

miendas que comunicar al autor, lo cual resulta en verdad insignificante en un conjunto de—nada menos—5.377 fichas.

La obra completa, según el plan trazado por Aguilar Piñal, constará de diez volúmenes: los ocho primeros dedicados a la bibliografía de autores por orden alfabético, más un tomo de anónimos y otro de estudios generales. Sólo nos queda desear que en un país como España en el que, para desgracia nuestra, tantas obras de consulta similares han quedado incompletas, la de Francisco Aguilar pueda librarse de semejante maleficio. Ojalá podamos los dieciochistas tener algún día completa esta utilísima bibliografía, y ojalá ese día llegue pronto. De momento, con este primer tomo, con los restantes trabajos de Aguilar Piñal, con la «Bibliografía dieciochista hispánica» que periódicamente publica el *Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII* en Oviedo, podemos empezar a sentirnos incluso privilegiados.—PE-DRO ALVAREZ DE MIRANDA (Reina Mercedes, 17. MADRID-20).

## DE LA LITERATURA A LA LITERATURA

Algunas de las semicríticas que se han oído acerca del último libro de Gabriel García Márquez \* son que le faltan ocho páginas para las doscientas, y que el tipo de letra es ideal para miopes, pero en realidad revela el deseo de *estirar* un cuento.

Después he leído varias novelas latinoamericanas, españolas o traducidas, de varios cientos de páginas. Y cada vez que sufría escenas repetidas sin que pudiera extraer una mínima significación de esa reiteración, cada vez que tropezaba con larguísimas descripciones deshilachadas, cada vez que me golpeaban los rípios de la narración, he echado de menos algunas de las características de *Crónica de una muerte anunciada*, que son consustanciales con la mejor narrativa: una prosa tensa y multisignificativa, un uso de los diferentes modos del tiempo en función de la o las líneas narrativas, y no de los eventuales tanteos psicológicos del autor; el reencuentro con la intriga, que no implica misterio, sino concentración y buen ordenamiento de los elementos narrativos.

¡Vaya desafío el de las primeras líneas!: «El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las cinco treinta de la mañana...»

---

\* Gabriel García Márquez: *Crónica de una muerte anunciada*, Editorial Brujuna, 1961.

El autor juega con todos los factores que hacen imposible y, por tanto, inverosímil el cumplimiento del hecho anunciado en las primeras diez palabras. Y si era inverosímil en una realidad, doblemente lo sería en su narración literaria. Como dice del juez que había investigado el caso: «nunca le pareció legítimo que la vida se sirviera de tantas casualidades prohibidas a la literatura para que se cumpliera sin tropiezos una muerte tan anunciada» (p. 159).

He aquí, al mismo tiempo, uno de los límites de la novela y una de las razones de su excelencia. Una y otra vez queda claro que estamos frente a literatura; si no a la pura imaginación, sí al *relato* de los hechos, con una continua y compleja mediación del narrador-autor y de los narradores-testigos. Lo que en un primer momento puede parecer un escrúpulo de objetividad—o, mejor, de «verdad»—se transforma en elemento distanciador, afirmación del arte sobre la vida, formalización del caos de sentimientos, recuerdos, instintos («cuando volví a este pueblo olvidado, tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria», p. 14).

Ya desde el título —*Crónica*— queda patente la interposición de la literatura entre Santiago, Clotilde Armenta, los Vicario—definitivamente, personajes de novela—y nosotros, lectores. Es obvio que en toda historia narrada en una novela la literatura está presente desde la mera comunicación formal. En este caso, se duplica la literariedad con una frecuente narración en segundo grado, y las constantes alusiones a «esta crónica», «esta historia», y a las relaciones entre realidad y ficción («me resistía a admitir que la vida terminara por parecerse tanto a la mala literatura», p. 142).

De este modo, los personajes, que son extractados de la vida, están observados como con un teleobjetivo: desde muy lejos, pero en sus menores detalles; en sus relaciones contiguas, pero sin pasado ni futuro, es decir, su pasado y su futuro también están extractados en función del presente fundamental del relato, el del día de la muerte de Santiago Nasar.

Indudablemente, es imposible la identificación del lector con los personajes, y eso le ha valido la crítica de que no están *vivos*, de que carecen de profundidad. A esto se opondría una aparente paradoja: si los personajes no tienen profundidad, la novela sí la transmite; si los personajes no están *vivos*, en el relato se instala la muerte—y, como correlato imprescindible, la vida—en toda su rotundidad.

La prueba de la falsedad de esta contradicción está en el resto de la obra de García Márquez, cuyos personajes van tejiendo la vida desde la abstracción de lo inverosímil y, sin embargo, «real».

## UNA TRAGEDIA EN EL TROPICO

Tal vez con la sola excepción de *El otoño del patriarca*, en el que este aspecto se complica, pero no desaparece, los demás libros de García Márquez presentan como protagonistas al azar, la fatalidad, lo innominado que define vida y muerte, mientras el hombre se debate o acepta estas fuerzas exteriores a él. Indudablemente, *Crónica de una muerte anunciada* es el ejemplo más evidente de esta nueva forma de tragedia, que mantiene, sin embargo, los lineamientos de la clásica.

El conocimiento básico y previo que el espectador griego tenía de los mitos sobre los que se apoyaba la tragedia está sustituido por las primeras líneas de la novela, que luego serán repetidas de una u otra forma como *ritornello* y recordatorio. Se elimina del todo el suspenso, procedimiento nada novedoso en la narrativa contemporánea. Tampoco lo es la concentración de la atención de autor y lector, no en el *qué*, sino en el *cómo*. Lo nuevo y, paradójicamente, lo que emparenta este relato a la tragedia clásica es la suspensión del juicio crítico y su sustitución por el arrebató del ánimo, por la imposición de una atmósfera, en vez del discernimiento de hechos y conclusiones. Nadie se preguntaba si Agamenón sería asesinado; el espectáculo era el de este hombre, cegado, arrogante, encaminándose hacia la muerte. Sabemos que Santiago Nasar murió, quiénes lo mataron y cómo ocurrió el hecho materialmente; el espectáculo es el de la red de casualidades, cobardías, torpezas, etc., que determinan su muerte, hacia la que va completamente ciego.

El coro de la tragedia, testigo, portavoz de la conciencia moral, relator y participante solitario, también está presente. El coro se ha diversificado en los distintos testigos que, impotentes, asistieron a los preparativos y a la consumación del sacrificio, y se entrecruzaron inútilmente en la firme línea del destino de Santiago Nasar. En realidad, el coro acompaña la acción sólo con su palabra, y cada uno de sus gestos está condenado al fracaso. Por último, también su inacción obedece a una lógica, de índole social generalmente, pero que escapa a su voluntad personal consciente. El marido de Clotilde Armenta no cree que los hermanos Vicario puedan matar a nadie, y agrega, «menos a un rico». El padre Ámador había pensado avisar a la madre de Santiago Nasar, pero se le olvidó: «aquel día desgraciado llegaba el obispo». Victoria Guzmán, la cocinera, venga inconscientemente una vida de humillación y la posibilidad cierta de que a su hija le espera el mismo destino que a ella: la cama de un Nasar.

Los testigos de García Márquez, o los ancianos de Esquillo, llevan

al espectador a la certeza de la impotencia del ser humano ante el cumplimiento del destino o de la Moira. Su inacción, que en la antigua Grecia nacía de una convención escénica, revela esa incapacidad del hombre para interferir con la línea de la fatalidad. La suma de incredulidades, dudas, comodidad, cobardías y casualidades paraliza la acción alrededor de Santiago Nasar y sus asesinos, y, como en toda tragedia, el aviso o la lucidez llegan demasiado tarde. Hay, sin embargo, una ironía en la modernidad de la historia de García Márquez: todo podría haberle revelado a Nasar su funesto futuro, excepto el vehículo de predicción favorito de los antiguos, los sueños. A pesar de que Plácida Linero, su madre, «tenía una reputación muy bien ganada de intérprete certera de los sueños ajenos, siempre que se los contaran en ayunas», no había reconocido el mal presagio en los sueños de su hijo.

La pregunta, paradójicamente racionalista y cristiana, es por qué. El narrador dice que Santiago Nasar «murió sin entender su muerte», y ésa es la impresión de todos los que asisten a ella. Angela Vicario pronuncia su nombre como una sentencia de muerte, y no se sabe por qué, desde el momento en que nadie cree que entre las culpas de Santiago estuviera la de haberle arrebatado la honra. Pero tampoco ella es culpable; el narrador define: «lo dejó clavado en la pared, con su dardo certero, como a una mariposa sin albedrío cuya sentencia estaba escrita desde siempre».

Pero el héroe, que se encamina ciego hacia su destrucción, nunca es enteramente inocente. Su culpa es *hybris*, o pecado de exceso: de algún modo ha ido más allá de lo que es permitido, ha habido una transgresión y el orden debe ser restablecido mediante un acto ritual de purificación. Antes de seguir con el paralelismo que estábamos desarrollando, y que puede convertirse en descabellado si aparece como simple transposición de nombres y escenarios, es necesario establecer una diferencia de punto de vista fundamental. No es imprescindible hacer una lectura social de la *Crónica...* para comprender que el enfoque que le interesa al autor no es el del individuo, aunque la historia pueda parecer tan personalizada. Es como si pensáramos que *Fuenteovejuna* es una obra del individuo.

De este modo, Santiago Nasar, encarnando determinados valores de un grupo, es asesinado por involuntarios emisarios de otros valores. El tenía, en exceso, las cualidades superlativas de una clase social. Su talante natural, alabado en varios momentos de la narración, no tiene nada que ver con su muerte. Es, sin duda, una muestra de «justicia superior» que quien espera con toda naturalidad apode-

rarse de la virginidad de Divina Flor—como un derecho, como su padre había hecho con Victoria Guzmán— sea asesinado para vengar un acto de deshonra que parece seguro que no cometió.

Los héroes de Esquilo y Sófocles son responsables por sus actos y los de sus antepasados; Santiago Nasar es responsable por su clase. Debe, entonces, tener lugar un acto de violencia purificadora. A lo largo de la narración se van entretrejiendo dos líneas que van a dar a la muerte. Una, la de la cetrería, comienza en los versos de Gil Vicente que sirven de pórtico al libro: «La caza de amor / es de altanería.» Esa línea está identificada con Santiago Nasar y lo que representa: el mismo narrador le dirige una frase muy apropiada, «Halcón que se atreve con garza guerrera, peligros espera.» La otra línea, básica, es la preparación y consumación del sacrificio. Este adquiere un carácter ritual en todos sus aspectos. En primer lugar, por la conducta obligada de sus ejecutores, quienes, presionados por un principio moral, sienten, por un lado, repugnancia ante el asesinato, y, por otro, inocencia «ante Dios y ante los hombres», puesto que se trata de «un asunto de honor». El carácter sacrificial está dado, además, por la preparación de las armas, lo cual inicia el espectáculo, para el que, por otra parte, es necesario el público. «Los hermanos Vicario no estaban tan ansiosos por cumplir la sentencia como por encontrar a alguien que les hiciera el favor de impedirselo», es el pensamiento de un personaje, y del lector al promediar la narración. Pero la sentencia se consuma, y para los ejecutores tomará la forma de un acto de su rutina, el destazamiento de un cerdo. La descripción de este sacrificio no es más que un ejemplo de cómo este andamiaje de pasiones y silencios se sostiene por la estrategia mágica del lenguaje.

Esta *Crónica...*, que pretende utilizar materiales periodísticos, que se estructura como una novela y descubre formas profundas y contenidos de tragedia clásica, reserva todavía una sorpresa más. Dentro de esta historia de desamor y sangre, contada por un conjunto de testigos-protagonistas que no podían «seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que les había asignado la fatalidad», hay una segunda historia, breve, muy viva, sin la cual nos cubriría el pesimismo. Esa *otra historia* es la del último rastro dejado por Angela Vicario. En pocas líneas, García Márquez crea una personalidad riquísima a partir de aquellos tenues trazos del comienzo. Aquella fugaz imagen, casi sepultada por la asfixiante presencia familiar, por la pasión megalómana de Bayardo San Román, que dentro de la narración se convertía casi exclusivamente en una boca pronunciando el nombre de Santiago Nasar, de pronto, despierta, crece

y avanza hasta un primer plano. Angela, metida en el destierro, asume su feminidad y abandona su papel pasivo. «Se volvió lúcida, imperiosa, maestra de su albedrío, y volvió a ser virgen sólo para él...»

Es una historia de amor, llena de coraje solitario, que va contra todo el marco de convenciones sociales que domina el escenario de su pasado. Esta historia no es necesaria para la línea principal de la intriga, que se mueve mediante sombras y testimonios, pero sí lo es para conectarnos de nuevo con el mundo vivo de Macondo, para saber que «el odio y el amor son pasiones recíprocas».—*HORTENSIA CAMPANELLA (Evaristo San Miguel, 4. MADRID-8).*

CONCHA ZARDOYA: *Diotima y sus edades*. Barcelona, Ambito Literario, 1981, 208 pp.

Cuando se ha llegado a la madurez de la vida, es humano y legítimo hacer un balance de ella. En el caso del escritor, salvar con las palabras los hitos más significativos de la propia vida. Y en el caso del poeta, hacerlo en verso, sintéticamente.

Esta es la función de *Diotima y sus edades*, dentro de la amplia producción poética de Concha Zardoya. Poetisa descriptiva, cantó ya la hermosura del continente americano en *Pájaros del Nuevo Mundo* (Premio Adonais, 1946); o la serena profundidad de Bélgica en *Donde el tiempo resbala* (1966), o los violentos contrastes de Louisiana en *Hondo Sur* (1968). Poetisa elegíaca, expresó sus grandes lutos en *Dominio del llanto* (accésit del Premio Adonais, 1947), *La casa deshabitada* (1959), *Elegías* (1961) y numerosos poemas de sus restantes libros. Poeta patriota, dio rienda suelta a su sentimiento republicano en el vibrante *Corral de vivos y muertos* (1965), o a su punzante añoranza de España en *El desterrado ensueño* (1955). Mujer animosa, en medio de su destierro sacó fuerzas aún para cantar los objetos cotidianos y su consoladora poesía en *La hermosura sencilla* (1953), o para reflexionar con hondura sobre el sentido de su vida, el enigma de la vida humana o de la temporalidad: *Los signos* (accésit del Premio Ifach, 1952), *Debajo de la luz* (Premio Boscán, 1955), ese impresionante libro que es *Mirar al cielo es tu condena* (1957), *Los engaños de Tremont* (1971), *Las hiedras del tiempo* (1972) o *El corazón y la sombra* (Premio Fémica, 1975). Era conveniente, pues, y hasta imprescindible para Concha Zardoya, hacer una revisión sistemática de su vida, una reflexión de conjunto, unas sintéticas *memorias*, y todo esto