobre en cuanto a Mallarmé.

Prólogo de Jorge Luis Borges a Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (Buenos Aires: Emecé Editores, S.A., 1953).

Cf. la discusión sobre discurso e historia de Hayden White en «The Value of Narrativity in the Representation of Reality,» edición de W.J.Y. Mitchell, *On Narrative* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981).

Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba: Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza* (Barcelona: Editorial Bruguera, S.A., 1982).

Manuel Pereiro, entrevista a Gabriel García Márquez: «La revolución cubana me libró de todos los honores detestables de este mundo,» recogida en Alfonso Rentería Mantilla, *García Márquez habla de García Márquez*, p. 209.

Germán D. Carrillo, «Crónica de una muerte anunciada, de Gabriel García Márquez: reportaje, profecía y recuento,» en Rose S. Minc, editora, *Literatures in Transition: The Many Voices of the Caribbean Area*, Hispamérica y Montclair State College (Gaithersburg, Maryland: Ediciones Hispamérica, 1982).

El narrador de esta novela resulta ser el asesino.

El *esplacio* ('esplace') es el término que ha creado Alain Badiou como

representación de la dialéctica estructural hegeliana. En ésta es el *esplacio*, lugar donde se lleva a cabo el movimiento, lo que predomina sobre la identidad del sujeto histórico (vehículo y esencia del movimiento). Dicho de otra manera, en la dialéctica estructural sólo hay movimiento de lo mismo, o desplazamiento, lo cual significa que el espacio - el vacío - determina la realidad de las piezas. No hay, por lo tanto, ruptura cualitativa sino cambio de sitio. Véase Alain Badiou, *Théorie du sujet*.

19 Véase el debate entre José María Arguedas, Ciro Alegría y otros en *Primer encuentro de narradores peruanos: Arequipa, 1965* (Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1969). Arguedas emplea el término redundante de «realidad realidad» para referirse al carácter de la obra literaria como componente y resultado de una situación cultural real. Con ello indicaba que para él no había diferencia entre arte y realidad sino que el arte era una parte de lo real existente.