DE LIBROS

A LA (MALA) HORA SEÑALADA

En la historia editorial de lengua española, *Crónica de una muerte anunciada*,[1] la reciente novela corta de Gabriel García Márquez, señala un hito difícilmente superable: por primera vez la edición original de un libro de un escritor hispanoamericano excede el millón de ejemplares, con coediciones simultáneas en España, México y Argentina. El caso de García Márquez supone todo un replanteamiento de las relaciones autor/público en nuestro continente, pues representa un rotundo desmentido de la socorrida teoría de que sólo una literatura "ideológicamente comprometida" puede competir con el público que se alimenta de la subliteratura masiva. No: cuando las "masas" dejan a Corín Tellado es por García Márquez, no por ningún otro escritor de expresión "popular". La gran literatura hispanoamericana —la que todos quieren leer— es la tildada de "burguesa" (como son sus lectores y también sus críticos), y los teóricos deben resignarse a eso.

Pero me interesa ahora considerar lo que es más importante: la obra misma, la visión específica que propone y su relación con los otros grandes libros del autor. Por lo menos un par de observaciones previas: la primera es que este libro es el de mayor interés estético que haya publicado García Márquez desde los célebres *Cien años de soledad* (1967) *El otoño del patriarca* (1975) —aunque esté a cierta distancia de ellos y hunda sus raíces en obras anteriores, como se verá. En realidad, es el primer libro "literario" del autor que aparece después del *Otoño*: en estos últimos seis años, las obras que salieron de sus manos, un poco como residuos de su propia fama arrancados por la codicia editorial, fueron muestras de su labor periodística de ayer (*Crónicas y reportajes*, 1976; el primer volumen de *Textos costeños*, 1981) o de sus reportajes políticos de hoy (*Operación Carlota*, 1977; *Periodismo militante*, 1978), aparte del material disperso en revistas y periódicos de todo el mundo. La segunda observación está en parte relacionada con la anterior: el notorio activismo político del autor y su tono radical lo habían llevado a hacer una declaración o promesa, hoy conocidísima, de que no publicaría una nueva novela mientras Pinochet gobernase Chile. Siempre es difícil saber cuándo las declaraciones de prensa de García Márquez son bromas o no, pero en este caso la broma provino de la realidad misma: demostrando que las dictaduras no se conmueven por libros más o libros menos, Pinochet dio muestras de indudable salud y entró en un periodo de presunta inmortalidad política, inventando una dinastía de sí mismo que lo llevará —el General no tiene por qué ser pesimista— hasta fines de siglo, si sus pronósticos son exactos. De lo que sí hay que alegrarse es que García Márquez hiciese caso omiso de la historia y desconociese su propio voto de silencio novelístico. Dadas estas circunstancias, era de presumir, sobre todo si se piensa en el título del nuevo libro, que la novela fuese también un acto político, tanto o más que el *Otoño*. La sorpresa es que no lo es, o que lo es sólo de una manera oblicua y muy sutil, y que el libro mire mucho más hacia atrás, hacia los personajes, ámbitos y obsesiones que constituían su visión antes de que ésta quedase definitivamente fijada en *Cien años*. La *Crónica* no tiene su impulso mágico, ni el arrebato lírico del *Otoño*, pero tiene, como todo lo que ha escrito el García Márquez maduro, el sello de una mano maestra orientando el designio narrativo, moviendo con enorme naturalidad los personajes, disparando su arsenal de recursos prodigiosos o delirantes. El lector los conoce tan al dedillo como el autor, y de ese tácito acuerdo se deriva una fuente de goces casi ininterrumpidos.

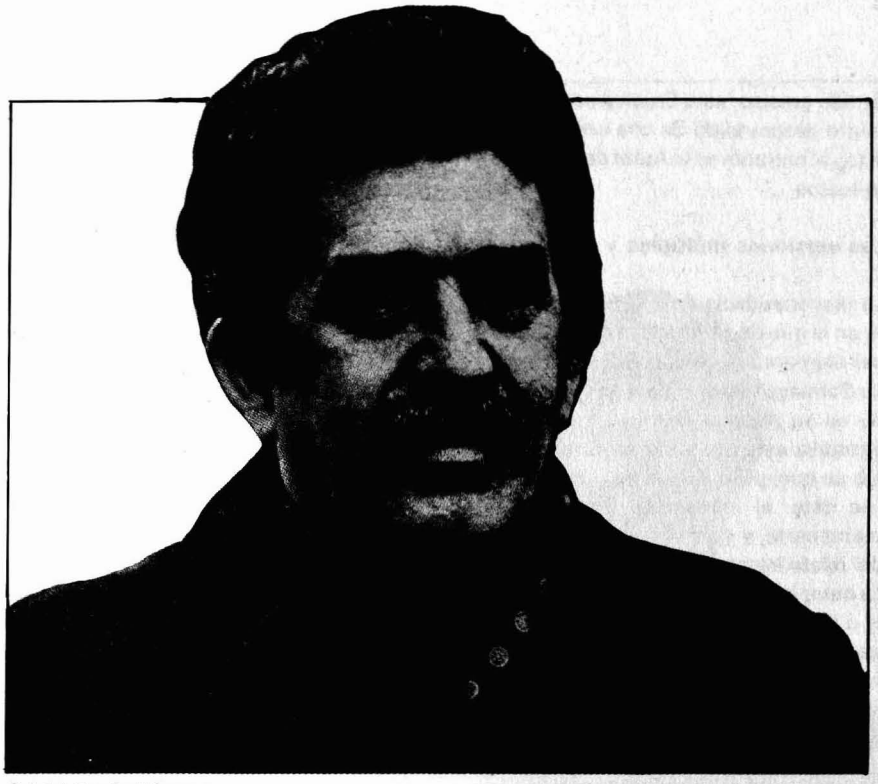
▲ **Gabriel García Márquez:** *Crónica de una muerte anunciada*. La oveja negra, Bogotá, 1981.

Los mecanismos de la fatalidad

En 1968, en Caracas, García Márquez deleitó a un público todavía deslumbrado por la reciente aparición de *Cien años*, contando una historia de las suyas, para salir del aprieto de improvisar una "intervención" en una mesa redonda sobre, cuándo no, la novela hispanoamericana. La historia no ha sido (que yo sepa) escrita, pero tiene un sabor inconfundible; la abrevio así: en un pueblo agobiado por el calor y el aburrimiento, una mujer amanece con una premonición: "Algo muy grave va a pasar en el pueblo." El vaticinio empieza a circular; pronto se lo repite en el salón de billar, en la plaza pública, en los patios de las casas; en la carnicería una muchacha pide el doble de la carne que siempre compra, en previsión del acontecimiento. Hace calor como todos los días, pero la gente está segura de que nunca ha hecho tanto calor como hoy. Algunos, temerosos, comienzan a empacar; la fuga de unos estimula la de otros, el exodo rápidamente se vuelve masivo. La mujer que hizo la predicción, comentando cómo se vacía el lugar, dice: "Dije que algo muy grave iba a pasar en el pueblo y me dijeron que estaba loca."[2]

Cito esta fábula porque contiene, al menos, tres de los ingredientes esenciales de la *Crónica*: el peso muerto del fatalismo, la intervención anónima de la colectividad y la inocente presencia popular. Con el rigor de las tragedias griegas, las cosas ocurren porque tienen que ocurrir y nadie puede impedirlo; la muerte o la desgracia son desgarradoras, pero son contempladas en cierta medida como un rito necesario: purificaciones de males que alguien, algún día, cometió y que, a ciegas, hay que purgar. La culpabilidad no precede a la pena: la sigue; si hay castigo, es que hay culpa, y así, a la inversa, se restaura la armonía del mundo. La culpa, además, es transmisible, lo que transforma la venganza en algo casi universal: cualquiera es la víctima potencial de cualquiera. Bajo la ominosa atmósfera de perennes cuentas pendientes, el tiempo de morir —y éste es justamente el título de un guión cinematográfico que García Márquez escribió en colaboración con Carlos Fuentes—[3] puede ser una liberación: la que sigue a un vaticinio que se cumple y cierra el ciclo que va del pecado a la sanción. Si algo muy grave va a ocurrir en el pueblo, mejor es que ocurra cuanto antes.

La *Crónica* transcurre en ese mismo tiempo confinado y condenado en el que ocurren *La mala hora* y el *Otoño*. Pero mientras en el *Otoño* la muerte es un acontecimiento envuelto en un ba-



Gabriel García Márquez

rroquismo acrónico y fastuoso que lo desrealiza, en *La mala hora*, igual que en la *Crónica*, la muerte es pérfidamente específica y puntual, en verdad un hecho cronométrico y registrado con una precisión de informe policial. No estamos en Macondo, con sus eras míticas a la vez trágicas y mágicas que giran como un espectáculo permanente, sino en un lugar asimilable a "el pueblo", en el que circulaban los pasquines de *La mala hora* y sobrevivía heroicamente *El coronel no tiene quien le escriba*. Aquí el tiempo no es sino una larga espera sin remedio, aquí el tiempo no da vueltas en redondo sino que se extiende en un páramo de lenta corrupción y de apatía colectiva. Como dice un personaje de *La mala hora*: "Usted no sabe lo que es levantarse todas las mañanas con la seguridad de que lo matarán a uno, y que pasen diez años sin que lo maten." Lo dice en un diálogo con el juez Arcadio; cuando éste admite que prefiere no tratar de saberlo, el personaje agrega: "Haga todo lo que pueda por no saberlo nunca."[4] El mismo juego de plena certeza y resignación fatal es el que impulsa la acción de la *Crónica*. La primera frase de la novela contiene, igual que en *Cien años*, el embrión de toda la historia como una cápsula de tiempo: "El día que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo" (p. 9). Ese detallismo objetivo de *Thriller* va muy bien con el carácter de "crónica" que el autor quiere dar al relato, pero sobre todo con la naturaleza básicamente real de los hechos: "esto ocurrió así", parece decirnos el narrador en primera persona —testigo inmediato y miembro de la misma colectividad protagonista—, recordándonos que la ficción se inspira en la realidad más verificable.

La obra historia

Justo el día en que la *Crónica* aparecía en Colombia, la curiosidad periodística descubrió, sin duda ilustrada por el propio García Márquez, la historia detrás de la historia: dos reporteros de una revista bogotana publicaron un extenso y detallado reportaje sobre los acontecimientos ocurridos en Sucre treinta años atrás; las líneas iniciales del reportaje son una buena síntesis de esos hechos:

> "En el municipio de Sucre (departamento del mismo nombre), los mayores recuerdan todavía con horror la mañana lluviosa del 22 de enero de 1951 en que el joven sucreño Cayetano Gentile Chimento, de 22 años, estudiante de tercero de medicina en la Universidad Javeriana de Bogotá y heredero de la mayor fortuna del pueblo, cayó abatido a machetazos, víctima inocente de un confuso lance de honor y sin saber a ciencia cierta por qué moría.
> Cayetano fue muerto por Víctor y Joaquín Chica Salas, cuya hermana Margarita, casada el día anterior con Miguel Reyes Palencia y devuelta a su familia por el marido la misma noche de bodas, acusó a Cayetano de ser el autor de la desgracia que le había impedido llegar virgen al matrimonio."[5]

Pese al inevitable sensacionalismo, el reportaje es muy informativo y documentado, pues es el fruto de una investigación de los periodistas en el lugar mismo de los hechos. Incluye entrevistas a los testigos y sobrevivientes del drama, una minuciosa descripción del ambiente pueblerino con sus tensiones vecinales, una pequeña biografía de la víctima y de otros personajes, un recuento de los sucesos del día del crimen, varias fotografías de los protagonistas, un cuadro que identifica a los personajes de la novela y los compara con los reales, y hasta un plano de recorrido que hizo la víctima real, ya herida de muerte, tratando de alcanzar su casa, y del que hace Santiago Nasar, el héroe de García Márquez. Los cambios onomásticos y topográficos no alteran la esencia de los hechos: como buen periodista, el autor ha investigado y después —sólo después— ha imaginado, sin perderle la huella a los sucesos tal como quedaron fijados en los testimonios oficiales y la tradición oral.

Historia vieja, pues, lentamente elaborada y sedimentada en la imaginación popular, mil veces contada y recontada al calor del hogar, inconfundible y al mismo tiempo distinta en la versión de cada cual. El cronista no toma distancia frente a los hechos, sino que se implica en ellos de muchos modos. Se sabe que García Márquez vivió largos años en Sucre, donde su padre levantó una casa familiar y donde nacieron varios hijos. Allí vivieron también algunos de los que serían personajes del escritor, como la portentosa Mama Grande. Por un lado, la función del cronista es "profesional", pues habla con sus personajes "cuando volvía a este pueblo olvidado tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el es-

pejo roto de la memoria" (p. 13), imagen que se reitera más adelante: "antes de que hubiera decidido rescatarla a pedazos de la memoria ajena" (p. 59); por otro, señala repetidas veces su condición de lugareño y sus vínculos familiares y amistosos con los protagonistas: de los victimarios, Pedro y Pablo Vicario, nos dice que él "los conocía desde la escuela primaria" (p. 24); Margot, hermana del narrador, es convocada como testigo, porque estuvo con la víctima el día de su muerte y recuerda que lo encontró "de muy buen humor y con ánimos de seguir la fiesta" (p. 27); el cronista es también un protagonista, igual que Cristo (Cristóbal) Bedoya, que "había estado de parranda con Santiago Nasar y conmigo hasta un poco antes de las cuatro" (p. 28); Cristo Bedoya, Santiago el narrador y su hermano Luis Enrique "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" (pp. 57-58); Angela Vicario, la mujer que desata el drama, es prima del narrador (pp. 116, 117) y es visitada con frecuencia por "mi hermana la monja" (p. 115), etc. En el curso de su indagación, el narrador nos revela también ciertos datos personales que coinciden inequívocamente con los del autor mismo, lo que cierra más el margen entre la ficción y el referente real; confiesa, por ejemplo: "Muchos sabían que en la inconsciencia de la parranda le propuse a Mercedes Barcha que se casara conmigo, cuando apenas había terminado la escuela primaria, tal como ella misma me lo recordó cuando nos casamos catorce años después" (p. 60); se refiere también a "una época incierta en que trataba de entender algo de mí mismo vendiendo enciclopedias y libros de medicina por los pueblos de la Guajira" (p. 116); al final, Santiago va a morir ante los ojos de "mi tía Winefrida Márquez (que) estaba desescamando un sábalo en el patio de su casa" (p. 156). Y como además el relato está sembrado de alusiones a su mundo de ficción, especialmente el macondino (Riohacha, el galeón español, Francis Drake, el coronel Aureliano Buendía, La familia Cotes y los Iguarán, la tradición del "oficio del oro", etc.), el círculo autorreferencial forma una apretada malla de ecos y recuerdos que operan con un sentido preciso: esta *Crónica* es un fragmento desprendido de una unidad más vasta, el narrador es el Autor de ese texto de textos.

Las versiones múltiples y equívocas

La mayor audacia de la *Crónica* consiste en la que de ser un relato cuyo principal elemento de suspenso —la muerte de Santiago Nasar— ha sido ya detonado en su primera línea; la maquinaria narrativa está montada sobre el principio de que, pese a estar en posesión de ese dato, el interés del lector puede mantenerse y que él seguirá prendido del relato hasta su desenlace. La *Crónica* cumple ese objetivo de manera astuta e impecable. Su básico esquema narrativo —una tenaz indagación de una verdad inalcanzable y una sistemática recolección de testimonios siempre recusables o tendenciosos— recuerda el de *Rashomon* del maestro Akutagawa; no hablo, claro está, de un influjo, sino de un parentesco en los procedimientos para sugerir el carácter fluido y discontinuo de la realidad. Cada testigo da una versión de ella, aportando sus propios matices y perspectivas al conjunto, pero el cuadro resultante dista mucho de ser unívoco: las piezas del rompecabezas no están completas. Al mismo tiempo que el estilo de la *Crónica* se distingue por una admirable pulcritud en el registro realista y en su reverberación poética, la ambigüedad del diseño total es notoria; al final, sabemos muchas cosas pero no los datos esenciales. ¿Es realmente inocente Santiago Nasar? ¿Disen los testigos la verdad cuando afirman que no avisaron a Santiago de la amenaza mortal que pesaba sobre él porque no la consideraban verosímil? Y, en caso contrario, ¿por qué lo eligieron como víctima? ¿Por qué lo dejaron morir con su indolencia? ¿Qué papel juega el obispo con su frustrada visita al pueblo? La novela se enriquece con esas luces y sombras que se filtran por los entresijos de una historia reconstruida por un manipulador de magias y sorpresas como es García Márquez.

La tarea expresa del narrador —tratar de "recomponer el espejo roto de la memoria"— aclara menos las verdaderas razones del crimen, que la naturaleza de las relaciones que anidan en el pueblo; la *Crónica* es una radiografía de los odios ocultos y los sordos rencores que los dividen desde tiempo inmemorial y que se agudizan con ocasión del drama. Publicadas o no en "pasquines" como en *La mala hora*,[6] esas pasiones inquietan las conciencias y están en la boca de todos, haciendo de cada uno un celoso e incómodo guardián de su honor: la vida en el pueblo excita la mutua desconfianza y hace de la amistad una forma de complicidad. La indagación del narrador revela que si hay algunos personajes que no estarían dispuestos a matar a Santiago, hay en cambio muchos que secretamente desean su muerte: su asesinato es el acto de un individuo pero es una suerte de venganza colectiva —anunciada, previsible y quizá tramada— que pone fin a un presunto agravio. La cocinera Victoria Guzmán confiesa, a través de su hija Divina Flor, que "no le había dicho nada a Santiago Nasar porque en el fondo de su alma quería que lo mataran" (p. 21). Hay una razón específica para ese odio: ella misma había sido seducida por el padre de Santiago "en la plenitud de su adolescencia" (p. 17). Como prolongando esa dependencia sexual, Santiago desea a Divina Flor, quien "se sabía destinada a la cama furtiva" del amor. Por eso, Victoria Guzmán —que el mismo día del crimen había impedido, cuchillo en mano, el ataque de Santiago contra su hija— puede decir respecto de él: "Era idéntico a su padre... Un mierda" (p. 17). Según la opinión general, a la que se suma hipócritamente el narrador, Santiago era "un gavilán pollero" que andaba "cortándole el cogollo a cuanta doncella sin rumbo empezaba a despuntar por esos montes" (pp. 117-118).

Una clase odiada

Pero hay un problema más sustantivo, del que esta situación es sólo un reflejo: los Nasar representan una clase doblemente distinta, por el origen y el dinero; doblemente odiada, por lo tanto. En la primera descripción de Santiago se alude a esa conclusión:

> "Había cumplido 21 años la última semana de enero, y era esbelto y pálido, y tenía los párpados árabes y los cabellos rizados de su padre... Hablaban en árabe entre ellos, pero no delante de Plácida Linero (la madre) para que no se sintiera excluida.

> Nunca se les vio armados en el pueblo, y la única vez que trajeron sus halcones amestrados fue para hacer una demostración de altanería en un bazar de caridad" (pp. 14-15).

Aunque Santiago mismo es "alegre y pacífico, y de corazón fácil" (p. 15), arrastra la culpa de ser uno de los que llegaron al pueblo, se enriquecieron y se hicieron poderosos mientras las vidas de los demás languidecían. Ese poder es sobre todo económico, pero tiene también una sutil connotación política. La llegada del obispo es, en ese sentido, un motivo que cumple una función narrativa muy importante, no sólo porque crea una atmósfera de expectativa constantemente diferida y luego frustrada —lo que genera un simbolismo moral que parece inspirado en figuras homólogas de Graham Greene—, sino porque da una resonancia más sórdida a las tensiones que separan a los Nasar del pueblo. El día de su asesinato, Santiago "se había vestido de pontifical por si tenía ocasión de besarle el anillo al obispo" (p. 15), cuya visita pastoral es esperada por todos; pero el obispo pasa de largo y sólo es visto desde su embarcación. ¿Qué explica esa actitud? ¿Es que el obispo teme por su seguridad y presiente el clima de agitación que vive el pueblo? (Recuérdese que en las novelas de García Márquez, la iglesia es un decisivo brazo del poder: ejerce la censura y justifica la represión.) La predicción de Plácida Linero es exacta, y tal vez lo sea la causa que señala: "Ni siquiera se bajará del buque... Echará una bendición de compromiso, como siempre, y se irá por donde vino. Odia a este pueblo" (p. 15). Pero no podemos dar nada por seguro: como tantos otros en esta novela, el episodio queda envuelto en una bruma de suposiciones y datos ausentes. Tampoco hay que olvidar en la cuota de antecedentes políticos de los personajes que Bayardo San Román, el hombre con el cual Angela se casa, pertenece a una familia de raíz conservadora: su padre era "el general Petronio San Román, héroe de las guerras civiles del siglo anterior, y una de las glorias mayores del régimen conservador por haber puesto en fuga al coronel Aureliano Buendía en el desastre de Tucurinca" (pp. 46-47)

Por otro lado, y comprensiblemente, Santiago es un buen partido para las jóvenes del pueblo, lo que provoca una secreta guerra de celos y envidias entre ellas. Su novia es la rica Flora Miguel (otra descendiente de "turcos") y esa relación despierta la codicia de la propia hermana del narrador; la doble bendición del dinero y del amor le resulta, como a muchas, intolerable: "Me di cuenta de pronto de que no podía haber un partido mejor que él... Imagínate: bello, formal y con una fortuna propia a los 21 años" (pp. 28-29). Y cuando Flora se entera de la cuestión de honor de la que se acusa a Santiago, lo que teme es que lo casen a la fuerza con Angela (p. 146); irritada, le devuelve al novio un cofre con sus cartas de amor y le dice: "Aquí tienes... ¡Y ojalá te maten!" (p. 147). Más tarde, Angela, la única persona que sabe a ciencia cierta si Santiago es culpable o no, lo acusa de modo inapelable ante el narrador: "Ya no le des más vueltas, primo... Fue él" (p. 118), acusación que repite ante el juez con una simple frase cuya gravedad está atenuada por un gracioso eufemismo: "Fue mi autor" (p. 131). Decir que Angela no está vengando esa culpa, sino otra —la de ser pobre y él rico, la de no haber recibido la atención del galán con quien todas sueñan—, puede parecer exagerado, pero también es difícil desecharlo del todo, especialmente si se tiene en cuenta la relación entre ella y el marido agraviado, el memorable Bayardo San Román.

Bayardo es uno de esos personajes peregrinos y fabulosos en los que abunda la narrativa de García Márquez. Forastero, de maneras e indumentaria llamativa, increíblemente rico, sabelotodo, atlético y secretamente triste, Bayardo corresponde a ese patrón de figura masculina que se define por el propósito único e insensato. En este caso, su obsesión es el matrimonio con Angela. Se trata de una elección fatal en los dos sentidos de la palabra: se produce sin que se amen, sin que se conozcan bien siquiera, pero es inevitable; ella además "tenía un aire desamparado y una pobreza de espíritu que le aseguraban un porvenir incierto" (p. 45). Angela es meramente una presa de la fanfarronería machista de Bayardo. La cuestión de su virginidad es, por eso, crucial para él; y para ella una ocasión de burlar al estólido marido y ligarse eróticamente al inaccesible galán del pueblo. El drama que el frustrado matrimonio desata parece poner orden, de cierta extraña manera, en la oscura maraña de pasiones y enemistades que atan a los protagonistas. El narrador nos dice que para la mayoría de la gente la tragedia era vista como una catarsias: "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" (pp. 109-110). Con tono sibilino, alude también a la teoría que otros sostienen: la de que, en realidad, Angela estaba protegiendo a alguien que verdaderamente amaba y que "había escogido el nombre de Santiago Nasar porque nunca pensó que sus hermanos se atreverían contra él" (p. 118). Pero a nadie parece incomodarle el hecho de que alguien que podía ser inocente fuese asesinado: todos lo sabían, todos lo esperaban, todos dejaron que las circunstancias y el azar encontrasen la víctima propicia y a la hora señalada.

Que Angela es capaz de amar con

una pasión devastadora y contra sus propios prejuicios —lo que podría reforzar esta última teoría— se hace evidente en el fantástico romance que vive muchos años después de su frustrado matrimonio. El episodio constituye posiblemente el más bello pasaje del relato: tiene todo ese desborde tropicalista, surreal y nostálgico con el que el autor suele tratar los tiernos delirios del corazón humano. Lo imposible, lo maravilloso es que el gran amor de Angela resulta ser el mismísimo Bayardo, lo cual da al drama conyugal y a la muerte de Santiago una distorsión grotescamente juguetona —que borra las últimas posibilidades de acceder a la verdad. "Fue un golpe de gracia" (p. 120), explica ella. Esta ironía del destino podría probar que la cuestión de honor fue un instrumento fríamente utilizado por ella para eliminar a Santiago (por razones que sólo podemos sospechar) que, apenas produce el efecto buscado, deja de importar demasiado. Finalmente Bayardo, cediendo a un acoso sentimental de 17 años, considera que ella ha expiado suficientemente su ligereza y se presenta triunfal en la casa de Angela. Al final de esa escena hay un detalle patético: Bayardo "llevaba la maleta de la ropa para quedarse, y otra maleta igual con casi dos mil cartas que ella le había escrito. Estaban ordenadas por sus fechas, en paquetes cosidos con cintas de colores, y todas sin abrir" (p. 125). Este amor otoñal lleva todas las marcas del drama sangriento que precedió a su nacimiento: es su excrecencia, su fruto amargo.

La caja de sorpresas

La postrera aventura erótica de Angela y Bayardo es la mayor sorpresa de un libro que comienza violando las reglas del suspenso pero lo mantiene hasta la última línea usando otros procedimientos de diversión. La visita del obispo es una; otra, el modo circular y progresivo con el que el narrador va obteniendo las distintas versiones de los actores y testigos, y luego cotejándolas con los datos de su memoria. Desde los intersticios del *puzzle* el narrador trabaja incesantemente sobre la imaginación del lector otorgándole y negándole pistas. Pero lo que más contribuye a velar la objetividad de esa pesquisa es el repertorio característico de García Márquez: los acercamientos y distanciamientos caprichosos con que hila el tiempo de los hechos y el de su reconstrucción; la presencia de los presagios y los sueños funestos que, aquí, sarcásticamente, no son interpretados del modo correcto; los sucesos o actividades simbólicas que se incorporan al nutrido mundo real de sus libros, tales como la lluvia, las mareas descomunales, el insomnio y los sueños, los juegos con los espejos y la identidad (los disfraces con los que Santiago viste a las mulatas, el asombroso parecido de los gemelos Vicario); los olores que se resisten a desaparecer pues son indicios "morales", etc. Estos elementos operan dentro de la realidad objetiva, extendiéndola, alterándola, saturándola con sus efectos milagrosos y, no pocas veces, fulminándola en una explosión de gracia, poesía y júbilo retórico. Por ejemplo, el lugar donde vive Angela el gran amor de su vida, era "una casa de material con un patio muy grande de vientos cruzados, cuyo único problema eran las noches de mareas altas, porque los retretes se desbordaban y los pescados amanecían dando saltos en los dormitorios" (p. 115). Leyendo esta novela, uno puede confirmar el exacto juicio de V. S. Pritchett incluido en un trabajo más bien trivial sobre el autor: "Almost everything is a surprise and the surprise is, in general, really an extension of our knowledge or feeling about life, and not simply a trick".[7] A esa sensación de sabiduría profunda de las leyes que rigen el comportamiento de sus creaturas en un mundo irracional, contribuye la tierna sentenciosidad del estilo, que como dice J. G. Cobo Borda, tiene algo "de bolero clásico y proverbio bíblico".[8] La madre de las hermanas Vicario les dice: "Muchachas...: no se peinen de noche porque se retrasan los navegantes" (p. 44). Y, recordando las adolescentes parrandas sexuales en casa de María Alejandrina Cervantes, anota que ella fue quien les enseñó que "ningún lugar de la vida es más triste que una cama vacía" (p. 67). García Márquez es un raro ejemplo de coincidencia cabal entre la sensibilidad profunda y la imaginación verbal.

En algunos pasajes de la *Crónica* el lector podrá tener la impresión de que estos deslumbramientos laterales no alcanzan, a pesar de su seducción, a encubrir el hecho de que el desarrollo argumental del relato promete constantemente algo que no llega, o que nos llega del modo que se espera. Se juega al máximo con las expectativas, pero con la maliciosa intención de no satisfacerlas: la acuciosidad del narrador no hace sino oscurecer con sospechas y conjeturas propias y ajenas la verdadera naturaleza de Santiago; así, el objeto central de su investigación termina siendo precisamente el más misterioso de la novela. Pero lo que parece un defecto puede ser también una virtud: que el juego del gato y el ratón que el narrador sostiene con el lector lo deje a éste con la miel en los labios, prueba la inmensa astucia narrativa del autor, que tras haberlo burlado en cada una de sus páginas lo burla también en la última. La trampa que ha concebido es tentadora e implacable; observar que es una novela que no tiene la densidad de las mayores, no significa dejar de reconocer que está escrita por alguien que es siempre un maestro, en lo pequeño y en lo grande.

José Miguel Oviedo

Notas

1. En adelante cito en el texto por la edición de La Oveja Negra-Diana.
2. Una versión magnetofónica del relato apareció en "Los novelistas y sus críticos", *Papeles*, Caracas, no. 5, noviembre-diciembre 1967- enero 1968, pp. 70-103.
3. "Tiempo de morir", *Revista de Bellas Artes*, no. 9, 1966, pp. 21-59. Carlos Fuentes colaboró con García Márquez en la adaptación y diálogos del guión; la película fue dirigida por Arturo Ripstein en 1965. La historia narra, con imágenes que recuerdan a los *westerns*, la venganza de los hijos de un hombre contra Juan Sáyago, el presunto victimario. Julián, uno de los vengadores, dice de Juan lo que se podría decir de Santiago Nasar: "Al fin le llegó su hora. Todo lo que viva de aquí en adelante será para vida prestada" (p. 30). Y más adelante: "No habrá paz mientras estés vivo, Juan Sáyago. Es un asunto de honor" (p. 33).
4. *La mala hora* (México: Era, 1966), p. 169.
5. "García Márquez lo vio morir" (reportaje por Julio Roca y Camilo Calderón), *Al Día*, Bogotá, no. 1, abril 28, 1981, pp. 51-60, 108-109.
6. Una de las testigos entrevistadas para el citado reportaje recuerda que la cuestión del honor sexual de la novia fue denunciado en un "pasquín": "Y eso que al novio le habían metido un pasquín, una carta, que aquí le decimos pasquín, en donde le advertían que ella ... no estaba en su estado" (p. 58).
7. V. S. Pritchett, *The Myth Makers* (New York: Vintage Books, 1981), p. 168.
8. J. C. Cobo Borda, "El fin de una ausencia", *Quimera*, Madrid, no. 7, mayo 1981, p. 50.

EL CAMINO DEL EXCESO

En una colección de relatos escritos a fines de la década del sesenta, relatos de sus treinta años de edad, Mauricio Wacquez pone como epígrafe un verso célebre de William Blake: "El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría". El epígrafe también habría podido servir para la última novela de Wacquez, *Frente a un hombre armado*, que lleva el subtítulo de "Cacerías de 1848".

La idea de exceso, sin embargo, no se relaciona en absoluto con la estructura novelesca y con el lenguaje que utiliza Wacquez. Nacido en 1939 en Colchagua, hijo de un francés experto en vinos y emigrado a comienzos de siglo. Wacquez da la impresión curiosa de combinar el realismo de la tradición narrativa chilena, incluso de la novela regionalista, con la medida y el tono reflexivo de la novela francesa del siglo XVIII. Los narradores anteriores a la generación de Wacquez somos todos, en alguna medida o por lo menos hasta cierta etapa de nuestro trabajo, epígonos de la novela europea del siglo XIX, incluyendo las ramificaciones americanas representadas por un Blest Gana o un Machado de Assis.

La generación de los que ahora tienen alrededor de cuarenta años marcó una ruptura en este aspecto. En algunos casos, fue una ruptura inspirada en autores norteamericanos posteriores a Faulkner y Hemingway, tales como Jack Kerouak. En el caso de Wacquez, sospecho que se trató de una ruptura más consciente y en cierto modo más ambiciosa, que se alimenta de un espectro literario más amplio.

He hablado del siglo XVIII, del siglo de la Ilustración, y compruebo que, *Frente a un hombre armado* reúne elementos de la parábola moral o filosófica, con otros que pertenecen, y en esto no guarda mesura ni recato de ninguna especie, a la novela libertina.

Este chileno radicado en Barcelona, miembro de la que podría llamarse "generación del sesenta", no sólo ha husmeado el tono elegante de Scott Fitzgerald o el vitalismo muscular de Kerouak, sino que también conoce a fondo al Marqués de Sade, y tiene, por añadidura, una formación filosófica que le permite comprender los dilemas ideológicos del mundo moderno. El resultado literario es bastante desconcertante, de una audacia erótica desusada en nuestras latitudes (sin el "destape" español es difícil que el libro se hubiera podido publicar en nuestra lengua), y de una fuerza de lenguaje, un ritmo y una pasión verbal, poco frecuentes en la novela castellana.

En una entrevista hecha en Barcelona, Mauricio Wacquez sostiene que el subtítulo de su novela, "Cacerías de 1848", alude a esos subtítulos de las novelas de comienzos del XIX que eran muy del gusto de Stendhal y de Balzac. Es posible que Wacquez sea un cronista que se toma las libertades propias de un sucesor de la "nueva novela" francesa y del *boom* latinoamericano. El protagonista de su libro atraviesa épocas diferentes: vive sucesos del reinado de Luis Felipe, de los años cuarenta en Colchagua y de la ciudad de Burdeos al final de la segunda guerra mundial. En este aspecto, *Frente a un hombre armado* pretende ser un "pastiche", una crónica de Stendhal en versión de 1981. De esta manera, la novela participaría de tres géneros: la parábola moral o filosófica, la novela libertina y la crónica novelada.

Lo interesante es que Mauricio Wacquez, al apuntar en esas direcciones tan dispares, consiguió componer un texto extremadamente ceñido y coherente desde el punto de vista estético. Hizo una historia de familia que parece pasada por el tamiz de un sueño. Los antepasados de Burdeos, las fotografías familiares, las cacerías, las conmociones revolucionarias, la guerra, la orgía, el recuerdo del modo de hablar de una nodriza de Colchagua, todo se ensambla en un texto que toca situaciones extremas: el sexo como agonía y dominación, el asesinato y la muerte. La homosexualidad aparece aquí como una de las expresiones claves de la dialéctica del poder: humillación, sometimiento, destrucción y autodestrucción. En alguna medida, la pasión del autor se rebela contra la inutilidad del placer sexual puro. "Debe haber algo más —escribe el narrador—, por lo menos algo distinto, que desencadene todo un sistema de caprichos que a su vez sugieran la extravagante posibilidad de no morir."

La novela de Wacquez corresponde a ese "sistema de caprichos", pero en lugar de sugerir, deniega aquella posibilidad extravagante. Es una obra que ya está lejos de la seguridad narrativa de generaciones anteriores, lejos del realismo mágico de un Asturias o un García Márquez, o del relato fantástico practicado por Borges o Bioy Casares. Uno desearía que el autor no se deje arrastrar por la tentación del magma verbal, en que algunos escritores de su edad, sobre todo en Francia, han naufragado. Hasta aquí incorpora el "exceso" intelectual y erótico a un mundo novelesco de un equilibrio bien logrado, que no recurre nunca, para citar un ejemplo, a los neologismos o a la incoherencia. Wacquez probablemente pensaría que introduzco aquí una reserva conservadora, y quizá tenga razón, pero en lo que pienso, al decir esto, es en su posibilidad de seguir escribiendo novelas. *Frente a un hombre armado*, es un libro "radical", en el sentido estricto de la palabra; por eso pone la posibilidad misma de la novela en tela de juicio, y por eso su resultado es extremadamente inquietante.

Jorge Edwards

▲ Mauricio Wacquez: ***Frente a un hombre armado***. **Bruguera, Barcelona, 1980.**

UNA CONTRAESCRITURA EN BUSCA DEL CANTO

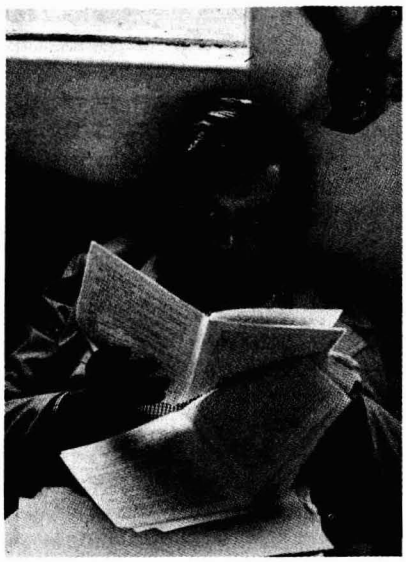
En una progresión cronológicamente regresiva, este undécimo libro de Enrique Fierro, *Las oscuras versiones*, retoma seis de sus publicaciones anteriores junto a un conjunto de poemas aún inéditos y más recientes, *Díaz con perro* (1969-1973), que encabezan el volumen. Llama la atención, como primera de las interrogantes que plantea el libro, la insistencia en la indicación de las fechas de composición de los diferentes capítulos que lo conforman, porque nada es más ajeno a estas "versiones" que la tentación confesional, la inclinación a la expresión de determinados "estados del alma" o el reflejo inmediato de una interioridad. Más bien se trata de un itinerario de la escritura, una evolución en el esfuerzo de expresión, así como la creación de un orden orgánico que funda distancias y establece jerarquías.

▲ **Enrique Fierro: *Las oscuras versiones*. UNAM, México, 1980.**

¿Un universo lingüístico?

Este itinerario se inicia con los poemas mejor logrados del libro como resultado de una intensa experimentación e indagación con y por el lenguaje, para internarse, luego, en las zonas de esa búsqueda donde el uso de los paréntesis, las mayúsculas, la fragmentación de las palabras, la renuncia sistemática a las convenciones y a los patrones métricos, a casi toda la retórica, a toda construcción previsible y, a veces, hasta a la sintaxis, parece cuestionar implacablemente la validez de la escritura misma. Poesía que se cierra sobre sí misma, erizada de alusiones enigmáticas o cifradas, de sutiles ironías o de referencias culturales que convierten, muchas veces, su lectura en un riguroso desciframiento.

A través de la ruptura de las expectativas generadas por los diferentes códigos que intervienen en la poesía (fundamentalmente los de la lengua y del género) se produce una desconexión entre la lengua cotidiana, la lengua que permite la comunicación, la lengua con sus reglas y sus hábitos y el ejercicio de reconocimiento de los textos presentados. Muchas veces estas "versiones" se convierten, entonces, en la preparación del texto, es decir en pretextos. Aún no verdaderos textos portadores de significación positiva sino la elaboración previa, el trabajo anterior a todo resultado, pero que es necesario presentar de todos modos porque ese trabajo no es solitario, no es el de la escritura solamente sino, sobre todo, el de la lectura. Es por esta razón, también, que el protagonista verdadero es el lenguaje, en la ausencia del yo y de un mundo de referencias tranquilizadoras, el lenguaje se desconecta del universo natural y de la historia así como de la experiencia personal. Poesía que elude entonces toda denotación directa, escritura hecha de elisión constante del referente, donde cada palabra es una variable a partir del contexto, una función, un juego de posiciones, donde lo que importa no es tal o cual significado sino los posibles sentidos. Multiplicación de la alusividad que puede desembocar, sin embargo, en un puro vacío (uno de los poemas de *Trabajo y cambio* tiene por título un paréntesis vacío) y en la angustia del vacío: la imposibilidad final del decir, la anulación de la palabra,



Enrique Fierro

el silencio; un silencio dinámico, sin embargo, hecho de tensiones, de restos de significado, de indicadores que anuncian que hubo o habrá sentido. Pero también en la creación de un espacio liberado, propicio, que posibilita una conexión con el lenguaje y con el mundo, que nos replantee el enigma allí donde la costumbre había fingido respuestas. Entonces la palabra será "oscura versión" de lo real, un intento de interpretación, una traducción, una forma provisoria del texto.

El libro como totalidad

"Work in progress", / en verdad, / la tuya" dice el yo lírico al final del primer capítulo del libro (*Díaz con perro*), refiriéndose a un tú individualizado, pero, también, como introducción autorreferida, que abre las secciones siguientes del libro, es decir la recapitulación de gran parte de la producción de los años anteriores. No se trata de una revisión, ni de un retroceso, sino de una recontextualización de aquellos poemas que ahora no sólo adquieren nuevo sentido, sino que contribuyen a situar los primeros. Así, los poemas finales (*Impedimenta*) completan este itinerario y el libro parece culminar en un retorno al origen aunque el recorrido no es vano y el reencuentro con esas composiciones nos remite después del esfuerzo de la lectura y relecturas a una poesía más reconocible, más transitable, es decir más cargada de significación. Aquí la concentración se logra por una construcción barroca de la frase, al estilo de Góngora y con la debida ironía moderna, o un humor burlón como en *Si la música fuera el alimento del amor*: "Comentaristas oficiosos... vivientes de diez mil cabos perdidos / que no podrán atar... quisiera verlos discurrir / o correr / si les llegara cerca / ... de los oídos la noticia / —¿transferencia metafórica?— de que la música es / el alimento del amor", pero particularmente por la calidad metafórica de algunos textos: "Chorrean luz las copas de los árboles / que convierten las imágenes virtuales en reales... Van hacia la vida las cuatro escrituras sangrantes de otoño..."

Entre el mero signo y el grito, el poema

Pero es en algunos de los poemas de *Díaz con perro* (que son cronológicamente los últimos) donde encontramos mayor riqueza expresiva y aliento poético, con un tono que recuerda a Vallejo en *Qué se le va a hacer*:

> Cuando se demora
> una larga sobremesa
> después del más cordial de los almuerzos
> y las palabras van y vienen
> de mano en mano
> hasta caer en medio de la dicha
> entra por la puerta
> y desde la calle —como
> en una novela de Arlt—
> todo lo que imaginarse pueda
> y te dice que la verdad es lo contrario

cuyo título, tan opuesto a su obra anterior, se orienta hacia una poesía que busca reconectarse con un nivel de lengua más cotidiano, que no desdeña lo coloquial, con sus modismos, sus giros y su ritmo, sin perder fuerza ni riqueza. De este modo surge una sintaxis y un estilo que fluye sin dificultad aparente pero que revela su complejidad y su solidez de construcción al primer intento de análisis. Así, en el poema citado, la perfecta correspondencia entre la sintaxis, el contenido y algunos patrones métricos y rítmicos, son la clave de su eficacia poética. La ruptura del ritmo, hacia la mitad de la composición, cuando la verdad de la calle irrumpe ("entra por la puerta") en medio de la sobremesa y desmiente esa dicha aparente, es también una ruptura semántica que

marca una oposición entre ese "adentro" y el "afuera" arrollador, entre esa apacible dicha doméstica y la verdad que es "lo contrario". A su vez esta estructura se apoya en una simetría sintáctica: el poema es una sola oración compuesta que contrapone la primera parte encabezada por un modificador temporal ("cuando"), subordinada a una segunda parte que inicia el verbo "entra". Métricamente, además, ambos términos están en posición inicial de verso. En este poema, como vemos, las inversiones y postergaciones que revelan una compleja construcción no sólo no oscurecen el sentido o la eficacia expresiva sino que intervienen de manera decisiva en su elaboración y manifestación.

Más compleja aun es la composición en *Poema*,

> De las palabras señaladas
> para dar cuenta de la tarde
> que pasará sin dejar rastro
> una
> que es la escandalosa
> última música del día
> abre la puerta de un teclado
> que no conviene a la nostalgia:
>
> todos estamos en desnuda
> ¿nada más
> podríamos oir?
> Un grito
> dice verdades a los altos
> escriturales maleficios
> en los que el signo se disuelve

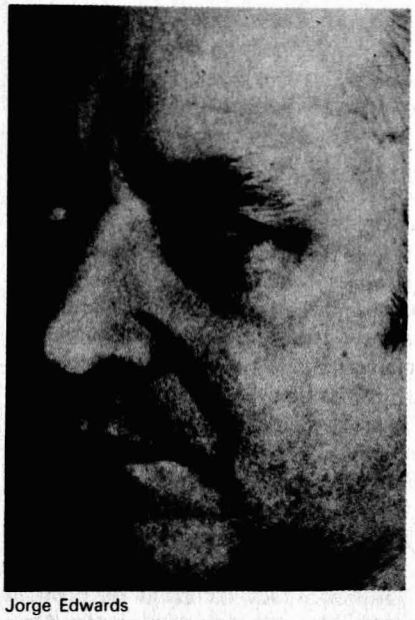
que construye su discurso sobre la palabra única que "se disuelve", "el grito" final que "dice verdades a los altos / escriturales maleficios". Una palabra "escandalosa", no sólo la del intelecto, por lo tanto, sino el grito, la exclamación, en el límite del lenguaje articulado, cuando la emoción desborda la expresión y las reglas de la expresión, "grito" ante el cual "el signo se disuelve". Esa palabra que "abre la puerta de un teclado / que no conviene a la nostalgia", surge como llave del recuerdo, de la memoria y de la "música del día" (y el "teclado", como metáfora de los virtuales recuerdos de dolorosa evocación). El poema es entonces esa palabra y esa "última música del día" que abre un espacio para la recuperación por el recuerdo o para la formulación de "verdades". Los planos metafóricos se multiplican sin dejar de ser convergentes, las alusiones sugieren continuos enriquecimientos y el sentido se vuelve misterioso, huidizo e inabarcable pero concreto, presente y ausente, ejerciendo su poder de atracción del mismo modo que la realidad, "la tarde / que pasará sin dejar rastro" salvo la palabra. Palabra que debe desaparecer como mero signo para convertirse en grito, única forma de vencer las trampas de la fría escritura, de la escritura como juego: "Un grito / dice verdades a los altos / escriturales maleficios / en los que el signo se disuelve".

Pero, justamente, la poesía de Enrique Fierro se aleja diametralmente de la poesía-grito, la poesía como expresión inmediata de emociones. En su obra las emociones sufren una compleja elaboración, una reescritura que controla toda efusión y cierra cada vez más las posibilidades interpretativas, borra sus huellas y multiplica las claves. Poesía cifrada, en el límite de lo indescifrable, obligada a ser, muchas veces, un ejercicio o un campo de experimentación con el lenguaje, sometida a una rigurosa y sistemática renuncia a todo lirismo fácil, esa escritura de Enrique Fierro encuentra de pronto la formulación de su centro y conjura el peligro palabra a palabra alcanzando por una concentrada intensidad y contenida emoción el salto hacia la verdadera, la plena poesía.

Roger Mirza

ACTUALIDADES DE

TOQUE DE QUEDA EN CARACAS



Jorge Edwards

Baja el avión, entre montaña y mar, en las pistas de Maiquetía. Paisaje de alrededores de Acapulco, por la proximidad entre la sierra y el océano. Tierra roja en las laderas, como la de Cuba. Catia la Mar y La Guaira son sólo dos nombres que dejamos atrás, como el Caribe, para tomar el rumbo de Caracas: más sierra y túneles, inmensos túneles que horadan la serranía. El tránsito es fluido, contra todo lo previsto. Cerca ya de Caracas, cuarenta minutos después, los cerros empiezan a llenarse de casuchas y de pobreza: un poco más allá, en el valle cercado, las grandes torres de una ciudad moderna. Entrada agobiante, lentísima, por calles populosas, entre comercios pequeños y gente que hormiguea. Gente de trópico caribeño, con una variante: el tinte de la piel sugiere mestizajes remotos, ya casi desvanecidos. Un tránsito que no transita. ¿Será toda la ciudad esta especie de Chilpancingo abigarrado, desquiciado por una invasión inesperada de vehículos y de gente? Frente al palacio blanco de Miraflores el chofer de taxi, aprovechando el bloqueo, empieza a hablar. Enfrente hay otro palacio, que hizo Pérez Jiménez, pero "ahora" ya no quieren usarlo. Yo insisto en preguntar por el entierro de Rómulo Betancourt pero las simpatías del taxista se van mostrando más obvias en la medida en que el congestionamiento del tránsito va suscitando irritación. Andamos a vuelta de rueda o nos detenemos del todo entre edificios feos y algunas casitas viejas de uno o dos pisos, con rejas, cornisas de yeso y tejas que podrían encontrarse en Villahermosa o en La Habana. Habrá que resignarse a oir la apología del "hombre fuerte", de su afán de sembrar la ciudad de autopistas y bloques multifamiliares y del dinero que entonces fluía. Subimos ya, entre jardines, hacia San Bernardino. El Hotel Avila que fue, hace veinte años, el mejor de la ciudad tiene