



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Mujeres de aire y hombres de arena: el mito en Crónica de una muerte anunciada

Tesis

que para obtener el título de

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta:

Víctor Jesús Gallegos Roberto

Asesora:

Dra. Mariana Ozuna Castañeda

México, D. F. 2011





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria

A mi padre, Ricardo Gallegos †, por enseñarme el valor del estudio.
A mi madre, Hortencia Roberto, por mostrarme la importancia del trabajo.
A mis alumnos.

Agradecimientos

A Dios, por la vida, la fe, el amor y la esperanza.

A mis padres.

A mis hermanos y hermanas.

A mis familiares y amigos.

A mis maestros.

A mi asesora.

A ti.

Índice

Introducción	13
1. Sueños	23
1.1. El sueño en el pensamiento mítico	23
1.2. Los sueños en <i>Crónica de una muerte anunciada</i>	24
1.3. Plácida Linero y la oniromancia	29
2. La muerte-sacrificio	33
2.1. El tiempo de la muerte y la continuidad de la vida	34
2.1.1. Visiones.....	36
2.1.2. Sentencias.....	39
2.1.3. Pasado y presente de Santiago Nasar.....	45
2.1.4. La muerte en todos los tiempos	48
2.2. El universo del mito	51
2.2.1. Los espacios míticos de <i>Crónica de una muerte anunciada</i>	54
2.2.2. El cuerpo como espacio.....	60
2.3. De personajes a actores del mito: una interpretación.....	77
2.3.1. Plácida Linero, Luisa Santiaga y Suseme Abdala: las sibilas.....	78
2.3.2. Divina Flor, Flora Miguel y Ángela Vicario: las moiras	82
2.3.3. Las metamorfosis del ángel mortal	91
2.3.4. La caída de las moiras y el retorno femenino.....	98
2.3.5. Última tríada: el esposo deshonrado y los gemelos alternados.....	101
2.3.6. El retorno de los hombres de arena	111
3. De cronista a narrador de mitos.....	113
3.1. El cronista.....	113
3.2. Narrador, autor y metatextualidad.....	115
3.3. El carácter mítico de <i>Crónica de una muerte anunciada</i>	118
Conclusiones	131
Bibliografía.....	137
Anexos.....	143

Introducción

El objetivo de esta investigación es establecer una lectura mítica de *Crónica de una muerte anunciada*, escrita por el nobel colombiano Gabriel García Márquez. Esta interpretación mítica se fundamenta en la obra *El pensamiento mítico* del filósofo alemán Ernst Cassirer y se complementa con otros textos que ahondan sobre la ciencia e historia de la religión y la etnología, como son las obras del autor rumano Mircea Eliade y la obra *Platón, las palabras y los mitos. ¿Cómo y por qué Platón le dio nombre al mito?* de Luc Brisson.

Aunque estos son los textos básicos que sostienen la argumentación de esta investigación, es necesario aclarar que el mito, esta novela y el autor han sido ampliamente estudiados, por lo cual también se echa mano de otras obras que abarcan aspectos particulares del mito y la religión, algunos textos que abordan el problema del sacrificio, libros y artículos que tratan específicamente de *Crónica de una muerte anunciada*, referencias a otras obras literarias y la biografía del escritor elaborada por Dasso Saldívar.

Este trabajo es documental y de tipo descriptivo-explicativo pues, con base en una investigación bibliográfica, hemerográfica y de Internet, describe cuáles son las categorías del pensamiento mítico y explica cómo son utilizadas en *Crónica de una muerte anunciada*, siendo estos componentes: el mundo de los sueños, el tiempo y espacio mítico, la regeneración de los personajes en actores mitológicos y la novela como ficción portadora de elementos narrativos míticos.

Este texto pretende contribuir al estudio de una de las obras más célebres de Gabriel García Márquez, mediante una revisión más amplia del problema del mito en *Crónica de una muerte anunciada*; pues, aunque Michel Palencia-Roth ya había estudiado el mito en las obras del escritor colombiano, se enfoca en *Cien años de soledad* y *El otoño de patriarca*, pues su análisis abraza hasta 1981, año en que se publica la obra que nos atañe; de igual

forma, hay algunos artículos que abordan el mito en esta obra, pero lo hacen sólo de forma parcial.¹

En este sentido, esta tesis sobresale en la diversidad de aspectos míticos presentes en esta obra, en la presentación de ejemplos de la historia de las religiones y la etnología que refuerzan dichos aspectos, busca establecer conexiones entre los personajes de la novela y actores mitológicos como son las moiras, las sibilas, los artificios del mito y se propone un origen pictórico a Ángela Vicario. Además, presenta disertaciones de filósofos como Michel Foucault para hablar del sentido pastoralista del sacrificio de Santiago Nasar, y de Bolívar Echeverría para encarar el conflicto entre lo básico, mítico y natural de la obra, en contraposición con su carácter moderno, progresista y ficcional.

Esta investigación se divide en tres capítulos. El primero analiza la importancia que tienen los sueños en la conciencia mítica, pues estos llegan a cobrar la misma fuerza vivencial que los hechos ocurridos en la vigilia, lo cual produce una línea indefinible entre ambos estados y una identificación entre lo invisible del sueño y lo visible de la vigilia; en este sentido, la práctica de la oniromancia constituye un motivo mítico, pues ésta representa una interpenetración cualitativa en el tiempo.

El segundo capítulo es el más extenso, pues aborda el tema de la muerte-sacrificio de Santiago Nasar, en consecuencia, éste se divide en tres apartados: el tiempo mítico, el espacio mítico y la transformación de los personajes en actores del mito.

El primero de ellos revisa la concepción temporal mítica y hace notar que, en *Crónica de una muerte anunciada*, la muerte del protagonista transforma el orden lineal o histórico de los sucesos y los configura en una estructura radial mítica que nunca termina, pues, aunque sea un hecho instantáneo, la muerte permanece en la memoria. Así, este carácter temporal del mito se justifica mediante el estudio de las visiones y sentencias que

¹ Como se observará más adelante (pp. 19-22), estos textos abordan de forma breve algunos elementos vinculados al mito, tales como la visión cristiana y cristológica de la obra, su revisión como metáfora histórica, algunas revisiones míticas parciales, la perspectiva del rito y el sacrificio.

aparecen en la obra, en la revisión de la identidad temporal entre Santiago Nasar y su padre, y en la concepción de una muerte que existe en todos los tiempos.

En el segundo apartado se presenta la caracterización del espacio mítico, para determinar qué lugares de la novela cubren esta percepción, a saber: la vivienda de Ángela Vicario, la quinta del viudo de Xius y la casa de Santiago Nasar; posteriormente, se justifica la interpretación del cuerpo como espacio del mito y, en consecuencia, se revisan las tres facetas que presenta el cuerpo del protagonista: primero, con relación al cordero pascual que ha de ser inmolado; segundo, como una personificación de la muerte; y, finalmente, como el cuerpo biológico que termina descomponiéndose.

La transformación de los actores en actores del mito es el tema que se enfatiza en el tercer apartado, pues en éste se examinan las particularidades terrenas y tras-humanas que llegan a adquirir los personajes en la narración y los modelos ejemplares o simbólicos que adoptan para su formación mítica. Así, al ser profetisas, adivinas o conocedoras de la naturaleza, Plácida Linero, Luisa Santiaga y Suseme Abala se convierten en las sibilas; mientras que Divina Flor, Flora Miguel y Ángela Vicario, al controlar el hilo vital de Santiago Nasar, se asumen como las moiras que rigen el destino; finalmente, el papel de testigo y ejecutores del sacrificio es ejercido por Bayardo San Román y los gemelos Vicario, respectivamente.

El tercer capítulo manifiesta el carácter metatextual de la y, posteriormente, sigue un análisis muy similar al de la transformación de los personajes del mito, pues en él se estudia la imagen del narrador-personaje, en cuyo relato crea una ficción que utiliza las categorías del pensamiento mítico y, no sólo esto, ya que algunos elementos narrativos utilizados en el mito son recuperados por el narrador para elaborar su obra. El análisis de estos elementos implica el estudio de la información, medios de transmisión, fabricación y narración que realiza el relator y la recepción, imitación y persuasión que alcanzan los elementos narrativos del mito presentes en esta novela.

Establecido esto, considero importante establecer los principios generales que sustentan la filosofía y configuración del mito y su vinculación con la historia de las religiones para, posteriormente, destacar la importancia que éste tiene en la obra del autor colombiano y, particularmente, revisar algunos de los estudios que ahondan en determinados motivos míticos de *Crónica de una muerte anunciada*.

El problema de la filosofía del mito

Para Ernst Cassirer, la idea del ser constituye el problema fundamental y originario de la filosofía, en consecuencia, el mundo del mito quedó relegado y olvidado por mucho tiempo, pero, fue a partir del Romanticismo cuando este mundo resurge, y autores como el filósofo alemán Friedrich Schelling, intentan rescatar este espacio sumergido y abandonado: fue hasta entonces cuando pareció operarse un cambio.

Sin embargo, esto no significó que el campo del mito no hubiese ofrecido ningún fruto, ya que hubo un avance considerable en el desarrollo de la mitología comparada, la ciencia e historia de la religión y la etnología, sin embargo, estos trabajos redundaron más en beneficio de la investigación de la materia, que en el análisis filosófico de su forma; en este sentido, Cassirer considera que el problema del mito debe insertarse en lo que Hegel denominó como “fenomenología del espíritu”.²

Ahora bien, para Cassirer, el devenir de la ciencia y su origen no es resultado de la esfera de lo sensible como sí de la intuición mítica, ya que los elementos sensibles como el color o la magnitud son “un producto de la abstracción, una elaboración teórica de lo dado” (Cassirer, *Filosofía*, 13). De

² La fenomenología del espíritu puede ser vista como un “relato épico que nos presenta las tres grandes fases de la vida del espíritu: una primera, en la que aparece en sí, pero careciendo de conciencia de sí (idea); una segunda, en la cual se lanza fuera de sí mismo, se enajena a fin de poder reconocerse (naturaleza); y una tercera y última, en que, finalmente, y gracias al hombre, vuelve a sí y adquiere conciencia de sí. Son estas las tres grandes partes que constituyen el sistema hegeliano: lógica, filosofía de la naturaleza y filosofía del espíritu.” (Torre, 2001, 197)

esta forma, antes de que la autoconciencia se eleve hasta esa abstracción, el hombre y la mujer viven en el espacio de la conciencia mítica.

Así, basta revisar la *Historia de las creencias y de las ideas religiosas* de Mircea Eliade, para que el lector se introduzca en un mundo de centros ceremoniales, actos simbólicos y religiosos, que fundamentan la organización mítica de la vida social e ideológica de diversos pueblos y ciudades en el devenir histórico.

Por ejemplo, en la cultura olmeca, el poder de los soberanos era detentado a través de la máscara de un jaguar, ya que este animal representa los misterios y terrores de la jungla y las fuerzas vitales del otro mundo y, de igual modo, el jaguar era el símbolo del poder fecundante de la selva, la tierra, el agua, en pocas palabras, de la vida misma (Eliade, *Historia* 1999, 27). Es así como puede entenderse que la abstracción de una idea social jerárquica tan elaborada como la de jefe o soberano debe reposar en un componente natural cercano al contexto de sus habitantes, incrustarse en su conciencia y convertirse en algo verdadero.

En este espacio, el ser humano ve un mundo no tanto de “cosas” y “atributos”, sino de potencias y fuerzas mitológicas, de demonios y dioses, pues establece una relación mítica entre algún grupo humano con algún animal, vegetal u objeto de la naturaleza. Destaca, entonces, el hecho de que el conocimiento sólo puede dominar aquello que previamente ha captado en su forma y esencia particular. Es así como la ciencia sólo alcanza su forma propia desprendiéndose de todos los elementos míticos y metafísicos.³

Como contraste, podemos considerar que la ciencia es un “sistema simbólico capaz de generar un conocimiento objetivo sobre los fenómenos del universo” (Dieterich, 1996, 26); a pesar de esto, los primeros esfuerzos interpretativos que hizo el hombre por entender su mundo circundante no llegaron más allá de proyectar lo que vivía y veía en el pequeño cosmos social sobre su cosmos natural.

³ En otras palabras: “mucho antes de que el mundo se dé a la conciencia como un conjunto de ‘cosas’ empíricas y como un complejo de ‘propiedades’ empíricas, se le da como un conjunto de potencias e influjos mitológicos.” (Cassirer, 1972, 17)

De este modo, si el hombre observaba que en su sociedad había hombres mandatarios y poderosos, sólo proyectó esta imagen sobre el universo y lo antropomorfizó: “el universo se regía por dioses más fuertes y menos fuertes, buenos y malos, valientes y cobardes, quienes mandaban la guerra y la paz, la lluvia y la sequía, el huracán y la tranquilidad, la salud y la enfermedad. Zeus y Afrodita en la cosmogonía griega; Júpiter y Venus en la romana, Tláloc y Coatlicue en la mexicana; Kukulcán y Chac Mool en la cultura maya; Odín y Thor en la germánica.”⁴ (Dieterich, 1996, 30)

Desde esta perspectiva, el mito excede los límites materiales y se concibe como una *función determinada de la comprensión del mundo*, en esta línea, el mito puede convertirse en un problema de la filosofía, ya que manifiesta una dirección originaria del espíritu, un modo independiente de configuración de la conciencia, pues sí lo que se quiere es obtener un sistema comprensivo del espíritu, la reflexión debe retrotraerse al mito.

Baste recordar, en este sentido, que el filósofo napolitano Giambattista Vico había afirmado que la genuina y verdadera unidad del espíritu está representada por la triada del lenguaje, el arte y el mito; mientras que Schelling postuló la unificación del “monoteísmo de la razón” [ciencia] y el “politeísmo de la imaginación” [mito], dando lugar a lo que el denominaba como la “mitología de la razón”. (Cassirer, 1972, 20)

Por otra parte, el mito hace posible la observación de una indicación y preparación para los nuevos conceptos del mundo, ya que “las imágenes del mito esconden e implican un conocimiento racional que la reflexión debe extraer y mostrar como su verdadero embrión” (Cassirer, 1972, 18), en este mismo plano, al mito se le llega a tomar como la vestimenta de una verdad especulativa, científica o ética.

En este sentido, queda justificada la interpretación que realiza Mircea Eliade del mito, pues considera que éste es la “expresión de la verdad absoluta porque refiere una historia sagrada, esto es, una revelación trashumana que ha

⁴ Como lo afirma Mircea Eliade: “el mito no es reflejo sino proyección: proyecta el microcosmo en el macrocosmo, la vida ordinaria en la totalidad universal.” (Eliade, 1999a, 131)

tenido lugar en el alba del Gran Tiempo, en el tiempo sagrado de los comienzos (*in illo tempore*). Siendo real y sagrado, el mito se vuelve ejemplar y, por consecuencia, repetible, por cuanto sirve de modelo y, simultáneamente, de justificación para todos los actos humanos.”⁵ (Eliade, 1961, 19).

En consecuencia, el mito es una función de la comprensión del mundo, una visión sagrada, trashumanam, memorable y ejemplar de la existencia que resulta necesaria, ya que el problema no reside en la historia que pueda ofrecernos o todo el contenido material de la mitología, sino que radica en la intensidad y energía con la que se le vive y se cree en él como sólo puede creerse en algo real y que, objetivamente, existe. Tal es su injerencia en el pensamiento humano que “la fuerza que se apodera de la conciencia en el mito es real y ya no está bajo el control de la misma conciencia.” (Cassirer, 1972, 23)

El mito en Gabriel García Márquez y en *Crónica de una muerte anunciada*

Ahora bien, la aparición de estas fuerzas míticas que se apoderan de la conciencia no son utilizadas por primera vez en *Crónica de una muerte anunciada*, pues ya desde *Cien años de soledad*, publicada en 1967, Gabriel García Márquez demostró la existencia de lugares y gente que aún se mantenía cerca de los orígenes y que, en este sentido, podían ver el mundo como un espacio joven, mágico, mítico.

Esto lo afirma Teodosio Fernández al asentar que “las culturas más creativas –literariamente al menos– eran aquellas que se encontraban más próximas a los orígenes, las que aún preservaban vivo su caudal de mitos, y de leyendas derivadas de los mitos: ninguna prueba mejor que la vitalidad hispanoamericana de la novela, un género que entonces parecía agotarse en otras latitudes.” (Fernández, 1992, 108)

⁵ Esta definición puede ser complementada por las características que Luc Brisson atribuye al mito, pues él considera que éste alude a un recuerdo conservado en la memoria por una colectividad en su totalidad que lo ha transmitido de generación en generación durante un largo tiempo. (Brisson, 2005, 27)

Esta presencia mítica queda ratificada si retomamos parte de las vivencias del escritor aracatense, quien nos cuenta que creció en un espacio cercado por los impulsos del mito, pues su infancia estuvo rodeada de innumerables mujeres: “Doña Tranquilina, que hablaba de los muertos como si estuviesen vivos. La tía Francisca, la tía Petra, la tía Elvira: todas ellas mujeres fantásticas, instaladas en sus recuerdos, todas con sorprendentes aptitudes premonitorias y a veces tan supersticiosas como las indias guajiras que componían la servidumbre de la casa. También ellas tomaban lo extraordinario como algo natural.” (García, 2000, 13)

Además, Michael Palencia-Roth hace un recuento de las obras que hablan sobre el mito antes de *Crónica de una muerte anunciada*, entre los que se encuentran obras como *García Márquez o el olvidado arte de contar* de Ricardo Guillón, *El mundo mítico de Gabriel García Márquez* de Carmen Arnau, *El mundo de Macondo en la obra de Gabriel García Márquez* de Olga Carreras González, *Macondo: una realidad llamada ficción*, de Homero Mercado Cardona, y la compilación de Katalin Kulin titulada *Creación mítica en la obra de García Márquez*. (Palencia-Roth, 1983, 23)

Establecida la reiterada presencia del mito en las obras de García Márquez, es necesario enfocarnos ahora en *Crónica de una muerte anunciada*. Esta obra narra la muerte de Santiago Nasar en manos de los gemelos Pedro y Pablo Vicario, que deciden asesinarlo después de que su hermana, Ángela Vicario, fuera devuelta por su esposo, Bayardo San Román, a su casa la noche de su boda por no ser virgen y ella atribuye esta pérdida a Santiago. A través de diversos testimonios y de un sumario sobre la tragedia, el cronista revela los pormenores de esta muerte tan anunciada, ya que muchos de los habitantes del pueblo conocían la sentencia y, sin embargo, nadie fue capaz de impedir su cumplimiento.

Es necesario aclarar que este breve argumento de la obra no recupera en nada los diversos elementos míticos que la integran, pero, deja ya vislumbrar dos acontecimientos que trascenderán la esfera de lo mítico, pues representan situaciones de transición para hombres y mujeres: el matrimonio y

la muerte. Estas dos acciones representan situaciones míticas, en tanto que ambas están rodeadas, para el pensamiento humano, de ciertos símbolos, ritos y creencias que han perdurado a través de los siglos. En consecuencia, la obra queda enraizada en este par de hechos, los cuales implicarán otra condensación de formas míticas.

En este sentido, no sorprende encontrarnos con diversos textos que ahondan sobre aspectos míticos del relato, entre ellos, algunos incluidos en la ya mencionada compilación de Ana María Hernández de López: *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*, publicada en 1985. Un año después, aparecen los artículos “Morte/Naomorte: O Mito de Cristo em Crónica de uma morte anunciada” de Leonilda Ambrozio”, en el que la autora intenta demostrar la presencia de la configuración cristológica en esta obra; y, en este año también se edita una obra de Shaw Bradley A. y Nora Vera Godwing bajo el título *Critical perspectives on Gabriel García Márquez*.⁶

En 1987 aparece un texto muy interesante de Esther P. Mocega titulado “La mecánica de los triángulos históricos y la trampa del círculo en *Crónica de una muerte anunciada*”, en el cual se vincula la obra con el momento en que América es conquistada y, además, ese año aparece otra compilación de estudios sobre las obras del autor colombiano, a cargo de George Mc Murray en la que se reimprime un artículo de Arnold M. Peñuel, en la que éste otorga a la obra un carácter mítico, entre otros, pues afirma que: “Nevertheless, a close reading of *Crónica* reveals that this novel, like most of García Márquez’s other fiction, possesses a strong infrastructure of symbolic meaning, integrating a rich mixture of *mythical*, religious, social, psychological, and historical elements.” (Peñuel, 1987, 188).

Un año después, en 1988, es publicado un artículo de Gustavo Pellón titulado “Myth, Tragedy and the Scapegoat Ritual in *Crónica de una muerte anunciada*”, donde el crítico considera que en esta obra “the juxtaposition of the

⁶ Entre sus artículos se encuentran: Donald L. Shaw, “*Chronicle of a death foretold: narrative function and interpretation*”; “The demythification of a matriarchy and image of women in *Chronicle of a death foretold*” de Sandra María Boschetto; y el titulado “Repetitions and reflections in *Chronicle of a death foretold*” de Mary G. Berg.

mythical, empirical and tragical perspectives is a major preoccupation of García Márquez.” (Pellón, 1988, 399) Así, discute la función del mito, la tragedia y el empirismo en *Crónica*, pues considera que esta obra ofrece una sutil crítica de nuestra manera de percibir la realidad, y apela al valor mítico al escribir: “the inevitable character of the foretold events, dwells on the prophetic dreams, forebodings and omens that are gradually recalled by the participants until it acquires the character of a myth.” (Pellón, 1988, 400)

En 1994, Luis Eyzaguirre publicó “Rito y sacrificio en *Crónica de una muerte anunciada*” (Eyzaguirre, 1994, 37-45), en el cual afirma que esta obra se inserta en el mundo de lo sagrado, pues transgrede todos los textos profanos con los que entra en relación; para realizar su análisis coloca la novela en el contexto de dos libros de René Girard: *La Boucemiaire* y *The Scapegoat*, así, termina afirmando que *Crónica* es el texto de un ritual sacrificial. Posteriormente, en 2001, R. A. Kerr establece una relación simbólica entre las puertas de las casas de Santiago Nasar y María Alejandrina Cervantes y sus respectivos comportamientos sexuales. (Kerr, 2001, 85-92)

Finalmente, en 2008 aparece un artículo de Elizabeth Hernández de Alvérez en *Semiosis*, el cual revisa la simbología del cristianismo en esta obra, como un medio de expresión de un problema identitario. (Hernández de Alvérez, 2008, 239-250)

Puede afirmarse que la revisión de los motivos míticos en *Crónica de una muerte anunciada* no es una tarea nueva, sin embargo, esta investigación destaca por una metodología guiada por una perspectiva filosófica y etnológica, como se ha mencionado anteriormente.

1. Sueños

“El sueño es nuestro mito personal”

Carlos Fuentes

En este capítulo se presentan las experiencias oníricas relatadas en *Crónica de una muerte anunciada*. Entre ellas se encuentran los sueños de Santiago Nasar que antecedieron a su muerte, la visión de ensueño en la que Bayardo San Román conoció a Ángela Vicario, la práctica de la oniromancia –que es también un elemento mítico– por parte de Plácida Linero y su transfiguración en el mundo de la somnolencia y, finalmente, la caracterización del espacio onírico que realizan los gemelos Vicario y su madre, Pura Vicario.

La presentación de estos pasajes busca demostrar la existencia de una visión mítica de la realidad a través de los sueños, ya que ésta integra una parte importante de la obra, tanto así que los protagonistas de la obra son presentados a través de experiencias oníricas y la novela inicia relatando uno de ellos, en el que Santiago Nasar atravesaba un bosque de higuerones. Así, los sueños presentan la misma fuerza vivencial que los hechos ocurridos en la vigilia, lo cual produce una línea indefinible entre ambos estados y una identificación entre lo invisible del sueño y lo visible de la vigilia; además, su interpretación representa una interpenetración cualitativa en el tiempo, por lo que la oniromancia constituye un elemento integrante de la conciencia mitológica. Como veremos, los sueños son un elemento trascendental para la configuración del pensamiento mítico en *Crónica de una muerte anunciada*.

1.1. El sueño en el pensamiento mítico

Toda imagen del mundo sólo es posible a través de un acto de objetivación, reelaboración y construcción de impresiones; pues cuando atribuimos a las cosas un espacio, una magnitud, una posición o determinada distancia, lo que hacemos es fijar un conjunto de juicios, es decir, ejercemos un acto intelectual;

en este sentido, toda comprensión empírica procede de una evaluación, en la que lo particular es referido directa o indirectamente a algo universal y es medido por este último.

Desde esta perspectiva, lo objetivo se presenta como aquello que posee una garantía de constancia, de determinación permanente y continua, ya que “la percepción es ya un proceso de elección y diferenciación que lleva a cabo la conciencia frente a la masa caótica de las impresiones” (Cassirer, 1972, 58). Sin embargo, en el mito la conciencia carece de la posibilidad de corregir o criticar lo dado en el aquí y el ahora: “en la conciencia mítica no existe ninguna delimitación fija entre lo meramente ‘representado’ y la percepción ‘real’, entre deseo y cumplimiento, entre imagen y cosa.” (Cassirer, 1972, 60)

Es así como en la experiencia mítica, por ejemplo, se puede dar un tránsito continuo entre el mundo del sueño y el de la realidad, pues determinadas experiencias oníricas pueden tener la misma fuerza, importancia y verdad que lo que se vive en estado de vigilia. Así, puede justificarse que la vida y actividad de muchos pueblos primitivos estuvieran guiadas por sus sueños.⁷

1.2. Los sueños en *Crónica de una muerte anunciada*

Los sueños integran una parte trascendente en *Crónica de una muerte anunciada* (García, 1989). Después de fijar la primera sentencia de muerte: “el día que lo iban a matar Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo” (García, 1989, 7), el narrador comienza a describir un sueño del protagonista, en el que éste “atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz

⁷ Por ejemplo, en la *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Desde la época de los descubrimientos hasta nuestros días*, Mircea Eliade afirma que los dioses eran inaccesibles para la mirada de los aztecas, por lo tanto, los hombres sólo podían mirarlos en sueños e imágenes mentales, así el *teomama* (sacerdote-chamán) anunciaba a la comunidad los preceptos divinos (Eliade, 1999, 58-59). De igual forma, el sueño también se ha considerado como un lugar privilegiado para el misterio, las supersticiones, las profecías y las tentaciones metafísicas o místicas. (Béguin, 1954, 26)

en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros.” (García, 1989, 7)

Como se puede observar al leer estos dos pasajes, el autor da cuenta de dos hechos que configurarían la obra: la muerte y el sueño. Ambos hechos se alejan de lo objetivo, de lo asequible o tangible; carecen de magnitud, son considerados como misteriosos y son fuente de las más diversas interpretaciones: ambos podrían considerarse como hechos malévolos que entorpecen la actividad del hombre, pero también pueden observarse como ideales sagrados en los que se borran los límites definidos del ser y todas sus aflicciones, limitaciones e impedimentos pueden superarse. (Cassirer, 1972, 161)

Así, para el pensamiento mítico, el sueño no funciona como una mera representación de lo vivido, sino que puede establecer una relación de identidad con lo real. De ahí que muchas culturas le atribuyan un valor profético y que aún hoy existan técnicas como la oniromancia. Así, para el pensamiento mítico, la imagen del sueño no representa un objeto, ya que es el objeto mismo (Cassirer, 1972, 60).⁸

De este modo, resulta notable que, después de pre-establecer la muerte del Santiago Nasar, la primera imagen que se nos presente no sea una escena “real”, sino un sueño que demuestra claramente su identificación con el personaje: esta presentación onírica fija, entonces, un parámetro de lectura en el que ambos mundos –el de los sueños y el real– poseen el mismo valor y trascendencia. Puede hablarse, entonces, del término *semejanza*, pues al pensamiento mítico le basta cualquier parecido para agrupar en un solo “género” mitológico las entidades en que dicha semejanza aparece.⁹ (Cassirer, 1972, 97)

⁸ Mientras que la conciencia de la experiencia científica queda fijada en conceptos y juicios, el mito se atiene a la presencia de su objeto, a la intensidad con la que un instante determinado –sueño o muerte– impresiona a la conciencia y se apodera de ella. (Cassirer, 1972, 59)

⁹ Esta idea se refiere al concepto mítico de *semejanza*. Así, por ejemplo, los objetos dados a un faraón en las ceremonias egipcias no figuran solamente como símbolos, sino como auténticos talismanes, portadores de fuerzas divinas. (Cassirer, 1972, 84) También pueden mencionarse las cabezas de la cultura olmeca que representan efigies o retratos de guerreros, jefes y reyes,

Ahora bien, dicho reconocimiento entre sueño y personaje representa una anticipación del carácter del sentenciado y demuestra la identificación entre ambos, pues este sueño resalta la elevación –poder– de Santiago Nasar y menciona lo feliz que fue –y vivió– bajo la lluvia, que es catalogada como *tierna*, como tierna fue su estancia juvenil en los brazos de una meretriz: María Alejandrina Cervantes; él “había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros.” (García, 1989, 7) Sin embargo, este fragmento muestra también su propia fragilidad al ser rociado por el excremento, imagen escatológica que alude a la suciedad, a la caída, al fin y destrucción del propio personaje, que terminará con las vísceras floridas después del ataque de los gemelos Vicario. Este sueño configura, simultáneamente, un hecho real y onírico.

Entonces, la vivencia del sueño es susceptible de convertirse en una imagen real, presencial y vívida de los personajes, lugares y acciones que existen en la vigilia, pues así como sucede con el nombre propio, esta representación onírica es auténtica dado que está ligada a su correspondiente “real”. De este modo, aunque el sueño carezca de medida, límites o normas, puede ser visto como algo existente, presente, importante y trascendental, pues la conciencia mítica no distingue entre el sueño y la vigilia. De aquí se depende que la existencia de Santiago Nasar puede presentarse en dos planos: uno visible, el de la vigilia, y uno invisible, pero no por ello menos importante, correspondiente al sueño.

Inmediatamente, se narra otro sueño del mismo personaje: “la semana anterior [Santiago Nasar] había soñado que iba solo en un avión de papel de estaño que volaba sin tropezar por entre los almendros.” (García, 1989, 7) Cabe destacar que este sueño pertenece a un tiempo pasado –tiempo de vida– y representa también la libertad de un hombre que nada teme y que, como se verá más adelante, guarda una identificación muy fuerte con las aves de

y cuya función es la protección de los lugares sagrados en contra de los intrusos; en este último caso, la representación de piedra es el defensor mismo. (Eliade, 1999, 28)

cacería¹⁰; sin embargo, también contrasta la fortaleza y vida de los almendros con la debilidad del papel de estaño. En este sueño aparece un almendro: árbol que posee flor y fruto, hecho que reitera el sueño del pasado o *de la vida* y que, claramente, contrasta con la imagen de la higuera del último sueño de Santiago Nasar¹¹, pues ésta es mucho más pequeña y fue utilizada como metáfora de la muerte al ser maldecida por Cristo por no dar fruto. (Mateo, 21, 18-22).

Entonces, desde el sueño de la semana previa al del día de su muerte se han efectuado algunos cambios importantes: Santiago Nasar ya no aparece en vuelo, sino caminando; el terreno que lo circunda carece de la belleza de los almendros altivos, los cuales han sido reemplazados por los higueros secos y, finalmente, el último sueño termina cuando, al despertar, el personaje se siente salpicado de inmundicia. Así, el último sueño prefigura la fragilidad, caída, muerte y tragedia del personaje.

Volviendo al primer sueño y tratando de establecer la condiciones climatológicas del día de la muerte, el narrador suscribe que la mayoría de los habitantes estaba de acuerdo en que “en el instante de la desgracia estaba cayendo una llovizna menuda como la que había visto Santiago Nasar en el bosque del sueño.” (García, 1989, 8) Estas líneas son trascendentes, pues dan cuenta de la clara fusión entre la vigilia de un pueblo y el sueño de uno de sus integrantes, lo cual reafirma la idea de que los sueños y la realidad poseen la misma fuerza vivencial, al grado de que pueden ser comparadas.

Como se dijo anteriormente, el narrador presenta a Santiago Nasar mediante dos hechos cruciales: el sueño y la muerte. Más adelante, esta combinación será repetida en el momento en que Bayardo San Román conoce a Ángela Vicario, quien caminaba junto con su madre frente a la pensión de hombres solos donde Bayardo vivía. La historia dice que él “despertó a medias, vio las dos mujeres vestidas de negro inclemente que parecían los únicos seres

¹⁰ Revisar el apartado “Ángela y las bellas atroces”, pp. 96 y ss.

¹¹ Recordemos que la mañana de su muerte, Santiago Nasar había soñado que atravesaba un bosque de higueros, fue entonces cuando fue feliz, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros. (García, 1989, 7)

vivos en el marasmo de las dos de la tarde, y preguntó quién era la joven.” (García, 1989, 32)

De esta forma, también la protagonista es presentada mediante la visión onírica de Bayardo, quien se encuentra en un tránsito entre el sueño y la vigilia. De ella, el cronista resalta su vestimenta de luto por una hermana muerta. Entonces, así como el Santiago Nasar de los sueños guarda una estrecha vinculación con el personaje real, Ángela Vicario es la imagen anticipada del luto y la muerte: ella será quien dicte la sentencia oscura e inclemente contra Santiago Nasar, al afirmar que él fue quien la deshonoró antes de su matrimonio. En conclusión, los dos protagonistas son presentados por medio de visiones de ensueño vinculadas a la muerte.

Ahora bien, no sólo Santiago Nasar y Ángela Vicario presentan esta identificación con los sueños. Después de cometer el asesinato, se nos informa que los gemelos Vicario “llevaban tres noches sin dormir, pero no podían descansar, porque tan pronto como empezaban a dormirse, volvían a cometer el crimen” (García, 1989, 83), es decir, sus sueños representan una extensión de la vigilia, en la que no pueden dejar de ser lo que son; además, este sueño fija la presencia de los gemelos en una sola identidad, pues ¿de qué manera ambos podrían soñar lo mismo? Y, una vez más aparece la muerte en el sueño, ahora en forma de muerte dispuesta a cometerse en el espacio onírico.

Finalmente, el narrador trasciende la imagen del sueño como experiencia vital y le otorga una cualidad metamórfica. Esto puede observarse claramente en el momento que Cristo Bedoya, amigo de Santiago Nasar, lo busca en su casa para advertirle que lo quieren matar y, en vez encontrarlo, se enfrenta con la imagen celeste de la madre dormida: “un haz de sol polvoriento entraba por la claraboya, y la hermosa mujer dormida en la hamaca, de costado, con la mano de novia en la mejilla, tenía un aspecto irreal. „Fue como una aparición’, me dijo Cristo Bedoya. La contempló un instante, fascinado por su belleza, y luego atravesó el dormitorio en silencio, paso de largo frente al baño, y entró en el dormitorio de Santiago Nasar.” (García, 1989, 110)

De esta forma, el autor no sólo establece el sueño como una experiencia que puede fundirse con la realidad y en la que la identificación entre personaje-real y personaje-sueño sea la misma, sino que el sueño también puede fijarse como un momento de transfiguración, de cambio, en otras palabras, la distancia entre éste y la vigilia es cada vez más breve y las similitudes son mayores.

Otro ejemplo de lo anterior se da cuando Ángela Vicario es devuelta a su casa por Bayardo San Román la noche de la boda y, al abrir la puerta, Pura Vicario tiene la impresión de que Bayardo tenía “ese color verde de los sueños” (García, 1989, 50). En este caso, la madre del narrador atribuye un color verde al espacio de los sueños y elabora una interpretación objetiva o intelectual para este espacio, demostrando la frontera difusa entre una percepción objetiva cromática y el espacio onírico.

Así, al considerar el sueño como una experiencia cada vez más valorada y real se comienza a dar un proceso interpretativo; pues si existe una identificación entre la imagen del sueño y el objeto mismo en la realidad, entonces, el sueño ganará cualidades objetivas. En este sentido, la interpretación de los sueños se volverá una práctica en la obra.

1.3. Plácida Linero y la oniromancia

En *Crónica de una muerte anunciada*, la oniromancia o interpretación de los sueños es un proceso de objetivación de lo inconsciente al que sólo una mujer tiene acceso: Plácida Linero, la madre solitaria de Santiago Nasar, quien “tenía una reputación muy bien ganada de intérprete certera de los sueños ajenos, siempre que se los contaran en ayunas, pero [que] no había advertido ningún augurio aciago en esos dos sueños con árboles que él [Santiago Nasar] le había contado en las mañanas que precedieron a su muerte.” (García, 1989, 7)

En esta cita destaca el hecho de que esta mujer sólo pueda interpretar los sueños ajenos y no los propios, como si el don le fuera otorgado sólo para servicio de los demás. Igualmente, es importante el hecho de que los sueños

deban contarse en ayunas, pues se establece un rito u orden en las creencias populares del pueblo para poder recibir las revelaciones de la intérprete, en este caso, el ayuno representa un estado de pureza.

A diferencia de una cronología rígida basada en la diferenciación entre un antes y un después, el presente para la conciencia mítica no es un simple momento aislado, sino que entraña el pasado y está preñado de futuro. En este sentido, la adivinación representa una interpenetración cualitativa, una yuxtaposición en el tiempo, por lo cual se constituye como un elemento integrante de la conciencia mítica. Es decir, la vidente se aleja de una percepción racional del tiempo y lo asimila como un *continuum* al que tiene acceso, pues la intuición mítica ve los sueños, al igual que el tiempo y el espacio, como un estado cualitativo y concreto, no cuantitativo y abstracto. (Cassirer, 1972, 145-148)

La madre del protagonista es presentada como la adivina del pueblo que, desgraciadamente, no recibe el aviso de la muerte de su hijo, lo cual, a fin de cuentas, sólo refleja las limitaciones de su poder, pues cae en una contradicción al afirmar que “todos los sueños con pájaros son de buena salud” (García, 1989, 10) y, posteriormente, el narrador nos informa que “[Plácida Linero] nunca se perdonó el haber confundido el augurio magnífico de los árboles con el infausto de los pájaros.” (García, 1989, 102)

En ese momento termina la función profética de Plácida Linero, pues fue incapaz de vislumbrar el futuro de su hijo mediante los sueños: al morir Santiago Nasar su don perece. Aquí se vislumbra una ironía o burla de los designios superiores que le habían otorgado esa virtud, pues a pesar de esa reputación de intérprete certera no es capaz de salvar a su hijo. Así, ella acepta la culpa y demuestra su incapacidad para interpretar y poseer el tiempo futuro y lo demuestra a través de su luto y silencio posterior.

Plácida Linero fue la adivina e intérprete, capaz de des-cubrir y sobrepasar los lindes del tiempo al vaticinar lo futuro a través de los sueños; sin embargo, esta facultad muere junto con el don de la maternidad, hecho que encumbra y ha servido para dar a la mujer dotes sobrenaturales y

características especiales. Es posible observar, entonces, que la revelación es dada a la mujer: ser que aparece, hasta este momento, más próximo a los dones de la divinidad.

Después de esta revisión de los sueños, se puede afirmar que *Crónica de una muerte anunciada* relata una experiencia mítica, pues no hay una división tajante entre los hechos reales y los oníricos: tanto Santiago Nasar como Ángela Vicario son presentados mediante visiones oníricas vinculadas a la muerte y, más adelante, cuando ya se ha consumado la muerte, los hermanos Vicario siguen cometiendo el asesinato en sus sueños. En este sentido, los sueños son una extensión de la vigilia donde cada individuo conserva su identidad, como ocurre en el pensamiento mítico.

El narrador compara la lluvia del primer sueño de Santiago con el clima de la mañana del crimen, lo cual refuerza el carácter vivencial del sueño, incluso como una experiencia colectiva. De esta forma, el carácter mítico del sueño justifica la transfiguración de la vidente –Plácida Linero– cuando ésta duerme; avala su función como intérprete, ya que, así como en la conciencia mítica no existe ninguna división entre lo „representado’ y lo „real’, tampoco hay una división entre el sueño y la vigilia.

Así, estos dos elementos poseen la misma importancia en la configuración de la obra, ninguno está subordinado a otro, pues los dos son parte esencial de la realidad, pues aunque el primero muestre una existencia “invisible” y la otra “visible”, ambas existencias son igualmente válidas en el pensamiento mítico.

2. La muerte-sacrificio

La muerte como hecho empírico significa únicamente la cesación o término de la vida de un organismo en un determinado tiempo y lugar. Sin embargo, desde tiempos antiguos, la muerte ha propiciado la creación de una gran cantidad de historias, mitos, cultos, ritos y experiencias tanto individuales como colectivas, que hacen de esta palabra un término de difícil definición debido a su trascendencia para el sentido del ser humano, en tanto que se presenta como un misterio.

En la conciencia mítica, la muerte aparece como un hecho individual, particular e irreplicable; como hecho consciente, no fortuito, que se une a la vida de forma continua, pues el límite entre las esferas de la vida y la muerte es muy flexible, igual que la frontera entre la vigilia y el sueño. De igual manera, la muerte sucede en un tiempo concentrado de gran intensidad en el que cada individuo se mimetiza con sus personajes míticos, como puede observarse en otras celebraciones, como las del nacimiento o el matrimonio.

La muerte: un hecho individual

Mientras que al pensamiento cognoscitivo le interesa la aprehensión de un evento en el tiempo y el espacio, “la conciencia mitológica inquiere precisamente el „porqué’ de lo particular, de lo individual e irreplicable” (Cassirer, 1972, 75), por lo tanto, el pensamiento mítico no tiene como primicia la visión de una muerte que a todos sucede, sino que ahonda en lo que ésta tiene como hecho personal y único, de ahí que *Crónica de una muerte anunciada* pueda ser vista como una obra con fuerte influjo mítico, pues ésta no es un tratado de la muerte, sino el relato de una muerte, la de Santiago Nasar.

El pensamiento científico entiende un evento refiriéndolo a determinadas condiciones generales e insertándolo en lo que denominaríamos “naturaleza”, mientras que para el mito lo más importante e interesante es el aquí y ahora del

caso singular, es decir, “la muerte de este hombre en este instante”. (Cassirer, 1972, 76)

La muerte: un evento consciente

De este modo, el pensamiento mítico no puede considerar la muerte como un hecho fortuito, como tampoco lo sería una calamidad que afecte una región, una lesión sufrida por un individuo o la enfermedad, pues uno de los principios fundamentales de la cosmovisión mítica consiste en la proposición de que en el mundo nada ocurre por azar sino en virtud de una intención consciente (Cassirer, 1972, 75). Esto es lo que ocurre en la novela que revisamos, pues la muerte del protagonista está acompañada de un sistema de visiones, sentencias, premoniciones, personajes y acciones que alejan este hecho de toda fortuna o azar y, lo más importante, la muerte de Santiago Nasar no es resultado de algo accidental o involuntario, es consecuencia de un homicidio.

2.1. El tiempo de la muerte y la continuidad de la vida

Así como no hay una clara distinción entre sueño y vigilia, para el pensamiento mítico tampoco existe una línea tajante entre la esfera de la vida y la muerte, pues este pensamiento, a diferencia del científico, busca establecer una especie de continuidad entre “causa” y “efecto” al intercalar entre ambos una serie de términos intermedios. (Cassirer, 1972, 83)

Esto es lo que ocurre en *Crónica de una muerte anunciada*, donde la causa no se limita a la afirmación de una muchacha, ni el efecto se reduce a la muerte de un joven de 21 años, pues el autor muestra la trascendencia de una *eternidad* de pensamientos, sueños y personajes liados, inevitablemente, a la muerte del protagonista. De este modo, el tránsito entre la vida y la muerte, de acuerdo con la concepción fundamental del mito, “no significa ni algo meramente subjetivo ni algo meramente objetivo, sino se encuentra situado en

la exacta línea divisoria entre ambos; es una esfera indiferenciada entre lo subjetivo y lo objetivo.” (Cassirer, 1972, 23)

Si bien la muerte puede verse como la continuación de la vida, también es cierto que ésta, al igual que el nacimiento o el matrimonio, se desenvuelven en un tiempo concentrado de gran intensidad, residuo o sucedáneo del tiempo mágico-religioso. (Eliade, 1961, 32) De este modo, siempre se es contemporáneo al mito desde el momento en que recitamos o imitamos los gestos o acciones de los personajes míticos, lo cual evidentemente es cierto, pues en estos momentos de iniciación o ruptura repetimos aquello que nuestra tradición mítico-religiosa nos dicta, por ejemplo, en los júbilos del año nuevo o las fiestas que siguen al nacimiento de un niño, aunque son fiestas del mundo moderno, aún conservan su función y estructura míticas. (Eliade, 1961, 24)

Aunado a esto, “el pensamiento mítico se caracteriza justamente por la peculiar fluidez y elasticidad que en él tiene la intuición y el concepto de existencia personal” (Cassirer, 1972, 201), en este sentido, en el mito, el límite entre vida y muerte es enteramente flexible, de ahí que el alma pueda seguir ocupada y presa en el mundo material en todo su ser, apetitos y necesidades; en consecuencia, el mundo del más allá aparece como una mera duplicación, como una copia de este mundo.

Basta citar, para este asunto, la creencia en los *espíritus tutelares*, que no sólo protegen y guían, sino que mantienen una relación casi familiar e íntima con el individuo, sean estos: espíritus, jefes, ancestros, héroes, reyes o ángeles. (Cassirer, 1972, 212) Otro ejemplo se encuentra en las antiguas religiones centroamericanas, pues “el enterramiento de los muertos a lo largo del eje norte-sur del centro sagrado indica la importancia que tenían los puntos cardinales para que pudieran actuar eficazmente las fuerzas ultraterrenas no sólo de los vivos, sino también de los antepasados”. (Eliade, 1999, 29) Como se ve, la vida puede estar guiada por seres que ya no pertenecen a este mundo y en el buen desarrollo de un enterramiento puede intervenir la acción de los muertos.

La mala hora de Santiago Nasar

A continuación se revisará la concepción mítica del tiempo que gira en torno a la muerte de Santiago Nasar. Esta visión se integra a partir de las visiones que sufren los personajes, antes, durante y después del atentado contra el protagonista; las sentencias que envuelven este hecho; la identidad temporal y mimética entre Santiago y su padre, Ibrahim Nasar; y, finalmente, se observará la percepción mítica temporal de narrador de *Crónica*, quien concibe la muerte como un evento dotado de atemporalidad.

2.1.1. Visiones

Hasta ahora, se ha visto *Crónica de una muerte anunciada* como una obra de carácter mítico, ya que ésta nos habla de la muerte individual, particular e irrepetible de Santiago Nasar y, si bien ocurrió a las siete de la mañana de un lunes de febrero, la verdad es que los eventos de esa *mala hora* se hallan impregnados de pasado y portan en su vientre la semilla de los efectos futuros, pues en el mito se da una intemporalidad, una especie de eternidad. (Cassirer, 1972, 143)

A continuación, se presenta un análisis sobre las visiones que ocurren en esta novela, aquellas apariciones de tipo irracional e incongruente que, sin embargo, se convierten en un recurso que manifiesta el rostro mítico del relato, pues demuestran el carácter cualitativo y concreto del tiempo, la elasticidad de los lindes entre la vida y la muerte y la sutil concordia de lo visible y lo invisible. En esencia, esas apariciones justifican el relato de los muertos que aún viven y de los vivos que van a morir.

La confusión entre el mundo de los vivos y el de los muertos aparece como una constante dentro de la obra; por ejemplo, cuando el narrador aparece en el vano de la puerta de la casa de Plácida Linero, ella lo confunde con el recuerdo de Santiago Nasar. Este primer pasaje muestra la creencia de la posibilidad del retorno de los que se han ido, pues la muerte representa un

hecho difícil de asimilar para el hombre. Aún así, Plácida Linero “estuvo un largo rato en la hamaca, masticando pepas de cardamina, hasta que se le pasó la ilusión de que el hijo había vuelto.” (García, 1989, 11)

Lo anterior no hace más que identificar o fundir dos tiempos y dimensiones existenciales distintas: es la unión entre lo existente y lo inexistente, entre lo visible y lo invisible, la conjunción entre el ámbito de la vida y la muerte. Por esta razón, aún pasa tiempo antes de que la madre de Santiago Nasar deje de ver al hijo muerto en la imagen del narrador que, curiosamente, es quien le da vida, pero lo hace mediante el uso de la palabra al contarnos su historia. Es decir, se elabora un proceso de identificación muy similar al que sucede en el sueño, pues los individuos pueden empecinarse en ver en los vivos algunos rasgos o características de los muertos, asegurando así su permanencia y vida en la memoria.

También, cuando Ángela fue devuelta, “llevaba el traje de raso en piltrafas y estaba envuelta con una toalla hasta la cintura. Pura Vicario creyó que se habían desbarrancado con el automóvil y estaban muertos en el fondo del precipicio. –Ave María Purísima –dijo aterrada–. Contesten si todavía son de este mundo.” (García, 1989, 50) Aquí, la madre de Ángela reitera la creencia en los muertos andantes; avala el poder de la palabra como fuente de vida, pues necesita que ellos hablen para creer que aún viven; y nos recuerda las historias de aparecidos que regresan del más allá. Así, Pura Vicario ratifica un espacio dual en el que la vida puede besarse con la muerte y ésta le corresponde fundiéndose en ella.

Ahora bien, la convicción de poder compartir esta vida con las almas de los muertos también es compartida por Santiago Nasar quien, la noche de la boda y en compañía del narrador y de Cristo Bedoya “señaló una lumbre intermitente en el mar, y [les] 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.” (García, 1989, 71)

Aquí, el alma del barco aparece como un hecho físico imposible: una lumbre intermitente sobre el mar, como un verso de Quevedo en el que *nadar*

sabe mi llama el agua fría (2002, 197). Esta descripción transige las leyes naturales pero no el mito, donde el hombre se opone a las cosas como ser independiente demostrando, así, su facultad de desear y construir otras realidades (Cassirer, 1927, 200). Los ojos de Santiago Nasar son capaces de mirar el fuego marino de la muerte, idéntico a las llamas de la cocina donde Victoria desollará los conejos unas horas después frente a él para arruinarle el desayuno, creando así un paralelismo o identificación entre ambos, pues la muerte del barco remite a la del protagonista: Santiago será víctima del mismo hundimiento, del mismo desollamiento y presa de mismo destino fatídico.

Aún así, el espectro de las visiones muestra su paroxismo en uno de los personajes encargados de investigar el asesinato de Santiago Nasar: el coronel Lázaro Aponte, quien, pesar del carácter objetivo y crítico de su profesión, practica el espiritismo –que ha aprendido por correo– y, después de la tragedia, es capaz de recibir una revelación del alma de la esposa del viudo de Xius, cuya casa compra Bayardo San Román para vivir con Ángela pero, al concluir en tragedia el matrimonio, la casa queda abandonada y los muebles comienzan a desaparecer.

Fue entonces cuando al coronel “se le ocurrió celebrar una misa de espiritismo, y el alma de Yolanda de Xius le confirmó de su puño y letra que en efecto era ella quien estaba recuperando para su casa de la muerte los cachivaches de la felicidad.” (García, 1989, 91) Es notable la presencia del animismo, de la vida que se vive después de vivir, es decir, la falta física de los que han partido produce el deseo de su permanencia y, finalmente, conduce a la materialización de lo invisible.

De esta forma, los límites entre lo material y lo inasible se confunden como sucedió en los sueños. La obra reafirma una idea mítica en la que lo imposible objetivamente –que el alma pueda escribir de su puño y letra– sea posible a través de la creencia fiel de que la muerte no termina en la tumba, ya que ésta es flexible con los términos físicos, pues “la fantasía mítica insiste en la vivificación y animización, en la ‘espiritualización’ universal de todas las cosas.” (Cassirer, 1972, 83)

A partir de la concepción mítica del tiempo y la muerte es como Plácida Linero puede ver al hijo muerto en la imagen del narrador, Pura Vicario llega a pensar que su hija y Bayardo están muertos en un barranco mientras sus almas vagan en este mundo, Santiago Nasar ve el alma en pena de un barco negrero en el mar de Cartagena y el coronel Lázaro Aponte se comunica con el ánima de Yolanda de Xius. Todos estos hechos transgreden cualquier distinción entre el tiempo de la vida y la muerte.

En esencia, recordar las visiones que aparecen en la obra nos permite observar un elemento del tiempo mítico, donde las estaciones de la vida no terminan en el invierno de la muerte. Estas visiones no tienen nada que ver con la física, con las leyes o principios temporales, sino con la facultad de desear, de conservar el tiempo que desaparece. La conciencia del mito es un deseo, el deseo de que los muertos se comuniquen con nosotros, de ver a nuestros difuntos en el rostro de los vivos: son deseos que demuestran nuestra gran imaginación y capacidad creativa pero que, inevitablemente, prueban nuestra clara evasión para admitir el fin de nuestra existencia.

2.1.2. Sentencias

En el apartado anterior se habló sobre las visiones y la capacidad de deseo del humano para la configuración del pensamiento mítico. En este sentido, podemos considerar las afirmaciones, sentencias o deseos expresos como pensamientos que se materializan mediante el poder de la palabra; de este modo, los deseos toman forma, se hacen patentes y adquieren una existencia más notable.

Así, vale anotar que, para el pensar mítico, las facultades de la palabra y el lenguaje “son intuitos en forma de seres demoniacos, [pues] son proyectados hacia el exterior como algo ajeno al yo” (Cassirer, 1972, 200), y no sólo eso, sino que, al saberse poseedora de la potestad del lenguaje, el alma ahora es capaz de determinar la existencia de otros, es decir, la palabra se convierte en una *hierofanía* o manifestación de fuerza que da la impresión de

una ilusión de actividad pero que, paradójicamente, también supone un reconocimiento de los límites de la actividad humana.

De este modo, ahora se presentarán las sentencias o juicios que precedieron la muerte de Santiago Nasar, los cuales corresponden a Ángela Vicario, Flora Miguel, los dos hermanos del narrador: Margot y Enrique, la madre del narrador: Luisa Santiaga, los gemelos Vicario y una mujer que pedía leche por caridad, además de una nota que jamás se supo quien escribió. Potencializando la capacidad del lenguaje, estos personajes convierten la palabra en hierofanía, en capacidad de acción, en una operación diestra para ratificar la muerte de Santiago Nasar, aunque ésta aún no haya ocurrido y, lo más esencial, es que mostrarán la capacidad creadora del deseo mítico que termina configurándose en una “santísima trinidad” basada en el pensamiento, la oralidad de la sentencia y la escritura.

El pronunciamiento más claro y fuerte es el juicio de Ángela Vicario, pues cuando los gemelos la interrogaron para conocer el nombre del causante de la pérdida de su virginidad, “ella se demoró apenas el tiempo necesario para decir el nombre. Lo buscó en las tinieblas, lo encontró a primera vista entre los tantos y tantos nombres confundibles de este mundo y del 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.” (García, 1989, 51)

Es esta la declaración que, a mitad de la obra, crea un punto de enclave entre los hechos que preconizan la muerte de Santiago y, al mismo tiempo, abre las puertas a la espera de la muerte. Este es el poder *demoniaco* que ejerce Ángela Vicario en medio de las tinieblas, vicaria de la muerte, pues con su declaración hace que el narrador convierta a Santiago Nasar en débil mariposa sin albedrío, clavada y sangrante: es la representación de Santiago Nasar caído y herido frente a la puerta de su casa.

Y aunque Ángela Vicario, vocera de la muerte –como ya se había visto en su primera aparición, cuando surge luctuosa en el sueño idílico de Bayardo San Román– tenía la posibilidad de clavar contra la pared el nombre de algún

difunto en lugar de Santiago Nasar, ella da ese nombre para iniciar un rito de expiación en el que sólo la muerte del culpable puede restablecer las leyes y costumbres de la comunidad. En consecuencia, su palabra se convierte en fuerza de acción, en hierofanía, pues su pronunciamiento y el asesinato de Santiago Nasar no son más que un mismo hecho.

Ahora bien, en la medida en que el deseo y su cumplimiento se separan gradualmente, se hace necesario el uso de ciertos medios que permitan la realización del fin deseado (Cassirer, 1972, 263), de ahí el surgimiento de los rituales para la buena cosecha, la pronunciación de fórmulas mágicas para obtener diversos beneficios, la creación de instrumentos y enseres para obtener el favor de los dioses, entre otros. Todos estos ejemplos muestran la necesidad que tiene el ser humano de reducir la distancia que existe entre sus deseos y el cumplimiento de ellos.

En este sentido, el narrador da cuenta de las sentencias que, cual fórmulas mágicas, avalan y ratifican la muerte del protagonista, otorgando a la obra un carácter mítico en el que la palabra se manifiesta como una fuerza independiente capaz de modificar el entorno y de abarcar todos los tiempos. Pues si, en el pensar mítico, la palabra constituye un poder capaz de engendrar a los dioses, el cielo y la tierra, no hay que dudar que la palabra sea capaz de aniquilar la vida de un hombre.

Basta recordar, en este sentido, la trascendencia de la palabra en la cosmogonía y sacrificio católico, pues en el *Evangelio* de Juan leemos que “en el principio era la *Palabra*, y la *Palabra* estaba ante Dios, y la *Palabra* era Dios. *Ella* estaba ante Dios en el principio. Por *Ella* se hizo todo y nada llegó a ser sin *Ella*” (1, 1-4) y, en la celebración eucarística, destaca la *palabra* y el sacramento como los modos en los que se hace presente y eficaz la acción salvadora de Dios” (Eliade, 1999, 348). De igual forma, la plegaria tiene como objetivo destruir la barrera entre el hombre y su dios pro razón de la fuerza del verbo que, a diferencia del sacrificio, no necesita de ningún acto físico, pues la plegaria “consiste en la coacción que se ejerce sobre la voluntad de la divinidad a través de la fuerza mágica de la palabra.” (Cassirer, 1972, 182)

La palabra crea, bendice, augura o maldice, de aquí el *bendecir* o *maldecir* de nuestro lenguaje. Así, por ejemplo, en el deseo mítico de reconfigurar lo existente o dado, las hechiceras hacen el mal a través de ritos o *conjuros* (Eliade, 1999, 289-290). En este sentido, el maldecir se da en un contexto jurídico penal o de tribunal, pues el juez (que puede ser Dios, el padre, el hijo, el sacerdote o chamán) condena con la palabra, así, la sentencia o castigo infligido a través de una imagen auditiva conserva una relación de semejanza inmediata o de concordancia mediata con los eventos que le suceden. Tal como sucede con la maldición de Noé¹² o con la Torre de Babel¹³.

Considerando, así, la importancia de la palabra, consideraremos ahora una de las sentencias más graves de *Crónica*, la cual es realizada por Flora Miguel, novia de Santiago, quien cree lo que todos dicen: que su novio ha deshonrado a Ángela y, además, ella piensa que él deberá casarse con ella para redimir su falta. Flora, entonces, le devuelve las cartas del noviazgo: “Aquí tienes –le dijo–. ¡Y ojalá te maten!” (García, 1989, 117) Al igual que Ángela Vicario, su declaración es una cuchillada más para el cuerpo de Santiago Nasar.

El narrador, entonces, asegura la muerte del protagonista resaltando estas afirmaciones y, además, evoca un evento religioso maravilloso, pues una de las propiedades que se ha atribuido a la divinidad consiste en la creación a partir de la nada para mostrar su voluntad y acción pura (Cassirer, 1972, 263). Entonces, el narrador permite que los personajes se manifiesten para que exploten su capacidad creadora, la fuerza de su voluntad y, paradójicamente, su acción destructora.

¹² En el *Génesis* se cuenta que Noé, después de plantar su viña, se embriagó y se quedó tendido y desnudo en medio de su tienda. Entonces Cam, padre de Canaán, vio que su padre estaba desnudo y fue a decírselo a sus hermanos Sem y Jafet, los cuales tomaron un manto, se lo echaron al hombro y, caminando de espaldas para no mirar, entraron a tapar a su padre. Al despertar de su embriaguez, Noé supo lo que había hecho su hijo menor y lo maldijo: ¡Maldito sea Canaán! Será esclavo de los esclavos de sus hermanos.” (*Gén*, 9, 25)

¹³ Yavé bajó para ver la ciudad y la torre que los hombres estaban levantando y dijo Yavé: “Veo que todos forman un solo pueblo y tienen una misma lengua. Si esto va adelante, nada des impedirá desde ahora que consigan todo lo que se propongan. Pues bien, bajemos y confundamos ahí mismo su lengua, de modo que no se entiendan los unos a los otros.” Así Yavé los dispersó sobre la superficie de la tierra, y dejaron de construir la ciudad.” (*Gén*, 11, 5-8)

Otro momento de revelación lo protagoniza Enrique, hermano del narrador, quien, bastante ebrio, entra a comprar cigarrillos a la tienda de Clotilde Armenta, donde esperaban los gemelos Vicario a Santiago. Entonces, cuando ellos le preguntaron por Santiago Nasar, él afirmó: „Santiago Nasar está muerto’. Después impartió una bendición episcopal, tropezó con el pretil de la puerta y salió dando tumbos.” (García, 1989, 73)

Este pasaje reitera la certeza de la muerte que se presenta en la embriaguez. El narrador lo apunta y destaca como una premonición: matar con la palabra, clarificar la sentencia que ha de llegar. La sentencia que se ha de repetir ya es auténtica, es la mentira vuelta verdad. El mito del hombre muerto se hace presente y, al mismo tiempo, la repetición del testimonio integra un rito. Estas revelaciones son condicionantes o velos que aparecen para dar realce a la ejecución, la cual parece firmada por la irónica bendición episcopal del hermano del narrador.

Como hemos visto, esta declaración de Enrique, que ha de volverse realidad, enmarca el poder del deseo y la palabra, que aparece reiterado cuando Clotilde Armenta le pide a Indalecio Pardo que avise a Santiago Nasar que quieren matarlo y, sin embargo, Pedro Vicario le dice a la mujer que no se moleste, que de todos modos es como si ya estuviera muerto. (García, 1989, 106)

De esta forma, el deseo se vuelve acción, el poder del pensamiento se ve reflejado en una operación a futuro. La creencia se vuelve existencia gracias al poder mágico del verbo y el deseo; así, cuando Cristo Bedoya se aproxima a la plaza y se encuentra con Luisa Santiga y le pregunta por su ahijado Santiago, ésta afirma: “-¡Ay, hijo -contestó-, dicen que lo mataron!” (García, 1989, 115)

Esta idea se corrobora con la visita que recibe Victoria Guzmán, cuando una mujer que pasó después de la cinco a pedir un poco de leche por caridad le reveló los motivos y el lugar donde esperaban a Santiago Nasar para matarlo (16). En este caso, esta mujer posee el poder de la palabra, es una mendiga

que simboliza la muerte, como un personaje de García Lorca¹⁴; en jerga colombiana, es una parcera, mensajera trágica.

Todas estas revelaciones de la muerte se complementan cuando la hermana del narrador “notó que había un puesto más que de costumbre [en la mesa]. –Es para Santiago Nasar –le dijo mi madre–. Me dijeron que lo habías invitado a desayunar. –Quítalo –dijo mi hermana.” (García 1989, 25) También ella le da la sentencia de la muerte. Los hermanos pequeños también empezaron a salir de los otros cuartos. “Los más pequeños, tocados por el soplo de la tragedia, rompieron a llorar.” (García, 1989, 26)

Pero no sólo la palabra y el deseo expresado consienten que la muerte se materialice en acción, ya que la sentencia fija su mácula oscura e indeleble en forma escrita, y es que “alguien que nunca fue identificado había metido por debajo de la puerta un papel dentro de un sobre, en el cual le avisaban a Santiago Nasar que lo estaban esperando para matarlo, y le revelaban además el lugar y los motivos, y otros detalles muy precisos de la confabulación.” (García, 1989, 18)

Esto indica que la sentencia de muerte necesitaba estar escrita como si fuera necesario afianzar el hecho de la muerte.¹⁵ Este hecho encierra la trinidad del deseo mítico que se traduce en pensamiento, oralidad y escritura, una trilogía que encierra en sí misma todo el poder creador de la mente, la presencia de la palabra como agente externo con propia vida y, lo más importante, una vida eterna, pues la palabra jamás perece si está escrita.¹⁶ Así, “todo comienzo del mito, especialmente, toda concepción mágica del mundo está impregnada por esta creencia en la realidad objetiva y en la fuerza objetiva

¹⁴ En el tercer acto de *Bodas de sangre*, la muerte es personificada por una mendiga que dialoga con la luna, a quien pide: “Ilumina el chaleco y aparta los botones, que después las navajas ya saben el camino”, *vid.* p. 149.

¹⁵ Más adelante, consumado el acto de la muerte, el narrador nos cuenta que “las notas marginales [del sumario], y no sólo por el color de la tinta, parecían escritas con sangre.” (104) Aquí, se reitera la imagen sangrante de la muerte de Santiago Nasar: es el testimonio escrito de su caída.

¹⁶ “La escritura constituye un sistema de signos convencionales que fijan o, por así decirlo, petrifican la palabra y el pensamiento. Éstos vuelven a la vida tan pronto como se pronuncian.” Por ejemplo, en algunos lugares de África la palabra hablada se considera una fuerza activa. (Eliade, 1999, 272-273)

del signo. La magia de la palabra, de la imagen y de la escritura constituye la sustancia básica de la actividad y cosmovisión mágica.” (Cassirer, 1972, 45)

Finalmente, las últimas palabras de Santiago Nasar resultan reveladoras: “Que me mataron, niña Wene”, dice a Wenefrida Márquez justo antes de desplomarse de bruces en la cocina; con estas palabras, el protagonista confirma su estado entre la vida y la muerte, al cual puede acceder a través del poder de la palabra: técnica y fisiológicamente Santiago vive, pero su estado anímico y la antelación del futuro le hacen afirmar que ya no pertenece a este mundo. Es una frase que intensifica el estado de la muerte, pues la hace presente: Santiago es su portador, su vestido, su cuerpo y espíritu.

En esencia, los pensamientos pueden revestirse de fuerza mediante la pronunciación del verbo. Así, los personajes proyectan su pensamiento y, en algunos casos, sus propios deseos. El pronunciamiento se convierte en hierofanía, en ser vivo capaz de dar vida, pero también, en un agente autónomo capaz de destruir. La palabra acredita la revelación, la consolida y ayuda a que lo consolidado se difunda: así se logra que la distancia temporal entre sentencia y cumplimiento sea nula.

2.1.3. Pasado y presente de Santiago Nasar

Visiones y sentencias rompen la noción científica, cuantificable o racional del tiempo, mostrando la atemporalidad del pensamiento mítico. Sin embargo, éstas no son las aristas únicas que evidencian el carácter temporal mítico de la obra, ya que el narrador nos presenta, también, una atemporalidad en la presentación de dos personajes: Santiago Nasar y Divina Flor.

Como se ha visto, el tiempo del mito es el tiempo de la atemporalidad, en este sentido, el tiempo mítico “lleva a cabo la división entre ser y devenir, presente y pasado, pero una vez que ha llegado a éste se detiene en él como si se tratase de algo permanente e incuestionable” (Cassirer, 1972, 142). De igual forma, las personalidades de Santiago Nasar y Divina Flor serán la

presencia *permanente* e *incuestionable* de sus respectivos padres: Ibrahim Nasar y Victoria Guzmán.

Sin embargo, vale notar que, en el momento de la muerte de Santiago Nasar, Ibrahim Nasar está muerto, mientras que Victoria Guzmán aún vive; esto nos hace ver una diferencia sustancial en la representación de ambos personajes, pues Santiago, al ser la imagen viva de su padre, es la representación visible de lo invisible y la evidencia fehaciente de la atemporalidad, mientras que la semejanza entre Divina Flor y su madre es consecuencia de las acciones de Santiago Nasar. Es decir, Santiago Nasar es el personaje que permite la unidad temporal mítica.

Para esta unidad del tiempo mítico, “cualquier característica de una cosa o especie se tiene por ‘explicada’ cuando se le conecta con algún suceso irreplicable del pasado, descubriéndose así su génesis mitológica” (Cassirer, 1972, 142), es decir, para el pensamiento mítico no hay diferencia entre este acaecer *presente* y su anteceder *pretérito*. De ahí la existencia de eventos que únicamente reiteran los sucesos inmemoriales, recreándolos en la actualidad, entre ellos, ritos, oficios, danzas, fiestas y sacrificios.

Santiago Nasar es un individuo de significación mítica, ya que su ser físico e intelectual es retrotraído hasta las profundidades del pasado, pues su personalidad, vista a la luz de su padre, deja de ser distintiva o abstracta, para convertirse en cualitativa y concreta, tal cual sucede en la configuración del tiempo mítico. En otras palabras, Santiago Nasar es la imagen presente y visible de su padre muerto, con lo que queda demostrada la atemporalidad y la flexibilidad entre los lindes de la vida y la muerte.

Santiago e Ibrahim Nasar

La muerte de Santiago Nasar representa un rito de expiación en el que él debe ser inmolado a causa de las alteraciones de los valores de la comunidad, pues entre sus faltas se acuña: la desmesurada altanería, el tener una posición económica favorable, el buen porte, el deseo de desflorar a cuanta virgen

aparecía en su camino y, lo más terrible, las faltas de un padre que había burlado a Victoria Guzmán y después se la había llevado a trabajar de cocinera a su casa cuando se le acabó el afecto.

En este sentido, Santiago es la representación de su padre Ibrahim, nombre arábigo que designa al profeta Abraham. Ibrahim se había aprovechado de Victoria y ahora él buscaba el cuerpo de Divina Flor. Entonces, Santiago Nasar representa el cuerpo visible de su padre, quien ha muerto tres años antes y Divina Flor es la imagen de su madre Victoria Guzmán.

El nombre Ibrahim resulta irónico, pues es el apelativo de un patriarca israelí y significa “padre de muchos pueblos”, lo cual nos recuerda el carácter lascivo del padre de Santiago Nasar. Además, su figura es altamente representativa, pues fue él quien debía sacrificar a su hijo para mostrar su lealtad a Dios y, sin embargo, es detenido por un ángel mensajero de Dios (*Gén*, 22, 1-19); mientras que en *Crónica de una muerte anunciada* el hijo de *Ibrahim* (Abraham) será asesinado por un *ángel* (Ángela).

Todo parece indicar que la muerte de Santiago estaba justificada pues, al hablar de la familia de Plácida Linero, el narrador la describe como una “estirpe poderosa y guerrera, la cual había engendrado más de dos matones de cantina, preservados por la sal de su nombre.” (García, 1989, 86) Esta valoración denota el papel que juega la tradición grupal o familiar para el pensamiento mítico y da cuenta de una identificación inexorable entre sus integrantes, la identificación del nombre: *Ibrahim Nasar* está muerto, mientras que el otro *Nasar* también lo estará.

Aquí se completa la venganza de Victoria Guzmán con sus tantas rabias atrasadas y la necesidad de un pueblo de ver cumplido el castigo por atentar contra un principio virginal, propio de sociedades machistas, patriarcales.¹⁷ Desafortunadamente, Santiago Nasar es la personificación de muchos trastornos que aquejan o flagelan a su comunidad, pero estos daños no son

¹⁷Según Cándano Fierro, “la venganza ha sido siempre una fuerza incontrolable, producto de un odio exacerbado hacia quien nos ha agraviado o hecho daño [...] En la Edad Media, quizá más que en ninguna otra época, se consideraba que la mujer tenía un fuerte espíritu revanchista.” (Cándano, 2003, 263).

únicamente presentes, sino antiguos. En términos míticos, Santiago Nasar es la suma de todos los males.

2.1.4. La muerte en todos los tiempos

Como se ha mencionado, la muerte de Santiago Nasar sucede a las siete de la mañana de un lunes de febrero en la cocina de su casa, a causa de las muchas heridas causadas por los gemelos Pedro y Pablo Vicario. Los hermanos actuaron así ya que el código de honor les instaba a recuperar la dignidad familiar, pues se supone que Ángela Vicario había tenido relaciones sexuales con Santiago Nasar antes del matrimonio.

La muerte del personaje es muy clara y, sin embargo, es el pretexto idóneo para dar un carácter temporal mítico a la obra pues, como hemos visto, la muerte no se resuelve en un solo momento, ya que está parece escrita desde siempre. La muerte de Santiago Nasar ya está presente en sus sueños, en las visiones que anteceden el homicidio y en los pensamientos, deseos, sentencias y escritos que se anticipan a la cesación de su vida.

Estos antecedentes muestran que la muerte física es sólo un punto más en una espiral en la que no hay una cuantificación real del tiempo, pues ésta es la suma de acciones que le han precedido y, aún más, es el origen de diversos eventos futuros que aún estarán ligados a ella. La muerte, entonces, se reviste de eternidad, de ahí que el humano se sienta afectado por ella antes de que llegue y aún después de que ésta se ha marchado: es la representación de un espacio en que el ser humano, la materia o *arena* jamás dejará de convivir con ella, siempre presente como el *aire*.

Así como se ha revisado la presencia de la muerte antes de su materialización en las llagas del sentenciado, en este apartado sobre la muerte que abarca todos los tiempos observaremos las secuelas que tiene la caída de Santiago Nasar, pues, desde los primeros estadios de la conciencia mítica, las cosas o eventos sólo existen para el yo en la “en la medida en que influyan emotivamente en él, en la medida en que produzcan en él una determinada

sensación de esperanza o temor, deseo u horror, satisfacción o decepción.” (Cassirer, 1972, 299)

Veremos, entonces, como estos hechos muestran la eternidad de la muerte en la vida, debido a que “el tiempo, en tanto que se mueve en un círculo de acuerdo con el número, es la primera y más perfecta reproducción de lo eterno.” (Cassirer, 1972, 178). Así, entre los ejemplos de esta reproducción de lo eterno se encuentra: el olor persistente a Santiago Nasar el día de su muerte y el fallecimiento casi simultáneo de Rogelio de la Flor y Poncio Vicario, la crisis de penitencia y locura de Hortencia Baute, el espasmo de vejiga de Aura Villeros y el perpetuo dolor de cabeza de Plácida Linero.

La muerte no muere en Santiago Nasar, pues su imagen sigue presente el día de su muerte a través del olor, ya que “todo siguió oliendo a Santiago Nasar aquel día.” (García, 1989, 83) Esto demuestra la persistencia de la vida, de la imagen, del ser que persiste mediante su esencia.

Aunque el autor sólo lo menciona una vez, Rogelio de la Flor, el esposo de Clotilde Armenta, también muere el mismo día que Santiago, pues a pesar de ser “un prodigio de vitalidad a sus 86 años, no sobrevivió a la conmoción de ver a Santiago Nasar despedazado contra la puerta de su casa.” (García, 1989, 102) En este sentido, la muerte de Rogelio de la Flor sólo realza la trascendencia y conmoción por la muerte del protagonista, ensalzando el hecho mortal y fortaleciendo la fuerza de la muerte.

De igual modo, Poncio Vicario, el padre de Ángela, murió poco tiempo después; pues, según ella, “se lo llevó la pena moral” (García, 1989, 87), esto refleja que la ignominia puede causar la muerte, el tropiezo de su hija lo hace caer en la tumba. Además, aquí se encuentra una idea fundamental, ya que la muerte moral, interna, hace perecer también el cuerpo, resaltando la imagen cristiana de que alma y cuerpo han de salvarse o sucumbir juntos.¹⁸

¹⁸ En *Mateo* 5, 29-30 se alude a este hecho, pues Cristo enseñaba: “Si tu ojo derecho te está haciendo pecar, sácatelo y tíralo lejos; porque más te conviene perder una parte de tu cuerpo y no que todo tu cuerpo sea arrojado al infierno. Y si tu mano derecha te lleva al pecado, córtala y aléjala de ti, porque es mejor que pierdas una parte de tu cuerpo y no que todo tu cuerpo sea arrojado al infierno.”

Por su parte, Hortensia Baute, quien sólo vio unos cuchillos que creía que estaban ensangrentados, padeció “una crisis de penitencia y un día se echó desnuda a las calles.” (García, 1989, 102) Aura Villeros, comadrona que había ayudado a nacer a tres generaciones, sufrió un espasmo de vejiga y necesitó una sonda para orinar hasta el día de su muerte. (García, 1989, 102) Finalmente, Plácida Linero apenas si distinguía las formas a plena luz y tenía hojas medicinales en las sienes para el dolor de cabeza eterno que le dejó su hijo la última vez que pasó por el dormitorio. (García, 1989, 10)

La muerte permanece, es un hecho que no se borra, una herida que sangra infinitamente en la memoria y que permanece, no sólo en la madre, sino en todos los testigos que participaron en la tragedia. Nos dice el narrador: “durante años no pudimos hablar de otra cosa. Nuestra conducta diaria, dominada hasta entonces por hábitos lineales, había empezado a girar de golpe en torno de una misma ansiedad común.” (García, 1989, 101)

La muerte de Santiago Nasar transforma el orden *lineal* de los hábitos y los configura en una estructura radial que nunca termina. Así, permanece y se manifiesta en el tiempo a través de la ansiedad, la enfermedad, la locura y la muerte, pues ella no sólo vive en las entrañas de alma sino que acecha con filosa hoz en el cuerpo.

2.2.El universo del mito

Se analizó la visión temporal del mito en *Crónica de una muerte anunciada* y, a partir de ella, se ha visto cómo el mito excede los límites materiales y se concibe como una función determinada de la comprensión del mundo. En consecuencia, el mito se muestra ajeno a las leyes que rigen el tiempo y, podemos añadir, el espacio; pues el mito existe en la medida que libere a la conciencia de su inhibición pasiva ante la impresión sensible y avance en la creación de un mundo configurado en un principio espiritual. (Cassirer, 1972, 32)

El espacio mítico no será catalogado en términos racionales, de magnitud, extensión o volumen, sino que tendrá importancia para la conciencia en la medida que su visualización ayude a comprender el entorno y el humano pueda configurarlo o re-crearlo de acuerdo a sus necesidades internas, ideales o espirituales. En este sentido, el espacio para el pensamiento mítico existe en la medida que se aparta de lo inmediatamente “real” o de lo meramente dado.¹⁹

Como ejemplo, puede considerarse un hecho muy simple que remite a nuestros antepasados, los paleantrópidos, pues la posición erguida sólo puede mantenerse en estado de vigilia, en consecuencia, “esta experiencia del espacio orientado en torno a un „centro’ explica la importancia de las divisiones y particiones ejemplares de los territorios, las aglomeraciones y las viviendas, así como su simbolismo cósmico.” (Eliade, 1978, 23)

Asimismo, pueden mencionarse los templos mayas, los cuales representaban medios donde se anotaban con notable precisión histórica el nacimiento, obras, apoteosis y muerte de sus soberanos, estableciendo mediante este hecho, un espacio configurado de acuerdo con los eventos que determinaban o trascendían la vida terrena de sus habitantes. (Eliade, 1999, 35-37)

¹⁹La idea del deseo como parte integrante del pensamiento mítico ha sido repetida en varias ocasiones, pues, como lo menciona Northrop Frye: “the myth is the imitation of actions near or at the conceivable limit of desire.” (Pellón, 1988, 398)

De esta suerte, la forma de concebir el espacio no está desligada del pensamiento mítico general, pues éste se fundamenta en “lo inmediato, lo más cercano y familiar: padre y madre, polaridad sexual, nacimiento y muerte, hermanos y otros parientes, fuente y río, campo y jardín, planta útil y animal doméstico, así como el rival interno y el enemigo externo. [...] el mito no es reflejo, sino proyección: proyecta el microcosmos en el macrocosmos, la vida ordinaria en la totalidad universal”. (Eliade, 1999, 131)

Un ejemplo concreto de lo anterior puede observarse en la búsqueda de la inmortalidad por parte de los chinos taoístas de la época de las seis dinastías (ca. 400-600 d.C.), quienes creían que su cuerpo rebosaba de dioses y, de este modo, la cabeza es la bóveda celeste, los pies son la tierra, el monte K'unlun es el cráneo, mientras que el Sol y la Luna son respectivamente el ojo izquierdo y el ojo derecho, es decir, “el cuerpo humano es el mundo, pero en pequeño.” (Eliade, 1999, 87-88)

El carácter espacial mítico se opone claramente a una perspectiva racional, pues “para la concepción mítica priva todavía una verdadera indiferenciación intelectual y real del todo y las partes. El todo no “tiene” partes ni se descompone en ellas, sino que la parte es aquí el todo y opera y funge como tal. En este ejercicio, queda explicado porqué al pensar mítico no le interesa diferenciar entre el todo y las partes o viceversa; pues “así como el espacio posee en sí mismo una determinada estructura que es siempre la misma en todas sus configuraciones particulares, no hay un solo ser o evento que pueda escapar y quedar al margen de la determinación, de la fatalidad del todo.” (Cassirer, 1972, 123)

Un ejemplo de lo anterior puede encontrarse en la utilización y expansión de las reliquias en el Imperio Romano, pues su *fragmentación* ilimitada y traslación de un lado a otro del imperio contribuyeron a la difusión del Cristianismo y a la unidad de la experiencia colectiva cristiana. (Eliade, 1999b, 79-82) Las reliquias constituyeron un punto privilegiado en el que el cielo se comunicaba con la tierra, ya que éstas no eran veneradas sólo como una parte del cuerpo del santo o mártir, pues eran su presencia visible entre los

hombres, además, las reliquias sacralizaban el lugar, pues reactualizaban el *illud tempus* en que Cristo, la Virgen y los santos estaban en la Tierra.

También debe considerarse la categoría de semejanza, ya que al pensar mítico le basta cualquier parecido para agrupar en un solo “género” mítico las entidades en que dicha semejanza aparece. En términos míticos, *una golondrina si hace verano*, pues el espacio del mito establece toda semejanza como un principio de identidad, pues “todo el mundo espacial y, con él el cosmos en general, aparece construido de acuerdo con un modelo determinado que puede manifestarse en mayor o menor escala pero que, ampliado o reducido, siempre es el mismo.” (Cassirer, 1972, 122)

Bajo este principio, las catedrales románicas y las ceremonias que en éstas se celebraban fueron establecidas de acuerdo con un modelo cósmico, en el que la edificación del espacio permitiera al hombre el acercamiento a la divinidad, al espacio sagrado; esto se lograba a través de la ornamentación de estas construcciones, de la fuerza de las imágenes, de los gestos y de los comportamientos ceremoniales, así, los fieles lograban acceder a una experiencia psíquica o iluminación espiritual que de otro modo les estaría vedada. (Eliade, 1999b, 137-138)

El espacio mítico está determinado por la inmaterialidad y la falta de principios científicos, presentándose como una actividad creativa del pensamiento en el que la consciencia observa su entorno y lo re-crea dotándolo de sus principios internos o espirituales, tal como se ha visto en la edificación de los templos mayas, en la sacralidad corporal de los chinos taoístas o en la configuración sagrada de las catedrales románicas.

El desenvolvimiento del sentimiento mitológico espacial tiene su punto de partida en la antítesis día/noche, luz/oscuridad y, en este sentido, toda determinación espacial puede llegar a adquirir un determinado carácter divino o demoníaco, amigo o enemigo, sagrado o profano, tal como se puede concluir de los ejemplos citados anteriormente.

Incluso, en nuestra vida “subsisten lugares privilegiados, cualitativamente diferentes de los otros: el paisaje natal, el paraje de los

primeros amores, una calle o un rincón de la primera ciudad extranjera visitada en la juventud.” (Eliade, 1998, 28) Estos son los “lugares sagrados” de nuestro universo privado, son consecuencia de *otra realidad* ajena a nuestra existencia cotidiana.

En este capítulo se revisarán los lugares que aparecen en esta crónica a la luz de los tres elementos que integran la percepción espacial del mito: la recreación del espacio como proyección de motores internos, el principio parte-todo y el de semejanza-identidad. Sin olvidar que éstos son capaces de otorgar la categoría de sagrado a un lugar.

2.2.1. Los espacios míticos de *Crónica de una muerte anunciada*

Con relación a la carga mítica que adquieren los espacios dentro de la obra, destacan tres lugares principalmente, debido a los hechos que se desarrollan en ellos: el primero es la casa de Ángela Vicario, donde se lleva a cabo la fiesta de matrimonio; el segundo es la quinta del viudo Xius, donde Ángela y Bayardo pretenden vivir ya casados y, finalmente, la casa de Santiago Nasar, sitio sobre el que se narran diversas premoniciones y en el que ocurre la muerte del protagonista.

Casa de Ángela Vicario

“Las hermanas de Ángela Vicario, al darse cuenta del tamaño de la fiesta trataron de pedir una casa prestada para realizar la fiesta, pero los padres se emperraron con el tema de siempre de que nuestras hijas se casan en nuestro chiquero, o no se casan.” (García, 1989, 44) En consecuencia, tuvieron que enderezar puertas, componer pisos y la dejaron lo más digna posible para una boda de tanto estruendo.

Esta cita refleja una tradición de la comunidad que, en este caso, pretende sintetizar el valor y la dignidad de Ángela, sobrentendiendo que ella es una mujer que ha sido criada en casa y que, en consecuencia, es de ahí de

donde debe salir. Sin embargo, dentro de la misma casa, en el fondo del patio, los gemelos tenían un criadero de cerdos, con su piedra de sacrificios y su mesa de destazar, que fue una buena fuente de recursos domésticos desde que a Poncio Vicario se le acabó la vista. (García, 1989, 43)

Entonces, este lugar se configura por medio de los tres elementos míticos, pues el narrador no perfila la casa de Ángela desde una descripción decorativa, sino simbólica, pues éste es el lugar del sacrificio, lo cual se manifiesta por medio de dos principios míticos: el de parte-todo, pues no sólo el patio, sino toda la casa está impregnada del oficio sacrificial de los gemelos, recuérdese el apelativo de *chiquero* y, al mismo tiempo, se presenta el principio de semejanza, pues Santiago Nasar será destazado con los mismos cuchillos que son sacrificados los cerdos; así, el oficio de los hermanos no es fortuito, pues están capacitados para matar.

La casa de Ángela Vicario es el lugar de preparación para el sacrificio, pues fue ahí donde su familia la preparó y convenció de que debía casarse con Bayardo San Román y *sacrificarse* en pro de la familia, pues, aunque ella argumentara la falta de amor, “el argumento decisivo de los padres fue que una familia dignificada por la modestia no tenía derecho a despreciar aquel premio del destino.” (García, 1989, 38) Posteriormente, al no ser virgen y no *sacrificarse*, fue éste el lugar donde Ángela dio la sentencia para que Santiago fuese inmolado.

La quinta del viudo de Xius

Tanto Ángela Vicario como el narrador están de acuerdo en que la casa más bonita del pueblo era la quinta del viudo de Xius, la cual “estaba en una colina barrida por los vientos, y desde la terraza se veía el paraíso sin límite de las ciénagas cubiertas de anémonas moradas, y en los días claros del verano se alcanzaba a ver el horizonte nítido del Caribe, y los trasatlánticos de turistas de Cartagena de Indias.” (García, 1989, 39)

Esa visión del paraíso representa un principio de identidad entre la colina del viudo de *Xius* y el monte Olimpo de *Zeus*, morada de los dioses, ambos lugares identificados por su belleza y sacralidad.²⁰ Este espacio es el don que Bayardo y Ángela recibirían como una bendición de su matrimonio: es el lugar santo que les espera para realizar su primer acto de amor y, sin embargo, al no consumarse el rito tradicional de la mujer desflorada, los recién casados deben salir de allí y descender para devolver a Ángela. En este sentido, la casa del viudo Xius es una manifestación clara de la caída de Ángela Vicario.

Más adelante, cuando la tragedia ha sucedido y Bayardo lleva una semana bebiendo alcohol en la quinta, es cuando “el viudo de Xius le contó al alcalde que había visto un pájaro aleteando sobre su antigua casa, y pensaba que era el ánima de su esposa que estaba reclamando lo suyo” (García, 1989, 88), en este sentido, el espacio aparece demarcado por la presencia de la muerte, pues aún ronda en ella el ánima de Yolanda de Xius y aparece un ave agorera sobrevolándola en el momento que Bayardo se encuentra en el último grado de intoxicación etílica, al borde de la muerte.

De esta forma se justifica el principio de identidad entre el alma penante de la esposa y la tragedia vivida por el marido reciente, quien trata de sanar su angustia a través del alcohol; además, este principio se reitera pues la quinta será el espacio dedicado a dos viudos: el de Xius y Bayardo San Román, pues si bien la esposa del primero muere físicamente; al devolver a Ángela, el segundo también queda viudo, pues desprecia a su mujer, lo cual, de acuerdo con los principios matrimoniales católicos, sólo puede darse en la muerte. Además, puede establecerse una tercera identidad entre Ángela Vicario y el ave que circundan la casa, pues ambas anuncian la tragedia.

Debe recordarse, finalmente, que en este espacio es donde el narrador, Santiago y Cristo Bedoya pueden ver en el precipicio el reguero de luz de los fuegos fatuos²¹ del cementerio, lo cual comprueba la vinculación que el

²⁰Los griegos pensaban que en el Olimpo había mansiones de cristal en las que moraban los dioses. Así, este mundo superior espiritual puede equipararse al cielo de los cristianos.

²¹ Especie de llamas, de color azulado, que emanan de materiales en estado de descomposición y que pueden observarse en lugares pantanosos y cementerios.

narrador establece entre este lugar y la muerte. (García, 1989, 71) La quinta es la antecámara al fin, pues el precipicio anuncia la caída de Santiago, los fuegos fatuos son su propio cuerpo en descomposición y el cementerio es el lugar donde será enterrado al día siguiente. En este sentido, vale asentar que para el pensamiento mitológico “no existe una diferencia entre lo que una cosa es y el lugar que ocupa, ya que ambos parecen ligados por nexos íntimamente relacionados.” (Cassirer, 1972, 126)

La casa de Santiago Nasar

El narrador describe la casa de Santiago Nasar como “un antiguo depósito de dos pisos, con paredes de tablones bastos y un techo de cinc de dos aguas, sobre el cual velaban los gallinazos por los desperdicios del puerto.” (García, 1989, 14) En este caso, existe un paralelismo entre la casa del viudo Xius y la de Santiago Nasar, pues sobre ella vuelan aves que anuncian la tragedia, sin embargo, esta presencia funesta es más visible sobre el hogar de Santiago, pues no sólo es un ave, sino que son gallinazos los que circundan la zona: aves de grandes alas cuyo principal alimento es la carne de animales muertos, lo cual nos remite al principio de identidad entre Santiago y un animal muerto; y de Ángela como ave de rapiña al presentarse como representación de la muerte.

El día de su muerte, de no haber sido por la llegada del obispo, Santiago Nasar “se habría puesto el vestido de caqui y las botas de montar con que se iba los lunes a *El Divino Rostro*, la hacienda de ganado que heredó de su padre, y que él administraba con muy buen juicio aunque sin mucha fortuna.” (García, 1989, 9) Ese día, Santiago planeaba castrar terneros. En este sentido, se muestra la idea de que Santiago Nasar hereda *el divino rostro* de su padre, como si fuera una extensión viva del padre muerto; además, es notable que el narrador resalte el buen juicio del protagonista, pero no así su buena fortuna, al tiempo que el sacrificio que él pensaba realizar no puede llevarlo a cabo pues él se convierte en la víctima en vez de los terneros: víctima castrada por sus

propias acciones, por andar “solo, igual que su padre, cortándole el cogollo a cuanta doncella sin rumbo empezaba despuntar por esos montes.” (García, 1989, 94)

Como puede recordarse, antes de salir de su casa por última vez, Santiago Nasar pasa por la cocina a tomar café, sobre ella, el narrador nos dice que ésta, “con el cuchicheo de la lumbre y las gallinas dormidas en las perchas, tenía una respiración sigilosa”. (García, 1989, 13) Esta descripción destaca una prosopopeya porque los objetos integran una parte activa del drama: el cuchicheo de la lumbre es el anuncio del peligro y la respiración sigilosa de la cocina hace que el cuadro tenga un dramatismo tal que evade toda objetividad para que la percepción y el deseo del narrador sea el que domine la situación. Como lo afirma Melquíades en otra obra del mismo autor: “Las cosas tienen vida propia, todo es cuestión de despertarles el ánima.” (García, 2007, 10) De esta forma el espacio se perfila de forma mítica, pues el narrador configura el espacio de acuerdo con un motor interno que le hace ver la cocina como un espacio: “la casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano.” (Bachelard, 1975, 78)

El principio de semejanza-identidad se reitera en otras partes de la casa. Después de la tragedia, “fue necesario reparar con fondos públicos la puerta principal de la casa de Plácida Linero, que quedó desportillada a punta de cuchillo.” (García, 1989, 54) La imagen de la puerta fatal desportillada reitera la muerte aciaga de Santiago: designio de la puerta caída como el cuerpo del protagonista, ya que puerta y cuerpo son desportillados o descuartizados a punta de cuchillo. Ambos elementos mostraban fortaleza, no obstante, al igual que la puerta, Santiago cae: el hombre que volaba entre los almendros ha de derrumbarse.

La puerta representa el umbral, la frontera, pues opone y distingue dos mundos pero, paradójicamente, los comunica, pues se puede efectuar el tránsito en ella, tal como lo demuestra Santiago Nasar al ser acribillado: la puerta se convierte en el acceso para ir de la vida a la muerte y la puerta se despoja, así, de su materialidad para volverse sagrada. Incluso hoy se activa

una función ritual análoga en el umbral de las habitaciones de una casa, pues “son muchos los ritos que acompañan al franqueamiento del umbral doméstico. Se le hacen reverencias o prosternaciones, se le toca piadosamente con la mano, etc.” (Eliade, 1998, 28-29)

La mañana de su muerte, Santiago Nasar sale desarmado a pesar de tener una 357 Magnum de balas blindadas, tres rifles y una Winchester de repetición, sin embargo, se hace notar que éstas no están cargadas y que, además, las municiones estaban muy lejos de las armas para que nadie cediera a la tentación de cargarlas dentro de la casa, pues “era una costumbre sabia impuesta por su padre desde una mañana en que una sirvienta sacudió la almohada para quitarle la bufanda, y la pistola se disparó al chocar contra el suelo, y la bala desbarató el armario del cuarto, atravesó la pared de la sala, pasó con un estruendo de guerra por el comedor de la casa vecina y convirtió en polvo de yeso a un santo de tamaño natural en el altar mayor de la iglesia, al otro extremo de la plaza”. (García, 1989, 9)

Este pasaje ratifica un principio trascendental para la configuración del espacio mítico, ya que esta bala se convierte en el vínculo que vuelve la parte un todo, es la flecha que une las geografías más disímiles para integrarlas en una misma. La munición es el móvil de la percepción del mito que logra sacralizar la muerte de Santiago Nasar, pues crea un puente entre la casa –espacio profano– y la iglesia –espacio sagrado–, sacralizando la muerte del protagonista, quien guarda un principio de identidad con el santo de tamaño natural que quedó convertido en polvo, en un juego simbólico que puede demostrar la inocencia de Santiago Nasar.

La bala desbarata un armario como la puerta que será destruida por los gemelos; pasa con un ruido ensordecedor por el comedor de la casa vecina, como pasaría caminando Santiago Nasar unos momentos antes de desplomarse en la cocina de su casa y, finalmente, el proyectil cruza la plaza como lo haría el sentenciado para resguardarse de la obligación que los gemelos debían cumplir inexorablemente. De este modo, la muerte de Santiago

Nasar queda sacralizada, pues ha sucedido en un espacio sagrado, como es la iglesia.

A pesar de que estos tres espacios configuran la muerte, lo es a nivel micro-espacial, pues el gran lugar es todo el pueblo: hay que recordar que “los hermanos Vicario les habían contado sus propósitos a más de doce personas que fueron a comprar leche, y éstas los habían divulgado por todas partes antes de las seis.” (García, 1989, 62). Es decir, en todo el territorio se conoce la tragedia, todos son conscientes del hecho incluso antes de que éste se perpetúe. Aquí se reitera entonces el principio parte-todo, pues basta que una zona esté dominada por la noticia para que todo el lugar la conozca.

2.2.2. El cuerpo como espacio

A partir de la noción mítica de re-configuración del entorno, el ser humano llegó incluso a diferenciar su propio cuerpo en términos mitológicos, tal como hemos visto en la filosofía taoísta, que consideraba que el cuerpo rebosaba de dioses, cada uno en una morada del organismo. De igual forma, en una concepción mítica primitiva se creía que el mundo estaba formado de las partes de un ser humano o sobrehumano y, en consecuencia, conservaba el carácter de una unidad mítico-orgánica aunque pareciera disgregarse en simples seres individuales, así, “el mito parte de una concordancia espacio-física entre el mundo y el hombre para inferir de esta concordancia la unidad de origen” (Cassirer, 1972, 125). Entonces, el cuerpo es un micro-cosmos que está integrado al macro-cosmos del universo en términos de origen y fuerza.

Asimismo, el pensamiento mítico es capaz de aprehender una estructura perfectamente determinada, concretamente espacial, para utilizarla como medio de “orientación” del mundo (Cassirer, 1972, 27). Mircea Eliade explica lo anterior a partir de una *hierofanía* o manifestación de la fuerza de la divinidad.

Así, por ejemplo, un signo cualquiera basta para indicar la sacralidad de un lugar: “según la leyenda, el morabito que fundó El-Hemel se detuvo, a finales del siglo XVI, para pasar la noche cerca de la fuente y clavó un bastón

en el suelo. A la mañana siguiente, al querer cogerlo de nuevo para proseguir su camino, encontró que de él habían brotado retoños. En ello vio el indicio de la voluntad de Dios y estableció su morada en aquel lugar.” (1998, 30) En este caso, la manifestación espacial concreta –el lugar del bastón con retoños– se convirtió en el impulso para orientar un espacio, pues fue ahí donde el morabito construyó su morada.

El cuerpo de Santiago Nasar tiene una presencia concreta en el texto, sin embargo, adquiere nuevas configuraciones en la orientación espacial a partir de la sentencia mortal que le deja clavada Ángela Vicario. A partir de entonces, el narrador realiza una identificación entre el protagonista y el cordero pascual cristiano, llega a visualizarlo como una personificación de la muerte, al grado que pierde su visibilidad y, finalmente, es hasta el momento de la autopsia cuando el cuerpo se muestra en toda su materialización, en otras palabras, es arena.

El cuerpo y el cordero pascual

La muerte de Santiago Nasar se desarrolla en el ámbito de la culminación de la boda entre Bayardo San Román y Ángela Vicario y en la fiesta por la llegada del Obispo²². Dada esta circunstancia, Santiago se “había vestido de pontifical por si tenía ocasión de besarle el anillo al obispo.” (García, 1989, 12) En primera instancia, Santiago Nasar adopta la imagen de pontifical, que remite, indudablemente, a la presencia del puente, a la unión entre los hombres y la divinidad, lo cual se reafirma con su atuendo blanco, la disposición que tiene y el regalo de los gallos para la sopa de cretas del obispo. A pesar de esto, los gallos no son admitidos para el sacrificio, pues Santiago será el descrestado, el sacrificado que, al cumplir su función expiatoria, reintegrará el lazo entre las costumbres de los hombres y los supuestos designios de Dios.

²²Según Luis Eyzaguirre, la boda entre Bayardo y Ángela es el pre-texto carnavalesco que cumple la función ritual de borrar por ese día las diferencias [económicas y sociales] entre los oficiantes del sacrificio de Santiago Nasar. (1994, 39)

Es destacable el deseo que muestra Santiago Nasar por participar en los festejos para el obispo, pues demuestra la resolución de integrarse a un culto religioso, sin embargo, es su cresta –altivez– la que no permite que sobresalga esta parte espiritual del personaje, quien además es víctima de su dinero, de la sangre árabe de sus ancestros, de su mismo lenguaje –pues podía comunicarse en árabe con su padre– y de su liviandad.

En este sentido, su contraparte, Bayardo San Román es consagrado por la descripción que realiza la madre del narrador, pues detalla que el venido del mar “comulga de rodillas y ayuda a la misa en latín.” (García, 1989, 31) A diferencia de Santiago, Bayardo muestra características beatíficas que lo colocan por encima de muchos creyentes, la descripción lo muestra sumiso y el ayudar con la misa en latín lo convierte en el poseedor de un código que no todos comparten, pues domina la lengua litúrgica por excelencia y las rodillas hincadas de Bayardo prefiguran su papel de víctima.

A pesar esto, en un momento posterior, la madre del narrador se retracta y confiesa “que lo había conocido cuando ya era muy tarde para corregir la carta de octubre, y que sus ojos de oro le habían causado un estremecimiento de espanto. –Se me pareció al diablo –me dijo–.” (García, 1989, 31) Como en una imagen mítica de la creación, los límites entre lo divino y lo diabólico parecen borrarse para dar paso a la contradicción misma del ser humano, ser divino y malévolos, versión trágica de Apolo y Dionisio que nos declara la futilidad de encarar en un solo frente a nuestro prójimo. El narrador es quien pone fin a tales discrepancias y coloca a Bayardo en un espacio más terrenal, verídico por ser quizás más nostálgico, pues el hombre de pantalones de fantasía le parece un hombre muy triste, a pesar de sus gracias excesivas.

Con relación a la algarabía causada por la llegada del obispo, el narrador nos cuenta que el padre Amador “iba para el puerto con sus ropas de oficiar, seguido por un acólito que tocaba la campanilla y varios ayudantes con el altar para la misa campal del obispo. Al verlos pasar, los hermanos Vicario se santiguaron.” (García, 1989,74) Esta cita muestra la premonición del sacrificio que ha de realizarse en los próximos momentos y que se presenta

por medio del sonido de las campanillas del acólito, es el aviso para iniciar la ceremonia, además, el altar sale de la iglesia y se convierte en un espacio itinerante para celebrar la *misa campal*, vocablos que nos recuerdan un sacrificio al aire libre, una batalla: es la batalla que ha de librarse entre Santiago y los hermanos Vicario, por esta razón, parece justificarse que el sacrificio de Santiago no se llevara a cabo en la iglesia, sino en la plaza, donde el obispo celebraría la misa. Como se ha mencionada, estos espacios ya han sido unidos míticamente mediante la bala que los atraviesa.

Santiago, vestido de pontifical, conmemora la ceremonia que no ha de celebrarse, es la hostia -víctima hostil- de la misa campal, del sacrificio de guerra anunciado por la campanilla de un acólito y, más adelante, por el repique de las altas campanas de la iglesia; finalmente, es el momento para que los gemelos, ayudantes en esta celebración, sacralicen su actuación a través del signo de la cruz sobre su cuerpo: colaboradores del rito, oficiantes, *vicarios* –representantes– de un pueblo. Este el momento del unir el cielo con la tierra, de renovar la sacralidad de aquello que había sido mancillado, de reintegrar el orden, de que el pueblo cobre la altanería de Santiago Nasar y de que la pervivencia de la dignidad femenina perviva a precio de sangre.²³

En esencia, Santiago Nasar se muestra como la hostia del sacrificio –la misa– campal que había de llevar a cabo el obispo, es decir, se convierte en la representación del cordero pascual –Jesucristo– que ha de ser inmolado. En el momento de la ejecución, Santiago es clavado por las manos para asegurar su futura inmovilidad, y al igual que el mártir del Gólgota, su cuerpo parece no despedir sangre, sin embargo, un tajo en el vientre de Santiago propicia que ande con las vísceras colgantes en muestra del oprobio y humillación necesario para redimir su falta.

Más adelante, pasada la ejecución, el informe del juez instructor que vino de Riohacha afirmaba que el cadáver de Santiago “parecía un estigma del

²³Esto se relaciona claramente con lo que Michel Foucault denominó como el *poder pastoral* instaurado por el Cristianismo, pues entre sus características se encuentra el hecho de que el buen pastor es el que acepta sacrificar su vida por sus ovejas; sin embargo, en el poder tradicional este mecanismo se invierte, pues lo que debería conformar a un buen ciudadano –cristiano– es la capacidad de sacrificarse con el fin de preservar el orden. (1994, 23)

Crucificado.” (García, 1989, 80) Aquí, el personaje hace referencia a la muerte del mártir que ha venido a dar su vida por la redención de los pecados del mundo. Además, cuando Cristo Bedoya deja a Santiago para hablar con Yamil Shamium, él les dice “hasta el sábado” (García, 1989, 108), no se detiene y les hace a ambos una señal de adiós con la mano, lo cual también concuerda con el día de resurrección de Jesucristo.²⁴ Así, aunque nunca se aclara si él realmente desfloró a Ángela²⁵, la verdad es que contaba con antecedentes que lo convertían en un chivo expiatorio propicio, cuya muerte “no fue noble sino baja, no serena sino convulsiva, no prometedora sino irrevocable e irredenta.” (Fuentes, *Gringo*, 228)

Esta forma cruenta de pagar las culpas es una manifestación del concepto de salvación del cristianismo occidental, pues en éste ningún individuo podría decir: *pues bien, yo no quiero salvarme*, ya que, en principio, todo individuo procura su redención. Así, la capacidad de respuesta de los demás individuos se acciona y se perfila el siguiente pensamiento: “Tú serás salvado o, mejor aún, es necesario que hagas todo lo posible para que puedas ser salvado y te castigaremos en este mundo si no haces lo necesario para salvarte.”²⁶ (Foucault, 1994, 24)

De este modo, la concepción de Santiago Nasar como cordero de sacrificio queda enmarcada en el contexto pastoralista del cristianismo occidental, pues el protagonista no posee otra opción para redimirse y, en consecuencia, es la comunidad la que facilita los móviles de su castigo. Evidentemente, esta salvación obligatoria sólo se consigue aceptando la

²⁴ Isabel Rodríguez-Vergara considera que Santiago Nasar es una metáfora de Cristo pues, a fin de cuentas, los dos murieron jóvenes en medio de valores en decadencia. (1991, 105)

²⁵ Con relación a la veracidad de la sentencia de Ángela, Cándano Fierro apunta que “la ancestral desconfianza hacia el sexo femenino y su hipotéticamente cultivo del engaño hizo que los recursos de la ficción, la red de embustes y la palabra ficticia fueran adjudicadas a la mujer hasta para decir la verdad.” (2003, 217)

²⁶ Asimismo, la idea del castigo como medio de salvación concuerda con la percepción de Bronislaw Malinowski acerca de la utilización del mito en las culturas primitivas, donde cumplía una función indispensable, pues “it expresses, enhances, and codifies belief; it safeguards and enforces morality; it vouches for the efficiency of ritual and contains practical rules for the guidance of man.” (Pellón, 1988, 402) [El mito no sólo “expresa, realza y codifica la creencia, protege y refuerza la moral, sino que da fe de la eficiencia del ritual y contiene reglas prácticas para la orientación del hombre.” La traducción es mía.]

autoridad de otro que, en este caso, se personaliza en los habitantes del pueblo. Esta sociedad pastoralista obliga a sus integrantes a hacer todo lo necesario para que el individuo se salve, está en posición de vigilar, ejercer, controlar o, como sucede en el caso de *Crónica*, observar, conocer y callar.

Vale la pena recordar las palabras de Ángel Rama acerca de la ferocidad sacrificial revelada en *Crónica de una muerte anunciada*, donde “el desbordamiento de la crueldad saca a la luz el fondo bárbaro, sobre el cual, contra el cual, edifican los hombres lo que llaman civilización y es con trozos oníricos, como en una incomportable pesadilla, que el crimen es contado, o como en un impersonal sacrificio ritual del que sus sacerdotes son sólo incontaminados instrumentos de oscuras potencias que los rigen. No es un crimen lo que elabora García Márquez en la apoteosis de su relato, sino un sacrificio pagano, bárbaro, ritual.” (Pellón, 1988, 409)

Como se ha mencionado antes y como bien lo previó Plácida Linero: “el obispo no se bajó del buque.” (García, 1989, 20), ni siquiera se llevó los muchos gallos cuyas crestas servirían para preparar su comida preferida: la sopa de crestas; en este sentido, sólo se destacan los gustos gastronómicos del obispo, así como la fastuosidad y elegancia del buque en el que viaja; es decir, el sucesor de Pedro, puente entre Dios y los hombres, es visto desde una perspectiva meramente material y humana, no religiosa, no como representante de la divinidad en la tierra.

Debido al distanciamiento que muestra el jerarca católico, la comunidad toma el papel de juez y castigador, tal y como lo hacen los hermanos Vicario a punta de cuchillo, en un duelo frontal con Santiago Nasar para que todo el pueblo observe como recuperan su honor; también el pueblo mata, pero éste lo hace a través del poder del silencio. En efecto, son hombres quienes hacen las leyes, no Dios, son ellos los que interpretan los designios divinos, como consecuencia del carácter pastoralista cristiano, pero también para ejercer su autoridad sobre las mujeres.²⁷ Así, cuando Luisa Santiaga se enteró de la

²⁷ En este sentido, vale asentar que, ya desde la Edad Media tanto la ideología musulmana y occidental parecen concordar en la práctica de la poligamia y el concubinato, es decir, no

sentencia que cae sobre su ahijado y acude a avisarle a su comadre que quieren matar a Santiago, “iba hablando sola –me dijo Jaime–. Hombres de mala ley, decía en voz muy baja, animales de mierda que no son capaces de hacer nada que no sean desgracias.” (García, 1989, 27)

La aparición del obispo nos describe a este personaje vestido de “sotana blanca con su séquito de españoles” (García, 1989, 21), lo cual nos remite a la herencia religiosa impuesta por los habitantes de la península ibérica durante la Conquista; en retrospectiva, fueron ellos los introductores de la religión, ideología y costumbres católicas, entre ellas, la creencia y valorización de la virginidad femenina, ensalzando en altares los rostros vírgenes y la sangre de la pureza y el honor, como en una comedia de capa y espada. Sin embargo, el paso del obispo 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”. (García, 1989, 21)

La ilusión fugaz del representante religioso se va y no permanece, no deja huella en tierra, apenas su señal parece un gesto mecánico, sin intención ni valor consagradorio, es la automatización religiosa, símbolo inmutable de la creencia ciega que han de seguir los practicantes de la religión a favor de su fe. Además, “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 de comer, y desde la orilla opuesta llegaban canoas adornadas de flores.” (García, 1989, 25) Aquí destaca la imagen de la medicina de Dios, la bendición del obispo: medicina incorpórea que no tendrá ningún efecto; en cambio, se reitera el papel terrenal y ventral del obispo, sus gustos e intereses.

Después de que el representante ha dejado su ilusión en tierra, el narrador nos informa que Próspera Arango le suplicó a Cristo Bedoya que hiciera algo por su padre que estaba agonizando en el sardinel de su casa,

debaten; pues ambas imponían un modelo femenino a seguir: el decoro y la influencia edificante del saber y del deber cimentados en la honra masculina; modelo que, a fin de cuentas, iba acorde con el espíritu maniqueísta del Medievo. (Cándano, 2003, 107)

immune a la bendición fugaz del obispo (García, 1989, 114). Esta escena es una burla del poder otorgado a los representantes de Dios en la tierra: el obispo no es capaz de exorcizar demonios ni de curar con su sombra pues, al contrario, el narrador enaltece nuevamente el papel de Jesucristo en el personaje de Cristo Bedoya, quien es llamado a la puerta de los enfermos para sanarlos.

“Pero después de que el obispo pasó sin dejar su huella en la tierra, la otra noticia reprimida alcanzó su tamaño de escándalo.” (García, 1989, 25). El obispo pasa sin dejar nada en la tierra, sin ninguna solución, deja que los hombres arreglen los asuntos a su modo, él está ocupado en otros intereses; parece reiterarnos la imagen mítica del *deus otiosus* que ha creado el mundo para olvidarse de él.²⁸

Bayardo San Román quería que la boda se retrasara un día para que el obispo los casara. Sobre este asunto, Ángela Vicario le cuenta al narrador: “La verdad –me dijo– es que yo no quería ser bendecida por un hombre que sólo cortaba las crestas para la sopa y botaba en la basura el resto del gallo.” (García, 1989, 42) Aquí, se reitera la imagen materialista del dignatario católico y se fija, en una sola sentencia, su carácter ventral.

El cuerpo como muerte

Desde el momento de ser sentenciado, el narrador percibe a Santiago Nasar como una representación de la muerte. Esto es posible a través de los tres principios que implican el pensamiento espacial mítico: primero porque los personajes creen que la caída de Santiago Nasar es un hecho inexorable, es decir, los habitantes del pueblo re-configuran la figura del protagonista, dejan de verlo como persona y lo convierten en la personificación de la muerte; segundo, vemos que el principio parte-todo se presenta en el pronunciamiento

²⁸ Según Mircea Eliade, la transformación de un dios celeste en *dios otiosus* es un fenómeno atestiguado universalmente, pues al no haber un soberano, el jerarca divino es olvidado y, en consecuencia, se vigoriza el culto popular y éste tiende a ocupar el primer plano (1999b, 23), esto se refleja en *Crónica* en los festejos por la boda, el culto a la llegada del obispo y la importancia del pueblo en el sacrificio de Santiago Nasar.

de Ángela sobre algo particular –el nombre de Santiago– que se transmuta en la fuerza con la que los hermanos descargan los cuchillos sobre los miembros de Santiago; y, tercero, se da el principio de identidad entre el protagonista y su muerte próxima. A continuación veremos la forma en que se da esta configuración espacial del mito en el cuerpo del personaje.

El primer ejemplo se da cuando Santiago Nasar está desayunando en la cocina de su casa y Divina Flor se asusta, porque “él la agarró por la muñeca con una mano que sintió helada y pétrea, como una mano de muerto” (García, 1989, 17). Aquí, el narrador utiliza el principio parte-todo (mano-cuerpo) del pensar espacial mítico y lo hace para resaltar la muerte inminente del protagonista; más adelante, el texto nos dice que Clotilde Armenta lo vio en el resplandor del alba, y tuvo la impresión de que estaba vestido de aluminio: “ya parecía un fantasma” (García, 1989, 18), afirma la mujer al narrador. Así, sus palabras permiten observar la recreación del protagonista no ya como un ser humano, sino como un ente que ha trascendido esta vida, creando, simultáneamente, un principio parte-todo y de identidad entre el hijo de Plácida Linero y la muerte.

Al igual que Clotilde Armenta, Sara Noriega se espanta al ver la palidez de Santiago Nasar (García, 1989, 107), pues fija entre ésta y la muerte un puente que inevitablemente ha de cruzarse. Margot, la hermana del narrador, que parece enamorada de Santiago, afirma que lo había visto pasar y recuerda que “ya tenía cara de muerto” (García, 1989, p. 114) y establece una (de)limitación para el espacio del protagonista, pues al llegar a su casa, después de haber invitado a Santiago Nasar y de enterrarse de la tragedia que le espera, ella le dice a su madre que quite el lugar que le había reservado en la mesa; en términos espaciales, Divina Flor, Clotilde Armenta y Sara Noriega le niegan la existencia corporal, pues ya lo consideran un muerto.

Estos no son los únicos ejemplos que permiten la personificación mortal de Santiago Nasar, pues el juez instructor no puede justificar que nadie lo haya visto entrar a la casa de su novia a la 6:45 de la mañana, por lo cual asienta en su sumario: *la fatalidad nos hace invisibles* (García, 1989, 117), con lo cual

queda ampliamente demostrada la apreciación de Santiago Nasar como un ser muerto, un espíritu o fantasma, que carece de cuerpo, pues la muerte ya lo ha asimilado.

Además, el narrador nos dice que las aspirinas no le causaron ningún alivio a Santiago Nasar (García, 1989, 21), como si él ya estuviese muerto y, unos momentos antes de la ejecución, a las 6:25 de la mañana, Escolástica Cisneros vio que, a pesar de la multitud apretada que se dispersaba hacia la plaza, el protagonista y Cristo Bedoya “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” (García, 1989, 107). Los habitantes del pueblo temen “contagiarse” del destino fatal que le depara a Santiago y, así, lo configuran ya muerto en su círculo de inmunidad, como en una marcha fúnebre.

La premonición de la muerte altera la percepción de los que saben que él está cerca: nadie quiere tocar a Santiago, como si él fuese la muerte, y lo evaden en un círculo vacío que representa la perfección de los ciclos y la clara diferencia entre lo interno y lo externo, entre la vida y la muerte, en consecuencia, la gente lo mira de forma distinta, porque reconocen en él el peso de la tragedia, por eso lo ven más pálido, como si la muerte fuera la que lo abrazara y no Cristo Bedoya.²⁹

El trayecto de ambos personajes en la plaza nos recuerda el calvario del mártir del Gólgota que se acerca a su pasión y muerte. Santiago Nasar lleva la cruz en el sobrenombre, es Santiago *Nazareno*, y a su lado lleva a Cristóbal, que es llamado *Cristo*. Bajo esta perspectiva, la misa campal que no había celebrado el padre Carmen Amador por la llegada del obispo, se celebra con un rito muy semejante de forma real, no simbólica, con la muerte cruenta de Santiago.

Después del suplicio, Santiago Nasar camina para darle la vuelta completa a la casa y entrar por la puerta de la cocina, cruza la casa de su

²⁹Cristo Bedoya es un acrónimo de Cristóbal. Este nombre es significativo dentro de la obra, ya que significa “el portador de Cristo”, así, se justifica nuevamente la visión de Santiago Nasar como el cordero pascual.

vecino Poncho Lanao, y al salir de allí, la tía del narrador, Wenefrida Márquez, le pregunta qué le pasa, a lo que él sólo responde: “Que me mataron, niña Wene.” (García, 1989, p. 124) Santiago parece recordar que lo que nosotros consideramos morir es simplemente el último dolor y él mismo fija con sus palabras este lamento final para entrar a su casa por la puerta trasera y derrumbarse de bruces en la cocina.

Los últimos pasos del protagonista no son más que el reflejo del trayecto de la bala que habíamos revisado anteriormente: proyectil y protagonista rodean la casa que da frente a la plaza y atraviesan el comedor del vecino, sin embargo, la bala del arma de su padre –triste herencia– alcanza a Santiago Nasar y lo deja convertido en polvo de yeso, como al santo de tamaño natural que estaba en el altar, justificando la interpretación de Santiago Nasar como el cordero pascual inmolado en un espacio sagrado.

El cuerpo como cuerpo

A pesar del perfil inmaterial que muestra el cuerpo de Santiago Nasar desde una perspectiva espacial mítica, es en la condena donde se da la materialización del cuerpo, donde se patentiza “el arte de retener la vida en el dolor, subdividiéndola en „mil muertes’ y obteniendo con ella, antes que cese la existencia, „the most exquisite agonies””. (Foucault, 1983, 39)

En el momento de la ejecución, después de que Plácida Linero cerrara la puerta dejando al hijo fuera, la gente se había situado ya en la plaza como en los días de fiesta. Es decir, Santiago Nasar se convierte en el centro de un espectáculo; fue entonces cuando Pedro Vicario comenzó a atacarlo y Santiago intentó defenderse pero “el cuchillo le travesó la palma de la mano derecha, y luego se le hundió hasta el fondo en el costado. Todos oyeron su grito de dolor, [...] lo raro es que el cuchillo volvía a salir limpio –declaró Pedro Vicario al instructor–. Le había dado por lo menos tres veces y no había una gota de sangre. [...] Desesperado, Pablo Vicario le dio un tajo horizontal en el vientre, y los intestinos completos afloraron con una explosión. [...] Santiago

Nasar permaneció todavía un instante apoyado contra la puerta, hasta que vio sus propias vísceras al sol, limpias y azules, y cayó de rodillas. [Después] se incorporó de medio lado, y se echó andar en un estado de alucinación, sosteniendo con las manos las vísceras colgantes.” (García, 1989, p. 121-123)

La presencia del pueblo frente a la ejecución no hace más que destacar la idea de ambigüedad que encierra todo suplicio, pues según Michel Foucault, es en el castigo donde se gestan las dudas, las ambigüedades, pues su contemplación permite elaborar juicios de verdad sobre las faltas del condenado o sobre el error de los jueces o sobre la divergencia entre los designios humanos y divinos. “De ahí la formidable curiosidad que agolpa a los espectadores en torno del cadalso y de los sufrimientos que ofrece en espectáculo; descifranse en ella el crimen y la inocencia, el pasado y el futuro, lo terreno y lo eterno.” (1983, 52)

Además, en las ceremonias del suplicio, el personaje principal es el pueblo, cuya presencia real es requerida para su realización, tal como sucede en *Crónica de una muerte anunciada*, ya que un suplicio que no hubiese sido conocido y cuyo desarrollo se mantuviera en secreto no habría tenido sentido.

Según Foucault, en la venganza de la ley se invita al pueblo a deslizarse la suya: al tiempo que funge como espectador, el pueblo reclama su derecho para avalar la culpa y muerte del protagonista, convirtiéndose en testigo –a veces atemorizado– de los castigos que él mismo promueve y, es que, en esta venganza, cada uno de sus integrantes puede ver vengadas las iniquidades que sufre pues, a través del sufrimiento ajeno, el pueblo puede descubrir la tiranía, el exceso, la sed de desquite y el anhelo del poder.

Esto puede descifrarse en el deseo que algunos de los habitantes muestran por la muerte de Santiago, como Polo Carrillo, quien “pensaba que su serenidad [de Santiago] no era de inocencia sino de cinismo. ‘Creía que su plata lo hacía intocable’, me dijo. [Mientras que] Fausta López, su mujer, comentó: ‘Como todos los turcos.’” (García, 1989, 106)

Después de la ejecución, el cuerpo de Santiago “había sido expuesto a la contemplación pública en el centro de la sala, tendido sobre un angosto catre

de hierro mientras le fabricaban un ataúd de rico” (García, 1989, 78). Aquí, es interesante el hecho de la contemplación, pues el escarnio no sólo consistió en aceptar la muerte de Santiago, sino en seguir viéndolo aunque él ya no pudiera defenderse de las miradas que lo asolaban, pues el espectáculo de su muerte aún no terminaba.

El cuerpo del castigado debe ser señalado, pues está destinado, ya por la cicatriz que deja en el cuerpo, por la resonancia que lo acompaña, a través de la infamia o por el propio suplicio y, si bien éste purga la culpa, no reconcilia, pues “traza es torno o, mejor dicho, sobre el cuerpo mismo del condenado unos signos que no deben borrarse; la memoria de los hombres, en todo caso, conservará el recuerdo de la exposición, de la picota, de la tortura y del sufrimiento debidamente comprobados.” (Foucault, 1983, 40)

La autopsia parece otra profanación del cuerpo de Santiago, como la que –moral y supuestamente– él había cometido con Ángela, pues no fue realizada por un patólogo o un médico, sino que fue hecha en una escuela pública con la ayuda del boticario que tomó notas y un estudiante de primer año de medicina que estaba ahí de vacaciones. (García, 1989, 79).

En la muerte, el cuerpo sufre el escarnio de sus faltas: en el informe de esta masacre, se concluyó que “el hígado estaba casi seccionado por perforaciones profundas en la cara anterior. Tenía cuatro incisiones en el estómago, y una de ellas tan profunda que lo atravesó por completo y le destruyó el páncreas. Tenía otras seis perforaciones menores en el colon trasverso, y múltiples heridas en el intestino delgado. La única que tenía en el dorso, a la altura de la tercera vértebra lumbar, le había perforado el riñón derecho”. (García, 1989, 80)

A juicio de los hermanos ésta es la muerte que merecía Santiago por alterar el orden de una comunidad.³⁰ Los hermanos asestan varias heridas con el cuchillo en el colon de la víctima, lo cual simboliza el sacrificio que el antes había realizado, si no con Ángela, quizás sí con otras mujeres: es la herida

³⁰Foucault anota en *Vigilar y castigar* que, al fin y al cabo, “a la salud e interés públicos conviene hacer escarnientos de los crímenes [o faltas] graves, atroces y capitales” (1983, 47), como lo es, en este caso, la altanería desmesurada de Santiago Nasar.

ventral del sexo la que es vengada. Así, “se cierra el círculo: del tormento a la ejecución, el cuerpo ha producido y reproducido la verdad del crimen” (Foucault, 1983, 52). Su culpa debía pagarse a costa de múltiples heridas. Santiago Nasar modifica su papel vital y se transforma de cazador en presa.

Después de la autopsia, el cuerpo parecía distinto, “la mitad del cráneo había sido destrozado con la trepanación, y el rostro de galán que la muerte había preservado acabó de perder su identidad. Además, el párroco había arrancado de cuajo las vísceras destazadas, pero al final no supo qué hacer con ellas, y les impartió una bendición de rabia y las tiró en el balde de la basura”. (García, 1989, p. 81) Con este hecho, el párroco parece desacralizar el tránsito de la vida a la muerte, pues el castigo se ha efectuado y la muerte adquiere su valor biológico. El cuerpo del mito cede al cuerpo caído del crimen, al cuerpo judicial, al cuerpo que nace y perece.

Después de la muerte, Santiago Nasar sigue sufriendo la profanación, pues la muerte de un profanador vale la sangre de una mujer impura: la sangre del escarnio y la venganza ha sustituido la sangre de una mujer desvirgada.³¹ Además, durante la tarde del velorio, al cuerpo de Santiago Nasar le empezaron a manar de las heridas unas aguas color de almíbar que atrajeron a las moscas, y una mancha morada le apareció en el bozo y se extendió muy despacio como la sombra de una nube en el agua hasta la raíz del cabello. (García, 1989, 79)

La muerte cubre sus cabellos con la marca de una muerte deshonrosa, además, su cuerpo está rodeado de moscas, en franca descomposición; de nuevo aparece el agua como elemento ligado a la muerte –recordemos el alma del barco fantasma que el protagonista había visto la noche que antecedió a su muerte–, la nube, elemento celestial, representa lo divino y supremo, sin embargo, es ésta una nube morada, fúnebre, condensada en la sombra de la tragedia, como un ave infausta de mal agüero.

³¹ “El castigo es también una manera de procurar una venganza que es a la vez personal y pública, ya que en la ley se encuentra presente en cierto modo la fuerza físico-política del soberano: „Se ve por la definición de la ley misma que no tiende únicamente a defender sino además a vengar el desprecio de su autoridad con el castigo de quienes llegan a violar su defensa’.”(Foucault, 1983, 54)

Fue entonces cuando “la cara que siempre fue indulgente adquirió una expresión de enemigo, y su madre se la cubrió con un pañuelo.” (García, 1989, 79) Aun la madre busca proteger al hijo de la mirada delatora y morbosa de los habitantes del pueblo, como una *Verónica*, pero, al mismo tiempo, lo hace porque está consciente de la falta de honor en la que ha perecido su hijo. Además, la expresión de enemigo no hace más que destacar una visión mítica en la que Santiago Nasar no sólo ha sido condenado en vida, sino también en su tránsito de muerte.

La muerte de Santiago Nasar es visceral, pues el olor de la muerte hace zozobrar a los perros que quieren comerse sus tripas, demostrando, así, la liviandad y culpa de sus instintos, hasta que Plácida Linero manda que los maten de inmediato. Además, se reitera la imagen de Santiago como un conejo en manos de Victoria Guzmán, cuyas tripas son devoradas por los perros. Así, el narrador nos deja claro que la motivación mítica no hace más que velar una verdad que, a fin de cuentas, llega a lastimar por su crudeza.

El cuerpo destruido queda como “cascarón vacío, embutido de trapos y cal viva, y cosido a la machota con bramante basto y agujas de enfardelar, [ya] estaba a punto de desbaratarse cuando lo pusimos en el ataúd nuevo de seda capitonada. [Entonces] tuvimos que enterrarlo de prisa al amanecer, porque estaba en tan mal estado que ya no era soportable dentro de la casa.” (82)

Como un hechizo, el cuerpo de Santiago es rellenado con trapos y cosido, tal como lo seguiría haciendo Ángela Vicario con su bastidor frente a la ventana, en los meses que siguieron a la muerte del protagonista. Nuevamente, se crea aquí un principio de identidad entre las agujas que entierra Ángela en las telas de decoración y la aguja-dardo que clava en Santiago al hacer la fatal declaración sobre quien había sido su autor.

La muerte de Santiago Nasar es consecuencia directa de su falta de vergüenza y buen juicio; además, aquí se ve plasmada una convicción popular que ahondaba ya desde el siglo XII en Europa, pues, ya desde entonces se creía que la fama del individuo culto y versado trascendería a su muerte y, no sólo eso, pues ya el *Libro de los Proverbios* mencionaba que “el camino del

necio es derecho en su opinión; mas el que obedece al consejo, es sabio” (12:15)

En la narración, Santiago muestra su falta de juicio y su desapego a la prudencia al no atender el consejo de una persona sabia: su suegro, el padre de Flora, Nahir Miguel, quien es catalogado como *el varón sabio de la comunidad* (García, 1989, 115); pues éste, cuando Santiago visita a Flora y le informa que lo esperan para matarlo, le presenta dos alternativas: esconderse en su casa o salir con su rifle. Santiago actúa de forma arrebatada, tan criticada en los *exempla* castellanos de los siglos XII y XIII y sale a encontrarse con la muerte.

Finalmente, los árabes quedan “perplejos y tristes, con insignias de duelo en sus altares, y algunos lloraban a gritos sentados en el suelo, pero ninguno abrigaba propósitos de venganza.” (García, 1989, 86) Esto representa un sincretismo muy claro, pues los árabes –que son católicos– poseen altares y, a pesar de las acciones de su coterráneo, ellos parecen ser los únicos que cumplen un rito por el muerto de su comunidad, pues anhelan que su cuerpo sea salvado.³²

³² Así, no debe olvidarse que la última etapa de los ritos de transición la constituye el ritual funerario, que constituye una respuesta del hombre al desafío de la muerte, además de que el orden de la sociedad queda sensiblemente perturbado al perecer uno de sus miembros. (Eliade, 1999a, 150 y ss.)

2.3. De personajes a actores del mito: una interpretación

“De acuerdo con la visión del mundo mítico, una cultura no se funda en estructuras sociales, sino en las estructuras simbólicas subyacentes, [pues] los valores expresados por los símbolos del mito se hacen visibles dentro de una comunidad gracias a la estructura social de esta última.” (Eliade, 1999, 274) Como hemos visto, el pensar mítico sólo sabe de lo inmediatamente existente y operante, lo considera y lo re-crea de acuerdo a sus propios principios. Esta nueva configuración sucede también con las personas y su contexto social.

Así, por ejemplo, Mircea Eliade nos dice que en la antiguas religiones de Indonesia, “en todo se manifiesta la absoluta unidad entre hombre, cultura y medio ambiente. Cada cosa es el bosquejo de una realidad y orden armonioso que desde los orígenes y la creación, desde la construcción del cosmos y el obrar divino, pasando por las varias formas de civilización, llega hasta los últimos pormenores de la vida cotidiana.” (Eliade, 1999a, 125)

Asimismo, esta cultura –como cualquier otra– recurría a fuentes objetivas, históricas, mitos, oraciones, actores religiosos, rituales festivos, objetos de culto y arte, con el único fin de manifestar su capacidad de deseo y trascender la existencia terrena; del mismo modo, existía el miedo a las brujas y hombres lobo, además del pánico a la muerte prematura, ya sea por enfermedad, accidente u homicidio, ideas éstas que aún influyen en pueblos donde no impera la desacralización de la vida y del cosmos.

Sin embargo, como también lo menciona el autor rumano, la novedad del mundo moderno se traduce por una revalorización al nivel profano de los antiguos valores sagrados, pues el comportamiento mítico se sigue manifestando en: a) la imitación de modelos tras-humanos, b) la repetición de escenarios ejemplares, y c) en la ruptura del tiempo profano; en efecto, siempre se es contemporáneo al mito desde el momento en que recitamos o imitamos los gestos de los personajes míticos, así, personajes como Karl Marx retomaron uno de los grandes mitos escatológicos-mediterráneos, el papel redentor *del justo, del elegido, el inocente*: el conjunto de hombres proletarios,

cuyos sufrimientos reformarían el estatuto ontológico del mundo. (Eliade, 1961, 22)

En la recitación e imitación de modelos tras-humanos, en la recreación de espacios paradigmáticos y en la escisión del tiempo histórico es donde ubicamos el firmamento del mito; esto se logra mediante los principios míticos que hemos abordado anteriormente: motivación interna, identidad y disposición parte-todo, pues si regeneramos un objeto, animal o persona y lo dotamos de características específicas, lo delimitamos, lo volvemos específico, entonces su entorno también alcanzará esta singularidad y, en consecuencia, trascenderá en la mente colectiva y en el tiempo histórico, es decir, se habrá sacralizado. A fin de cuentas, toda conciencia mítica se fundamenta en la distinción universal entre el mundo de lo sagrado y lo profano.

Este apartado trata de la re-generación y metamorfosis de los personajes de *Crónica de una muerte anunciada*, a la luz de las características tras-humanas que llegan a adquirir en la narración y de los modelos ejemplares que adoptan para su formación mítica, considerando que ya se ha demostrado la presencia de la sacralización de los espacios y la falta de una temporalidad objetiva en esta obra.

La descripción de esta regeneración de los personajes se realiza a través de tríadas que comparten rasgos en común: la primera corresponde a Plácida Linero, Luisa Santiago y Suseme Abdala; la segunda se integra por Divina Flor, Flora Miguel y Ángela Vicario; y la tercera por Bayardo San Román, Pedro y Pablo Vicario. Finalmente, se muestra la descripción del gran transfigurador: Santiago Nasar.

2.3.1. Plácida Linero, Luisa Santiago y Suseme Abdala: las sibilas

Esta primer tríada, la de las sibilas, está representada por mujeres que escapan de la cotidianidad y configuran la capacidad de deseo, el deseo de conocer lo que está prohibido, lo que nadie más puede ver, son profetisas adivinas o conocedoras de la naturaleza que sacralizan la existencia de los

hombres por el poder de sus revelaciones y la fuerza de su palabra, son madres, cuya fecundación es muestra de superioridad vital y de creación.

Plácida Linero es madre de Santiago Nasar y viuda de Ibrahim Nasar, con quien vivió un matrimonio por conveniencia. Ella, aunque posee el don de interpretar los sueños, no es capaz de descubrir ningún augurio aciago en el sueño que le ha contado su hijo la mañana de su muerte. Cumple la función de profetisa pues goza de una reputación muy bien ganada de intérprete certera de los sueños ajenos, es decir, es capaz de entender una realidad que es, por esencia, inconsciente e irracional, pues nadie conoce la materia de la que están hechos los sueños.

Sin embargo, esta gracia de Plácida culmina en una trágica desgracia al no descubrir el porvenir de su hijo gracias a sus facultades: ésta es una de las primeras ironías que muestra el narrador, pues es contradictorio que el poder de la madre no sirva de nada al hijo, como virgen milagrosa incapaz de librar a su vástago de la muerte de cruz. Este error que Plácida nunca se perdonaría significa la caída de su renombre como conocedora de los designios a partir de la interpretación onírica, es decir, la muerte de su hijo representa el desmoronamiento de su poder.

La transición de los dones de Plácida, que sucumben ante el peso de la muerte, refleja el paso de un espacio sagrado a uno profano, pues el don de intérprete o traductor de una realidad a la que no todos tienen acceso la coloca por encima de los demás habitantes del pueblo y, sin embargo, un solo fallo es suficiente para volverla a un espacio común.

Esta transición se da cuando Cristo Bedoya entra a buscar a Santiago Nasar a su casa para alertarlo de las intenciones de los gemelos Vicario y se encuentra con la visión idílica de Plácida Linero, como se ha mencionado anteriormente, en el capítulo dedicado a los sueños.

En ese momento, Cristo queda fascinado por su belleza, pues ella está bañada por los rayos del sol como una diosa de la luz; de ahí que le parezca una aparición irreal, como si no fuese de esta tierra, además, la mano de novia le da atributos de belleza y pureza como si disfrutáramos la visión de una

doncella en trance; era lógico que así fuera, pues está en su dominios, ella duerme, vive la circunstancia que sólo ella conoce y controla: la experiencia onírica.

Cuando Plácida Linera despierta y aparece en la puerta del cuarto de su hijo, se espanta al ver a Cristo Bedoya y éste también sufre un susto, pues “la vio a plena luz, con una bata de alondras doradas y el cabello revuelto, y el encanto se había desvanecido” (García, 1989, 111). Como una ninfa sorprendida por los ojos del hombre, ella pierde sus poderes de intérprete; aun aparece rodeada de luz, sin embargo, la imagen de novia es sustituida por una bata de alondras doradas, es decir, conserva una indumentaria con signos celestes de color divino, sin embargo, su cabello desordenado nos presenta un perfil más humanizado y, en adelante, se presentará como una Casandra, sacerdotisa de Apolo, solitaria, *plácida* y sin credibilidad.

Casandra, hija de Hécuba y Príamo, intercambió un contacto carnal con el dios Apolo por el poder de la adivinación, sin embargo, al rechazar el amor del dios, éste la castigó escupiéndole la cara y maldiciéndola para que nadie creyera jamás en sus pronósticos. Al igual que ella, Plácida Linero vive una unión por conveniencia que no tuvo un solo instante de felicidad (García, 1989, 11) y termina por convertirse en profetisa apócrifa y sin reconocimiento, además de ser *plácida* o sosegada, pues rompe cualquier círculo de violencia al no perturbar la vida de los agresores de su hijo.

Luisa Santiago, madre del narrador y madrina de Santiago, es la comadre de Plácida Linero, lo cual demuestra la cercanía afectiva y familiar entre ellas. Es quien da su nombre a Santiago. Este personaje posee la habilidad de enterarse “de todo antes que nadie en la casa, a pesar de que hacía años que no salía a la calle, ni siquiera para ir a misa.” (García, 1989, 24). Ella es el reflejo de la mujer adivina, capaz de descifrar las historias dentro de sí misma, tanto que a su propio hijo, el narrador, le parecía que su madre tenía “hilos de comunicación secreta con la otra gente del pueblo, sobre todo con la de su edad, [pues] a veces [los] sorprendía con noticias anticipadas que no hubiera podido conocer sino por artes de adivinación”. (García, 1989, 24)

Así como Plácida Linero se presenta como diosa lumínica y de los sueños, Luisa Santiago, cuyo primer nombre remite a la *gloriosa en el combate*³³, es una mujer lívida y sigilosa. Es la imagen de la adivina que, sin hacer alarde de esta facultad, tiene la determinación de ir a avisar a su comadre que van a matar a Santiago; sin embargo, cuando su esposo le recrimina que tienen vínculos tanto con los Nasar como con los Vicario, ella sólo reitera su poder de adivinación afirmando: "Hay que estar siempre del lado del muerto" (García, 1989, 26), y no sólo eso, sino que esta afirmación está acompañada de un acto adivinatorio significativo, pues antes de avisar a su comadre ya se había puesto los zapatos de tacones y la mantilla de iglesia que sólo usaba para las visitas de pésame.

Sin embargo, su carácter nominal de adivina y guerrera que lucha por salvar la vida de un hombre cae de la misma forma que los vaticinios oníricos de su comadre, pues al salir de su casa iba en un estado de alucinación, hablaba sola y ni siquiera se daba cuenta de que llevaba a su hijo Jaime de la mano, "apresuró el paso, con la determinación de que era capaz cuando estaba una vida de por medio, hasta que alguien que corría en sentido contrario se compadeció de su desvarío. –No se moleste, Luisa Santiago –le gritó al pasar–. Ya lo mataron." (García, 1989, 27) Así, la mujer *gloriosa en el combate*, poseedora de la omnisciencia y ubicuidad, entiende tarde, se inmoviliza y no cumple su cometido.

Ambas mujeres, Plácida Linero y Luisa Santiago conjugan un poder de adivinación complementario: la primera interpreta los sueños, la segunda posee un conocimiento interior, quizás por esta razón, Luisa Santiago se entera más rápido de la tragedia de su ahijado, pues posee la ventaja de la distancia, tanto espacial como afectiva y acude con la madre; sin embargo, ambos poderes son insuficientes para contrarrestar la decisión de un pueblo anhelante de sangre.

A estos dos personajes representan un poder de carácter divino, se le suma una tercera mujer que representa el poder de la mujer en la naturaleza:

³³Luis, del antiguo alto alemán *Hlnodoruic*, es un nombre que significa guerreero o héroe célebre y renombrado. (*Enciclopedia*, XXXI, 59)

Suseme Abdala, cuyo apellido significa *siervo de Alá*.³⁴ Ella es la mujer centenaria que manifiesta su autoridad por medio del atributo *matriarcal*, otorgado por el narrador: es una anciana que demuestra en ello, no su debilidad, sino su sabiduría, pues en algún momento, fue ella quien “recomendó la infusión prodigiosa de flores de pasionaria y ajeno mayor que segó la colerina de Pablo Vicario y desató a la vez el manantial florido de su gemelo” (García, 1989, 87), es decir, la matriarca árabe es capaz de remediar enfermedad sólo con hierbas, es poseedora de una tradición milenaria y, sin embargo, la curación de un gemelo es el mal de otro. En este sentido, ella también muestra la ineficacia de un conocimiento que parecía sagrado. Así, esta tríada de sibilas nada pueden y sus dones desaparecen cuando más son necesarios.

2.3.2. Divina Flor, Flora Miguel y Ángela Vicario: las moiras

Las tres mujeres –sibilas– fracasan en el compromiso de transmitir el conocimiento, pues aunque poseen rasgos que las transfiguran en sibilas, son incapaces de modificar el destino, que pertenece a las moiras o “repartidoras”, aquellas mujeres que controlaban el hilo vital de cada mortal desde el nacimiento hasta su muerte.³⁵ En *Crónica de una muerte anunciada*, estas hilanderas de la fatalidad están representadas en Divina Flor, Flora Miguel y Ángela Vicario.

³⁴ Abdala, del árabe *abdi'*, plural *abdal*, servidor, virtuoso, santo, sustituto. Es también el nombre genérico de los religiosos persas, correspondiente al derviche en Turquía y al monje entre los cristianos. También significa hombre iluminado, santón en Turquía y en la India. (*Enciclopedia*, I, 243)

³⁵ Este mito “parece fundarse en la costumbre de tejer las marcas de la familia y del clan en los pañales de un recién nacido, asignándole así su lugar en la sociedad, pero las Moiras, o Tres Parcas, son la triple diosa Luna, y de aquí sus túnicas blancas y el hilo de lino que se consagra a la diosa como Isis. [No debe olvidarse que de este mismo hilo es el conjunto que portaba Santiago Nasar la mañana de su muerte] Cloto es la ‘hilandera’, Láquesis la ‘medidora’ y Átropo, ‘la que no puede ser desviada o eludida’. Moira significa ‘una parte’ o ‘una fase’ y la Luna tiene tres fases personales: la luna nueva, la diosa doncella de la primavera, el primer periodo del año; la luna llena, la diosa ninfa del verano, el segundo periodo; y la luna vieja, la diosa vieja del otoño, el último periodo.” (Graves, 1985, 56)

Divina Flor es la hija de Victoria Guzmán, es *divina* en tanto que *apenas empezaba a florecer*, es decir, es una muchacha virgen, y su otro nombre, Flor, alude a su belleza y quizá ratifique su condición virginal, pues aún no es *desflorada*; de igual forma, la conjunción de ambos apelativos crea una antítesis entre los dos espacios que tanto destaca el narrador: el espacio del aire, lo divino y sagrado del cielo, y la arena, lo terrenal y profano de las flores; en este sentido, reitera el carácter mítico que subyace en su obra.

Como hemos visto, Victoria Guzmán no duda en mantener intacta la virginidad de su hija, pues se ve repetida en ella –al igual que Santiago era la reencarnación de su padre– trabajando en la cocina de su primer amor y después desechada, como lo hubiese sido cuando Santiago se casara con Flora Miguel. Así, cuando, Victoria cumple la orden de despertar a Santiago, no manda a Divina Flor, sino que ella sube al dormitorio, “pues no perdía ninguna ocasión de preservar a la hija contra las garras del boyardo.” (García, 1989, 72) Así, la imagen de ave de presa de Santiago queda afirmada con el atributo de las garras que sirven para atrapar y hacer daño; asimismo, el atributo *boyardo*, que es un título nobiliario eslavo, coloca al personaje en un estatus social alto y presuntuoso.

Sin embargo, una sola afirmación de esta *Moirá* será suficiente para permitir que se dé la muerte de Santiago Nasar, pues es ella quien dice a Plácida Linero que Santiago Nasar acababa de subir a su habitación cuando en realidad Santiago venía huyendo de los gemelos Vicario y pretendía entrar por la puerta principal cuando ésta fue cerrada por Plácida, quien sólo alcanzó a ver a los hermanos Vicario y creyó que estos querían entrar a matar a su hijo en su propia casa. En este sentido, la madre reitera su fallo pues, así como no puede ver en los sueños los augurios de la muerte, tampoco en la vigilia alcanza a ver al hijo sentenciado.

La ilusión que tuvo Divina Flor, consistió según ella, en una visión nítida, pues creyó ver que Santiago había subido las escaleras hacía su habitación e, incluso, creía que “llevaba el vestido blanco, y algo en la mano que no [pudo] ver bien, pero [le] pareció un ramo de rosas.” (García, 1989, 120) Su visión se

convierte en sentencia de muerte, pues gracias a eso Plácida cierra trágicamente la puerta y le niega la salvación a su hijo. Ésta es una circunstancia terrible, pues la madre parece la responsable de su muerte. Aun así, Divina Flor ofrece una visión mortífera de Santiago, pues éste aparece vestido de blanco como una mortaja con un ramo de flores. Esta visión recuerda las flores de esta crónica: *Divina Flor y Flora Miguel*, que matan a través de la palabra y, al mismo tiempo, puede tomarse en cuenta el hecho de que los cerdos que sacrificaban los hermanos Vicario tenían nombres de flores, creando, así, un principio de identidad entre las flores, la muerte y el sacrificio.

La otra flor de esta crónica es *Flora Miguel*, la hija de Nahir Miguel y novia de Santiago Nasar. De esta familia se decía que todos dormían hasta las doce por órdenes del padre, quien era el varón sabio de la comunidad y "por eso Flora Miguel, que ya se cocinaba en dos aguas, se mantenía como una rosa" (García, 1989,115). Así, se reitera la imagen floral de otra mujer, el narrador claramente persiste en evidenciar la pureza femenina que, es a fin de cuentas, una de las constantes de esta crónica.

Al conocer el motivo por el que han de matar a su novio, Flora Miguel sufre una crisis de humillación y, al pensar que Santiago deberá casarse con Ángela, decide terminar la relación y cuando su novio la visita, como se ha mencionado anteriormente en el apartado "Sentencias" (pp. 39-45), ella le arroja las cartas que éste le había dado durante su noviazgo de conveniencia, el sentenciado se arrodilla y comienza a recoger las cartas como en una penitencia. (García, 1989, 118)

Esta imagen, con Santiago postrado ante Flora, da sentido al apellido de la joven, pues remite al arcángel Miguel, derrotando al mal personificado en la imagen del dragón, como se puede leer en el Nuevo Testamento: "Hubo un gran combate en los cielos. Miguel y sus ángeles lucharon contra el Dragón. También el Dragón y sus ángeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo ya lugar en el Cielo para ellos. Y fue arrojado el Dragón, la Serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás, *el seductor del mundo entero*; fue arrojado a la tierra y sus ángeles con él. (Ap., 12, 7-9)

Al igual que el seductor del mundo entero, el seductor Santiago Nasar será abatido por su novia, que posee en el nombre la fuerza del arcángel y que, además, firma su posición sentenciando a Santiago al decirle: "Aquí tienes. ¡Y ojalá te maten!" (García, 1989, 117). Sin embargo, aún falta completar esta tríada divina con la protagonista de esta crónica: Ángela Vicario, en cuyo nombre se agitan las alas más nocivas.

Ángela Vicario es descrita como una muchacha muy bella pero desprovista de toda fuerza de carácter, el texto nos dice que era la hija menor de Purísima del Carmen y Poncio Vicario, pertenece a una familia de escasos recursos y, como cualquier otra joven del pueblo, borda, cose, lava, plancha y hace flores artificiales y dulces de fantasía.

Ángela atiende a la tradición religiosa y social de formar una nueva familia a petición de Bayardo San Román y, sin embargo, en el momento clave no logra cumplir las reglas del rito matrimonial que, desde el punto de vista religioso, es un sacramento, al que se añade un dogma virginal: Ángela debía mantenerse virgen antes de su casamiento, debía cumplir con ese requisito exigido por la religión católica que hace valer a la mujer sólo por su pureza y deja de lado cualquier otra virtud que ésta pueda poseer. Ella se desenvuelve en una sociedad machista y patriarcal que establece y respalda estos valores.

Desde la perspectiva de algunos personajes "el hecho de que Ángela 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." (García, 1989, 45) En este sentido, se demuestra que los símbolos han de corresponder con quien los porta. Ángela transgrede el principio mítico de semejanza e identidad, pues la novia rompe un código: su velo ya no encubre ni envuelve, y el blanco brillante del azahar aparece como un cuerpo oscuro, tal como ella apareció en la visión de ensueño de Bayardo.

La madre del narrador es la única que apreció como un acto de valor el que Ángela hubiera jugado sus cartas marcadas hasta las últimas consecuencias. "En aquel tiempo –me explicó– Dios entendía esas cosas. (García, 1989, 45) *En aquel tiempo, cuando Dios entendía*, parece un tiempo

inexistente, pues esta fórmula bíblica remite a un tiempo inmemorial que parece no haber existido nunca, *en aquel tiempo* fija un tiempo irracional, no objetivo, mítico, en el que Dios estaba unido a los hombres, hoy no lo está: el hombre es ahora dios y juez.

De forma irónica, hasta las amigas de Ángela reconocen su falta, pues declararon: "Nos dijo el milagro pero no el santo" (García, 1989, 104), buen milagro el de Ángela, luz de santidad y piedad. Sin embargo, cuando Ángela quiso contarle la verdad a su madre, sus únicas dos confidentes la disuadieron de su buena intención, haciéndole creer que eran expertas en chanchullos de hombres. "De modo que le ensañaron 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 con la mancha del honor."³⁶ (García, 1989, 42) Esto habla de la importancia de mantener la secuencia de actos en el que la prenda maculada es exhibida como señal triunfal.

Al igual que Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*, García Márquez considera, en esta obra, que el matrimonio consiste en un rito donde la mujer pasa de la casa del padre a la del marido como oveja en sacrificio, desprovista de toda autoridad.³⁷ Sin embargo, Ángela Vicario accede al matrimonio porque ya no puede ser sacrificada, pues ya había ejercido su autoridad y libertad al tener relaciones sexuales prematrimoniales. (Ferre, 1990, 20)

Así, cuando el juez le pregunta quien fue el difunto Santiago Nasar, ella sólo afirma que él *fue su autor*, como si él la hubiese escrito o dado vida a partir de la nada; aun así, basta recordar que la imagen de Ángela estaba sellada por

³⁶ Ya desde la Edad Media, el adulterio llevaba a la mujer a utilizar procedimientos tan aventurados como drogas abortivas, tinturas esterilizantes o técnicas nigrománticas o mágicas. (Cándano, 2003, 216)

³⁷ Bornay anota que la mujer casada, al acceder a la clase burguesa, se convierte en ama de casa, dueña, soberana y ángel protector del hogar y la familia burguesa; es una mujer llena de encanto, bondad, delicadez, ternura, debilidad, compasión y timidez, como si su casa fuera un convento doméstico. (Bornay, 1995, 68).

la tragedia: ya lo decía su traje negro en la aparición de Bayardo o su habilidad para amortajar los muertos.

Como se ha visto, el obispo –que etimológicamente significa *vigilante* o *inspector*– no cumple su misión, pues sólo realiza la imagen del *deus otiosus*. Su imagen se olvida entre las olas celestes del mar para dar paso al asunto religioso realmente importante: Ángela Vicario, la hermosa muchacha que se había casado el día anterior, había sido devuelta a la casa de sus padres, porque el esposo encontró que no era virgen.

A partir de la devolución de Ángela y del paso fugaz del obispo, se sacraliza la acción de los personajes y no de los jerarcas eclesiásticos. Es así como Ángela deja de ser sólo un personaje para adquirir distintas configuraciones religiosas y míticas, y es que, desde su nacimiento, la protagonista es destinada a una misión trascendente, pues “Ángela Vicario era la más bella de las cuatro, y [la madre del narrador] decía que había nacido como las grandes reinas de la historia con el cordón umbilical enrollado en el cuello” (García, 1989, 35). Ángela es una mujer muy bella que reafirma el poder y valor de su nombre, es un ángel y, además, su nacimiento es visto desde una perspectiva mítica en el sentido de que una circunstancia –el cordón enredado al cuello– le asegurará determinadas facultades o poderes a lo largo de su vida.

Ángela Vicario integra en su nombre al ángel y al vicario, que representa a aquel ser con poder y facultad de ejercer algún ejercicio en lugar de otro. En el caso de la protagonista, representa el deseo de un pueblo que en ningún momento interviene para que no se cumpla la ejecución de Santiago Nasar y, al mismo tiempo, es una vicaria apostólica pues posee una autoridad igual o mayor que el obispo, personaje que aparece lejano a los habitantes del pueblo: es Ángela quien propicia el sacrificio y no el jerarca eclesiástico.

Así, al recordar la imagen onírica que rememora Bayardo cuando conoció a Ángela Vicario junto con su madre, con su vestido negro cerrado hasta la empuñadura en medio del marasmo, emerge la imagen de un ángel que, a pesar de su belleza declarada, es mensajero de la muerte, asistente de

Dios y de los creyentes; pero, al mismo tiempo, es una aparición que ha dejado de ser pura: es un ángel caído por el pecado del sexo.

La misión de los ángeles era el anuncio de los designios divinos a los hombres, son seres creados por Dios para cumplir su ministerio; la misma Ángela posee estas cualidades adheridas a su nombre, sin embargo, tales anuncios no necesariamente eran bienaventuranzas, pues podían ser visos de muerte. Así, Ángela y su madre semejan dos personajes del Antiguo Testamento, cuando el profeta Zacarías tuvo una visión en la que había “dos mujeres que avanzaban. El viento soplaba en sus alas: ellas tenían dos alas como las de la cigüeña, y levantaron el recipiente entre la tierra y el cielo.” (Zac, 5,9).³⁸

Esta imagen se complementa con una valiosa apreciación del narrador, cuando afirma que Ángela y sus hermanas, a diferencia de las muchachas de la época, eran expertas en el culto de la muerte, pues “las cuatro eran maestras en la ciencia antigua de velar a los enfermos, confortar a los moribundos y amortajar a los muertos.”³⁹ (García, 1989, 35) Ángela prefigura un papel mortífero dentro de la obra, es portadora de un conocimiento milenario; representará, para muchos, el tránsito de la vida a la muerte, como lo será más adelante para Santiago Nasar, su relación con los moribundos nos recuerda el desahucio del protagonista, mientras que amortajar es parte de la preparación para la muerte.

A fin de cuentas, la misión de Ángela tampoco es sencilla, pues cae sobre ella la responsabilidad de dictar la sentencia sobre Santiago Nasar; es ahora cuando Ángela eleva las alas y afirma el poder de su voz y la fuerza de su mensaje. La falta debía tener un nombre y, por eso, eligió aquél que quizá

³⁸Zacarías es uno de los profetas menores. Su nombre significa *Yaveh ha recordado*. Sobre este pasaje, se menciona que el profeta estaba con un ángel, quien le mostró un cajón para pasar grano, el cual representa el pecado que cometen todos en el país. Así, estas dos mujeres son las responsables de llevarse volando el cajón, es decir, todo los males, tal como lo hace Ángela Vicario con Santiago Nasar quien, como hemos visto, representa la suma de todos los males.

³⁹ En opinión de Rosario Ferré, la mujer se encarga de estas tareas “porque el dolor se acrecienta al contemplarlo y los hombres suelen desembarazarse de estas tristes tareas [...], pues es lo que se espera de ellas. (1990, 17)

toda mujer del pueblo hubiese usado. Ahora bien, al llamarlo autor, Ángela nos afirma que, al desvirgarla, él la está creando, pues la dota de una misión distinta a la que estaba destinada: pasar del yugo de la familia del padre a la del marido.

Un ejemplo evidente del papel mortífero de Ángela y de la clara conexión entre el cielo y la tierra se da cuando el narrador asienta en su relato que su hermana “sintió pasar el ángel” (García, 1989, 22). Aunque existe en español la expresión “pasar un ángel”, que designa el momento en que se produce un silencio completo en una conversación, la circunstancia descrita en *Crónica de una muerte anunciada* es distinta, pues en ésta el pueblo adquiere una perspectiva sacra, pues nos afirma que los humanos conviven con seres celestes, como en algunos pasajes del Antiguo Testamento; sin embargo, destaca notablemente el hecho de que la presencia del ángel sea “sentida”, así, el personaje más vinculado a esta percepción de Margot es el ángel de la muerte, es decir, Ángela Vicario.⁴⁰

Cuando regresan los gemelos, después de que Bayardo ha devuelto a Ángela, ellos la encuentran “tumbada bocabajo en un sofá del comedor y con la cara macerada a golpes, pero había terminado de llorar. Ya no estaba asustada –me dijo–. Al contrario: sentía como si por fin me hubiera quitado de encima la conducerma⁴¹ de la muerte, y lo único que quería era que todo terminara rápido para tirarme a dormir.”⁴² (García, 1989, 51)

⁴⁰En su apartado “El sexo incierto”, Erika Bornay (1995, 307 y ss.) define los ángeles como seres absolutamente espirituales, pero, hace notar que los simbolistas los vieron como los andróginos perfectos; en este sentido, Ángela Vicario conjuga en sí misma la fuerza de ambos sexos, pues su palabra mata a Santiago Nasar por medio de la fuerza física de sus hermanos.

⁴¹ Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, “conducerma” es un colombianismo que significa modorra o sueño muy pesado. (Consultado el 4 de octubre de 2010 en <http://buscon.rae.es/>)

⁴² Incluso en esta cita, Ángela Vicario parece adquirir las características de una bruja, pues al dictar su sentencia, lo único que desea es echarse a dormir, y es que las brujas llevan una doble vida por la noche: “mientras su cuerpo está durmiendo en casa, proyectan como en un sueño su fuerza vital para absorber [a] la otra persona” (Eliade, 1999, 291), tal como lo hace la protagonista sobre el cuerpo de Santiago Nasar.

Pura Vicario hace de Ángela una penitente al mortificar su piel, con lo cual la madre, que es una santa, se convierte en juez y verdugo. Pura castiga el cuerpo de su hija para salvar su honor, la redime de su pasado, limpia su falta y la libera de la modorra para que ella pueda tener un sueño reparador, tal como lo exige el carácter pastoralista de la religión que profesan. (Véase p. 64)

Esta imagen de Ángela es complementada con un augurio que el mismo narrador realiza, pues afirma que Ángela “tenía un aire desamparado y una pobreza de espíritu que le auguraban un porvenir incierto” (García, 1989, 35), en este caso, al igual que Plácida Linero o su madre, el narrador parece ver en la imagen de las personas su futuro, como si la imagen o personalidad reflejara el porvenir de los seres: idea mítica en la que la imagen determina el porvenir.

A pesar de esta pobreza de espíritu, Ángela representa una pieza clave para el desarrollo de la historia, pues determina el fin de Santiago; como se ha visto con anterioridad, esta representación trágica del personaje se reafirma cuando ella funge como rífera en las fiestas patrias de octubre, pues no sólo dejará a la suerte la posesión de un premio sino el provenir de un hombre, como se ha reiterado en la siguiente cita: “[Ángela Vicario] se demoró apenas el tiempo necesario para decir el nombre. Lo buscó en las tinieblas, lo encontró a primera vista entre los tantos y tantos nombres confundibles de este mundo y del otro, y lo dejó clavado en la pared con su dardo certero, como a una mariposa sin albedrío cuya sentencia estaba escrita desde siempre.” (García, 1989, 51)

Esta sentencia fija la trascendencia del nombre, que es la persona, pues la conjura. Ángela, al igual que Flora Miguel, ha derribado al halcón, el ave de presa se ha convertido en mariposa sin albedrío clavada por un dardo, así, la imagen remite al juego de ruleta en el que el azar fuera el protagonista. La mariposa asesinada contra la pared evoca también a Santiago clavado por los cuchillos contra la puerta de su casa. Además, el dardo se relaciona con el simbolismo bélico o guerrero que aparece en la obra, representado por las balas de los rifles de Santiago Nasar, las agujas que utiliza para Ángela para

coser y los cuchillos de los gemelos Vicario. El dardo hiere en las distancias cortas, tal como lo hace Ángela con su declaración de muerte.

2.3.3. Las metamorfosis del ángel mortal

A partir de la cita anterior, surge una configuración más amplia de este ángel etéreo que ha de transfigurarse en otros seres, pues su imagen y el valor simbólico de los personajes que la rodean son una reiteración de otros modelos míticos que ven a la mujer como un ser ligado a la maldad, la sexualidad y la muerte que son, a fin de cuentas, temas míticos recurrentes.

Ángela Vicario y la *Venus Verticordia*

Es sorprendente el parecido entre la protagonista de *Crónica de una muerte anunciada* y la versión gráfica que de Venus realiza Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), poeta y pintor prerrafaelita, en su obra *Venus Verticordia* (1868, ver anexo 1, p. 143), en la que observamos una figura sincrética de la Eva bíblica, una santa y la misma Venus. Esta provocadora mujer emerge de las flores del paraíso, entre las madreselvas y rosas, sus labios son seductores, abultados y curvados; el cuello y el mentón son poderosos; posee abundante cabellera; y una expresión lejana, inaccesible, grave y misteriosa. Junto a ella se observa una manzana: ¿Discordia en el juicio de Paris? o ¿Eva tentadora? Posee, además, un dardo para herir el corazón de los hombres y varias mariposas la rodean como un nimbo, mientras una de ellas se posa en el dardo.

Esta descripción y la pintura en su integridad semejan un espejo del momento en el que Ángela Vicario es cuestionada por sus hermanos acerca del hombre que la ha deshonrado. Ángela aparece cubierta hasta la cintura, como la *Venus verticordia* de Rossetti, y la búsqueda del nombre culpable entre las tinieblas concuerda con la mirada oscura y profunda que guarda la mujer del pintor. Del mismo modo, ambas portan un dardo asesino y están rodeadas

por mariposas que representan a sus posibles víctimas. La muerte aparece simbolizada en las madreselvas y rosas, vinculadas al sexo y la pasión. Ambas mujeres, ya en el lienzo o en la tinta, conjugan el poder femenino celeste y terreno, revelan santidad y sensualidad, al tiempo que transmiten una amenaza mortal.

Venus, Diosa del Deseo, surgió desnuda de la espuma del mar y fijó su residencia en Pafos, Chipre. Se dice que poseía un ceñidor mágico que hacía que todos se enamoraran de su portadora, además, la hierba y las flores brotaban de la tierra dondequiera que pisaba; las moiras asignaron a esta diosa el deber divino de hacer el amor, no obstante, un día Atenea la sorprendió trabajando en un telar, entonces Venus se disculpó profusamente y no volvió a trabajar con las manos. Mereció muchos títulos que parecen incompatibles con su belleza, en Atenas, por ejemplo, era la Mayor de las Parcas y hermana de las Erinias, entre sus epítetos se encuentra: Escotia, “oscura”; Androfono, “matadora de hombres”; Epitimbria, “de las tumbas”; y Verticordia, “que cambia los corazones”. (Graves, 1985, 79-87)

Esta descripción de Venus se vincula con la caracterización de Ángela Vicario: ambas mujeres son muy bellas, provocan deseo y están vinculadas al mar, pues ahí renuevan su virginidad⁴³; las dos tejen y los títulos de la diosa pueden aplicarse a la protagonista de *Crónica*, pues Ángela puede verse como una de las moiras que cortan el hilo vital de Santiago, matadora de hombres, es la *muchacha experta en amortajar los muertos* –la de las tumbas–, es la muchacha que cambia los corazones, que los mueve a la pasión, aunque esta pueda devenir en muerte.

⁴³Después de ser liberada de la red en la que fue atrapada por Hefesto, Venus fue a Pafos, donde renovó su virginidad en el mar (Graves, 1985, 81). Mientras que Ángela Vicario, frente al marco idílico de la venta que daba al mar “se volvió lúcida, imperiosa, maestra de su albedrío, y volvió a ser virgen sólo para él [Bayardo San Román], y no reconoció otra autoridad que la suya ni más servidumbre que la de su obsesión.” (García, 1989, 98)

La caída del hombre: Eva y Ángela

El nombre del padre de Ángela, *Poncio* Vicario, puede tener como referencia a Poncio Pilatos⁴⁴, signo de la autoridad terrenal. Poncio era orfebre de pobres y la vista se le acabó de tanto hacer primores de oro para mantener el honor de la casa. (García, 1989, 4) Aquí se destaca una desgracia: Poncio Vicario ya estaba ciego cuando su hija perdió la virginidad, es decir, su ceguera prefigura la pérdida moral de su hija, la cual también parece ser un primor de oro. Poncio Vicario, al igual que Pilatos, parece “lavarse las manos” y dejar en poder de la muchedumbre el castigo por la afrenta de Santiago, pues no interviene en la muerte del protagonista, Poncio Vicario es un ser pasivo que muere poco tiempo después, según el narrador, de pena moral.

La opacidad del Poncio Vicario es contrastada por la trascendencia de su mujer, Pura o Purísima del Carmen, cuya mayor acción e importancia dentro de la obra destaca la noche funesta en que Ángela es devuelta a su casa de soltera durante la madrugada de su noche de bodas, por las razones que ya bien se conocen. Fue después de tres toques en la puerta, que Pura Vicario presintió como terribles noticias, cuando vio aparecer la imagen de Bayardo San Román empujando con suavidad a su hija hacia el interior de la casa, recibió un beso suyo y éste le dijo con un hondo desaliento pero con mucha ternura: “Gracias por todo, madre. Usted es una santa.” (García, 1989, 50)

De este modo, si pudiéramos concebir un antagónico para Ángela, esa sería su madre. Bayardo atribuye a Pura un papel maternal y da a entender que él no ha fallado a los preceptos del matrimonio, pues él acepta su papel de yerno o nuevo hijo en la familia al llamarla *madre*, sin embargo, al asignarle el título de *santa*, hace presente la falta de Ángela y su silencio convierte a la novia devuelta en todo lo contrario. Como en la siguiente escena de *Bodas de Sangre*, este silencio de *Crónica* muestra su fuerza y locuacidad:

⁴⁴Procurador de la provincia romana de Judea entre los años 26 y 36 d.C. y que intervino en el juicio y ejecución de Jesús.

MADRE: Mi hijo tiene y puede.

PADRE: Mi hija también.

MADRE: Mi hijo es hermoso. *No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol.*

PADRE: Qué te digo de la mía. Hace las migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca; suave como la lana; borda toda clase de bordados y puede cortar una maroma con los dientes. (García Lorca, *Bodas*, 2009, I, 3)

La omisión del padre acerca de la virginidad de su hija semeja el silencio de Bayardo sobre la *santidad* de su esposa. Los dos personajes, varones discretos, dan a conocer la fragilidad de dos mujeres perseguidas por una tragedia común, sin embargo, lo hacen desde perspectiva distinta: uno como padre solitario y, el otro como esposo ofendido.

Cuando Ángela regresa a la casa materna, “llevaba el traje de raso en piltrafas y estaba envuelta con una toalla hasta la cintura” (García, 1989, 59), por lo cual, Pura cree que los recién casados han sufrido un accidente, sin embargo, es la señal de la falta que ha cometido Ángela, ha deshonrado el valor que se le atribuye a la limpieza y blancura de su indumentaria, es decir, ha faltado al código de la virginidad en el matrimonio; por esta razón, ahora aparece casi desnuda, cubriendo sólo su sexo como una Eva después de cometer su pecado, tal como la hemos visto en la *Venus Verticordia* de Rossetti. De igual modo, ambas féminas pierden al *hombre*: tanto Ángela como Eva dan la muerte por medio de la palabra, Eva a Adán al ofrecerle el fruto prohibido, y Ángela a Santiago, al clavarle su dardo certero.

Fue a partir de ese momento, cuando Pura Vicario sostuvo a Ángela por el cabello con una mano y con la otra la golpeó con tanta rabia que parecía querer matarla; sin embargo, esto lo hizo con tanto sigilo, que su marido y sus

hijas mayores, dormidos en los otros cuartos, no se enteraron de nada hasta el amanecer, cuando ya estaba consumado el desastre.⁴⁵ (García, 1989, 50)

Pura toma a Ángela por el cabello, símbolo de la sensualidad femenina, para sujetarlo u ocultarlo, en un deseo de reintegrar la pureza de su hija, como una virgen cubierta con velo; además, es muy notable que sea la madre quien abra la puerta, pues se muestra una clara antítesis entre Ángela y su madre: una es santa, la otra, no; una está en la casa –espacio moral de seguridad y de la virtud femenina–, mientras que la otra aún está en la calle; finalmente, Pura permanece en silencio y logra enmarcar su poder por medio de él. Así, este pasaje pone de relieve la distinción entre lo sacro y profano, entre el orden y la violación, entre lo celeste y terreno. Despierta la violencia en la obra ya que, para Purísima, el martirio es el medio más accesible para redimir la falta de su hija.⁴⁶

Acaecen los preparativos para el asesinato de Santiago y, aunque el encuentro anterior entre Ángela y su madre representa la dualidad entre lo sagrado y lo profano, la vinculación religiosa, la pugna entre lo celeste y lo terreno parece reiterarse cuando Clotilde Armenta suplica a los gemelos que abandonen sus pretensiones de matar a Santiago por amor a Dios y respeto al señor obispo, y reconoce que esta idea fue “un soplo del Espíritu Santo” (García, 1989, 19). En este sentido, la tendera interpone la fe cristiana y el respeto a su institución terrena para que no se cometa un crimen, sin embargo, esta *religiosidad* resulta nula, pues el crimen queda justificado por una religión menos abstracta y más viva, una religión colectiva que no acepta las

⁴⁵ “El cristianismo encontró el medio de instaurar un tipo de poder que controlaba a los individuos a través de la sexualidad, concebida como algo de lo que hay que desconfiar, como algo que siempre introducía en el individuo la posibilidad de la tentación y la posibilidad de la caída” (Foucault, 1994, 28) Esto se refleja muy bien en el Génesis, con la personificación de Eva, a la que remito, en este caso, por su valor ejemplar de comparación con Ángela.

⁴⁶ Desde la concepción de los *Castigos e Documentos del Rey Don Sancho IV*, se creía que las mujeres dignas de alabanza eran castas esposas, consejeras, matronas o sabias y pacientes madres; jamás doncellas. Se les atribuía el ser protectoras y de origen noble, como “recias varonas”, muy próximas a las realidades del *Antiguo Testamento*, donde ellas portaban la “fuerza y honor en la vestidura.” (*Proverbios*: 31:25-26). De igual forma, desde la Edad Media, las madres eras las responsables de la religiosidad y comportamiento moral de sus hijas. (Cándano, 2003, 242)

proposiciones de un representante eclesiástico, pues éste carece de significación.

Ángela y las bellas atroces

No sólo en la imagen del ángel o en la primera mujer bíblica puede encontrarse un modelo ejemplar para Ángela Vicario, su personificación permite adentrarse en otros modelos míticos. De ahí que se pueda vincular a la protagonista con las bellas atroces establecidas por Erika Bornay en su libro *Las hijas de Lilith*, entre las que se encuentran: la Esfinge, la Sirena, Medusa y las Harpías. Así se mencionará el principio de identidad y semejanza entre estos seres y Divina Flor, Flora Miguel y Ángela Vicario.

Heredada del Antiguo Egipto, donde era masculina, la Esfinge es un monstruo de cuerpo de león, pecho y rostro de mujer y alas de ave rapaz que, al ser asimilado por Grecia, lo convirtió en violadora y asesina de jóvenes varones, pero nunca de mujeres. Así, el rasgo que determina su parecido con Ángela Vicario consiste en las alas de ave rapaz, ya que, como se ha mencionado, ella es una alegoría de la garza guerrera que ha de cazar a Santiago Nasar, tal como lo hacía con su maestranza de aves de presas altas y sus halcones amaestrados para demostraciones de altanería. (García, 1989, 11)

Además, es posible establecer otro paralelismo entre Ángela Vicario y sus hermanas con una pintura de Gustave Adolphe Mossa (1883-1971), titulada *Les sphynxes* (1906, ver anexo 2, p. 145), en la que aparecen, en compacta unidad, cinco mujeres vestidas de negro con un cuervo negro posado sobre sus cabezas; están frente a un campo de batalla donde hombres desnudos luchan o yacen; sus manos semejan garfios o garras y, en ellas, descansan cráneos; este grupo puede representar los malos augurios y la muerte, al igual que la descripción que el narrador de *Crónica* nos ofrece sobre Ángela y sus hermanas, pues éstas eran expertas en el culto de la muerte:

“maestras en la ciencia antigua de velar a los enfermos, confortar a los moribundos y amortajar a los muertos.” (García, 1989, 35)

Ovidio, en sus *Metamorfosis* (V, III), habla de las sirenas, hijas de Aquelarre, jóvenes doncellas con cabeza y pechos de mujer y el resto del cuerpo de ave, con maravillosa voz que dejaban a los hombres estrellarse contra las rocas de la costa. Sirena, término de raíz semítica, significa “mujer que lía a los hombres con mágicas melopeas” (Bornay, 1995, 275), que son cantos de muerte; así, bajo la forma de pájaros intentaron engañar a Ulises y a sus marinos. Posteriormente, estos seres se transfiguraron en mujeres-pezu, forma en la que aparecieron desde la época romana. En este sentido, Ángela posee también las alas de las sirenas primigenias y, al igual que ellas, su voz será utilizada como un instrumento mortal, pues, en el caso de la novia devuelta, fue su sentencia la que firmó la muerte de Santiago Nasar.

De igual forma, una de las tres hermanas Gorgonas, Medusa, monstruo alado de garras afiladas y cuya cabeza tenía serpientes por cabellos, simbolizó para los pintores de fin del siglo decimonono la creencia de que si un hombre era seducido y poseído por una mujer, el resultado podía ser la muerte espiritual o física (Bornay, 1995, 170); en este sentido, la altanería del protagonista de *Crónica*, al igual que su deseo desmedido por cortarle “el cogollo a cuanta doncella sin rumbo empezaba despuntar por esos montes” (García, 1989, 94), hicieron de él una víctima fácil de la venganza femenina.

Las Harpías, como en un principio las Sirenas, tienen cuerpo de ave y cabeza de mujer, pero Ariosto, en una descripción posterior, les añadiría cola de serpiente para distinguirlas de aquéllas (Bornay, 1995, 282). Así, las Harpías, emisarias de Hades, habitaban los infiernos y son raptoras de almas: “harpía” significa “raptora”. De esta forma, Ángela Vicario, Flora Miguel y Divina Flor se convierten en las Harpías, raptoras, de Santiago Nasar.

Mario Praz cree que siempre han existido mujeres fatídicas en el mito, en la literatura y en la vida real. (Bornay, 1995, 118). En este sentido, queda justificada la configuración de estas tres mujeres con otros seres fatídicos de la

religión como lo fue Eva, o las bellezas atroces, entre las que se contaron a la Esfinge, la Sirena, la Medusa y las Harpías.

2.3.4. La caída de las moiras y el retorno femenino

Ángela Vicario completa la trinidad que da muerte a Santiago, pues corona la nefasta ilusión de Santiago vista por Divina Flor y hace valer la penitencia y el deseo de Flora Miguel cuando éste recogía las cartas. Como la visión femenina castellana del siglo XII, ninguna de las tres mujeres puede escapar a su sino de atraer calamidades a su prójimo masculino o de arrastrarlo de las barbas hacia la sexualidad. (Cándano, 2003, 112)

La apreciación de la mujer desde el siglo XII consistía en un conflicto entre el *logos*, la fuerza masculina, el saber y la fuerza, contra el *Eros*, representado en la mujer, la obscenidad y la debilidad. Sin embargo, en *Crónica de una muerte anunciada*, *Eros* y *Logos* parecen conjugarse para dar paso a la tragedia, pues Ángela no sólo es la feminidad, la belleza y el deseo de *Eros*, sino el *Logos* y el *Tánatos* que alcanza a destruir con la fuerza y el saber de la palabra, aunque la ejecución quede en manos de sus hermanos.

Además, vale hacer notar que las tres féminas: Divina Flor, Flora Miguel y Ángela Vicario habían sido descritas como mujeres puras o muy bellas: Divina Flor como la moza virgen *a punto de florecer*; Flora Miguel, que *se mantenía como una rosa*; y Ángela Vicario, la *hermosa muchacha y la más bella de las cuatro hermanas*. Estas descripciones, además de presentar paralelismos con lo divino, parecen un reflejo fiel del ideal del amor cortés, el cual, desde una perspectiva de género, no deja de parecer un ideal misógino, pues las mujeres –como las tres mencionadas–, eran sostenidas en altos pedestales por miedo a que ascendieran al nivel del hombre. (Cándano, 2003, 48)

Sin embargo, en esta misma veta, será Ángela quien afirme este ideal del amor cortés por medio de la ruptura del código virginal, pues su entrega sexual prematrimonial representa una desviación al duro servilismo del sacramento que, desde luego, es de carácter físico, no espiritual. (Cándano, 2003, 205)

Ahora bien, esta tríada femenina de seres celestes y divinos se convierte en la rueda sobre la que gira el destino del protagonista; así, en un espacio no dual, sino tripartito, las tres configuran el círculo fatal de Santiago, quien muere un lunes, día lunar, elemento natural estrechamente vinculado también a las divinidades femeninas, las cuales fueron decayendo con el florecimiento de las divinidades masculinas –solares–. Así, pueden anotarse los casos de Samashen Babilonia o Amon Rá en Egipto, que desplazaron a Ishtar y Osiris, respectivamente. (Cándano, 2003, 11) De la misma forma, estas tres mujeres de atributos divinos se desploman inexorablemente.

El narrador se da razón como adivinador, ya que destaca que la penuria de espíritu de Ángela se agrava con los años que suceden a la tragedia, pues aunque recobró la honra con la muerte de Santiago, al conocerse su falta, es notable su caída como *Ángela*. Así, esta penuria de espíritu no representa más que su humanización en el tiempo que corrompe y hace que descienda de su imagen celeste. El narrador la describe muchos años después: “en la ventana de una casa frente al mar, bordando a máquina en la hora de más calor, había una mujer de medio luto con antiparras de alambre y canas amarillas y sobre su cabeza estaba colgada una jaula con un canario que no paraba de cantar.” (García, 1989, p. 93)

Esta imagen nostálgica minimiza a Ángela, ya que el narrador sólo la muestra en el marco de la ventana –*ella se sienta sola y recuerda*– y el medio luto alude a la tragedia de su vida cuando, después de ser devuelta, empezó a enamorarse perdidamente de Bayardo San Román; las antiparras evidencian su debilidad, mientras las canas la envejecen, aun así, sus canas son doradas y recuerdan algo de lo divina que un día fue; el ave sobre su cabeza no es más que una extensión de ella misma, pues el canario también posee alas, pero son

pequeñas y ni siquiera pueden volar, están atrapadas, como lo está Ángela en esa casa frente al mar, es decir, en esa casa sin salida, ese espacio cerrado que se contrapone a lo abierto del mar.

A esa casa volvía el narrador cada año en sus vacaciones de Navidad y veía a Ángela “cada vez más desvalida en la ventana de su casa, donde se sentaba por la tarde a hacer flores de trapo y a cantar vales de solteras con sus vecinas” (García, 1989, 36). Esta imagen de Ángela cantando remite a su canario de la jaula y los vales de solteras aluden al deseo de volver a un tiempo ajeno a la tragedia de su vida; las flores de trapo que Ángela fabrica dan a conocer, además, el final “trapero” de las otras dos flores que habían integrado la triada divina: Divina Flor, convertida en una mujer gorda y mustia rodeada por los hijos de otros amores (García, 1989, 13) y Flora Miguel, prostituida entre caucheros por el teniente de fronteras con el que se había fugado por despecho. (García, 1989, 102) Esta santísima trinidad desciende y muestra su carácter terrenal, desde un matiz misógino, pierde lo que las hacía extraordinarias: su virginidad. No hay que olvidar que Santiago tiene también un fin trapero, pues su conjunto de lino blanco termina absorbiendo su sangre después de ser asestado contra la puerta de su casa y, posteriormente, su cadáver ha de ser reconstruido con agujas de enfardelar.

En opinión de Sharon Magnarelli (1985, 188), los escritores latinoamericanos perciben a la mujer en términos irreales, ya sea como la madre santa o la prostituta y, en consecuencia, la mujer se encuentra ausente en sus novelas, o es vista en todo caso como un personaje lejano e indescifrable. Entonces, como ninguna mujer se limita a ser santa ni pecadora, al escritor latinoamericano le es casi imposible entender a la mujer total, que suele ser una mezcla de ambas, como suelen serlo también los hombres. En este sentido, Rosario Ferré cree que los estereotipos de la fémina se han interiorizado tanto que sólo podemos leer lo que estamos esperando: el enunciado retórico de la cultura en la que vivimos inmersos. (1990, 65)

A pesar de esto, el narrador reivindica a Ángela para demostrar que una mujer no vale sólo por su virginidad, sino por el hecho mismo de ser un ser

humano, terrenal, con defectos, pero, aun así, con capacidad de decisión. El cronista nos dice que Ángela Vicario “se volvió lúcida, imperiosa, maestra de su albedrío, y volvió a ser virgen sólo para él [Bayardo San Román], y no reconoció otra autoridad que la suya ni más servidumbre que la de su obsesión.” (García, 1989, 98) La mujer recupera su libertad, se libera de la autoridad masculina y es capaz de ser virgen otra vez por sus propios medios y, aunque no será virgen para los demás, volverá a ser virgen porque ella lo ha decidido, de ahí su lucidez, su imperio, su autoridad y la maestría de su libertad.

2.3.5. Última tríada: el esposo deshonrado y los gemelos alternados

Finalmente, queda por revisar la tríada masculina compuesta por Bayardo San Román y los gemelos Vicario: Pedro y Pablo; al primero le corresponde un papel transitorio de héroe al convertirse en un censor existencial de los principios divinos desde el momento que devuelve a Ángela; mientras que los hermanos adquieren la función de sacrificadores o vicarios comunales, cuya acción se perfila para la preservación de los valores virginales de la comunidad. A diferencia de las tríadas femeninas, los varones permanecen más ligados a la tierra, son los hombres de arena que velan por las mujeres del aire.

El narrador cuenta que Bayardo San Román llegó en un buque con unas alforjas guarnecidas de plata, rondaba los treinta años y tenía una cintura angosta de novillero, los ojos dorados y la piel cocinada a fuego lento por el salitre. (García, 1989, 29) La primera descripción lo hace ver como un joven rico, atractivo y con todas las posibilidades de conquista. A pesar de esto, el cronista también asevera que Bayardo San Román no era un hombre de conocer a primera vez, en este sentido, la misión y personalidad de este personaje no se verán completamente descubiertas. De ahí que, por ejemplo, a la madre del narrador le parezca un hombre muy raro, pero que todo el mundo dice que es encantador; lo cierto es que nadie supo nunca a que llegó al pueblo donde vivía Ángela

Además, resulta ser un hombre muy inteligente, pues Bayardo conoce de ingeniería, ferrocarriles, medicina, telegrafía, es separador de pleitos, enemigo de juegos de manos, de buen beber, un nadador invencible y tiene mucho dinero. “Hasta entonces nadie sabía quién era. Su pasado no iba más allá de la tarde en que desembarcó con su atuendo de artista, y era tan reservado sobre su origen que hasta el engendro más demente podía ser cierto.” (García, 1989, 36)

La falta de conocimiento sobre el origen no hace más que apuntalar el misterio de su procedencia y personalidad, sólo se sabe que viene del mar. Además, su carácter foráneo acrecienta su atractivo y, claro, ante la falta de una explicación auténtica, lo único que puede hacer el pueblo es aventurar conjeturas: “Se llegó a decir que había arrasado pueblos y sembrando el terror en Casanare como comandante de tropa, que era prófugo de Cayena, que lo habían visto en Pernambuco tratando de medrar con una pareja de osos amaestrados, y que había rescatado los restos de un galeón español cargado de oro en el canal de los Vientos.” (García, 1989, 36) Como consecuencia de tales habladurías, Bayardo decide traer a su familia para mostrar su origen y, de paso, dar fin a todas las imaginaciones que el pueblo había creado sobre él.

La familia de Bayardo San Román representa un círculo que apunta al linaje, al honor, al poder, la riqueza y la belleza, ya que son una extensión de él. Sus hermanas, por ejemplo, son calificadas como perturbadoras, acabadas de florecer, dos potrancas sin sosiego; su madre, proclamada como la más bella entre las doscientas más bellas de las Antillas; y el padre, *la carta grande*, Petronio San Román, era un héroe de las guerras civiles del siglo anterior y una de las glorias del régimen conservador. (García, 1989, 37). Hasta a Ángela Vicario le parecía que Bayardo era demasiado hombre para ella. Él, por su parte, “debió casarse con la ilusión de comparar 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.” (García, 1989, 42)

En un principio, a Ángela Vicario le parecía un hombre altanero y con muchas ínfulas, lo cual habla de una identidad y confluencia entre las personalidades de Santiago Nasar y Bayardo San Román, y es que ambos son víctimas de los mismos pecados: la presunción y la altanería, sin embargo, Santiago era un "mal" que estaba en el pueblo, que era necesario erradicar, como una peste; y Bayardo, por otra parte, era el foráneo, el elemento clave para encarar la actitud de Santiago pues, con su testimonio sobre la falta de Ángela, se convirtió en detonador para la consecución de la muerte de Santiago.

Bayardo, lleno de atributos y virtudes, de origen incierto, se configura como el testigo propicio por su calidad de externo, con su revelación despierta un "mundo donde la cotidianidad la escoltan la sangre derramada, los diferendos traumáticos que estatuyen la raza y la clase social, el sexo y la religión. Un mundo donde la cotidianidad la escolta la irracionalidad." (Fuentes, *Gringo*, 11).

Por eso, después de cumplir su función de testigo, y devolver a su esposa a su casa de soltera, prosigue su caída: él había subido a la quinta del viudo Xius con la esperanza de haber comprado la felicidad, sin embargo, de nada sirven todo su garbo y riqueza a lado del papel que le había destinado la fatalidad, ser declarante de la caída de Ángela y hacer que ésta, en nombre de la mujer, vengara la altanería de Santiago.

Después de devolver a Ángela, Bayardo se entrega a la bebida en el hogar en el que había soñado ser feliz y, casi a punto de morir de una intoxicación etílica, con los gallinazos ya rondándole, es rescatado por el coronel Lázaro Aponte quien, junto con el doctor Dioniso Iguarán y otros dos hombres, lo bajaron en una hamaca colgada de un palo, cubierto de pies a cabeza por una manta, parecía que estaba muerto. Bayardo "estaba otra vez postrado por el alcohol, pero costaba creer que lo llevaran vivo, porque el brazo derecho le iba arrastrando por el suelo, y tan pronto como la madre se la ponía dentro de la hamaca se le volvía a descolgar, de modo que dejó un rastro en la

tierra desde la cornisa del precipicio hasta la plataforma del buque. Eso fue lo último que nos quedó de él: un recuerdo de víctima.” (García, 1989, 90)

Santiago Nasar había expiado la injuria, los hermanos Vicario probaron su condición de hombres y la hermana burlada estaba otra vez en posesión de su honor. El único que lo había perdido todo era Bayardo San Román, "el pobre Bayardo", como se le recordó durante años. Sin embargo, diecisiete años después de la tragedia, Bayardo San Román vuelve con Ángela Vicario, gordo, medio calvo, con anteojos para ver de cerca y muy distinto al joven con cintura novillero y piel cocinada al sol. En Bayardo no hay ínfulas, su porte se ha ido, su poder se ha desvanecido, lo único que queda es el hombre, caído al igual que Ángela, acosado por su soledad y necesitado de algo muy semejante al amor.

La transfiguración de Bayardo: lidiador y héroe efímero

Desde una perspectiva mítica, el narrador nos presenta varias transfiguraciones de Bayardo San Román, pues su descripción puede ser vista a la luz de los sucesos que están próximos a acontecer. En este sentido, veremos cómo se perfilan en él los mismos principios del mito, acerca de la identidad, la semejanza y la configuración por medio de móviles internos o espirituales.

El narrador le otorga atributos de fuerza, belleza y poder, y en su descripción resalta una cintura de novillero que parece prefigurar la función de Bayardo como lidiador, él representa el testigo del crimen que se ha consumado contra Ángela Vicario, es decir, él la delata.

Recordemos que “Bayardo San Román no era un hombre de conocer a primera vez” (García, 1989, 29), en este sentido, su misión y personalidad no serán descubiertas completamente, lo mismo que su procedencia. Todo parece indicar que él sólo fue el pretexto para que sucediera la tragedia, aunado a esto, Bayardo “tenía una manera de hablar que más bien le servía para ocultar que para decir” (García, 1989, 30), es decir, utiliza un lenguaje misterioso que le permite encubrir.

A Bayardo se le consideró un terrorífico bandolero arrasador de pueblos, un general de guerra, prófugo, incluso héroe domador de osos y busca-tesoros. Es decir, a falta de una identidad para Bayardo, se crea un origen alternativo, emerge una configuración nueva de héroe, pues el desconocimiento sobre su origen vuelca sobre él una serie de conjeturas. Así, al hablar y convertirse en el germen de los eventos futuros, Bayardo, al igual que el héroe, es la figura intermedia entre el hombre y dios: en este caso, la divinidad –tomada como el poder supremo de la dignidad y los valores católicos de la virginidad– se hace presente por medio de la *moralidad* e *integridad* de este hombre que, a partir de su declaración, adquiere una determinación nueva y, así, aunque el pudo callar, como héroe fugaz, termina siendo un “juguete de potestades amigas y hostiles, divinas y demoníacas, [y] son ellas y no él las que determinan y gobiernan el curso de los acontecimientos.” (Cassirer, 1972, 246)

Fue entonces cuando Bayardo decidió traer a su familia para mostrar su origen, en consecuencia, su carácter mítico se desvanece ante la presencia de su realidad biológica e histórica, aún así, esta realidad no está desprovista de ciertas notas míticas, pues su madre es un portento de belleza antillana, su padre un héroe de guerra y las visiones de las hermanas perturbadoras el día de la boda, pueden asimilarse perfectamente al perfil volátil o aéreo de Ángela Vicario o Flora Miguel, pues ambas portaban vestidos de terciopelo con grandes alas de mariposas, con lo cual también exhiben una metamorfosis para convertirse en seres celestes.

Aunque a primera vista parece que son los hombres quienes tienen el control y la autoridad en *Crónica* para cumplir sus designios, no debe olvidarse que, paradójicamente, están cumpliendo una sentencia dada por una mujer: Ángela Vicario. Es decir, al mismo tiempo que intentan destacar en poder, los varones aparecen subordinados al papel de preservadores de la honra femenina que, por muy dañada, debe ser recuperada y restablecida. Digna del don de la fecundidad y la procreación, la mujer aparece como un ser invaluable que ha de ser defendido, cuidado y preservado.

De Cástor y Pólux a Pedro y Pablo Vicario: los gemelos alternados

Los ejecutores de la sentencia de Ángela fueron sus hermanos, los gemelos Pedro y Pablo Vicario, criadores de puercos y matarifes de oficio. Ellos eran de catadura espesa pero de buena índole y tenían la reputación de ser gente buena, Pedro Vicario fue el único que hizo el servicio militar mientras que el hermano se quedaba en casa a apoyar a los padres: ambos terminaron adoptando el oficio de matarifes de puercos cuando al padre, Poncio Vicario, se le acabó la vista. Son, entonces, los responsables de la economía de la familia y los preservadores de su honor. Ellos deben restaurar la honra perdida de la hermana. Es decir, su papel de verdugos queda justificado no sólo por su parentesco con Ángela sino por su propia labor.

En este sentido, “if Santiago is a suitable scapegoat to resolve the town’s crisis, Pedro and Pablo Vicario are also an appropriate choice as representatives of the town. The significance of the brothers’ trade cannot be overlooked. As pig-slaughterers they are used to „sacrificing’ victims and they are properly equipped for the ritual. „Sacrificar’ means both to sacrifice and to slaughter, and the autor makes the best of this ambiguity. The name he gives the brothers is also revealing since the Vicarios truly act as vicars or representatives of the town by sacrificing Santiago in the name of all. The town’s unanimous passivity leaves the Vicarios no choice.”⁴⁷ (Pellón, 1988, 408)

Así, aunque los hermanos estuviesen acostumbrados a asesinar, el sacrificio de Santiago Nasar se convierte en una prueba de iniciación para los gemelos, que deben mostrar su hombría, su valor y recobrar el precio de la dignificación familiar. No obstante, el narrador anota algo importante, y es que

⁴⁷Si Santiago es un chivo expiatorio conveniente para resolver la crisis del pueblo, Pedro y Pablo Vicario también son una opción apropiada como representantes de la comunidad. La significación de los hermanos no puede pasarse por alto. Como matadores de cerdos, ellos sacrifican sus víctimas y están debidamente equipados para este ritual. “Sacrificar” significa tanto el sacrificio como la masacre, entonces, el autor utiliza lo mejor de esta ambigüedad. El nombre dado a los hermanos también es revelador pues los Vicario realmente actúan como vicarios o representantes de un pueblo, por sacrificar a Santiago en nombre de todos. La pasividad unánime de la colectividad no les deja otra opción. [La traducción es mía]

daba la impresión de 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” (García, 1989, 54). Esta idea refleja la difícil tarea que la fatalidad ha asignado a los gemelos, y encierra los sentimientos de duda y evasión que vivieron los personajes.

Si recordamos los sueños de los gemelos después de matar a Santiago Nasar, podremos apreciar un duelo humano de la conciencia, pues ambos “llevaban tres noches sin dormir, pero no podían descansar, porque tan pronto como empezaban a dormirse volvían a cometer el crimen” (García, 1989, 83). Simbólicamente, son los responsables de la restauración de los valores comunitarios, son los *vicarios* comunales, no obstante, no quedan exentos de su carácter humano ya que, días posteriores al asesinato cuando se encontraban en la cárcel, a Pedro Vicario se le cerró la orina y permaneció despierto durante once meses (García, 1989, 84), mientras que a Pablo se le desató una colerina pestilente.

Ambos muestran en sus males corporales lo pedestre de su condición y el carácter ventral y visceral que se refleja en su oficio de matarifes, pero, al mismo tiempo, estas enfermedades son producto del peso de la muerte de Santiago Nasar: mientras que su hermana lleva una conducerma que cesa después de la declaración, los hermanos sufren las consecuencias físicas de la ejecución que han realizado. Puede observarse, además, que los padecimientos de sus órganos son un reflejo de las dolencias morales de la obra: Pedro parece sufrir en el pene los síntomas de la gonorrea, mientras que Pablo sufre los espasmos de una enfermedad ventral parecida al cólera: ambos representan los males que han de ser expulsados, los pecados del vientre, del sexo, que pueden provocar la muerte. Después, los gemelos fueron trasladados al panóptico de Riohacha donde permanecieron tres años, al salir, Pablo Vicario se casó con Prudencia Cotes y Pedro se reintegró a las Fuerzas Armadas, “y nunca más se supo de ellos.” (García, 1989, 88).

Si bien Bayardo representa el único testigo del pecado de Ángela, sobre los hermanos cae la responsabilidad de limpiar su honra. Ángela es devuelta por no sangrar la noche de su boda, mientras que sus hermanos terminan comprometidos a limpiar la falta de la hermana con sangre. Tal es el código virginal, que la novia de Pablo Vicario, Prudencia Cotes, afirmó: “Yo sabía en qué andaban –me dijo– y no sólo estaba de acuerdo, sino que nunca me hubiera casado con él si no cumplía como hombre.” (García, 1989, 67)

De acuerdo con estos antecedentes, es notable la importancia que la sociedad otorga a los lazos de fraternidad y al honor, pero, fuera de esto, los gemelos son los hombres que transmutan en los sacrificadores de Santiago Nasar, pues a ellos mandó llamar Pura Vicario cuando Ángela fue devuelta. La mañana de la tragedia, “los hermanos Vicario llevaban todavía los vestidos de paño oscuro de la boda, demasiado gruesos y formales para el Caribe, y tenían el aspecto devastado por tantas horas de mala vida, pero habían cumplido con el deber de afeitarse.” (García, 1989, 19) Aquí se observa una clara contraposición entre el vestuario blanco de Santiago Nasar y el de los gemelos, pues ellos ahora fungen como verdugos que han de cumplir una sentencia dictada por las costumbres pueblerinas.

Ahora bien, el hecho de que ellos sean sacrificadores de puercos no hace más que realzar el hecho de su función futura, tanto así que el narrador le preguntaría alguna vez a los carniceros si el oficio de matarife no revelaba un alma predispuesta para matar un ser humano. Estos protestaron que, en el momento de sacrificar una res, no se atreve a mirarle los ojos. “Uno de ellos me dijo que no podía comer la carne del animal que degollaba. Otro me dijo que no sería capaz de sacrificar una vaca que hubiera conocido antes, y menos si había tomado su leche. Les recordé que los hermanos Vicario sacrificaban los mismos cerdos que criaban, y les eran tan familiares que los distinguían por sus nombres. „Es cierto –me replicó uno–, pero fíjese que no le ponían nombres de gente sino de flores.” (García, 1989, 57)

Esta entrevista entre el narrador y los carniceros ofrece las creencias que cada uno levanta con relación al rito sacrificial que realizan, por ejemplo, el

no mirar a los ojos a la víctima o el no matar algún animal que hubiera dado algún beneficio al sacrificante.⁴⁸ En este sentido, cuando se habla de los hermanos Vicario y su relación con los animales sacrificados, observamos que ellos establecen una distancia por medio del nombre, como si sólo cortaran una *flor* cuando realmente matan un animal.

El sacrificio realza un sistema en el que se crea una identificación entre el verdugo y la víctima, pues ambos deben cumplir ciertas características o seguir ciertos patrones de conducta. Además, resulta muy sintomático el papel que juegan los hermanos Vicario como matarifes de puercos, pues este oficio lo han de reflejar al matar a Santiago, ya que, en ese momento, “tratando de acabar para siempre, Pedro Vicario le buscó el corazón, pero se lo buscó casi en la axila, donde lo tienen los cerdos.” (García, 1989, 123) Esta descripción semeja un método para la matanza de un cerdo, en el que el sacrificador sujeta al animal y comienza a perforarlo por debajo de la pata delantera izquierda con un arma larga y delgada.

Ahora bien, el hecho de que sean gemelos y, obviamente, exista una identificación física entre ambos personajes, reitera su unión y magnifica su fuerza, puesto que ambos integran un ser múltiple, es decir, cuando uno flaquea, el otro estará ahí para suplir y alentarlo, como si fuesen dos vicarios en una misión apostólica a la que no pueden ir solos. El texto insiste en esta idea, pues afirma, por ejemplo, que “cuando la determinación le falla a Pedro Vicario en el momento que el alcalde los desarma, es cuando Pablo toma la determinación de seguir con el plan” (García, 1989, 65), es decir, ambos personajes aparecen como uno mismo, sus debilidades son superadas por el poder del doble, por una doble imagen, por una extensión de sí mismo.⁴⁹

⁴⁸Para la concepción de los pensamientos primitivos, los animales aparecen más dotados de ciertos poderes mágicos que todos los seres, así, la cacería presupone una relación mágica mítica que se establece entre el cazador y la presa, pues el último ha de seguir determinadas reglas prácticas y ciertos rituales. (Cassirer, 1972, 228)

⁴⁹“Su condición de gemelos los convierte a ellos mismos, de acuerdo con el mito, en personajes dispensables, sacrificables. Además, pueden actuar como si fueran uno aunque sean dos, lo que diluye la responsabilidad del acto a cometer.” (Eizaguirre, 1994, 43)

Esta caracterización permite vincularlos con dos gemelos mitológicos: Cástor y Pólux. Júpiter, enamorado de Leda, se transformó en cisne para satisfacer su pasión. “Esta princesa puso dos huevos, del uno que era de su marido Tíndaro, salieron Cástor y Clitemnestra, ambos mortales; y del otro, fruto de su trato con Júpiter, nacieron Elena y Pólux, revestidos de la inmortalidad por su origen celestial.” (Noël, 2003, 290).

Entre sus hazañas, se cuenta que libertaron a su hermana Elena, quien había sido arrebatada por Teseo y más adelante, en una riña contra Idas y Liceo, muere Cástor y su hermano Pólux ruega a Júpiter que le conceda la inmortalidad, pero al no ser atendidas íntegramente sus plegarias, ésta quedó dividida entre ambos, de manera que vivían y morían alternativamente. “Esta fábula está fundada en que cuando, después de su muerte, fueron convertidos en astros y colocados en el Zodiaco, formando uno de sus doce signos con el nombre de Géminis o gemelos, una de las estrellas que le componen se oculta en el horizonte cuando la otra aparece. (Noël, 2003, 291-292) A estos gemelos, sacrifican los romanos corderos blancos y en los monumentos antiguos se les representa con una pica en una mano y con la otra sujetan una brida de caballo.

Así, puede plantearse una influencia de los gemelos de la mitología griega en los personajes de García Márquez: los hermanos Vicario también libran a su hermana de castigar a Santiago Nasar; cuando la determinación decae en uno, el otro hace frente, tal como las estrellas de Géminis; a ellos es entregado el cordero de sacrificio –Santiago Nasar– y ambos portan las picas o armas para la lucha.

Los gemelos Vicario son tan parecidos que, unos momentos antes de perpetrar el crimen, Cristo Bedoya se percata de que Pablo Vicario “estaba tan pálido como el 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 cual de los dos era cuál.” (García, 1989, 113). Sin embargo, esta apreciación es llevada al dramatismo por Clotilde Armenta, la tendera, quien dijo que los gemelos “parecían dos niños”, y esa reflexión la

asustó, pues siempre había pensado que sólo los niños son capaces de todo. (García, 1989, 59)

No hay que olvidar que el narrador hace notar que los hermanos no querían cumplir tal acción, pero nadie, ni la autoridad civil ni la religiosa, se lo impide. Por eso a Pablo no le queda más que decirle al hermano: “esto no tiene remedio, es como si ya nos hubiera sucedido.” (García, 1989, 66) Aquí se ve la configuración del poder mítico del pensamiento y de la palabra, resumido en la antelación de una acción, como cuando Santiago es capaz de afirmar a la tía Wenefrida Márquez que lo han matado.

Aun así, ellos no podían hacer nada, pues su obligación era satisfacer las ansias de un pueblo ávido de sangre y reintegrar los valores familiares y comunitarios, deben preservar la condición virginal y el valor masculino a cualquier precio: Pedro Vicario, por ejemplo, se afeita con el cuchillo de destazar en la tienda Clotilde Armenta y a ésta le parece el colmo del machismo y sólo afirma que “parecía un matón de cine.” (García, 1989, 67)

Aquí observamos la claridad de la imagen asesina, dispuesta a matar, a sangrar, a demostrar autoridad, determinación, valor, ese cuchillo de destazar es una extensión de su cuerpo, Pedro Vicario se prepara para un enfrentamiento cruento del que sabe saldrá victorioso. Aun así, antes de cometer el crimen, ambos hermanos pasan a la casa de Prudencia Cotes, novia de Pablo, a tomar una taza de café, sin embargo, ellos ya no pueden esperar y la madre de Prudencia Cotes sólo dice: “Me lo imagino, hijos, el honor no espera.” (García, 1989, 66)

2.3.6. El retorno de los hombres de arena

En este sentido, queda cerrado el último triángulo de esta *muerte tan anunciada*, la trinidad del crimen integrada por el testigo –Bayardo San Román– y los ejecutores –los hermanos Vicario–. Lo interesante de estos dos personajes es que, a diferencia de las otras tríadas femeninas que pierden, en algún sentido, su carácter celeste o divino, los gemelos crecen y se convierten

en un paradigma de honor y valor, tanto, que si no lo hubieran hecho así, el texto nos dice que Petra Cotes jamás se habría casado con Pablo Vicario si no cumplía como hombre. Ellos se convierten en los depositarios del honor y de la sangre, aunque su vida carezca de algún mérito, pues Pablo termina casado para siempre con Petra Cotes y Pedro se reintegra a las fuerzas militares.

La única víctima, entonces, parece ser Bayardo, quien casi parece pasada la tragedia; sin embargo, su fin es controvertido, pues Ángela, al ser desdeñada, tuvo un acceso y se volvió loca de amor por él y comenzó a escribirle una carta semanal durante media vida, las cuales iban desde “esquelas de compromiso, después fueron papelitos de amante furtiva, billetes perfumados de novia fugaz, memoriales de negocios, documentos de amor, y por último fueron las cartas indignas de una esposa abandonada que se inventaba enfermedades crueles para obligarlo a volver.” (García, 1989, 98)

En esencia, el mito forma parte de nuestra realidad e incluso de nuestra modernidad americana, pues se integra en una creencia puritana de carácter sacrificial, en la que preferimos seguir pagando con el sudor de nuestra frente y la renuncia al gozo la deuda hipotecaria contraída con el cristianismo, con el fin de alcanzar el bien supremo, la salvación, aunque sea en el más allá. (Echeverría, 2011, 14)

Esta misma modernidad exalta la supremacía de los valores humano-laborales de la riqueza social, donde se anulan los usos naturales, casuales y fortuitos que no pueden servir de sustrato inmediato al valor mercantil. De este modo, los habitantes del pueblo materializan a la mujer y la hacen objeto; por esta razón, Bayardo San Román pretende comprar a Ángela por medio de sus encantos y así, requiere que éste ser sea nuevo, virgen y puro, pues, de otra forma, no estaría cortado a imagen y semejanza de la mercancía-capital, que es aquella que sustituye al ser humano en la vida social moderna.

3. De cronista a narrador de mitos

Después de revisar algunas categorías míticas que articulan *Crónica de una muerte anunciada*, es necesario hablar del responsable de convertir un simple argumento en un relato con motivos míticos: el narrador. Él, al igual que los personajes, se transfigura, pues llega a cumplir las funciones de espectador del suceso, cronista y, además, es capaz de utilizar recursos narrativos para realzar el carácter mítico de su obra.

En este sentido, se hablará del papel del narrador dentro de los eventos que antecedieron y siguieron a la muerte de Santiago Nasar, su falta de caracterización, la descripción de su casa y de su entorno familiar, sus acciones y la exposición de algunos de sus pensamientos. Posteriormente, se revisarán las similitudes de este narrador-personaje con el autor: Gabriel García Márquez. Finalmente, veremos los hechos históricos que motivaron al escritor para contar esta historia y se analizará la estructura del mito establecida por Luc Brisson, para demostrar que el narrador elabora un texto con elementos discursivos míticos.

3.1. El cronista

Como otro personaje, el narrador de esta crónica aparece a lo largo de todo el texto, pero sólo esporádicamente. Nunca menciona su nombre y jamás se caracteriza o nos ofrece alguna nota descriptiva sobre su aspecto. Sólo sabemos que regresa veintisiete años después de la muerte de Santiago Nasar con el fin de recabar los últimos fragmentos necesarios para la elaboración de su texto periodístico.

El narrador vive en una casa lejos de la plaza grande, en un bosque de mangos frente al río, es hijo de Luisa Santiago y, aunque su padre llega a formar parte de la obra, tampoco conocemos su nombre, sólo sabemos que toca el violín. Sin embargo, podemos inferir que tiene hermanos, entre los que se encuentran: Luis Enrique (García, 1989, 45), su compañero de parrandas en

la boda de Ángela Vicario; Margot, que parece enamorada de Santiago Nasar y a quien invita a desayunar caribañolas de yuca (García, 1989, 22); Jaime, quien tiene siete años en el momento de la tragedia; su hermana la monja y otros hermanos más pequeños. (García, 1989, 27)

La participación del narrador en el drama aparece claramente delineada: él estaba celebrando los festejos de la boda de Ángela junto con Cristo Bedoya, su hermano Luis Enrique y Santiago Nasar, hasta antes de las cuatro de la mañana, momento en el que se va al prostíbulo de María Alejandrina Cervantes. Cristo Bedoya va a la casa de sus abuelos, Luis Enrique entra a su casa por la puerta de la cocina, que su madre dejaba sin cerrojo para que su padre no los sintiera entrar, mientras que Santiago regresa a dormir una hora antes de ir a recibir al obispo. Fue durante su parranda, cuando a Santiago Nasar se le ocurrió que podrían ir a la colina del viudo de Xius a cantarles a los recién casados, el narrador nos dice que su hermano Luis Enrique, “que entonces tocaba la guitarra como un profesional, improvisó en honor de los recién casados una canción de equívocos matrimoniales.” (García, 1989, 71)

Con relación a sus pensamientos, el narrador ofrece muy pocas opiniones, como aquella que hizo acerca de la seriedad y tristeza de Bayardo San Román o la belleza de la quinta del viudo de Xius, sin embargo, sorprende que él sea de los pocos que ignoran que los gemelos Vicario andan buscando a Santiago Nasar para matarlo: “todo el mundo estaba despierto para recibirlo y éramos muy pocos quienes no sabíamos que los gemelos Vicario estaban esperando a Santiago Nasar para matarlo, y se conocía además el motivo con sus pormenores completos.” (García, 1989, 63)

Finalmente, además de la descripción de la parranda y la serenata que van a dedicar a los recién casados, el narrador nos declara que, en la inconsciencia de la parranda, le propuso matrimonio a Mercedes Barcha, que en entonces acababa de terminar la escuela primaria (García, 1989, 47); posteriormente se refugia en el regazo apostólico de María Alejandrina Cervantes, que es una meretriz. Sucedida la tragedia, el narrador le ayuda a Divina Flor a detener a los perros acezantes que amenazan con comerse las

tripas floridas de Santiago, al tiempo que se encarga de que no hubiese flores en el entierro de su amigo.

3.2. Narrador, autor y metatextualidad

A juzgar por las relaciones familiares y algunos datos someros que nos ofrece el narrador, es posible establecer un principio de identidad entre éste y el autor de esta crónica: Gabriel García Márquez, quien nació el 6 marzo de 1927 en Aracataca, Colombia. La madre del autor se llamaba Luisa Santiaga Márquez Iguarán y también él tenía una tía llamada Wenefrida Márquez Mejía, como se nos relata en *Crónica*. Es el mayor de once hermanos, entre los que se encuentran: Luis Enrique, quien es un año más pequeño que el autor; Margarita –Margot–, quien nació en Barranquilla en 1929; Aída Rosa, que se convertiría en monja; Jaime, que nació en 1940 en Sucre; y otros tres hermanos más pequeños que Jaime: Hernando, Alfredo Ricardo y Eligio Gabriel. Todos estos datos concuerdan, evidentemente, con la familia del narrador de esta obra. (Saldívar, 2005, 20)

El escritor colombiano fue también un agente vendedor de libros, como el narrador, quien vivió “una época incierta en que trataba de entender algo de [sí] mismo vendiendo enciclopedias y libros de medicina por los pueblos de la Guajira” (García, 1989, 93), pues Julio César Villegas montó en Barranquilla un negocio de venta de libros a plazos y convenció a Gabriel de que fuera uno de sus agentes, así, el autor de *Crónica de una muerte anunciada* visitó los pueblos del César y la Guajira en el año de 1953 con el único fin de vender estos textos técnicos a médicos, abogados, jueces, notarios y alcaldes. (Saldívar, 2005, 262)

Además, Gabriel García Márquez sí se casó con Mercedes Barcha. Ella realmente acababa de terminar la primaria cuando se conocieron en un baile de estudiantes, fue entonces cuando él le propuso matrimonio y se lo cumplió el viernes 21 de marzo de 1958 a las once de la mañana, “cuatro años después

de haberse prometido en matrimonio y trece después de haber estado atizando un noviazgo a fuego lento, sin prisas y sin pausas.” (Saldívar, 2005, 339)

No obstante, existe una diferencia entre narrador y autor, pues el autor corresponde a una entidad real, mientras que el narrador es un autor textual que enuncia un discurso (Reis, 1996, 156), en este caso, la historia de la muerte de Santiago Nasar. En *Crónica*, el narrador es homodiegético pues éste es “la entidad que vehicula informaciones adquiridas por su propia experiencia diegética; esto quiere decir que, habiendo vivido la historia como personaje, el narrador ha extraído de ahí las informaciones de que carece para construir su relato.” (Reis, 1996, 156) Así, este narrador es responsable de la organización del tiempo o marcar regímenes de focalización, al tiempo que se le consiente la posibilidad de anticipar acontecimientos, elidir o suprimir eventos y, sobre todo, hacer uso de una autoridad conferida por el conocimiento de la historia y la experiencia adquirida.

No obstante, el narrador no sólo presenta los datos que enmarcan la muerte de Santiago Nasar, sino que nos cuenta cómo él mismo ha obtenido la información, es decir, nos comunica su papel dentro del drama, su convivencia con Santiago Nasar y los vínculos familiares que los unían; deja ver las pláticas que mantuvo con la gente del pueblo sobre la tragedia y presenta algunas de sus declaraciones, las cuales se complementan con los 322 folios del sumario que rescata del Palacio de Justicia de Riohacha.

Entonces, además de ser personaje y testigo, el narrador nos habla de su oficio, pues después de casi treinta años de recuperar información, nos dice cómo se enteró de lo que pasó y cuáles fueron sus fuentes. Entonces, *Crónica de una muerte anunciada* es el discurso de cómo el narrador ha construido su relato, en consecuencia, se da un ejemplo de metatextualidad, que consiste en “la relación –generalmente denominada ‘comentario’–que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo.” (Genette, 1989, 13). Así, *Crónica* puede verse como el texto de cómo se escribió el discurso de la muerte de Santiago Nasar que, como se ha visto, retoma varios principios míticos.

La historia de *Crónica* en la realidad

La historia de Santiago Nasar tiene un antecedente real en la vida del autor: la tragedia de su amigo Cayetano Gentile Chimento, quien murió el 22 de enero de 1951 a causa de los pasquines que asolaron a la comunidad de Sucre. En estos pasquines se hacían ciertas acusaciones de forma anónima, dando lugar a diversos incidentes e incluso a algunos hechos de sangre que terminaron por envenenar la atmósfera del pueblo. Así, fue en este contexto de sospechas mutuas, acusaciones y violencia subterráneas que los hermanos Chica Salas asesinaron a Cayetano, para reparar la afrenta de su honor ultrajado.⁵⁰ (Saldívar, 2005, 233)

Sin embargo, ésta no es la única situación verídica que enmarca la trama de *Crónica de una muerte anunciada*, pues la historia del duelo mortal entre el abuelo materno del autor y Medardo Romero guarda muchas similitudes con la muerte de Santiago Nasar. El abuelo del autor se llamaba Nicolás Márquez y Medardo era el hijo natural Medarda Romero y Nicolás Pacheco.

Se decía que Medarda Romero era madre soltera y muy poco sujeta a las convenciones del resto de los mortales, por lo cual pululaban sobre ella comentarios acerca de que “le hacía favores” a cierto hombre. Un rumor popular hizo que Medarda creyera que el general Nicolás Márquez lo había afirmado en voz alta, así que ésta le exigió la recuperación de su honra a su hijo Medardo. Con pasquines y agresiones verbales, Medardo siguió alimentando el deseo de venganza de su madre, mientras que el coronel se preparaba en silencio para un duelo mortal. Dasso Saldívar nos cuenta, entonces, que

⁵⁰ Eligio García reafirma esto, pues nos dice que, para escribir la historia, Gabriel García Márquez se había inspirado en un hecho real, ocurrido 35 años atrás en un pueblito de la costa Caribe colombiana. “Con técnicas propias del reportaje moderno y de la literatura, de su literatura de prestidigitación y encantamiento, el escritor convirtió el hecho real, que involucró amigos y familiares suyos, en una historia de ficción absoluta.” (1987, 12)

el duelo tuvo lugar en un callejoncito que desembocaba en los potreros, adonde había salido Medardo por la tarde a cortar un poco de hierba para su mula. El callejoncito hace años que desapareció. En su lugar, entre las actuales calle 11 y carrera 6ª, se encuentran dos casas viejas, suburbiales, que, sin embargo, los barranqueros siguen señalando como el “callejón sin salida donde Nicolás Márquez mató a Medardo Romero el día de la octava de la Virgen del Pilar”, es decir, el 19 de octubre. Medardo entraba vestido de *lino blanco*, con un paraguas en una mano y un bojote de paja en la otra, bajo una *llovizna* pertinaz a las cinco de la tarde. En esas condiciones, su monumental figura fue un blanco perfecto a la puntería legendaria del coronel, quien lo esperaba impecablemente vestido con su paraguas bajo la lluvia. Como si no fuera a matar a un hombre sino a cumplir un rito, Nicolás Márquez le gritó cuando lo vio entrar con el bojote de paja: “Medardo, ya arreglé mis asuntos; ¿estás armado?”. “Sí, estoy armado”, fue lo único que alcanzó a contestar Medardo antes de que lo alcanzaran dos tiros certeros. Guiada por los disparos, Gregoria Cantillo, la anciana que vivía sola en una casa vecina, salió a la calle, avistó el tamaño de la tragedia e increpó al coronel: “¡Ay, lo mataste!”, y él, con su parsimonia habitual, lo admitió: “Sí: la bala del honor venció al poder!”. (Saldívar, 2005, 41)

Así, aunque Cayetano Gentile Chimento fuese exterminado por dos hermanos como Santiago Nasar, y Medardo Romero haya muerto bajo la llovizna con ropa de lino blanco por cuestiones de honor, igual que el protagonista de *Crónica de una muerte anunciada*, la verdad es que el narrador trasciende su papel de cronista y, como hemos visto en los apartados anteriores, transmite esta *nota roja* con muchas de las características del mito.

3.3. El carácter mítico de *Crónica de una muerte anunciada*

Después de ver la caracterización del narrador, su vinculación con el autor, el ejercicio de metatextualidad presente en esta obra y revisar las historias de Cayetano Gentile Chimento y Medardo Romero como un antecedente histórico de *Crónica*, es necesario seguir con el análisis de la configuración del mito, no ya sólo en sus categorías como se ha hecho en los capítulos anteriores, sino

en su misma particularidad y estructura, lo cual nos permitirá establecer que el narrador otorga un carácter mítico a su obra.

Como se ha visto ya en la introducción, para las sociedades primitivas y arcaicas, el mito es considerado como la expresión de una verdad absoluta, puesto que refiere una historia sagrada, una revelación trashumana que ha tenido lugar en el alba del Gran Tiempo, *in illo tempore*. Así, siendo real y sagrado, el mito se vuelve ejemplar y, en consecuencia, repetible, pues sirve de modelo y de justificación para los actos humanos.⁵¹ (Eliade, 1961, 19)

Después de esta descripción del mito y de haber revisado cómo opera el pensar mítico en los sueños, el tiempo, el espacio y los personajes, vale la pena considerar algunos aspectos que comparten los mitos y *Crónica de muerte anunciada*. Ante todo, esta obra es ofrecida al lector como un testimonio fidedigno, real, que se sustenta en la acuñación del término *crónica*, en la labor investigadora y detectivesca del narrador, en la fidelidad del testimonio de las personas que están involucradas en la muerte de Santiago Nasar y, aún más, en la identidad biográfica que guarda dicho narrador con el autor, Gabriel García Márquez.

La muerte de Santiago se sacraliza desde varias perspectivas míticas, por ejemplo, desde el momento en que la distinción entre la vigilia y los sueños se borra, con lo cual se crea una atemporalidad mitológica en la que el tiempo histórico no es importante, sino *illo tempore* en el que los sueños tenían la misma valía que la realidad; del mismo modo, la fiesta nupcial de Ángela Vicario y Bayardo San Román, el consecuente sacrificio de animales, la llegada del obispo y la muerte de Santiago permiten situar la narración en un espacio contemporáneo al mito, desde el momento en que los participantes recitan o imitan los gestos o acciones de personajes ejemplares; y, finalmente, puede

⁵¹Un ejemplo muy simple pero significativo de esto puede encontrarse en el *Códice Florentino*, donde se cuenta que, en el pasado, Nanahuatzin y Tecciztécatl fueron elegidos para arrojar y crear así la nueva era cósmica, lo cual muestra una verdad absoluta, que consiste en la inestabilidad del mundo y la convicción de que los dioses mismos debían sacrificarse para que siguiera fluyendo su energía, es decir, su fuerza era trashumana. Asimismo, esta cosmogonía servía para realzar un hecho ejemplar, por medio del cual quedaban justificados los sacrificios humanos en gran escala para mantener siempre el impulso del sol. (Eliade, 1999a, 56)

mencionarse la sacralización del espacio, que se realiza por medio del puente que crea la bala entre la casa del protagonista –espacio profano– y la iglesia –espacio sagrado–.

Con la aparición de ángeles en medio de los hombres o la visión de ánimas de barcos negreros, queda justificada la presencia del componente mítico trashumano en esta crónica, que también se refleja en las facultades que llegan a adquirir Plácida Linero, Luisa Santiago y Suseme Abdala, que se convierten en las depositarias de las revelaciones divinas; o la importancia de Divina Flor, Flora Miguel y Ángela Vicario, como seres divinos o celestes capaces de determinar la vida de un hombre.

Crónica de una muerte anunciada es ejemplar, pues puede afectar a cada uno de los que la conozcan, podemos situarnos o identificarnos con alguno de los personajes o las eventos que en éste se presentan: la imposibilidad para acceder a la verdad, el violento valor del honor, la conservación de la dignidad familiar, la importancia de la virginidad, las determinaciones del machismo o la inexorabilidad del destino. Estas situaciones son vigentes y reflejan los móviles que rigen nuestra existencia, pues los mitos son “siempre de índole etnológica y sirven para explicar fenómenos inherentes a la experiencia humana.”⁵² (Eliade, 1999, 276)

El emisor del mito

Al igual que los mitos tradicionales, *Crónica de una muerte anunciada* es la expresión de la verdad de su autor y es, también, una historia sagrada de revelaciones trashumanas inmemoriales que puede servir de ejemplo, o bien, repetirse. En este sentido, el narrador deja de contar una simple historia para

⁵²En palabras de Ernst Cassirer: “en el proceso mitológico el hombre no tienen que tratar con cosas; lo que mueve el proceso son fuerzas que surgen en el interior de la conciencia.” (1972, 25) En este sentido, el propio García Márquez afirma que “la imaginación no es sino un instrumento de elaboración de la realidad. Pero la fuente de creación al fin y al cabo es siempre la realidad.” (García, 2000, 42)

dotarla de motivos míticos; así, ahora se analizarán los principios discursivos que Luc Brisson atribuye al mito en la obra del escritor colombiano. Estos elementos son, a saber: información, medios de transmisión, fabricación, narración, recepción, imitación y persuasión.

La historia del mito es muy antigua, pues ya filósofos como Platón creían en éste como una instancia de comunicación: “un discurso por el cual se comunica lo que una colectividad dada conserva en la memoria de su pasado y lo transmite oralmente de generación en generación, tanto si ese discurso lo ha elaborado un técnico de la comunicación como el poeta, como si no.” (Brisson, 2005, 17)

En este sentido, el narrador del mito rescata el recuerdo vivo de una comunidad y lo transmite, no sólo por medio del discurso oral, sino que lo petrifica e inmortaliza en la letra escrita, pues materializa la obsesión de un pueblo que no pudo hablar de otra cosa durante muchos años y cuya conducta diaria, “dominada hasta entonces por tantos hábitos lineales, había empezado a girar de golpe en torno de una misma ansiedad común.” (García, 1989, 101) Sobresale, entonces, la supremacía de la memoria colectiva sobre la individual, en la que cada uno forja sus propios mitos, aunque es claro que no puede existir memoria colectiva sin memoria individual, sin embargo, para conservar la vivencia de un acontecimiento durante un largo periodo es necesario que un número considerable de individuos contemporáneos se esfuerce en transmitirlo.

Ahora bien, no todo lo extraordinario puede llegar a ser objeto de la memoria colectiva, se requiere que este evento “sea significativo respecto a los valores de la colectividad de que se trata” (Brisson, 2005, 30), sólo se retiene aquello que se integra en el sistema de valores de esa comunidad, ya sea de forma positiva o negativa. Esto lo demuestra el narrador de *Crónica*, cuando afirma que un hecho tan salvaje y bestial como el acribillamiento de un hombre, pudo tener como causa la omisión y aceptación de todo un pueblo o cuando destaca la importancia de mantener los códigos de honor, incluso a costa de sangre.

Información

Si el mito rememora acontecimientos pasados y es objeto de una tradición, esto implica dos consecuencias que permiten oponer el mito a un discurso verdadero: la primera consiste en la ausencia de datación precisa del evento mítico y, en consecuencia, la ignorancia de lo que se ha producido realmente. (Brisson, 2005, 33)

Así sucede en la narración de *Crónica de una muerte anunciada*; lo único que sabemos es que Santiago Nasar murió un lunes de febrero a las siete de la mañana, pero nunca se menciona un año concreto. De hecho, el narrador habla del tiempo en términos inmemoriales, informa que en una madrugada de vientos, *por el año décimo*, a Ángela Vicario la despertó la certidumbre de que Bayardo San Román estaba desnudo en su cama (García, 1989, 99), con lo cual el narrador se aleja de toda precisión histórica. Además, prevalece cierta ignorancia de lo sucedido, ya que la incertidumbre no radica en saber quién mató a Santiago Nasar o por qué lo hizo, sino en la certeza de su culpabilidad.

La oralidad es trascendental en el mito, pues en éste “el pasado llega a ser presente cada vez que es transmitido, y al no poder distinguirse fabricación, emisión y recepción de un mensaje, se reconstruye el contenido del mensaje transmitido en función de las exigencias del contexto (religioso, político, social, económico, etc.)”, de ahí la plurivalencia del mito. (Brisson, 2005, 35)

Esta plurivalencia o múltiple contextualización del mito se comprueba al explorar los múltiples estudios que de esta obra se han hecho.⁵³ Además, la vitalidad de esta crónica de perfiles míticos se muestra en su actualización en

⁵³ Por ejemplo, pueden citarse los artículos que aparecen en la compilación titulada *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*, editada por Ana María Hernández de López, (1985, 209-313). En ésta se estudia la obra desde distintas perspectivas, a saber: “La significación de la epígrafe en *Crónica de una muerte anunciada*” (Hernández de López, 1985, 209-218), “El halcón y la presa: identidades ambiguas en *Crónica de una muerte anunciada*” (Jarvis, 1985, 219), “Identidad cultural en *Crónica de una muerte anunciada*” (Lemaître, 1985, 231-237), “El neorrealismo de Gabriel García Márquez” (López de Martínez, 1985, 239-249), “De *El Carnero* a *Crónica de una muerte anunciada*” (Ríos, 1985, 251-260), “La construcción panóptica en *Crónica de una muerte anunciada*” (Rodríguez, 1985, 261-266) y “*Crónica de una muerte anunciada*: historia o ficción” (Rufinelli, 1985, 271-283).

otros medios como lo son el cine y el teatro. *Crónica de una muerte anunciada* es también una película de 1987 dirigida por Francesco Rosi, producida por Francis von Bürene interpretada por Rupert Everett, Ornella Muti, Irene Papas, Lucía Bosé, Anthony Delony y Gian María Volontè. Asimismo, fue adaptada al teatro y puesta en escena por *La Cuadra de Sevilla* a cargo de Salvador Távora, con la colaboración literaria de Javier Rodríguez Piñero. (Gordillo, 1992, 395-403)

Medios de transmisión

Para Platón, la palabra *–phéme–* podía designar lo que hoy se denomina como “la tradición”, ésta podía ser de carácter religioso, pues consideraba la palabra de los dioses, demonios o héroes; o de un dominio profano, al tomar en cuenta las instituciones o hazañas militares; lo cual no era sorprendente, pues, “en el pasado, palabra divina y palabra humana tendían a confundirse, debido a la gran proximidad de los dioses con los hombres.” (Brisson, 2005, 45) Creo que esto se refleja claramente en *Crónica* por medio de los poderes sobrehumanos de la tríada de las sibilas, en la presencia de ángeles en medio de los hombres o en el valor simbólico que adquieren personajes cuyo nombre alude a los estratos divinos o celestes, tales como *Divina* Flor o *Ángela* Vicario.

Sin embargo, es ineludible que la sola transmisión oral implique una degradación importante del mensaje transmitido; debido a esto, algunos ciudadanos reconstruían las acciones del pasado y las registraban por escrito, pero, “cuando interviene en la transmisión de lo memorable, la escritura es siempre posterior. Se limita a fijar con marcas materiales en un soporte material el último estado hasta la fecha de la tradición sobre el tema” (Brisson, 2005, 50). Tal como sucede en la obra de Gabriel García Márquez, en la que el fabricante de mitos regresa varios años después de que ha sucedido el crimen, recuperando de su memoria y la ajena los sueños infaustos, los testimonios, las conversaciones, los augurios, las coincidencias funestas, las revelaciones, en esencia, *las astillas dispersas del espejo roto de la memoria*.

Fabricación

El responsable de asentar por escrito estos eventos memorables es, entonces, el fabricante del mito, sin embargo, este artífice no crea a partir de la nada, “sino abordando como un relato uno, o quizá más, elementos de una tradición dada, para preservarla o evocar el recuerdo en función de un contexto determinado.” (Brisson, 2205, 63)

De este modo, el narrador retoma, entre otros, “el *recuerdo* de que era una mañana radiante con una brisa de mar” (García, 1989, 8) –aquella en la que murió Santiago Nasar–, evoca “el *recuerdo* de gracia de las hermanas de Bayardo San Román” (García, 1989, 47) o, a éste el último, sólo como “un *recuerdo* de víctima.” (García, 1989, 90) A pesar de sus indagaciones y de recuperar vivencias marginales, este creador se adentra en las ruinas del pasado para preservar el mito de Santiago Nasar y Ángela Vicario, pues salva del Palacio de Justicia el sumario donde quedó establecida su historia, lo cual también se vincula con la búsqueda de información.

El creador nos informa que la planta baja de este edificio se inundaba con el mar de leva y los volúmenes descosidos flotaban en las oficinas desiertas: “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.” (García, 1989, 103)

La capacidad de adentrarse en el lugar remoto del pasado, fundiéndose en él bajo la perspectiva mítica del espacio, nos permite vincular al fabricante del mito con el adivino, él es quien sabe, “porque se acuerda y muestra el pasado a los hombres” (Brisson, 2005, 63), en consecuencia, se convierte en el mediador entre el mundo terrenal y espiritual, en beneficio de la vida y destino de los hombres.⁵⁴

⁵⁴ Así, por ejemplo, Mircea Eliade registra que, entre los indios sudamericanos no andinos de Argentina, Paraguay y Brasil, el chamán, que llegaba a conocer los designios divinos, se adornaba con plumas de ave para transformarse él mismo en pájaro y poder viajar, mediante

Narración

En la tradición griega, los encargados de contar un mito podían ser profesionales o no-profesionales, entre los primeros se encontraban los poetas –aunque los mitos podían ser en prosa– y sus subordinados: los rapsodas, los actores y coreautas; mientras que, entre los segundos, estaba la madre, la nodriza o la mujer vieja, que los contaban en función de las preocupaciones de la comunidad en aquel momento, dentro de un contexto marcado por los aspectos religiosos, políticos, competitivos, etc. (Brisson, 2005, 74)

Además, filósofos como Protágoras consideraban que los mitos debían contarse a los más jóvenes por personas mayores, pues estos poseen el dominio de la información y la comunicación. (Brisson, 2005, 75) Vale hacer notar, entonces, que el narrador de esta obra no cuenta su historia inmediatamente después de que ha ocurrido –como lo haría el cronista–, sino que espera 27 años, con el fin de poseer una investigación más exhaustiva, convirtiéndose, así, en un relator más experimentado y con mayor control de la información y comunicación.

Ahora bien, existe una regla que gobierna el relato de cada mito, se encuentra explícita en el *Gorgias*, donde Sócrates declara: “pero dicen que no está permitido dejar a medias ni aun los mitos, sino sólo después de haberles puesto una cabeza, para que [un mito] no ande vagando descabezado. Por consiguiente, contesta pues a lo que falta para que este discurso reciba de nosotros una cabeza.” [*Gorg* 505c 10-d3] (Brisson, 2005, 79) Así, la regla consiste en proseguir el relato hasta el final, siendo asimilado ese fin a una cabeza.

Esta misma disposición implica un principio de confianza, pues el relato de un mito se iguala a un viaje que constituye un peligro y del cual salimos salvos y arribamos a buen puerto. En el corpus platónico, Luc Brisson

drogas o técnicas psíquicas, a otras regiones del universo o a los tiempos primordiales. (Eliade, 1999a, 338)

encuentra cuatro pasajes donde aparece esta expresión de salvación. Uno de ellos se da cuando, al final del mito de Er⁵⁵, Sócrates le declara a Glaucón que el mito se ha salvado y no se perdió; y que ellos también podrán salvarse, si son persuadidos por él. (Brisson, 2005, 81)

El narrador del mito quiere salvar a los lectores, por eso advierte sobre las consecuencias de mantener vigentes determinados dogmas religiosos, comportamientos y prácticas sexistas, códigos de honor, valores familiares y actitudes morales reprobables que pueden convertirnos en blancos perfectos, para que la sociedad pervierta y diluya en nuestra sangre la ira de sus *tantas rabias atrasadas*. De esta manera, la obra es una exhortación para librarnos de ser enterrados en vida por el rigor de una madre hierro, vernos obligados a matar a un hombre para conservar nuestra dignidad o morir a punta de cuchillo a causa de una altanería desmedida.

Recepción

Aunque se ha dicho que los destinatarios del mito son preferentemente los jóvenes o los niños, esto varía según la naturaleza de los que cuentan el mito: “el relato de un mito toma siempre la forma de un debate cara a cara con los seres humanos que reaccionan unos en función de otros” (Brisson, 2005, 87). Así, resulta innegable el carácter humano de este tipo de narraciones y la clara presencia de una “censura preventiva” que invita al alma a la sensatez.

Cada uno de los habitantes del pueblo que aparecen en *Crónica de una muerte anunciada* es capaz de confundirse en la parranda de una boda descomunal y, al día siguiente, cuestionarse sobre el papel que le ha asignado la fatalidad en la muerte de un integrante de su comunidad, es decir, se encuentra frente a frente con el otro, con el cómplice y, simultáneamente, con el culpable, que puede ser él mismo.

⁵⁵Er, guerrero de Panfilia, muere en batalla, sin embargo, su cuerpo se mantiene incorrupto después de diez días y, dos días más tarde, revive en la pira funeraria, con lo cual el mito habla de la recompensa que recibirán las personas valerosas.

Imitación

Al relatar sucesos inmemoriales, el narrador de mitos elabora una imitación de ellos por medio del lenguaje; en consecuencia, los temas celestes o divinos pueden aparecer como una copia, mientras que los temas mortales y humanos son analizados minuciosamente, tal como se ve en algunos tópicos existenciales que rodean *Crónica de una muerte anunciada*, tales como la altanería, la dignidad familiar o la virginidad.

En este sentido, la imitación se vuelve evocación, “ya que hace aparecer en el mundo sensible, como si se tratara de realidades sensibles, realidades que son por naturaleza de otro orden.” (Brisson, 2005, 91) Esto se observa, por ejemplo, en la vitalidad de las experiencias oníricas de Santiago Nasar, en la flexibilidad entre los lindes de la vida y la muerte o en la sacralización de Santiago Nasar como cordero pascual. El carácter mimético de la narración se realza en el sentido de que, mientras en la exposición el enunciado denuncia a su autor, en la imitación, el autor renuncia a su yo en favor de otra instancia de enunciación a la que le otorga un estatuto de realidad y tras la cual desaparece, pues tiende a renunciar “a su identidad no sólo en palabras sino también en actos.” (Brisson, 2005, 94)

El fabricante del mito se hace ausente para dar paso libre a la realidad mitológica que le interesa mostrar: la muerte de Santiago Nasar, lo cual logra por medio de la estructura dialógica de su relato, pues su voz se mimetiza con los múltiples testimonios de personajes que nos hablan de visiones, insistencias raras, augurios, revelaciones, adivinaciones, hechizos y presentimientos. Su nombre, personalidad y aspecto son desconocidos y sus acciones se limitan a disfrutar, como todos, los festejos de la boda, visitar el prostíbulo de María Alejandrina Cervantes y asistir en el entierro de Santiago Nasar. Aun así, el valor imitativo del creador de esta obra cobra fuerza al renovar el sacrificio de Santiago Nasar, mediante un mimetismo dialógico.

A pesar de este carácter mimético del mito, cabe mencionar que los personajes y seres que intervienen en él no son análogos a ninguna otra

realidad accesible al intelecto o a los sentidos, se trata de entidades específicas, dotadas de consistencia ontológica, pues son capaces de mostrar las fragilidades del orden social en que nos desenvolvemos.

Persuasión

Finalmente, “la ambivalencia del mito, que presenta un carácter ilusorio, al estar dotado de una eficacia temible, lleva a Platón a describir el mito a la vez como un juego y como una actividad seria, asimilándolo por ello al hechizo y al encantamiento.” (Brisson, 2005, 103) Este aspecto mítico se logra en *Crónica* mediante la eficaz intervención del salvajismo psíquico del hombre, es decir, de la capacidad de deseo de la que ya se había hablado anteriormente y que se refleja, por ejemplo, en la configuración mítica de augurios y sentencias o en la certeza de que muertos como Yolanda de Xius pueden regresar a salvar los cachivaches de la felicidad.

Pero este juego del mito, que es juego de deseo y recreación, pretende generar la cordura del alma, como una consecuencia de su carácter salvífico, como se observa en la narración, donde “encantamiento y fascinación tienen uno y otro como objetivo curar el alma humana de la falta de razón” (Brisson, 2005, 112) Así, estas facultades mágicas del mito se presentan en la obra, por ejemplo, en los mecanismos de adivinación de Plácida Linero o Luisa Santiago, en los hechizos de Bayardo San Román como el héroe venido del mar o, también, en el maleficio de las moiras: Ángela Vicario, Flora Miguel y Divina Flor, que se recrean con el hilo vital de Santiago Nasar.

Ahora bien, son las personas jóvenes las más propensas a sufrir el estadio del salvajismo de la vida humana, por esta razón es que los mitos eran contados a los infantes y jóvenes, ya que podían revelar verdades de la experiencia humana para persuadir y modelar sus almas. En este sentido, el propio Gabriel García Márquez se recrea en la imagen de su narrador para ofrecernos la visión de una verdad, pues afirma: “*Crónica de una muerte anunciada*, para no citar sino uno de mis libros, es sin duda una radiografía y al

mismo tiempo una condena de la esencia machista de nuestra sociedad. Que es, desde luego, una sociedad matriarcal.” (García, 2000, 140)

En conclusión, a partir del examen de los elementos que integran el mito, desde la perspectiva de Brisson, podemos concluir que *Crónica de una muerte anunciada* ejemplifica muy bien los elementos que el autor atribuye al mito, ya que el narrador presenta, ante todo, un cúmulo de información, un mensaje, el cual está integrado por sus recuerdos y los testimonios orales de los actores del mito. Esta obra es fabricada también con la ayuda de testimonios escritos, lo cual convierte al relator en un sabio que muestra el pasado a los hombres, pues ve su labor narrativa como una misión salvífica. Así, en la imitación de los modelos mitológicos, el narrador pretende persuadirnos de la verdad de su mensaje.

Conclusiones

Gabriel García Márquez elabora una obra de carácter mítico al escribir *Crónica de una muerte anunciada*, como lo prueban la gran cantidad de estudios que han abordado diversos aspectos del mito en esta obra o la revisión que he realizado en relación con los presupuestos filosóficos establecidos por Ernst Cassirer y Luc Brisson, los religiosos y etnológicos de Mircea Eliade y otros que ayudan a confirmar esta idea.

Esta perspectiva mítica en *Crónica* es la consecuencia de las experiencias que determinaron la infancia del autor, en una casa donde la mitad de los cuartos estaba dedicada a la memoria de los familiares muertos y quienes, en vida, inundaron la mente del niño aracatense con relatos fantásticos, legendarios y míticos. Además, este relato es el reflejo que dejó en el escritor la muerte de su amigo Cayetano Gentile Chimento y el duelo que vivió su abuelo materno con Medardo Romero.

Crónica de una muerte anunciada perfila su carácter mítico desde la visión real de los sueños, los cuales forman una parte importante en la vida del pueblo en el que se desarrolla la historia, pues las experiencias que suceden en estos tienen la misma validez que en la vigilia y por eso es posible que Plácida Linero pueda interpretarlos, tal como se llega a hacer hoy en día, cuando relatamos nuestros sueños en la espera de que alguien pueda darnos su significado y así evitar la zozobra que produce desconocer.

El segundo capítulo es el más complejo, pues habla de la muerte de Santiago Nasar desde tres perspectivas, en la primera se toma en cuenta el tiempo, el cual resulta tan flexible que termina diluyéndose en la espiral atemporal del mito, lo cual se refleja en las visiones, sentencias y en la aparición de Santiago como una extensión de su padre muerto. Esto no deja de producir una sensación de angustia, pues la muerte es el fin al que inexorablemente todos llegaremos, y sin embargo, en la no aceptación de este fin es donde surge el mito, esa capacidad de deseo que permite moldear un mundo más llevadero, por ser quizá más nuestro.

El mito nos ofrece el mundo en el que queremos vivir, aquel en el que la persona que amamos puede hablarnos desde el más allá en una sesión espiritista, como lo hace Yolanda de Xius; podemos vivificarla o hacerla presente en el recién nacido como sucede con Santiago Nasar, o tan sólo verla en la presencia fugaz que nos regalan los ensueños, si recordamos los recuerdos de Plácida Linero; el mito busca borrar nuestra ignorancia al darnos el delirio de interpretar aquellas visiones, augurios y sentencias que intentan, ilusoriamente, disminuir nuestras tinieblas e inevitable fragilidad. Indudablemente, somos adictos a los estímulos del mito para superar la soledad de nuestra existencia.

Posteriormente, la muerte se observa desde el motivo del espacio mítico, el cual se configura a partir de las necesidades espirituales del ser humano y de lo que se encuentra más inmediato mediante el principio parte-todo y el de semejanza. Así, la casa de Ángela Vicario representa la antesala al sacrificio de Santiago Nasar, la quinta del viudo de Xius es un paraíso que termina fundiéndose con el dolor y la muerte, y la vivienda de Santiago Nasar se sacraliza con el desplazamiento del proyectil que destroza un santo de tamaño en el altar mayor de la iglesia, frente a la plaza: imagen que alude a la inocencia de Santiago Nasar.

A partir de esa percepción, el cuerpo de Santiago Nasar se convierte en espacio sagrado, pues se transfigura en el cordero sacrificial, en la hostia envuelta en lino blanco, protagonista de la misa campal que esperaban que celebrara el obispo; sin embargo, el jerarca eclesiástico se muestra como un *deus otiosus* que deja este oficio en sus vicarios, los hermanos de Ángela, quienes toman el papel de sacrificadores y Bayardo San Román el de testigo.

Con todo, la imagen de Santiago Nasar no limita su transfiguración a la representación del cordero inmolado, pues él mismo se convierte en la muerte, lo cual se demuestra en el momento en que los habitantes del pueblo no quieren tocarlo, pues saben que a ese hombre lo van a matar; además, el dardo del pronunciamiento de Ángela sobre su nombre se transmuta en los

cuchillos que los hermanos Vicario descargan sobre los miembros de Santiago; así, podemos decir que Santiago portaba también la muerte en su vestido.

Al final de la visión mítica del espacio corporal, sólo nos queda recordar que a pesar de los símbolos que puedan recubrirlo, el cuerpo es materia y, como ella, ha de descomponerse. Todo principio mitológico muere si se destruye, pues no queda nada que rehacer en la conciencia, es entonces cuando el cuerpo del mito perece ante el cuerpo caído del crimen, el cuerpo judicial, el cuerpo que nace y muere.

El tercer motivo que envuelve la muerte de Santiago Nasar es la regeneración de los personajes de *Crónica* en actores del mito. Es en este apartado donde los actores se vanaglorian de sus fortalezas pero sufren el dolor de sus debilidades; como hemos visto, los hermanos Vicario se presentan como sacrificadores y Bayardo San Román como testigo, sin embargo, a comparación de estos, las mujeres se elevan por sus atributos divinos o celestes, justificando así, el título de esta tesis: *Mujeres de aire y hombres de arena: el mito en Crónica de una muerte anunciada*.

El mito se hace presente en el deseo de traspasar los límites del tiempo y el espacio racional, para mitificarlo mediante el conocimiento que sólo se alcanza por medio de ciertas facultades trashumanas. Estas facultades se presentan en las tres sibilas, representadas por Plácida Linero, la intérprete certera de los sueños ajenos; Luisa Santiaga, quien tenía hilos de comunicación secreta con la gente del pueblo; y Suseme Abdala, la matriarca centenaria que recetaba infusiones prodigiosas.

Sin embargo, las sibilas fallan en el momento preciso de transmitir su conocimiento divino, pues Plácida Linero no alcanza a vislumbrar la tragedia que ya se gestaba en el sueño que su hijo le había contado la mañana de su muerte; Luisa Santiaga, quien contaba a sus hijos lo que había sucedido en el mundo mientras ellos dormían, no conoce a tiempo el peligro que se aproxima y fracasa en el intento de avisarle a su comadre Plácida que van a matarle al hijo; y, por su parte, Suseme Abadala, la conocedora de los secretos de la naturaleza, prepara un infusión que sirve parcialmente, pues detiene la colerina

pestilente de Pablo Vicario pero, a su vez, desata el manantial florido de su gemelo.

Ellas sólo conocen, son incapaces de ejercer cualquier acción, pues el poder lo detentan las moiras, aquellos seres que conjuran y determinan la vida de los hombres, tal como lo hacen Divina Flor, Flora Miguel y Ángela Vicario con el hilo vital de Santiago, que cortan con su visión, deseo y palabra.

Divina Flor cree ver a Santiago vestido de blanco y con un ramo de rosas en la escalera, cuando realmente él viene huyendo de los hermanos Vicario; la novia de Santiago Nasar, Flora Miguel, al conocer la acusación que pesa sobre su prometido, cree que lo obligarán a casarse con Ángela Vicario y sufre una crisis de humillación, por lo que le arroja todas las cartas que él le había dado durante su noviazgo de compromiso. Al igual que el seductor del mundo entero, el seductor Santiago Nasar es abatido, en este caso, por su novia, que posee en el nombre la fuerza del arcángel Miguel y que, además, firma su posición deseándole la muerte.

Sin embargo, el personaje más emblemático del poder femenino es Ángela Vicario, ella representa la fuerza descomunal que cae sobre el hombre pues, con su sentencia, produce la muerte de Santiago Nasar, ella es la moira letal, que lanza su dardo certero como un espejo de la *Venus verticordia* de Dante Gabriel Rossetti, es el ángel de la muerte que venga la altanería de Santiago Nasar; Ángela es Eva, la que produce la caída del hombre pero también la que no es santa; Ángela es la fascinación y la perdición del varón: es la esfinge, la sirena, la medusa y la harpía.

A pesar de su poder, una visión machista del mundo hace que las mujeres de aire se desplomen cuando dejan de ser vírgenes, pues las tres moiras caen irremediabilmente y, paradójicamente, la medida de su encumbramiento es proporcional a su abatimiento terrenal pues, al final, Ángela estaba cada vez más desvalida en el marco de su ventana frente al mar; gorda y mustia, Divina Flor vivía rodeada de los hijos de sus amores perdidos y Flora Miguel era prostituida entre los caucheros por el teniente de fronteras con el que se había fugado por despecho.

Indudablemente, las mujeres que nos presenta García Márquez son enaltecidas o despreciadas de acuerdo a su virgo, lo cual refleja la falta de una conciencia del carácter femenino en la obra y, aún más, una ignorancia colectiva concerniente a la sexualidad y sus deseos, la cual provoca una producción de discursos sobre ella que terminan siendo diatribas erróneas, irracionales, afectivas o míticas, pues, a fin de cuentas, nadie puede robarle la voz a la cultura.

El último capítulo muestra el ejercicio de metatextualidad que se da en *Crónica de una muerte anunciada*, pues esta obra es el discurso de cómo se construyó la narración de la muerte de Santiago Nasar. Además, presenta la transfiguración del cronista-personaje en narrador del mito. El cronista aparece esporádicamente en la obra y, con esto, le otorga un carácter periodístico, judicial y real a su relato, lo cual es afianzado por la vinculación del narrador con el autor: Gabriel García Márquez, pues ambos llegan a compartir la misma familia y el mismo trabajo. Además, este carácter cronístico se fundamenta en dos hechos reales, como ya se ha mencionado.

Las consideraciones sobre la estructura del mito elaboradas por Luc Brisson son aplicables a la obra del autor colombiano, pues, al igual que el mito, *Crónica de una muerte anunciada* es el relato de una verdad absoluta, una historia sagrada de tiempos inmemorables que es narrada a través de revelaciones trashumanas y, en este sentido, es un mito ejemplar y repetible, ya que puede servir de modelo y justificación para los actos humanos, pues ante todo, el mito es la base de la realidad.

La revisión del mito en *Crónica de una muerte anunciada* manifiesta los principios básicos, míticos y naturales que aún perviven en la conciencia y su consecuente conflicto con la actualidad, que se demuestra en el artificio metatextual de la obra y en el carácter progresista-sacrificial que muestra su contenido. Esta obra hace patente el conflicto entre la forma natural y la forma de valor, propias de la modernidad americana.

Bibliografía

Bibliografía directa

- García Márquez, Gabriel (1986). *El otoño del patriarca*. México: Diana.
- _____ (1987). *Ojos de perro azul*. México: Diana.
- _____ (1989). *Crónica de una muerte anunciada*, México: Diana.
- _____ (1992). *Los funerales de la Mamá Grande*. Bogotá: Oveja Negra.
- _____ (1994). *Del amor y otros demonios*. México: Diana.
- _____ (2000). *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. México: Diana.
- _____ (2004). *El coronel no tiene quien le escriba*. Madrid: Anagrama.
- _____ (2004). *Memoria de mis putas tristes*. México: Diana.
- _____ (2007). *Cien años de soledad*. Colombia: Real Academia Española - Alfaguara.
- _____ (2010). *El amor en los tiempos del cólera*. México: Diana.
- _____ (2010). *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Barcelona: Plaza & Janés.

Bibliografía indirecta

- Ambrozio, Leonilda (1986). Morte/Nao Morte: O Mito de Cristo em *Crónica de uma morte anunciada*. *Revista Letras*, núm. 35, pp. 17-36.
- Bachelard, Gaston (1987). *La poética del espacio* [2ª ed., trad. de Ernestina de Champourcín]. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beguín, Albert (1954). *El alma romántica y el sueño* [trad. de Mario Monteforte Toledo]. México: Fondo de Cultura Económica.

- Berg, Mary G. (1986). Repetitions and reflections in *Chronicle of a death foretold*. En Shaw, Bradley A. & Vera-Godwin, Nora (Eds.), *Critical perspectives on Gabriel García Márquez* (pp. 139-156). Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Biblia* (1995). México: Verbo Divino.
- Bornay, Erika (1995). *Las hijas de Lilith* [2ª ed.] Madrid: Cátedra Ensayos Arte.
- Brisson, Luc (2005). *Platón, las palabras y los mitos. ¿Cómo y por qué Platón le dio nombre al mito?* [Comment et pourquoi Platon nomma les mythes, trad. de José María Zamora Calvo]. Madrid: Abada Editores.
- Boschetto, Sandra María (1986). The demythification of a matriarchy and image of women in *Chronicle of a death foretold*. En Shaw, Bradley A. & Vera-Godwin, Nora (Eds.), *Critical perspectives on Gabriel García Márquez* (pp. 125-137). Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Büren, Francis von (Productor) & Rosi, Francesco (Guionista/Director). (1987) *Crónica de una muerte anunciada* [Cinta cinematográfica]. Colombia-Italia-Francia: Focine-Italmedia Film-Soprofilms-FR3 Films.
- Cándano Fierro, Graciela (2003). *La harpía y el cornudo*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas - Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cassirer, Ernst (1972). *Filosofía de las formas simbólicas II: El pensamiento mítico* [trad. de Armando Morones]. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dieterich, Heinz (1996). *Nueva guía para la investigación científica*. México: Ariel.
- Echeverría, Bolívar (2011). *La modernidad "americana" (claves para su comprensión)*. Consultado el día 11 de 21 de marzo de 2011 de <http://www.bolivare.unam.mx/>
- Eliade, Mircea (1961). *Mitos, sueños y misterios* [trad. de Lysandro Z. D. Galtier]. Buenos Aires: Compañía General Fabril.
- _____ (1978). *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De la edad de piedra a los misterios de Eleusis* [trad. de Jesús Valiente Malla]. Barcelona: Paidós.

- _____ (1998). *Lo sagrado y lo profano* [trad. de Luis Gil Fernández]. Barcelona: Labor.
- _____ (1999a). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Desde la época de los descubrimientos hasta nuestros días* [2ª ed. Trad. de J. M. López de Castro]. Barcelona: Herder.
- _____ (1999b). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. De Mahoma a la era de las reformas* [trad. de Jesús Valiente Malla]. Barcelona: Paidós.
- Eyzaguirre, Luis (1994). Rito y sacrificio en *Crónica de una muerte anunciada*. *INTI: Revista de literatura hispánica*, núm. 39, pp. 37-45.
- Fernández, Teodosio (1992). García Márquez, mito e historia de nuestro tiempo. En Cobo Borda, Juan Gustavo (Ed.) *Gabriel García Márquez. Testimonio sobre su vida, ensayos sobre su obra* (pp. 108-109). Bogotá: Siglo del Hombre.
- Ferré, Rosario (1990). *El coloquio de las perras*, Puerto Rico: Editorial Cultural.
- Foucault, Michel (1983). *Vigilar y castigar* [trad. de Aurelio Garzón del Camino]. México: Siglo Veintiuno Editores.
- _____ (1994). *Sexualidad y poder* [trad. de Ánel Gabilondo]. Madrid: Folio.
- Fuentes, Carlos (2005). *Gringo viejo* [pról. de Luis Rafael Sánchez]. México: Planeta DeAgostini.
- García Lorca, Federico (2009). *Bodas de sangre* [20ª ed. de Allen Josephs y Juan Caballero]. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.
- García Márquez, Eligio (1987). *La tercera muerte de Santiago Nasar*, México: Diana.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* [trad. de Celia Fernández Prieto]. México: Taurus.
- Gordillo Álvarez, Inmaculada (1992). Tres crónicas de una muerte anunciada. Discurso literario, fílmico y teatral. En *Actas del IV Simposio Internacional*

de *Semiótica: describir, inventar, transcribir el mundo*. (pp. 395-403)
Madrid: Visor.

Graves, Robert (1985). *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza Editorial.

Hernández de López, Ana María (1985). La significación del epígrafe en *Crónica de una muerte anunciada*. En Hernández de López, Ana María (ed.), *En el punto de mira: Gabriel García Márquez* (pp. 209-218). Madrid: Pliegos.

Jarvis, Bárbara M. (1985). El halcón y la presa: identidades ambiguas en *Crónica de una muerte anunciada*. En Hernández de López, Ana María (Ed.), *En el punto de mira: Gabriel García Márquez* (pp. 219-229). Madrid: Pliegos.

Kerr, R. A. (2001). Archetropic imagery in García Márquez's *Crónica de una muerte anunciada*. *Hispanofila*, núm. 131, pp. 85-92.

Lemaître, Monique J. (1985). Identidad cultural en *Crónica de una muerte anunciada*. En Hernández de López, Ana María (Ed.), *En el punto de mira: Gabriel García Márquez* (pp. 230-237). Madrid: Pliegos.

López de Martínez, Adelaida (1985). El neorrealismo de Gabriel García Márquez. En Hernández de López, Ana María (Ed.), *En el punto de mira: Gabriel García Márquez* (pp. 238-229). Madrid: Pliegos.

Mocega-González, Esther P. (1987). La mecánica de los triángulos históricos y la trampa del círculo en *Crónica de una muerte anunciada*. *Revista Iberoamericana*, núm. 141, pp. 807-822.

Noël, Jean François Michel (2003). *Diccionario de mitología universal*. Madrid: Edicomunicación.

Palencia-Roth, Michael (1983). *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos.

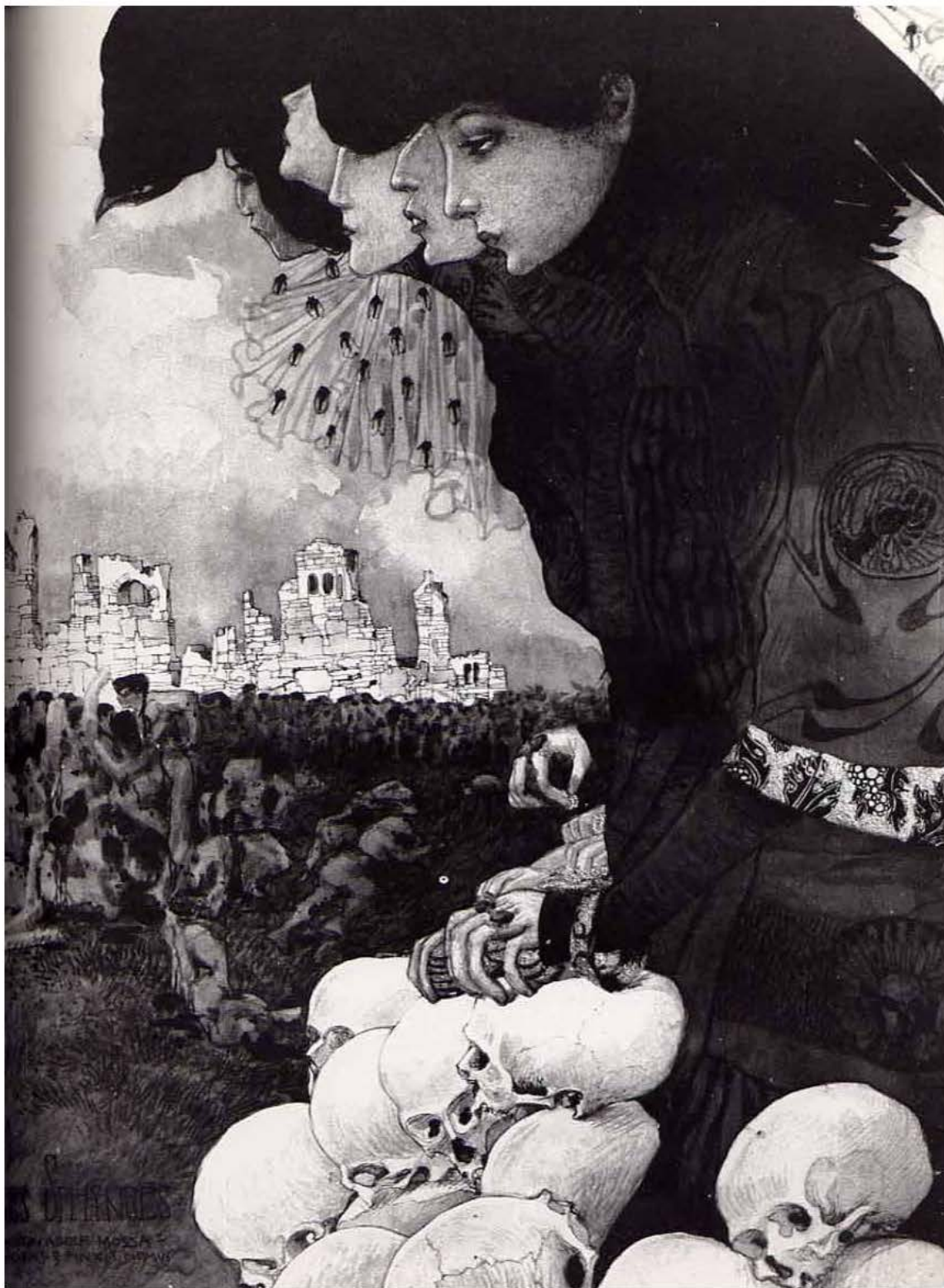
Penuel, Arnold M. (1987). The Sleep of Vital Reason in García Márquez's *Crónica de una muerte anunciada*. En McMurray, George (Ed.) *Critical Essays on Gabriel García Márquez* (pp. 188-209). Massachusetts: G. K. Hall & Co.

- Pellón, Gustavo (1988). Myth, Tragedy and the Scapegoat Ritual in *Crónica de una muerte anunciada*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, núm. 3, pp. 397-413.
- Quevedo, Francisco de. 2002. "Amor constante más allá de la muerte", *La fuente, los destellos y la sombra. Antología poética de los Siglos de Oro* [selección, prólogo y notas de David Huerta y Pablo Lombó] (p. 197). México: Alfaguara.
- Ríos, Alicia (1985). De *El Carnero* a *Crónica de una muerte anunciada*. En Hernández de López, Ana María (Ed.), *En el punto de mira: Gabriel García Márquez* (pp. 250-260). Madrid: Pliegos.
- Rodríguez, Adelaida Anselma (1985). La construcción panóptica en *Crónica de una muerte anunciada*. En Hernández de López, Ana María (Ed.), *En el punto de mira: Gabriel García Márquez* (pp. 261-269). Madrid: Pliegos.
- Rodríguez-Vergara, Isabel (1991). *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*. Madrid: Pliegos.
- Ruffinelli, Jorge (1985). *Crónica de una muerte anunciada: historia o ficción*. En Hernández de López, Ana María (Ed.), *En el punto de mira: Gabriel García Márquez* (pp. 261-269). Madrid: Pliegos.
- Saldívar, Dasso (2005). *García Márquez. El viaje a la semilla: la biografía*, Madrid: Folio.
- Shaw, Donald S. (1986). *Chronicle of a death foretold: narrative function and interpretation*. En Shaw, Bradley A. & Vera-Godwin, Nora (Eds.), *Critical perspectives on Gabriel García Márquez* (pp. 91-104). Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Torre L., Fernando & Zarco N., Miguel Ángel & Ruiz de Santiago, Jaime (2001). *Introducción a la filosofía del hombre y de la sociedad*. México: Esfinge.

Anexos



Anexo 1. Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). *Venus Verticordia* (1868). Bournemouth Russell-Cotes Art Gallery and Museum, Reino Unido. 98 x 70 cm. Óleo sobre lienzo. Imagen obtenida el día 4 de abril de 2011 de [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Dante Gabriel Rossetti Venus Verticordia.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Dante_Gabriel_Rossetti_Venus_Verticordia.jpg)



Anexo 2. G. A. Mossa (1883-1971). *Les sphinges* (1906), Colección Barry Friedmand, Nueva York. Acuarela, lápiz y tinta, 40.64 x 29.20 cm. Imagen obtenida el 11 de abril de 2011 de <http://monogray.blogspot.com/>