

LAS TÉSERAS REUNIDAS: AGAMENÓN Y CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA*

Fernando Castanedo
Wellesley College

A pesar de que entre el *Agamenón* de Esquilo y la *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez medien veinticinco siglos de producción literaria, las dos obras aparentan una cercanía que puede parecer sorprendente. La sorpresa se esfuma al desvelarse el modo en que los dos autores, tan alejados en el tiempo y en el espacio, se valieron de los mismos recursos literarios para construir sus obras. Por una parte ambos, Esquilo y García Márquez, tratan en sus textos el mismo tópico: la muerte anunciada, y por otra los dos emplean la misma figura retórica para dinamizar este tópico: la prolepsis o anticipación¹.

Para investigar el carácter de estas concomitancias, inventivas y elocutivas, en los textos parece imprescindible recurrir al bagaje que provee una doctrina sobre la intertextualidad: una doctrina sobre el marco en que se inscriben las relaciones entre los textos, la tradición literaria, y sobre el tipo de relaciones que se entablan dentro de ese marco. Para Harold Bloom la intertextualidad está determinada por el fin que él mismo observa en todo poema y en todo poeta: una «lucha contra el tiempo», o lucha por trastocar la temporalidad -la inexorable ubicación en un momento de la tradición secular- que le ha tocado en suerte. Vista así, la tradición es un campo de batalla y las relaciones que se inscriben en ella son agónicas, de lucha por la palma poética que necesariamente acompaña a la prioridad temporal. Y es que Bloom añade precisamente la siguiente premisa: el poeta tardío siempre resulta vencido en la batalla que entabla con su precursor².

* La elaboración de este artículo se enmarca en el contexto de una generosa beca para la investigación de la Fundación Rich de Madrid.

1.- La anticipación o prolepsis es una alteración del orden cronológico —*ordo naturalis*—. Esta alteración se produce al introducir en la narración referencias implícitas o explícitas a hechos, o los hechos mismos, que aún no han sucedido en el relato. El famoso *flash-back* de *Sunset Boulevard*, por ejemplo, es una prolepsis, al igual que el accidente ferroviario que presencié Ana Karenina al llegar a la estación de tren en Moscú. En los dos casos se anticipa el fin de los protagonistas.

2.- Con la excepción de Shakespeare, campeón absoluto y rey de estas trincheras. Véase Harold Bloom (1973) *The Anxiety of Influence*. Londres y Nueva York: Oxford University Press, 11. Para una teoría sincrónica e impersonal de la tradición literaria, radicalmente opuesta a la de Bloom, puede consultarse el famoso artículo de T. S. Eliot

Volviendo la mirada al *Agamenón* de Esquilo y a la *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez, cabe preguntarse por la relación entre las dos obras. Si la vía empleada para llegar a una respuesta fuese la analógica podría apelarse al antecedente de *La hojarasca*, primera novela del colombiano, donde la existencia de una relación explícita con la *Antígona* de Sófocles es clara³. En el caso presente la evidencia parece igual de contundente y así, de momento, tal vez no sea descabado afirmar con el mismo Bloom que «el significado de un poema sólo puede ser un poema, pero otro poema -un poema que no se es. Y no un poema elegido al azar, sino cualquier gran poema de un precursor indiscutible, aunque el efebo nunca lo haya leído»⁴.

Pero este rotundo aserto de Bloom puede servirnos únicamente como hipótesis, y antes de llegar a una conclusión habrá que explorar con minucia las concomitancias en que se funda. Tal vez ello contribuya al esclarecimiento de cuestiones formales y de contenido, y hasta puede que ayude en algo a mostrar el carácter de las relaciones intertextuales en la tradición literaria occidental. Con esta finalidad, en primer lugar se intentará observar cómo la anticipación permea *Agamenón* y *Crónica de una muerte anunciada*, para pasar más adelante a analizar los conflictos humanos que presentan y el marco de justicia en que se inscriben. Finalmente se cuestionarán los límites de un análisis intertextual a la luz de la doctrina bloomiana.

1. La trama como anticipación

En *Agamenón* Esquilo se sirve de la anticipación recurrente⁵ para adelantar un desenlace que el público conoce de antemano⁶. Precisamente este conocimiento se consideró tan importante para la tragedia que se ha llegado a sostener que la acción en esta obra es casi indetectable⁷. Gabriel García Márquez también emplea el recurso de la anticipación en *Crónica de una muerte anunciada*, haciendo del juego con el conocimiento del lector un elemento fundamental.

La anticipación está ya bien inscrita en los títulos de las dos obras. En el caso de la tragedia el público griego estaba al corriente de la historia de Agamenón como lo estaría el público actual de la pasión de Jesucristo. Esquilo, al dar a la tragedia el nombre del héroe, desvelaba ya toda su trayectoria vital, incluyendo tanto la desmesura o *hybris* que le llevó a sacrificar a su hija Ifigenia como su tétrico desenlace: la muerte a manos de su propia mujer, Clitemnestra, y del amante de ésta, Egisto⁸.

«Tradition and the Individual Talent». Vid. Kermode, Frank (ed.) (1975) *Selected Prose of T. S. Eliot*. Londres: Faber & Faber, 37-44.

3.- Como señaló Pedro Lastra, los paralelismos entre las dos obras son patentes. Baste recordar cómo el mismo García Márquez los subrayó al incluir como epígrafe a su novela una cita tomada de la tragedia. Véase Lastra, P. (1966) «La tragedia como fundamento estructural de *La hojarasca*», en *Anales de la Universidad de Chile* (Santiago), CXXIV (octubre-diciembre 1966), 168-186.

4.- *Ibid.*, p. 70.

5.- La anticipación recurrente se da cuando a lo largo de un texto se anticipa en varias ocasiones el mismo suceso. Para un análisis microestructural de *Agamenón* a la luz de este concepto véase Anne Lebeck (1971) *The Oresteia. A study in Language and Structure*. Washington: The Center for Hellenic Studies.

6.- Así lo han señalado, entre otros, Jean Pollack y Pierre Judet de la Combe ((1981) *L'Agamemnon d'Eschyle*. (3 vols.) Lille: Presses de l'Université de Lille III, I, XIII); D. J. Conacher ((1987) *Aeschylus' Oresteia*. Toronto: University of Toronto Press, 3-4); y Eduard Fraenkel ((1950) *Agamemnon*. (3 vols.) Oxford: The Clarendon Press, 176-178).

7.- Cfr. Bollack y Judet de la Combe (I, XIII). Éstos arguyeron que lo trágico de *Agamenón* era inherente a lo lírico, puesto que la tragedia se centraba en una muerte que estaba decidida y se conocía de antemano. John Herington afirmó que la *Orestía* trazaba una línea que lleva desde la poesía a la teatralización, por lo que definió la trilogía como una «audición poética» ((1986) *Aeschylus*. New Haven: Yale University Press, p. 112).

8.- Como indicaba Conacher, *op. cit.*, Esquilo explotó este conocimiento previo mediante la ilación de las premoniciones que anunciaban con insistencia el asesinato del héroe. Quién mató a Agamenón es cuestión aparte. Esquilo se hace eco de la tradición homérica: recuérdese que en la Nekya de la *Odisea* Ulises se encuentra al héroe (XI, 403 y ss.), y que éste le narra cómo Egisto le asesinó ayudado por Clitemnestra.

LAS TÉSERAS REUNIDAS: AGAMENÓN Y CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA

En el caso de la novela de Gabriel García Márquez, éste logró un resultado parecido, y lo hizo de manera magistral, al anunciar en el título de su novela el desenlace. Así, al igual que en la tragedia, el lector conoce el final desde la primera ojeada a la portada, con el libro cerrado, desde el comienzo mismo del acto de leer. Atendiendo al punto de vista de la pragmática literaria, que estudia la literatura desde la perspectiva de la comunicación como diferentes materializaciones de la lengua, es decir, como actos de habla, los dos títulos comunican meridianamente al lector o al espectador a los que se dirigen una información nuclear: van a presenciar una serie de sucesos que concluirá con la muerte de Agamenón. Esta primera anticipación, que ya lo dice todo y que engloba la obra entera y traza un esbozo completo al avisar del final, compendia las sucesivas prolepsis y da la señal de salida.

A partir de esta señal cifrada en los títulos, la sucesión climática de anticipaciones, tanto en la tragedia como en la novela, contribuye a edificar una trama *in crescendo*. Estas anticipaciones que se acumulan una encima de otra forman la progresión necesaria para despertar la angustia del desenlace en el lector o, si se prefiere, la intriga⁹. Pero esta coincidencia meramente estructural se manifiesta con dos usos lingüísticos claramente diferenciados. En este sentido es interesante observar cómo fluctúa el grado de figuración que invirtieron ambos autores en sus obras y, más en concreto, en las anticipaciones con que se dinamizan¹⁰.

Mientras el lenguaje que emplea García Márquez a la hora de presentar sus anticipaciones es diáfano, con referencias explícitas a todos los hechos que rodearon el crimen de su protagonista, Santiago Nasar, Esquilo se valió de una dicción arcana en la que las anticipaciones venían arropadas o acompañadas de alguna figura o tropo. Las primeras anticipaciones de cada texto, dejando a un lado las que se observan en los títulos, pueden ilustrar esta diferencia gradual. Al comienzo de la tragedia el vigía habla:

Lo demás me lo callo: un enorme buey tiene su pie sobre mi lengua. El palacio, si cobrara voz, hablaría muy claramente. Yo de grado lo digo a quienes lo saben, mas para quienes no lo saben lo tengo todo olvidado. vv. 34-39¹¹

La preterición, que aparenta omitir aquello mismo que se está diciendo, aquí no puede ser más artera: por una parte el vigía hablará a quien lo sepa, pero no a quien no lo sepa. Gustosamente lo comentará con quienes estén informados del asunto pero... ¿Cuál es aquí el asunto? ¿Los crímenes de Atreo, entre los que se cuenta la fabulosa floritura de dar de cenar a Tiestes, su propio hermano, a los hijos de éste? ¿El sacrificio de Ifigenia por Agamenón, su padre? ¿El adulterio de Clitemnestra con Egisto, el hijo de Tiestes que se salvó de la macabra cena? El vigía lo mienta sin decirlo, es decir, dice que lo dice, pero no dice lo que dice que no dice. Por lo menos no miente, pero en su discurso permea la paradoja de hablar para un público que sabe qué es lo que está diciendo que no dice: entre otras posibles, que Agamenón sacrificó a su hija Ifigenia en aras de la expedición militar que dirigía. Todos los de palacio, así como el vigía, el coro y el público conocen la historia de una saga de crímenes que, por necesidad, seguirá produciendo crímenes. Por ello, sin el conocimiento previo al que alude el vigía, la efectividad de la anticipación se ve anulada, deja de existir como tal. La fuer-

9.- Para el papel reservado a la intriga en *Crónica de una muerte anunciada*, veáanse los artículos de Mary G. Berg ((1986) «Repetition and Reflections in *Chronicle of a Death Foretold*», en *Critical Perspectives on Gabriel García Márquez*. Bradley A. Shaw y Nora G. Vera-Godwin (eds.). Lincoln: SSSAS, 139-156); de Matías Montes-Huidobro («From Hitchcock to García Márquez: The Methodology of Suspense», *ibid.*, 105-123); y de Donald L. Shaw («*Chronicle of a Death Foretold*: Narrative Function and Interpretation», *ibid.*, 91-94).

10.- Por grado de figuración se entiende la extensión en el uso del *ornatus* retórico en un texto, en este caso literario. Tradicionalmente el texto literario se caracteriza por el empleo de «dispositivos de exornación sobre una base lingüística no artística, establecida de manera neutra a partir de las reglas de construcción gramatical propias de la lengua común» (Albaladejo, T. (1989) *Retórica*. Madrid: Síntesis, 128).

11.- Esquilo, *La Orestía*. Traducción de M. García Valdés. Barcelona: PPU, 1986, p. 86. Todas las citas de Agamenón remiten a este texto.

za del mito está parcialmente desvirtuada para el lector que ignore sus detalles, pero para quien los conozca es tal que todo uso del lenguaje en referencia a él remite automáticamente a unos hechos bien asimilados. Gracias a ello Esquilo pudo emplear un mecanismo tan sofisticado como el de envolver con una pseudo-preterición la primera prolepsis de su tragedia sin temor a ser abstruso.

Por otro lado, en cuanto a la novela, cabe recordar que el grado de tensión lingüística de un texto narrativo es de índole diferente, y así *Crónica de una muerte anunciada* aparece marcado por una constante tendencia denotativo-extensional. Si se añade a esto que la novela de García Márquez no se inscribe en la tradición de un mito consagrado, y que por lo tanto el colombiano se vio en las de volver a edificarlo con la mayor efectividad posible, podrá verse el porqué de que recurriese a una *claritas* deslumbrante. Al estilo de los romances populares, *Crónica de una muerte anunciada* se inaugura con la siguiente anticipación:

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 obispo¹².

Al contrario que la tragedia, en donde la primera anticipación estaba guarecida en el conocimiento del mito y en la pseudo-preterición, aquí García Márquez es de una sencillez que conmueve por su austeridad, casi árida. La anticipación del colombiano se inserta con llaneza en una frase que narra el amanecer del protagonista: Santiago Nasar.

Con independencia de este matiz en el grado de figuración, será interesante observar el modo en que el uso de la anticipación recurrente puede condicionar la acción que se presenta en cada obra. De acuerdo con Aristóteles la acción de la tragedia se debía caracterizar por al menos uno de sus dos elementos: el reconocimiento y la peripecia (en el caso de ser la acción compleja privilegiada por Aristóteles [*Poética*, XIII]). Por lo que respecta al reconocimiento, en la tragedia de Esquilo éste se centra en la figura de Clitemnestra. Al fin y al cabo es el «cambio desde la ignorancia al conocimiento» (*Poética*, XI) de las maquinaciones de la reina lo que determinará el que se produzca efectivamente un reconocimiento. Sin embargo resulta difícil ignorar la condición de este carácter *-ethos-* en *Agamenón*, dado el número de anticipaciones con que ella misma desvela su intención¹³. Por ello cabe sostener que el reconocimiento en esta tragedia aparece muy debilitado.

El segundo elemento, la peripecia, queda también en suspenso al equilibrarse los pasos de la felicidad a la desdicha del coro y de Agamenón con los inversos, de la desdicha a la felicidad, de Egisto y Clitemnestra. Los primeros son partícipes de un regreso feliz al que sigue un asesinato que lo tiñe de sangre, frustrando de este modo la dicha que se prometían; los segundos sacian una sed de venganza acrecentada por diez años de espera, y entierran su rencor al sancionar sus planes. Así pues, parece que los dos elementos que propiciaban la catarsis no lo hacían en este caso siguiendo las pautas de Aristóteles, para quien las «situaciones que inspiran temor y compasión... se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras; pues así tendrán más carácter maravilloso que si procediesen de azar o fortuna, ya que también lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de intento...» (*Poética*, IX). En *Agamenón* el hecho no sucedía contra lo que se esperaba, sino muy al contrario: además de esperarse se anunciaba y se barruntaba, y casi todos los caracteres estaban al tanto de ello.

12.- Gabriel García Márquez (1981) *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona: Bruguera, p. 9. Todas las citas de la novela remiten a esta edición.

13.- Los versos 341-348 son especialmente ilustrativos: «¡Que no invada antes el ejército un deseo de devastar lo que no debe, vencidos los soldados por el afán de lucro! Pues aún les falta un regreso feliz a sus casas, recorrer de vuelta la segunda mitad de la carrera. Si el ejército regresa sin faltar a los dioses, podría despertarse el dolor de los muertos, incluso si no les ocurren desgracias imprevistas». Fraenkel no admitió la lectura de Wilamowitz, que veía en el pasaje referencias al asesinato de Ifigenia: «el dolor de los muertos», aunque cedió en parte al sostener que desde el punto de vista del público «que adivina lo que tiene pensado hacer», las palabras de Clitemnestra eran otra anticipación (Fraenkel, *op. cit.*, II, 176-178).

LAS TÉSERAS REUNIDAS: AGAMENÓN Y CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA

Tal vez esta acumulación de idiosincrasias opera para que el efecto dramático de la tragedia descansa en la anticipación reiterada de lo que ha de suceder. En una tragedia de acción lírica, como lo es *Agamenón*, con un reconocimiento destripado y una peripecia en suspenso, el medio para conducirla a su clímax, para desarrollar su tensión dramática, fue la anticipación.

Ya se indicó que Gabriel García Márquez no pudo, como Esquilo, recurrir al conocimiento previo del lector para velar las anticipaciones. Precisamente por ello el autor de *Cien años de soledad* escogió emplear un narrador que hilase los retazos de historia que iba recogiendo de los personajes que la vivieron. Estos testimonios, a su vez, procuraban la visión retrospectiva que daba coherencia al pasado, de tal modo que, a un mismo tiempo, se proyectaban etiologías y se afirmaba el carácter premonitorio de los mismos testimonios.

Así sucede, por ejemplo, cuando testifica Victoria Guzmán, la mucama que sirve en casa del protagonista. En la novela se nos cuenta que el padre de Santiago Nasar se aprovechó de ella siendo muy jovencita, y que a raíz de aquello la mucama odiaba al hijo tanto como había odiado al que la perdió. La mañana en que iban a asesinar a Santiago Nasar esta vieja criada y su hija se hallaban en la cocina destripando unos conejos. El protagonista bajó a desayunar y, al llegarse a él la joven con el tazón de café, amagó unos tocamientos. Victoria Guzmán, al verlo, se abalanzó hacia él cuchillo en mano y lo amenazó. Pasado el momento de tensión ella continuó con su faena. Por otra parte, al final de la novela se describe cómo cosieron a cuchilladas al protagonista, hasta el punto de que cuando logró huir iba sujetándose las tripas con la mano. El testimonio de la criada ata cabos entre las dos escenas y atribuye a la primera talante de revelación, dando pie al narrador para intercalar otra prolepsis. Así reza la novela:

Pero no pudo eludir una ráfaga de espanto al recordar el horror de Santiago Nasar cuando ella arrancó de cajo las entrañas de un conejo y les tiró a los perros el tripajo humeante.

- No seas bárbara -le dijo él-. Imagínate que fuera un ser humano.

Victoria Guzmán necesitó casi veinte años para entender que un hombre acostumbrado a matar animales inermes expresara de pronto semejante horror. «¡Dios Santo -exclamó asustada- de modo que todo aquello fue una revelación!». (20)

Las anticipaciones que conducen al clímax, cuando por fin se narra la escena del asesinato tal y como acaeció, se suceden como trazos independientes que cobran sentido a la luz del homicidio¹⁴.

Del mismo modo que Esquilo, Gabriel García Márquez completa con una intensa descripción final todo el cúmulo de anticipaciones sobre las que se había construido la trama de una acción sencilla. En ambos casos la anticipación funciona como el recurso elocutivo principal para dinamizar el material inventivo, a saber, el tópico de la muerte anunciada. Así pues, es posible que este uso reiterado de la anticipación contribuya a que la intriga se sedimente sobre el cómo *-quomodo-* en mayor medida que sobre el qué *-quid-*, y que termine por ser el factor clave para hacer que en las dos obras se dé un tipo de acción trágica caracterizado por su lenificación.

2. Los conflictos de justicia

Como ya señalé en un principio, la tragedia y la novela tratan el mismo tópico presentando sendos conflictos de justicia que se saldan con finales análogos: los asesinatos de Agamenón, rey de Micenas y comandante de la expedición aquea que había destruido Troya, y de Santiago Nasar, un hombre joven y rico al que se le imputó cierto crimen. Esta identidad fuerza una pregunta: ¿qué distingue a estas dos obras en las que se plantean conflictos de justicia que parecen marcar, como mojones, el kilómetro cero -la Tragedia- y la línea de llegada perpetua -la Novela- que es el presente?

14.- Véase el artículo de Mary Berg, *op. cit.*, para un ahondamiento en la reconstrucción del pasado que se opera en *Crónica de una muerte anunciada*.

En *Crónica de una muerte anunciada* García Márquez hace que todo un pueblo recuerde unos hechos que ocurrieron en un pasado relativamente remoto. Con ello, al revivir estos acontecimientos, se despierta tanto la memoria individual como la memoria colectiva de toda una sociedad. De ahí que pueda sostenerse que en esta novela el protagonista no es sólo Santiago Nasar, sino el pueblo entero. Como testificó la que hubiera sido mujer del protagonista individual «sólo sé que a las seis de la mañana todo el mundo lo sabía».

García Márquez consagra el quinto capítulo de la novela a ofrecer las justificaciones con las que se consolaron todas las personas que podrían haber hecho algo por evitar el crimen. El asesinato de Santiago Nasar es, en este sentido, el resultado de una omisión colectiva, y quienes lo presenciaron sintieron la necesidad de avalar su conducta. Los asesinos, a su vez, son un mero instrumento con el que se instaura y, paradójicamente, se libera la culpa del pueblo. En este sentido Santiago Nasar no es más que un *pharmakon*, un chivo expiatorio. Mientras los asesinos le sajaban con sus cuchillos «no oyeron los gritos del pueblo entero espantado de su propio crimen». El crimen, además, se comete en la plaza del pueblo, a la vista de todos, de manera que el lugar público por excelencia se viste de lugar para el espectáculo y cobra todo el valor simbólico que tenía en la antigüedad el teatro¹⁵. Sin embargo, la razón de ser del hecho que presencian, la culpabilidad de Santiago Nasar, queda en suspenso aun a pesar de que el lector tienda a empatizar con el narrador, y quiera seguirle en su simpatía por el asesinato y en la confianza que pone en la inocencia del mismo¹⁶.

El caso de Agamenón es bien distinto, ya que el rey sufre en la tragedia las consecuencias de la justicia vigente, cimentada presumiblemente sobre la ley del talión. Conviene recordar que la acción se ubica en el periodo de los héroes, es decir, el momento pre-político. Éste es un momento, y así llega representado en la tragedia, de confusión y casi de zozobra: es el compás de espera demoníaco que precede a la llegada de Solón, el gran legislador de la polis. En este momento parece regir el dictado ancestral de «sangre por sangre» y el delito de Agamenón, sacrificar a su hija Ifigenia, estaba probado y se salda con la venganza de su mujer, Clitemnestra. Por ello, cuando John Herington afirma que en *Agamenón* se presenta un mundo sumido en el caos moral, en el que no quedan principios fijos a los que acogerse¹⁷, puede parecer que proyecta un historicismo inconsciente en lugar de hacer una interpretación aquilatada del conflicto de justicia -*diké*- que plantea la tragedia. El caos moral al que se refiere semeja estar más próximo a la novela de García Márquez que a la tragedia de Esquilo, puesto que en la novela se narra un asesinato fruto de la fatalidad, mientras que en la tragedia es la necesidad -*ananké*- la que determina el desenlace.

Como indicara Conacher a este respecto, la *Orestía* como conjunto muestra el desplazamiento del antiguo orden judicial y su sustitución por el nuevo, y este cambio, por su parte, conlleva inevitablemente la participación de toda la comunidad¹⁸. En su obra clásica *Los griegos y lo irracional*, E. R. Dodds también defiende el carácter gnómico del mundo representado en *Agamenón*. Dodds sostiene que en aquel momento la ley se imponía desde lo demoníaco, y que la voluntad de Esquilo no era otra que la de conducir al público desde esta imposición hasta una justicia cimentada en nuevos valores. Esquilo, de acuerdo con Dodds, quiso llevar a cabo su plan «no como Eurípides, poniendo sistemáticamente en duda la adecuación de la ley demoníaca a la realidad por medio de una argumentación moral e intelectual, sino mostrando que la ley podía inter-

15.- Para una exposición del valor de los diseños espaciales en la construcción del texto literario véase Antonio García Berrio (1989) *Teoría de la Literatura*. Madrid: Cátedra, 405-437.

16.- Michael Palencia-Roth señaló el carácter indeterminado de la verdad a lo largo de toda la novela. En su breve cotejo de *Crónica de una muerte anunciada* con *El otoño del patriarca* sostuvo que en la obra del colombiano siempre afloraba la posibilidad de otra verdad detrás de la verdad, puesto que la verdad era siempre incompleta. Vid. Palencia-Roth, M. (1983) *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y la metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos.

17.- Cfr. Herington, 1986: 11.

18.- Cfr. Conacher, 1987: 5.

pretarse desde otro estrado y, en *Euménides*, que gracias a Atenea se transformaría en el nuevo mundo de la justicia racional»¹⁹. En este mismo sentido argumenta Lebeck cuando explora las correspondencias de tropos y figuras recurrentes con la idea legislativa de «sangre por sangre»²⁰.

Frente a las concomitancias estructurales -inventivas y elocutivas- se abre un abismo entre la tragedia de Esquilo y la novela de García Márquez: mientras en *Agamenón* se presenta la **necesidad** justa de un crimen en el contexto de la ley en vigor, en *Crónica de una muerte anunciada* se muestra la **fatalidad** operando atrabiliariamente, sin justicia que distinga la culpa de la inocencia²¹. Esto sería aplicable al asesinato de Agamenón porque éste se inscribe en el orden de justicia que regía en su sociedad: su *hybris* no podía quedar sin castigo. El asesinato de Santiago Nasar transmite la sensación de arbitrariedad porque su inocencia o su culpa son tan irrelevantes que ni siquiera se hace necesaria una aclaración en cualquiera de los dos sentidos.

Tal vez la única ley que rige en la novela de García Márquez sea la de la expiación del simulacro, ya que el protagonista de *Crónica de una muerte anunciada* parece la hipóstasis de un simulacro de la culpa. Su aniquilación expía al pueblo de sus pasiones pero al mismo tiempo instala una nueva culpa que, una vez transustanciada en otro simulacro, sufrirá el mismo devenir²². En la tragedia la ley del talión no es deseable a ojos del coro porque encadena al hombre a un ciclo de crímenes sin fin. Tanto la fatalidad como la necesidad se relacionarían con la recurrencia de los procesos naturales, y esta recurrencia tendría su manifestación formal, tanto en el caso de *Agamenón* como en el de *Crónica de una muerte anunciada*, en la reiteración de las anticipaciones.

Desde una perspectiva histórica podría sostenerse que ambos textos tienen en común la liminaridad. Los dos están ubicados en los límites de la creencia en una justicia benefactora, pero mientras en la tragedia de Esquilo alienta la esperanza de una justicia racional, la novela de García Márquez llega tras los recelos de Spengler respecto al futuro en *La decadencia de Occidente*, tras el «no hay futuro» de los *Sex Pistols* (1977). La acción de la tragedia se ubica en el tiempo previo a la justicia racional, en el umbral todavía de las Euménides que conducen a la Atenas de Pericles y Solón. La novela aflora en el marco de una sociedad democrática y posmoderna que, de acuerdo con Gilles Lipovetsky, se caracteriza por el desmoronamiento de la fe en el porvenir que se heredó de la Ilustración²³.

3. La tragedia y la novela: el vínculo de la diferencia

Casi todas las contribuciones al estudio de *Crónica de una muerte anunciada* vienen indicando rasgos dispares para caracterizar su estructura. Se ha hablado, entre otros, de su carácter circular, de la importancia del suspense, de su discurrir en espiral y de la presencia de la repetición como recurso narrativo dominante. Algunos de estos rasgos se han señalado con frecuencia como carac-

19.- E. R. Dodds (1951) *The Greeks and the Irrational*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 40.
20.- Cfr. Lebeck, 1971: 57-73.

21.- Northrop Frye expresó esta coyuntura afirmando que «la Tragedia es inteligible porque su catástrofe se relaciona coherentemente con la situación dada. La Ironía (por la que según Frye se caracteriza la literatura de este siglo) aísla de la situación trágica la sensación de arbitrariedad, la sensación de la mala suerte que tuvo la víctima, elegida al azar o mediante sorteo, y tan poco merecedora de lo que le sucede como cualquier otra persona». Véase Frye, N. (1957) *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 41.

22.- En su tratamiento del chivo expiatorio que aparece en el que llamó «modo irónico», Northrop Frye insiste en que aquél «es culpable en el sentido de que es miembro de una sociedad culpable, o de que vive en un mundo en el que tales injusticias forman parte ineludible de la existencia», cfr. Frye, 1957: 41. Para un análisis de los paralelismos entre Santiago Nasar y Jesucristo véase la obra de Valentín Ciriaco Vargas y Ramón Núñez Hernández (1985) *La multiplicidad de sentidos en Crónica de una muerte anunciada*. Santo Domingo: Editora Universitaria, 87-90.

23.- Véase Gilles Lipovetsky (1993) «Cultura de la conservación y sociedad posmoderna», en *La cultura de la conservación*. Madrid: Fundación cultural Banesto, 78-93.

terísticas generales de la narrativa del escritor colombiano. Ahora bien, tal vez no sea excesivo sostener que, en el caso particular de la novela que se ha observado, todos los rasgos consignados se pueden relacionar con la anticipación recurrente. El suspense es un efecto provocado por el uso de esta figura y la espiralidad parece hacer referencia a las distorsiones temporales que conlleva su uso. La repetición, por su parte, remite a la frecuencia con que se presenta la figura y el carácter circular muestra, de nuevo, el modo en que García Márquez jugó con la recuperación de lo anticipado.

Por todo ello cabe suponer que estas características apuntan a un solo fenómeno que opera como principio organizativo de la novela, y este recurso tal vez sea la anticipación iterativa²⁴. Del mismo modo en que Esquilo se vale de esta figura para construir la acción de *Agamenón*, García Márquez la emplea para construir la de su novela. En ambas la iteración de la figura se reviste de interés mediante la adecuación de su lenguaje y su tópico a un conflicto de justicia que revela el orden de cierta sociedad, es decir, afirmando su contingencia, subrayándola y haciendo patentes sus idiosincrasias. De ahí que la genialidad que se vislumbra en *Crónica de una muerte anunciada* sea, una vez más, producto de la misma combinación que viene dando lugar a las grandes obras maestras, como *Agamenón*: originalidad e imitación; singularidad y universalidad²⁵; modernidad y tradición.

Todavía quedan por observar un punto crucial y otro escabroso. Me refiero en primer lugar a aquellas palabras de Harold Bloom que cité al empezar: «el significado de un poema sólo puede ser un poema, pero *otro poema -un poema que no se es*. Y no un poema elegido al azar, sino cualquier gran poema de un precursor indiscutible, aunque el efebo nunca lo haya leído». A la luz de esta afirmación cabe preguntarse si el significado de la novela de García Márquez sólo puede ser el significado de la tragedia de Esquilo, pero será más sabio constatar sencillamente que el orden de justicia implícito en Bloom es demoníaco y, aunque sirve como hipérbole de los vínculos entre poemas y poetas, en cierta medida también peca de monocorde. Decir que todas las rosas son la misma rosa es buscar su quintaesencia, pero decir que el significado de un poema sólo puede ser otro poema es validar el juego de las sustituciones, en el que todo se observa como si nada tuviese entidad propia, como si cada poema cobrase valor **exclusivamente** en el seno de su intertextualidad. Pero *Agamenón* y *Crónica de una muerte anunciada*, **además** de ser copartícipes de una tradición en la que se iluminan recíprocamente, tienen su propia **identidad** histórica, lingüística y estética. Pretender la validez exclusiva de cualquiera de estas dos perspectivas puede resultar empobrecedor para una hermenéutica literaria intertextual, que en un caso pecará de hipermé-trope y en el otro de miope.

El segundo punto, el escabroso, es inherente a la doctrina agonística de Bloom. Ésta se plantea desde la relación entre efebo y precursor preguntando: ¿a quién elegir? De acuerdo con Bloom el pasado siempre sale vencedor de la lucha entre ambos, y es probable que él mismo respondiese sin titubeos: «Esquilo»²⁶. Pero el problema fundamental no se inscribe en la pregunta, sino en el planteamiento que la produce. Y este planteamiento, a su vez y de nuevo, es la hijuela de observar las obras desde una perspectiva exclusivamente intertextual y biunívoca, que sacraliza una obra anterior y la toma como pauta inflexible para la valoración literaria de la que le va en zaga. En ello precisamente radican los límites del acercamiento intertextual propuesto por Bloom. No por ello deja la elección de formar parte ineludible de la labor del crítico pero, ya dentro del canon en el que a mi parecer tienen su hueco tanto *Agamenón* como *Crónica de una muerte anunciada*, puede resultar superflua e incluso irrelevante.

24.- Las distintas características que se enumeraron son todo lo atinadas y precisas a que llega una lectura temática, pero parece económico definir estructuralmente los recursos que utiliza el autor para desatarlas.

25.- Véase Antonio García Berrio (1994) *Teoría de la Literatura* (2ª edición). Madrid: Cátedra.

26.- En su último libro (*The Western Canon*. Nueva York: Harcourt & Brace, 1994) Harold Bloom incluye un apéndice con las obras y autores que considera canónicos. En éste aparece *La Orestía*, pero no *Crónica de una muerte anunciada* (tanto Esquilo como García Márquez forman parte de su canon).