

Marta V. Getellá S.

**"ELEMENTOS DE LA TRAGEDIA GRIEGA EN  
CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA"**

Asesora: Licenciada Elsa Margarita Morales Anleu



Universidad de San Carlos de Guatemala  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
Departamento de Letras

Guatemala, Octubre de 1995

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA  
Biblioteca Central

DC

07

T(508)

**Este estudio fue presentado por la autora  
como trabajo de Tesis, requisito previo a  
su graduación de Licenciada en Letras.**

**Guatemala, octubre de 1995.**

**ELEMENTOS DE LA TRAGEDIA GRIEGA EN  
"CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA"**

	Página
<b>1. INTRODUCCION.</b>	<b>3</b>
<b>2. METODO: TEMATICO</b>	<b>5</b>
<b>3. ANTECEDENTES.</b>	<b>8</b>
<b>3.1. LA TRAGEDIA GRIEGA.</b>	<b>11</b>
3.1.1. Descripción.	11
3.1.2. Orígenes.	12
3.1.3. Características	12
3.1.3.1. El Drama. Hamartía. Ethos. Dianoia.	14
3.1.3.2. El Pathos. Compasión y Horror. Empatía.	15
3.1.3.3. El Coro.	16
3.1.3.4. La Catharsis. La Até. El Treno.	16
3.1.3.5. El Mito.	17
3.1.3.6. El Destino. "El horror de Casandra".	17
3.1.3.7. Las Aretai.	19
<b>3.2. LA NOVELA LATINOAMERICANA.</b>	<b>21</b>
3.2.1. Los "Demonios" o "Fantasmas", en el arte.	21
3.2.2. El Mito.	24
3.2.3. La Novela como motor en el cambio social.	26
3.2.4. Los sistemas de valores vigentes.	26
<b>4. CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA.</b>	<b>28</b>
<b>4.1. Aspectos formales de la novela.</b>	<b>28</b>
4.1.1. Punto de vista.	29
4.1.2. Secuencia narrativa.	29
4.1.3. Los personajes.	29
4.1.4. Escenarios.	31
4.1.5. Ubicación en el tiempo y en el espacio.	32
4.1.6. El final conocido como elemento de tensión en el relato.	33
<b>5. EL PENSAMIENTO GRIEGO EN LA NOVELA.</b>	<b>34</b>
<b>5.1. Lo Trágico.</b>	<b>34</b>
5.1.1. ETHOS, DIANOIA, HAMARTIA.	35
5.1.2. El sistema trágico coercitivo, según Augusto Boal,.	36
5.1.3. Las ironías.	39
5.1.4. Aristos.	40
5.1.5. El Treno.	42
5.1.6. El Pathos (Compasión y Horror) igual a los "Demonios" de la novela.	43
5.1.7. Anagnórisis.	44
5.1.8. Empatía.	45
5.1.9. El Coro.	46

- 5.1.10. El Mito. 48
- 5.1.11. La exageración en el relato. 51
- 5.1.12. El Destino. Visión fatalista de la vida. 52
- 5.1.13. Los Presagios. 54
- 5.1.14. El Proceso trágico en la novela. 56
  
- 5.2. Las Aretai como sistemas de valores. 56
  - 5.2.1. Las aretai en el mundo de los varones: 61
    - 5.2.1.1. La valentía. El desprecio a la muerte. 63
    - 5.2.1.2. El concepto del honor. El honor como obligación ineludible. 65
    - 5.2.1.3. La disipación como característica masculina. 71
    - 5.2.1.4. El precio de ser hombre. 73
  - 5.2.2. Las aretai en el mundo de las mujeres. 76
    - 5.2.2.1. La sumisión al sistema. Conformidad. Abnegación. 77
    - 5.2.2.2. La mujer no es dueña de sus actos, ni de sus sentimientos. 81
    - 5.2.2.3. El mito de la virginidad. 81
    - 5.2.2.4. La libido femenina. 82
    - 5.2.2.5. El precio de ser mujer. 83
  
- 6. LA VISION DEL AMOR: COMO UNA "CAZA DE ALTANERIA". 85
  - 6.1. El amor: Una función sin sentimientos, sin ternura y sin solidaridad. 86
  - 6.2. El matrimonio como un contrato socio-económico. 86
  - 6.3. El amor como cacería. El mito del "Gavilán pollero". 88
  
- 7. LAS CLASES SOCIALES. 89
  - 7.1. El acoso sexual a la mujer proletaria. Victoria Gúzman y su hija Divina Flor. 90
  - 7.2. La prostituta como institución social. María Alejandrina Cervantes. 92
  
- 8. GRANDES ASPIRACIONES DE LA NOVELA. 95
  - 8.1. Retratar una época. 95
  - 8.2. Producir "Catharsis" o liberar "Demonios" individuales o sociales a través de la belleza y el goce estético. 96
  
- 9. CONCLUSIONES. 99
- 10 ANEXOS 104
- 10. BIBLIOGRAFIA. 107

## 1. INTRODUCCION.

En este trabajo me propongo estudiar los rasgos comunes o formas similares que se dan entre la Tragedia griega y la novela "Crónica de una Muerte Anunciada", del escritor colombiano Gabriel García Márquez, a la que en adelante nos referiremos como CMA.

Los rasgos similares entre esta obra y dicho género teatral, tan diferentes estructuralmente hablando, son muchos, pero los que en principio me han parecido más interesantes son los siguientes:

1.- Se trata de un hecho de sangre, de un homicidio cometido por personas muy allegadas a la víctima. Dos hermanos gemelos, le dan horrible muerte a un muchacho de su misma provincia y casi de su misma edad y con quien pocas horas antes habían estado bebiendo en un burdel.

Esto coincide con lo que señala Aristóteles en el *Arte Poética*\*, cuando apunta que el crimen que se presenta en la tragedia es más horrendo porque es cometido por alguien muy próximo a la víctima, como un hermano, un cuñado, o un amigo.

2.- El concepto del honor es tan serio que es capaz de obligar a cometer un homicidio para "lavar" una falta. Esto a su vez coincide con el concepto de "areté" (o de "aretai", si se habla en plural) o sea la idea de lo que es "virtud" en el mundo griego.

3.- Tiene una visión fatalista de la vida. El destino se presenta como una realidad ineluctable, que "existe" desde siempre en algún nivel del tiempo y que, aún cuando se llegue a conocer, no importa lo que se haga para impedirlo, siempre habrá de cumplirse.

4.- El espectador que asiste a la representación de una tragedia ya conoce cuál va a ser el final del drama y en el caso de esta novela, el lector también sabe desde el principio que un desenlace terrible está por llegar. Lo que resulta notable es que, a pesar de ser una narración de suspenso, el hecho de que el final ya sea conocido no hace que el relato pierda emoción, sino que, por el contrario, esto mismo hace que la tensión se mantenga desde el principio hasta el final de la obra, precisamente porque la catástrofe va a llegar y no puede evitarse.

Entre los objetivos que me propongo alcanzar están, primero, como ya se apuntó, encontrar o definir los rasgos o formas semejantes entre la tragedia y esta novela de Gabriel García Márquez,

\* Ver página 107. Bibliografía No. 2.

Por otra parte, mediante el trabajo de comparación, me propongo analizar los motivos de la novela y sus implicaciones en los sistemas de valores en las sociedades de la América Latina.

Me interesa también descubrir si el mensaje de esta novela sugiere la necesidad de hacer una revisión de valores que a su vez conduzca a un cambio de mentalidad. Vale decir, saber si la novela propicia, a través de cambios ideológicos, una evolución en la sociedad, en lo que se refiere a nuestras concepciones.

Cualquiera podría decir que sólo se trata de una nota roja como cualquier otra de las que aparecen en los periódicos. Lo que da valor al relato es la forma en que el autor ha utilizado los elementos básicos, entregándonos una obra literaria de tan singular belleza.

De todas maneras, si se nos dice que la historia está basada en un hecho real, tampoco nos sorprende. En ella reconocemos lo que ya es un mito en nuestra cultura. Nos presenta, sin duda, algo muy familiar de nuestras sociedades, porque ha sucedido de maneras más o menos parecidas y posiblemente sucede y sucederá también, nadie sabe cuántas veces.

Que la novela esté o no esté basada en un hecho de la vida real, con nombres, fechas y señales, considero que es algo irrelevante. Lo que interesa realmente es cómo se nos presenta la historia, el estilo, las formas expresivas que crea y utiliza para darle vida y color, los recursos que usa para impactarnos, para conmovernos. Esto es lo importante.

Cuando me encontraba en el proceso de reunir el material bibliográfico para esta tesis, es decir todo lo que se ha escrito sobre la novelística de Gabriel García Márquez, supe que ya existe un trabajo escrito por Pedro Lastra, llamado "La Tragedia como Fundamento Estructural de La Hojarasca", el cual fue publicado como parte de una serie llamada "Nueve Asedios a García Márquez".

Considerando que la lectura de dicho trabajo me sería de gran valor para esta tesis, lo busqué afanosamente en todas las bibliotecas y hemerotecas a las que tuve acceso, pero desafortunadamente no me fue posible encontrarlo.

Lo lamenté muchísimo, aunque de todas maneras, el sólo saber que existe este trabajo, el cual ha tenido muy buenos comentarios, tiene para mí un gran valor, porque me está indicando que ésta no es la primera vez que una novela de Gabriel García Márquez es enfocada desde el punto de vista de la Tragedia griega.

Aparte de eso, tuve la suerte de encontrar una bibliografía abundante en información, de gran valor para realizar este estudio.

Lo anterior, agregado a la acertada y paciente asesoría de una catedrática de alto nivel académico, profundos conocimientos en el campo clásico y particular sensibilidad humanista, como la Licenciada Margarita Morales, me hizo posible elaborar este trabajo que hoy someto a la consideración del Tribunal examinador de la Facultad de Humanidades de la Universidad San Carlos de Guatemala, como requisito para optar el título de Licenciada en Letras.

## 2. METODO TEMATICO

En este trabajo hemos analizado los rasgos de la novela CMA que son similares a los de la tragedia griega, para lo cual escogimos el método temático.

En virtud de que se trata de dos formas distintas, como lo son el relato y el drama, estos rasgos se encuentran más en la materia que en la forma; más en el contenido (temas y motivos) que en la estructura.

Al referirse al método temático Enrique Anderson Imbert advierte la importancia de recordar que, este método debe vigilar el tema concreto de la obra y no un tema abstracto de la misma, ya que de lo contrario se corre el riesgo de hacer un análisis muy superficial. Por otra parte advierte también que el tema es inseparable de la configuración total que el escritor le ha dado.

En el método temático, dice:

"El tema es inseparable de la configuración total que el escritor le ha dado. El método temático, pues, debe vigilar el tema concreto de la obra, no un tema abstracto en la obra. No escinde la obra en forma y contenido, sino que ilumina, para verlos mejor, sus temas, sean reales o ideales; y los temas, así vistos, aparecen a lo largo de la acción, dentro de escenas y situaciones, desplegados en alegorías, en forma de leitmotiv que regula toda una obra o en el salto de trampolín que da el escritor desde ciertos materiales elegidos." (1: 68)

Naturalmente no vamos a pretender escindir la obra en forma y contenido. Nos interesan los temas actuando en el relato, las escenas que crea, las situaciones, los tipos, los mitos, los leitmotiv, los emblemas, que nos conducen a descubrir todo lo que la obra tiene de dramático y de patético y, en fin, lo que la relaciona con la tragedia griega.

El vínculo entre lo que es contenido y estructura es tan grande que no es fácil distinguir una cosa de otra. Algunos de los rasgos de la tragedia que también se ven en la novela podrían considerarse al mismo tiempo de índole material y formal.

Como ejemplo de lo anterior podemos decir que, en cierta manera es posible percibir en la novela la presencia de un Coro, encamado en el pueblo que presencia, observa, se conmueve y hasta participa en el drama de Santiago Nasar.

Asimismo podemos advertir también que se da una forma particular de Anagnórisis en dos de los momentos más dramáticos del relato de CMA, como más adelante veremos.

Sin embargo, está visto que la mayor riqueza de señales y de rasgos trágicos en esta novela se encuentra en el campo del contenido. Esto hizo que el método más adecuado para este trabajo sea el Método Temático.

Este método es presentado por Wilfred Guerin, Earle G. Labor Lee Morgan y John R. Willingham en el libro "INTRODUCCION A LA CRITICA LITERARIA" como "Método Exponencial", o "Enfoque exponencial", o "Enfoque simbólico", en virtud de que supone un "rastreo de temas".

Estos temas -dicen los autores mencionados- contienen símbolos o imágenes que tienen una fuerte carga significativa y que nos ayudan a conocer, comprender y apreciar más la obra, así como el mensaje y la emoción que ha querido transmitirnos el artista.

Señalan también los autores de este libro que:

"A veces esos símbolos son también imágenes arquetípicas, como lo hemos visto en el enfoque Mitológico; en este sentido vienen a ser casi lo mismo que los exponentes de experiencia. Sin embargo, en vez de multiplicar términos y definiciones, destacaremos el concepto del exponente porque este término incluye más de lo que habitualmente entendemos por una imagen, un símbolo o un arquetipo específicos.

Sea que lo llamemos enfoque exponencial o simbólico, o que lo identifiquemos acuñando un término como "temático", estamos haciendo lo que hace cualquier lector familiarizado con la literatura. Reconocemos modelos o tipos de imágenes y símbolos que nos conducen a una apreciación constantemente profundizada de la literatura. La imagen conduce a la imagen, la idea a la idea, hasta que finalmente se nos lleva a experimentar el "significado" de la obra."

(16: 174).

Los autores del libro citado anteriormente definen el "Exponente" de la siguiente manera:

"En una obra literaria, signo o símbolo que apunta hacia un patrón de SIGNIFICADO, una idea recurrente o una emoción o actitud. Puede servir como clave para una apreciación mucho más profunda de la obra."

(16: 251)

Es decir que el concepto de exponente, en opinión de dichos autores, resulta más completo y adecuado para definir este método de análisis, ya que, según señalan, incluye más de lo que se entiende habitualmente por una imagen, un símbolo, o un arquetipo específicos.

Al leer por primera vez CMA, resulta asombrosa la enorme cantidad de estas señales que desde el principio se van presentando, cada una con una poderosa fuerza significativa que apunta no solamente en una sino en varias direcciones.

De allí que no resulta necesario "rastrearlas" mucho, ya que ellas solas nos van saliendo al paso. Lo que resta es seguir las, estudiar las, analizar las y encontrar su significado, en particular y en conjunto.

### 3. ANTECEDENTES

Lo que me propongo investigar es una cierta forma de paralelismo entre la Tragedia griega y la novela CMA del escritor colombiano Gabriel García Márquez, considerando que cada uno de los rasgos comunes a estas dos creaciones, de género tan distinto, tiene un especial significado en la descripción de este cuadro humano que tan magistralmente nos presenta este novelista.

La antigua cultura griega -incluyendo la tragedia- es parte de las más profundas raíces culturales e históricas del mundo occidental. Y cabe reconocer que una buena parte de lo que somos en la actualidad se lo debemos a la antigua Grecia. En nuestra cultura permanecen, desde siglos, numerosas ideas, conocimientos y creencias griegos antiguos.

Los principios científicos, políticos, filosóficos de nuestro mundo actual, nuestro arte mismo, no podrían ser estudiados ni comprendidos sin remontarnos a la antigüedad griega. No solamente en nuestro idioma, sino también en los que más se hablan en el mundo occidental, proliferan vocablos de la antigua Grecia, tales como "metafísica", "psiquis", "democracia"... La lista es interminable.

Tampoco podríamos estudiar el teatro como género literario ni como fenómeno social si no volviéramos la vista hacia los remotos tiempos de Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Así pues, la cultura griega, el teatro griego, no son fenómenos sociales ni hechos históricos que hayan quedado allá muy lejos, en los remotos siglos V y IV antes de Cristo. Están aquí con nosotros, por derecho ancestral, vivos y palpitantes y son nuestros, como nuestra misma piel, como nuestros huesos y nuestra sangre.

No es raro ver que la tragedia griega enriquezca, como fuente nutricia, manifestaciones artísticas y literarias contemporáneas, especialmente en el teatro. Obras como "El Luto le sienta bien a Electra" de Eugenio O'Neil y "Asesinato en la Catedral" de T.S. Eliot, pueden considerarse como grandes tragedias de nuestro mundo actual.

Tampoco resulta extraño que en una manifestación artística tan profundamente humana como es esta novela de Gabriel García Márquez puedan advertirse rasgos de nuestros más lejanos ancestros griegos.

Werner Jaeger hizo interesantes estudios sobre la cultura y la educación de la Grecia antigua\*. El concepto de cultura para el espíritu griego está muy vinculado al

\* Ver página 108. Bibliografía No. 17

de educación, ya que la educación supone ser el medio de conservación y transmisión de los conocimientos que la comunidad posee.

La combinación de estos dos conceptos es lo que en el mundo griego se conoce como "Paideia". Según refiere Jaeger, etimológicamente "Paideia" se deriva del griego "paidos", que significa niño, el cual se extiende al concepto de educación y alcanza también al de cultura.

Según nos advierte Jaeger:

"La educación es el principio mediante el cual la comunidad humana conserva y transfiere su peculiaridad física y espiritual".

(17: 3)

El concepto de cultura se refiere al caudal de conocimientos, ideas y manifestaciones particulares que produce, transmite y conserva una sociedad. Visto de esta manera, es cultura toda manifestación de una sociedad, así como sus valores, sus conocimientos técnicos, métodos de producción, tradiciones, música, arte y hasta la manera de hornear un pan o de bañar a un niño.

Al respecto, Jaeger dice que:

"Entendemos por cultura la totalidad de manifestaciones y formas de vida que caracterizan a un pueblo".

(17: 6).

Toda sociedad tiene una cultura y una educación que le son propias. Aún la más primitiva y rudimentaria las tiene. Sin embargo no está consciente de ellas porque no cuenta con lo que se pudiera llamar "puntos de referencia". Es decir, que una comunidad no advierte que tiene, por ejemplo, un concepto particular de lo que es la creación, la vida, la muerte o el cosmos. Para los miembros de dicha comunidad, la creación, la vida, la muerte y el cosmos son lo que son, como ellos lo entienden y punto.

Esta vivencia de nuestra propia cultura, con sus creencias, valores y especiales manifestaciones sólo la tenemos cuando por alguna razón hacemos comparaciones con otras culturas ajenas a la nuestra, o cuando comparamos las costumbres y creencias de antaño, practicadas por nuestros padres y abuelos, con las nuestras o las de las nuevas generaciones.

Sobre esto nos dice Jaeger:

"La educación es una función tan natural y universal de la comunidad humana, que por su misma evidencia tarda mucho tiempo en llegar a la plena conciencia de aquellos que la reciben y la practican".

(16: 19)

Por otra parte, los ideales, los valores, de una sociedad son siempre retratados en personajes míticos cuya conducta es ejemplar, ya sea porque se trata de seguirla o de evitarla.

A este respecto también apunta Jaeger que:

"La educación no es posible sin que se ofrezca al espíritu una imagen del hombre tal como debe ser".  
( 16: 19)

O sea que en la misma cultura está contenido el ideal del hombre y en ese ideal, el sistema de valores y antivalores de una comunidad.

De todo esto lo que se deduce es la importancia que siempre tendrá, para conocer nuestra cultura y nuestra educación, el reencuentro con nuestra propia "paideia", tanto la de antaño como la de hogaño, así como el valor inmenso que reviste para nuestros pueblos de la América Latina conocer nuestras raíces y, entre ellas, las de la antigüedad griega.

### 3.1. LA TRAGEDIA GRIEGA

#### 3.1.1. DESCRIPCION.

No es mi intención hacer un estudio exhaustivo sobre la tragedia griega, Esto llevaría volúmenes y, de hecho, ya se ha escrito bastante y se estudiará también sobre tan apasionante tema, ya que para nuestras sociedades occidentales representa una fuente inagotable de investigación. Para nuestro propósito me limitaré a describir algunos de sus rasgos más esenciales, los cuales considero necesarios para este enfoque de Crónica de una Muerte Anunciada.

La mejor definición de la Tragedia la encontramos en el *Arte Poética* de Aristóteles, cuando nos dice que:

"Es, pues, la tragedia, representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente, y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de las pasiones"  
(2: 39).

El valor educativo de la tragedia debe haber sido muy grande para los griegos, desde el momento en que Aristóteles dice que, moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de las pasiones.

Esto podría explicar porqué las autoridades animaban a los ciudadanos griegos a asistir a las representaciones trágicas y les pagaban el valor del boleto a quienes no tenían dinero.

Silvio D'Amico nos dice a este respecto que en Atenas las representaciones:

"Tenían lugar una vez al año. El pueblo tenía entrada libre, y esto explica porqué en ciudades mucho más pequeñas que las modernas metrópolis los teatros eran tan grandes. La competencia dramática en Atenas tenía todo el carácter de una celebración excepcional y solemne."  
(5: 34)

Por otra parte nos dice también Silvio D'Amico, a propósito de la importancia que tenía la Tragedia en la antigua Grecia, lo siguiente:

"La pasión que por el Teatro tuvieron los griegos, los atenienses en particular, fue más que una manía un furor. Se dice que Atenas había gastado más para el Teatro que para la flota. Cuando el costo de los espectáculos subió

tanto que hubo necesidad de pedir una pequeña contribución para entrar, Pericles se apresuró a fundar un fondo especial, el "theoricon", para pagar la entrada a los ciudadanos pobres con dinero del Estado. Los más grandes pensadores de Grecia han juzgado al Teatro diversamente desde el punto de vista moral. Pero si Sócrates muestra cierto desprecio por las representaciones dramáticas, si Platón propone abiertamente que se prohíban, y si, por el contrario, Aristóteles las pone como fundamentos de la educación humana, una cosa es cierta: que los tres reconocieron su enorme importancia en la vida griega".

(5: 35)

### 3.1.2. ORIGENES:

Puede decirse que la Tragedia griega nació, antes que nada, de la música, ya que, según se nos refiere, se originó en una festividad popular dedicada al espíritu de Dionisos, el dios de la alegría, de la naturaleza, de la generación, de la vida vegetal y animal.

Eran cantos de sátiros, es decir hombres vestidos con pieles de cabros o machos cabrios, y de ménades, o mujeres adoradoras del espíritu de Dionisos.

Más tarde se agregó al Coro un actor que respondía a los cantos y que representaba a un personaje, al que llamaban "agonista". A éste se agregó otro, llamado "deuteragonista" o segundo actor. Y luego de éste vino otro llamado "tritagonista" o tercer actor y, más tarde otro llamado "tetragonista" o cuarto actor... hasta quedar formados los dramas completos con sus personajes.

Según se nos cuenta, nunca hubo actrices, ya que los personajes femeninos eran representados por actores varones. La razón de esto era posiblemente que la actuación demandaba una mayor estatura y fuerza física, a pesar de que los actores usaban una máscara que también funcionaba como amplificador de la voz llamada "persona" y unos zapatos especiales que les daban mayor estatura, llamados "coturnos".

### 3.1.3. CARACTERÍSTICAS.

Las principales características de la Tragedia, según nos señala Silvio D'Amico en su libro *Historia del Teatro Dramático*, son:

1. Su simplicidad. Se trata de una trama sencilla.
2. Es más narrada que actuada. El contenido está más en los parlamentos de los personajes.
3. No se representan desgracias en escena. Nadie mata a nadie sino que las muertes y hechos violentos son referidas por algún personaje.
4. Las tres unidades aristotélicas.

Las "tres unidades aristotélicas", según nos explica D'Amico en su libro mencionado, fueron llamadas así por los humanistas del siglo XVI porque las encontraron como normas por primera vez en el *Arte Poética* de Aristóteles. Ellas son: Unidad de Acción, Unidad de Espacio y Unidad de Tiempo.

La Unidad de Acción se refiere a que la tragedia presenta una sola historia; la Unidad de Espacio, a que el drama que se presenta se realiza en un solo lugar; la unidad de tiempo, a que la acción sucede "de sol a sol", o sea que no tarda más de veinticuatro horas.

D'Amico considera que estas características se deben posiblemente a las siguientes causas:

1. Que los actores son pocos.
2. La dificultad de movimiento que éstos tenían en escena.
3. Las dificultades de audición (a pesar de que las "personas" les aumentaban la voz).
4. La presencia constante del coro.
5. Las dificultades de los cambios de escena.

(5: 29)

Una característica propia de la tragedia que más impacto produce en el espectador es que el hecho criminal, la violencia, ocurre siempre entre personas muy allegadas, amigas, o parientes cercanos y aún de consanguinidad.

A este respecto, Aristóteles nos dice lo siguiente:

"Vese desde luego ser necesario que las acciones recíprocas de los hombres sean o entre amigos o enemigos, o entre personas neutrales. Si el enemigo matare al enemigo, no causa lástima, ni haciéndolo ni estando a punto de hacerlo, sino en cuanto al natural sentimiento; ni tampoco si se matan los neutrales (es decir quienes no son amigos ni enemigos) Mas los que se ha de mirar es cuando las atrocidades se cometen entre personas amigas como si el hermano mata o quiere matar al hermano, o el hijo al padre o a la madre, o hace otra fechoría semejante".

(2: 52).

Otra de las características de la Tragedia griega es que desde el inicio de la representación de la obra, el espectador ya sabe cuál y cómo va a ser el final del drama. La misma música y cantos del Coro ya eran, indudablemente, totalmente conocidos por el público. Sin embargo el conocimiento previo de la catástrofe o etapa final del drama, no hacía que la emoción se perdiera sino que, por el contrario, la tensión se mantenía desde el principio al fin, por la misma razón de que algo realmente espantoso se veía venir y no había manera de evitarlo.

Acerca de esto nos dice Federico Nietzsche en su libro *El Origen de la Tragedia*:

" 11 ) El argumento no debe interesar por la curiosidad, es decir, el interés no debe depender de la acción. Los personajes, al contrario, deben ser conocidos de antiguo y

respetados como prehistoria mítica del pueblo. Como mito, el acontecer está próximo, pues sólo la historia conoce la lejanía en el tiempo; a la vez, empero, y también como mito, está lejano, es decir, muy por encima de los individuos. Por el ciclo épico, por los líricos, se conocían todos los argumentos, y todos los dramaturgos tratan los mismos asuntos."

(21: 298)

### 3.1.3.1. EL DRAMA. *HAMARTIA*. *ETHOS*. *DIANORIA*.

**DRAMA:** Del griego "draomai" (actuar) Básicamente significa acción. O sea que el personaje no solamente expresa la poesía cantada o hablada sino que se mueve en escena y re-presenta al personaje.

De esto dice Aristóteles:

"Llamo estilo deleitoso al que se compone de número, consonancia y melodía. lo que añadido de las partes que obran separadamente es porque algunas cosas sólo se representan en verso, en vez que otras van acompañadas de melodía. Mas, pues se hace la representación haciendo y diciendo, ante todas cosas el adorno de la perspectiva necesariamente habrá de ser parte de la tragedia, bien así como la melodía y la dicción, siendo así que con estas cosas representan".

(2. 39)

La perspectiva es la escenografía y la dicción es la expresión del pensamiento por medio de las palabras, dichas por los actores.

***HAMARTIA*.** Es la única falta que comete el héroe trágico, la cual desencadena su desventura.

El desarrollo de la tragedia sigue una secuencia de etapas que van de la siguiente manera:

I. ***PERIPECIA*.** El héroe trágico es una persona buena, noble y aventajada. Tiene fortuna y felicidad. Sin embargo, al producirse la *Peripecia*, se da un cambio radical en su vida. De pronto se dirige hacia la desgracia.

II. ***ANAGNORISIS*.** El héroe se da cuenta de que ha cometido una falta muy grave, la cual es la causa de su desgracia. El reconocimiento de la culpa es lo que se llama *Anagnórisis*.

Sin embargo también se conoce como *Anagnórisis* al momento en que se devela un misterio. Es decir que hay un reconocimiento, pero no de una culpa sino de algún hecho que ha permanecido ignorado o de alguna persona cuya identidad no se conocía.

III. ***CATASTROFE*.** Esta última etapa trae el final, terrible e inevitable.

**ETHOS Y DIANOIA.** En griego, *Ethos* significa "Costumbre" y *Dianoia*, "Reflexión". *Ethos* es la raíz etimológica de "ética". En lo que se refiere al teatro trágico griego, son dos conceptos inseparables que se refieren a la acción del personaje. El *Ethos* es la acción propiamente dicha y la *Dianoia* la explicación de esa acción. Podríamos decir que la *Dianoia* y el *Ethos* corresponden a la intención y al hecho. Estos conceptos, a su vez, están relacionados con la *Hamartía*, ya que esta acción es la única falta en que el héroe trágico ha caído.

La *Hamartía* supone que, por una mala reflexión, o por una irreflexión, (*dianoia*), el héroe trágico contravino la costumbre (*ethos*), cayendo en falta (*hamartía*).

**HYPOCRITES.** Es el actor que representa al personaje. Etimológicamente significa "el que constesta".

### 3.1.3.2. PATHOS. COMPASION Y HORROR.

**PATHOS.** Básicamente es pasión, en todas sus formas. Es pasión como sentimiento incontrolable, obsesivo y devorador y es pasión como pena, o como dolor intenso y profundo.

**COMPASION Y HORROR.** Son las dos emociones básicas que despierta la tragedia en el espectador. La compasión responde a un impulso de solidaridad, ante alguien que recibe un castigo terrible por su hamartía. Y el terror surge en la conciencia del espectador porque ante sí mismo reconoce que él eventualmente habría podido ser capaz de cometer esa misma falta.

**EMPATIA.** La palabra tiene el mismo origen etimológico que "simpatía". Es la relación de identificación que surge entre el personaje que actúa y conmueve y el espectador que se impresiona y se emociona con lo que le sucede a aquél.

La *empatía* es lo que nos hace sentir como en carne propia, la vida del héroe, es lo que nos hace humedecer los ojos en los momentos más tiernos o tristes del drama.

La *empatía* se da fácil porque el héroe tiene siempre cualidades buenas, a pesar de haber caído en una falta. Esto es muy importante en el esquema de valores que presenta la tragedia. Por eso es que Aristóteles, cuando señala las diferencias que existen entre la Tragedia y la Comedia, dice:

"Tal es también la diferencia que hay entre la Tragedia a la Comedia; por cuanto ésta procura imitar a los peores y aquélla a los mejores que los de nuestro tiempo"  
(2: 27).

**HORROR.** El horror se produce en el espectador al contemplar las cosas horribles que acontecen al personaje. Aunque éstas sólo se mencionan o se narran y nunca se presentan en escena, lo cual es una norma que se cumple con bastante rigor.

Otra circunstancia que produce el horror que siente el espectador es que, como ya señalamos, los crímenes suceden entre personas muy allegadas.

### 3.1.3.3. EL CORO.

De acuerdo con la teoría sobre el origen de la Tragedia, fue el Coro el primer elemento de ésta. Posteriormente se fueron agregando, como ya se dijo, los personajes indicados como protagonista, deuteragonista, etc.

Sobre este aspecto, Federico Nietzsche nos dice lo siguiente:

"La historia del nacimiento de la tragedia griega nos revela ahora, con luminosa precisión, que la obra de arte trágica de los griegos nació realmente del genio de la música y, con la ayuda de este pensamiento, creemos haber interpretado exactamente, por primera vez, el sentido primitivo y singular del coro"  
(21: 88)

Indudablemente el Coro tuvo siempre una particular importancia, no sólo porque era el que entonaba los cantos, sino porque además a éste correspondía conducir el tono emotivo del drama.

Silvio D'Amico nos dice a este respecto lo siguiente:

"Observemos, para entendernos, que el Coro griego no tiene ninguna semejanza con el de nuestro melodrama. En el melodrama moderno el Coro es una masa de actores de fondo, de personajes que hablan y actúan no individualmente, sino en grupo, en el último plano del cuadro escénico: de todos modos, personajes. El Coro griego en cambio, como hemos visto, no es originariamente un personaje. Es un residuo lírico de la personalidad del poeta, que todavía no se resigna a renunciar a la expresión directa de sus sentimientos. Por esto el Coro se ha definido como "la voz del poeta"; como "el espectador ideal"; ha sido llamado "una barrera moral" puesta entre la Tragedia y el público. Y se ha observado que realiza misiones prácticas: expone antecedentes, hechos anteriores, hace conocer lo que ocurre entre uno y otro episodio fuera de la vista de los espectadores; en algunas ocasiones hace abiertamente las veces de la didáctica (y podría decirse que, separando un episodio de otro, en cierto modo suple también al telón)".  
(5: 24-25).

Podemos recordar también que en algunas tragedias, como *Las Suplicantes* de Esquilo, el Coro constituye el personaje principal.

### 3.1.3.4. LA CATHARSIS. LA ATE. EL TRENO.

La *Catharsis* es una liberación emotiva que experimenta el espectador luego de haber sentido y vivido (a través de los personajes) profundas emociones

de compasión y terror, a lo largo de la tragedia. El espectador se libera de esa carga emotiva y cuando sale del teatro va, por así decirlo, como "purificado".

Acerca de esto nos dice Silvio D'Amico lo siguiente:

"El espectador que asiste al espectáculo trágico, ve objetivadas, fuera de él, las pasiones turbias que más o menos confusamente se agitan en el fondo de su alma y, objetivándolas, y contemplándolas así desde el exterior, se libra de ellas."

(5: 28 )

"En realidad -agrega D'Amico siempre refiriéndose a la catharsis- algo no muy diferente de las "confesiones provocadas hoy día por los psicoanalistas. Y éstas también se llaman "catharsis".

(5: 28)

**LA ATE.** La *até* es una especie de "ceguera" que temporalmente se apodera del personaje. Es lo que le impide ver la realidad y le hace cometer cualquier locura. La *até* es casi siempre producto de una pasión o una emoción incontrolable, como la cólera de Aquiles, que le hizo abandonar la lucha; el amor desenfrenado de Paris por Helena, que le hizo raptarla; la rabia de Medea por el adulterio de su marido, que le hizo matar a sus hijos...etc.

**EL TRENO.** Es un grito desgarrador de desesperación y de dolor que emite el héroe en el momento más patético de la tragedia.

### 3.1.3. 5. EL MITO.

El mito es un producto cultural. Representa un personaje y un hecho histórico pero en una forma intemporal.

La tragedia, como podemos ver, representa un hecho memorable. Este hecho trágico supone una única y gravísima falta cometida por un hombre bueno, por la cual recibe un castigo espantoso.

O sea que tanto el personaje como los hechos son ejemplares y, al convertirse en paradigma, surge el mito.

Los hechos son tan trascendentales que definen, dibujan, caracterizan a los personajes. Así podemos decir que Ifigenia es "la joven sacrificada"; que Edipo es "el hombre que mató al padre y se casó con la madre", que Medea es "la esposa furiosa que mató a sus hijos y a la amante de su marido... etc.

Los nombres se van identificando con los hechos, hasta crear antonomasias. Penélope, la mujer fiel, Ulises, el hombre que vuelve al hogar, etc.

### 3.1.3. 6. EL DESTINO (ANANGKE)

En griego la palabra "*anangké*" a la vez significa "necesidad y "destino". Es algo que debe cumplirse y se va a cumplir.

Si es cierto que el destino existe y está en algún ámbito no espacial y desconocido, desde siempre, de alguna o de otra manera puede sernos dado conocerlo, a través de presagios, signos preadmonitorios o señales que las personas interpretan. Los griegos creían en el destino y a menudo trataban de atisbarlo, consultando el Oráculo o las vísceras de los animales que sacrificaban.

### "EL HORROR DE CASANDRA".

La historia de Casandra es algo muy ilustrativo para comprender el sentir de los antiguos griegos respecto al destino.

Casandra era una joven virgen, consagrada al cuidado del templo de Apolo en Troya. Ese mismo dios le había dado el don de conocer el futuro.

Cuando vencieron en Troya los jefes griegos invadieron y saquearon la Ciudad. Uno de ellos, Ajax, violó a Casandra en el templo de Atenea, lo que trajo para los griegos la cólera de la diosa. Otro de ellos, Agamenón, dispuso llevársela a su palacio y tenerla como su "esposa secreta", porque que su mujer, Clitemnestra, ya no le inspiraba pasión. Muchos le advirtieron que aquello era una locura, una profanación que le traería consecuencias graves.

La misma Casandra trató de convencer a Agamenón de que aquel desatino sería funesto. Conociendo el futuro, ella sabía que en el palacio de Agamenón su esposa Clitemnestra y Egisto, el amante de ésta, habían planeado asesinarle tan pronto volviera de la guerra y que, además de Agamenón, Casandra también moriría de una manera espantosa.

Pero he allí que Agamenón estaba enceguecido de soberbia, de poder y de lujuria (por la *Até*) y no atendió razones.

Casandra entonces se resignó a su suerte, y con una risa siniestra consoló a su madre y a su familia, asegurándoles que su muerte marcaría el principio de la caída de toda la estirpe de Agamenón, ya que una serie de crímenes horribles se desencadenaría en el seno de aquella familia.

Agamenón se llevó a Casandra a su palacio y al llegar, ambos fueron acuchillados por Clitemnestra y Egisto. El destino, inexorablemente, se cumplió.

### 3.1.3. 7. LAS ARETAI.

La *areté*, (o las *aretai*, en plural) es un concepto de virtud en el mundo griego antiguo. Pero no es una virtud en el sentido ético como normalmente la conocemos. Más bien se trata de una "cualidad" propia de cada personaje.

Werner Jaeger nos dice a este respecto lo siguiente:

" El tema esencial de la historia de la educación griega es más bien el concepto de *areté*, que se remonta a los tiempos más antiguos. El castellano actual no ofrece un equivalente exacto de la palabra. La palabra "virtud" en su acepción no atenuada por el uso puramente moral, como expresión del más alto ideal caballeresco unido a una conducta cortesana y selecta y el heroísmo guerrero, expresaría acaso el sentido de la palabra griega. Este hecho nos indica de un modo suficiente dónde hay que buscar su origen. Su raíz se halla en las concepciones fundamentales de la nobleza caballeresca. En el concepto de la *areté* se concentra el ideal educador de este período en su forma más pura".

(17. 20-21).

Cabe señalar que las *aretai* varían según la clase de persona de que se trate y solamente son propias de la clase aristocrática. Según se dice, los esclavos no tenían *areté*. Curiosamente, sí se habla de las *aretai* que tenían algunos caballos de raza.

Werner Jaeger por su parte insiste en definir este concepto de la manera más exacta para que podamos estar en condiciones de comprender más profundamente a la cultura griega.

"El concepto de *areté* es usado con frecuencia por Homero, así como en los siglos posteriores en su más amplio sentido, no sólo para designar la excelencia humana, sino también la superioridad de seres no humanos, como la fuerza de los dioses o el valor y la rapidez de los caballos nobles. El hombre ordinario, en cambio, no tiene *areté*, y si el esclavo procede acaso de una raza de alta estirpe, le quita Zeus la mitad de su *areté* y no es ya el mismo que era. La *areté* es el atributo propio de la nobleza. Los griegos consideraron siempre la destreza y la fuerza sobresalientes como el supuesto evidente de toda posición dominante. Señorío y *areté* se hallaban inseparablemente unidos. La raíz de la palabra es la misma que la de "aristos", el superlativo de distinguido y selecto, el cual en plural era constantemente usado para distinguir la nobleza".

(17: 21)

Vemos, pues, que la vinculación de lo aristócrata con las *aretai* se origina en que ambas palabras tienen una misma etimología: *aristos*. Y responden a conceptos similares de excelencia, calidad, clase, superioridad, etc.

Las *aretai* son también diferentes en lo que se refiere a los hombres y las mujeres. O sea que para ellas y para ellos se aplican diferentes códigos de procedimiento.

De acuerdo a estos parámetros, el hombre, por encima de todo, ha de ser valiente, y de ser posible hasta temerario. De allí que *andreia* es la misma palabra para designar la valentía y la masculinidad.

Aristoteles se refiere a esto cuando explica las características de la tragedia, diciendo que, en la misma, las "costumbres" que se presentan deben ser buenas y deben "cuadrar" a las personas.

"Pues ser varonil es bueno, pero a una mujer no cuadra ser varonil y valiente"  
(2: 54)

Por su parte, Werner Jaeger apunta lo siguiente:

"El afán de distinguirse y la aspiración al honor y a la aprobación aparecen al sentimiento cristiano como vanidad pecaminosa de la persona. Los griegos vieron en ella la aspiración de la persona a lo ideal y sobrepersonal, donde el valor empieza. En cierto modo es posible afirmar que la areté heroica se perfecciona sólo con la muerte física del héroe. Se halla en el hombre mortal, es más, es el hombre mortal mismo. Pero se perpetúa en su fama, es decir, en la imagen de su areté, aun después de la muerte, tal como le acompañó y lo dirigió en la vida.  
(17: 25)

O sea que si bien es cierto que el hombre es mortal, se perpetúa en la fama, es decir que encuentra la inmortalidad en el recuerdo de lo que fue en vida, con sus actos y sus virtudes.

De esta manera se explica cómo es que el héroe griego no teme a la muerte sino a la forma en que será recordado después de haber muerto.

Con frecuencia los héroes homéricos se muestran particularmente preocupados por el recuerdo que habrá de quedar de ellos después de morir y puede advertirse que prefieren una vida corta pero digna de ser recordada por los demás, en lugar de una larga vida pero desprovista de grandeza y de honor.

#### **LA HYBRIS.**

Esta idea del heroísmo a partir de la *areté*, nos conduce a otro concepto muy griego: La *Hybris*.

La *hybris*, según nos explica Werner Jaeger, es atribución de los grandes personajes. Es sinónimo de "soberbia" y surge del concepto del honor, ya que, como dijimos antes, el griego era un hombre muy preocupado por su imagen y su prestigio. Esto se manifiesta en el varón, especialmente en lo que, como ya señalamos también, se refiere a la valentía como la más genuina *areté* masculina.

### 3.2. LA NOVELA LATINOAMERICANA.

La novela latinoamericana presenta enfoques críticos de la realidad y del devenir del hombre latinoamericano. Lo estudia como pocos analistas y nos da una visión viva y palpitante de su vida, de sus heridas, de sus sueños y aspiraciones.

Pero no sólo eso: El escritor latinoamericano es, en la parte que le corresponde, a la vez observador y protagonista del drama de su comunidad. Su punto de vista, por lo tanto, arranca de su vivencia y de su observación. Esto le da el especial privilegio de ser, casi simultáneamente, apasionado y objetivo.

Ernesto Sábato se refiere a esto en su libro *El Escritor y sus Fantasmas* cuando dice que el escritor es algo así como "el gran testigo" y expresa lo siguiente:

"La inmensa mayoría escribe porque buscan fama y dinero, por distracción, porque meramente tienen facilidad, porque no resisten la vanidad de ver su nombre en letras de molde. Quedan entonces los pocos que cuentan: aquellos que sienten la necesidad oscura pero obsesiva de testimoniar su drama, su desdicha, su soledad. Son los "testigos", es decir los mártires de una época. Son hombres que no escriben con facilidad sino con desgarramientos. Son individuos a contramano, terroristas o fuera de la ley"  
(23: 84)

A los latinoamericanos nos interesa entonces conocer la visión que este hombre proyecta de nuestra vida y de nuestras expectativas. Porque se refiere a nuestro mundo interior y exterior, a nuestras circunstancias, a nuestro destino.

Con intención o sin ella, el escritor, retrata su ambiente y su época. En este retrato, a los ciudadanos de la América Latina nos es posible ver nuestra existencia, nuestras debilidades, nuestras perspectivas, nuestra verdad.

#### 3.2.1. LOS "DEMONIOS".

En la actualidad, en el campo de la creación literaria, se conoce como "demonios" a las ideas, recuerdos, fantasías, etc., que acosan en lo íntimo al escritor, de las cuales él trata de liberarse mediante la expresión estética. Ernesto Sábato les llama "fantasmas", y los describe así:

"Esas oscuras motivaciones que llevan a un hombre a escribir, sería y hasta angustiosamente sobre seres y episodios que no pertenecen al mundo de la realidad; y

que, por curioso mecanismo, sin embargo, parecen dar el más auténtico testimonio de la realidad contemporánea".

(23: 9)

Cabe hacer notar que, en virtud de que el hombre no es un ser aislado, el escritor, por la sensibilidad de que ha sido dotado, no solamente se ve acosado por sus propios "demonios", originados de sus experiencias personales, sino también por los de la sociedad a la que pertenece. El está inmerso en un mundo que es suyo, con el que se identifica y cuya realidad, consciente e inconscientemente, es también la suya.

Indudablemente la novela latinoamericana constituye un fenómeno estético, sociológico y antropológico digno de los más detenidos estudios. Una de las causas del impacto que los escritores de la América Latina han tenido en el ámbito mundial es que trascienden en su visión del cosmos, de la vida y de su drama, los límites de su comunidad, su continente y quién sabe si aún más allá.

Mario Benedetti, en *El Escritor Latinoamericano y la Revolución Posible*, nos dice que:

"...el escritor latinoamericano se halla extremadamente preocupado por el destino global de esa entidad, a la vez abstracta y concreta, que el crítico chileno Ricardo Latchman llamó una vez "nuestro gran continente mestizo" (un mestizaje que, vale la pena aclararlo, no es sólo de razas, sino también de influencias, aspiraciones e ideologías). Por eso en cada poema, en cada cuento, en cada novela, en cada drama, algo más que el obligado contorno de su autor; también está presente el resto de América Latina, con sus distintos modos de sufrimiento y de lucidez, y asimismo, con su eclosión potencial. Y tal presencia, clandestina o palmaria, encubierta o expuesta, según los casos, está otorgando a la obra de los creadores más aptos una contagiosa vitalidad, un lenguaje que por fin es el de todos".

(3: 24-25)

Es decir que el escritor latinoamericano es siempre -no podría dejar de serlo- uno solo con su casa, su barrio, su ciudad, su mundo, su universo. Y no se trata solamente de una forma de identificación, o una afinidad por simpatía o por amor. No: Se trata de una unidad existencial, de ser y de vivir él y su circunstancia, así como lo apuntaba Ortega y Gasset.

El escritor latinoamericano, me dijo recientemente el escritor guatemalteco Raúl Carrillo, es universal.

La existencia de un "inconsciente colectivo" ya no es un misterio en nuestros días. Tampoco escandaliza pensar que en los niveles más profundos de los seres humanos hay un ámbito en el que, como vasos comunicantes, nos encontramos todos en una sola materia, en un solo ser.

"Nada de lo que es humano me es ajeno", dijo alguien alguna vez y tan afortunada frase tampoco fue ajena para el resto de los humanos. En virtud de ello,

nada de lo que es humano resulta ajeno, ni para mí ni para usted, lector, ni mucho menos para los artistas, los escritores y los poetas, cuya visión tiene el privilegio de zambullirse en profundidades sin límites.

El escritor, al liberar sus "demonios" ya sean individuales o sociales (aunque es muy difícil distinguir unos de otros) nos produce una forma de *catharsis*, en la misma medida en que nos damos cuenta de que también son nuestros. De esta manera nos ayuda a superarlos y a ver hacia adelante con mayor claridad.

Esto es, en parte, la razón por la cual la novela nos abre "ventanitas", tanto hacia dentro como hacia afuera de nuestra vida. Y así el escritor nos brinda una mejor orientación y contribuye al análisis de nuestro drama latinoamericano y de nuestras posibilidades. Ello, a su vez, permite o propicia cambios de mentalidad, de condicionamientos, que pueden conducirnos a otros cambios sociales.

Sin imposiciones, sin arengas, el escritor sugiere nuevas ideas, nuevos conceptos, cuestiona principios establecidos y propicia la transformación de nuestras apreciaciones y nuestra vida.

En sus estudios sobre la Tragedia Griega, Federico Nietzsche se muestra sorprendido ante el hecho de que una comunidad tan evolucionada como la griega pudiera necesitar de la tragedia y la *catharsis*. Y es que es una realidad evidente: La tragedia existió porque respondía a una necesidad de la vida griega.

"Música y Tragedia? Griegos y música de tragedia? Los griegos y la obra de arte del pesimismo? Cómo es eso? Los griegos, la raza más discreta, la raza más bella, la más justamente envidiada, la mejor avenida con la vida, precisamente ellos tuvieron necesidad de la tragedia; mas aún: del arte? Y porqué?Cuál es la razón del arte griego? "  
(21: 31)

De igual manera en nuestro mundo actual, si nos preguntamos porqué existe la novela, o qué busca el escritor al concebir novelas, las respuestas, que suelen ser muchas, de alguna manera coinciden.

Algunos escritores dicen: "escribo para testimoniar mi tiempo", como si sólo se tratara de retratar una circunstancia, o de capturar y guardar aquel "tiempo perdido", a lo Proust, o un ambiente; vale decir, una época, con su particular manera de sentir y vivir.

Otros escritores confiesan abiertamente que escriben porque necesitan sacar sus "demonios", como quien desesperadamente busca conjurar de alguna manera esos "fantasmas" o "malos espíritus" que les atormentan, posiblemente tanto a ellos como a sus contemporáneos y a su comunidad.

Aquí podemos ver también que, países de vasta cultura en nuestra actualidad, comunidades que también se caracterizan por ser tan civilizadas, tan equilibradas, y "tan bien avenidas con la vida"... necesitan desesperadamente de la magia del arte, del teatro, de la poesía, de la novela, para conjurar esos "demonios" que intimamente les atormentan.

Visto de esta manera, ¿Qué diferencia hay entre producir una *catharsis* y "conjurar un demonio" individual o social?

Esta es la función de los escritores, de quienes Ernesto Sábato nos dice lo siguiente:

"Esos hombres sueñan un poco el sueño colectivo. Pero a diferencia de las pesadillas nocturnas, sus obras vuelven de esas tenebrosas regiones en que se sumieron y siniestramente se alimentaron, son la ex-presión o presión hacia el mundo de esas visiones infemales; momento por el cual se convierte en una tentativa de liberación del propio creador y de todos aquellos que, como hipnotizados, siguen sus impulsos y sus órdenes secretas. Motivo por el cual la obra de arte tiene no sólo un valor testimonial sino un poder catártico, y precisamente por expresar las ansiedades más entrañables de él y de los hombres que lo rodean".  
(23: 84-85).

Si la Tragedia busca, a través de la compasión y el horror, producir una *catharsis*, la novela, por su parte, a través de la proyección del lector hacia los personajes, busca también conjurar a los "demonios" del escritor y la sociedad a la que pertenece. Y es aquí donde el escritor latinoamericano nos brinda, a través del deleite estético, el mayor tesoro de su creación, tanto objetiva como subjetiva, tanto individual como social, tanto consciente como inconsciente.

### 3.2.2. EL MITO.

Dijimos anteriormente que el mito es un producto cultural y que presenta una situación, un hecho histórico en una forma intemporal. Esto puede darnos una idea más o menos aproximada. Pero una definición exacta del concepto actual del mito no es del todo fácil, sobre todo porque se trata de un concepto que ha venido evolucionando en los últimos años.

Para los griegos la palabra "mito" significaba una historia no verídica, una narración fantástica, posiblemente verosímil pero no estrictamente verdadera.

Una definición que para nuestro propósito resulta bastante satisfactoria la encontramos en el libro *Introducción a la Crítica Literaria*, de Alfred L. Gerin, et al, la cual nos dice:

"En sentido tradicional, relato anónimo que refleja creencias primitivas o que explica los misterios del universo natural. Según teorías más recientes, el mito es una proyección simbólica de los valores colectivos de un pueblo, una articulación de la realidad comunitaria, casi instintiva".  
(16: 254).

Vemos, pues, que en una acepción tradicional, el mito se caracterizó siempre por ofrecer una explicación de la naturaleza para una determinada sociedad; y que,

por otra parte, presenta una actitud ejemplar o un modelo para seguir o para evitar, según el caso.

Pero sucede también que, además de estas características, se han señalado otras muchas en el mito, siempre relacionadas con la importancia que tiene como manifestación humana, y por sus connotaciones antropológicas, filosóficas, psicológicas e históricas en toda sociedad.

Se señalan también, como características propias del mito, una especial forma de anonimidad, ya que se trata de un producto cultural, en cuya creación participan autores anónimos. Además de ello se considera como rasgo propio del mito la constante renovación de su vigencia en la mente colectiva y su capacidad de transformarse. Sobre esto, Jean Rousset nos dice que un rasgo propio del mito es:

"Una anonimidad ligada a su poder duradero sobre la conciencia colectiva; esto va de la mano con una aptitud de hacer y renacer siempre, transformándose. Ductualidad y propiedad indivisa: Por su parte, el relato bastante abierto, lo bastante proclive a las circunstancias de lugar y de tiempo para prestarse a la metamorfosis sin perder su identidad primaria; por otra parte, un bien común que todo el mundo se apropia sin agotarlo jamás".

(22: 9)

El mito capta y presenta una figura ejemplar en una circunstancia también singular, que puede haber sido histórica pero que ya representa simultáneamente lo que ha sucedido, sucede y sucederá.

La Dra. Matilde Elena López, en su ensayo *Cinco Grandes Mitos del Arte en la Edad Moderna*, nos presenta como grandes mitos las figuras ejemplares de Don Quijote, Don Juan Tenorio, Hamlet, Segismundo y Fausto.

Según apunta la Dra. López, cuando un personaje como los mencionados rebasa la calidad de "tipo" para convertirse en arquetipo, en paradigma,

... "tenemos ya -refiere- el símbolo que rebasa la alegoría, y si este símbolo se alza en la poesía universal como modelo clásico, tenemos el mito. Tal es la génesis de los grandes mitos de la poesía moderna".

(19: 17)

En la novela latinoamericana podemos ver que los personajes se definen de una manera universal, viviendo situaciones y dramas que lo mismo pueden darse en Guatemala que en Venezuela, México o Panamá. Esta es una de las razones por las que *El Señor Presidente* de Miguel Angel Asturias, por ejemplo, haya logrado conmover a tantos latinoamericanos. Y lo mismo podría decirse de *El Otoño del Patriarca*, de Gabriel García Márquez, o de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

Acercas de esto nos dice Mario Benedetti:

"En las mejores novelas, en los mejores cuentos que hoy se escriben en América Latina, el personaje no es ni héroe individualista, esa víctima arbitraria del destino, engranaje

de una presión social, el resorte más o menos gastado de una asunción colectiva de la lucha de clases. Hoy en día, el personaje literario es individuo y a la vez es sociedad; es fragmento del plural sin dejar por ello de ser ineluctablemente singular".

(3: 36).

### 3.2.3. LA NOVELA COMO MOTOR EN EL CAMBIO SOCIAL.

La novela nos ayuda a comprender: Cómo es nuestra sociedad, cómo es nuestro inconsciente colectivo, cuáles son sus traumas, sus sueños, sus fantasmas o sus demonios, sus mitos. De qué manera éstos le afectan: Si le reprimen o le alientan y, en fin, si le ayudan o si, por el contrario, limitan o aún impiden su realización humana, su felicidad.

La novela es una zambullida a la profundidad de nuestros sueños, con ánimo explorador, para conocer nuestra realidad interior. Por eso es que esa fantasía, esa representación onírica del escritor, que supone una "realidad irreal", o una "sub-realidad", sin corresponder necesariamente a la realidad concreta, tiene para nosotros una plena validez psíquica.

Así pues, si alguien nos pregunta, ¿Para qué sirve la novela? Cabe responder con otra pregunta: ¿Para qué sirven los sueños?

Cualquier narración, por fantástica que sea, tendrá siempre un mensaje íntimo, identificado con el espíritu humano, que invoque nuestra realidad. y sintonice nuestra emoción. Cabe recordar que, etimológicamente, la estética es una función de la sensibilidad.

Cuando este elemento falta en una narración, decimos que no tiene "quid" y que no tiene vida.

### 3.2.4. LOS SISTEMAS DE VALORES VIGENTES.

Si observamos una sociedad, digamos la nuestra, en lo que se refiere a sus sistemas de valores. ¿podemos decir que es una sociedad perfecta, o tenemos que admitir que necesita de algunos pequeños cambios?

Desde el momento en que las sociedades están integradas por seres humanos, nos damos cuenta de que, a igual que éstos, las sociedades no solo no son perfectas sino que también son perfectibles. O sea que, de esta o aquella manera, a un ritmo más lento o más rápido, van evolucionando.

Es entonces el escritor el que, con o sin intención viene a descubrir nuestros valores y nuestra realidad, al presentarnos el retrato de nuestra sociedad y nuestra vida.

La creación literaria, indudablemente, está llamada a cumplir una misión en su mundo y en su época. La sociedad para la que se ha escrito debe conocerla y de alguna manera debe ser afectada por ella. Si no conmueve, si no sacude a la sociedad, no habrá cumplido esa misión.

La obra literaria no surge *ex nihilo* del corazón y la mente del artista. A través de él se está expresando toda una sociedad y esta expresión va destinada a la sociedad misma. Viene siendo algo así como lo que nos decimos a nosotros mismos desde el más profundo nivel de nuestro ser a través de nuestros sueños. A veces no los comprendemos al principio, pero más tarde o más temprano estamos en capacidad de interpretar el significado de cada uno de sus detalles y el mensaje que a través de ellos hacemos llegar nuestra mente.

## 4. CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA

### 4.1. ASPECTOS FORMALES DE LA NOVELA

Una novela es una novela. Y una tragedia es una tragedia. Eso no se va a discutir. Es evidente.

La estructura que tiene la novela CMA es la de una narración, muy sobria y muy objetiva. Casi fría. Claro que no es un libreto con parlamentos para ser recitados o cantados en un escenario por un coro y determinados protagonistas como en el Teatro griego.

Sin embargo, con un poco de flexibilidad en nuestra apreciación, no es difícil advertir que en ella hay toda una señora tragedia.

Acerca de las tres "unidades aristotélicas" y considerando que existe cierta flexibilidad en ellas en tanto que normas de la estructura de la tragedia, podemos decir que en cierta manera tales unidades se advierten fácilmente en esta novela:

1. Unidad de acción: La novela relata un solo hecho trascendental e impactante: es decir la muerte violenta de Santiago Nasar, por causa de honor.

2. Unidad de tiempo: La acción del drama real transcurre casi "de sol a sol". Es decir que empieza en la mañana del día en que le matan y termina al día siguiente cuando le dan sepultura.

3. Unidad de espacio: La acción se desarrolla en el pequeño ámbito de una provincia anónima, de la cual todo el dato que se puede tener es que está en jurisdicción de Riohacha, Capital del Departamento de la Guajira, Colombia.

La historia muestra una situación social, casi un cuadro clínico para estudiar, y hasta podría compararse a una "nota roja" periodística. Definitivamente, lo que la hace genial es la particular manera en que el escritor nos la presenta.

En términos de tono emotivo, puede decirse que no es una novela romántica. No es idealista. No preconiza la libertad sin restricciones. No salta ni derrumba barreras ni muros sociales. Tampoco tiende al individualismo. Está más cerca de lo clásico, sin ninguna inclinación hacia conceptos de bien o de mal. Es objetiva y con "serena grandeza" expone los hechos, las circunstancias y los detalles de un orden social y un esquema de valores vigente, al cual no cuestiona ni critica sino simplemente, expone.

El estilo de la narración es casi periodístico, insistiendo constantemente en que se trata de una "crónica", dejando que sea el lector el que se conmueva e interprete a su manera la realidad presentada.

La técnica de entrevistar a los protagonistas y testigos confirma un carácter periodístico y un aparente afán de ir a una supuesta "verdad objetiva", más allá de la fantasía o de cualquier subjetivismo.

Este estilo se anuncia desde el título mismo de la novela. Es decir que se trata de una "crónica", aunque desprovista de fechas concretas.

El tiempo de la novela narrada está bastante lejano al de la narración. O sea que pertenece a un pasado remoto. Incluso advierte el narrador que tuvo que volver a "aquel pueblo olvidado" para conversar con los protagonistas y los testigos que pudieran darle mayores detalles sobre cómo sucedieron las cosas.

Un misterio que queda para siempre sin resolverse es el de la participación de Santiago Nasar en la pérdida de la virginidad de Angela Vicario. Hay elementos para hacer conjeturas en una y otra dirección, pero todas resultan ineficientes para establecer la verdad y lo único que permanece inalterable es la duda.

#### 4.1.1. PUNTO DE VISTA.

La novela está relatada por un yo narrador testigo, el cual habla en primera persona. No es un narrador omnisciente, ya que él mismo confiesa haber tenido limitaciones para reunir todos los datos y establecer la realidad de los hechos.

Sin embargo, lo que sí se sabe desde antes del relato, desde el título mismo de la novela, es que Santiago Nasar va a morir irremediablemente: "Crónica de una Muerte Anunciada".

#### 4.1.2. SECUENCIA NARRATIVA.

La novela tiene cinco capítulos, los cuales van, cada uno desde un principio a un final. No hay retrospectivas ni reminiscencias en la mente de los personajes intercaladas en el tiempo.

En el final de cada uno de los capítulos se produce un remate de impacto. Una frase, un hecho determinante.

#### 4.1.3. LOS PERSONAJES.

-SANTIAGO NASAR. El personaje central es, al menos formalmente, Santiago Nasar, ya que es precisamente su muerte, sus causas y detalles lo que se narra a lo largo de la novela. Se trata de un joven de buena posición económica y social. Es muy atractivo "alegre, pacífico y de corazón fácil". Aparentemente tenía todas las ventajas para ser feliz.

Sobre esto comenta una de las protagonistas:

"Imaginate, bello, formal y con una fortuna propia a los 21 años."  
( 21) \*

La desgracia de Santiago Nasar comienza cuando se le señala como el primer hombre en la vida de Angela Vicario.

**ANGELA VICARIO.** Resulta ser entonces el segundo personaje de la historia. Es la novia devuelta por el esposo que no la encontró virgen. También se trata de una joven de buena posición social, aunque con menos dinero. Si bien no era bonita desde niña, al crecer se hizo atrayente. Además poseía todas las virtudes para ser socialmente aceptada y las habilidades requeridas en una buena esposa.

**LOS HERMANOS VICARIO.** Es lo que podríamos llamar un personaje "doble", constituido por los dos hermanos gemelos de Angela Vicario, los cuales dan muerte a Santiago Nasar. Los jóvenes, según se cuenta, son muy parecidos entre sí en el aspecto físico, pero en su manera de ser son distintos. Si bien es cierto que uno de ellos es más agresivo que el otro, ambos se complementan en la decisión de matar a Santiago Nasar. Cada vez que uno de ellos vacila, el otro se encarga de presionarlo para que no desista. Esto ocurre en forma alterna. Podría decirse que el afán de venganza de los gemelos va saltando de uno a otro produciendo una ambivalencia. Y es que, a la vez que aprecian a Santiago Nasar, ambos están plenamente convencidos de que su obligación de honor es matarlo.

**DOÑA LUISA SANTIAGA.** Es un personaje sumamente interesante. En la novela es la madre del narrador y en la realidad extra libro, es la madre del autor de la novela. Este detalle le da un toque de autenticidad al relato.

Doña Luisa Santiago en el relato es es madrina de bautizo de Santiago Nasar, cuyo nombre se lo han puesto en honor a ella. Al mismo tiempo tiene un parentesco de consanguinidad con la madre de Angela Vicario, la recién casada que ha sido devuelta a su casa.

Esta es la razón por la que el narrador en varias ocasiones recuerda que Santiago Nasar, al referirse a Angela Vicario, le decía "tu prima, la boba".

Doña Luisa Santiago es, pues, un personaje crucial, en el que se encuentran las dos direcciones de los hermanos Vicario y Santiago Nasar. Esto la obliga a decidirse a favor de una familia o la otra. De acuerdo a sus convicciones, ella dice que "Hay que estar siempre del lado del muerto".

**PERSONAJES FEMENINOS.** En torno de Santiago Nasar, además de un grupito de amigos, aparte de la figura fatal de Angela Vicario, aparecen otras figuras femeninas importantes. Tiene una novia con la que sus padres le comprometieron desde niño, Flora Miguel, de origen árabe igual que él.

El viejo amor imposible de Santiago Nasar es María Alejandrina Cervantes, la prostituta del pueblo.

\* De aquí en adelante solamente se citará el número de página cuando se refiera a la obra analizada: CMA.

Por otra parte, en la casa de Santiago Nasar, están la empleada doméstica, Victoria Guzmán, y su hija Divina Flor. Victoria Guzmán había sido seducida y abandonada muchos años atrás por el padre de Santiago, Ibrahim Nasar. Al rencor de Victoria por aquel recuerdo, se agregaba ahora la angustia que sentía ante el acecho constante de Santiago Nasar hacia la hija, Divina Flor. Era una angustia con rabia de impotencia, porque la seducción de la muchacha se veía venir inevitablemente. Por su parte, Divina Flor -cuyo nombre resulta tan sugestivo- parecía fascinada por el encanto de Santiago Nasar, incapaz de oponerle resistencia.

**EL NARRADOR Y SU FAMILIA.** El narrador del relato, que sin necesidad de indagar mucho puede decirse que es el mismo Gabriel García Márquez, nunca menciona su propio nombre, pero sí el de los miembros de su familia, tales y cuales se supone que son. Es decir, su madre, Doña Luisa Santiago, su hermana Margot, una hermana monja y sus hermanos.

**EL CORO.** Lo he llamado así, porque es un personaje muy propio de la Tragedia y dentro de la novela es fácil advertirlo. Me refiero a la multitud de amigos, vecinos y habitantes del pueblo que, de cualquier manera, participan con su acción o su no acción, con su voz, con sus rumores o con su silencio, constituyéndose en cómplices del crimen cuando callan lo que está por suceder, sin atreverse a advertir a Santiago Nasar o a su familia que van a matarlo, o cuando angustiosamente ven aproximarse y suceder aquel hecho de sangre tan espantoso, incapaces de intervenir y cambiar el curso de los acontecimientos.

Se ha dicho que el Coro en la Tragedia es el "personaje-espectador ideal". Esto es tal vez porque está constantemente en armonía con el tono emotivo de la obra. En realidad más que estar en armonía, sucede que es el Coro mismo el que conduce la emoción del drama. Silvio D'Amico, como pudimos ver, asegura que el Coro es "la voz del poeta".

En este relato de CMA, el Coro está compuesto, como ya hemos dicho, por amigos, vecinos y gente del pueblo. Está siempre presente y en su momento grita, advierte a Santiago Nasar para que logre evitar la muerte. Después de muerto, sin que se lo pidan, se precipita a dar declaraciones en el juzgado, acaso buscando para sí mismo un desahogo catártico para su pena por la muerte de aquel joven tan apuesto, tan noble, tan especial en su comunidad y, sobre todo, tan suyo.

#### 4.1.4. ESCENARIOS.

El ambiente geográfico es un pequeño pueblo, próximo al mar Caribe y a un río. La clásica visión del paraíso tropical, con su ambiente de costa caribeña, pintoresca y exuberante. No dice el nombre del pueblo. Con frecuencia va de lo paradisiaco a lo prosaico, como es frecuente en los relatos de García Márquez.

Algunos detalles son en extremo pedestres y humorísticos, como cuando se refiere a las incomodidades que presenta la vida en el ambiente rural costeño. De la casa a la que se trasladó la familia de Angela Vicario, dice que,

... "en las noches de mareas altas, los retretes se desbordaban y los pescados amanecían dando saltos en los dormitorios. "

(.77)

No puede decirse que abunde en descripciones de paisajes. Pero cuando se presentan, éstas tienen una especial delicadeza. Algunas de estas descripciones de escenarios resultan encantadoras, con un toque sutil de irrealidad. En otras agrega un velo de misterio y de leyenda, como ésta:

"Hasta entonces no había llovido. Al contrario, la luna estaba en el centro del cielo y el aire era diáfano, y en el fondo del precipicio se veía el reguero de luz de los fuegos fatuos en el cementerio. Del otro lado se divisaban los sembrados de plátanos azules bajo la luna, las cienagas tristes y la línea fosforescente del Caribe en el horizonte. Santiago Nasar señaló una lumbre intermitente en el mar, y nos dijo que era el ánima en pena de un barco negrero que se había hundido con un cargamento de esclavos del Senegal frente a la boca grande de Cartagena de Indias".

( 61)

#### 4.1.5. UBICACION EN EL TIEMPO Y EL ESPACIO.

Varias veces se ha dicho ya que en las novelas de García Márquez, los datos que ofrece sobre las fechas son siempre tan vagos que más que ubicar al lector en el tiempo, parecieran estar tratando de desubicarlo, para crear así otro tiempo propio y aislado.

Nos dice por ejemplo que Santiago Nasar fue muerto, "con cuchillos de carnicero" justamente "un lunes ingrato" del mes de febrero; que tenía 21 años, los cuales había cumplido "la última semana de enero".

Otro dato que aporta es que se iba a casar con Flora Miguel en la Navidad de ese mismo año. Pero no dice de qué año se trata.

En otra parte dice:

"Por aquella época los legendarios buques de rueda alimentados con leña estaban a punto de acabarse. Y los buques que quedaban en servicio ya no tenían pianola ni camarotes para la luna de miel y apenas si lograban navegar contra la corriente".

(20)

Claro que esto es información, aunque no muy precisa si se tratara de ubicar el relato en un nivel del tiempo histórico. Extra libro se ha dicho que los hechos

ocurrieron en los años cincuenta\*. Pero todo eso resulta igualmente vago para establecer el tiempo con alguna precisión.

Tenemos, pues, que en el relato encontramos más una desubicación que una ubicación en el tiempo.

#### 4.1.6. EL FINAL CONOCIDO COMO ELEMENTO DE TENSION EN EL RELATO.

El horror es un elemento que en CMA está siempre presente. Desde el título mismo ya se nos está hablando de muerte y desde el inicio de la narración, se nos está refiriendo que el personaje central de la historia ya es difunto.

Lo mismo sucede con el suspenso, el cual se mantiene siempre, no en razón de que el final se desconozca sino, por el contrario, en que ya desde el principio se sabe el final y que, por otra parte, no va a cambiar.

Esto hace que el libro pueda leerse una y otra vez sin que se pierda la fuerza emotiva que produce.

La razón de esto podría estar en que el suspenso no se alimenta de la curiosidad del lector en saber cómo va a terminar el relato sino en las emociones básicas de compasión y terror que produce.

Cada párrafo dedicado a la descripción de lo hermoso, lo varonil y lo atractivo que es el protagonista, conmueve una y otra vez, con la misma fuerza. Y cada movimiento que avanza en el cumplimiento de su destino, nos produce las mismas emociones de compasión y horror.

Algo muy parecido sucede en Guatemala al contemplar el Baile de la conquista. Vemos que el Príncipe Tecún Umán es hermoso, es valiente y es noble. Y sabemos que va a morir, irremediablemente. Lo vemos danzar, caminar, hablar, y al mismo tiempo sabemos que ya es un hombre muerto.

\* Ver en Anexo 2. Pág. 107

## 5. EL PENSAMIENTO TRAGICO EN LA NOVELA.

### 5.1. LO TRAGICO.

Advertimos anteriormente que en la Tragedia, los hechos atroces que presenta producen mayor compasión y horror en el espectador cuando los crímenes suceden entre personas muy allegadas, como amigos, parientes políticos o por consanguinidad.

Es natural que a cualquier ser humano le horrorice ver que una persona le dé muerte a un enemigo o a alguien, como dice Aristóteles, que sea neutral (es decir que no es ni amigo ni enemigo). Pero lo que resulta más sobrecogedor es que el causante de la muerte de una persona sea precisamente alguien a quien está vinculada por lazos de amistad, de aprecio, o de parentesco, ya sea político o de consanguinidad.

En el relato de CMA podemos ver que existen fuertes vínculos de amistad y hasta cierta forma de parentesco entre las familias de los asesinos y la víctima. Este vínculo, como ya señalamos anteriormente, está siempre presente y particularmente materializado en uno de los personajes: La Señora Luisa Santiago, madre del narrador.

"Aquella mala noticia era un nudo cifrado para mi madre. A Santiago Nasar le habían puesto ese nombre por el nombre de ella, y era además su madrina de bautismo, pero también tenía un parentesco de sangre con Pura Vicario, la madre de la novia devuelta. Sin embargo no había acabado de escuchar la noticia cuando ya se había puesto los zapatos de tacones y la mantilla de iglesia que usaba entonces para las visitas de pésame. Mi padre, que había oído todo desde la cama, apareció en pijama en el comedor y le preguntó a dónde iba.

-A prevenir a mi comadre Plácida -contestó ella- No es justo que todo el mundo sepa que le van a matar al hijo y que ella sea la única que no lo sabe.

-Tenemos tantos vínculos con ella como con los Vicario - dijo mi padre.

-Hay que estar siempre de parte del muerto -dijo ella".

(24)

La amistad de Santiago Nasar y los gemelos Vicario era tan ampliamente conocida en todo aquel pueblo, que hasta provocó en algunos una sospecha que contribuía a suponer la inocencia de Santiago Nasar.

"La versión más corriente, tal vez por ser la más perversa, era que Angela Vicario estaba protegiendo a alguien a

quien de veras amaba, y había escogido el nombre de Santiago Nasar porque nunca pensó que sus hermanos se atreverían contra él"  
( 79)

Porqué los hermanos Vicario no mataron a Santiago Nasar con un revólver? Muchos hombres de aquel pueblo tenían armas de fuego. El mismo Santiago Nasar, caracterizado por su espíritu pacífico, si bien no las usaba nunca, tenía armas de fuego en su casa.

Aún en caso de no poseer armas de fuego, los hermanos Vicario, de haberlo querido así, fácilmente las habrían conseguido.

Pero no. El arma de fuego se dispara a cierta distancia de la víctima, sin tocarla, sin acercarse siquiera. En cambio con el arma blanca, el machete, el puñal o el cuchillo, es distinto. Hay que acercarse a un hombre para matarlo con cualquier arma de éstas. Supone casi una lucha cuerpo a cuerpo y se precisa de un cierto esfuerzo físico, proximidad, contacto con la víctima. Además, al brotar la sangre se mancha la ropa y las manos del asesino. El vínculo entre el criminal y la víctima es en estas circunstancias bastante fuerte.

Después de haberlo matado, el olor de Santiago Nasar persigue a los hermanos Vicario, impregnando su mente y su cuerpo y resistiendo al jabón y todos los medios a que recurren para quitárselo. Les atormenta, les obsesiona y no les deja dormir.

Por otra parte, una forma de manifestar la firmeza de su determinación de matarlo es que, cuando les quitan los cuchillos que llevaban, regresan al poco rato con otros, según se dice, "rudimentarios y muy usados", uno de los cuales había sido fabricado por el mismo Pedro Vicario.

Si un hombre, cuyo oficio es el de carnicero, va a matar a otro hombre, es natural que escoja para hacerlo el instrumento que maneja con mayor destreza, es decir el cuchillo. Sin embargo cabe también advertir que los hermanos Vicario, pudieron haber considerado otras opciones, una escopeta, un revólver, un fusil, o cualquier otra arma de fuego.

El cuchillo de carnicero da más horror al hecho de sangre, porque es más primitivo y rudimentario y porque además da al crimen un toque de familiaridad y de ambiente doméstico. Un cuchillo para carne puede encontrarse en cualquier cocina, pero no un revólver o un fusil. Por otra parte, como apuntamos antes, el ataque con un cuchillo supone una necesaria aproximación física entre el criminal y la víctima, lo cual no sucede con las armas de fuego. El horror de la violencia y la muerte es más palpable.

#### 5.1.1. *ETHOS, DIANOIA, HAMARTIA.*

Vimos anteriormente que los conceptos de *Ethos* y *Dianoia* se encuentran estrechamente relacionados y que intervienen a su vez en el concepto de *Hamartía*.

Augusto Boal, al estudiar el teatro griego, define estos conceptos apuntando que *Ethos* -en el drama- es la acción misma del personaje y *Dianoia*, el pensamiento que determina dicha acción.

### 5.1.2. EL SISTEMA TRAGICO COERCITIVO SEGUN AUGUSTO BOAL.

Augusto Boal describe lo que él llama el "sistema trágico de Aristóteles", explicando que en la representación trágica hay un mecanismo "coercitivo social", en el que se muestra al espectador cómo el protagonista es castigado por haber cometido una falta que contraviene las costumbres de la sociedad.

El héroe trágico es siempre bueno, bello, noble y poderoso. y el espectador se proyecta hacia él por la *Empatía*, precisamente por la tendencia humana natural a identificarse con los mejores. Cuando llega el momento de la *Anagnórisis*, es decir cuando el protagonista reconoce que, a pesar de haber sido bueno nota su vida, ha cometido una falta grave, el espectador participa en esa falta. Pero he allí que el castigo lo recibe solamente el protagonista. De esa manera el espectador, sin recibir el castigo, termina "purificado" de la culpa.

De esta manera el sistema coercitivo de Aristóteles -dice Boal- previene al ciudadano sobre el castigo que cae sobre todos aquéllos que faltan a las normas de la sociedad.

Segun dice Boal:

"Finalmente, para que el espectador tenga presentes las terribles consecuencias de cometer el error no sólo vicaria sino realmente, Aristóteles exige que la tragedia tenga un final terrible, al que llama CATASTROFE.

No se permite el happy-end, aunque no sea necesaria la destrucción física del personaje. Algunos mueren, pero otros ven morir a sus seres queridos, De cualquier forma se trata siempre de una catástrofe en que no morir es peor que morir".

(4: 51)

De esta manera la tragedia, según señala Boal, viene siendo un instrumento coercitivo de la sociedad que, a través del arte, está condicionando la conducta del ciudadano, amenazándole indirectamente con el castigo que sufren todos aquéllos que transgreden sus normas.

Asimismo dice Boal que:

"El sistema trágico coercitivo de Aristóteles sobrevive hasta hoy gracias a su inmensa eficacia. Es efectivamente un poderoso sistema intimidatorio. La estructura del sistema puede variar de mil formas, haciendo que sea a veces difícil descubrir todos los elementos de su estructura, pero el sistema estará ahí, realizando su tarea básica: la purgación de todos los elementos antisociales".

(4: 63)

Boal advierte también que este sistema coercitivo se mantiene en nuestros días, en las piezas, novelas, películas y dramas actuales. Lo que ha cambiado, explica, es la relación entre el *ethos* de la sociedad y el del protagonista, así como la naturaleza de su *Hamartía*. Estas modificaciones de relación entre el *ethos* se dan de cinco maneras distintas, en las que, tanto el *ethos* de la sociedad como el del protagonista pueden ser positivos o negativos, sin entender por ello cualidades de bien y de mal sino más bien como la idea de lo negativo y lo positivo, como el revelado de una fotografía. Las maneras, o tipos, como les llama Boal, son los siguientes:

Primer tipo: *Hamartía* versus *Ethos social perfecto*. En este caso el protagonista ha sido virtuoso toda su vida pero comete una sola falta, la cual desencadena su desgracia.

Segundo tipo: *Hamartía*, versus *Hamartía*, versus *Ethos Social perfecto*: Se presentan dos héroes trágicos, cada uno con su propia *Hamartía*, en una sociedad éticamente perfecta.

Tercer tipo: *Hamartía* negativa versus *Ethos social perfecto*: En este tipo el héroe no es virtuoso. Ha cometido muchas faltas y vive en una sociedad éticamente perfecta. Pero tiene un gesto noble, una acción buena que le salva. Muchas historias de tipo religioso encajan en este molde, cuando narran la historia de un pecador que al final se convierte o logra salvarse por la fe que tiene en la misericordia divina.

Cuarto tipo: *Hamartía* negativa, versus *Ethos social negativo*: Se trata de un personaje protagónico que tiene todas las cualidades negativas, pecador y vicioso, viviendo en una sociedad libertina e hipócrita. Paradójicamente, el conflicto con la sociedad se produce cuando el personaje tiene una virtud que altera el equilibrio de la relación. El ejemplo más típico que presenta Boal es el de La Dama de las Camelias, en el que una prostituta vive muy bien en una sociedad que acepta la prostitución. Pero cuando esta mujer se enamora de un hombre, su *areté* de prostituta, es decir su deber de "amar" a todos los hombres, se contraviene al querer amar a uno solo.

Quinto tipo. *Ethos individual anacrónico*, versus *Ethos social contemporáneo*. El héroe es un hombre virtuoso, pero tiene virtudes que pertenecen al pasado y ya no tienen vigencia en su mundo. Este es el típico caso de Don Quijote. En este tipo Boal incluye una variante denominada *Ethos diacrónico*, en el que hay un personaje virtuoso que vive en una sociedad hipócrita que pregona los valores pero no los practica.

Si tuviéramos que enmarcar el *ethos* de Santiago Nasar en alguno de estos cinco tipos, posiblemente el más próximo a su drama sería el Cuarto tipo. Porque se trata de un personaje básicamente bueno, dueño de hacienda, joven, apuesto y despreocupado. Tiene todos los vicios que su medio social acepta. Con particular desenfado, sus amigos le conocen como un "Gavilán pollero", porque ha seducido un sin número de jovencitas campesinas. Pero su *hamartía* está en que se le acusa de haber seducido a una señorita de su mismo nivel social y con hermanos dispuestos a matar para cobrar la afrenta.

Ahora bien, ¿cómo está el *ethos* de Angela Vicario? En este caso la protagonista tiene todas las virtudes que una mujer de su clase debe tener, menos una, la cual constituye su *hamartia*. Es decir que es una buena muchacha, pero no es virgen, lo cual no es aceptado por su sociedad.

Pensaríamos entonces que la *hamartia* de Angela Vicario se puede colocar en el Primer tipo de los que presenta Boal: *Hamartia* versus *Ethos* social perfecto. Pero resulta que Angela Vicario vive en la misma sociedad de Santiago Nasar, en la que se toleran los vicios de los hombres.

¿Cómo es eso que el *ethos* social de Angela Vicario y el de Santiago Nasar sean distintos, si viven en la misma sociedad? Aquí es donde radica el planteamiento de esta novela de García Márquez: Está señalando la existencia de una sociedad sin balance ético. Porque el *ethos* social de los personajes corresponde a su respectiva *areté*. Así como las *aretai* de los personajes son distintas, igualmente diferente es el *ethos* social de cada uno.

Pero las diferencias entre las *aretai* no se quedan solo allí. Más tarde veremos también que no hay solamente diferencias entre las *aretai* de los hombres y las mujeres, sino también entre las *aretai* de las mujeres mismas, según sea su posición social.

Volviendo a la función del teatro como condicionador de la conducta de los ciudadanos, Augusto Boal también señalaba la posibilidad de que el teatro deje de ser instrumento coercitivo y que en lugar de intimidar al espectador, amenazándole con espantosos castigos por infringir las normas de su sociedad, le impulse a analizarla y a hacerla evolucionar.

Dice Boal:

" Que no quepa la menor duda: Aristóteles formuló un poderosísimo sistema purgatorio, cuya finalidad es eliminar todo lo que no sea comúnmente aceptado, incluso la revolución, antes que se produzca. Su sistema aparece, disimulado, en la tele, en el cine, en los circos, en los teatros. Aparece en formas y medios múltiples y variados. Pero su esencia no cambia: se trata de frenar al individuo, de adaptarlo a lo que pre-existe. Si es esto lo que queremos, este sistema sirve mejor que ningún otro; si, por el contrario, queremos estimular al espectador a transformar su sociedad, si lo queremos estimular a hacer la revolución, ¡En ese caso tendremos que buscar otra Poética!

(4: 65)

Esta nueva poética de la que habla Boal puede verse en la tragedia contenida en CMA de Gabriel García Márquez. Porque la Catástrofe que nos presenta no está amenazando al lector con el castigo que podría recibir por contravenir las normas de su sociedad, sino está señalando la deshumanización que tiene el sistema social en que vive.

Lejos de intimidar al lector, esta novela está señalando la necesidad de romper esos viejos moldes y de salir de aquellos sistemas que hicieron imposible la felicidad y la realización humana de los hombres y las mujeres por

igual. Vale decir que, lejos de ser represivo, el espíritu de la historia es liberador.

### 5.1.3. LAS IRONIAS

El relato de la novela está cruzado a lo largo y ancho por múltiples y dolorosas ironías.

No deja de ser irónico, por ejemplo, las cuantiosas sumas de dinero que se gastan en una boda suntuosa que al final termina por deshacerse en nada. La boda se celebra "por todo lo alto" y al final la novia es devuelta.

Hay también una enorme y dolorosa ironía en la cantidad de detalles que sugieren la inocencia de Santiago Nasar.

Resulta irónico además reconocer que Angela Vicario, si bien no era virgen al llegar al matrimonio, no dejaba de ser una buena muchacha. Fue la única falta que tuvo en su vida, por la cual pagó un precio muy alto.

Como ironía, resulta horrendo advertir, a través del relato, que los hermanos Vicario no querían matar a Santiago Nasar.

Santiago Nasar no era lo que se dice un ángel. Sus amigos le recuerdan como un "gavilán pollero". Había seducido a muchísimas jóvenes y en los días anteriores a su muerte acosaba sexualmente a la hija de la empleada de su casa. Pero es una falta, una tan sola falta, la que le cuesta la vida. Y de esta misma falta, algunos amigos le suponen inocente.

Otra de las ironías más tristes es que los gemelos Vicario anuncian a todo el mundo que van a matar a Santiago Nasar, pero nadie les hace caso por creer que sólo se trataba de "vainas de borrachos". El asunto es serio. Se trata de una vida humana en peligro. Pero nadie se imagina que aquello pueda ser verdad, mucho menos con objetos tan cotidianos, tan domésticos como los cuchillos de carnicero con que le dan muerte. Así es como lo recordaba el hermano del narrador. Los hermanos Vicario le habían dicho que iban a matar a Santiago Nasar, pero él estaba tan ebrio que no les prestó atención.

"Pero aunque lo recordara no lo hubiera creído -me ha dicho muchas veces- ¡A quién carajo se le podía ocurrir que los gemelos iban a matar a nadie, y menos con un cuchillo de puercos!".

( 63).

Múltiples y dolorosas ironías aparecen también en la mañana de circunstancias dentro de las cuales se produce la muerte de Santiago Nasar. Todas apuntan a lo fatal. Tal parece que su destino era morir de aquella miserable manera, sin que hubiera forma de detenerlo, ya que todo lo que se hizo por evitarlo, solamente sirvió para contribuir a que así sucediera.

Cuando la madre del muchacho recibe la noticia de que van a matar a su hijo, todo lo que se le ocurre es cerrar la puerta de la casa, apenas unos segundos antes de que él llegara huyendo de los asesinos buscando refugio.

Un hecho que resulta terriblemente irónico es que, apenas unas horas antes de matarlo, los hermanos Vicario habían coincidido en el burdel de María Alejandrina Cervantes con Santiago Nasar (y el narrador) y habían estado bebiendo con él y otros muchachos.

En la atmósfera festiva y despreocupada del alcohol compartido, suceden muchas cosas entre los hombres. Los espíritus escondidos emergen a la superficie y es entonces cuando brindan, se hacen bromas y hasta confidencias. Conforme avanzan las etapas de la parranda, se expresan su admiración mantenida en reserva, o bien sus sentimientos y resentimientos. Otra etapa más, y lo mismo se abrazan que se matan.

Este proceso crapulario es descrito por García Márquez en esta singular novela en todas sus etapas, de una manera muy vivida.

"La parranda pública se dispersó en fragmentos hacia la media noche, y sólo quedó abierto el negocio de Clotilde Armenta a un costado de la plaza. Santiago Nasar y yo, con mi hermano Luis Enrique y Cristo Bedoya, nos fuimos para la casa de misericordias de María Alejandrina Cervantes. Por allí pasaron entre muchos otros los hermanos Vicario y estuvieron bebiendo con nosotros y cantando con Santiago Nasar cinco horas antes de matarlo. Debían quedar aún algunos rescollos desperdigados de la fiesta original, pues de todos lados nos llegaban ráfagas de música y pleitos remotos, y nos siguieron llegando, cada vez más tristes, hasta muy poco antes de que bramara el buque del Obispo". (43).

#### 5.1.4. ARISTOS.

De acuerdo con lo que dice Aristóteles en el *Arte Poética*, el arte es *mímesis*, o sea que es una imitación de la vida, una representación de la realidad concreta. Y al establecer la diferencia entre la Comedia y la Tragedia, dice que ésta imita "a los mejores" y la Comedia "a los peores". Los personajes de la comedia son siempre literalmente ridículos, porque nos hacen reír. En cambio los personajes de la tragedia son admirables y nos producen -como ya se ha dicho bastante- compasión y horror.

"Tal es también la diferencia que hay de la tragedia a la comedia; por cuanto ésta procura imitar a los peores, y aquélla a los mejores que los de de nuestro tiempo"  
(2: 27)

Los protagonistas del teatro trágico son siempre personajes relevantes, miembros de grandes familias, dotados siempre de las mayores virtudes.

Dijimos también anteriormente que la palabra *aristos* se refiere a "los mejores". De allí se origina la palabra *aristocracia*, que etimológicamente quiere significar un gobierno ejercido por una "élite selecta".

Nos refiere el narrador que la familia de Angela Vicario era muy modesta, pero al mismo tiempo nos la presenta rodeada de cierta distinción por su sentido del honor y por la forma en que han sido educadas las hijas y los hijos. El padre era orfebre -dice- y gozaba de buena reputación por su trabajo.

Cuando Angela Vicario es pedida en matrimonio por Bayardo San Román, aquél hombre rico, apuesto y desconocido, dice el relato que:

"El argumento decisivo de los padres fue que una familia dignificada por la modestia no tenía derecho a despreciar aquel premio del destino".

( 34)

Vale decir que se trataba de una familia que, aún modesta, era recelosa de su reputación. Por otra parte, consideraba haber sido distinguida con un gran honor al haber sido una de sus hijas pedida en matrimonio por aquel joven, tan "buen partido" y tan codiciado por todas las doncellas del pueblo.

La figura de Bayardo San Román está también, aunque un poco extraña al ambiente, revestida por la autoridad y poder que da el dinero.

"Bayardo se casó con la ilusión de comprar la felicidad con su fortuna y poder".

( 37)

Santiago Nasar es protagonista, es decir el héroe. En consecuencia, es natural que se nos presente joven, hermoso, trabajador, generoso y noble. A través de un comentario de su hermana, el narrador hace una ligera pintura del personaje:

"Pensó una vez más en la buena suerte de Flora Miguel, que tenía tantas cosas en la vida, y que iba a tener además a Santiago Nasar en la Navidad de ese año. "Me di cuenta de pronto de que no podía haber un partido mejor que el", me dijo:

"-Imagínate: bello, formal, y con una fortuna propia a los 21 años".

( 21)

Un detalle que no deja de ser *aristócrata* en quella provincia se ve cuando el narrador está conversando con la madre de Santiago Nasar recordando aquel "lunes ingrato". Ella recuerda que:

"Tenía el vestido de lino blanco lavado con agua sola, porque era de piel tan delicada que no soportaba el ruido del almidón".

( 12)

En el relato el narrador parece tratar de convencernos de que los hermanos Vicario eran "personas respetables". Según cuenta, en el sumario quedó

establecido que "eran de catadura espesa, pero de buena índole". Y agrega que:

"Yo, que los conocía desde la escuela primaria, hubiera escrito lo mismo".

(18)

### 5.1.5. EL TRENO.

Dijimos también anteriormente que el *treno* es el grito desgarrador que lanza el protagonista en el momento más intenso del drama. Es un grito de dolor físico y mental, de desesperación, de angustia y de impotencia ante un destino implacable. Es un alarido casi irracional del protagonista al llegar a los últimos niveles del dolor.

En CMA se siente este momento conmovedor cuando Santiago Nasar lanza un grito de agonía en dos manifestaciones consecutivas.

El primer grito es de agresión hacia sus antagonistas:

"Hijos de Puta!".

Y el segundo, cuando se ve perdido, herido de muerte y a punto de caer muerto, grita:

"Ay, mi madre!".

Este último grito no deja de recordarnos al que emite un joven ladrón agonizante en un cuento llamado "LA SIESTA DEL MARTES", también de García Márquez.

"Todo había empezado el lunes de la semana anterior a las tres de la madrugada y a pocas cuadras de allí. La señora Rebeca, una viuda solitaria que vivía en una casa llena de cachivaches, sintió a través del rumor de la llovizna que alguien trataba de forzar desde afuera la puerta de la calle. Se levantó, buscó a tientas en el ropero un revólver arcaico que nadie había disparado desde los tiempos del coronel Aureliano Buendía, y fue a la sala sin encender las luces. Orientándose no tanto por el ruido de la cerradura como por un terror desarrollado en ella por 28 años de soledad, localizó en la imaginación no sólo el sitio donde estaba la puerta sino la altura exacta de la cerradura. Agarró el arma con las dos manos, cerró los ojos y apretó el gatillo. Era la primera vez en su vida que disparaba un revólver. Inmediatamente después de la detonación no sintió nada más que el murmullo de la llovizna en el techo de cinc. Después percibió un golpecito metálico en el andén de cemento y una voz muy baja, apacible, pero terriblemente fatigada: "Ay, mi madre." El hombre que amaneció muerto frente a la casa, con la nariz despedazada, vestía una franela a rayas de colores,

un pantalón ordinario con una soga en lugar de cinturón, y estaba descalzo. Nadie lo conocía en el pueblo".  
(15: 16-17)

Pareciera ser como si el hombre, en los momentos de máxima angustia clama a su fuente generadora: La madre

El Coro, que en el caso la novela CMA corresponde, como ya dijimos, al pueblo, emite también su correspondiente *treno*, en el momento en que los hermanos Vicario están matando a Santiago Nasar. Es un grito de espanto en forma unánime que parece sacudir a toda la provincia.

"Entonces ambos siguieron acuchillándolo contra la puerta, con golpes alternos y fáciles, flotando en el remanso deslumbrante que encontraron del otro lado del miedo. No oyeron los gritos del pueblo entero espantado de su propio crimen".  
(102)

#### 5.1.6. EL *PATHOS*.

Como dijimos anteriormente, el punto de vista en la novela CMA, es el de un narrador testigo, el cual, por su situación, sabe muchas cosas pero ignora otras. De éstas, muchas dudas habrán de quedar para siempre sin respuesta, tal el caso de la posible inocencia de Santiago Nasar.

Lo que el narrador nos asegura desde el principio es que a Santiago Nasar lo van a matar, ese mismo día en que el relato comienza.

Esto coloca al lector en una posición muy similar a la del espectador que asiste al teatro griego trágico. Ya que este espectador sabía de antemano lo que habría de suceder en el drama y sabía también el cómo y el porqué.

Lo que quiero decir es que el espectador no iba al teatro para ver qué pasaba y cómo pasaba en el drama, sino a contemplar su re-presentación, a sentirlo de nuevo, a vivirlo de nuevo. Iba para horrorizarse y para compadecerse, para estremecerse y liberarse al final de aquellas emociones a través de la *catharsis*.

Además, ya sabemos que los personajes, los relatos de los dramas trágicos eran del dominio público. No había curiosidad en el espectador.

La lectura de la novela CMA nos ofrece una emoción muy similar. La leemos por primera vez, ya conociendo cuál va a ser el final, porque desde el título mismo se nos anuncia. Y la compasión y el horror nos acompaña a lo largo del relato hasta el final.

Si la leemos de nuevo, una o dos o tres o más veces, la emoción no se pierde. Y puede que sea todavía más intensa, más conmovedora, precisamente porque ya conocemos la trama. Porque en la imaginación se nos está re-presentando y volvemos a vivirla y a sentirla.

En ese proceso de lectura, con re-presentación imaginaria, afloran los prejuicios, los condicionamientos, las creencias, los mitos, las confusiones, el dolor, los sentimientos y los resentimientos de nuestra sociedad.

Entonces, al verlos desfilar, como "fantasmas", se produce en nosotros una forma de *catharsis*.

Al terminar de leer, pareciera que toda aquella legión de "demonios" de fantasmas, de mitos, de angustias, de heridas, de limitaciones, y de frustraciones fuera algo ya aieno a nuestra sociedad, lejano y perdido en el tiempo. Mediante una forma de *catarsis*, aquél mundo tenebroso ha quedado atrás y por lo mismo ya no nos da temor volver a verlo.

Ya no se devuelve a su casa a una mujer por no ser virgen. Ya no se mata a un joven por considerársele "el autor" de una muchacha... Queremos pensar que a la fecha hemos cambiado de alguna manera... Que hemos caminado un poco...

Un detalle que también nos hace recordar la tragedia es la sencillez del drama. El hecho criminal en la tragedia, lejos de ser un asunto complicado, tiene la mayoría de las veces una dinámica sumamente simple. Quizás hasta matemática. Empieza por la comisión de un agravio y sigue por la "necesidad" (podríamos decir *anangké*) de la venganza. Esta simplicidad puede verse en la actitud de los hermanos Vicario: Muchos no prestaron atención ni dieron mayor importancia a las advertencias de los hermanos Vicario de que iban a matar a Santiago Nasar. Clotilde Armenta, la dueña de la lechería a donde fueron a esperarlo, sí advierte la gravedad de la situación, porque los vió como niños.

Y "sólo los niños -decía ella- son capaces de todo".  
(59)

#### 5.1.7. ANAGNORISIS.

*Anagnórisis*, según explicamos anteriormente, es en la tragedia griega un momento muy trascendental y muy impactante, producido por dos formas de revelación: La primera, cuando el protagonista admite haber cometido una falta grave que ha desencadenado su desgracia y; la segunda, cuando se produce una revelación de algo que ocasiona un cambio en el destino del personaje.

En la narración de la novela CMA podemos advertir que se producen dos de estos momentos de *Anagnórisis*:

El primer momento de *Anagnórisis* se produce al final del Capítulo dos. No puede soslayarse la fuerza dramática que da el autor a este momento, cuando los hermanos de Angela Vicario saben que la muchacha fue devuelta a su casa por no ser virgen.

"Pedro Vicario, el más resuelto de los hermanos, la levantó en vilo por la cintura y la sentó en la mesa del comedor.  
-Anda niña -le dijo temblando de rabia- dínos quién fue.  
Ella se demoró apenas el tiempo necesario para decir el nombre. Lo buscó en las tinieblas, lo encontró a primera vista entre los tantos nombres confundibles de este mundo

y el otro, y lo dejó clavado en la pared con su dardo certero, como a una mariposa sin albedrío cuya sentencia estaba escrita desde siempre.

-Santiago Nasar -dijo".

(44-45)

El otro gran momento de *Anagnórisis* es cuando por primera vez Nahir Miguel, el padre de la prometida de Santiago Nasar, le comunica a éste que los hermanos Vicario lo están buscando para matarlo.

"Entonces le preguntó en secreto si sabía que los hermanos Vicario lo buscaban para matarlo. "Se puso pálido y perdió de tal modo el dominio que no era posible creer que estuviera fingiendo", me dijo. Coincidió en que su actitud no era tanto de miedo como de turbación".

(99)

Aún en este momento, el narrador insiste en que más que miedo, lo que manifestó Santiago Nasar al conocer la noticia fue asombro y que esto podía ser porque era inocente de la falta que le atribuían.

El narrador traza el dibujo de Santiago Nasar en las frases de Nahir Miguel: "Parecía un pajarito mojado". Es decir, alguien pacífico, indefenso, pequeño, en abierta desventaja con la circunstancia feroz que poco a poco lo iba cercando.

#### 5.1.8. **EMPATIA.**

La *empatía* que inspira en el lector (o espectador imaginario) el personaje de Santiago Nasar es muy grande, ya que a lo largo del relato ha sido aderezado con las *aretai* propias de los esquemas de valores varoniles vigentes en nuestras sociedades. Es mujeriego, pero sólo con las jovencitas de las clases sociales más bajas. Bebe licor, pero sin hacer escándalos ni volverse agresivo. Es trabajador y, como dice el relato, manejaba su hacienda "con mucho juicio aunque con poca fortuna". No olvidemos tampoco que el espectador (en este caso sería el lector) íntimamente reconoce que la *hamartía* del héroe trágico podría ser suya.

De las personas que conozco que han leído esta novela, casi todas se han conmovido casi hasta las lágrimas. Algunas personas también, al terminar de leerla, han manifestado que les ha quedado "un mal sabor", porque no se llega nunca a saber si efectivamente Santiago Nasar fue efectivamente el primer hombre en la vida de Angela Vicario.

Los últimos momentos en la vida de Santiago Nasar son narrados con estricta precisión, porque de su curso depende la culminación de la vida del personaje. Cada minuto, cada segundo, según se cumple, define los que van llegando a continuación. La acción es una coreografía precisa, exacta, como si se tratara de la representación de un drama que ha sido ensayado muchas veces antes para que se cumpla cada segundo en su justa acción y cada acción en su justo segundo. Es una secuencia de acción perfecta. Narrarlo dos veces, narrarlo hacia atrás o narrarlo en cámara lenta no cambia el orden de la cadena de hechos. Tiempo, lugares, momentos y acciones se van cumpliendo con la participación de todos y cada uno de los protagonistas y participantes que intervienen como testigos,

como coro o como narrador. Todo parece estar cumpliéndose en forma predeterminada, irreversible e inevitable. He allí el *pathos*. He allí la compasión y el horror.

#### 5.1.9. EL CORO.

El Coro es, como ya dijimos anteriormente, el primer elemento de la antigua tragedia griega. Es el protagonista "espectador ideal", que conduce el tono emotivo de la obra.

"La gente se dispersaba hacia la plaza en el mismo sentido que ellos. Era una multitud apretada, pero Escolástica Cisneros creyó observar que los dos amigos caminaban en el centro sin dificultad, dentro de un círculo vacío, porque la gente sabía que Santiago Nasar iba a morir, y no se atrevían a tocarlo. También Cristo Bedoya recordaba una actitud distinta hacia ellos.

"Nos miraban como si lleváramos la cara pintada".  
(90).

En la novela CMA el Coro trágico está representado por la multitud de personas que giran en torno del drama y los protagonistas. Algunos tienen cierta relevancia en lo individual y otros ni siquiera aparecen con nombre propio.

Esa multitud espectadora y en cierta medida protagonista, interviene algunas veces y otras se abstiene de hacerlo. Pero en ambas situaciones, ya sea en forma activa o pasiva, siempre tiene un rol dramático, ya que tanto de la acción como de la inacción se generan consecuencias.

Se dice frecuentemente que al callar ante un crimen se contribuye a cometerlo. Esta es la misma situación. En algunas circunstancias intervenir en un acto puede causarnos remordimientos. Pero lo mismo puede suceder en caso de no haberlo hecho. Este último caso es el registrado en aquella pequeña provincia.

La tragedia presenta siempre un acontecimiento que estremece a toda la comunidad. La muerte de Santiago Nasar sobrecogió y afectó por mucho tiempo, dice el narrador, a todo aquel pequeño pueblo.

"Durante años no pudimos hablar de otra cosa. Nuestra conducta diaria, dominada hasta entonces por tantos hábitos lineales, había empezado a girar de golpe en torno de una misma ansiedad común. Nos sorprendían los gallos del amanecer tratando de ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo, y era evidente que no lo hacíamos por un anhelo de esclarecer misterios, sino porque ninguno de nosotros podía seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad".

(85)

Aquel pueblo se sentía "protagonista" del drama y más tarde se precipita y forcejea para reclamar su crédito de participación en el hecho.

"Doce días después del crimen, el instructor del sumario se encontró con un pueblo en carne viva. En la sórdida oficina de tablas del Palacio Municipal, bebiendo café de olla con ron de caña contra los espejismos del calor, tuvo que pedir tropas de refuerzo para encauzar la muchedumbre que se precipitaba a declarar sin ser llamada, ansiosa de exhibir su propia importancia en el drama"

(86)

Cuando se propaga la noticia de que los hermanos Vicario van a matar a Santiago Nasar, la gente del pueblo se da cuenta de que algo raro está sucediendo y que lo peor está por llegar. Las gentes están tensas. Muchos tratan de indagar y llegan con cualquier pretexto a la tienda de Clotilde Armenta, donde los hermanos Vicario están bebiendo una botella de licor mientras esperan a que Santiago Nasar salga de su casa.

"Mientras pasaban clientes fingidos comprando leche sin necesidad preguntando por cosas de comer que no existían, con la intención de ver si era cierto que estaban esperando a Santiago Nasar para matarlo".

(59)

Podría decirse que esa curiosidad es muy natural, muy corriente en provincias pequeñas y lejanas donde la gente no tiene mucho qué hacer ni qué ver. No hay espectáculos ni distracciones. Lo único que queda es la murmuración sobre la vida de los demás. Pero, ¿Será que esto era solamente curiosidad? ¿O morbo? ¿O solidaridad? La psicología de las provincias siempre es algo especial. Lo cierto es que la proximidad del crimen tiene que inquietar a cualquier comunidad. Se trata de un personaje conocido, odiado o respetado, querido o envidiado por muchos, pero que no es indiferente. Es algo que afecta a todos.

"La gente se había situado en la plaza como en los días de desfiles. todos lo vieron salir, y todos comprendieron que ya sabía que lo iban a matar, y estaba tan azorado que no encontraba el camino de su casa. Dicen que alguien gritó desde un balcón: "Por ahí no, turco, por el puerto viejo". Santiago Nasar buscó la voz. Yamil Shaium le gritó que se metiera en su tienda, y entró a buscar la escopeta de caza, pero no recordó dónde había escondido los cartuchos. De todos lados empezaron a gritarle, y Santiago Nasar dio varias vueltas al revés y al derecho, deslumbrado por tantas voces a la vez. Era evidente que se dirigía a su casa por la puerta de la cocina, pero de pronto debió darse cuenta de que estaba abierta la puerta principal".

(99)

De esta manera, a igual que el Coro trágico, conmovido y conmovedor, el pueblo participa en la *catástrofe* como espectador y como protagonista conductor del *pathos*.

"Todo lo que ocurrió a partir de entonces fue del dominio público. La gente que regresaba del puerto, alertada por los gritos empezó a tomar posiciones en la plaza para presenciar el crimen".

(95)

Con la presentación del Coro, en esta ocasión digamos el Pueblo, como personaje dentro de la novela, el relato adquiere un carácter popular. Es decir que un asunto particular, privado y hasta íntimo, se convierte en un asunto público. Trasciende el ámbito de lo individual, para llegar a ser parte integral del patrimonio vivencial y cultural de la comunidad.

#### 5.1.10. EL MITO.

El mito surge en el relato desde el momento en que se advierte que se está tratando un asunto del pasado. Se está reconstruyendo cómo fue la historia, con elementos extraídos de la memoria de un pueblo. Cada habitante tiene un recuerdo diferente según su vivencia, su pasión, su deseo y su fantasía de lo que pudo haber sucedido.

De esa manera nos damos cuenta de que esa información, aportada por las personas no siempre coincide y a veces hasta se contradice. Cada quien tiene una visión particular. El mito se va creando.

Sinceramente creo que en el marco de un enfoque social de esta novela, el concepto de mito tiene también una importancia considerable.

Graciela Maturo, en su libro "Claves Simbólicas de Gabriel García Márquez", nos dice respecto al mito lo siguiente:

"El narrador de mitos, como el novelista, asume la actitud de un narrador épico. Es, al menos aparentemente, el "cronista" (y esta palabra indica temporalidad) de acontecimientos de los cuales da fe ante oyentes o lectores. Pero al mismo tiempo, tanto el mito como el relato mítico-novelesco pueden ser leídos en forma atemporal".

(20. 55)

El autor ubica el relato en el ámbito de una "crónica" narrada por un personaje no muy protagónico pero sí testigo, que se supone ser el mismo Gabriel García Márquez, a una distancia en el tiempo, tan lejana que se ve precisado -dice- a recurrir a los recuerdos de los protagonistas y los demás testigos presenciales.

La desubicación que anteriormente señalamos se da en el tiempo y también en el espacio. El hecho pudo haber ocurrido en cualquier pueblo, en un mes de febrero de cualquier año. Esta situación también contribuye a la creación del mito. Nos aleja de su realidad y nos obliga a convertirlo en fantasía. Cuando el narrador nos dice que tuvo que volver a "aquel pueblo olvidado", ubicado en la jurisdicción de Riohacha, no dice exactamente de qué pueblo se trata.

Otro velo que viene a engrosar la nebulosa en torno a la historia está en la imprecisión que dan a la memoria los efectos de la parranda. Nadie puede recordar con exactitud lo que pasó. El Cura párroco porque estaba ocupado con la llegada del Obispo; del resto de la gente, unos se habían levantado temprano para ir a recibir la bendición de aquel noble prelado y otros apenas habían podido levantarse por el desvelo y la borrachera de la fiesta. El mismo narrador dice que amaneció en los brazos de María Alejandrina Cervantes y que apenas pudo abrir los ojos cuando las campanas de la iglesia sonaron. Para entonces Santiago Nasar ya estaba muerto.

"Yo conservaba -dice- un recuerdo muy confuso de la fiesta antes de que hubiera decidido rescatarla a pedazos de la memoria ajena".

(47).

De esta manera, los hechos rememorados por los testigos, son vistos naturalmente con suma imprecisión. Es entonces cuando lo que la memoria de la gente no aporta lo complementa con la imaginación... y surge el mito. Este momento no es fácil de establecer. De manera que entre esa gama que va de la realidad histórica a la leyenda no hay un límite exacto.

Y es que el pueblo entero, conmovido y horrorizado no parece cansarse de comentar el suceso. El relato, como dice el narrador, reflejado por cada testigo como en "las astillas de un espejo roto", va trascendiendo del campo de la realidad al de la leyenda. El "monstruo de las mil bocas" lo va destruyendo y recreando a su manera.

..." cuando volví a este pueblo olvidado tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria".

(11)

Por otra parte, el narrador refiere que para obtener los elementos que le permitieron reconstruir el relato encontró muchos obstáculos. Un poco a lo Cide Hamete Benengeli, \* nos habla de un sumario archivado que constaba de cientos de páginas, rescatado, por partes, de las inundaciones.

"Yo mismo exploré muchas veces con las aguas hasta los tobillos, aquel estanque de causas perdidas, y sólo una casualidad me permitió rescatar al cabo de cinco años de búsqueda unos 322 pliegos salteados de los más de 500 que debió tener el sumario"

( 87)

\* El yo narrador en la historia del Ingenioso Hidalgo, Don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes, cuenta, como se recordará, que en unos legajos que compró en un mercado encontró la historia escrita por un tal Cide Hamete Benengeli.

La descripción que hace del juez instructor nos hace en cierta manera recordar un poco al Bachiller Carrasco, \* a pesar de que no menciona su nombre.

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

( 87)

O sea que los archivos estaban perdidos, mojados, destruidos. Algo podían aportar, pero no era mucho. De manera que lo único que quedaba era entrevistar a la gente, conversar, inquirir, analizar y deducir. Esas dificultades que el narrador dice haber encontrado son indicios de lo lejano que está el hecho y que sin duda cruzó ya el umbral de la leyenda.

Este parece ser un juego muy hábil para sacudirse las manos y presentamos un mito sin autor. Una especie de "como me lo contaron te lo cuento". El narrador-testigo termina siendo solamente un recopilador de las versiones que escucha.

Y es que, a propósito de las características del mito, Jean Rousset dice que un rasgo propio del mito es una

"anonimidad ligada a su poder duradero sobre la conciencia colectiva; esto va de la mano con una aptitud de hacer y renacer siempre, transformándose. Ductualidad y propiedad indivisa: Por su parte, un relato bastante abierto lo bastante proclive a las circunstancias de lugar y de tiempo para prestarse a la metamorfosis sin perder su identidad primaria; por otra parte, un bien común que todo el mundo se apropia sin agotarlo jamás".

(22: 9)

En la realidad extra-libro, el autor dice estar presentando un hecho real, sucedido hace algún tiempo. Y en la realidad inter-libro el narrador testigo dice estar pesentando lo que la gente le contó. Total, que nadie ha inventado nada. Es la memoria de una comunidad, luchando contra el tiempo, contra la confusión y contra la borrachera de aquella descomunal parranda, tratando de redibujar una realidad que quedó perdida detrás de espesos velos de olvido y de fantasía que desubican y desorientan.

Esto podría explicar cómo pudo haber alguien que llegara a confundir la realidad concreta con la realidad ficticia y reclamar derechos de coautoría por considerarse uno de los protagonistas de aquel drama.

(Ver en Anexos la información sobre un juicio entablado en contra de Gabriel Gabriel García Márquez y su hermano Eligio).

\* El Bachiller Carrasco es otro de los personajes que presenta Miguel de Cervantes como "coautor" de la historia de Don Quijote.

El mito también supone la presentación de figuras ejemplares, paradigmas, modelos a seguir o a evitar.

Al hablar de Bayardo San Román, García Márquez dice "el hombre que devolvió a la esposa". Y al hablar de Angela Vicario, dice "su vida de casada devuelta seguía siendo tan simple como la de soltera" "la esposa devuelta". Con esto va creando figuras clásicas, paradigmáticas, y vienen a ser como alegorías. Los personajes tipifican situaciones humanas, dramas típicos. Los hechos memorables, por su excepcionalidad, y a fuerza de ir circulando de boca en boca, van cobrando dimensión.

Así pues, en forma un poco vaga, el "Mito de Santiago Nasar" se va dibujando. Hay detalles que nos permiten advertir una lejana paternidad del "Mito de Don Juan Tenorio" desde España y también un mito muy latinoamericano, nacido en México: el de "Juan Charrasqueado", el joven de provincia, apuesto, "valiente y arriesgado en el amor".

Santiago Nasar no parece, sin embargo, haber sido un seductor de oficio, porque sus conquistas se encuadran en el promedio de los jóvenes de su generación. Tiene una novia a la que "respeta" y anduvo obsesionado en un tiempo por María Alejandrina Cervantes, la mujer galante del pueblo, compartida con los demás muchachos de su edad. Luego sus aventuras cotidianas, para usar los términos del narrador, eran "caza de altanería", o "cacerías de halcón". Es decir, conquistas irrelevantes de uña y garra entre las jovencitas ingenuas del pueblo.

Santiago Nasar se presenta como la imagen del joven seductor de provincia latinoamericana, despreocupado y sensual. Si en lo que se refiere a su inocencia no pudiéramos contar con el beneficio de la duda, sí podríamos decir que su grandeza está en que transgrede la ley y paga con la vida: *Hamartía y Catástrofe*.

Considero que la *Empatía* como función de la tragedia, va paralela al paradigma como función del mito, desde el momento en que en ambos se da una proyección del espectador hacia el protagonista. La diferencia podría estar en que la *Empatía* es más subjetiva, está llena de emoción. El paradigma tiene una función más objetiva. El espectador se proyecta pero siempre viendo al protagonista como un ejemplo. Y el ejemplo siempre es otro, afuera de uno mismo.

#### 5.1.11. LA EXAGERACION EN EL RELATO.

Hay cierta tendencia a la exageración a lo largo de la novela. En las dificultades que el narrador tuvo para rescatar el sumario en los archivos y en los estragos que padecieron a la postre los testigos de la muerte y de la autopsia que le hicieron a Santiago Nasar, por ejemplo.

La misma boda de Bayardo San Román y Angela Vicario está envuelta en una cierta forma de pantagruelismo. Los preparativos, los adornos, los licores, la comida, etc. Esto da "altura" a los personajes en el ámbito de aquella pequeña provincia y contribuye al paso del relato, de lo privado a lo público. De Bayardo San Román dice el narrador que llegó un momento en que la fiesta de la boda "se le escapó de las manos" y terminó siendo una fiesta pública.

A todo esto, Santiago Nasar está haciendo los cálculos del costo de aquella fiesta, pensando en que su propia boda será igual de fastuosa.

La misma llegada de Bayardo San Román al pueblo está revestida también por un velo de misterio, por todas las historias que la gente contaba en torno a él. Es un desconocido y el pueblo tranquiliza o azuza su inquietud contando inventos.

La exageración en ciertos detalles como éstos contribuye a dar un toque de irrealidad a la historia. Todo termina pareciendo fabuloso, increíble, "de cuento".

Un párrafo citado anteriormente, en el que se habla de las dificultades que el autor encontró para rescatar evidencias y detalles de aquel drama, si visualizamos la escena que nos describe, vemos que tiene tantas exageraciones que resulta en extremo simpática. De acuerdo a lo que el párrafo nos sugiere, podemos imaginar a Gabriel García Márquez, "con el agua hasta los tobillos", buscando afanosamente entre los archivos y encontrando, luego de cinco años de búsqueda, "unos 322 pliegos salteados de los más de 500 que debió tener el sumario".

#### 5.1.12. EL DESTINO

El destino, como ya apuntamos anteriormente, fue siempre un aspecto muy importante dentro de la tragedia griega. Muchos hasta llegaron a pensar que era éste el tema principal de toda tragedia. A pesar de que esto no es cierto, el destino es algo que siempre está presente en el drama trágico.

El destino o *anangké* representa una fuerza de la naturaleza que decide y define el futuro desde siempre y el ser humano está sujeto a ella ineluctablemente.

En el relato de CMA, la visión fatalista de la vida y de las cosas da a los seres humanos cierto conformismo con las circunstancias que les impide tratar de hacer algo o luchar para cambiar su sino.

Angela Vicario ve venir en su vida la tragedia. Con espanto, pondera la dimensión de su *hamartía* y la severidad de su *Ethos social*. Ya no es virgen y sabe que en su comunidad esta situación es intolerable. Sabe también que las consecuencias van a ser terribles. En su angustia, pide consejo a sus amigas y éstas le enseñan trucos para engañar al futuro esposo. Pero ella no se atreve a ponerlos en práctica, no sólo porque su particular sentido de decencia se lo impide sino porque está segura de que la *catástrofe* viene en camino y no se le puede detener. En ella hay una firme convicción de que las acciones tienen consecuencias y lo único que queda es afrontarlas.

Esto explica la tranquilidad y la paz que le quedan después de haber recibido la golpiza que le da su enfurecida madre. Para entonces, ya todo ha pasado. Ya no queda más que esperar ni qué temer. Ya podía -como dice ella- dormir tranquila.

Divina Flor, la hija de la empleada de la casa de Santiago Nasar, es apenas una niña y se ve acosada sexualmente por éste. La muchacha le teme y su actitud es pasiva. Esto contrasta con la cólera y la indignación de la madre. Divina Flor

intuye, presiente que la suerte de las muchachas de su edad y su condición social no puede cambiarse. Su destino está escrito en su misma circunstancia.

"Se sabía destinada a la cama furtiva de Santiago Nasar, y esa idea le causaba una ansiedad prematura"  
( 14)

La muerte de Santiago Nasar es algo que les "ocurre" a los hermanos Vicario, de la misma manera que le ocurre a él. Ellos no han buscado el problema, No son bochincheros cotidianos ni tienen nada contra él. Pero la hermana ha pronunciado su nombre cuando ellos le preguntaron "quién fue". Y ahora no les queda más camino que matarlo.

Destaca por todos los medios el narrador que los hermanos Vicario hacen todo lo decorosamente posible para que alguien les impida matar a Santiago Nasar sin que sus nombres ni la fama de su hombría (*andrefa*) queden en vergüenza ante aquella sociedad tan exigente. Pero, lamentablemente no logran que ese alguien venga y les detenga en buena ley.

Hay un cierto fatalismo en ellos al aceptar su responsabilidad como reivindicadores de la honra de la hermana y la familia.

Pedro Vicario demora por un rato el cumplimiento de tan espantosa misión, al ir a orinar, debido al dolor que le produce la blenorragia. Pablo el hermano cree que lo está haciendo a propósito para evadir el deber.

"De modo que le puso el cuchillo en la mano y se lo llevó casi por la fuerza a buscar la honra perdida de la hermana.  
-Esto no tiene remedio -le dijo- es como si ya nos hubiera sucedido".  
( 57)

Clotilde Armenta, la dueña de la tienda donde los hermanos Vicario han ido a esperar a Santiago Nasar para matarlo, es posiblemente la única persona en el pueblo que conoce y comprende la situación. Y trata por todos los medios a su alcance de evitarles el cumplimiento de aquel deber tan espantoso. Cuando frente a uno de ellos le pide a un amigo de Santiago Nasar, llamado Indalecio Pardo que vaya corriendo a prevenirlo de que lo van a matar,

"No te molestes -le dijo Pedro Vicario- de todos modos, es como si ya estuviera muerto".  
( 89)

Muchos de los personajes recuerdan que la última vez que vieron a Santiago Nasar, su rostro ya tenía "la expresión de un muerto".

Por otra parte, son muchas las personas a quienes los hermanos Vicario avisan, gritando para que les oigan todos, que van a matar a Santiago Nasar. A todo el mundo le preguntan dónde está. Pero en esta pregunta hay un pregón de aviso, anunciando el destino que está por cumplirse y al mismo tiempo, -disfrazado- un clamor de angustia pidiendo auxilio, con la esperanza de que alguien logre detenerles y evitarles aquel crimen sin caer en vergüenza.

Este pequeño diálogo entre los Vicario y el amigo de Santiago Nasar, Cristo Bedoya, es muy ilustrativo:

" -Cristóbal -gritó- dile a Santiago Nasar que aquí lo estamos esperando para matarlo!

-Te advierto que está armado con una magnum capaz de atravesar un motor -gritó.

-Los muertos no disparan -gritó. "

( 94)

### 5.1.13. PRESAGIOS.

En fenómenos naturales y situaciones de aquél día, hubo algunos considerados como presagios que posiblemente anunciaban la desgracia, pero al mismo tiempo, quizás por alguna oscura razón del destino, a nadie se le ocurrió ponerles atención.

El día del crimen, al levantarse, Santiago Nasar cuenta a su madre un sueño que había tenido esa noche, un poco parecido a otro que había tenido recientemente. La Señora, según se dice, tenía la virtud de interpretar los sueños. Pero en esa oportunidad, como otras raras casualidades que ocurrieron ese día, ella no prestó atención a las señales de aquel sueño.

Al bajar a desayunar a la cocina, Santiago Nasar se horroriza al ver que la cocinera estaba destazando tres conejos para el almuerzo. Muchos años después de la muerte del joven, la cocinera -Victoria Guzmán- se dió cuenta de que aquel horror del joven era un presagio de su propia suerte.

Todos los que quisieron avisar a Santiago Nasar que lo esperaban para matarlo y no le avisaron, se quedaron después, preguntándose porqué no llegaron a hacerlo. Si alguien cree en el destino, podría decir que esas "fuerzas misteriosas" de la fatalidad se confabularon para que el destino trágico de Santiago Nasar se cumpliera de todas maneras, ya que para cada uno surgió una circunstancia que no le permitió actuar.

El Coronel Aponte, autoridad del pueblo, quería avisar a Santiago Nasar, pero en el camino se detuvo en el Club Social para concertar una cita para jugar ajedrez y después se le olvidó.

Cristo Bedoya, amigo de Santiago Nasar, quiso hacerlo también, pero en el camino tuvo que demorarse para ayudar a una familia con un enfermo. Llegó tarde.

El Padre Amador, párroco de la Iglesia, pensó en avisar a la familia, pero sencillamente se le olvidó y cuando se recordó de hacerlo, ya habían matado a Santiago Nasar. Lo único que se le ocurrió fue mandar que las campanas tocaran "a fuego".

Divina Flor, la hija de la empleada en casa de Santiago Nasar, estaba haciendo limpieza en la sala y dijo que "creyó" haber visto a Santiago Nasar pasar hacia su cuarto con algo en la mano, parecido a "un ramo de rosas". Cuando la madre del joven le preguntó por su hijo, le contestó que había subido a su cuarto. Esto hizo que la Señora, creyendo proteger al muchacho, cerrara fuertemente la

puerta, precisamente unos pocos segundos antes de que él llegara presuroso pidiendo auxilio, huyendo de los asesinos.

Y así es como se cumple la trágica ley de que lo único que se logra con tratar de impedir el cumplimiento del destino, es colaborar con él.

En el sumario, el juez instructor se refiere a la puerta principal de la casa, por donde Santiago Nasar quiso entrar, como "la puerta faltal". (16).

Unos minutos antes de su muerte, Santiago Nasar pasa por la casa de su novia y ella le hace entrar, para reclamarle lo que ha oído y entregarle todas sus cartas en señal de rompimiento del compromiso. Pero al parecer nadie lo vio entrar. Esto hace que el juez instructor escriba en el sumario una frase tan lapidaria como ésta: "la fatalidad nos hace invisibles". (98).

Una creencia popular muy difundida dice que cuando se sueña con una boda, significa que en la familia habrá un funeral; y cuando se sueña con un funeral, habrá una boda. También se dice que "casamiento y mortaja, del cielo baja". Con esto la vox populi expresa su convicción de que el matrimonio y la muerte se producen por algún inescrutable designio divino o un *deus ex machina*, y no por propia voluntad.

Este misterioso vínculo entre el matrimonio y la muerte está presente cuando Santiago Nasar está haciendo los cálculos de lo que pudo haber costado aquella boda y de la suma cuantiosa que se debió haber gastado tan sólo en concepto de adornos florales. En esa oportunidad, como presintiendo, Santiago Nasar le dice a su amigo, el narrador (García Márquez) que no quiere flores en el día de su entierro.

"Santiago Nasar era un hombre de fiestas, y su gozo mayor lo tuvo la víspera de su muerte, calculando los costos de la boda. En la iglesia estimó que habían puesto adornos florales por un valor igual al de catorce entierros de primera clase. Esa precisión había de perseguirme durante muchos años, pues Santiago Nasar me había dicho a menudo que el olor de las flores encerradas tenía para él una relación inmediata con la muerte, y aquél día me lo repitió al entrar en el templo. "No quiero flores en mi entierro", me dijo sin pensar que yo había de ocuparme al día siguiente de que no las hubiera". (40)

Los presagios que se advierten en la novela, para el lector no del todo son "presagios", desde el momento que se están mirando a posteriori. Pero sí se esperan, en tanto que la visión se ubica en cada uno de los momentos en que la narración nos va llevando.

Es decir que si bien es cierto que el presagio de lo que se recuerda no es anuncio de lo que está por venir, sí es confirmación de que existe un destino, marcado desde siempre y que se ha de cumplir contra toda resistencia.

#### 5.1.14. EL PROCESO TRAGICO EN LA NOVELA.

Admitimos que la tragedia y la novela son dos géneros distintos y que cada una tiene una estructura *sui generis*, ya que una es representada y actuada y la otra es narrada y descrita. Sin embargo, reconocemos también con un poco de flexibilidad y analizando el contenido, los temas, los motivos y los símbolos, que en la novela está presente, aunque no en el orden convencional, el proceso trágico clásico con sus tres etapas de Peripécia, Anagnórisis y Catástrofe:

1) **PERIPECIA.** Se nos presenta un muchacho provinciano, joven, bien parecido, trabajador, aunque un poco parrandero y mujeriego, que vive feliz con su madre, con su trabajo en su hacienda y con sus amigos. Todo, aparentemente, va muy bien.

2) **ANAGNORISIS.** La revelación contundente que repentinamente cambia la vida del protagonista, de la felicidad a la desgracia, -como anteriormente definimos a la *Anagnórisis*, se da en dos momentos en esta novela: Primero, cuando los hermanos de Angela Vicario le preguntan quién fué el que la hizo perder su virginidad y ella responde que ha sido Santiago Nasar. Segundo: Cuando el padre de su novia le advierte a Santiago Nasar que los hermanos Vicario lo andan buscando para matarlo, por haber sido el primer hombre en la vida de Angela Vicario.

3) **CATASTROFE.** Se presenta en el desenlace final, trágico y horrendo, cuando los hermanos Vicario le dan horrible muerte a Santiago Nasar frente a la puerta de su casa con cuchillos de carnicería.

#### 5.2. LAS ARETAI COMO SISTEMAS DE VALORES.

En el relato de CMA podemos ver que la vida de las personas de aquella provincia se rige por tres clases de leyes: 1. Las leyes del Estado; 2. Las leyes de la Iglesia y; 3. Las leyes del honor.

1. Las leyes de Estado: Están representadas por el Juez Instructor. Este personaje, como ya dijimos, está dibujado con rasgos muy pintorescos. No tiene la severidad de una autoridad judicial, reservada y solemne. Se presenta sobre todo como un carácter muy humano, muy sensible y puede decirse que hasta romántico. Dibujar un corazón atravesado por una flecha en el Sumario del caso de la muerte de Santiago Nasar, por ejemplo, es un detalle muy descriptivo de esta personalidad.

Al parecer, la gran preocupación (y frustración) de este Juez Instructor fue no haber podido hallar evidencia alguna de la posible culpabilidad atribuida a Santiago Nasar en la desgracia de Angela Vicario.

A pesar de que el ámbito judicial y el tradicional tienen diferentes códigos y sistemas de valores, no parece haber oposición entre las leyes del Estado y las del honor. Es evidente que el Juez se inclina a favorecer la acción de los hermanos Vicario.

"El abogado sustentó la tesis del homicidio en legítima defensa del honor, que fue admitida por el tribunal de

conciencia, y los gemelos declararon al final del juicio que hubieran vuelto a hacerlo mil veces por los mismos motivos". (47)

2. Las leyes de la Iglesia: La Iglesia como autoridad tiene un campo de acción muy limitado. No parece ir mas allá de los ritos regulares del templo y las celebraciones litúrgicas tradicionales. Los valores que la religión preconiza no son los que la comunidad practica. Los mandamientos cristianos dicen "no matarás". Pero los hermanos Vicario, luego de cometer el crimen, llegan a la Casa Cural rindiendo sus cuchillos.

"Irrumpieron jadeando en la Casa Cural, perseguidos de cerca por un grupo de árabes enardecidos, y pusieron los cuchillos con el acero limpio en la mesa del Padre Amador. Ambos estaban exhaustos por el trabajo bárbaro de la muerte y tenían la ropa y los brazos empapados y la cara embadurnada de sudor y de sangre todavía viva, pero el párroco recordaba la rendición como un acto de gran dignidad.

-Lo matamos a conciencia -dijo Pedro Vicario- pero somos inocentes.

-Talvez ante Dios -dijo el Padre Amador.

-Ante Dios y ante los hombres -dijo Pablo Vicario- Fue un asunto de honor"

(47)

Es decir que la Iglesia, pese a lo que dicen sus principios, reconoce como "acto de gran dignidad" lo actuado por los hermanos Vicario. En esta posición no deja de haber entonces una contradicción. Porque por una parte el Padre Amador hubiera querido impedir el crimen, pero a la vez lo reconoce como un acto legítimo.

Cuando los hermanos Vicario estaban en la cárcel, la madre de éstos, Doña Pura Vicario, pidió al Padre Amador que fuera a confesarlos. Pero Pedro Vicario se negó y convenció a su hermano de que no tenían nada de qué arrepentirse. Es obvio que para ellos la Iglesia no tenía nada que ver con el drama de honor que protagonizaban.

El pastor no tiene autoridad sobre sus ovejas. No escucha sus penas, ni les brinda consuelo, ni apoyo ni consejo.

En medio de aquella confusión que reina en el pueblo por una posible visita del Obispo, un drama trágico está sucediendo y el Padre Amador está tan atareado que apenas se da cuenta.

Hay también cierta ironía en la fastuosidad de los ritos de la Iglesia y la superficialidad en las convicciones de los fieles.

"Había mucha gente el puerto además de las autoridades y los niños de las escuelas, por todas partes se veían los huacales de gallos bien cebados que le llevaban de regalo al Obispo, porque la sopa de crestas era su plato predilecto. En el muelle de carga había tanta leña arrumada, que el

buque habría necesitado por lo menos dos horas para cargaría. Pero no se detuvo. Apareció a la vuelta del río, rezongando como un dragón, y entonces la banda de músicos empezó a tocar el himno del Obispo, y los gallos se pusieron a cantar en los huacales y alborotaron a los otros gallos del pueblo".

( 19)

Puede ser por convicción, o puede ser por costumbre o por alguna forma de superstición, lo cierto es que las gentes confían en que la bendición del Obispo tenga efectos benéficos en los enfermos.

"Habían puesto a los enfermos acostados en los portales para que recibieran la medicina de Dios, y las mujeres salían corriendo de los patios con pavos y lechones y toda clase de cosas para comer y desde la orilla opuesta llegaban canoas adornadas de flores".

(23)

El culto de la Iglesia más bien lo que ofrece parece ser una emoción estética, sin mucha profundidad. A mucha gente no le hace gracia levantarse temprano, sobre todo después de una parranda, para ir al muelle y ver al Obispo. Pero, según dice el narrador, a Santiago Nasar "los fastos de la Iglesia le causaban una fascinación irresistible.

"Es como en el cine", me había dicho una vez".

(13)

El culto se queda en el rito. Y el rito se vuelve un gesto maquinal, como un reflejo condicionado.

Y es que, efectivamente, hay algo maquinal, como un reflejo condicionado, en el gesto de los hermanos Vicario cuando estaban esperando a Santiago Nasar para matarlo. Vieron pasar al Padre Amador con el acólito para la Misa del Obispo y se santiguaron. (pag. 63)

Y algo parecido sucede más tarde, cuando lo ven aparecer en la calle a Santiago Nasar.

"-Ahí viene -dijo Pedro Vicario.

Ambos lo habían visto al mismo tiempo. Pablo Vicario se quitó el saco, lo puso en el taburete, y desenvolvió el cuchillo en forma de alfanje. Antes de abandonar la tienda, sin ponerse de acuerdo, ambos se santiguaron".

(100)

Igualmente maquinal resulta la descripción que se hace del Obispo cuando pasa frente al muelle bendiciendo a la gente desde su embarcación:

"Fue una ilusión fugaz: el obispo empezó a hacer la señal de la cruz en el aire frente a la muchedumbre del muelle, y después siguió haciéndola de memoria, sin malicia ni

inspiración, hasta que el buque se perdió de vista y sólo quedó el alboroto de los gallos".

( 21)

En la descripción que hace el narrador, la participación de la Iglesia en el drama de Santiago Nasar es muy pobre y en esta descripción de la acción que toma el parroco es realmente patética.

"Sin embargo el Padre Amador me confesó mucho tiempo después, retirado del mundo en la tenebrosa Casa de Salud de Calafell, que en efecto habían recibido el mensaje de Clotilde Armenta, y otros más perentorios, mientras se preparaba para ir al puerto. "La verdad es que no supe qué hacer", me dijo, "Lo primero que pensé fue que no era asunto mío sino de la autoridad civil, pero después resolví decirle algo de pasada a Plácida Linero". Sin embargo cuando atravesó la plaza lo había olvidado por completo. "Usted tiene que entenderme -me dijo- aquél día desgraciado llegaba el Obispo". En el momento del crimen se sintió tan desesperado, y tan indigno de sí mismo, que no se le ocurrió nada más que ordenar que tocaran a fuego".

( 64)

En resumen, a pesar de la riqueza y el lujo de las ceremonias y ritos de la Iglesia y la dedicación y contribuciones de los fieles en sus aspectos puramente formales, la autoridad de la Iglesia como guía en la vida de la gente viene resultado muy poco efectiva.

3. Las Leyes del Honor: Las aretai. Podemos ver entonces, que en el ambiente que rodea a los protagonistas de CMA existe un orden social, ajeno a las leyes del Estado y a las leyes de la Iglesia (no necesariamente solo la católica) cuyas normas se acatan y se respetan por encima de las demás. Es una ley basada en el prejuicio y apoyada y fortalecida por la tradición.

El sistema de las aretai, según dijimos antes, es diferente para los hombres y las mujeres. Ya Aristóteles afirma en el Ars Poética que la valentía, por ejemplo, es una areté (o cualidad) propia de los varones pero no de las mujeres.

Este juego de los diferentes condicionamientos éticos en hombres y mujeres se presenta claramente en el incidente que se suscitó cuando Bayardo San Román le obsequia una ortofónica a Angela Vicario en el día de su cumpleaños para impresionarla.

"A ella le costó trabajo convencer a sus padres de que no le había dado ningún motivo a Bayardo San Román para que le mandara semejante regalo, y menos de una manera tan visible, que no pasó inadvertido para nadie".

( 31)

Los hermanos mayores, Pedro y Pablo (los gemelos) le llevaron a Bayardo San Román la ortofónica para devolvérsela. Pero el encanto del joven es tal que

"-Lo dejamos para más tarde -dijo Pablo Vicario, ahora vamos de prisa.

-Me lo imagino, hijos -dijo ella- el honor no espera".

(58)

Sin embargo deciden esperar por el café. Esto les retrasa un poco y la tardanza también fue motivo de discusión entre los hermanos.

"Prudencia Cotes -dice- esperó al novio durante los tres años que estuvo en la cárcel, "sin un instante de desaliento", y al salir absuelto fue "su esposo de toda la vida".

(58)

En las diferencias que hay entre las aretai de los hombres y las de las mujeres hay incongruencias que, en un esquema lógico, pueden caer en el absurdo.

"Los hermanos fueron criados para ser hombres. Ellas habían sido educadas para casarse".

(31)

No explica en qué consiste eso de "ser hombres". Pero eso no importa. Podemos suponer que significa poseer o cultivar las virtudes que son propias de la "hombria", valor, trabajo, respeto a la palabra dada... en fin, cuanta virtud se considere "masculina".

Pero eso de que las mujeres sean "educadas para casarse"... Cabe preguntarse: Es que los hombres no se casan también? Y si los hombres no se casan, con quién van a casarse las mujeres?

Esto trae a la mente, sin querer, aquél viejo adagio popular que dice "Pero si yo soy soltero. La casada es mi mujer".

Estamos confrontando épocas y generaciones distintas. Se está remorando una época en que la mujer de éxito era la felizmente casada y la fracasada era la solterona o la que era devuelta a la casa de sus padres por no ser virgen.

### 5.2.1. LAS ARETAI EN EL MUNDO DE LOS VARONES.

El sistema de valores, o de aretai, en el mundo de los hombres es algo muy especial en el ambiente que describe Gabriel García Márquez en esta novela. Aceptamos desde el principio que no se trata de virtudes en el sentido ético entendido corrientemente o el que prevalece en la doctrina de la Iglesia.

De hecho, se atropellan muchos de los diez mandamientos de la ley cristiana, como por ejemplo "No matarás", a fin de poder cumplir una norma que manda lavar con sangre cualquier mancha que empañe el honor de la familia.

"-Lo dejamos para más tarde -dijo Pablo Vicario, ahora vamos de prisa.

-Me lo imagino, hijos -dijo ella- el honor no espera".

(58)

Sin embargo deciden esperar por el café. Esto les retrasa un poco y la tardanza también fue motivo de discusión entre los hermanos.

"Prudencia Cotes -dice- esperó al novio durante los tres años que estuvo en la cárcel, "sin un instante de desaliento", y al salir absuelto fue "su esposo de toda la vida".

(58)

En las diferencias que hay entre las aretai de los hombres y las de las mujeres hay incongruencias que, en un esquema lógico, pueden caer en el absurdo.

"Los hermanos fueron criados para ser hombres. Ellas habían sido educadas para casarse".

( 31)

No explica en qué consiste eso de "ser hombres". Pero eso no importa. Podemos suponer que significa poseer o cultivar las virtudes que son propias de la "hombria", valor, trabajo, respeto a la palabra dada... en fin, cuanta virtud se considere "masculina".

Pero eso de que las mujeres sean "educadas para casarse"... Cabe preguntarse: Es que los hombres no se casan también? Y si los hombres no se casan, con quién van a casarse las mujeres?

Esto trae a la mente, sin querer, aquél viejo adagio popular que dice "Pero si yo soy soltero. La casada es mi mujer".

Estamos confrontando épocas y generaciones distintas. Se está remorando una época en que la mujer de éxito era la felizmente casada y la fracasada era la solterona o la que era devuelta a la casa de sus padres por no ser virgen.

### 5.2.1. LAS ARETAI EN EL MUNDO DE LOS VARONES.

El sistema de valores, o de aretai, en el mundo de los hombres es algo muy especial en el ambiente que describe Gabriel García Márquez en esta novela. Aceptamos desde el principio que no se trata de virtudes en el sentido ético entendido corrientemente o el que prevalece en la doctrina de la Iglesia.

De hecho, se atropellan muchos de los diez mandamientos de la ley cristiana, como por ejemplo "No matarás", a fin de poder cumplir una norma que manda lavar con sangre cualquier mancha que empañe el honor de la familia.

Es un mundo en que los hombres se muestran, sin el menor remordimiento y con el mayor desenfado, trabajadores, sinceros, gentiles con las damas y tiernos y respetuosos con los padres. Disfrutan de la compañía de los amigos y de las prostitutas, así como del licor en cantidades generosas.

Asisten a la Iglesia cuando se realiza alguna ceremonia importante, como una boda o un bautizo, etc. y aún contribuyen a manos llenas para los gastos. Sin embargo, como ya apuntamos anteriormente, tampoco tienen una relación muy estrecha con su pastor. Ni lo consideran su guía, ni lo buscan para confiarle sus inquietudes, ni mucho menos siguen sus consejos.

Estos son rasgos que vamos encontrando en la descripción que hace el narrador de cada uno de los personajes masculinos en el relato, los que a la vez reflejan los ideales masculinos de la época.

Santiago Nasar, por ejemplo, como personaje, es una figura muy varonil, honrado, trabajador y caballeroso.

"De su padre aprendió desde muy niño el dominio de las armas de fuego, el amor por los caballos y la maestría de las aves de presa altas, pero de él aprendió también las buenas artes del valor y la prudencia".

( 12)

Cabe recordar que entre los príncipes el valor fue siempre una virtud apreciada, pero siempre y cuando fuera unido a la prudencia.

Gestos de cortesía y delicadeza se advierten también en este detalle, cuando refiere que hablaba en árabe con su padre,

"pero no delante de Plácida Linero para que ella no se sintiera excluida"

( 12)

El narrador, conforme va describiendo la deformidad que se fue dando en el cadáver de Santiago Nasar, va recordando la belleza varonil que tenía en vida en sus días de fiesta.

"La cara había quedado intacta -dice- con la misma expresión que tenía cuando cantaba"

( 66)

Más tarde refiere que, con los estragos de la autopsia, la deformidad se hizo total.

"Nos devolvieron un cuerpo distinto. La mitad del cráneo había sido destrozada con la trepanación, y el rostro de galán que la muerte había preservado acabó de perder su identidad".

( 68)

La descripción del carácter de los hermanos Vicario es también muy reveladora en lo que se refiere a la psicología masculina, particularmente en el siguiente párrafo:

"En realidad, habían tenido la primera discrepancia. No sólo eran mucho más distintos por dentro de lo que parecían por fuera, sino que en emergencias difíciles tenían caracteres contrarios. Sus amigos lo habíamos advertido desde la escuela primaria. Pablo Vicario era seis minutos mayor que el hermano, y fue más imaginativo y reñuelto hasta la adolescencia. Pedro Vicario me pareció siempre más sentimental, y por lo mismo más autoritario. Se presentaron juntos para el servicio militar a los 20 años, y Pablo Vicario fue eximido para que se quedara al frente de la familia.

Pedro Vicario cumplió el servicio durante once meses en patrullas de orden público. El régimen de tropa, agravado por el miedo a la muerte, le maduró la vocación de mandar y la costumbre de decidir por su hermano. Regresó con una blenorragia de sargento que resistió a los métodos más brutales de la medicina militar, y a las inyecciones de arsénico y las purgaciones de permanganato del doctor Dionisio Iguarán. Sólo en la cárcel lograron sanarlo. Sus amigos estábamos de acuerdo en que Pablo Vicario desarrolló de pronto una dependencia rara de hermano menor cuando Pedro Vicario regresó con un alma cuartelaria y con la novedad de levantarse la camisa para mostrarte a quien quisiera verla una cicatriz de bala de sedal en el costado izquierdo. Llegó a sentir, inclusive, una especie de fervor ante la blenorragia de hombre grande que su hermano exhibía como una condecoración de guerra".

( 56)

#### 5.2.1.1. LA VALENTIA. EL DESPRECIO A LA MUERTE.

La valentía, como apunta Aristóteles, es una virtud eminentemente masculina. En todo varón es altamente apreciada, de igual manera por los hombres que por las mujeres. Y de igual manera también, los hombres y las mujeres desprecian a todo aquél que da muestras de carecer de tal virtud o lo que es peor, llegar a caer en el correspondiente antivalor, o sea la cobardía.

Así vemos que Doña Luisa Santiago, la madre del narrador testigo (Gabriel García Márquez), fue la única -según dice el relato- que no fue a saludar al General Petronio San Román, el padre de Bayardo San Roman, novio de Angela Vicario.

"El General Petronio San Román, héroe de las guerras civiles del siglo anterior, y una de las glorias mayores del régimen conservador por haber puesto en fuga al coronel Aureliano Buendía en el desastre de Tucurínca. Mi madre fue la única que no fue a saludarlo cuando supo quién era. "Me parecía muy bien que se casaran", me dijo. "Pero una cosa era eso, y otra muy distinta era darle la mano a un hombre que ordenó dispararle por la espalda a Gerineldo Márquez"

( 33)

Los personajes masculinos que aparecen en la novela son valerosos. Pero no desprecian la muerte.

Se dice que el desprecio a la muerte va siempre paralelo al desprecio a la vida. En aquella sociedad los hombres aprecian y respetan a la muerte, porque a la vez aprecian y respetan a la vida.

De Santiago Nasar, por ejemplo, el narrador nos dice desde el principio que tenía un gusto especial por las armas de fuego. Sin embargo esta afición en él está

bien equilibrada con un particular sentido de prudencia. De manera que, si bien era cierto que poseía armas de fuego de diverso calibre, también lo era que las mantenía descargadas para evitar cualquier desgracia.

No explica el narrador si los hermanos Vicario tenían armas de fuego. De todas maneras, llegado el momento les bastó con los cuchillos que usaban en su oficio de carniceros.

Puede decirse que los hermanos Vicario no tenían temor a la muerte. En todo caso el único temor que tenían era el de causar la muerte a alguien. Ellos, que por su oficio estaban acostumbrados a matar animales a diario, no querían causar la muerte de un ser humano.

Es de advertir que el narrador insiste en este punto en repetidas oportunidades. Los hermanos Vicario no eran matones de oficio, ni bochincheros ni buscapleitos.

De ellos, según cuenta, el Juez Instructor escribió en el Sumario que "eran de catadura espesa, pero de buena índole". Y luego agrega que

"Yo que los conocía desde la escuela primaria, hubiera escrito lo mismo".

(18)

Por otra parte dice también el narrador que cuando los hermanos Vicario anunciaron a cuantos quisieron oírles, que iban a matar a Santiago Nasar, la mayoría de la gente no les tomó muy en serio.

"Tenían tan bien fundada su reputación de gente buena, que nadie les hizo caso. "Pensamos que eran vainas de borrachos", declararon varios carniceros, lo mismo pensó Victoria Guzmán y tantos otros que los vieron después".

( 50)

Más tarde, consumado el crimen, cuando fueron llevados prisioneros, el narrador testigo tiene para ellos comentarios benevolos:

"En el panóptico de Richacha, donde estuvieron tres años en espera del juicio porque no tenían con qué pagar la fianza para la libertad condicional, los reclusos mas antiguos los recordaban por su buen carácter y su espíritu social, pero nunca advirtieron en ellos ningún indicio de arrepentimiento". (47- 48)

Es decir que están en el nivel exacto del "aristos" de la tragedia griega. Son de lo mejor en el sentido humano. Son personajes cuya historia nos produce compasión y horror, porque son gente buena, obligada por un destino funesto a cometer un crimen.

Si en algún momento pudieron haber tenido una apariencia amenazante y tenebrosa, no ha sido más que eso: una apariencia. Cuando están en la tienda de

Clotilde Armenta, Pedro Vicario le pide prestados los utensilios de afeitar de su marido. Ella les llevó -dice el relato- la brocha y el jabón, el espejo de colgar y la máquina de rasurar con una cuchilla nueva. Pero él -señala- se afeitó con el cuchillo de destazar.

"Clotilde Armenta pensó que era el colmo del machismo. "Parecía un matón de cine", me dijo. Sin embargo, él me explicó después, y era cierto, que en el cuartel había aprendido a afeitarse con navaja barbera, y nunca más lo pudo hacer de otro modo. Su hermano, por su parte, se afeitó del modo más llumilde, con la máquina prestada, de don Rogelio de la Flor."

( 59)

#### 5.2.1.2. EL CONCEPTO DEL HONOR. EL HONOR COMO OBLIGACION INELUDIBLE.

Creo que es interesante insistir en que el concepto de valentía en aquel mundo de "Cavallería rusticana" no supone precisamente un desprecio a la muerte, sino más bien una entereza para afrontar las circunstancias, o un ánimo firme para asumir las responsabilidades del honor.

Otro de los aspectos en que el narrador insiste una y otra vez a lo largo de la novela es en el hecho de que los hermanos Vicario no querían matar a Santiago Nasar. Sentían que tenían que hacerlo. Se sentían obligados por "*anangké*". Es decir, por necesidad. Porque había que conservar el honor de la familia y de eso ellos se sentían responsables.

Pero en el fondo, a pesar de la rabia que pudieron haber sentido al saber que su hermana había sido devuelta, no tenían un sentimiento de rencor hacia aquel muchacho con el que casi habían crecido y con el que, hacía apenas unas horas, habían estado bebiendo en la casa de María Alejandrina Cervantes.

Clotilde Armenta, como ya dijimos, comprendía la situación de los muchachos y sabía que las circunstancias los estaban obligando a cometer aquel horrendo crimen, a menos que hubiera alguien que pudiera evitarlo sin deterioro de su honor.

Al pasar por la tienda Cristo Bedoya, gran amigo de Santiago Nasar, la mujer, desesperada, agota todos los medios a su alcance para evitar el crimen.

"Pablo Vicario apareció entonces en la puerta. Estaba tan pálido como su hermano, y tenía puesta la chaqueta de la

boda y el cuchillo envuelto en el periódico. "Si no hubiera sido por eso -me dijo Cristo Bedoya- nunca hubiera sabido cuál de los dos era cual". Clotilde Armenta apareció detrás de Pablo Vicario, y le gritó a Cristo Bedoya que se diera prisa, porque en este pueblo de maricas sólo un hombre como él podía impedir la tragedia".

(94- 95)

Para ella la hombría suponía ser capaz de salvar una vida; en tanto que mantenerse sin hacer algo para evitar la tragedia era poco menos que una "mariconada".

Cuando desde la tienda de Clotilde Armenta los hermanos Vicario ven pasar por primera vez a Santiago Nasar, uno de ellos se levanta para ir a matarlo, pero ella les convence de dejar el asunto para más tarde, al menos por respeto al obispo. Ellos acceden y el que se había levantado se vuelve a sentar. Fue una ocurrencia providencial -señala- aunque de una virtud momentánea.

"Ambos siguieron con la mirada a Santiago Nasar cuando empezó a cruzar la plaza. "Lo miraban más bien con lástima", decía Clotilde Armenta."

(19)

La mujer recurre también al alcalde, el coronel Lázaro Aponte, a quien un policía le había informado sobre el propósito de los hermanos Vicario. Con mucho desenfado, todo lo que hizo fue quitarles los cuchillos y mandarlos a dormir. Pero ella hubiera preferido que los encerrara. Ellos se fueron, pero a buscar otros cuchillos.

"Clotilde Armenta sufrió una desilusión más con la ligereza del alcalde, pues pensaba que debía arrestar a los gemelos hasta esclarecer la verdad. El coronel Aponte le mostró los cuchillos como un argumento final.

-Ya no tienen con qué matar a nadie -dijo.

-No es por eso -dijo Clotilde Armenta- Es para librar a esos pobres muchachos del horrible compromiso que les ha caído encima.

Pues ella lo había intuido. Tenía la certidumbre de que los hermanos Vicario no estaban tan ansiosos de cumplir la sentencia como por encontrar a alguien que les hiciera el favor de impedirsele. Pero el coronel Aponte estaba en paz con su alma"

( 53- 54)

Cada aviso que dieron, a cuantos pudieron oírles, era un grito de auxilio, esperando que de alguna manera surgiera alguien o algo que les impidiera cometer aquel crimen, sin faltar -desde luego- a su deber del honor. Pero no fue posible.

Esto es algo que se manifiesta a raíz del título mismo de la novela: "una muerte anunciada". Y se repite más tarde

"Nunca hubo una muerte más anunciada".

(P. 49)

Son tantas las ocasiones en que el narrador se refiere a estos "gritos de auxilio" de los hermanos Vicario, que considero sería demasiado extenso referirlas todas. Una de ellas, tan sólo para citar un ejemplo, es ésta, en que se refiere a las acciones que los muchachos tomaron para llevar a cabo el crimen.

"Sin embargo la realidad parecía ser que los hermanos Vicario no hicieron nada de lo que convenía para matar a Santiago Nasar de inmediato y sin espectáculo público, sino que hicieron mucho más de lo que era imaginable para que alguien les impidiera matarlo, y no lo consiguieron".

(48)

Y según se ve más adelante, no solo no querían matar a Santiago Nasar sino que les costo un enorme esfuerzo hacerlo.

En la tienda de Clotilde Armenta tuvieron que beberse dos botellas de un licor que, en opinión del hermano del narrador, (Luis Enrique) a quien le dieron a beber un poco cuando pasó por allí, "era candela pura".

"Los hermanos Vicario entraron a las 4:10. A esa hora solo se vendían cosas de comer, pero Clotilde Armenta les vendió una botella de aguardiente de caña, no solo por el aprecio que les tenía, sino también porque estaba muy agradecida por la porción de pastel de boda que le habían mandado. Se bebieron la botella entera con dos largas tragantadas, pero siguieron impávidos. "Estaban pasmados -me dijo Clotilde Armenta-, y ya no podían levantar presión ni con petróleo de buque". Luego se quitaron las chaquetas de paño, las colgaron con mucho cuidado en el espaldar de las sillas, y pidieron otra botella. Tenían la camisa sucia de sudor seco y una barba del día anterior que les daba un aspecto montuno. La segunda botella se la tomaron más despacio, sentados, mirando con insistencia hacia la casa de Plácida Linero, en la acera de enfrente, cuyas ventanas estaban apagadas. La más grande del balcón era la del dormitorio de Santiago Nasar. Pedro Vicario le preguntó a Clotilde Armenta si había visto luz en esa ventana, y ella le contestó que no, pero le pareció un interés extraño".

(51)

¿Para qué aquél licor tan fuerte y en cantidad tan grande? ¿Para cobrar valor? Valor tenían. Lo que evidentemente les faltaba era el ánimo para llevar a cabo aquella horrenda misión que, si bien era cierto que iba de acuerdo con su sentido del honor, también era cierto que iba en contra de su naturaleza. No eran matones. No eran asesinos de ninguna clase.

Sin lugar a dudas, como ya señalamos, los hermanos Vicario constituyen un personaje de doble proyección en la novela. Es un personaje lleno de ambivalencias y contradicciones, atormentado por los dilemas que un destino despiadado les presenta. Son diferentes, pero esta circunstancia no les pone en conflicto, porque se complementan. El conflicto está en la realidad que deben afrontar y las obligaciones que deben cumplir. Saben que deben matar a Santiago Nasar y no quisieran hacerlo.

La determinación que tiene cada uno va oscilando entre el deber y el miedo. Pero los altibajos de estas ondulaciones no llegan a coincidir en ningún momento, de manera que, en forma alterna, se presionan y se empujan uno al otro hasta cumplir con el deber que el destino les ha impuesto.

Por otra parte, este proceso emocional es un conflicto íntimo, compartido entre los dos hermanos y, por estar tan vinculado al concepto de hombría prevaleciente en aquella sociedad, no dejó de producir en ellos una cierta forma de pudor masculino.

"Pedro Vicario, según su declaración propia, fue el que tomó la decisión de matar a Santiago Nasar, y al principio su hermano no hizo más que seguirlo. Pero también fue él quien pareció dar por cumplido el compromiso cuando los desarmó el alcalde, y entonces fue Pablo Vicario quien asumió el mando. Ninguno de los dos mencionó este desacuerdo en sus declaraciones separadas ante el instructor. Pero Pablo Vicario me confirmó varias veces que no le fue fácil convencer al hermano de la resolución final. Tal vez no fuera en realidad sino una ráfaga de pánico, pero el hecho es que Pablo Vicario entró solo en la pocilga a buscar los otros cuchillos, mientras el hermano agonizaba gota a gota tratando de orinar bajo los tamarindos".

( 56- 57)

En lo que se refiere a la posibilidad de que Santiago Nasar haya sido inocente de la culpa que se le atribuye, es interesante el énfasis que el narrador pone en este aspecto. No sólo porque, habiendo sido amigo íntimo suyo nunca le confió un secreto semejante, sino porque en las investigaciones del caso el Juez instructor también precisaba saberlo para dictaminar. Fue algo que nunca pudo probarse.

Toda la evidencia con que se contó fue la declaración de Angela Vicario, primero ante sus hermanos y posteriormente ante las autoridades judiciales. Cuando le preguntaron si conocía al difunto Santiago Nasar, dijo sencillamente "fue mi autor".

"Durante el juicio, que sólo duró tres días, el representante de la parte civil puso su mayor empeño en la debilidad de ese cargo. Era tal la perplejidad del juez instructor ante la falta de pruebas contra Santiago Nasar, que su buena labor parece por momentos desvirtuada por la desilusión. En el folio 416 de su puño y letra y con la tinta roja del boticario, escribió: "Dadme un prejuicio y moveré el mundo". Debajo de esa paráfrasis de desaliento, con un trazo feliz de la misma tinta de sangre, dibujó un corazón atravesado por una flecha. Para él, como para los amigos más cercanos de Santiago Nasar, el propio comportamiento de éste en las últimas horas fue una prueba terminante de su inocencia"

(88)

En lo particular, el narrador también insiste en este punto con similar preocupación. Según recuerda, Angela Vicario nunca ocultó la historia de su desventura sino que, por el contrario, a todo aquél que quiso escucharla se la contó con todos sus pormenores.

"salvo el secreto que nunca se había de aclarar: quién fue, y cómo y cuándo, el verdadero causante de su perjuicio,

porque nadie creyó que en realidad hubiera sido Santiago Nasar"

( 78- 79)

En el afán de volver a "aquél pueblo olvidado" para desentrañar la verdad, se advierte en el narrador un afán casi desesperado de establecer la inocencia o culpabilidad de Santiago Nasar.

Si la novela busca conjurar demonios sociales e individuales a través de la belleza de su narrativa, creo que no estamos viendo surgir solamente uno sino una legión de ellos.

"Yo mismo -dice el narrador- traté de arrancarle esta verdad cuando la visité por segunda vez con todos mis argumentos en orden, pero ella apenas si levantó la vista del bordado para rebatirlos.

-Ya no le des más vueltas, primo -me dijo- Fue él".

(P. 79)

Son tres las señales que el narrador interpreta como pruebas de la inocencia de Santiago Nasar:

Primero: La indiferencia y despreocupación que Santiago Nasar mostró desde el principio, durante la boda, durante la fiesta y aún momentos antes de que lo mataran. Incluso fue a él a quien se le ocurrió llevar una serenata a los recién casados.

"Así que nos llevamos a los músicos a una ronda de serenatas, y seguimos la fiesta por nuestra cuenta, mientras los gemelos Vicario esperaban a Santiago Nasar para matarlo. Fue a él a quien se le ocurrió, casi a las cuatro, que subiéramos a la colina del viudo de Xius para cantarles a los recién casados.

No solo les cantamos por las ventanas, sino que tiramos cohetes y reventamos petardos en los jardines, pero no percibimos ni una señal de vida dentro de la quinta. No se nos ocurrió que no hubiera nadie, sobre todo porque el automóvil nuevo estaba en la puerta, todavía con la capota plegada y con las cintas de raso y los macizos de azahares de parafina que le habían colgado en la fiesta. Mi hermano Luis Enrique que entonces tocaba la guitarra como un profesional, improvisó en honor de los recién casados una canción de equívocos matrimoniales."

( 61)

Segundo: Cuando le informa el padre de su novia que los hermanos Vicario lo andan buscando para matarlo, su reacción no fue de miedo ni de culpa, sino más bien de desconcierto y turbación. Conociendo las circunstancias, dice el narrador, aquella despreocupación de Santiago Nasar hubiera sido suicida.

"La mañana de su muerte, en efecto, Santiago Nasar no había tenido un instante de duda, a pesar de que sabía muy bien cuál hubiera sido el precio de la injuria que le imputaban. Conocía la índole mojigata de su mundo, y debía saber que la naturaleza simple de los gemelos no era capaz de resistir un escarnio. Nadie conocía muy bien a Bayardo San Román, pero Santiago Nasar lo conocía bastante para saber que debajo de sus ínfulas mundanas estaba tan subordinado como cualquier otro a sus prejuicios de origen. De manera que su despreocupación consciente hubiera sido suicida. Además, cuando supo por fin en el último instante que los hermanos Vicario lo estaban esperando para matarlo, su reacción no fue de pánico, como tanto se ha dicho, sino que fue más bien el desconcierto de la inocencia".

( 88- 89)

Tercero: Quienes les conocieron de cerca sabían que entre Santiago Nasar y Angela Vicario nunca hubo una amistad íntima ni forma alguna de aproximación. Por el contrario, dice el narrador, siempre que se refería a ella hablaba en forma desdeñosa.

"Perteneían a dos mundos divergentes. Nadie los vio nunca juntos y mucho menos solos. Santiago Nasar era demasiado altivo para fijarse en ella. "Tu prima la boba", me decía, cuando tenía que mencionarla."

( 79)

Todo lo que le queda al lector de la inocencia de Santiago Nasar es, como dicen los abogados, "el beneficio de la duda". Una duda que se instala para siempre en esta historia, ya casi legendaria o mítica.

Es interesante advertir que el duelo entre hombres por causa de honor respecto a una mujer no es un asunto nuevo en los relatos de Gabriel García Marquez.

En "Cien Años de Soledad", se presenta una situación particular: José Arcadio Buendía y Ursula Iguarán se habían casado, pero el matrimonio no se había consumado, porque los parientes de ambos tenían el temor de que su descendencia no fuera normal, por ser primos, entre sí.

Ursula usaba para dormir una especie de pantalón de castidad, que su madre le había cosido, a fin de que el esposo no pudiera forzarla. El secreto de la situación trascendió en el pueblo y un "domingo trágico" José Arcadio le ganó una pelea de gallos a Prudencio Aguilar.

"Furioso, exaltado por la sangre de su animal, el perdedor se apartó de José Arcadio Buendía para que toda la gallera pudiera oír lo que iba a decirle.

-Te felicito -gritó- A ver si por fin ese gallo le hace el favor a tu mujer.

Jose Arcadio Buendía, sereno, recogió su gallo. "Vuelvo en seguida", dijo a todos. Y luego, a Prudencio Aguilar:

-Y tú, anda a tu casa y ármate, porque te voy a matar. Diez minutos después volvió con la lanza cebada de su abuelo. En la puerta de la gallera, donde se había concentrado medio pueblo, Prudencio Aguilar lo esperaba. No tuvo tiempo de defenderse. La lanza de José Arcadio Buendía, arrojada con la fuerza de un toro y con la misma dirección certera con que el primer Aureliano Buendía exterminó a los tigres de la región, le atravesó la garganta. Esa noche, mientras se velaba el cadáver en la gallera, José Arcadio Buendía entró en el dormitorio cuando su mujer se estaba poniendo el pantalón de castidad. Blandiendo una lanza frente a ella, le ordenó: "Quítate eso". Ursula no puso en duda la decisión de su marido. "Tú serás responsable de lo que pase", murmuró.

-Si has de parir iguanas, criaremos iguanas -dijo-. Pero no habrá mas muertos en este pueblo por culpa tuya.

Era una buena noche de junio, fresca y con luna, y estuvieron despiertos y retozando en la cama hasta el amanecer, indiferentes al viento que pasaba por el dormitorio, cargado con el llanto de los parientes de Prudencio Aguilar".

(15: 26)

También en este caso el sentimiento de culpa asedia al vengador. El alma en pena de Prudencio Aguilar se aparece en la casa de los Buendía, atormentando tanto a José Arcadio como a Ursula, hasta que no les queda otro camino que trasladarse a vivir a otra parte.

### 5.2.1.3. LA DISIPACION COMO CARACTERISTICA MASCULINA.

Si la virginidad como virtud o areté propia de las mujeres era una condición sine qua non para llegar al sacramento del matrimonio, en aquella comunidad mojjigata resulta que en el caso de los hombres esa virtud hubiera sido inconcebible.

Con gracioso desenfado y acaso con un poco de nostalgia, el narrador recuerda las virtudes o "aretai" tan particulares de la prostituta del pueblo, Maria Alejandrina Cervantes, y dice:

"Fue ella quien arrasó con la virginidad de mi generación. Nos enseñó mucho más de lo que debíamos aprender, pero nos enseñó sobre todo que ningún lugar de la vida es más triste que una cama vacía".

(60)

En lo que se refiere a las fiestas, cabe hacer esta pregunta: Quién de los muchachos de aquella sociedad tan mojigata no era parrandero?

El narrador (podemos decir Gabriel García Márquez) cuenta que aquél día lunes había amanecido "en el regazo apostólico de María Alejandrina Cervantes", de quien él se consideraba ser el favorito. Y más adelante refiere que los efectos de la parranda no le dejaron recordar con claridad los detalles de todo lo que pudo haber pasado.

"Yo conservaba -dice- un recuerdo muy confuso de la fiesta antes de que hubiera decidido rescatarla a pedazos de la memoria ajena".

(41)

Algo parecido le sucede al resto de los muchachos de su edad y es por eso que los detalles que logra obtener son también muy vagos.

Esta afición por los jolgorios, curiosamente, cuenta en algunos casos con la complicidad de las madres, aunque no con la de los papás.

"Mi hermano Luis Enrique entró en la casa por la puerta de la cocina, que mi madre dejaba sin cerrojo para que mi padre no nos sintiera entrar "

(64)

Refiere también el narrador que él, su amigo Cristo Bedoya, Santiago Nasar, los hermanos Vicario, su hermano Luis Enrique y otros muchachos, al terminar la fiesta estuvieron un rato bebiendo en casa de María Alejandrina Cervantes.

El único que no coincidió con ellos en esa oportunidad fue Bayardo San Román, por encontrarse de luna de miel y protagonizando su triste drama. De lo contrario, es posible que allí hubiera estado. A pesar de que tenía pocos meses de haber llegado al pueblo, ya se había integrado al grupo de amigos.

"Bayardo San Román -dice el narrador, recordando la fiesta- se había hecho muy amigo nuestro, amigo de tragos, como se decía entonces, y parecía muy a gusto en nuestra mesa" (41)

Al calor de la parranda, a iniciativa del mismo Santiago Nasar, deciden llevar una serenata a los recién casados. Es una travesura de muchachos y la disfrutan como tal.

"No solo les cantamos por las ventanas, sino que tiramos cohetes y reventamos petardos en los jardines, pero no percibimos ni una señal de vida dentro de la quinta. No se nos ocurrió que no hubiera nadie, sobre todo porque el automóvil nuevo estaba en la puerta, todavía con la capota plegada y con las cintas de raso y los macizos de azahares de parafina, que les habían colgado en la fiesta. Mi hermano Luis Enrique, que entonces tocaba la guitarra

como un profesional, improvisó en honor de los recién casados una canción de equívocos matrimoniales".

(61)

En lo que se refiere a Santiago Nasar, el narrador dice que "era un hombre de fiestas" (P. 40) y por eso le interesaba calcular el costo de aquella fiesta tan opulenta. Por otra parte, su propia boda estaba próxima. De todas maneras, es obvio que le gustaban las fiestas. Por otra parte, aquel día lunes, había vuelto a su casa por la madrugada.

"Había dormido poco y mal, sin quitarse la ropa, y despertó con dolor de cabeza y con un sedimento de estribo de cobre en el paladar, y los interpretó como estragos naturales de la parranda de bodas que se había prolongado hasta después de la media noche".

(9)

Luego continúa diciendo que tomó dos aspirinas y que en la cocina tomó "un tazón de café cerrero, con un chorro de alcohol de caña, como todos los lunes, para ayudarlo a llevar la carga de la noche anterior" (P. 13)

Si a esto agregamos el comentario poco clemente de Victoria Guzmán, no podemos dejar de pensar que era un parrandero consuetudinario.

"Siempre se levantaba con cara de mala noche", recordaba sin amor Victoria Guzmán".

(13)

Después de la serenata, casi para amanecer, los jóvenes se despiden con la intención de encontrarse más tarde para recibir al obispo. Son muchachos alegres, despreocupados, parranderos, sin más complicaciones que los prejuicios de su sociedad.

#### 5.2.1.4. EL PRECIO DE SER HOMBRE.

No fué fácil para los hermanos Vicario matar a Santiago Nasar. A pesar de su oficio de "matarifes", eran hombres de paz.

Por otra parte, si bien es cierto que sabían que Santiago Nasar no acostumbraba ir armado, cabía la posibilidad de que en esa oportunidad sí lo estuviera.

Cuando ven pasar a Cristo Bedoya le lanzan una de tantas amenazas de muerte para Santiago Nasar, posiblemente buscando que les impidan matarlo.

Cristo Bedoya tampoco se dejó asustar.

"Te advierto que está armado con una magnum capaz de atravesar un motor -gritó.

Pedro Vicario sabía que no era cierto. "Nunca estaba armado si no llevaba ropa de montar", me dijo. Pero de

todos modos había previsto que lo estuviera cuando tomó la decisión de lavar la honra de la hermana".

(94)

Es decir, que aquella tarea no dejaba de presentar sus riesgos. Y suponiendo que, entre tantas personas a quienes habían participado su propósito surgiera alguna o más, con la decisión de defender a Santiago Nasar, esto hubiera representado para ellos un peligro también.

Después de largas horas de espera, de acecho en la tienda de Clotilde Armenta, bebiendo a sorbos aquél licor que era como "candela pura", los gemelos vieron venir a Santiago Nasar y debieron entonces proceder como lo planeado hasta sus últimas consecuencias.

En ese momento ya no son ellos mismos. Lo que se describe es un vértigo sin conciencia, sin control y sin freno. Como dice el narrador, "flotando en el remanso deslumbrante que encontraron del otro lado del miedo" (P. 102). Algo así como un sueño o un ensueño, como una fascinación macabra que arrebató de la realidad para entrar y perderse en un mundo de locura y de muerte.

Es *Thanatos* y no *Eros* quien domina la situación. Es decir que el espíritu de la muerte está dominando sobre el espíritu de la vida. En la antigua Grecia, *Thánatos* era el dios de la muerte y *Eros*, el dios del amor y de la vida.

"Me sentía como cuando uno va corriendo en un caballo", declaró Pablo Vicario. Pero ambos despertaron de pronto a la realidad, porque estaban exhaustos y sin embargo les parecía que Santiago Nasar no se iba a derrumbar nunca. "¡Mierda, primo, -me dijo Pablo Vicario- no te imaginas lo difícil que es matar a un hombre!"

(102)

La descripción atroz de la matanza continúa y más tarde dice:

"Desesperado, Pablo Vicario le dió un tajo horizontal en el vientre, y los intestinos completos afloraron con una explosión. Pedro Vicario iba a hacer lo mismo, pero el pulso se le torció de horror, y le dio un tajo extraviado en el muslo". (102)

Los muchachos, pues, se horrorizan de su propio crimen en el momento mismo de cometerlo.

Por norma general, en la tragedia griega nunca se presentan escenas de muerte como ésta, sino más bien se recurre a algún protagonista que refiere en un relato la forma en que aquel otro personaje trágico ha muerto. En el libro puede decirse que el personaje que narra el crimen atroz es el narrador testigo.

Y es que en el libro es esta la primera y la última descripción de la matanza. En los capítulos anteriores se hace referencias a ella, pero no presentan el horror de esa escena descrita al final. A lo largo del relato parece como si hubiera ido preparando al lector para llegar al momento de mayor espanto.

De allí en adelante sólo cuenta el final de la agonía, como se dice que es la tragedia: monstruosa y humana a la vez, y con un final que casi nos hace sonreír. Una señora le pregunta desde lejos qué le pasa y él le contesta, antes de caer en el suelo, "Que me mataron, tía Wene".

Esta visión de belleza y monstuosidad está reflejada en el recuerdo que tienen dos vecinos por cuya casa pasa Santiago Nasar momentos antes de morir, herido de muerte y "llevando en la mano el racimo de sus entrañas".

El hombre dice que "Lo que nunca pude olvidar fue el terrible olor a mierda". Y la hija recuerda que "Santiago Nasar caminaba con la prestancia de siempre, midiendo bien los pasos, y que su rostro de sarraceno con los rizos alborotados estaba más bello que nunca". (P. 103)

Son dos visiones distintas de la tragedia. Dos facetas de un momento escatológico en el sentido doble de la palabra. Eros y Thanatos en una sola visión.

Después del crimen, empieza la pasión de los hermanos Vicario. Porque si no les fue fácil matar a Santiago Nasar, tampoco fue fácil para ellos vivir con el recuerdo de aquellos momentos.

"Todo siguió oliendo a Santiago Nasar aquel día. Los hermenos Vicario lo sintieron en el calabozo donde los encerró el alcalde mientras se le ocurría qué hacer con ellos. "Por más que me restregaba con jabón y estropajo no podía quitarme el olor", me dijo Pablo Vicario. Llevaba tres noches sin dormir, pero no podía descansar, porque tan pronto como empezaba a dormirse volvían a cometer el crimen. Ya casi viejo, tratando de explicarme su estado de aquel día interminable, Pablo Vicario me dijo sin ningún esfuerzo: "Era como estar despierto dos veces". Esa frase me hizo pensar que lo más insoportable para ellos en el calabozo debió haber sido la lucidez"

(70)

Durante su permanencia en la cárcel, los padecimientos de Pedro Vicario por la blenorragia, la colerina que sufrió su hermano Pablo, el olor de Santiago Nasar, el insomnio y el temor de que los árabes del pueblo pudieran tomar alguna represalia, integran toda la pasión de los hermanos Vicario después del crimen, no obstante no haber sentido ningún remordimiento.

No es raro que cualquier matón de oficio, con el alma endurecida ante la muerte y el sufrimiento ajeno, quede inalterable luego de cometer un crimen semejante. Pero el caso de los hermanos Vicario era distinto.

Como bastante insiste el narrador, los hermanos Vicario eran buenas personas. Y en consecuencia era de esperarse que el recuerdo de aquella matanza les atormentara, no por arrepentimiento, ya que hasta el último momento de sus días sostuvieron que no tenían nada de qué arrepentirse, sino por el natural horror de aquella experiencia tan macabra.

Esta es otra de las razones por las que la tragedia que hay en la novela nos mueve a compasión y horror: No eran asesinos de oficio. Ni siquiera querían matarlo. Pero su sentido del honor los obligaba a hacerlo.

Si el precio de ser hombre fue alto para los hermanos Vicario ya no digamos para Santiago Nasar, el héroe trágico de la obra. Esto lo señala el narrador cuando recuerda la tristeza y desaliento que le embargaban aquel "martes turbio", buscando consuelo en el lecho de María Alejandrina Cervantes:

"Me acosté a su lado, vestido, sin hablar apenas, y llorando yo también a mi modo. Pensaba en la ferocidad del destino de Santiago Nasar, que le había cobrado 20 años de dicha no sólo con la muerte, sino además con el descuartizamiento del cuerpo, y con su dispersión y exterminio".

(69)

### 5.2.2. LAS ARETÍ EN EL MUNDO DE LAS MUJERES.

El sistema de valores que rige la vida de las mujeres en la sociedad que presenta esta excepcional novela es tan rígido como el que rige la vida de los hombres. Limita, prohíbe, obliga, empuja y presiona con igual rigor, aunque en direcciones distintas.

Las mujeres no tienen que ir al cuartel a prestar servicio militar. No tienen que ir al burdel, ni exponerse a contraer una enfermedad venérea con las prostitutas, ni tienen que romperse las caras con los amigos para demostrar que no son maricas. Tampoco tienen que matarse en duelos para lavar la honra de la familia.

No. Son otras las condiciones, aunque igualmente severas en sus exigencias. Son condiciones tan limitantes para las mujeres que su realización como seres humanos resulta difícil y hasta imposible.

No solamente el matrimonio se presenta como una forma de cárcel para las mujeres, sino que ni siquiera tienen la facultad de escoger esa prisión que habrá de ser su destino para toda la vida.

A pesar de no decir en ningún momento que el padre de Santiago Nasar había sido un mal esposo, el narrador afirma -y varias veces- que la madre, Dona Plácida Linero, nunca fue feliz. Al referirse a Santiago Nasar dice:

"Era el hijo único de un matrimonio de conveniencia que no tuvo un solo instante de felicidad".

(12)

Más adelante dice que la casa en que vivía su familia, una antigua bodega remodelada para funcionar como casa de habitación, tenía

"un balcón de madera sobre los almendros de la plaza, donde Plácida Linero se sentaba en las tardes de marzo a consolarse de su soledad"

(15)

A pesar de que son los hombres los encargados de llevar a casa el sustento, la responsabilidad de la familia parece ser más competencia de las mujeres. Cuando Bayardo San Román llega a pedir en matrimonio a Angela Vicario, la familia considera la propuesta. Pero los gemelos Vicario se mantuvieron al margen.

"Nos pareció que eran vainas de mujeres", me dijo Pablo Vicario".  
(34)

Sin embargo la decisión de aceptar o rechazar la oferta de matrimonio de Bayardo San Román no fue tomada por Angela Vicario sino por sus padres.

"Angela Vicario se atrevió apenas a insinuar el inconveniente de la falta de amor, pero su madre lo demolió con una sola frase:  
También el amor se aprende".  
(34)

Es decir que la mujer, de acuerdo a aquella "ley del embudo", tiene responsabilidad pero no tiene autoridad.

#### 5.2.2.1. LA SUMISION AL SISTEMA. CONFORMIDAD. ABNEGACION.

La madre de Angela Vicario, Doña Purísima del Carmen Vicario, es un personaje muy interesante en la novela. Puede decirse que es alegórico, ya que ella resume en sí todo lo que constituye el sistema de las aretai de las mujeres de aquella sociedad mojigata. Como mujer y como madre es simultáneamente víctima y verdugo del rígido sistema moral al que pertenece. Es terrible en el rigor de su carácter y trágica en su patetismo.

"Había sido maestra de escuela hasta que se casó para siempre. Su aspecto manso y un tanto afligido disimulaba muy bien el rigor de su carácter. "Parecía una monja", recuerda Mercedes. 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"  
(31)

Ese temple rígido e intansigente de su carácter se muestra desde el principio de la historia. Cuando Bayardo San Román solicita en matrimonio la mano de Angela Vicario, es ella la que impone como condición que primero acredite su identidad.

Una vez aceptado el muchacho como novio, el celo con que se guarda la honra de la hija se intensifica. Esto no deja de ser irónico, dado que la muchacha ya no es virgen.

"Nadie hubiera pensado, ni lo dijo nadie, que Angela Vicario no fuera virgen. No se le había conocido ningún novio anterior y había crecido junto a sus hermanas bajo el rigor de una madre de hierro. Aún cuando le faltaban menos de dos meses para casarse, Pura Vicario no permitió que fuera

sola con Bayardo San Román a conocer la casa en que iban a vivir, sino que ella y el padre ciego la acompañaron para custodiarle la honra".  
(36-37)

Es alegórica también Pura Vicario en la furia que manifiesta cuando la hija le es devuelta por no ser virgen. En ese momento no es ella misma, sino la sociedad, el sistema implacable, sacudiéndose de indignación al ser transgredida una de sus normas.

"Sólo Pura Vicario supo lo que hizo en las dos horas siguientes, y se fue a la muerte con su secreto. "Lo único que recuerdo es que me sostenía por el pelo con una mano y me golpeaba con la otra con tanta rabia que pensé que me iba a matar", me contó Angela Vicario. Pero hasta eso lo hizo con tanto sigilo, que su marido y sus hijos menores, dormidos en los otros cuartos, no se enteraron de nada hasta el amanecer cuando ya estaba consumado el desastre."  
( 44)

Fue Doña Pura Vicario también la que hizo llamar de urgencia a los gemelos para comunicarles lo ocurrido. Se dice que fue Pedro el que le propuso al hermano matar a Santiago Nasar para llavar la honra de la hermana, pero de todas maneras cabe hacer la pregunta: Para qué otra cosa habría de llamarles "de urgencia" Doña Pura Vicario, cuando ni siquiera quiso despertar al esposo para comunicarle lo ocurrido?

La pregunta anterior puede conducir a otra: ¿Quién mató a Santiago Nasar? Los hermanos Vicario solo consumaron el hecho por obligación impuesta. El autor intelectual del crimen, no pudo haber sido una mujer de mentalidad conservadora, como Doña Pura Viario? O, más que ella y más allá de ella, no cabe pensar en que fue un sistema de valores inhumano entronizado en aquella sociedad ?

Puede decirse que Pura Vicario es un instrumento de aquel sistema, actuando a la vez como víctima y verdugo. Cabe recordar también que fue ella, Doña Pura Vicario, quien que se lleva a la hija del pueblo y posteriormente, según dice el relato, hizo "todo lo posible para que Angela Vicario se muriera en vida" (P. 78)

En este personaje está, pues, retratado, con todos sus detalles, el sistema de aretai femeninas de la novela.

Angela Vicario se da cuenta de esto y ve en la madre el principio y el fin de toda su desventura. Todas las limitaciones de su niñez y de su juventud, el matrimonio impuesto por la fuerza, sus angustias en la víspera de la boda, la vergüenza al ser devuelta, la pérdida del esposo, en fin, todo lo que aquel sistema de normas imperantes significó para ella. Así se explica el odio que llega a sentir hacia su madre y la rebeldía que estas vivencias desencadenan, para burlar las intenciones de su madre de hacerla morir en vida, aplastando su propia vergüenza y aceptando con inusitada impudicia sus circunstancias y contando abiertamente toda su historia a todo aquél que quisiera oirla.

(Pura Vicario) .."Había hecho más que lo posible para que Angela Vicario se muriera en vida, pero la misma hija le malogró los propósitos, porque nunca hizo ningún misterio de su desventura. Al contrario: a todo el que quiso oirla se la contaba con sus pormenores, salvo el que nunca se habría de aclarar: quién fue, y cómo y cuándo, el verdadero causante de su perjuicio, porque nadie creyó que en realidad hubiera sido Santiago Nasar"  
( 78)

#### 5.2.2.2. LA MUJER NO ES DUEÑA DE SI MISMA.

Es de hacer notar que Angela Vicario no fue la primera ni la última mujer en aquella pequeña sociedad a quien se le comprometió en matrimonio sin contar con su voluntad. Lo mismo le sucedió, por ejemplo, a la madre de Santiago Nasar. Y a su vez, a él lo comprometieron también, desde niño, con Flora Miguel.

Es decir que los matrimonios de conveniencia eran cosa frecuente en aquel ambiente. Algún tiempo tenía que pasar todavía para que la tradición de "El sí de las niñas" fuera superada en aquella sociedad.

Para algunos puede ser cosa natural. Santiago Nasar y Flora Miguel, por ejemplo, estaban conformes y posiblemente hasta contentos con la decisión de sus padres de comprometerlos en matrimonio. Pero ese no es el caso de Angela Vicario.

"Era Angela Vicario quien no quería casarse con él. ""Me parecía demasiado hombre para mí", me dijo. Además, Bayardo San Román no había intentado siquiera seducirla a ella, sino que hechizó a la familia con sus encantos. Angela Vicario no olvidó nunca el horror de la noche en que sus padres y sus hermanos mayores con sus maridos, reunidos en la sala de la casa, le impusieron la obligación de casarse con un hombre al que apenas había visto".  
( 34)

Angela Vicario sabe que al no llegar virgen al matrimonio está violando una norma, pero está paralizada por el horror a los castigos y consecuencias de su falta, al punto que no es capaz de hacer algo para resolver la situación.

"Lo único que le rogaba a Dios es que me diera valor para matarme", me dijo Angela Vicario, "pero no me lo dió".  
(37)

Lo curioso es que, luego de ser devuelta a su casa, Angela Vicario parece salir del sistema y recuperarse a sí misma. Es precisamente entonces cuando empieza a amar a Bayardo San Román.

" Dueña por primera vez de su destino, Angela Vicario descubrió entonces que el odio y el amor son pasiones recíprocas."

( 81)

En efecto. Marginada de aquella sociedad conservadora, ostracizada de aquel mundo que había sido el suyo, como esposa repudiada por el marido, Angela Vicario logró romper todas sus cadenas.

Así es como un día, inesperadamente llegó a ver a su madre como realmente era: "una pobre mujer consagrada al culto de sus defecto" (P. 81 )

"Se volvió lúcida, imperiosa, maestra de su albedrío, y volvió a ser virgen sólo para él, y no reconoció otra autoridad que la suya ni más servidumbre que la de su obsesión".

(82)

Este cambio trascendental que se opera en Angela Vicario, este abrirse a la vida por primera vez y asir el timón de su vida por sí misma, lo descubre el narrador cuando recuerda que llegó a visitarla y que, a primera vista, la encontró envejecida. Veintitrés años habían pasado después de aquel drama.

"Me trató igual que siempre, como un primo remoto, y contestó a mis preguntas con muy buen juicio y con sentido del humor. Era tan madura e ingeniosa, que costaba trabajo creer que fuera la misma. Lo que más me sorprendió fue la forma en que había terminado por entender su propia vida. Al cabo de pocos minutos ya no me pareció tan envejecida como a primera vista, sino casi tan joven como en el recuerdo, y no tenía nada en común con la que habían obligado a casarse sin amor a los 20 años".

( 78)

Podría decirse que en lo que a Angela Vicario se refiere, la historia tiene un final feliz. La muchacha perdió todo en la vida, pero a cambio se recuperó ella misma.

Esto, de alguna manera, confirma una teoría que apunta que las mujeres que aparecen en las novelas de Gabriel García Márquez siempre son mujeres fuertes. En este caso podría agregarse que ello sucede, aún cuando vivan en un ambiente que por norma las reduzca.

En Angela Vicario puede verse un proceso de cambio radical. Al principio se presenta como la mayoría de las jóvenes de su condición, dócil y temerosa. Acepta casi sin protestar el marido que le impone la familia. Se llena de angustia y agoniza en silencio por haber cometido una falta que para su sociedad es imperdonable y afirma ante el Juez que Santiago Nasar fue su "autor".

Posteriormente, expulsada de su sociedad, y rechazando a su vez la rigidez de aquel sistema aretai, inhumano e intransigente, personificado, como la dijimos, por su madre, se rebela contra él, sencillamente negándose a morir en vida y aceptando su infortunio con valentía y serenidad.

El valor de Angela Vicario está en que logra romper el molde que la sociedad quiere imponerle y a la vez rompe el mito. Evoluciona, porque contraviene sus orígenes, porque cambia la dirección y la perspectiva que le impone su sociedad.

### 5.2.2.3. EL MITO DE LA VIRGINIDAD.

¿A qué se llama "el mito de la virginidad"? ¿En qué consiste? Pues en una serie de creencias y convicciones que han vivido siempre muy arraigadas en nuestra sociedad, como éstas:

1. En creer que la virginidad y la pureza son la misma cosa.
2. En creer que, por ser pureza y virginidad la misma cosa, sólo una mujer virgen podrá ser una esposa fiel.
3. En creer que el hombre que desflora a una mujer será siempre para ella "el hombre de su vida".

Esto es precisamente lo que vemos en la novela. Cuando a Angela Vicario le preguntan si conocía al difunto Santiago Nasar, ella responde lacónicamente: "Fue mi autor".

Esta idea parece marcarla con cierta forma de fatalismo, como ya dijimos anteriormente, y por eso no es capaz de hacer nada para evitar la desgracia que ve venir. Ni siquiera se le ocurre conversar con el novio sobre su situación antes de la boda.

En cambio es precisamente después de la afrenta y de la tragedia cuando, no sólo empieza a amar a Bayardo San Román, sino que también lucha con todas sus fuerzas para conseguir su amor, hasta que logra hacerlo regresar. Y lo consigue.

Mitos y costumbres, confundidos entre sí, se advierten en el proceder de las personas. Y de esa forma vemos que Angela Vicario se niega a vestirse de novia hasta no ver que ha llegado Bayardo San Roman. Se ha retrasado dos horas y ella espera hasta verle llegar.

"Imagínate -me dijo- hasta me hubiera alegrado que no llegara, pero nunca que me dejara vestida". Su cautela pareció natural, porque no había un percance público más vergonzoso para una mujer que quedarse plantada con el vestido de novia".

( 39)

Además de mito, la virginidad aparece como culto sagrado en lo que se refiere a los símbolos.

"En cambio el hecho de que Angela Vicario se atreviera a ponerse el velo y los azahares sin ser virgen, había de ser interpretado después como una profanación de los símbolos de la pureza. Mi madre fue la única que apreció como un acto de valor el que hubiera jugado sus cartas marcadas

hasta las últimas consecuencias. "En aquel tiempo -me explicó- Dios entendía esas cosas".  
( 39-40)

Con una cierta manera de ironía o de contraste, la virginidad se presenta como una "honorable mancha" en la sábana de la recién casada. Dos son las veces en que esta alusión aparece en CMA.

La primera: Cuando cuenta que Angela Vicario pide ayuda a sus amigas para resolver su problema.

"De modo que le enseñaron artimañas de comadronas para fingir sus prendas perdidas, y para que pudiera exhibir en su primera mañana de recién casada, abierta al sol en el patio de su casa, la sábana de hilo con la mancha del honor".

(37)

Más tarde cuenta que, a pesar de todos los consejos que las amigas le dieron para enganar al esposo, Angela Vicario no tuvo valor para seguirlos.

"Todo lo demás lo contó sin reticencias, hasta el desastre de la noche de bodas. Contó que sus amigas la habían adiestrado para que emborrachara al esposo en la cama hasta que perdiera el sentido, que aparentara más vergüenza de la sintiera para que él apagara la luz, que se hiciera un lavado drástico de aguas de alumbre para fingir la virginidad, y que manchara la sábana con mercurio cromo para que pudiera exhibirla al día siguiente en su patio de recién casada"

( 79)

Esta visión de la virginidad como una "honorable mancha" aparece también en "El Amor en los tiempos del cólera"; esta vez convertida en una metáfora, cuando describe el amor de Fermina Daza con su primer esposo:

"Entonces fue ella quien tomó la iniciativa y se le entregó sin miedo, sin dolor, con la alegría de una aventura en alta mar y sin más vestigios de ceremonia sangrienta que la rosa del honor en la sábana". (12: 176)

Se trata pues, de una idea que de alguna manera persiste en los relatos de Gabriel García Márquez. Podría tratarse de un "denonio" cultural que emerge de las profundidades de la subconsciencia latinoamericana, para encontrar su exorcismo en la creación literaria de este gran artista.

#### 5.2.2.4. LA LIBIDO FEMENINA.

La represión que vive la mujer en una sociedad tan mojigata como la que se describe en la novela se acentúa en lo que se refiere a su libido.

La misma rigidez de las costumbres, el formalismo de los noviazgos (largos y vigilados) no parece dejar a la mujer ni oportunidad para una transgresión a la norma. Aunque se den excepciones que confirman la regla y también originan tragedias.

La libido femenina solo se manifiesta en mujeres ubicadas en esferas que se encuentran al margen de la sociedad. Es decir que están fuera de la "aristocracia" en donde reina el sistema de las aretai. Estas mujeres no tienen aretai, exactamente igual como sucedía en la cultura griega.

Entre estos casos puede contarse el de Victoria Guzmán y el de su hija Divina Flor. No hay en su vida varones que las cuiden celosamente ni mucho menos que sean capaces de matar para "lavarles la honra".

Otro caso de exclusión de las normas es el de María Alejandrina Cervantes, muchacha nacida y criada en el pueblo, pero que, precisamente, su oficio es "el más viejo del mundo". Su condición social impone un orden de valores diametralmente distinto. Su areté es entregarse a todos los hombres y no a uno solo.

La fuerza erótica de Angela Vicario se desencadena cuando, expulsada de su mundo, se ve por primera vez libre de todas las rigideces e imposiciones de su sociedad. Es entonces cuando de pronto empieza a amar a Bayardo San Román en cuerpo y alma. Sin orgullo, sin temor al rechazo, con la locura y la impudicia de quien ha tirado la discreción por la ventana, le escribe durante varios años apasionadas cartas que al final terminan por hacerlo volver a su lado.

" Una madrugada de vientos, por el año décimo, la despertó la certidumbre de que él estaba desnudo en su cama. Le escribió entonces una carta febril de veinte pliegos en la que soltó sin pudor las verdades amargas que llevaba podridas en el corazón desde su noche funesta. Le habló de las lacras eternas que él había dejado en su cuerpo, de la sal de su lengua, de la trilla de fuego de su verga africana. Se la entregó a la empleada del correo, que iba los viernes en la tarde a bordar con ella para llevarse las cartas, y se quedó convencida de que aquel desahogo terminal sería el último de su agonía. Pero no hubo respuesta. A partir de entonces ya no era consciente de lo que escribía, ni a quién le escribía a ciencia cierta, pero siguió escribiendo sin cuartel durante diecisiete años".

(83)

#### 5.2.2.5. EL PRECIO DE SER MUJER.

Para las mujeres que han sido educadas dentro de aquél sistema y aquél ambiente mojigato como los que Gabriel García Márquez nos presenta en esta novela, debe ser natural aceptar sus normas, adecuándose, conformándose al molde que se les impone y abnegándose a sí mismas, como Pura Vicario, casi sin existir, convencidas de que en su sacrificio estará su mayor satisfacción y orgullo.

Y es que así son las aretai femeninas en estas comunidades. Las mujeres suponen que nacieron para casarse algún día, con un caballero que su familia

habrá de escoger para ellas y que eso será precisamente lo más maravilloso que podrá sucederles.

Angela Vicario y sus hermanas habían sido, como observamos ya, "educadas para para casarse". Del significado de esta expresión nos hace el narrador una explicación somera:

"Sabían bordar con bastidor, coser a máquina, tejer encaje de bolillo, lavar y planchar, hacer flores artificiales y dulces de fantasía, y redactar esquelas de compromiso. A diferencia de las muchachas de la época, que habían descuidado el culto de la muerte, las cuatro eran maestras en la ciencia antigua de velar a los enfermos, confortar a los moribundos y amortajar a los muertos"

(31-32)

Ese culto a la muerte, entre todas las admirables dotes que las muchachas tenían, resulta sumamente significativo como señal del predominio, en aquella comunidad, del espíritu de *Thánatos* sobre el de *Eros*.

Por otra parte, es posible advertir que una "vocación masoquista" parece haber sido impuesta por la sociedad a la mujer, como condicionamiento cultural.

Esto se hace patente también cuando la madre del narrador está preconizando las cualidades de las hermanas Vicario:

"Cualquier hombre será feliz con ellas, porque han sido criadas para sufrir".

(P.32)

En realidad no es muy sonriente la perspectiva que se ofrecía a las mujeres inmersas en aquella sociedad, con sus prejuicios, sus mitos, creencias, valores e intolerancias.

Evidentemente ser mujer en una comunidad semejante, como las hay tantísimas en la América Latina, tenía un precio muy alto: Algo así como dejar de vivir sin haber muerto.

## 6. LA VISION DEL AMOR: COMO UNA "CAZA DE ALTANERIA".

No hay tragedia sin Coro. Y no hay Coro sin música. En el caso de la tragedia contenida en esta singular novela, el relato tiene como tema musical un hermoso poema de Gil Vicente, el cual puede encontrarse entre los anexos de este trabajo.

Gil Vicente fue un poeta nacido en Portugal, que vivió entre el siglo XV y el XVI. Escribió tanto en castellano como en portugués y destacó tanto en la poesía lírica como en el teatro.

Al empezar, la novela tiene un acápite que dice:

"La caza de amor, es de altanería".  
Gil Vicente.

Esta frase corresponde a dos de los versos de dicho poema.

Ciertamente, el poema nos presenta una visión del amor muy particular. El amor es visto como una cacería. Y sobre todo, como una cacería de halcón. La figura masculina se presenta como un halcón que vuela con el propósito de cazar una garza. La descripción del cuadro es poética, bella y a la vez terrible, como cualquier cacería.

Si el hombre es visto como un halcón cazador, la mujer viene siendo necesariamente, la presa, es decir el objeto de la cacería.

Claro que éstas sólo son ideas poéticas sobre el amor, que vienen considerándose desde los siglos XV y XVI, o quién sabe si de todavía más antes.

El tema del halcón cazador se mantiene a lo largo de la novela tanto en la concepción de la idea del amor como en la figura del protagonista Santiago Nasar.

Desde el principio, la novela nos habla de la afición de Santiago Nasar, heredada de su padre, por la caza de altanería.

Es oportuno también recordar que este tipo de cacería fue un deporte, muy elegante, propio de los señores feudales.

Cuando se describe la clase de armas que poseía Santiago Nasar y las que llevaba consigo cuando iba al monte, se dice también que,

"En épocas de perdices llevaba también sus aperos de cetrería"  
(10)

Más tarde nos refiere todas las artes que había aprendido de su padre. Es un esbozo muy gráfico de lo que constituye las aretai del hombre en aquella pequeña comunidad:

"De su padre aprendió desde muy niño el dominio de las armas de fuego, el amor por los caballos y la maestría de las aves de presa altas, pero de él aprendió también las buenas artes del valor y la prudencia."

(12)

Seguidamente refiere:

" Nunca se les vió armados en el pueblo, y la única vez que trajeron sus halcones amaestrados fue para hacer una demostración de altanería en un bazar de caridad".

(12)

Pero la identificación de Santiago Nasar con la figura del halcón no se queda solamente en el deporte de la cacería, sino también se proyecta en el campo del amor, aunque sea ésta una visión del amor bastante triste y deslucida, como más adelante se verá.

#### 6.1. EL AMOR: UNA FUNCION SIN SENTIMIENTOS NI SOLIDARIDAD.

En realidad, la visión del amor, visto como una cacería, tiene muy poco de amoroso. No es tierno, ni solidario, ni generoso.

Entre las parejas de novios y de esposos que aparecen en el relato, veamos:

Flora Miguel y Santiago Nasar, no estaban enamorados. El narrador dice que sus padres los habían comprometido y que siendo adolescentes ellos lo habían aceptado. A ambos convenía aquel compromiso y ambos estaban anuentes. Pero entre ellos no había entusiasmo ni pasión amorosa.

Angela Vicario y Bayardo San Román, tampoco estaban enamorados. Ella había aceptado el matrimonio con él por la presión de sus padres y hermanos, pero estaba muy lejos de amarlo cuando se casaron. En lo que a él se refiere, podemos decir que es muy poco probable. Si realmente la hubiera amado, nunca la hubiera devuelto a la casa de sus padres al encontrar que ya no era virgen.

De eso dice el narrador:

"Bayardo San Román, por su parte, debió casarse con la ilusión de comprar la felicidad con el peso descomunal de su poder y su fortuna, pues cuanto más aumentaban los planes de la fiesta más ideas de delirio se le ocurrían para hacerla más grande."

(37)

#### 6.2. EL MATRIMONIO COMO UN CONTRATO SOCIO-ECONOMICO.

Es evidente que para la mayoría de las personas de aquella comunidad el matrimonio era un asunto socio-económico que se acordaba como cualquier contrato.

De los padres de Santiago Nasar, el narrador apunta que había sido "un matrimonio de conveniencia que no tuvo un solo instante de felicidad" (P. 12).

Del mismo Santiago Nasar, como ya apuntamos, el narrador dice que:

"Los padres de Santiago Nasar y Flora Miguel se habían puesto de acuerdo para casarlos. Santiago Nasar aceptó el compromiso en plena adolescencia, y estaba resuelto a cumplirlo, tal vez porque tenía del matrimonio la misma concepción utilitaria que su padre. Flora Miguel, por su parte, gozaba de una cierta condición floral, pero carecía de gracia y de juicio y había servido de madrina de bodas a toda su generación, de modo que el convenio fue para ella una solución providencial. Tenían un noviazgo fácil, sin visitas formales ni inquietudes del corazón".

(96-97)

El matrimonio de Bayardo San Román, como también ya señalamos, fue un contrato celebrado entre él y la familia de Angela Yicario. La muchacha no tuvo parte en la decisión.

De los padres de Angela Vicario no da mayores datos sobre cómo se conocieron y decidieron casarse, pero es muy probable que haya sido de esa misma manera utilitaria y convencional.

Lo que se dice pasión profunda y sin freno fue lo que sintió Angela Vicario precisamente después de haber perdido a Bayardo San Román, luego de que, como ya señalamos, encontrara su libertad al quedar excluida de su sociedad.

En este cuadro de amor sin solidaridad y sin ternura, no deja de ser significativo el hecho de que, cuando Flora Miguel se entera de que van a matar a su novio por haber sido, supuestamente, el primer hombre en la vida de Angela Vicario, su reacción no es de angustia ni de pena, sino más bien de cólera. Es claro que en ella, más que el amor, predomina el orgullo y el egoísmo. Todo lo que hizo fue pelear con él y devolverle sus cartas.

"Flora Miguel lo esperaba en la sala, verde de cólera, con uno de los vestidos de arandelas infortunadas que solía llevar en las ocasiones memorables, y le puso el cofre en las manos.

-Aquí tienes -le dijo- ¡Y ojalá te maten!"

Santiago Nasar quedó tan perplejo que el cofre se le cayó de las manos, y sus cartas sin amor se regaron por el suelo. Trató de alcanzar a Flora Miguel en el dormitorio, pero ella cerró la puerta y puso la aldaba."

(98)

### 6.3. EL AMOR COMO CACERIA. EL MITO DEL "GAVILAN POLLERO".

Las ocasiones en que se compara a Santiago Nasar con un halcón, con un gavián carnicero, o con un gavián pollero, son muchas a lo largo de la novela. Esto, para referirse a sus numerosas conquistas entre las muchachas pobres del pueblo.

El narrador hace memoria sobre las aventuras galantes de Santiago Nasar, y asegura que el joven nunca tuvo una relación amistosa ni romántica con Angela Vicario.

"Además, como decíamos entonces, él era un gavián pollero. Andaba solo, igual que su padre, cortándole el cogollo a cuanta doncella sin rumbo empezaba a despuntar por esos montes,"

(79)

Se advierte también que en la caza del halcón no todo es triunfo. A veces la presa no es tan fácil. A veces también ronda la fatalidad y el cazador puede resultar cazado, o puede encontrar la muerte.

Siendo adolescente Santiago Nasar se enamoró locamente de María Alejandrina Cervantes, la dueña del burdel del pueblo. Su padre y sus amigos íntimos se dieron cuenta de que el joven estaba a punto de caer en un desatino. En el aviso del amigo surge nuevamente el tema musical de la tragedia:

"Santiago Nasar perdió el sentido desde que la vio por primera vez. Yo lo previne: "Halcón que se atreve con garza guerrera, peligros espera". Pero él no me oyó, aturdido por los silbos quiméricos de María Alejandrina Cervantes. Ella fue su pasión desquiciada, su maestra de lágrimas a los 15 años, hasta que Ibrahim Nasar se lo quitó de la cama a correazos y lo encerró más de un año en "El Divino Rostro". Desde entonces siguieron vinculados por un afecto serio, pero sin el desorden del amor, y ella le tenía tanto respeto que no volvió a acostarse con nadie si él estaba presente".

(60)

El narrador, sin embargo, asegura tener con la muchacha una relación especial, como si fuera su favorito. Cabe preguntar si realmente sería el único que disfrutaba tan grande privilegio.

## 7. LAS CLASES SOCIALES

Está visto que la existencia de clases y diferencias sociales es inherente a toda sociedad. Y si la novela, como género artístico y como *mimesis*, retrata a la sociedad, es natural que aparezcan también en ella estas diferencias.

Por su parte, la tragedia también tiene clases sociales altas y bajas, sobre todo cuando se nos ha dicho que es un género que "imita a los mejores" y vemos que los personajes trágicos son siempre aristocráticos, o personas relevantes del pueblo.

Los protagonistas de *Crónica de una Muerte Anunciada* se mueven en un nivel económico social favorecido en el ambiente de aquella pequeña provincia en que la historia se desarrolla.

Acerca de esto, hemos visto el derroche que hace Bayardo San Román en los gastos de su boda con Angela Vicario, los cuales pueden calificarse de "pantagruélicos", por su exageración.

Quiere comprar la casa más linda del pueblo para su novia. Pero la casa no está en venta. Por eso ofrece una cantidad de dinero tan escandalosamente alta, que al dueño no le queda más remedio que vendérsela. Dejar la casa donde había sido feliz con su esposa le causa al pobre hombre un dolor tan grande que al poco tiempo le produce la muerte.

"Pues no sólo había vendido la casa con todo lo que tenía dentro, sino que le pidió a Bayardo San Román que le fuera pagando poco a poco porque no le quedaba ni un baúl de consolación para guardar tanto dinero".

( 36)

Al parecer, la gente rica no era muy querida ni respetada en aquél pequeño pueblo. Cuando los hermanos Vicario empiezan a decirle a toda la gente que quiere oírles que van a matar a Santiago Nasar, muchos responden diciendo que hay "otros ricos que merecen morir primero".

Clotilde Armenta está preocupada porque presiente que las amenazas de los hermanos Vicario de matar a Santiago Nasar pueden ser algo más que fanfarronadas de borrachos. Así que se lo comunica a su marido. Pero éste igual que muchas otras personas se muestra indiferente.

"No seas pendeja -le dijo- esos no matan a nadie, y menos a un rico"

( 52)

Más adelante dice también el narrador que hubo gente para quien Santiago Nasar no era tan apreciado.

"No todos querían a Santiago Nasar, por supuesto. Polo Carrillo el dueño de la planta eléctrica, pensaba que su serenidad no era de ingenuidad, sino de cinismo. "Creía que su plata lo hacía intocable", me dijo. Fausta López, su mujer, comentó: "Como todos los turcos".  
(89)

Todo esto concuerda con que los protagonistas de las grandes tragedias, cuyas historias mueven a compasión y horror, advierten al espectador que ni los más grandes reyes o príncipes pueden escapar a los rigores del destino. Y que no puede decirse nunca que un hombre ha sido feliz, antes de que haya muerto.

Por otra parte, como ya señalamos anteriormente, las aretai son atributo de las clases nobles. La gente pobre no tiene areté.

#### 7.1. EL ACOSO SEXUAL A LA MUJER PROLETARIA

Victoria Guzmán y su hija Divina Flor, son dos personajes que ejemplifican lo dicho respecto a las aretai de la plebe.

Para las mujeres del pueblo significa un esfuerzo casi sobrehumano resistir el asedio constante de los señores terratenientes; pues cuando apenas empiezan "a florecer", se desata contra ellas este acoso sexual que a veces ni siquiera es seducción, sino bárbara y autoritaria imposición.

En el caso de Victoria Guzmán, la empleada doméstica de la casa de Santiago Nasar, el relato dice que:

"Había sido seducida por Ibrahim Nasar en la plenitud de la adolescencia. La había amado en secreto varios años en los establos de la hacienda, y la llevó a servir en su casa cuando se le acabó el afecto. Divina Flor, que era hija de un marido más reciente, se sabía destinada a la cama furtiva de Santiago Nasar, y esa idea le causaba una ansiedad prematura".  
(14)

Es decir que, como repitiendo la historia, Santiago Nasar por su parte acosaba sexualmente a Divina Flor, la hija de Victoria Guzmán.

La madre se da cuenta de la situación de su hija por haber vivido en su tiempo la misma experiencia. Trata por todos los medios de evitar que Santiago Nasar repita la historia de su padre. Pero la niña está asustada y hasta su misma naturaleza parece conspirar contra ella.

"La niña, todavía un poco montaraz, parecía sofocada por el ímpetu de sus glándulas"

( 14)

A esto cabe agregar el sentido fatalista que, como anteriormente señalamos, tenía la muchacha: "Se sentía destinada a la cama furtiva de Santiago Nasar".

El deporte de los señores feudales era la caza de altanería. Y puede verse que esa cacería tenía también otras formas. Veamos:

"Santiago Nasar atravesó a pasos largos la casa en penumbra, perseguido por los bramidos del júbilo del buque del obispo. Divina Flor se le adelantó para abrirle la puerta, tratando de no dejarse alcanzar por entre los muebles de mimbre y las macetas de helechos colgados de la sala, pero cuando quitó la tranca de la puerta no pudo evitar otra vez la mano del gavián carnicero.

"Me agarró toda la panocha", me dijo Divina Flor. "Era lo que hacía siempre cuando me encontraba sola por los rincones de la casa, pero aquél día no sentí el susto de siempre sino unas ganas horribles de llorar". Se apartó para dejarlo salir, y a través de la puerta entreabierta vio los almendros de la plaza, nevados por el resplandor del amanecer, pero no tuvo valor para ver nada más".

( 17)

En Divina Flor hay un hervor de ambivalencias emocionales. Porque teme el asedio del hombre y ese temor se va convirtiendo en atracción. En Victoria Guzmán hay cólera y resentimiento, como una continuación del rencor hacia Ibrahim Nasar, junto a la angustia de ver, sin poder evitarlo el acecho del "gavián carnicero" hacia la niña.

Como madre está desesperada y dispuesta a todo para evitar esa seducción, con dientes y uñas. Aunque a esas alturas ya sabía que había en el pueblo una amenaza de muerte contra Santiago Nasar.

Esta lucha de madre decidida a todo se muestra con todo el pathos en una escena en la cocina, cuando Santiago Nasar termina el café. Divina Flor va a recibirle el tazón vacío y él la "agarró" -dice el narrador- de la muñeca.

"Ya estás en tiempo de desbravar -le dijo."

( 14)

Ella es para él como una novilla, o un torete de los de su corral, próximo a la doma. El es todo un señor feudal con toda la prepotencia que tienen los de su clase hacia sus ciervos.

Esta prepotencia, sin embargo, se detiene ante la bravura de la madre, que le sale al paso blandiendo, ensangrentado, el cuchillo con que está destazando a los conejos.

"-Suéltala, blanco -le ordenó en serio-. De esa agua no beberás mientras yo esté viva."

( 14)

Es una lucha despiadada. El hombre es poderoso, es el dueño, es el patrón. Y ella sólo es una mujer del pueblo, sin más fuerza que la que le pueden dar el resentimiento hacia Ibrahim Nasar y su desesperación de madre.

Cuando Santiago Nasar regresa a su casa de la fiesta, Victoria Guzmán le ofrece café.

"Santiago Nasar le dijo que lo tomaría más tarde, y le pidió decirle a Divina Flor que lo despertara a las cinco y media, y que le llevara una muda de ropa limpia igual a la que llevaba puesta. Un instante después de que él subió a acostarse, Victoria Guzmán recibió el recado de Clotilde Armenta con la pordiosera de la leche. A las 5:30 cumplió la orden de despertarlo, pero no mandó a Divina Flor sino que subió ella misma al dormitorio con el vestido de lino, pues no perdía ninguna ocasión de preservar a la hija contra las garras del boyardo".

( 62)

Es decir que Victoria Guzmán ya sabía que los hermanos Vicario estaban buscando a Santiago Nasar para matarlo. Pero no dijo nada, aduciendo que sólo eran cosas "de borrachos". En realidad, quería verlo muerto.

Divina Flor también lo sabía. Y esto hacía más difícil y enmarañada la ambivalencia de sus sentimientos.

Muy grande debió haber sido el rencor de Victoria Guzmán hacia Ibrahim Nasar y el odio hacia Santiago Nasar, para llegar a desear que lo mataran.

## 7.2. LA PROSTITUTA COMO INSTITUCION SOCIAL

María Alejandrina Cervantes es un personaje sumamente interesante y hasta pintoresco de la novela.

La forma en que el narrador se refiere a ella y a su establecimiento son bastante particulares:

"Yo estaba reponiéndome de la parranda de la boda en el regazo apostólico de María Alejandrina Cervantes"

(10)

O bien:

"...nos fuimos para la casa de misericordias de María Alejandrina Cervantes"

(43)

El burdel es algo más que un lugar de sexo accesible. Es un rendez-vous de cordialidad masculina. Los hombres van a él buscando algo más que sexo, algo distinto, como tomar un trago, entonar canciones, hacerse bromas... en fin.

Es allí precisamente donde coincidieron los amigos del narrador testigo, su hermano Luis Enrique, Santiago Nasar y los hermanos Vicario la noche de la fiesta de la boda, sin imaginarse siquiera que unas horas más tarde estarían matándolo en una forma tan sanguinaria.

De esa amistad tan especial se recuerda el narrador cuando dice que a Santiago Nasar le gustaba jugar a disfrazar "a las mulatas", vistiendo a unas con la ropa de las otras.

Ellas son amigas, son *hetairas*, en las que los muchachos encuentran más humanidad, más comunicación y acaso más solidaridad que con las jóvenes del pueblo con las que más adelante habrán de casarse, o con sus padres y otros miembros de sus familias.

Talvez sea oportuno recordar que en la antigua Grecia las *hetairas* eran las amigas de los bohemios y los poetas, las cuales no necesariamente eran prostitutas. También se llamaba *hetairos*, en la forma masculina, a los amigos varones. Es un término que está más vinculado a la amistad que a la prostitución. Incluso se usó el término *hetaireia*, para designar algo tan noble y hermoso como es la amistad.

"Hacia tres días con sus noches que trabajaban sin reposo, primero atendiendo en secreto a los invitados de honor, y después destrampadas a puertas abiertas con los que nos quedamos incompletos con la parranda de la boda. María Alejandrina Cervantes, de quien decíamos que sólo había de dormir una vez para morir, fue la mujer más elegante y la más tierna que conocí jamás, y la más servicial en la cama, pero también la más severa. Había nacido y crecido aquí, y aquí vivía, en una casa de puertas abiertas con con varios cuartos de alquiler y un enorme patio de baile con calabazos de luz comprados en los bazares chinos de Paramaribo."

( 59-60)

Sigue el narrador haciendo remembranzas de su juventud, y de María Alejandrina Cervantes, con cierta gratitud y nostalgia.

"Fue ella quien arrasó con la virginidad de mi generación. Nos enseñó mucho más de lo que debíamos aprender, pero nos enseñó sobre todo que ningún lugar de la vida es más triste que una cama vacía. "

( 60)

La noche del "martes turbio", después del entierro de Santiago Nasar, el narrador -dice- no tenía valor de dormir solo, así que fue a buscar a María Alejandrina Cervantes.

"Los calabazos de luz estaban encendidos en los árboles, y 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".

( 69 )

Es una hermandad y solidaridad tan espontáneas que no dejan de conmover.

Por otra parte no deja de ser muy garciamarquino este detalle, relacionado con la manera tan especial que tiene María Alejandrina Cervantes de manifestar el duelo por Santiago Nasar. Desnuda en la cama frente a un "platón babilónico de cosas de comer".

La prostituta es siempre una institución en toda sociedad, aunque su existencia sea marginal. Aunque no se le mencione en los salones donde hay señoras y gente decente. Sin embargo es en el burdel donde se encuentran los amigos más íntimos.

El trabajo de María Alejandrina Cervantes y los servicios de las mulatas eran muy apreciados por los varones del pueblo. La eficiencia en sus servicios es -si así pudiera llamársele- la *areté* de las prostitutas, aunque lo que en realidad se dice es que sencillamente la plebe no tiene *areté*.

Ellas (las prostitutas) tampoco tienen *areté*. La norma que la sociedad les impone es complacer a todos los hombres que les requieran y mantenerse al margen de la vida social. La fidelidad hacia un solo hombre en una de estas mujeres no puede ser *areté* sino *hamartía*.

## 8. GRANDES ASPIRACIONES DE LA NOVELA

### 8.1. RETRATAR UNA EPOCA.

Es interesante advertir que, aunque vagamente, como ya se dijo, Gabriel García Márquez está ubicando el hecho relatado en la novela en un tiempo relativamente remoto. Y está advirtiendo que en esa época las costumbres de la sociedad eran distintas a las de la actualidad.

"A diferencia de los noviazgos de la época, que eran largos y vigilados ..."  
( 34)

Es decir que se está refiriendo a una etapa de nuestra sociedad que ya ha quedado atrás y ya ha sido superada.

Durante una entrevista ofrecida a la revista Play Boy, Gabriel García Márquez comenta los puntos de vista de la juventud de nuestros días y los grandes cambios que se han operado en la sociedad durante los últimos años.

Estos cambios, como podemos darnos cuenta, han permitido a los hombres comunicarse con las mujeres en un plano más humano, para comprenderse y ayudarse más entre sí.

"Es maravilloso -dice él-. Yo me muero de envidia. Algunas veces cuando les cuento a mis hijos cómo era cuando yo era joven, apenas me creen. Por ejemplo, ellos leen "Crónica de una Muerte Anunciada", que es la historia de un crimen atroz, en el cual dos hermanos matan a un hombre. Una joven se casa y en su noche de bodas el esposo la devuelve a casa de sus padres porque no es virgen. Entonces los dos hermanos matan al hombre que, según creen, la desfloró. Este era un drama totalmente común en América Latina durante mi tiempo. Pero cuando mis hijos lo leen, les parece ciencia-ficción"  
(8: 178)  
(La traducción es mía)

Es satisfactorio, es estimulante entonces, darnos cuenta de lo mucho que hemos avanzado en nuestra América Latina en lo que se refiere a nuestros conceptos y, lo que es más importante: nuestras formas de vida.

Ver hacia atrás puede ser una manera de tomar aliento para seguir hacia adelante.

## 8.2. CONJURAR DEMONIOS.

Insisto. Si como dicen que dijo Aristóteles, la virtud más excelente de la acción dramática es la *Catharsis*, en lo que a la novela se refiere, su máxima virtud será a su vez, la capacidad de conjurar "demonios", o "fantasmas" o como quiera llamarles.

Con respecto a *Crónica de una Muerte Anunciada*, como la novela que es y como la tragedia que está contenida en la misma, podría decirse que contiene ambas funciones. La de conjurar "demonios" y la de producir *catharsis*. Aunque también podríamos decir que ambas vienen siendo lo mismo.

¿Y cuáles serían estos "demonios" o "fantasmas"? Pues los prejuicios, las mojigaterías, las prohibiciones, las limitaciones y frustraciones de nuestra sociedad en determinada época, como si ello fuera poco.

Vemos que en la novela, el Juez Instructor y el narrador-testigo se muestran intrigados y se afanan hasta lo imposible para determinar en forma fehaciente si Santiago Nasar fue o no fue el causante de la desgracia de Angela Vicario.

Pero pareciera también como si Gabriel García Márquez se complaciera en dejar al lector en ese suspenso, y a cambio de eso, dejarle una serie de indicios que, de alguna manera, conceden a Santiago Nasar "el beneficio de la duda".

No es difícil suponer que esta especie de "duda para siempre" que la novela nos deja es una manera que tiene el autor para decirnos que determinar la inocencia o culpabilidad de Santiago Nasar no es el *Quid* de la novela. Definitivamente no es eso lo que realmente importa.

Culpable o no, ningún hombre merece morir de esa manera. Pero sucede que el sistema de valores imperante, inhumano y cruel, así lo impone. Eso es lo que conmueve. Visto desde este enfoque, ponernos a averiguar si Santiago Nasar era culpable o no de la falta que se le atribuía y si merecía o no el castigo recibido, sería como abandonar nuestra butaca de espectadores en el teatro para subir a escena como personajes y a la vez someternos a aquél sistema de normas que, afortunadamente, ya es obsoleto.

Sin duda, la novela, igual que la tragedia, busca (y logra magistralmente) producir en el lector emociones de compasión y terror.

Asimismo supone que el lector, habiendo superado y dejado atrás, muy lejos, los prejuicios ancestrales de su comunidad, se escandalice y se horrorice, no tanto por la muerte de Santiago Nasar, sino por sus motivos. Necesariamente terminará preguntándose: ¿Cómo es posible que una joven sea devuelta a su casa por el esposo, como si fuera un queso descompuesto que se regresa al supermercado, por no tener esa honorable partícula que se llama virginidad? ¿Cómo es posible que un incidente como ese le cueste la vida a un hombre joven, trabajador, bueno y hermoso? ¿Y cómo es posible que dos hombres, igualmente jóvenes y buenos por naturaleza, sean forzados a cometer un crimen tan atroz por obligación de honor?

Gabriel García Márquez nos ofrece en esta magnífica novela el retrato de una comunidad típica de provincia, con su particular manera de enfocar los valores, los conceptos del amor, de la virtud, del honor, en fin, la vida y la muerte.

La pintura es excelente, el panorama humano está muy bien logrado en conjunto y en todos sus detalles.

Casi en forma sinóptica, la visión del panorama humano que el autor nos muestra a través de esta novela puede advertirse con especial claridad a través de las cavilaciones del narrador testigo, cuando está considerando la posibilidad de que Santiago Nasar hubiera sido inocente de la falta que se le atribuía.

"La mañana de su muerte en efecto, Santiago Nasar no había tenido un instante de duda, a pesar de que sabía muy bien cuál hubiera sido el precio de la injuria que le imputaban. Conocía la índole mojigata de su mundo y debía saber que la naturaleza simple de los gemelos no era capaz de resistir el escarnio. Nadie conocía muy bien a Bayardo San Román, pero Santiago Nasar lo conocía bastante para saber que debajo de sus infulas mundanas estaba tan subordinado como cualquier otro a sus prejuicios de origen. De manera que su despreocupación consciente hubiera sido suicida. Además, cuando supo por fin en el último instante que los hermanos Vicario lo estaban esperando para matarlo, su reacción no fue de pánico, como tanto se ha dicho, sino que fue más bien el desconcierto de la inocencia."

( 88-89)

Se puede resumir diciendo que la novela retrata, más que nada, "la índole mojigata" de una sociedad y los "prejuicios de origen", agregando a esto la rigidez y el horror de lo que es la costumbre petrificada en ley.

Se trata de un mundo conservador e intolerante en el que se ha impuesto un sistema de valores que al negar la libertad y el amor, limita la vida e impide a los hombres y a las mujeres por igual alcanzar la felicidad y su realización plena como seres humanos.

Este sentir del autor, personificado en el narrador testigo, se presenta también en una forma clara y sencilla, cuando, después del entierro de su amigo, aquél "martes turbio", no tenía -según dice- valor para dormir solo y llega a la casa de María Alejandrina Cervantes.

"Yo me acosté a su lado, lado, vestido, sin hablar apenas, y llorando yo también a mi modo. Pensaba en la ferocidad del destino de Santiago Nasar, que le había cobrado 22 años de dicha no sólo con la muerte sino además con el descuartizamiento del cuerpo, y con su dispersión y exterminio"

( 69)

Es decir que, a través de los pensamientos y cavilaciones del narrador testigo, se muestran en la novela el *pathos*, el destino del protagonista, su *ethos*, su *hamartia*, en la secuencia claramente presente, aunque no en el orden ni en la forma acostumbrada, de las etapas trágicas mencionadas anteriormente de: **PERIPECIA, ANAGNORISIS Y CATASTROFE.**

El narrador testigo es uno más de los integrantes del coro, posiblemente el *corifeo* o conductor coral. Porque es parte del grupo de amigos del héroe trágico, que está tratando de rescatar el recuerdo y elaborar la "crónica" con los aportes de los amigos, testigos y gente del pueblo, de los cuales algunos son producto de l recuerdo y otros de la fantasía.

Por otra parte, si este Coro encarna el espíritu del autor, el *corifeo* representado por el narrador testigo, viene a ser, en la parte que le corresponde, la expresión del sentir del novelista.

## CONCLUSIONES

**LA HERENCIA DE LA ANTIGUA GRECIA.** Si bien es cierto que la antigua tragedia griega y nuestra novela actual son, como ya dijimos, dos géneros diferentes, esto no impide afirmar que en *Crónica de una Muerte Anunciada* hay, en lo que se refiere a su contenido, toda una tragedia.

Al estudiar los rasgos que son comunes a la tragedia griega y a esta particular novela, no podemos dejar de considerar la *Paideia* griega, es decir la cultura y la educación de la antigua Grecia, para luego volver la mirada hacia nuestra actual *Paideia* latinoamericana, vale decir nuestra cultura y nuestra educación, con sus particulares mitos, creencias, traumas y condicionamientos.

El legado ancestral de aquella magnífica civilización debe ser para nosotros algo mucho más que una simple ilustración histórica. Aún remota y hasta cierta manera enigmática, es una savia viva que nos recorre desde nuestras más profundas raíces y desde ellas emerge para florecer en manifestaciones artísticas de profundo contenido como esta singular novela, con la aterradora belleza de la tragedia. El *pathos* que nos presenta nos brinda una experiencia conmovedora y palpitante, que nos enriquece vivencialmente y nos hace meditar sobre nuestra existencia, nuestro pasado, nuestra actualidad y nuestro futuro.

Esta vivencia, estética, filosófica y hasta catártica, es una experiencia sumamente positiva, porque nos ayuda a ver objetivados, para mejor analizarlos, nuestros condicionamientos, nuestros prejuicios, nuestras angustias, nuestros mitos y nuestras creencias.

Cabe señalar en esta oportunidad la importancia que tiene para nuestros jóvenes el estudio y comprensión de la historia, la cultura, y la lengua y literatura griega, no solamente para comprender al hombre griego del pasado, sino también al hombre universal, de hoy y de siempre.

Esto, por supuesto, puede decirse también de la historia, la cultura, la lengua y la literatura de la antigua Roma.

**ANANGKE.** Un rasgo trágico de particular relevancia es, como ya vimos, el concepto del destino o *anangke*, íntimamente arraigado, no solamente en el hombre griego del siglo IV a.c. sino también en el hombre actual. En la novela que hemos analizado los protagonistas están sujetos a la fuerza del destino y se sienten condenados a un final marcado e inevitable. Esta convicción es tan fuerte que ninguno de ellos se atreve tan siquiera a tratar de modificar lo que consideran irreversible. Para ellos es "como si ya hubiera sucedido".

Por nuestra parte, también somos un tanto fatalistas. Podemos dámoslas de muy modernos, de muy racionalistas y muy lógicos, pero debemos admitir que muy pocos nos resistimos a leer el horóscopo cuando estamos ojeando una revista.

**EL MITO.** Es fácil advertir también la formación de un mito en esta novela, de la misma manera en que el mito surge en el hombre griego y aparece en la tragedia. Por varias razones:

1. Porque presenta una historia como si fuera "un relato sin autor": Advertimos que la técnica narrativa es muy sencilla, clara y elegante. Consiste en simular una investigación, realizada por un narrador testigo para elaborar una "crónica". Al hacerlo mantiene un equilibrio perfecto entre la objetividad y la emoción, procurando asimismo mantener en todo lo posible el apego a la verdad. Este aparente afán de objetividad acerca al relato más a lo clásico que a lo romántico.

Por otra parte, siguiendo esta técnica, el autor delega en el narrador testigo la tarea de actuar simplemente como un recopilador de las versiones narradas por los testigos, los protagonistas y la gente del pueblo. Con ello logra magistralmente insertar la historia en el campo del mito, porque lo presenta como un "relato sin autor", es decir que le da un tono de "como me lo contaron te lo cuento".

Si el narrador testigo menciona a los miembros de la familia de Gabriel García Márquez, con sus nombres y características en el relato de la novela, él no se presenta ni se identifica, dejando que su presencia sea solamente deducida o supuesta. Dentro del libro, el personaje narrador testigo solamente puede ser ficción. Es uno más de los amigos de Santiago Nasar y uno más de los muchachos del pueblo que integran el Coro de la tragedia contenida en la novela.

2. Porque igual que en el mito, el relato de la novela es atemporal. La imprecisión que el autor da a la novela en lo que se refiere al tiempo, contribuye también a insertar la historia en el campo del mito. Como pudimos ver, tiene una manera sumamente hábil para crearnos una ilusión de tiempo dentro de la intemporalidad. Nos dice, por ejemplo, "en enero pasado", o "la próxima navidad", "un lunes ingrato", pero nunca nos dice de qué año. Como cualquier otro mito, el relato parece estar refiriendo algo que positivamente pasó, o está pasando o va a pasar, pero no hay tiempo determinado.

Aún las condiciones climatológicas durante los hechos son imprecisas. Algunos de los testigos dicen que llovía cuando mataron a Santiago Nasar, y otros dicen que, por el contrario, hacía un día espléndido. El mismo narrador parece hacerse el desentendido, con el pretexto de que a causa de la borrachera de la noche anterior, no podía recordar nada con exactitud.

3. Santiago Nasar, al encarnar la imagen del hombre típico latinoamericano de provincia, despreocupado y sensual, es visto como un paradigma. Encarna un tipo de Don Juan agreste, muy adaptado a su sociedad, hasta que su *hamartía* se produce, al atribuírsele la seducción de una señorita de su misma condición social.

**EL FINAL YA ES CONOCIDO DESDE EL PRINCIPIO.** Así como sucede en la tragedia griega, en la novela el final ya se conoce desde el principio. Ello, lejos de hacer que el relato pierda emoción, es precisamente lo que mantiene la tensión todo el tiempo, porque el lector ya sabe lo que va a pasar y sabe también que no hay manera de detener la *catástrofe*, porque así lo ha marcado el destino.

Es importante apuntar a este respecto que el hombre griego no tiene, como tiene el hombre cristiano, una fe en el más allá, que le ofrezca un panorama de

esperanza. El hombre griego está sujeto al capricho de los dioses, cuya voluntad es siempre veleidosa. La incertidumbre que le ofrece el devenir es una situación que le atormenta. Por eso necesita desesperadamente creer en la existencia de un destino, o una realidad predeterminada que pueda atisbarse de alguna manera. Para él saber que viene en camino una catástrofe es preferible a no saber nada.

Pero este recurso tampoco es eficaz. Porque si es angustioso desconocer el futuro, más angustioso resulta todavía llegar a conocerlo y a la vez saber que no se puede cambiar. De manera que el don que le fue conferido a Casandra de conocer el porvenir resulta ser un poder inútil, ya que todo lo que obtiene es adelantar el sufrimiento y el horror.

Otra cuestión que resulta importante, sobre todo en lo que se refiere a la narrativa garciamarquiana, es el tiempo. Lo que da fundamento para considerar la existencia de un destino pre establecido es la idea de que el pasado, el presente y el futuro existen simultáneamente en algún nivel atemporal. Pero entonces lo que sucede es que el tiempo termina por "congelarse". Ya no habrá futuro, porque todo lo que habrá de suceder ha sucedido ya.

Esto mismo es lo que sucede en el mundo de la novela CMA. La religión cristiana se practica, en aquella comunidad, con todo esplendor en sus aspectos formales, pero su filosofía, su doctrina, su convicción intrínseca, no tiene vigencia en la vida de las personas. Por eso los hermanos Vicario en varias ocasiones dicen "esto es como si ya nos hubiera sucedido". Al decirlo están reconociendo estar sujetos a fuerzas ocultas de la naturaleza, contra las cuales ni siquiera vale la pena intentar luchar, porque la lucha desde el inicio estaría perdida.

Visto de esta manera, el hombre no es libre ni tiene albedrío.

EL CORO. Otro rasgo relevante de la tragedia griega que pudimos identificar en la novela objeto de nuestro estudio es el Coro. En esta historia está integrada por el pueblo que, como ya apuntamos, conoce, presencia, observa, se conmueve y participa en las acciones y conduce el tono emotivo del drama.

El Coro es también, como hemos visto, un recurso que utiliza el autor para insertar el relato en el campo del mito. Porque viene a constituir ese "monstruo de las mil bocas" que, contando la historia una y otra vez, en infinidad de versiones distintas, crea, recrea, quita y agrega los detalles de los hechos, hasta que ésta viene a ser una invención nueva, anónima y universal.

EL PROCESO TRAGICO. Hemos podido advertir también que, aunque no precisamente en el orden acostumbrado, en la novela existe un proceso Trágico, en el que pueden verse las tres etapas típicas de **PERIPECIA, ANAGNORISIS y CATASTROFE.**

COMPASION Y HORROR. Así como la tragedia griega producía en el espectador las dos emociones básicas de Compasión y Horror, para producir finalmente la *Catharsis*, esta novela también produce tales emociones en el lector. Porque el protagonista -digamos el personaje central de la novela- ha sido bueno toda su vida hasta que una acusación, la cual no se logra establecer del todo, le significa la muerte de horrible manera.

Por otra parte, cabe hacer notar que la necesidad de la *Catharsis* en la antigua sociedad griega encuentra un paralelo en la necesidad actual de conjurar "demonios" o "fantasmas", a través de la obra novelística de nuestros escritores. De allí se desprende que se trata de un fenómeno que se da en todo tipo de sociedades, aún en las más desarrolladas.

En el caso de *Crónica de una Muerte Anunciada*, es obvio que se están conjurando "demonios" que han vivido en el seno de nuestras sociedades durante varios siglos.

Visto de esta manera, podemos decir que el escritor ha cumplido con su sagrada misión de actuar como el portavoz de un grito colectivo, por el que se liberan dolores, angustias, sentimientos, resentimientos, fatigas y conflictos ancestrales.

**EL CONCEPTO DEL HONOR.** En una forma resumida podemos decir que la novela relata un hecho de sangre por causa de honor. El concepto de virtud y de honor como se presentan en la novela, van paralelos a los de *areté*, y de *hybris*, es decir de "virtud" y de "soberbia" o de "honor", vistos como la obligación de mantener sin mancha el honor de la familia, lavando las faltas con sangre.

Esta forma de ver el honor no está establecida en ninguna ley escrita, sin embargo se cumple con todo rigor y aún en contra de cualquier escrúpulo. La misma institución judicial, en el caso de la novela, se abstuvo de condenar a los hermanos Vicario, declarando el caso como "Homicidio en legítima defensa del honor". O sea que la tradición ya se había convertido en ley.

**EL ETHOS SOCIAL.** Podemos decir que Santiago Nasar y Angela Vicario son personajes trágicos, aunque cada uno tiene un Ethos social distinto, porque aunque vivan en la misma sociedad, ésta tiene distintos códigos de valor para los hombres y las mujeres.

Asimismo vemos que, aunque el sistema ético social imponga normas distintas para los hombres y las mujeres, de igual manera impide a unos y a otras el logro de su felicidad, ya que les impone condiciones deshumanizantes.

Bastante claro vimos que los hermanos Vicario no querían matar a Santiago Nasar. No eran matones de oficio, ni tenían en contra del muchacho ningún resentimiento. Fue un paso duro y amargo para ellos. Presionándose alternativamente uno al otro, debiendo beber dos botellas de un aguardiente que parecía "candela pura", les costó matarlo. Y aún después de hacerlo, siguieron sufriendo con los recuerdos y las pesadillas, no por arrepentimiento, sino porque aquél crimen horrendo contravenía su naturaleza de gente buena.

Es decir que ellos, igual que Santiago Nasar e igual que Angela Vicario, han sido víctimas de un sistema de valores despiadado, inhumano e irracional.

**LA CAZA DE ALTANERÍA.** Al presentar la visión del amor como una "caza de altanería", el autor lo muestra como una cacería sin compasión: En la vida de Santiago Nasar, como vimos, hay tres proyecciones de erotismo: El amor de las jovencitas a las que seduce; la pasión pecaminosa de María Alejandrina Cervantes, la cortesana del pueblo; y el compromiso con Flora Miguel, su prometida. En ninguna de estas tres proyecciones hay un verdadero amor: Hay lujuria, obsesión,

vanidad y conveniencia socio económica. Pero no hay entusiasmo, no hay ternura, no hay entrega, no hay fidelidad.

En la vida de los demás personajes de la novela, el amor tiene formas igualmente lamentables, insípidas y descoloridas. La mayoría de los matrimonios han sido producto de acuerdos de conveniencia entre las familias, en los que los sentimientos de los jóvenes cuentan muy poco o nada.

De esta manera la novela parece estar indicando que lo que la sociedad más necesita es una visión más auténtica y más humana de la vida y del amor.

Otra lamentable costumbre convertida en "ley" en toda nuestra América Latina, genialmente retratada en esta novela, es el acoso sexual hacia la mujer proletaria. Es una situación arquetípica, casi folklórica, que en nuestra literatura aparece como uno de los más frecuentes "demonios". En *Crónica de una Muerte Anunciada* es un mensaje que difícilmente podría estar más claro.

**COLOFON:** La historia narrada se ubica en una época pasada. Extra libro se ha dicho que sucedió en los años cincuenta. Asimismo se considera que se trata de situaciones que afortunadamente ya no se presentan y concepciones de la vida que ya han sido superadas.

Esto podría ser objeto de discusión. Porque si bien es cierto hay quienes consideran que estos conceptos y costumbres ya pertenecen al pasado, también hay quienes afirman que aún pueden darse y que de hecho se dan en la actualidad situaciones semejantes.

De cualquier manera, para los primeros, esta novela es una invitación a reflexionar sobre lo mucho que hemos avanzado y lo que aún nos falta por caminar. Para los segundos, la novela viene a ser como un "despertador", que está indicando la necesidad de revisar nuestra "Paideia", con sus costumbres, creencias, mitos, frustraciones y desgracias, a fin de considerar nuevas formas de enfocar nuestra vida y nuestro destino, que nos ofrezcan mejores perspectivas de convivencia y de realización personal.

La novela describe un ambiente de mojigatería y de fanatismo absurdo y cruel. Pero es evidente que el narrador testigo no estaba de acuerdo con aquella manera de sentir.

Por otra parte, es obvio que la novela no tiene un propósito coercitivo o represor para el individuo o la sociedad. Todo lo contrario: Está señalando la necesidad de salir de aquellos sistemas que durante siglos han hecho imposible la felicidad de los hombres y las mujeres por igual.

**ANEXOS**

Halcón que se atreve  
con garza guerrera  
peligros espera  
Halcón que vuela  
con garza a porfía  
cazar la quería  
y no la recela

Mas quien no se vela  
de garza guerrera  
peligros espera.

La caza de amor  
es de altanarí (sic)  
trabajos de día  
de noche dolor

Halcón cazador  
con garza tan fiera  
peligros espera

.....  
.....

Vicente, Gil. GIL VICENTE. Selección y Prólogo de Alonso Zamora  
Vicente. Colección Literaria Servet. El Mundo Renacentista  
13ª Edición. México D.F. Ediciones Onasis S.A. Monterrey México  
D.F. Sept. 1963.

Despacho noticioso de la Agencia EFE  
Aparecido en el Diario "SIGLO VEINTIUNO" de Guatemala  
el Jueves 8 de Diciembre de 1994.

## LETRAS / INSOLITO

### García Márquez y su hermano, demandados

Bogotá.- Los hermanos escritores colombianos Gabriel y Eligio García Márquez fueron demandados por un ciudadano septuagenario, quien consideró que fue tomada parte de su vida para escribir, respectivamente, *Crónica de una muerte anunciada* y *La tercera muerte de Santiago Nassar*, se informó.

La demanda fue puesta por el presunto "ofendido" Miguel Santiago Reyes Palencia, un vendedor de seguros retirado, quien declaró que su honra y dignidad están "lesionadas". Reyes Palencia, o "Bayardo San Román", el personaje de *Crónica de una muerte anunciada*, insiste en que él es quien devolvió a su esposa ("Angela Vicario") la misma noche de bodas al comprobar que no era virgen.

El presunto personaje puso la demanda en un juzgado de Barranquilla, el mes de julio pasado, 13 años después de la novela y ocho después de la segunda obra, la del hermano del premio Nobel, una "historia de la historia" de la tragedia.

Miguel Santiago Reyes Palencia, actualmente con 73 años de edad, dijo que la demanda tiene "carácter económico y de dignidad" para reparar el daño, pues siempre, desde la aparición de la novela, ha sido objeto de burlas, explicó.

El demandante considera que los García Márquez, además, le lesionaron sus "intereses personales, económicos, sociales, morales y comerciales".

"Bayardo San Román" asegura que su clientela en la venta de los seguros ya no le llamaba por su nombre, sino por el del personaje de la novela, en una "falta de respeto". Por esas razones, y después de haber leído la novela "48 veces", las mismas en las que, según admitió, "me sentí difamado", dio poder al abogado David Bustos para el proceso judicial contra los García Márquez. En el caso de la novela, los personajes son ficticios ("Bayardo", "Angela" y "Santiago Nassar", quien desfloró a la esposa), pero la historia del hermano del autor de *Cien Años de Soledad* es una reconstrucción periodística de la tragedia.

Miguel Santiago Reyes Palencia se casó el 20 de enero de 1951 en la localidad de Sucre, departamento de Sucre, en la costa atlántica colombiana con Margarita Chica Sales, a quien devolvió a sus padres dos días después de la boda al descubrir que no era virgen.

La desposada y repudiada confesó entonces a su familia que había mantenido un noviazgo "a escondidas" con un apuesto italiano que vivía en Sucre: Cayetano Gentile, a quien ese mismo día los hermanos Chica Sales ("hermanos Vicario") dieron muerte con cuchillos de carnicería para "lavar su honor perdido" antes de la boda con "Bayardo San Román" Reyes Palencia en la vida real.

El demandante afirma que tenía con los García Márquez vínculos familiares y de amistad y el propio novelista admitió alguna vez que se demoró mucho tiempo en escribir la obra por motivos de amistad con los allegados del asesinado.

El ex vendedor de seguros extiende su demanda, en la que exige el pago de una indemnización calculada por su abogado en 6.000 gramos oro, a la película que sobre la crónica filmó en Colombia el director italiano Francesco Rossi. EFE

## BIBLIOGRAFIA

- 1.- Anderson Imbert, Enrique. LA CRITICA LITERARIA: SUS METODOS Y PROBLEMAS. 4a. Edición. Madrid. Alianza Editorial S.A. 1984.
- 2.- Aristóteles. ARTE POETICA. 4a. Edición. Madrid. Colección Austral, Espasa-Calpe. 1964.
- 3.- Benedetti, Mario. EL ESCRITOR LATINOAMERICANO Y LA REVOLUCION POSIBLE. 8a. Edición. México D.F. Editorial Patria S.A. de C.V. 1990.
- 4.- Boal, Augusto. TEATRO DEL OPRIMIDO Y OTRAS POETICAS POLITICAS. 1a. Edición. Buenos Aires. Ediciones de La Flor. S.R.L. Uruguay 252 1o. "B" 1974.
- 5.- D'Amico, Silvio. HISTORIA DEL TEATRO DRAMATICO. Tomo I. 1a. Edición en Español. México. UTEHA. 1961.
- 6.- DICCIONARIO GRIEGO-ESPAÑOL. 2a. Edición. (Rev. Padre Miguel Balagué) Compañía Bibliográfica Española S.A. Fuentes 9, Madrid.
- 7.- DICCIONARIO LITERARIO. González Porto-Bompiani. 1a. Edición. Barcelona. Editorial Iberia S.A. Muntaner 180.
- 8.- Dreifus, Claudia. PLAYBOY INTERVIEW: GABRIEL GARCIA MARQUEZ. Revista PLAYBOY Agosto/ 1984.
- 9.- Esquilo. AGAMENON. TRAGEDIAS. 9a. Edición. Barcelona. Editorial Iberia S.A. Muntaner 180.
- 10.- Eurípides. LAS TROYANAS. DRAMAS Y TRAGEDIAS. Las Troyanas. 1a. Edición. Barcelona. Editorial Iberia S.A. Muntaner 180. 1962.
- 11.- García Márquez, Gabriel. CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA. 6a. Edición. Bogotá. Editorial Oveja Negra Ltda. 1989.
- 12.- García Márquez, Gabriel. EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL COLERA. 2a. Impresión. México D.F. Editorial Diana S.A. Roberto Gayol 1219 Colonia del Valle. Julio de 1988.
- 13.- García Márquez, Gabriel. CIEN AÑOS DE SOLEDAD. 25a. Edición. Buenos Aires. Editorial Sudamericana S.A. 1971.
- 14.- García Márquez, Gabriel. LA HOJARASCA. 3a. Edición. Editorial Sudamericana. S.A. Colección índice. Buenos Aires. 1969.
- 15.- García Márquez, Gabriel. LOS FUNERALES DE LA MAMA GRANDE. LA SIESTA DEL MARTES. 9a. Edición. Buenos Aires. Editorial Sudamericana S.A. 1971.

- 16.- Guerin Wilfred, Earle G. Labor, Lee Morgan y John R. Willingham. **INTRODUCCIÓN A LA CRÍTICA LITERARIA.** la Edición en Castellano. Buenos Aires. Editorial 1974.
- 17.- Jaeger, Werner. **PAIDEIA. LOS IDEALES DE LA CULTURA GRIEGA.** 23a. Edición en un solo volumen. México D.F. Fondo de Cultura Económica. 1962.
- 18.- Kayser, Wolfgang. **INTERPRETACION Y ANALISIS DE LA OBRA LITERARIA.** 4a Edición. Madrid. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos S.A. Sánchez Pacheco, 83. Madrid. España. spanica.
- 19.- López, Matilde Elena. **CINCO GRANDES MITOS DEL ARTE EN LA EDAD MODERNA.** 2a Edición. Santa Tecla, La Libertad. El Salvador. Clásicos Roxil.
- 20.- Maturo, Graciela. **CLAVES SIMBOLICAS DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ.** 1a. Edición. Buenos Aires. Fernando García Cambeiro . 1972.
- 21.- Nietzsche, Federico. **ORIGENES DE LA TRAGEDIA.** Vol. V. Madrid. Editorial Aguilar. 1963.
- 22.- Petrie, A. **INTRODUCCION AL ESTUDIO DE GRECIA. HISTORIA, ANTIGUEDADES Y LITERATURA.** Versión Española de Alfonso Reyes. Breviarios. 4a. Edición. México D.F. Fondo de Cultura Económica. Ave. de la Universidad 976. 1946.
- 22.- Rousset, Jean. **EL MITO DE DON JUAN** México D.F. Fondo de Cultura Económica. 1985.
- 23.- Sábato, Ernesto. **EL ESCRITOR Y SUS FANTASMAS.** 1a. Edición. Buenos Aires. EMECE EDITORES S.A. Carlos Pellegrini 1069. Buenos Aires, Argentina. 1976.
- 24.- Vicente, Gil. **GIL VICENTE.** Selección y Prólogo de Alonso Zamora Vicente. Colección Literaria Served. El Mundo Renacentista. 13 Edición. México D.F. Ediciones Onasis S.A. Monterrey 46. México D.F. Sept. 1963.