

***Crónica de una muerte anunciada* o la imposibilidad del amor frente a los vestigios del poder**

Cynthia Morales Boscio
Facultad de Educación
Universidad de Puerto Rico en Río Piedras

“Donde el amor domina no hay voluntad de poder;
y donde domina el poder, falta el amor.
Uno es la sombra del otro.”
Sobre el amor, Carl Jung

Resumen

En este artículo sobre *Crónica de una muerte anunciada*, pretendemos analizar las lógicas del poder que usurpan la posibilidad de relaciones sanas en lo público, como en lo privado, obnubilando -a su vez- la capacidad del amor y la intimidad. Nos concentraremos en analizar cómo el texto se escribe desde la narrativa del perseguidor y sus lógicas. Nos valdremos de la estética de lo grotesco para dar cuenta del fenómeno *unheimlich*, que opera en el texto, y bajo el que el narrador como los personajes asumen miradas proyectivas, convirtiéndose en espejos o dobles de la pantalla cultural machista, que el texto intenta exorcizar. Esta estética nos asistirá también como fundamento teórico a la ironía tan característica en la narrativa de este autor y cuyo contrasentido busca subvertir el discurso, exhibiéndolo en todas sus inconsistencias. Importante en este sentido, será la aparente imagen del chivo expiatorio que presenta la novela, que destapa la violencia atroz que se erige en estos sistemas y, específicamente, en el sistema machista, cuyas raíces están ancladas en la cultura y en la religión. Demostraremos que el texto -desde el lenguaje del poder- nos va mostrando los velos que ocultan la agresividad traspasada fantasmagóricamente de generación en generación como profundos traumas heredados y reprimidos. Por tanto, los personajes vienen a ser -en cierta medida- todos perseguidores y perseguidos en este sistema cultural en el que solo se asiste a los binomios del poder. Se verá que la novela, en su afán grotesco, nos exhibirá todo lo que el amor y la libertad personal no son para deshacernos, de una vez, de todas las barreras que se han levantado en su contra.

Palabras clave: Poder, Unheimlich, Ironía, Desamor, Gabriel García Márquez

Abstract

In this article about *Crónica de una muerte anunciada* (*A Chronicle of a Death Foretold*), we analyze the power logics that trump the possibility of wholesome personal

relationships both public and private and conceal the human capacity for love and intimacy. In that endeavor we concentrate in uncovering how the text subscribes the narrative of the persecutor and his logics. We appeal to the aesthetics of the grotesque to unveil the phenomenon of the “unheimlich” that is evident within the text when both the narrator and the characters assume projective views which mirror or duplicate the male chauvinist cultural posture that the text intends to exorcise. That aesthetic serves as theoretical foundation of the irony so characteristic of the author’s narrative whose countersense pursues to subvert the discourse, unveiling all its inconsistencies. In this juncture it is important to underscore the image of the scapegoat in the novel, which uncovers the atrocious violence present in the male chauvinist system rooted in culture and religion. We shall prove that the text, using the language of power, pulls off the mask of aggressiveness which is sinistrously transferred from generation to generation as repressed profound inherited traumas. In fact, all characters become, to a certain extent, persecutors or persecuted in this cultural system in which everything exists within the bionomies of power. It will be revealed that the novel, in its grotesque endeavor, depicts everything that is not love and personal freedom to eradicate once and for all the formidable obstacles that have been raised against love and freedom.

Keywords: Power, Unheimlich, Irony, Unlove, Gabriel García Márquez

Crónica de una muerte anunciada, una de las grandes obras maestras de la literatura hispanoamericana, nos presenta el tema del poder y su consiguiente ausencia del amor; dos de los grandes temas que arropan también a la poética de su autor, Gabriel García Márquez. Como bien suscribe el epígrafe que acompaña a nuestro ensayo, se intentará demostrar que: “Donde predomina el poder, falta el amor” por lo que “uno es la sombra del otro”. Nos concentraremos- para ello- en analizar cómo el texto se escribe desde la narrativa del perseguidor y sus lógicas.¹ Nos valdremos de la estética de lo grotesco para dar cuenta del fenómeno “unheimlich”² que opera en el texto, en el que tanto el narrador como los personajes asumen miradas proyectivas, convirtiéndose en espejos o dobles de la pantalla cultural machista, que el texto intenta exorcisar. Esta estética nos asistirá también como fundamento teórico a la ironía tan característica en la

narrativa de Gabriel García Márquez y cuyo contrasentido busca poner en duda la veracidad de lo que se cree, exhibiendo el discurso desde sus inconsistencias. Importante en este sentido, será la imagen del chivo expiatorio presentada por la novela, que destapa la violencia atroz que se erige en los sistemas de poder y, específicamente, en el sistema machista, cuyas raíces están ancladas en la cultura y en la religión. Por eso, en la novela, los símbolos “sagrados” constituyen más bien los velos que ocultan la agresividad traspasada fantasma-góricamente de generación en generación, sin que los personajes lleguen a entender el absurdo de sus condicionamientos.

Sin embargo- como se verá- todos los personajes son en cierta medida perseguidores y perseguidos en este sistema cultural en el que todos asisten a las dinámicas del poder, por lo que nos parece que en la liberación de

estas dos máscaras ilusorias y su consiguiente lucha, se hallaría la posibilidad del verdadero encuentro humano y de la verdadera intimidad, que es el gran ausente, en esta obra.

El rastro de la sombra colonial

Algunos críticos ya han estudiado la relación de esta novela con los vestigios de la herencia cultural española y con los ideogramas del honor del Siglo de Oro, que patrocinaban escritores como, Lope de Vega. La novela alude a la herencia cultural española como un rastro que sigue estando muy vivo, en la Hispanoamérica de hoy. Las conquistas “amorosas” de esta obra son también de algún modo, una metáfora de esa otra conquista y la perpetuación de sus violencias colectivas. En la novela, a la llegada del Obispo, se nos dice:

...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. Pero después de que el obispo pasó sin dejar su huella en la tierra, la otra *noticia reprimida* alcanzó su tamaño de escándalo. Entonces fue cuando mi hermana Margot la conoció completa y de un modo brutal: 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. (29, énfasis suplido).

Esta cita nos muestra la fantasmagoría colonial: “desde la orilla opuesta llegaban canoas adornadas de flores”, pues presenta la huella de la

repetición trayendo la misma visión de los indígenas recibiendo a los conquistadores, que creyeron dioses; igual que ahora se recibe también al Obispo, con la misma veneración. El Obispo remite a la perpetuación de la tradición religiosa que se inicia también con la conquista española y que aparece también ironizada en la novela, por múltiples vías que también estudiaremos. Lo interesante es que- el propio texto advierte- que detrás de esta fantasmagoría de repetición histórica, se esconde otra: “la reprimida”. En este caso, pensamos -por una parte- en que esta visión idílica de las canoas y la bienvenida alegre, es el velo que cubre la otra historia, la sombra oscura de la conquista.³ Esta “represión” a la que alude la novela- tras la devolución de la novia el día de su boda- destapa la violencia que adviene de esos mecanismos de poder entre el conquistador y el conquistado, el opresor y el oprimido, en el que uno es objeto de la subyugación del otro. Estos mecanismos relacionales aprendidos de esas primeras dominaciones siguen operando inconscientemente en Hispanoamérica para establecer nuevos o repetidos códigos de sometimiento y dominación que no dan espacio a relaciones sanas, ni en lo privado, ni en lo público. De este modo, el poder, instala sus raíces en el inconsciente colectivo que se sigue perpetuando desde raíces familiares. De ahí que, en el texto, esta repetición de matices míticos se asuma como una especie de ensoñación o de ilusión de la que se está completamente libre si- como en la sala del diván- se desactivan los mecanismos psicológicos inconscientes que patrocinan su repetición.

Esta visión mítica de la escritura, se presenta desde el concepto mismo de

la “Crónica”, palabra que viene del griego “Chronos”, pues no se da -en este texto- una temporalidad lineal, progresiva, realista, sino que más bien se caracteriza por el eterno retorno de lo mismo.⁴ En este caso -por una parte- se patrocina el mismo andamiaje ideológico en torno al tema del honor que patrocinaban las comedias de Lope en las que el honor se equipara, a la fama y la sociedad se presenta como altamente estratificada; de otra- y como apoyo a esta visión del honor/fama- se repiten las visiones machistas de la cultura, mediante las que la mujer obtiene su valor por su virginidad, tabús morales también traídos de la impronta evangelizadora. Como bien explica Arnold Penuel, en su artículo: “The Sleep of Vital Reason in García Márquez’s Crónica de una muerte anunciada”:

When myth, religious beliefs, moral codes, institutions, and social conventions thwart rather than serve human needs, good writers take their readers back to their common human roots, showing them how they fall short of- or fulfill- both their elemental and noblest human potential (Penuel 754)

Personajes del texto como espectros del inconsciente colectivo⁵

Los personajes del texto juegan aquí a ser entidades pasivas, sin voluntad, ni autorreflexión, que cumplen el papel que el inconsciente colectivo les dicta desde siempre y a los cuales sirven. Las constantes referencias al destino y a la suerte confirman este papel de marioneta que les asigna la fatalidad, sin pensar siquiera en la posibilidad de la

propia responsabilidad en su materialización. Los entes del texto son seres carentes de individuación, que siguen los dictados de una sociedad y de una religión, que los apoya en su violencia, sin que puedan adquirir conciencia protagónica sobre lo que es realmente una elección. Esta idea del destino tiene claras referencias a los mecanismos estructurales de la tragedia griega y sus ritos de sacrificio que enfatizan una especie de determinismo cósmico, que aquí se utilizan para burlar la fe ciega y sin racionalidad, en este caso, y específicamente, de nuestra herencia religiosa.

1. La familia Vicario: herencia religiosa del colonialismo español

En la novela se encuentran claras referencias a la Iglesia Católica en el establecimiento del poder colonial español, específicamente, a través de las intertextualidades y los nombres de sus personajes. La familia Vicario, por ejemplo, hace referencia a las jerarquías de la Iglesia Católica, pues “vicario” es usualmente el auxiliar del obispo en su diócesis. Ciertamente, la familia Vicario se encarga de fomentar la ideosincracia de las relaciones humanas a la usanza de las micro y macro violencias del machismo, que han tendido a fomentarse también por vía religiosa.

Poncio Vicario

Por eso, tampoco es casualidad que el padre de Ángela, la novia devuelta, se llame Poncio, en referencia a Poncio Pilatos, quien permite la crucifixión de Cristo, lavándose las manos y dejando al pueblo elegir su muerte. El texto muy indirectamente sugiere que- entre las múltiples

especulaciones sobre el posible responsable de haber desvirgado a Ángela Vicario- esté su padre. El texto advierte en varias ocasiones que este se había quedado ciego, en una clara referencia a Edipo Rey: “el padre, Poncio Vicario, era orfebre de pobres y la vista se le acabó de tanto hacer primores de oro para mantener el honor de la casa” (39). La novela, entonces, juega a destapar a través de los intertextos los mecanimos del inconsciente. En el consciente de la novela se insiste en las bondades de defender el honor y la virginidad femenina que tiene un sitial “sagrado”, igual que patrocinaban las obras del Siglo de Oro español. En los intertextos, sin embargo, se destapa que Poncio Vicario queda “ciego” en una alusión indirecta a las relaciones disfuncionales de padres e hijos, cuyo desmedido amor y protección, sugieren también la tara del incesto. En este caso, la novela insinúa que Poncio Vicario fuera uno-entre tantas otras posibilidades- el responsable de tal deshonor. Este personaje entonces, como hiciera Poncio Pilatos, parece haberse lavado las manos- condenando a su hija y a Santiago Nasar al escarnio del pueblo, por ser incapaz de revelar el secreto de su propia depravación. De esta interpretación, parte también el nombre de Ángela que remite a “la angelical” o “la inocente”, es decir, el chivo expiatorio de la familia. Por otro lado, su nombre también representará su contrasentido- es decir- la ironía a esta imagen de inocencia, pues- como veremos más adelante- ella también se baña de la cultura y se instala en las estructuras del poder en el que se es- a un mismo tiempo- perseguida y perseguidora.

Purísima del Carmen

Purísima del Carmen es otro personaje que está profundamente ironizado a través del texto. A ella se le describe como “maestra de escuela hasta que se casó para siempre” (39); que “parecía suave y afligida, pero disimulaba el rigor de su carácter con el que hacía velar el honor de la familia” (39); que “parecía una monja” (39); que “se consagró a la atención del esposo y a la crianza de los hijos, que a uno se le olvidaba que seguía existiendo (39)”. En esta casa, “Los hermanos fueron criados para ser hombres. Ellas habían sido educadas para casarse” (39). Más adelante también se dice que no había hijas mejor educadas porque “Son perfectas... Cualquier hombre será feliz con ellas, porque han sido criadas para sufrir” (40).

El propio nombre en superlativo de Purísima del Carmen ironiza los rasgos conductuales que se le han adjudicado a las mujeres, como herencia religiosa. Con ella, se patrocina la idea también machista, de que son las madres y no los padres los que propician esta superestructura patriarcal. Por eso, no es casualidad que el día que entregaron a Ángela Vicario, por no ser virgen, fuera la madre quien le propinara una paliza que casi la mata: “Lo único que recuerdo es que me sostenía por el pelo (la madre) con una mano y me golpeaba con la otra, con tanta rabia que pensé que me iba a matar” (56). Según el narrador, la dejó “con la cara macerada a golpes” (57). Lo interesante es que- en la historia verídica es Miguel Reyes Palencia (Bayardo San Román) quien le propicia esos golpes y no así la madre. La trasposición de los nombres no es casual. Está allí para ironizar la crianza machista que

fomentan las madres y que también sirven de fantasmagoría a otros intertextos españoles como *La casa de Bernarda Alba*, obras ambas que intentan exorcisar a la madre- demonio de la represión. Como se trasluce en ambas obras, la profunda violencia que ejercen las madres contra sus hijas es un reflejo- a su vez- del profundo desprecio que sienten- en realidad- por ellas mismas, como fantasmagoría del profundo maltrato y desprecio que recibieron ellas también por el solo hecho de ser mujer. Como el propio Gabriel García Márquez declara: “*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, “*El Olor...*”, 159). De aquí que la trasposición en relación a los hechos reales quiera acentuar la violencia del machismo y su difusión por vía materna. Sin embargo, vemos que quien cuenta - este narrador ficticio con claros visos referenciales al propio autor- constituye también una imagen grotesca pues desliga su propia responsabilidad de la circunstancia y presenta a la madre como culpable, aun cuando- como veremos- el narrador opera desde los mismos condicionamientos machistas, que apoyan esa misma violencia.⁶

Los hermanos Vicario

Los gemelos Vicario se llamaban Pablo y Pedro, respectivamente en clara referencia a los apóstoles de Cristo. Varias veces en la novela se nos revela que estos hermanos no querían matar a Santiago Nasar. Sin embargo, afirmaban con vehemencia: “Los matamos a conciencia, pero somos inocentes...ante

Dios y ante los hombres, dijo Pablo Vicario. Fue un asunto de honor” (60). A través de estos dos personajes, el texto juega a mostrarnos la profunda incongruencia entre lo que- de verdad se quiere y lo que se hace. Los propios personajes no cobran conciencia de su contradicción y no les es dado entender, por qué evitaron matarlo con la misma fuerza con la que terminaron haciéndolo. Ellos nos muestran al ser humano dividido entre la disociación interna que viven y el deber que imponen- para ellos- los requerimientos sociales y culturales. En ambos, pudo más la necesidad de cumplir con lo que se espera de ellos que seguir su propia voz que quisiera eran dados a reconocer.⁷

Ángela Vicario y Bayardo San Román, ¿Las “sagradas” formas del “amor”?

Vemos que- en la historia de amor de los novios- se da todo un andamiaje estereotípico donde ejercen vital atención la necesidad de preservar las apariencias y el carácter utilitario que la unión entraña. Bayardo San Román será un personaje que atesora por sobre todas las cosas la fama, el poder, la fortuna y sobre todo su buen nombre, todas ironías a una sociedad que se ufana en lo externo, y que está en completa desconexión con su experiencia interna. Este hombre busca, por tanto, a una mujer trofeo para casarse y la encuentra en Ángela, a quien ve por primera vez y dice: “Cuando despierte...recuérdeme que me voy a casar con ella” (37). Así las cosas, se desata toda una visión carnavalesca⁸ de un matrimonio relámpago en el que los novios no se conocían y que se caracteriza por la necesidad de Bayardo de hacer despliegue desbordante del derroche de

su dinero, lo que delata -más bien- su profundo vacío y soledad.

De otra parte, Ángela- al principio- no quería casarse con él. Lo encontraba tal cual altanero. Sin embargo, según se nos explica lo rechazaba principalmente porque: “Me parecía demasiado hombre para mí, me dijo” (43). No es el único momento en el que Ángela parece menospreciarse. Lo hace también cuando dice “el pobre hombre que había tenido la mala suerte de casarse conmigo” (105), refiriéndose al inconveniente de que no era virgen. Tuvo, sin embargo, forzosamente que casarse con él, pues el matrimonio convenía a su familia pobre. Y aunque Ángela se atrevió a insinuar el inconveniente de la falta de amor, la madre la demolió con la frase: “También el amor se aprende” (43). En este caso- como es obvio- la madre no está hablando del amor, sino del sometimiento que aprendió como sinónimo de amor y también del profundo desprecio de sí que debe garantizarse para que –efectivamente- pueda darse la subyugación.

De esta forma, tenemos a dos personajes anclados en las estructuras del poder entre: opresor/ oprimido, victimario/ víctima. Por un lado, Bayardo incapacitado del amor ve a Ángela, como un mero objeto de su posesión; por otro, Ángela quien le hace el juego con su propia incapacidad de amarse y su actitud resignada hacia su condición de sometida. Gabriel García Márquez, hablando de sus obras, reconoce la manifestación del poder como una incapacidad del amor: “Dentro de mi idea, pienso que la incapacidad para el amor es lo que los impulsa a buscar el poder” (García, “*El*

Olor...”,160). A la pregunta del periodista Apuleyo sobre si cree realmente grave la incapacidad para amar, este escritor responde: “Creo que no hay mayor desgracia humana. No sólo para el que la padece sino para quienes tengan el infortunio de pasar por dentro de su órbita” (García, “*El Olor...*”, 161).

La profunda separidad a la que advienen Bayardo San Román y Ángela con su matrimonio, resulta en el infortunio del que habla el escritor, pues Bayardo la devuelve sin compasión por no ser virgen, para luego ella tener que pasar por la nueva humillación de los gritos, los insultos y los abusos familiares. Por eso, destruída en su autoestima dirá:

De pronto, cuando mamá empezó a pegarme, empecé a acordarme de él, me dijo. Los puñetazos le dolían menos porque sabía que eran por él. Siguió pensando en él con un cierto asombro de sí misma cuando sollozaba tumbada en el sofá del comedor. “No lloraba por los golpes ni por nada de lo que había pasado- me dijo- lloraba por él”. (106)

Lo increíble del caso es que innumerables críticos aceptan esta transmutación de Ángela a ese “profundo amor” que ahora empieza a sentir por Bayardo después de que este la devuelve, como una forma de empoderamiento o liberación positiva.⁹ El narrador así también lo patrocina cuando dice que se volvió “lúcida, imperiosa, maestra de su albedrío y volvió a ser virgen solo para él y no reconoció otra autoridad que la suya ni más servidumbre que la de su obsesión”

(108). Sin embargo, todo esto es una evidente ironía a la psicología de la mujer matratada en situación de violencia doméstica, mentalidad que algunos críticos toman por buena, afincados –como seguimos estando- en las disfunciones relacionales marcadas por el poder. Ella- en ningún caso- es dueña de su albedrío, sigue un patrón aprendido de maltrato. Está, allí, en representación de un síndrome. Se dice que: “Cuando Bayardo la devolvió- “Tenía el color verde de los sueños” (56). El texto recuerda nuevamente el carácter fantasmagórico de los acontecimientos que se repiten como en una pantalla de pasados históricos también traumáticos. En este caso, también Ángela y Bayardo se convierten en el espejo de la lucha por conseguir la dominación del otro. Pues ahora Ángela, siguiendo la ruta de la neurosis, buscará aferrarse a él a como dé lugar. Al definir el machismo, Gabriel García Márquez, nos dice: “Yo diría que el machismo, tanto en los hombres como en las mujeres, no es más que una usurpación del derecho ajeno.” (García, “*El Olor...*” 159). Es justamente eso lo que hacen estos dos personajes del texto, que convierten al amor en una batalla por la dominación.

2. El narrador, vocero más fuerte del poder machista

Habíamos advertido que el texto, está escrito desde las dinámicas discursivas del perseguidor por lo que debemos tener cuidado con la cosmovisión de mundo que este nos presenta. Bajo el velo de la autoridad periodística de cronista serio, vemos al narrador contando una historia plagada de generalidades, desde lo que otros han dicho sobre lo que pasó. A menudo, se

vale de decir la “gran mayoría pensaba...” cuando solo se refería a su propio punto de vista y al sentir de su pequeño grupo de amigos todos hombres. Hablando del sumario, expone que el juez: “Estaba tan perplejo con el enigma que le había tocado en suerte, que muchas veces incurrió en distracciones líricas contrarias al rigor de su ciencia” (114). En este caso, el juez le sirve de espejo irónico, pues él hace lo mismo con su llamada “crónica”.

La escritura de este periodista - desde el inicio- se nos antoja problemática, pues él fue testigo y parte de los acontecimientos que relata, sin que logre guardar la distancia profesional que requiere el oficio. Se da permiso para opinar abiertamente sobre su propia visión de los hechos marcada por la peligrosa cercanía con los acontecimientos. Dirá, por ejemplo, sobre la inocencia de Santiago Nasar:

Yo estuve con él todo el tiempo, en la iglesia y en la fiesta, junto con Cristo Bedoya y mi hermano Luis Enrique, y ninguno de nosotros vislumbró el menor cambio en su modo de ser. He tenido que repetir esto muchas veces, pues los cuatro habíamos crecido juntos en la escuela y luego en la misma pandilla de vacaciones, y nadie podía creer que tuviéramos un secreto sin compartir, y menos un secreto tan grande (51).

Como esta, defenderá muchas veces la inocencia de Santiago Nasar aduciendo a que “nadie creyó que en realidad hubiera sido Santiago Nasar” (104). Su insistencia en la inocencia de Santiago, lo colocan en una situación de

puesta en duda de su imparcialidad y de su seriedad como vocero de la verdad. Del mismo modo, lo coloca en el lugar de ser sospechoso por su necesidad de levantar la historia 27 años después del acontecimiento y, también, por su actitud de esconder, complicar u oscurecer los acontecimientos y los datos, más que esclarecerlos. En el texto, estamos siempre bajo la impresión de que algo importante se nos está ocultando y algunos críticos, por tanto, han señalado al narrador, como posible responsable de haber desvirgado a Ángela Vicario¹⁰, aduciendo también a la enigmática y ambigua respuesta de Ángela Vicario, a la también pregunta elíptica del juez sobre si conocía a Santiago Nasar, a lo cual ella respondió: “Fue mi autor” (115). Esta visión elíptica embarga toda la obra por lo que es imposible saber a ciencia cierta si fue una violación intrafamiliar, si fue Santiago, si fue el narrador, si fue alguien más, o si fue la voluntad de Ángela. La polisemia del texto abre más bien el camino a todas las posibilidades. Esta cita enigmática- sin embargo- sí, destapa la necesidad de pensar a Ángela como texto de esta metaficción narrativa y a “la mujer” como texto en una escritura creada por hombres.

Es, a través del narrador, que se nos dan las señas de este personaje. Y sabemos que- interesantemente- es solo con este personaje que el narrador- testigo participante de la historia, se da permiso para la omnisciencia. Por ejemplo, cuando el narrador supo del arrebato de amor que sintió Ángela Vicario por Bayardo luego de que este la devolviera, dirá:

Dueña por primera vez de su destino Ángela Vicario descubrió

entonces que el odio y el amor son pasiones recíprocas. Cuantas más cartas mandaba, más encendía las brasas de su fiebre, pero más calentaba también el rencor feliz que sentía contra su madre. “Se me revolvían las tripas de solo verla- me dijo- pero no podía verla sin acordarme de él. (108)

El narrador- en primer lugar- llama “dueña de su destino” y su propio argumento marca la inconsistencia del discurso y- por tanto- la clara ironía hacia ese supuesto amor, que describe más bien como una neurosis: “el odio y el amor son pasiones recíprocas. Cuanta más cartas mandaba, más encendía las brasas de su fiebre”. En este caso, habla del deseo o la pasión de la obsesión y - en ningún caso- del amor. “Las brasas de su fiebre” recuerdan intertextualmente la misma pasión amorosa fatal que embarga a Melibea en la obra de *La Tragicomedia de Calisto y Melibea*, quien enreda cual Medusa a Calisto con sus hilos serpentinos, del mismo modo que Ángela busca envolver a Bayardo, con sus cartas. Impera, entonces, el afán de poderío y el deseo de dominación/subyugación del otro. El narrador la llama “dueña de su destino” cuando, en realidad, repite el mismo binomio del poder entre el dominador/ dominado. El texto realmente se burla de esa supuesta “libertad”, pues creyendo ser dueña de sí no hace sino volverse a humillar tras la cruel humillación, buscando las migajas de un amor que no está y no estuvo, ni con su marido, ni con su madre en la metonímica trasposición neurótica, que el narrador describe. De paso muestra, la institución matrimonial como otro estanco “sagrado”, del que no hay que salir, por

lo que lejos de apartarse del yugo de la madre como afirma el crítico Arnold Penuel,¹¹ más bien insiste en sometérsele. Pues- al igual que la madre- vive para el esposo y casada para siempre, en una clara ironía a la institución matrimonial. El narrador, sin embargo, cuando Ángela Vicario le cuenta que se volvió loca por Bayardo insiste en que: “Era tan madura e ingeniosa, que costaba trabajo creer que fuera la misma. Lo que más me sorprendió fue la forma en que había terminado de entender su vida” (103). En este caso, el texto insiste en la ironía, pues nos vuelve a presentar a un narrador grotesco que percibe en Ángela la madurez, solo en cuanto se ancla – definitivamente- en la tara patriarcal que insiste en la idea de que la mujer debe poner al hombre en el centro de su mundo.

La ironía persiste, pues Ángela le escribe a Bayardo San Román mil cartas que él nunca lee, pues las trajo selladas el día que regresó para quedarse. En esta imagen, se nos presenta otra vez el silenciamiento de la mujer. Pues, solo se habla por ella. No se le escucha. Tampoco se la lee. Esa desestimación y silenciamiento de la otredad femenina, persiste en el narrador. Otra vez vuelve a darse permiso para la omnisciencia y describe las cartas como papelitos de amante furtiva, billetes perfumados de novia fugaz, o como “cartas indignas de una esposa abandonada que se inventaba enfermedades crueles para obligarlo a volver” (109). Todas estas descripciones – de forma irónica- ridiculizan a la mujer y la descartan exhibiéndola en un exceso de sensiblería y manipulación, siguiendo también un estereotipo machista. Lo que parece cierto es que como bien dice el narrador: “era como escribirle a nadie”

(109), pues nadie- en realidad- nunca supo lo que decían esas cartas, tampoco lo supo el narrador, pues nadie las abrió. Como siempre esta crónica aparece vacía de datos y plagada de versiones, que se derruyen unas a otras.

En el texto, se dice que Bayardo regresa sin haber leído ninguna de sus cartas, pues llega con todas ellas selladas. Esta vez, se enfatiza que Bayardo valora la presencia de Ángela solo en su calidad de objeto. Los sellos, las cartas no leídas, insisten en el silenciamiento de la voz femenina. Así ocurre nuevamente cuando el narrador-testigo y parte de la historia vuelve a darse permiso para la omnisciencia y habla por Ángela pretendiendo internarse en su mente. Dirá:

Ella 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. (57)

Esta usurpación del espacio mental de Ángela deja para nosotros -sin efecto- la credibilidad de la cita. El texto irónicamente insiste por todas vías en la intención de silenciar la voz femenina o quitarle toda credibilidad a su palabra, en una representación irónica del más fuerte rasgo del machismo.

De otra parte, ya habíamos comentado la dificultad de establecer claramente la identidad del responsable

de desvirgar a Ángela. Ciertamente esa dificultad se nos da en el momento de analizar también la culpabilidad o inocencia de Santiago Nasar. En este caso, se da- efectivamente- también la puesta en duda de la palabra de Ángela, a falta de más pruebas que las de su sola confesión. Esto de forma polisémica remite, por una parte, a la noción de que ella realmente estuviera mintiendo y -por otra- a su silenciamiento que, por supuesto, marca también la terrible violencia que sufren las mujeres ante las agresiones sexuales que se dan en la sombra y en las que nadie puede saber lo que ocurre, salvo quien las padece. Interesante es que la lectura persiste en la imagen de ensoñación o de viaje astral en el que el pasado busca anclarse con insistencia en el presente, repasando el carácter de fantasmagoría grotesca del texto: “lo encontré a primera vista entre los tantos y tantos nombres confundibles de este mundo y del otro” (57). Insiste -por tanto- el texto en las innumerables violaciones o invasiones a la intimidad y a la privacidad- que por siglos padecen las mujeres- tanto de forma física, como de forma psicológica. El propio autor nos dice: “Debido a mi afecto con la víctima, siempre pensé que era la historia de un crimen atroz, cuando en realidad debía ser la historia secreta de un terrible amor” (García, “*El cuento...*”, 190)

3. El rito de sacrificio o el chivo expiatorio

En la cita anterior se describe a Santiago Nasar como “una mariposa sin albedrío cuya sentencia estaba escrita desde siempre” (57). Es posible ver el motivo del doble también, entre Santiago y Ángela. Anotamos como ella “dueña

de su destino” realmente no tiene albedrío, pues solo repite los estereotipos a la usanza del inconsciente colectivo. Santiago Nasar corre con la misma suerte y como marioneta sigue también los hilos de lo que ya estaba escrito para él.

Por un lado, se nos dan claros indicios de la relación de Santiago Nasar con la figura de Cristo: vivía en el Divino Rostro; su nombre juega con Nazareno; parecía que tenía estigmas de un crucificado (89); está vestido de blanco en señal de pureza; lo persiguen; le sale agua del costado cuando están verificando su cuerpo inerte (87); se mata a la vista de todos; todos de alguna manera lo acompañan en su calvario; es, también- al parecer- la víctima sacrificial del pueblo para salvarlos de todos sus pecados; el narrador y el pueblo se inclinan abiertamente por su inocencia. También hay imágenes de su inocencia que se repiten al principio y al final del texto, cuando terminan masacrándolo y destripándolo. Nos referimos al momento inicial de la novela en la que Victoria Guzmán descuartizaba tres conejos para el almuerzo y unos perros acezantes, estaban pendientes de tomar presa de ellos. En el momento de la muerte de Santiago Nasar, este entra -con sus vísceras por fuera- a la cocina y los mismos perros acezantes están ahora listos para comerse sus tripas. Otra vez, se nos repite la sensación de estar en un sueño con la misma pantalla de repetición, en la que se altera metonímicamente a los tres conejos, por Santiago Nasar. Los conejos suelen asociarse a la inocencia y el tres también está asociado con la Santísima Trinidad o con la perfección espiritual, por lo que con la imagen se insiste en la inocencia y -a su vez- como rastro fantasmagórico,

se nos recuerda la también pasión de Cristo. En este caso, los perros acezantes, recuerdan también la desbordante ira y agresión contra Cristo / Santiago, a quienes se masacra a la vista de todos.

Sin embargo, es el pueblo o el narrador - que nos cuenta las versiones- quien parece patrocinar la inocencia de este personaje, por lo que se lo descarta como chivo expiatorio. Pues, para que ocurra su establecimiento tiene que darse el mecanismo de la proyección y, por tanto, la aversión del pueblo. Es decir, el pueblo depositaría todas sus sombras en él, con la finalidad inconsciente de evitar tener que asumir las verdades desagradables sobre sí mismo. Pellón, sobre esto también, explica: “Scapegoating allows the community to unify itself through the common hatred of an individual” (Pellón 400). En este caso, tendrían que verlo como culpable y no lo hacen. Muy- al contrario- el narrador y la mayoría del pueblo- se conmisera de él.

Por otro lado, psicológicamente hablando, el chivo expiatorio es, usualmente, el miembro del rebaño que se escapa de las creencias fundamentales que la sociedad acepta. Por eso, principalmente, se busca exterminarlo, pues se hace indispensable aplacar cualquier discurso que busque subvertir la cómoda normalidad establecida¹². En este caso, Santiago Nasar se aparta también de la visión psicológica del término, pues este no parece revolucionar su entorno, sino que más bien, posee todos sus mismos atributos¹³. Entonces, la muerte de Santiago Nasar resulta absurda, también por estéril. El texto se burla de estas lógicas inquisitoriales y -a través del narrador grotesco- nos dice:

Para la inmensa mayoría solo hubo una víctima: Bayardo San Román. Suponían que los otros protagonistas de la tragedia habían cumplido con dignidad, y hasta con cierta grandeza, la parte de favor que la vida les tenía señalada. Santiago Nasar había expiado la injuria, los hermanos Vicario habían probado 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. (97)

La ironía aquí se explica por sí sola, pues se vuelve a confrontar al lector con un narrador que se baña igual del andamiaje ideológico del machismo. Por eso, Santiago Nasar y Bayardo San Román, serán también personajes espejos; ambos, con dinero y buena pinta, que también les gusta alardear de su fortuna y viven de apariencias; ambos, compitiendo por llamar la atención: “Así será mi matrimonio-dijo-. No les alcanzará la vida para contarlo” (26); ambos, también, casándose en un matrimonio de conveniencia. Santiago tenía el mismo carácter utilitario de Bayardo también con respecto a las mujeres a las que veía como objetos. Se dice que era “un gavilán pollero” que, además, gustaba de trastocar la identidad de las mulatas de placer disfrazándolas con diferentes atuendos¹⁴ (77). Otro símbolo ligado con Santiago Nasar son los sueños que tiene con almendros. En la tradición literaria del Siglo del Oro los almendros están asociados justamente a la imprudencia del Don Juan.¹⁵ Es decir, Santiago Nasar se inserta muy bien en los estereotipos masculinos del sistema por lo que también puede sospecharse,

su culpabilidad, ya que el principal atributo del gavilán pollero o Don Juan es, la secretividad con la que gusta de impartir su seducción, a la vez, del placer que le produce engañar a la mujer.¹⁶ En este caso, se vuelve a la idea de que los personajes parecen ser -a un mismo tiempo- víctimas y victimarios, inocentes y culpables, de acuerdo con el color del cristal con el que se les mire.

De otra parte, entonces, podría tomarse la insistencia del narrador en la inocencia de Santiago Nasar, como una forma más de encubrimiento de las andanzas de su club de hombres, por lo que este también es un espejo de Santiago. Según apunta, la estudiosa Nadia Salgado, se nos muestra a un narrador: “enfocado en una denuncia de la violencia ejercida por hombres inocentes sobre hombres inocentes...al no poder reconocer que el “crimen atroz” es la concreción brutal del patriarcado que hace de las mujeres sus víctimas cotidianas (Salgado 30).

La libertad personal y el amor, espacios reprimidos en las dinámicas del poder

Como advertimos, el texto nos da una sensación de estar siempre en un “flashback” de traumas pasados o una mera proyección de lo que en el presente ya no está y que- sin embargo- se repite porque se cree en la realidad de su fantasmagoría. La novela- por su contrasentido- nos enfrenta con el absurdo de esa pasividad en la que se sigue a un destino ciego. Esta falta de individuación no es, sino una muestra más de los mecanismos represivos que el poder utiliza para preservar su control. Los personajes ironizados como marionetas, por tanto, nos visibilizan la

necesidad de la autoresponsabilidad individual hacia nuestras propias dinámicas de poder que repetimos o que elegimos seguir creando. Del mismo modo, nos desafía también a romper las miradas dicotómicas entre perseguidor/perseguido para forzar a vernos en el espejo de ambas. La visión ironizada del destino y la mirada de un narrador grotesco, exorcisan nuestro sueño de creer que son los otros y “no yo”, quienes generamos las estructuras de poder que compartimos.

Por otro lado, como vimos, en la novela el amor se encuentra traspuesto por las dinámicas del poder y sus múltiples formas entre la dominación, el egocentrismo, el sometimiento, el auto-desprecio, el desprecio, la competencia, la represión, la apariencia, la posesividad, la manipulación, el utilitarismo, la costumbre, la tradición, el juicio y el prejuicio. Por eso, aquí los supuestos del “amor” son realmente la fantasmagoría de traumas o represiones culturales que se repiten en los personajes, incapacitándolos de lograr la intimidad consigo mismos y con los demás. En el epígrafe, se nos anuncia que “La caza del amor es de altanería”. Esta referencia de Gil Vicente, nos remite a la centralización del “yo” y a las trampas del egocentrismo como principal inhibidor del amor y que- como vimos- en la novela se da igual en hombres y en mujeres, repitiendo- a su vez- las estructuras de dominación. Por eso, aquí el “amor” es más bien un campo de batalla en el que los personajes juegan a oponerse y a desconocerse, encerrados como están en la imagen falseada que el machismo creó para ellos. El texto atestigua- por tanto- la soledad que padecen los personajes, que se conciben en desunión y en delusión, pues solo alcanzan a ver lo que

les permiten sus prejuicios. El verdadero encuentro humano, por tanto, es lo que aquí no existe. Pues como fantasmagoría, se repiten más bien la prepotencia de personajes espejos como Santiago/Bayardo; o la sensación de autodesprecio de Ángela/Purísima y su también prepotencia en el deseo de someter al “otro”¹⁷. De esta forma, todos los personajes usurpan el derecho ajeno, incapacitados- como están- de tomar las riendas de sí mismos. También lo hace el narrador, que -con su mirada sesgada- remite también a la perpetuación de los juicios y prejuicios del sistema. La violencia física atroz que viven Santiago/Ángela, no es más violenta que el abuso emocional que ellos y todos los personajes del texto padecen, al vivir alienados por las estructuras de este -aun vivo- inconsciente colectivo. Por eso, detrás de la violencia, se oculta sobre todo el dolor de no poder ser libres en un mundo que obliga a las máscaras, que todos compartimos. En este sentido, la culpabilidad se convierte en una interferencia que no tiene ningún propósito, que no sea, el de deshacernos de todas las esclavitudes de este sistema.

Esta sensación de vacío que se nos entrega a través de todos los desencuentros, destapa, por tanto, el sinsentido de estos condicionamientos que se confunden con un amor que no está allí, porque a la vera del poder, también debe hallarse reprimido. En este sentido, la novela nos exhibe todo lo que “el amor” no es, de modo que, deshagamos de una vez, todas las barreras que se levantan contra él. Y desde la liberación de estas máscaras mundanas, lograr arribar a la posibilidad de una bondad y una compasión auténticas, que nos devuelvan, por fin, nuestra intimidad perdida y- de paso-

nos acerquen a formas más nobles de nuestra- también compartida- humana belleza.

Bibliografía

Alcántara, Almánzar, José. “Amor, muerte y prejuicio en el último libro de Gabriel García Márquez”. En *Ahora*, Santo Domingo, junio 1981: 35-38.

Alonso, Carlos J. “Writing and ritual in Chronicle of a Death Foretold” en McGuirk, Bernard and Richard Cardwell, eds. 1987. *Gabriel García Márquez: New Readings*. Cambridge University Press 1987, 257-269.

Álvarez- Borland, Isabel. “The Novelist of Love”. En (Re) Readings of García Márquez’s, Crónica de una muerte anunciada”. *Symposium* 38, Núm 4, 1985: 219-226.

Ávila, Pablo Luis. “Una lectura de *Crónica de una muerte anunciada*”.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona, Barral Editores, 1974.

Barthes, Roland. “Literatura y metalenguaje”. En *Ensayos Críticos*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1967.

Cartín de Guier, Estrella. “Formas de lo trágico en *Crónica de una muerte anunciada*”. En Revista Kañina, enero-junio 1986, Vol. X, Núm. 1: 33-38.

Champeaux G. Sterky. *Introducción al mundo de los símbolos*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1992.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 2009.

Chiampi, Irlemar. *Barroco y Modernidad*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Díaz- Migoyo, Gonzalo. “La verdad fingida de *Crónica de una muerte anunciada*”. En *Hispanic Review*, Autum 1987, Vol. 55. Núm, 4. 1987: 425-440.

Eco, Umberto. *On ugliness*. New York, Rizzoli International Publications, 2007.

Eyzaguirre, Luis. “Rito y sacrificio en *Crónica de una muerte anunciada*”. En *Revista de literatura hispánica*, Artículo 5, Núm. 39. 1994: 37-45.

Feal Deibe, Carlos. *En nombre de Don Juan (Estructura de un mito literario)*. Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1984.

Freud, Sigmund. *Obras Completas*. 3 Tomos. España, Biblioteca Nueva, 2007.

García Márquez, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona, Editorial del Bolsillo, 1981.

-----“El cuento del cuento”. En *Obra Periodística 4*. Bogotá, Editorial Norma, 1997: 188-191.

----- *El Olor de la Guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1982.

Girard, René. *Scapegoat*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1986.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The metafictional paradox*. New York, Methuen, 1980.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The literature of subversion*. London, Methuen & Co, 1981.

Jung, Carl. *The Basic Writings of Carl Jung*. New York, Modern Library, 1993.

----- *Sobre el amor*. Editorial Trotta, 2005.

Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco, su configuración en pintura y en literatura*. Buenos Aires, Editorial Nova, S.A, 1964.

Mc Elroy, Bernard. *Fiction of the Modern Grotesque*. London, The Macmillan Press, 1989.

Méndez Ramírez, Hugo. “La reinterpretación paródica del código del honor en *Crónica de una muerte anunciada*”. En *Hispania*, Diciembre 1990, Vol.73, Núm. 4, 1990:934-942.

Mocega- González, Esther. “Crónica de una muerte anunciada: Historia y Mito”. En *Revista Confluencia*, Spring 1987, Vol. II, Núm. 2, 1987:78-84.

Olivares, Jorge. “García Márquez’s *Crónica de una muerte anunciada* as Metafiction”. Winter, 1987, Vol. 28, Núm.4, 1987: 483-492.

Pellón, Gustavo. “Tragedy and the Scapegoat Ritual en *Crónica de una muerte anunciada*”. En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Primavera 1988, Vol. 12, Núm.3, 1988: 397-413.

Penuel, Arnold M. “The Sleep of Vital Reason in García Márquez’s *Crónica de una muerte anunciada*”. En *Revista Hispania*, Diciembre 1985, Vol. 68. Núm 4. 1985: 753-766.

Quintero García, Felipe. “Intertextualidad e interculturalidad en *Crónica de una muerte anunciada*”. En *Revista Andina de Letras*, julio-diciembre 2016, Núm 40, 2016: 69- 82.

Rama, Ángel. “Un novelista de la violencia americana”. En Peter G. Earl. (ed) *Gabriel García Márquez*. Madrid: Taurus, 1981:30-39.

----- “García Márquez entre la tragedia y la policial o *Crónica* y pesquisa de la *Crónica de una muerte anunciada*”. En *Sin Nombre* 13.1, 1982: 7-27.

-----“La caza literaria es una altanera

fatalidad”. Prólogo. *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá, Círculo de lectores, 1983: 5-41.

Rodríguez Mansilla, Fernando. “Sobre la escritura en *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez. *Revista RILCE*, Vol. 22, 2006: 299-306.

Salgado, Nadia. “Entre el ‘crimen atroz’ y el ‘amor terrible’: Poder y violencia en *Crónica de una muerte anunciada*. En *Revista Estudios de Género y Sexualidad (antes Letras Femeninas)*, Vol.1, Núm 44: 19-36.

Scoentje, Pierre. *La poética de la ironía*. Madrid, Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, 2003.

Solá, María. “*Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez: Impresiones de una lectura rápida, feminista y admirativa”. En *Claridad (Suplemento en Rojo)*, 29 de mayo al 4 de junio de 1981:9.

-----“Gabriel García Márquez como mujer: El escritor dentro de *Crónica de una muerte anunciada*.” Eds. Arroyo, Elsa y M. Solá. *Ni víctimas ni bárbaras. Lecturas feministas de algunos clásicos hispanoamericanos*. San Juan, Plaza Mayor, 105-124.

Williams, Raymond. *Gabriel García Márquez*. New York, Twayne, 1984.

Notas

¹ Sobre esta estructuración novelada como argumenta también, Luis Eyzaguirre, en su ensayo “Rito y sacrificio en *Crónica de una muerte anunciada*”.

² Freud llama “unheimlich” a aquello familiar que habiendo estado destinado a permanecer oculto ha salido a la luz. Se trata del regreso de lo reprimido a la pantalla de la conciencia y su compulsión de repetición. Lo vincula a fuentes infantiles y concretamente a la angustia de castración.

³ Ensayistas como Pedro Henríquez Ureña llaman a esta sombra “la herida de la decapitación”. Ellos refieren al trauma ocasionado por la matanza indígena perpetrada por la conquista española y el vacío histórico, cultural y psicológico que tal acontecimiento constituyó para la formación de nuestras tierras. Según algunos de nuestros ensayistas como Uslar Pietri y Lezama Lima, esta herida remite a la angustia ontológica que padecemos los latinoamericanos. Ver: Irlomar Chiampi, *Barroco y Modernidad*, p. 132-133.

⁴ Como se sabe, además, este texto parte de acontecimientos reales ocurridos en 1951 en Sucre, en el que Víctor y Joaquín Chica Salas (Los gemelos Vicario), matan a Cayetano Gentile (Santiago), por el honor de Margarita Chica (Ángela), quien fuera devuelta por Miguel Reyes Palencia (Bayardo), el día de la boda pues descubre que ella no era virgen. El texto, sin embargo, aunque suscribe ser una crónica, transforma y altera el contenido en los nombres y en varios acontecimientos, convirtiéndolo, en una novela. Aun cuando Miguel Reyes demandó a Gabriel García Márquez por contar su supuesta historia, los tribunales fallaron a favor del escritor, pues el texto, finalmente adquiere los matices de invención novelada, aun cuando el narrador testigo tiene claras referencias al autor real que se baña igual de fantasía para recrear a un personaje figurado. Todo este efecto literario también muy cervantino sirve a la novela para revelar justamente la dificultad de separar la realidad de la ficción, a la vez que subraya el prejuicio histórico de la llamada “verdad” o “realidad” que quedará derruida en sus absurdos.

⁵ Jung llama inconsciente colectivo a las capas más profundas de lo inconsciente, donde dormitan las imágenes primordiales de carácter universal humano. Está desprendido de lo personal, puesto que sus contenidos pueden encontrarse en todas las personas, cosa que no sucede, con los contenidos personales. Las imágenes primordiales son los pensamientos más antiguos y profundos de la humanidad. Estos, se extienden a la vida pre-infantil, a los restos de la vida ancestral. En este caso, Gabriel García Márquez atiende al rastro colectivo de una estructura del poder patriarcal y sus vestigios religiosos traídos de la herencia española.

⁶ Gabriel García Márquez es muy consciente de este fenómeno y también del escogido de este narrador grotesco. Por eso apunta: “Todos somos rehenes de nuestros prejuicios. En teoría, como hombre de mentalidad liberal, creo que la libertad sexual no debe tener ningún límite. En la práctica, no puedo escapar a los prejuicios de mi formación católica y de mi sociedad burocrática, y estoy a merced, como todos nosotros, de una doble moral. (García, “*El Olor...*”, 116)

⁷ Los apóstoles Pedro y Pablo también se caracterizan por esa incongruencia que el texto marca como una repetición conductual histórica.

⁸ Aquí- aunque parecen haberse igualado por un día las relaciones de pobres y ricos- en realidad - el texto muestra que la ideosincracia cultural es la misma arriba como abajo, por lo que no se da una inversión del orden establecido o de la

cultura oficial, como la concibe Mijail Bajtín, en su visión del carnaval que aquí -en apariencia- aparece. Este vacío de subversión nos parece también una ironía para enfatizar la vaciedad, que en realidad, se percibe en todos los personajes, bajo esta incuestionada estructura del poder machista.

⁹ Hay varios autores que refuerzan esta idea, entre los que están: Arnold Penuel y Hugo Méndez Ramírez, entre otros.

¹⁰ Gustavo Pellón en “Myth, Tragedy and the Scapegoat Ritual...” nos dice, por ejemplo: “The novelist’s reading of *Oedipus* helps us to understand that the triple narrative perspective in *Crónica* is due not to arbitrary selection but logical necessity. He subscribes to the accepted characterization of the tragedy as a type of detective story where the investigator discovers that himself is the criminal (398).

¹¹ En su ensayo, “The Sleep of Vital Reason in García Márquez’s *Crónica de una muerte anunciada*”, comenta: “Her love for Bayardo reinforces her independence from her other and all that she represents. Passionate, concrete, and creative, her love makes possible the reunion with Bayardo and both exemplifies and symbolizes positive human fulfillment” (764)

¹² Sobre el fenómeno del chivo expiatorio habla René Girard en su libro *Scapegoat*.

¹³ Aquí se da también una clara ironía intertextual con *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, pues aquí el pueblo es el tirano y la eliminación de Santiago Nasar tampoco permite la redención de esta tiranía.

¹⁴ Esta cita puede tomarse también como otra de las múltiples escisiones de la cultura que operan desde la perspectiva del poder. Aquí las mulatas están relegadas al solo papel de prostitutas, en una clara manifestación del racismo, en la cultura. Del mismo modo, nunca vemos ni una sola mención a la homosexualidad y sus variadas formas. En esta superestructura el poder es heterosexual por lo que se perciben solo formas binarias, en las que “la mujer” aparece descartada, al igual que “el hombre”, pues se hace de ellos meros estereotipos rígidos de la cultura. ¹⁵ Sobre este símbolo abunda el crítico, Hugo Méndez Ramírez, en “La reinterpretación paródica del código de honor en *Crónica de una muerte anunciada*”.

¹⁶ Véase Feal Deibe, Carlos. *En nombre de Don Juan (Estructura de un mito literario)*.

¹⁷ Purísima busca someter a Ángela y a su familia, del mismo modo que Ángela busca someter a Bayardo.