

“MITOPOIESIS” DEL FATALISMO EN “CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA,”  
DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.\*

Por Osvaldo Mario Picardo

“La muerte es el más correcto  
o el más literal de los significados,  
y el significado literal participa de la muerte”.

Harold Bloom

Angela Vicario es devuelta por su marido, la misma noche de bodas, después de comprobar que no era virgen. Interrogada por sus hermanos, Pedro y Pablo, acusa a Santiago Nasar. Estos esperan a la víctima y la ultiman a cuchillazos en la puerta de su casa. Este argumento no resulta explicativo de lo que como lectores hemos acogido de “Crónica...”. Todos sabemos que hay un algo más que define la **narratividad** de esta obra.

El “**qué**” del contenido objetivo se ve pronto absorbido por el “**cómo**” de la verbalidad narrativa, de manera que se anuncia desde la voluntad constructiva del narrador un **proceso épico** cuyo objeto es la configuración de un *mito*<sup>1</sup>.

El crimen está rodeado de elementos que lo hacen complejo y confuso. La obra puede leerse como la puesta en escena de un drama cuyo primer plano es transparente y deja aflorar su fondo plural y dinámico. Es el doble plano en un proceso de distanciamiento temporal y espacial que el narrador cronista va tramando desde una especie de exilio propio y de evocación colectiva. Es él mismo quien propone al lector una posible línea de significación:

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

---

\* La edición de *Crónica de una Muerte Anunciada* ha sido la de Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1981.

<sup>1</sup> Mythos habría significado desde los tiempos de Homero (Od. II, 412; IV, 676; XXII, 289) “la palabra que dice la verdad” en relación con el nivel significativo de la adivinación y contrapuesta al “lógos” que no excluiría a lo falso. También se la entendía como el relato ordenado (cfr. Platón, Rep. 392a: “en torno a dioses, seres divinos, héroes y difuntos...”), y por lo tanto, su esencia sería ese orden. Furio Jesi utiliza una expresión típica de Bachofen, para referirse al mito: “símbolo que reposa en sí mismo” (“Mito”, ed. Labor, Barc. 1976), y la opone a la de “flatus vocis que no envía hacia nada”. Por último, la distinción de Karl Kerényi entre epifanías genuinas y tecnizaciones del mito nos parecen acertadas para encuadrar el uso que le damos a esta palabra en el presente artículo: un ordenamiento del relato en que aparece lo excepcional como apertura de lo normal a lo que el hombre es en sí y por sí. El cronista intenta esa apertura en lo paradigmático del crimen. Reconstruye espacios y tiempos desde esa epifanía del lado oscuro de la existencia humana.

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.**" (p. 154).

La fatalidad recorre todo el libro como una idea unitiva en la visión polifónica de los hechos. Observemos que la muerte de Santiago Nasar, descendiente de árabes, se torna inevitable en razón de lo "absurdo": "Nunca hubo **una muerte más anunciada**" (p. 83). Esa condición de lo anunciado aproxima la realidad a la literatura. Cuando el cronista indaga en el sumario, trata de reconstruir el pensamiento de ese juez "abrasado por la fiebre de la literatura" y que "sin duda había leído a los clásicos españoles, y algunos latinos, y conocía muy bien a Nietzsche". El narrador no puede dejar de lado el valor de esas notas marginales que "no sólo por el color de la tinta, parecían escritas con sangre". "Sobre todo, nunca le pareció legítimo que la vida —dice el cronista sobre el juez— se sirviera de tantas casualidades prohibidas a la literatura, para que se cumpliera sin tropiezos **una muerte tan anunciada** (p. 159)". Y es el mismo juez quien a través de una nota marginal escribe que "la fatalidad nos hace invisibles" (p. 180). Sin embargo, el tratamiento en el intertexto de la fatalidad no puede identificarse con el "fatum" de Cicerón o el "fata obstant" de Virgilio, ni con otros tópicos de la tradición literaria clásica<sup>2</sup>. Aquí, si bien hay una personificación discursiva que la destaca como una presencia autónoma y poderosa, no se trata de una presencia divina ni hay tampoco una referencia etimológica a su relación con el verbo "fari", el decir de un Dios.

No obstante la fatalidad se da en lo anunciado. Después de la fiesta y la noche de parranda, todo el pueblo tiene cifrada su atención en la llegada del obispo, velándose el anuncio del crimen. La inercia que es sustento de la acción aparece entonces en reemplazo de una conciencia activa del pueblo. Todos saben de las intenciones de los gemelos pero:

a) Nadie quiere creerlo porque: 1. Santiago Nasar es rico; 2. Los gemelos no se atreverían; 3. Llegó el obispo.

b) Aunque lo creen, no saben cómo evitarlo porque: 1. Es un asunto de honor<sup>3</sup>; 2. Es un hecho; 3. No son quienes para evitarlo y quienes sí, no lo hacen.

<sup>2</sup> Cicerón, *De Div.* I, 44, 100; Virgilio en *En.* V, 703, VII, 50; 239 s.; XII, 725; *Corpus Inscriptio-num Latinarum* VI, 4379; 10127; 11592. La palabra "fatum" está relacionada con la raíz del verbo "fari": hablar, pero no cualquier decir sino el decir de un Dios que era la irrevocable decisión a la que todo se sujetaba. La influencia de la religión griega hizo de esta palabra una complejidad de divinidades en que tomaron parte las Moiras, las Parcas e incluso las Sibilas. "El pensamiento de una determinación —dice Walter f. Otto en su clásico libro "Los Dioses de Grecia" (Ed. EUDEBA, Bs As, 1973; p. 222 s.)— que establece la decadencia y la muerte, tiene su raíz en creencias antiquísimas cuyas formas terrenas ha sacado la religión homérica del prosenio y le ha dado su debido trasfondo. La Moira era un dominio del destino y de la muerte". "Así se hallan las Moiras como poderes oscuros de la determinación de la muerte en el círculo de la antigua religión de la tierra. Determinación de la muerte, ése es el verdadero sentido del concepto de la atribución o de la parte, que yace en el nombre Moira. Cuanto este nombre era y es diáfano, así lo son también sus sostenes que serán considerados como formas personales en la religión prehomérica".

<sup>3</sup> El honor constituye más un consuelo que una causa: "la mayoría de quienes pudieron hacer algo por impedir el crimen y sin embargo no lo hicieron, se consolaron con el pretexto de que los asuntos del honor son estancos sagrados a los cuales sólo tienen acceso los dueños del drama (p. 153)". Por otro lado, las resonancias que despierta la figura de Bayardo San Román, considerado por el pueblo como la verdadera víctima (p. 134), desnuda más que una cuestión de honor un prejuicio machista, que se revela en toda su vacuidad, con el paso de los años, cuando Bayardo vuelve a encontrarse con Angela Vicario. Dicha vacuidad pone en evidencia, una vez más, lo absurdo del crimen y lo adjetivo del honor.

Lo que era fatalidad para los trágicos griegos se reformuló en honor para los dramáticos del clasicismo español. Esta concepción se acerca más a la de los hermanos Vicario, en tanto la entendamos como una fuerza que empuja al crimen por encima de la voluntad. Y sobre todo, como necesidad social y moral que ocupa el lugar de la causa y la justicia. La venganza aparece así como la defensa de un bien social.

El encadenamiento de casualidades y estas posiciones subjetivas en que se ha fragmentado el sentido de la realidad y la contundencia estremecedora de la muerte son en conjunto la presencia de la fatalidad, de **una ficción total**.

En el **proceso mitopoiético** de dicha ficción, es central el sujeto textual. Ocupa el rol del sujeto plural de Hegel, de conciencia en medio de esa realidad simultánea y múltiple. Es un indagador que interpreta los hechos y les va otorgando una nueva significación.

Las configuraciones del sujeto asumen por lo tanto un valor de "tiscopia"<sup>4</sup>, cuyos registros conducen a las profundidades de la conciencia colectiva de un pueblo que se identifica con el crimen (p. 116 y 157), o mejor dicho, con lo que tuerce la oscura linealidad de sus vidas y les devuelve "el sitio y la misión".

Por otro lado, la linealidad de la acción que va desde el día del crimen a las 5.30 de la mañana hasta el mismo crimen, se ve interrumpida por saltos y por cortes temporales con los que el narrador construye la perspectiva de los hechos desde la posteridad: unos 20 años después<sup>5</sup>.

La sucesión narrativa desde el principio al final se puede resumir de la siguiente forma:

## 1

Santiago Nasar, el día en que lo iban a matar — evocación de Plácida Linero 27 años después — presagios de Victoria Guzmán — la casa y la puerta fatal — confesión de Divina Flor años más tarde después de que su madre muriese — el mensaje inadvertido hasta después del crimen — la calle: reconstrucción de sus pasos — Clotilde Armenta y los gemelos Vicario — el obispo que se esperaba— la hermana del narrador, Margot, la invitación a desayunar y el conocimiento de la noticia —la madre del narrador, Luisa Santiaga, que acude a prevenir a su comadre—.

## 2

Bayardo San Román y Angela Vicario — la casa del viudo Xius y su compra — las artimañas de comadronas — la boda — Santiago Nasar y el cálculo sobre los gastos de la boda — la adecuación de los recuerdos del narrador — Pura Vicario confiesa a la madre del cronista la devolución de la novia — Angela Vicario evoca los hechos — la acusación de ésta.

## 3

Los homicidas, Pedro y Pablo Vicario — el abogado y la legítima defensa del honor — la reconstrucción de los pasos de los asesinos y los anuncios que van haciendo — Clotilde Armenta evoca aquellos momentos —el coronel Lázaro Aponte recibe el infor-

<sup>4</sup>. Tiscopia, ver Kayser, W.: "Interpretación de la Obra Literaria", Gredos, IV ed., Madrid, 1961, p. 258 s. La noción de Hegel sobre el sujeto plural, que retoma Francine Masiello (Lenguaje e Ideología, Las escuelas argentinas de vanguardia. Bs. As., Hachette, 198—) no quedaría excluida en el de narratividad de la tiscopia. La idea del sujeto que se define por su relación con el mundo más que por su aislamiento de él, vinculado a una red de numerosas subjetividades y circunstancias, se asemeja a la polifonía en que se hunde la voluntad tectónica del cronista, y debería estudiarse su semejanza con el sujeto fractal que ha explicado Jean Baudrillard ("Lo Orbital. Lo Exorbital", en Vuelta, V.I, N.º 10, México-Bs. As. 1987). La multiplicación testimonial de sujetos a través del estilo directo de la crónica produce la imagen de una realidad que va armándose con sucesivas capas de subjetividad y de ficción hasta llegar al mito.

<sup>5</sup>. Hay que agregar que el tiempo privilegiado por el narrador es el de la simultaneidad, tiempo del testimonio, de la reconstrucción y de la evocación.

me, sus dichos y el retiro de los cuchillos — el regreso de los gemelos con otros cuchillos — la historia de los hermanos — las dilaciones — María Alejandrina Cervantes y Santiago Nasar — la serenata — el narrador reconstruye la noche de parranda que pasó el grupo de amigos junto a S. N. — aviso a Luis Enrique, hermano del cronista, al entrar a lo de Clotilde Armenta — noticia de la muerte.

## 4

La autopsia realizada por el padre Amador — el informe — el narrador evoca el día después — el miedo por una represalia árabe — el traslado de la familia Vicario — la víctima subjetiva: Bayardo San Román — la quinta del viudo Xius — la historia de A. Vicario.

## 5

El sitio y la misión de cada cual en la fatalidad — El Palacio de Justicia de Riohacha y el expediente rescatado 20 años después — El misterioso juez de las notas marginales — La confirmación de la inocencia de Santiago Nasar según se deduce de sus últimos pasos — El intento de Cristo Bedoya por alcanzarlo y advertirle — La casa de Flora Miguel y el noviazgo de ésta con la víctima — La crisis de humillación de ésta y el consejo del padre, Nahir Miguel — La perplejidad de Santiago Nasar — La espera de la gente alrededor de la plaza “como en los días de desfile” — Plácida Linero se entera cinco minutos antes y comete el error de cerrar la puerta “fatal” — El asesinato y la confusión — La agonía y la fantasía de Wenefrida Márquez.

En cada caso se hace necesario verificar si cada parte actúa como una unidad. Contienen algo más que el acontecimiento del primer plano y si bien parecen relativamente autónomas en función del desarrollo de la acción, la voluntad tectónica del cronista tiende a dispersar la atención concentrada en el curso de dichos acontecimientos, a romper con ello toda tensión que no sea la de la evocación y su modo escritural, a abrir espacios blancos para el lector y a proyectarse e instalarse en el primer plano.

La alternancia de dos planos dibuja una espiral cuya perspectiva más amplia muestra las fuerzas de la fatalidad y la otra más limitada, a las criaturas que sufren sus consecuencias. La primera, la más amplia, está trazada sobre la idea del absurdo. De ahí que el cuadro mitopoético final dé alguna solución a tantas desencadenadas casualidades<sup>6</sup>. Esta técnica polifónica que se articula en el doble plano de una realidad inaprensible no es arbitraria sino natural: surge de la intransferible experiencia lingüística en que se insume la existencia inexplicable de la fatalidad. La fuerza constructiva se origina en la potencialidad mitopoiética del “como” de la verbalidad, pero también el hecho mismo del absurdo, el crimen y la inanidad de sus causas y circunstancias obran como una arcilla blanda y dúctil. Lo polifónico es incertidumbre, y a su vez, la crónica se aleja de la historia e ingresa en la ficción, en la idealización y en el mito. Por eso la linealidad, el primer plano y la relación tiempo-espacio están desdibujados a pesar de lo detallado de sus determinaciones, no son más que lecturas parciales de una realidad total en que hasta el mismo crimen está insumido. A pesar de la brevedad de esta novela la tensión horizontal del primer plano se ha subordinado a la profundidad vertical de una riquísima realidad como en *Cien Años de Soledad*<sup>7</sup>. El mundo en su amplitud, no es entonces el del sentido sino más bien el **prehomérico**, el de una mentalidad primitiva desde el exilio espacio-temporal de la existencia: el narrador no

<sup>6</sup> La obra concluye con el “cuadro” de la visión del muerto que reabre el plano mítico. Este dato al final del relato obra también como espacio blanco en la identificación del sujeto narrativo con el biográfico, identificación ambigua en el mismo contexto en que se da la mitificación de la muerte de Santiago Nasar.

<sup>7</sup> Ver Ortega, Julio: “La Contemplación y la Fiesta”, Edit. Monte Avila, Caracas, 1969. Vargas Llosa, Mario: “García Márquez. Historia de un Deicidio”, Barral Edit., Barc., 1970.

comprende, al igual que el muerto, el sentido; su indagación no llega, al igual que la del juez, a descubrir un culpable (enigma paradigmático) sino que confirma lo ya sabido: la inocencia de la víctima.

W. Otto, en su hermoso estudio "Los Dioses de Grecia", explica que "experiencia, historia y etnología demuestran que el mundo puede presentarse al espíritu y al alma humana de modo muy diverso. Entre las posibles formas de observación y de pensamiento dos resaltan especialmente. Cautivan nuestro interés porque nunca y en ninguna parte faltan enteramente". Habla del pensamiento objetivo, racional pero no calculador: "su objetivo es la realidad natural". El otro es el pensamiento mágico que siempre está unido a lo "dinámico", a la fuerza y a la acción, "por eso busca y venera lo extraordinario". Otto establece también otra diferenciación: la cosmovisión griega "adopta una actitud negativa frente al pensamiento mágico", éste es objetivado plenamente en la época de los poemas homéricos. "Lo primario y supremo —dice sobre lo homérico— no es el poder que consuma la acción, sino el ser que se manifiesta en la forma"<sup>8</sup>.

Si pudiésemos hablar de una cosmovisión en García Márquez, deberíamos llamar la atención sobre el poder ilimitado que lo absurdo tiene en su mitopoiesis, como segunda natura en que no sólo es posible sino necesario el pensar mágico. El fatalismo y la muerte insistentemente anunciada y ultimada en forma extrema son mecanismos por los que el mundo exterior se manifiesta sin una objetiva diferencia entre lo excepcional y lo normal. Esa diferencia constituye la condición particularmente subjetiva en que se verifican los conocimientos individuales. "Desde el momento en que el fenómeno "normal" de conocimiento en el cuadro de las conexiones arquetípicas representa un límite de objetividad (la base de objetividad del pensamiento mítico), tal subjetividad —afirma F. Jesi, op. cit.— parecerá excepcional".

El cronista está en el límite impreciso entre la magia de lo cambiante e ilimitado y el mito desacralizado pero configurante; es prehomérico en ese sentido no religioso, no trascendente, en que se desarrolla el lado más oscuro de la existencia de todo un pueblo. El proceso de reconstrucción en que se alternan los dos planos va estableciendo conexiones entre lo onírico, lo mítico, lo profético y hasta lo espiritista. Pero lo religioso cristiano aparece en forma residual, sin que se vaya más allá de una forma anecdótica, sin trascendencia. De ahí que más que anticlericalismo debiéramos ver una posición precristiana y prehomérica, un antes americano que subsiste enraizado en lo normal y presente y que aparece en lo absurdo y fatal<sup>9</sup>.

Esta mitopoiesis que apuntamos difiere a primera vista de la que podemos ver en la obra de otro americano, Miguel Ángel Asturias. No obstante el lenguaje surrealista y el sustrato maya quiché en su producción, la funcionalidad tectónica del mito se asemeja en ambos. Asturias al referirse a "El Señor Presidente", dice que hay "una concepción ancestral, fabulosa y sólo aparentemente de nuestro tiempo" formulando una nueva visión mítica de la realidad política y social latinoamericanas<sup>10</sup>. Esta concepción

<sup>8</sup> "El más importante acontecimiento en la vida de un pueblo, reservado desde un principio, y por el cual se distinguirá en la historia desde ese momento en adelante, es la manifestación de su pensamiento singular..." Dice W. Otto, op. cit., p. 7.

<sup>9</sup> Me refiero al artículo "C. de una M. A. y el anticlericalismo de Gabriel García Márquez", por Ana María del Carmen Hernández de López, en Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica, Fund. Univ. Española / Sem. Men. Pelayo, N.º 8 Madrid, 1987. En cuanto a las conexiones arquetípicas un corte en la lectura nos permite observarlas: a) Sueño de Santiago Nasar e interpretación equivocada de Plácida Lineros (p. 156). b) Presagio y locura de Hortensia Baute (p. 155). c) El ánimo de Yolanda Xius, el eclipse de luna y las desapariciones en la quinta (p. 135). d) Misa de espiritismo y confirmación de la presencia del ánimo (p. 140). e) Muerte y visión fabulosa del muerto.

<sup>10</sup> Bellini, Giuseppe: "La Narrativa de M. A. Asturias", Losada, Bs. As., 1969, p. 38.

es la que vemos en los personajes de *Crónica de una Muerte Anunciada*, y es la que ronda en el desvelo del cronista y los demás cuando sienten esa necesidad vital de saber “cuál era el sitio y la misión”. Esta actitud evocadora, narrativa, recuerda a lo que decía W. Benjamin en sus “Tesis de Filosofía de la Historia”<sup>11</sup>: “Articular históricamente el pasado significa adueñarse de un recuerdo tal cual éste relampaguea en el instante de un peligro”.

Otros problemas, dignos de examen, surgen de la lectura de “*Crónica...*”: la relación entre sujeto del enunciado y de la enunciación; las distinciones entre historia, crónica y mito, entre otros. Todos ellos parecen poder encuadrarse en el rudimentario intento de una “lectio” del proceso épico y la voluntad tectónica del cronista. La crónica más que como una “contaminatio generis” surge como un medio totalizador (polifónico) de distanciamiento del sujeto textual y configuración subjetivísima de sentidos literales. La referencia constante a la “contaminatio” vida-literatura no sólo tiene su fuente en las técnicas híbridas del periodismo sino que principalmente intenta desdibujar certezas en la observación y el pensamiento, dados en los brumosos lindes de la palabra. De ahí que la elección del vehículo narrativo, la muerte, al decir de Harold Bloom, sea “el más literal de los significados”<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Benjamin, Walter: “Tesi di Filosofia della Storia”, en *Angelus Novus*, Turin, Einaudi, 1962, p. 74.

<sup>12</sup> Bloom, Harold: “Poesía y Represión”, en *Diario de Poesía*, 22, Otoño de 1992, Bs. As., p. 17 y ss.