

Ignac Fock
Ljubljana

EL FATALISMO Y LA FATALIDAD A TRAVÉS DE LA TÉCNICA NARRATIVA EN LA *CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA* DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Palabras clave: Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, prosa hispanoamericana, fatalismo, determinismo, técnica narrativa

*«Oedipe roi [...] m'a ébloui une fois de plus
– moi qui n'ai jamais pu lire un roman policier jusqu'au bout.
Ce qui était beau du temps des Grecs et qui est beau encore,
c'est de connaître d'avance le dénouement.»*
Jean Anouilh

1. Introducción

«Lo que sucede,» dijo a propósito de la *Crónica de una muerte anunciada* su autor, Gabriel García Márquez, a su conciudadano Santiago Gamboa, escritor y autor del prólogo de una de las ediciones de esta misma novela, «lo que sucede es que yo no quise que el lector empezara por el final para ver si se cometía el crimen o no, así que decidí ponerlo en la frase inicial del libro. De este modo la gente descansa de la intriga y puede dedicarse a leer con calma qué fue lo que pasó» (García Márquez, [1981] 2001: 5).

Como narrador y hábil cronista, capaz de entretener detalles aparentemente irrelevantes en el relato, García Márquez compuso un texto que sin mayor dificultad podría pasar por un informe denso y pormenorizado de un crimen, por una novela de género policíaco, pero siempre con rasgos autobiográficos y con huellas perceptibles de los personajes del universo garciamarquesco, cosa inevitable en su obra. Sin embargo, el hecho de anteponer el desenlace al desarrollo del relato, no es en ningún caso un gesto que conduzca a la disminución de la tensión ni que atrase la narración. Por el contrario, podemos interpretarlo como una prueba de la importancia del mismo desarrollo y de la composición de la trama, en comparación con la solución y la revelación del crimen, de los asesinos etc., es decir de los quién, por qué y cómo, hasta las últimas páginas ignorados por la gran parte de los personajes tanto como por los lectores, que forman parte de la base de toda novela policial.

Indudablemente, García Márquez rompió con las reglas del género mencionado, no sólo debido a su argumento sino también por lo que hizo con su manera de narrar. Combinó dos tipos de textos, en principio incombinales en una obra literaria: el relato policial y un texto cuyo objetivo es informar, y que conecta con una crónica periodística o un informe

jurídico. En el primero el suspense reside en *no* contar lo esencial hasta el final. En el caso de la crónica y el informe, el objetivo principal es presentar informaciones de un modo objetivo, enumerando los acontecimientos uno tras otro, desde varios puntos de vista, afín de obtener una imagen compleja y bien argumentada de lo que pasó, utilizando tiempo lineal, por partir de la etimología (crónica), y declaraciones de los testigos, respectivamente.

Nuestro objetivo, sin embargo, no es el de analizar en qué puntos *Crónica* concuerda con tal y tal género, puesto que ya de por sí es de género indefinible. En cuanto al tiempo «objetivo» de la obra, nos va a interesar exclusivamente cómo el autor consiguió que la historia al mismo tiempo retrocediera y se desarrollara.

El elemento que merece ser destacado es el papel del fatalismo en esta obra. El destino, aun manteniendo una dudosa relación entre la verdad y la mentira (de nuevo a modo de obra policial) parece ser el que interviene en los momentos clave. Paradoja, si lo entendemos literalmente, ya que el destino *per definitionem* no interviene sino que está por encima, un mecanismo programado de antemano, si bien latente, podríamos decir. En el presente trabajo analizaremos en qué medida está presente el *fatum* en la *Crónica* cuando no sólo se entreteteje una u otra noción del fatalismo o del determinismo con el argumento y con su idea principal, sino que éstos van contruidos sobre un fundamento sólido que es el mismo destino.

La propuesta que vamos a defender es que la composición de la *Crónica de una muerte anunciada* no es únicamente una relación consecutiva con el intento de asociar la escritura periodística del informe jurídico con la literatura. Elementos de coherencia, según veremos, están sometidos a un fatalismo implícito, y un fuerte mecanismo narrativo bien escondido se acciona en función de ellos, siempre por debajo de la fábula, ya que ni el contenido ni la acción en su transcurso sugieren tal explicación o interpretación de la novela. Examinaremos cómo un motivo, introduciendo anacronismos, ha podido contribuir a destacar la presencia del *fatum* en la obra, y como ejemplo tomaremos el motivo del *buque*, que aparece justamente desde el principio.

2. «El día en 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 Márquez, [1981] 2007: 9).¹ Esta reconocida frase es la que supuestamente nos da la información clave al lado de aquélla de sus asesinos, cuyas identidades se revelan pocas páginas más adelante. Es un hecho acreditado que la historia que cuenta García Márquez se basa en un acontecimiento real, aunque trabajado con una considerable cantidad de *licentia scriptoria* (y convertido en texto literario) por un lado, y con rasgos propios del relato periodístico o policial por el otro.

2.1 La estructura «técnica»

Sin embargo, si antes de ir analizando el motivo mismo, nos concentramos en la frase tal cual, en su totalidad y en la repetición de sus sintagmas más importantes (el día en

¹ En adelante, al referirnos a esta obra, se indicará sólo el número de página.

que lo iban a matar; el buque en que llegaba el obispo) a lo largo del texto completo, podemos constatar que se trata de una técnica propia del escritor que, por carencia de puntos de referencia temporal, se sirve de tales procedimientos con el fin de llevar al lector al lugar exacto donde lo ha dejado en una de las páginas anteriores.² No obstante, todo lo dicho debe mirarse asimismo del punto de vista global. De ahí que mejor que hablar de su carácter cíclico sea hablar del carácter repetitivo; lo que comprueba también Ávila en su tratado sobre la novela en cuestión: «Crónica es un texto repetitivo: cuenta varias veces lo que ha sucedido una sola vez. Ahora bien, en el hilo conductor del relato se ensartan otros motivos que dan lugar a la creación de las microsecuencias autónomas o episodios de naturaleza dramática [...]» (Ávila, 1986).

Además de las microsecuencias «distribuidas sin un orden aparente dentro de la historia» (Ávila, 1986), entre las que encontraremos episodios como la forzada venta de la casa del viudo Xius, la misteriosa vida anterior del recién venido Bayardo San Román o incluso la presencia fugaz del obispo, la novela se compone de capítulos, llamados por Ávila «microestructuras», ya que cada una de por sí es una novela entera, escrita desde un punto de vista diferente. Son cinco estas microestructuras³ y cada cual tiene su propio punto de vista que tenemos que respetar para extraer todos los datos que el libro nos ofrece; lo que cabe señalar es que lo característico de noticia o de crónica, lo podemos encontrar en cada una, pero no es posible obtener la imagen total sino comparando las cinco variantes de un acontecimiento concreto de la novela (p. ej. la muerte de Santiago Nasar – en tres capítulos, él acaba asesinado, de lo cual el entorno está informado en cada uno de los casos por distinto «mensajero»).

Las microsecuencias, que coinciden en la mayoría de los casos con los temas o, en un sentido estrecho, con acontecimientos concretos, *no* aparecen continuamente en las microestructuras pero sí que nos permiten situarlas en el caso de que queramos poner el relato en una sola línea narrativa. En resumen: el propio argumento se divide en microsecuencias mientras que las microestructuras se vuelven en elementos de coherencia. El efecto que todo lo expuesto tiene sobre la lectura se parece a un juicio en el tribunal, donde cada testigo contribuye (bajo la condición de que no esté mintiendo⁴) al análisis

² El caso de la frase introductoria con el valor déictico temporal en la *Crónica* no es el único en la trayectoria de Gabriel García Márquez. Recordemos el inicio de *Cien años de soledad*: «Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo» (García Márquez, [1967] 1991: 59).

³ Al hablar de la división de la *Crónica de una muerte anunciada*, seguiremos la establecida por Pablo Luis Ávila. Aunque su teoría se basa en la repetición del modelo «acercamiento – ocultación – burla – alejamiento» que atribuye a cada uno de los personajes según él centrales de cada una de las cinco partes (Santiago Nasar, obispo, Bayardo San Román, Ángela Vicario, Pedro Vicario), lo que no coincide totalmente con nuestro acercamiento, los límites establecidos por él entre la macro y la microestructura del relato nos van a servir como puntos de partida al analizar la conexión entre lo técnico y lo temático en el texto.

⁴ Lo interesante es que nadie en el libro miente – ni tampoco los hermanos Vicario que efectivamente dan por entendidas sus intenciones si bien nadie se las cree. En esta crónica no son las mentiras las que impiden la resolución sino la verdad, siendo más extraña que la ficción. Recordemos cómo lo sostuvo Nietzsche: que la verdad será «una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su

del crimen. Por lo consiguiente podemos proponer la denominación «ejercicio de perspectiva» que junto con el juego temporal es una legítima descripción de la técnica y del procedimiento utilizados por García Márquez. El primer capítulo, que se abre con «El día en que lo iban a matar ...», termina con «-No se moleste, Luisa Santiago -le gritó al pasar-. Ya lo mataron» (31), y al fin y al cabo abarca el argumento entero.

En un análisis narratológico es casi inevitable mencionar los términos establecidos por Gérard Genette,⁵ sobre todo en cuanto al tiempo del relato. El mencionado «juego temporal» de García Márquez pasaría a ser, sometido al análisis estructuralista, una serie de anacronismos, lo que parece normal, puesto que el tiempo del relato se limita a nada más que dos horas, mientras que la historia que se cuenta, con todas las retrospectivas (*analepsis*, en términos de Genette), abarca un período más largo y anterior al relato.

El acontecimiento más alejado del tiempo del relato (la vida de Bayardo San Román y su llegada al pueblo) es de acuerdo con Ávila una microsecuencia cerrada e intercalada en el relato sin evidente conexión con el suceso más importante que es la muerte de Santiago Nasar. Si, inmediatamente después de haber leído la definición de Ávila (Ávila, 1986), pensáramos en la división según Genette para clasificar este episodio de la historia, optaríamos por la *analepsis externa* («analepse dont toute l'amplitude reste extérieure à celle du récit premier» (Genette, 1972: 90)). Sin embargo, si investigamos más en detalles su fondo, podemos seguir sus lazos importantes con la historia que se ubican dentro del propio relato y afirmar que se trata indudablemente de lo que el mismo autor llama *analepsis interna heterodiegética*: «*analepse interne hétérodiégétique, c'est-à-dire portant sur une ligne d'histoire, et donc un contenu diégétique différent de celui (ou ceux) du récit premier: soit, très classiquement, sur un personnage nouvellement introduit et dont le narrateur veut éclaircir les 'antécédents'*» (Genette, 1972: 91). Sobre todo la noción de introducir un nuevo personaje es crucial en este caso.

Por otra parte, a propósito de la muerte de Santiago Nasar que se cuenta cinco veces (recordemos que Ávila habla de la *Crónica* como de un texto repetitivo), las conclusiones tanto según Ávila como según Genette coinciden. La muerte, suceso central de cada microestructura de Ávila, sería para Genette una *analepsis interna homodiegética repetitiva*: *analepse interne homodiégétique répétitive*, «le récit y revient ouvertement, parfois explicitement, sur ses propres traces» (Genette, 1972: 95). Entonces la novela se compone de cinco tales *analepsis*, y es justamente cinco veces que muere Santiago Nasar.

2.2 La estructura «global»

No obstante, un análisis estructural mucho más holístico es el que toma en cuenta primero el personaje central de cada una de las partes de la obra, y luego el aconteci-

troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal» Friedrich Nietzsche ([1873] 1970): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Obras Completas, vol. I. Buenos Aires: Ediciones Prestigio, p. 548.

⁵ Ya que se trata de términos comúnmente utilizados en la teoría literaria, no alegaremos sus definiciones, salvo cuando nuestro objetivo sea dar relieve a la comparación entre ellos y los que utiliza Ávila. Por su especificidad, éstos últimos se acomodan mejor al texto analizado y nos permiten un enfoque más eficaz aunque también aquí se revelarán algunas ambigüedades.

miento que parece ser el más subrayado en ella. Pedraza Jiménez, por ejemplo, propone la división respecto a los «participantes en la tragedia»: «Cada una de las cinco partes del libro se centra sucesivamente en el destino de cada uno de los participantes en la tragedia: la víctima, el novio agraviado de la muchacha, los asesinos, la propia Angélica y, por fin, la comunidad entera que asiste como testigo del crimen» (Pedraza Jiménez, 2007: 323–324).

Es decir que otra «guía de lectura» sería un análisis más generalizado, sea hacia un entendimiento global de la composición de los capítulos⁶ sea hacia el establecimiento del tema principal en cada uno de ellos. El primer capítulo es el más sintético (otra paradoja, volviendo a la idea de estar leyendo una novela policíaca), el segundo vuelve al pasado («Bayardo San Román, el hombre que devolvió a la esposa, había venido por primera vez en agosto del año anterior: seis meses antes de la boda» (33), el tercero, aun empezando por «la tesis del homicidio en legítima defensa del honor» (59), pues ya posterior al crimen, destroza los preparativos del asesinato, el cuarto recoge testimonios, resume la autopsia y el destino de los personajes, el quinto, finalmente, es el más analítico, es una auténtica reconstrucción, muy ilustrativa y, consecuentemente, bastante cruel.

En definitiva, el contenido, tomando en cuenta la peculiaridad de la novela, está de acuerdo con la idea de una crónica de una muerte anunciada, pero la técnica narrativa revela rasgos de una novela policíaca clásica⁷ esparcidos y además incorporados inversamente en la línea narrativa. La solución del crimen, por ejemplo, suele situarse al final de cada novela policíaca, mientras que en la *Crónica* el autor lo pone al inicio, con lo cual introduce una prolepsis en cuanto a la línea narrativa. El mismo crimen, por otra parte, que se cuenta al final, se convierte, debido a tal procedimiento, en elemento analéptico. Sin embargo, como nuestro objetivo es «revelar» tanto la composición del mecanismo del *fatum* como su funcionamiento, debemos respetar tanto el lado técnico-analítico como el global.

3. El fatalismo y la fatalidad

3.1 Los términos

El *fatalismo*, primer eje de nuestra explicación, defiende la tesis de que el porvenir es tan inalterable como el pasado y que la ineludible predeterminación es el porqué de todo suceso. A veces el vocablo se utiliza con el sentido de la aceptación de la propia doctrina *determinista*, admitiendo consecuentemente la inexistencia del libre albedrío (Craig, 2005: 381). Lo que está por suceder, sucederá, por mucho que queramos cambiarlo. Nuestras acciones pueden ser manejadas por el libre albedrío pero éste resulta al fin y al cabo ineficaz, puesto que la última parada ha sido preelegida independientemente de nuestra voluntad. Sobre todo en la filosofía anglosajona, se nota otro término, casi sinónimo de fatalismo, cuyo objetivo es que la énfasis en el concepto del fatalismo recaiga más

⁶ Cf. microestructuras, según Ávila.

⁷ Novela policíaca es «un tipo de relato en el que se narra la historia de un crimen, cuyo autor se desconoce, y en el que, a través de un procedimiento racional, basado en la observación e indagación (llevada a cabo, normalmente, por un detective), se logra descubrir al culpable o culpables» (Estébanez Calderón, 2004: 761–762).

bien sobre la *voluntad (humana)*, y no tanto sobre el *destino: problema del libre albedrío (free will problem)* (Audi, 2009: 329).

El *determinismo*, por otra parte, está por encima del fatalismo y abarca tres distintas nociones principales: *el determinismo causal* (que pone todo acto en relación causa-consecuencia con otro acto o hecho: todo lo que sucede, sucede por algo y con un motivo, aunque remoto), *el determinismo lógico* (que es muy estricto, igualando dichas causas con las leyes de la naturaleza) y *el determinismo teológico* (cuya primera regla es la negación del libre albedrío y la certeza de que la gracia divina es la única que puede liberar el hombre). Podemos constatar que todo fatalista es de un cierto modo determinista, aunque cada determinista, por lo contrario, no concuerda con el fatalismo. Este último, además, se puede considerar como una versión del determinismo (Audi, 2009: 228, 329).

El término generalmente más usado y que ya no forma parte de la terminología filosófica es la *fatalidad*, por la cual se entiende un suceso inevitable, mayormente desfavorable, y en su sentido literario concuerda con el *destino*. Según DRAE, es «(1) cualidad de fatal; (2) desgracia, desdicha, infelicidad; (3) hado, destino». No es en ningún modo una doctrina, es una característica de un cierto suceso, de una serie de acontecimientos o, por su marca e insistencia, este acontecimiento mismo.

3.2 El fatalismo, otra cara de la sociedad del pequeño pueblo del Caribe

3.2.1 La culpabilidad social

Acerca del factor fundamental de la historia de Santiago Nasar y del pueblo donde vive, la crítica expone dos polos, dos realidades que condicionan tanto la vida como la muerte allí. Hablar de la sociedad en su sentido más concreto y del accionamiento del individuo como parte inminente de ella, parece inevitable. Pero tampoco se puede suprimir el papel de la sociedad como observadora y, lo crucial, como jueza (casi un coro griego) – lo último en femenino con otro motivo: es verdad que las mujeres aquí «son las intérpretes del mandato social, las portadoras de la ideología del grupo. En última instancia, en *Crónica de una muerte anunciada*, lo «femenino» oculta un rigor inusual, maneja la familia y el mundo» (Ibáñez, 2008).

La consecuencia de una sociedad de doble razonamiento es una dialéctica perpetua entre su imagen patriarcal, incluso machista, y su importantísimo mandato femenino oculto; «entre los que están en poder y los sometidos; los blancos / los de color, los pobres / los ricos, los árabes y los creyentes, aparecen enfrentados en una lucha constante» (Ibáñez, 2008); Ángela Vicario y Santiago Nasar no hacen excepción en este esquema, afirma Ibáñez: «Perteneían a dos mundos divergentes. Nadie los vio nunca juntos, y mucho menos solos. Santiago Nasar era demasiado altivo para fijarse en ella. ‘Tu prima la boba’, me decía, cuando tenía que mencionarla» (95). De ahí el «resentimiento social implícito» del que habla Méndez (en Pedráza Jiménez, 2007: 325): «el texto, sin dejar de condenar el asesinato, muestra la historia de toda una conjura social contra la víctima y lo que representa». Y puesto que con la muerte tal tratamiento deja de ser *resentimiento*, podríamos aludir a una culpabilidad general o colectiva: «la altanería y la irresponsabi-

lidad de los poderosos frente a sus subordinados y a las personas de condición inferior» (*Ibid.*).

No obstante, ¿son suficientes la culpabilidad social y un número considerable de hechos opuestos para llegar a entender o bien justificar lo inevitable de la muerte de Santiago Nasar? Estamos de acuerdo con Pedráza Jiménez cuando dice que «el problema de esta explicación fuertemente sociológica es que parece demasiado reduccionista. [...] [En cuanto a la sociedad] se trata más bien de razones más universales: cobardía, casualidad, incredulidad ante lo que va a suceder ...» (Pedraza Jiménez, 2007: 325).

3.2.2 Fatalismo, ¿culpabilidad inexistente?

La opresión social convendría como argumento de la muerte en un solo caso: si la entendiéramos como exigencia de la honra, concepto que sí que une el pueblo. El deseo y la necesidad de restablecer la honra desencadenan una serie de acontecimientos y acciones inevitables que siguen inmediatamente la pérdida de la honra. Se trata de nuevo del modelo causa-consecuencia, siendo la última determinada con un suceso completamente independiente de ella. En cuanto Ángela Vicario hubo pronunciado el nombre de Santiago Nasar, el destino de éste fue definido. Un acto libre de Ángela Vicario condujo al desencadenamiento que, primero, todo el mundo comprendió, segundo, Santiago Nasar ignoró, y tercero, iba a ocurrir de modo cualquiera pero con un fin preciso – exactamente lo que pasó en la novela.

Volvamos a la definición del fatalismo: ¿no es esto una mera aplicación, aunque indirecta, de la doctrina a la historia de Santiago Nasar? Dejando de lado la pregunta de la credulidad de la acusación de Ángela Vicario, el «ciclo» del *fatum* en el que se encuentra Santiago ha estado cerrado para él desde el principio, lo que García Márquez muestra no sólo en el nivel argumentativo sino también en el nivel técnico-narrativo, como veremos más adelante. No hay que olvidar que «nunca hubo una muerte más anunciada» (89).

Aceptando el fatalismo podemos al mismo tiempo oponernos al determinismo por una simple razón: en la *Crónica* no hubo acto cualquiera que pudiese modificar el fin, es decir el destino. Rechazando la interpretación sociológica, Pedraza Jiménez comenta:

Frente a presuntas culpabilidades sociales, el destino como fuerza irresistible es un tema mucho más evidente e importante. En este sentido, parece más sugestivo entender *Crónica de una muerte anunciada* con un anclaje menos sociológico. Como ha estudiado Samper Pizarro [en Cobo Borda: *GGM*, 324–333], en la trama se van encadenando casualidades funestas, premoniciones y contradicciones con el único fin de representar el fatalismo esencial que gobierna la vida del pueblo sobre el que se asienta la acción (Pedraza Jiménez, 2007: 325–326).

Sin embargo, para mostrar en qué ideas *Crónica de una muerte anunciada* respeta los mecanismos del fatalismo y hasta qué punto se la puede poner al lado de ciertas obras que atestiguan el predominio del *fatum*, examinaremos algunos textos literarios donde tal procedimiento se puede advertir en el plano de temas y de motivos.

3.3 El fatalismo ideológico

3.3.1 El criado del rico mercader

Érase una vez, en la ciudad de Bagdad⁸, un criado que servía a un rico mercader. Una mañana de invierno, muy temprano, el criado se dirigió al mercado para hacer la compra. Pero esa mañana no fue como todas las demás, porque esa mañana vio de frente a la Muerte y ella le hizo un gesto. Asustado, el criado volvió a la casa del mercader.

- Amo –le dijo–, déjame el caballo más veloz de la casa. Esta noche tengo que estar muy lejos de Bagdad. Esta noche quiero estar en la lejana ciudad de Samarra.
- Pero, ¿qué te ha pasado? ¿Por qué quieres huir?
- Porque he visto a la Muerte en el mercado y me ha hecho un gesto de amenaza. Sin pensarlo, el mercader le dejó el caballo y el criado partió con la esperanza de estar por la noche en Samarra. Por la tarde, el propio mercader fue al mercado y allí también él se encontró a la Muerte.
- Muerte –le dijo acercándose a ella–, ¿por qué le has hecho un gesto de amenaza a mi criado?
- ¿Un gesto de amenaza? –respondió la Muerte. No, no ha sido de amenaza, sino de sorpresa. Me ha sorprendido verlo aquí, tan lejos de Samarra, porque esta noche debo llevarme en Samarra a tu criado.

Este antiguo cuento del Talmud es un ejemplo precioso e impresionante, pero también espantoso de la fatalidad de nuestras acciones. Además, no sugiere solamente que el fin desde el inicio ha sido decidido sino que nuestro accionamiento también está sometido a la inevitable llegada a este fin, por poco que lo parezca. Cabe señalar que el mismo cuento ha sido utilizado como alegoría del fatalismo en una monografía científica sobre el problema del libre albedrío y el determinismo escrita por el filósofo norteamericano Jordan Howard Sobel.⁹

William Somerset Maugham (1874–1965), cuentista, novelista y dramaturgo inglés, en su pieza de teatro *Sheppey* cuenta la historia de Joseph Miller, peluquero de Londres nacido en la Isla Sheppey, de ahí su apodo «Sheppey», al que le toca la lotería y que decide, con la fortuna que acaba de obtener, seguir el mandato bíblico de vender todo lo que tiene y darlo a los pobres. Sus familiares lo proclaman loco y derrochador y lo mandan al psiquiatra quien le sugiere que se aleje, que vuelva a la Isla Sheppey para estar en paz. Reutilizando este cuento árabe, Maugham nos recuerda que el destino se cumplirá, hagamos lo que hagamos para evitarlo. La Muerte visita al pobre hombre, poco importan la gracia o la desgracia que han entrado en su vida, y ya muriéndose, Sheppey deplora: «Ahora lamento no haber ido a la Isla Sheppey cuando el médico me lo sugirió. No hubieras pensado en buscarme allí.» La Muerte le cuenta la leyenda que hemos visto aquí arriba.

⁸ Existen varias versiones de la leyenda, aunque todas con la misma idea. A veces aparece Damasco en vez de Bagdad, tanto como Ispahán en lugar de Samarra.

⁹ J. H. Sobel (1998): *Puzzles for the will: fatalism, Newcomb and Samarra, determinism and omniscience*. Toronto: University of Toronto Press.

3.3.2 Reelaboración y reutilización

Debido a la fuerte impresión que ejerce sobre el lector, el cuento ha sido reutilizado y modificado por muchos autores. Maugham fue el primero que lo incluyó en su texto literario en la forma más concisa y elemental y ha servido como fuente posterior para otros autores.

Una referencia directa a la leyenda es el título de una novela de John O'Hara *Appointment in Samarra*, en cuyo caso el destino va acogiendo una nota social o incluso psicológica: el héroe, tras actos impulsivos, irrazonables y autodestructivos que culminan en el suicidio, entra en el ciclo fatal de lo que ha sido decidido de antemano. La novela, que no tiene nada que ver con el encuentro en Samarra que sugiriera el título, está construida sobre no sólo el fatalismo como idea básica del cuento árabe sino sobre una predestinación que puede ser, como hemos dicho, tanto social como psicológica.

El motivo del cuento árabe surge también en una novela policíaca de Agatha Christie: *Appointment with Death*. Esta referencia es importantísima en nuestro caso, ya que asimismo se trata de un crimen, de un asesinato – y de su *necesidad*. La tesis que quiere defender el asesino es que la muerte de su víctima era inevitable, necesaria, casi predeterminada, lo que con un fatalismo a *grosso modo* implícito está haciendo García Márquez en la *Crónica de una muerte anunciada*. Inevitable y predeterminada pese a todo lo que se haya hecho para evitar lo fatal:

Resulta curioso observar cómo García Márquez ha insistido en poner de manifiesto, a través del narrador y de varios de los personajes, hasta qué punto los vengadores se esforzarán en anunciar su próximo asesinato a todo el pueblo, para que alguien lo evite. Sin embargo, la *fatalidad* [...] lo impide (Caballero Wangüemert, 1983: 186).

Agatha Christie se opuso, con quien otro sino con su célebre Hercule Poirot, a la tesis de que cualquier crimen sea inevitable, necesario o fatal, y a que tal fatalidad no ofreciera una recompensación *a posteriori*. Es efectivamente en la novela de Christie donde destaca el antagonismo, el contraste entre lo malo y lo bueno, entre el crimen y el castigo, además por el hecho de que el asesino hace todo lo que sea necesario para no ser descubierto. De ahí que el fatalismo llegue a ser evidente tan pronto como los hermanos Vicario, por su parte, no acuden a una defensa propia de «asesinos normales», conocidos de las novelas policíacas, sino que revelan indiferentemente sus motivos y justifican sus actos. Como «mensajeros» del *fatum* y a la vez sus ejecutores terminan perfectamente reconciliados con el fatalismo que se venía desarrollando y se ha llevado a cabo.

El cuento del criado del rico mercader apareció también en la obra española *Obabakoak* de Bernardo Atxaga. Lo interesante es que Atxaga se sirvió de la continuación (o del epílogo) del cuento que la mayoría desconoce. Puesto que el tema principal del cuento es el fatalismo en su forma más auténtica, el epílogo en el que el criado termina engañando a la Muerte en una tienda de espejos y huyéndole (Atxaga, 2005: 213–215) supone un oxímoron por excelencia – por negar, de repente, la historia anterior.

Nos hemos servido del cuento del Talmud porque es un ejemplo proporcional de un texto literario ideológicamente dominado por el fatalismo, y además es su primera representación literaria. Precisamente con este ejemplo lograremos exponer el curioso e intenso contraste que aparece entre el fatalismo ideológico en el cuento sobre el criado y el fatalismo técnico en la *Crónica de una muerte anunciada*.

3.4 El fatalismo técnico

Imaginemos que la posibilidad de una libre elección se intercalara en la historia de Santiago Nasar. Frente a las obras citadas más arriba, el fatalismo en su esencia no es la idea que García Márquez defiende. Además, tras la narración, se muestra bastante indiferente hacia la fatalidad de la historia del fondo o bien hacia el fatalismo que hace girar esta historia paso a paso hacia el destino final y que él tampoco presenta como hecho sino que tan sólo facilita nada más que las conclusiones hechas por el lector.

Tomaremos en cuenta cómo Genette distribuyó toda ficción narrativa en tres niveles: *historia*, que es el significado o el contenido del texto; *relato*, que es el discurso, el enunciado, el mismo texto narrativo, y *narración*, que significa el acto de contar, narrar y, por extensión, el conjunto de las situaciones reales o ficticias en las que se realiza (Genette, 1972: 72). Así entendremos mejor cuál es el salto o el cambio de nivel donde el fatalismo se hace perceptible.

En el cuento sobre el criado del rico mercader el fatalismo que el lector percibe es *ideológico*. Eso quiere decir que el fatalismo influye sobre la *historia*, sobre el puro contenido y sobre su mensaje.¹⁰ En el caso de la *Crónica de una muerte anunciada* este fatalismo deja de ser la idea que la obra nos tienda a comunicar. El fatalismo ideológico se convierte en fatalismo formal, técnico y ejerce influencia exclusivamente sobre la *narración* y, por consecuencia, sobre la técnica narrativa.

El rasgo más expresivo (aunque lejos de ser el más evidente) de este procedimiento es el comienzo, es decir la muerte de Santiago Nasar junto con el primer intento de «novela policíaca al revés», luego la narración se convierte en pura maquinación. Entra aquí el importante papel del autor que no quiso influir sobre el lector de una manera ostensible sino que prefirió un tecnicismo maquinado. Ingeniosamente escogió apoyos narrativos, un tipo de herramienta técnica, haciendo que sea implícitamente perceptible el *fatum* que de hecho sirve de fondo. El apoyo de este fatalismo técnico que mejor se puede seguir es el motivo del buque.

4. El motivo del buque: mecanismo fatalista y mecánica fatal

El motivo del buque es uno de los más frecuentes en la obra. Se puede observar su aparición en cuatro de las cinco partes de la novela, y además siempre con un papel destacado: sea como referencia temporal sea como elemento expresivo que acompaña el relato. Suele ir acompañado de importantísimas referencias auditivas: naturales, que son los bramidos, y artificiales, la música. Se trata, según constata César Coca en su libro

¹⁰ Imaginemos cuál sería la moraleja que el cuento del Talmud llevara al final.

dedicado enteramente a la musicalidad de las obras de García Márquez, de «una de las imágenes favoritas de García Márquez: ese barco fluvial de ruedas que se pierde en un recodo del río mientras todavía suena, muy apagada, la música de la pianola de a bordo» (Coca, 2006: 174).

El buque como motivo-herramienta de la impresión fatalista (y de lo fatal) se hace cada vez más evidente. Cada suceso a lo largo de la narración es un dato objetivo sin valor referencial únicamente la primera vez que aparece; repetido de forma idéntica, recibe rasgos técnicos, aunque estos sean en la mayoría de los casos de menor importancia. El caso del buque sí es importante puesto que sostiene el accionamiento condicionado por el destino.

He aquí todos los ejemplos del motivo del mismo buque que iba a esperar Santiago Nasar cuando se levantó a las 5.30 de la mañana:

- (1) El día en 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* (9).¹¹
- (2) Sin embargo [Victoria Guzmán] tenía tantas rabias atrasadas la mañana del crimen, que siguió cebando a los perros con las vísceras de los otros conejos, sólo por amargarle el desayuno a Santiago Nasar. En ésas estaban cuando el pueblo entero despertó con el bramido estremecedor *del buque de vapor en que llegaba el obispo* (17).
- (3) Santiago Nasar atravesó a pasos largos la casa en penumbra, perseguido por los bramidos de júbilo *del buque del obispo* (20).
- (4) Cuando Santiago Nasar salió de su casa, varias personas corrían hacia el puerto, apremiadas por los bramidos *del buque* (21).
- (5) Apenas si [Pedro y Pablo Vicario] habían despertado con el primer bramido *del buque*, pero el instinto los despertó por completo cuando Santiago Nasar salió de su casa (23).
- (6) Plácida Linero tuvo razón: el obispo no se bajó *del buque* (23).
- (7) Debían quedar aún algunos rescoldos desperdigados de la fiesta original, pues de todos los lados nos llegaban ráfagas de música y pleitos remotos, y nos siguieron llegando, cada vez más tristes, hasta muy poco antes de que bramara *el buque del obispo* (55).
- (8) Cuando bramó *el buque del obispo* casi todo el mundo estaba despierto para recibirlo, y éramos muy pocos quienes no sabíamos que los gemelos Vicario estaban esperando a Santiago Nasar para matarlo, y se conocía además el motivo con sus pormenores completos (70).
- (9) Más tarde cuando mi hermana Margot entró a bañarse para ir al puerto, [mi hermano Luis Enrique] logró llevarlo a duras penas al dormitorio. Desde el otro lado del sueño, oyó sin despertar los primeros bramidos *del buque del obispo* (83).
- (10) Flora Miguel despertó aquel lunes con los primeros bramidos *del buque del obispo*, y muy poco después se enteró de que los gemelos Vicario estaban esperando a Santiago Nasar para matarlo (128).

Aun coincidiendo esto con nuestra suposición inicial de que este motivo introduce una prolepsis y es siempre deíctico, es atrevido igualar la llegada del buque con la de la muerte. Pero una de las explicaciones que tomaremos en cuenta es la fuerte simbología

¹¹ La cursiva es nuestra.

de la embarcación típica de aquella región. Como elemento de la deixis, siempre es catafórico: por una parte es el motivo que interviene en conexión con la anticipación y con la espera (ejemplos 1, 4 y 8), por otra parte es simultáneo al despertar y a los comienzos del día (ejemplos 1, 2, 5, 8, 9 y 10). Es también el elemento con el cual cada analepsis se relaciona con sucesos posteriores en la historia. Cuánto más se acerca a la muerte de Santiago, el buque, y especialmente los bramidos a la hora de atracar continúan siendo elementos premonitorios en cada microestructura. Si bien los dos sucesos no son definitivamente simultáneos, sus preparaciones se hacen paralelamente, con acercamientos, alejamientos, y fugas inclusive.

Hay una serie de actos sin sentido, muchas personas que hubieran podido prevenir el asesinato. El buque, si nos empeñamos en paralelismos, no se detuvo, no atracó:

En el muelle de carga había tanta leña arrumada, que el buque habría necesitado por lo menos dos horas para cargarla. Pero no se detuvo. Apareció en la vuelta del río, rezongando como un dragón, y entonces la banda de músicos empezó a tocar el himno del obispo, y los gallos se pusieron a cantar en los huacales y alborotaron a otros gallos del pueblo. [...] Fue una ilusión fugaz [...] (23–24).

Tal ignorancia no dejó a Santiago Nasar indiferente: «Santiago Nasar tenía motivos para sentirse defraudado. Había contribuido con varias cargas de leña a las solicitudes públicas del padre Carmen Amador, y además había escogido él mismo los gallos de cresta más apetitosos» (24–25). Podemos tomarlo como otra ilustración de los actos inútiles que sobran en la novela: las aspirinas de Margot que no le causan ningún alivio, las veintidós personas que oyeron las intenciones de los hermanos Vicario cuando éstos vinieron a afilar los cuchillos, el papelito con la advertencia que nunca encontró su destinatario ...

Es interesante ver cómo se interponen y superponen motivos y elementos ínfimos que van surgiendo incesantemente en el relato para señalar un fin inevitable y predestinado. Además, podemos observar que se abren nuevas cuestiones a base de ellos: cabe destacar que todo el mundo parece llegar en buque (incluso Bayardo San Román), y que la figura del obispo, inseparable del buque que esperaba el pueblo entero, asimismo podría tener un cierto valor simbólico: la huella del determinismo teológico – o, más precisamente, de la predestinación en su sentido teológico, o de la justificación por parte del poder supremo que no intervino en forma de la prudencia divina.

5. Conclusión

El diseño en la portada de la *Crónica de una muerte anunciada* en Debolsillo es bastante sugestivo. En la parte superior, un buque con dos chimeneas, que acabará de atracar, está arrimado al muelle de un río. Nadie en la imagen, el río parece pasible, el mismo lugar porteño también. Bastante lejos, al lado, unos edificios; en el fondo, dos cuchillos entrecruzados. ¿Habrán puesto por casualidad esta nave en la imagen?

Es sabido que Gabriel García Márquez suele tender a una cierta simetría en sus obras, sea por la bien conocida percepción mágicorealista –cíclica– del tiempo sea por su lógica

compositiva que deja preguntas y reflexiones abiertas en el plano ideológico pero jamás en el nivel técnico-narrativo. Su mayor éxito, *Cien años de soledad*, lo prueba, hasta la E de «SOLEDAD» al revés en la portada de la primera edición (Editorial Sudamericana, 1967). En la *Crónica*, construida, como hemos visto, con un procedimiento sumamente original, no falta este aspecto cíclico-repetitivo.

Sin embargo, el lazo fundamental y mecanismo motor de la obra, de acuerdo con lo que hemos expuesto, es el fatalismo – siempre al lado de la habilidad del juego temporal y referencial. Hemos comparado la manifestación de la fatalidad en algunos sucesos en la historia de la *Crónica* con otros ejemplos de la literatura que se definen exclusivamente por su fatalismo como ideología de base. En la *Crónica de una muerte anunciada* no se trata ni del encuentro con la Muerte en Samarra ni de lo inevitable que es la (auto)destrucción de un individuo. Aun suponiendo que el castigo para Santiago Nasar haya sido necesario, el fatalismo como ideología o como tendencia filosófica no es digno de defenderlo – e indudablemente, éste no fue el intento primero del autor. La fatalidad en esta forma y en la situación dada, es previsible desde el punto de vista sociológico («La honra es el amor, le oía decir a mi madre» (112)), empero, como idea que se pueda aplicar, con un tipo de fatalismo universal, al entendimiento colectivo o individual, no lo es. El fatalismo en su sentido ideológico va mano a mano con la resolución del conflicto, resolución que García Márquez presenta como fatal.

En cuanto a la técnica narrativa, la innovación que el autor introdujo con esta obra se pone al lado del mecanismo exacto y eficaz que yace sobre los elementos cuyas características y cuyo valor hemos tratado de aclarar. El buque, motivo que hemos analizado, no será sino uno de ellos. Apoyado sobre tales elementos técnicos en la narración, el fatalismo resulta convertirse en un *perpetuum mobile* implícito. Quedan abiertas las puertas para una futura investigación sobre la disputabilidad del fatalismo como ideología o su aplicación directa e incluso tendenciosa o manipuladora a la literatura. En nuestro caso, el gran arte de contar es el que sigue volviendo a surgir.

BIBLIOGRAFÍA

- Atxaga, B. ([1989] 2005): *Obabakoak*. Barcelona: Ediciones B.
- Audi, R. (ed.) (2009): *The Cambridge Dictionary of Philosophy* (2ª edición). Nueva York: Cambridge University Press.
- Ávila, P. L. (1986): «Desvelamiento y muerte». En: Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos, vol. II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*. Madrid: CSIC, 679–689.
- Barrera, T. (2008): *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III: Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Caballero Wangüemert, Mª del M. (1983): «Gabriel García Márquez: Crónica de una muerte anunciada». En: *Anales de literatura hispanoamericana*, 2, 181–188:

- <http://revistas.ucm.es/fl/02104547/articulos/ALHI8383110181A.PDF> (10-05-2010).
- Christie, A. ([1938] 1984): *Appointment with Death*. Nueva York: Berkley Books.
- Coca, C. (2006): *García Márquez canta un bolero. Una relectura en clave musical de la obra del Nobel colombiano*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Craig, D. (ed.) (2005): *The Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Nueva York: Routledge.
- DRAE, Vigésima segunda edición, <http://buscon.rae.es/draeI/> (20-06-2010).
- Estébanez Calderón, D. (2004): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- García Márquez, G. ([1967] 2000): *Cien años de soledad*. Madrid: Espasa Calpe, col. Austral.
- García Márquez, G. ([1981] 2001): *Crónica de una muerte anunciada*. Madrid: Biblotex.
- García Márquez, G. ([1981] 2007): *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona: Debolsillo.
- Genette, G. (1972): *Figures III*. París: Seuil.
- Ibáñez, A. (2008): «Las posibilidades de una crónica imposible: acerca de *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez». En: *Especulo. Revista de estudios literarios*, 40: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/cronigm.html> (02-06-2010).
- Maugham, W. S. (1997): *Plays: One*. Londres: Methuen.
- O'Hara, J. ([1934] 2008): *Appointment in Samarra*. Londres: Vintage.
- Pedraza Jiménez, F. B. (coord.) (2007): *Manual de literatura hispanoamericana VI. La época contemporánea: Prosa*. Pamplona: Cénlit Ediciones.
- Rodríguez-Vegara, I. (1991): *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*. Madrid: Editorial Pliegos.

FATALIZEM IN USODNOST SKOZI PRIPOVEDNO TEHNIKO V KRONIKI NAPOVEDANE SMRTI GABRIELA GARCÍE MÁRQUEZA

Članek govori o fatalizmu kot o najpomembnejši komponenti tega nenavadnega dela hispanoameriškega nobelovca, ki je zasnovano na prepletu policijskega poročila, novinarske kronike in klasičnega kriminalnega romana oziroma – zaradi sintetično podane razrešitve umora, postavljene na sam začetek – njegove zrcalne slike. Ob primerih fatalizma kot idejne podstati v nekaterih drugih literarnih delih in ob naratološki analizi obravnavanega romana avtor predpostavlja, da fatalizem v *Kroniki* ni komponenta idejne, pač pa formalne podstati in se šele skozi slednjo dejansko manifestira.

V oporo svoji hipotezi navaja mesta v zgodbi, katerih usodnost kljub končni impresiji ni vezana na fatalizem v filozofskem smislu, medtem ko na formalni ravni izpostavlja izreden pomen motivov z močno, skorajda mehanično napovedno vrednostjo, na kateri sloni koncept usodnega, in ki zaradi repetitivnega značaja teksta obenem služijo kot časovno-prostorske reference. Avtor s podrobno analizo motiva parnika kot tovrstnega primera potrjuje začetno hipotezo, članek pa sklene z ugotovitvijo, da fatalizem prav skozi pripovedno tehniko v *Kroniki napovedane smrti* postane njen implicitni *perpetuum mobile*.