

GARCÍA MÁRQUEZ Y SU TIEMPO NARRATIVO¹

Irene Vladikin-Guiteva

(Centro de Investigaciones Semióticas de la New Bulgarian University)

Este análisis está dedicado a una obra literaria (a aquel modo de texto de cuyas funciones inherentes el reflejo imparcial de la realidad está descalificado ya, según su definición), y en particular a cierta interpretación traductiva (el original la había usado solo con el fin aplicar algunas comparaciones y esclarecimientos), y de este modo el enfoque usado podría ser considerado como hermenéutico. Esto significa que la investigación está orientada al dominio de la semiótica connotativa en los términos de Hjelmslev, o si usamos una expresión de la obra de Almalech, ésta trata "*la función de los colores en contexto*" o "*funcionamiento en el contexto del contexto*" [Almalech, M., 2004, p. 10], acentuado sobre el elemento connotativo en busca de un mejor enfoque y comprensión. Los fines básicos de nuestra investigación, como se hace notar en el título, serán el color y el tiempo, y sus funciones las encontraremos por medio de su señalidad.

Eligiendo *Crónica de una muerte anunciada* como objeto de nuestro análisis semiótico, haremos un ciclo de investigaciones pragmáticas, aceptando como hipótesis de trabajo los siguientes enfoques: en cuanto al color – la teoría de Almalech del lenguaje colorido y sus verbalizaciones en y fuera del contexto, y que se atañe al tiempo – la teoría performativa de Austin; unas partes de los análisis lingüísticos de Emile Benveniste y Eugenio Coseriu; y en grado menor la tipología cronotópica de Mihail Bakhtin. La incorporación del resto de los autores: Gerard Genette, Borislav Gueorguiev, Kristian Bankov, Ivan Kasabov etc., habría motivado ciertas expresiones de éstos, consideradas al unísono junto a algunos de nuestros conceptos y en cierto sentido apoyando la posición por nosotros defendida.

¹ Extracto de la tesis de maestría "**Colores y tiempo en *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez**". Defendida en agosto de 2005 por Irene Vladikin – Guiteva (Centro de Investigaciones Semióticas de la New Bulgarian University).
ibvg@abv.bg

En sí mismo, el concepto *tiempo* tiene una universalidad desmesurada. Y puesto que son de interés para nosotros sus estados diferentes de regulación, nos parece atractiva la idea de buscar lo común entre el tiempo no trivial en la novela y unos fenómenos semejantes en la realidad, que intensifiquen, en el sentido de Albaladejo, el carácter realista del texto ficcional de García Márquez. [Garrido 1996, p. 31-32]

La teoría performativa de Austin tiene un papel importante en la investigación. La razón se basa en la conclusión de que la *Crónica de una muerte anunciada* es el ejemplo brillante de un performativo – una representación no buscada y por tanto más vívida de la teoría de Austin ya publicada en 1955. En la novela somos testigos de la anunciación y realización de una muerte ridícula en un periodo de tiempo, que arquea e infla en un instante-mañana su pestañeo –una sugerencia poderosa en desarrollo de un acto de importancia peculiar– una performance gigantesca.

Por supuesto se trata solamente de una lectura particular de *Crónica de una muerte anunciada*. La lectura podría ser, desde luego, completamente diferente. Y no menos verdadera. Y este hecho de nuevo nos devuelve al concepto de Austin y de aquí nos da la satisfacción de que, quedándonos con Austin, por lo menos hayamos elegido un enfoque que no esté tan mal. Concentrándonos en el modo en que el autor de la *Crónica ...* usa la lengua y sus posibilidades, vamos a tratar de penetrar en la opinión de éste y adivinar las intenciones colocadas en el texto.

Según García Márquez, ¿existe alguna predeterminación fatal que crea sus propias señales, o éstas son sólo prejuicios limitados de los cuales podríamos exonerarnos? Y, si es así, ¿estamos obligados a ejercer influencia sobre los signos, cargándolos de un sentido nuevo e incluirlos en un contexto diferente? ¿Y no arriesgamos interponernos ridículamente al cambiar esta correspondencia a otro orden en la marcha de las cosas? ¿Y no está más acertada la modesta decisión de pensar de nuevo en las consecuencias y abstenernos de una presunta intervención?

Estos y otros enigmas a los cuales el autor no da una simple respuesta ejercen una gran provocación en su lector. Se nos instiga a responder a cuestiones generales como: ¿Cuál es el mensaje de la novela y qué nos dice sobre el mundo? ¿Qué podríamos cambiar? Y también se nos instiga a responder a cuestiones más concretas como: ¿Es responsable Santiago de esta tragedia? ¿Y está claro que es Ángela quien la causa?

Lograr responder a estas y otras cuestiones no tan sencillas depende de si encontramos apoyo en enfoques científicos relevantes y si sabremos efectivamente hacer uso de ellos. Éste es el enigma que espera su respuesta.

Sabemos que el título de una obra literaria particularmente indica el contenido que sigue: extraído de la unidad estructural del texto, el nombre queda ligado a éste, poniendo el acento en el sentido de la obra y, por medio de la información que lleva consigo, interpretándola. Así, el título se muestra como una expresión superpuesta metalingüísticamente en cuanto a la obra. El desplazamiento semántico entre el título y el texto produce un efecto triple: engaña las esperanzas puestas en una crónica, satisface los apetitos ante el temblor de algún crimen y desplaza por completo las esperanzas depositadas en una intriga detectivesca.

Estructuralmente la novela se divide en cinco partes separadas, y cada una de ellas incluye el acto criminal como un evento categórico, interpretado de maneras diferentes. Cada uno de los capítulos a través de alguna significación orienta (cogiendo con unas cortes frases el suceso) las intenciones hasta una predestinación: *Ya lo mataron; ¡Mataron a Santiago Nasar!; ... y se derrumbó de bruces en la cocina; - Vamos a matar a Santiago Nasar; - Que me mataron, niña Wene...; ... Santiago Nasar está muerto.*

Todo el argumento de la novela está construido sobre el momento previo y la realización de un asesinato. Encanta la manera usada por García Márquez para mostrar los detalles de esta ejecución, sugiriendo al lector un sentido del absurdo y una impavidez ante cuanto sucede, observándolo

además en la distancia y oculto. Conduce la narración en la primera persona del singular, pero incluye como testigos oculares alrededor de treinta participantes más, subrayando su incompetencia personal. Aparentemente, las estimaciones están puestas a disposición de otros actuantes. *Yo conservaba un recuerdo muy confuso de la fiesta antes de que hubiera decidido rescatarla a pedazos de la memoria ajena* (p. 51).

Anunciándonos anticipadamente el final, Gabo compensa con la dinámica narrativa el interés hacia la intriga. Y a pesar de saber cuanto va a pasar, leemos encantados. Ofrecerá también muchas más sorpresas diferentes. Regularmente la semiosis corre de esta manera: El signo presentado, un objeto o acción – *una fracción de materia o movimiento* [Los Dobrev, 1994, p. 10, 43] –, está orientado hacia los participantes de cierto suceso, quienes lo interpretan. En esta novela se muestra de forma original el orden resuelto para actuar. Aquí la mayoría de los participantes -a través de su interpretación- dirigen imperativamente el signo (un castigo) hacia el objeto (Santiago), sin posibilidad alguna de elección o de autodefensa.

García Márquez refiere el único índice temporal (aunque algo alargado y no determinado) hacia el comienzo de la acción narrativa: la madrugada de un lunes ignoto, entre las 5.30 y 7 horas. Suceden también una serie de traslaciones libres del tiempo narrativo: atrás y adelante en el pasado, presente y futuro. Parece como si Gabo bailara mientras las direcciones temporales nos empujan hacia el futuro para contarnos historias del pasado, sin apartar la línea temática del presente. Así, haciendo malabarismos con los tiempos con arreglo a sus intenciones, sabe ora distanciarnos, ora acercarnos hacia la acción. Este influjo nos espera ya con la introducción: describiendo a Santiago, nos atrae (pretérito imperfecto) y cuando habla de su madre, nos empuja (pretérito perfecto). Este enfoque, a que el narrador se atiene incluso avanzando con la trama, aumenta las posibilidades expresivas de la lengua. Y con la modificación de la primera oración de la novela en referencia al final, logra convertir toda la parte que sigue en pasado, y nos convierte a nosotros en espectadores estremecidos, pasmados de horror ante el final de una carrera sangrienta. Y esto lo hace

graciosamente, con soltura, como el diestro que agita su espada al aire y ésta chasquea y brilla antes de parar en su último golpe destructor:

El día en que lo iban a matar... (p. 7). La validez pasada de esta forma verbal expresamente indica el final de la acción, pero su aspecto prolongado hace notar que aún se halla en condición de producción. Con una habilidad increíble García Márquez se maneja por las arenas movedizas de las instrucciones contradictorias, tratando de convencernos tanto en argumentos afirmativos como opuestos: *Muchos coincidían en el recuerdo de que era una mañana radiante...; ... de un buen febrero...; ... y a todos les comentó de un modo casual que era un día muy hermoso* (p. 8); *Victoria Guzmán, la cocinera, estaba segura de que no había llovido aquel día, ni en todo el mes de febrero. "Al contrario ... El sol calentó más temprano que el agosto"* (p. 13); *"No estaba lloviendo", recordaba Pablo Vicario...* (p. 71); *"Por supuesto que no estaba lloviendo – me dijo Cristo Bedoya. – Apenas iban a ser las siete, y ya entraba un sol dorado por las ventanas."* (p. 119) Es discutible si estos testimonios resultan suficientes para que no lo pongamos en duda leyendo: *Pero la mayoría estaba de acuerdo en que era un tiempo fúnebre, con un cielo turbio y bajo y un denso olor de aguas dormidas, y que en el instante de la desgracia estaba cayendo una llovizna menuda...;* (p. 8); *"Recuerdo con seguridad que eran casi las cinco y empezaba a llover", me dijo el coronel Lázaro Aponte* (p.8). Y García Márquez, distraidamente olvidando convocar su propio testimonio, nos arroja un neutral: *Hasta entonces no había llovido* (p. 76).

En cuanto al encuentro entre Ángela y Bayardo, las oposiciones son construidas así: según algunas personas, un día él la sigue con la mirada cuando ésta cruza la plaza con su madre, y según otras, durante una verbena de caridad. Con arreglo a una de las versiones, Bayardo se dirigió a la propietaria de la pensión:

– Cuando despierte – dijo –, recuérdame que me voy a casar con ella.

Tres personas que estaban en la pensión confirmaron que el episodio había ocurrido, pero otras cuatro no lo creyeron cierto. En cambio, todas las versiones coincidían en que Ángela Vicario y Bayardo San Román se habían

visto por primera vez en las fiestas patrias de octubre... (p. 35) Aquí la contradicción no tiene importancia para nosotros y solamente señala el método lúdico de García Márquez. También nos señalará que, según ambas versiones, Ángela y su mamá están vestido negro.

Pero en lo que atañe a Santiago, toda la información es valiosa si queremos comprobar dónde reside la culpa. El autor dice: *... y ninguno de nosotros vislumbró el menor cambio en su modo de ser. ...y nadie podía creer que tuviéramos un secreto sin compartir, y menos un secreto tan grande* (p. 49); *... porque nadie creyó que en realidad hubiera Santiago Nasar* (p. 102); *... no haber encontrado un solo indicio, ni siquiera el menos verosímil, de que Santiago Nasar hubiera sido en realidad el causante del agravio* (p. 112); *La cara que siempre fue indulgente...* (p. 85); *"Pero por más que volteaban el cuento al derecho y al revés, nadie podía explicarme cómo fue que el pobre Santiago Nasar terminó comprometido en semejante enredo"* (p. 27).

De otra parte están las opiniones contrarias -unas más categóricas, otras vacilantes. Polo Carrillo, por ejemplo, es un personaje que García Márquez introduce por primera vez con su visión de Santiago: *... pensaba que su serenidad no era inocencia sino cinismo. "Creía que su plata lo hacía intocable"* (p. 115); *Andaba solo, igual que su padre, cortándole el cogollo a cuanta doncella sin rumbo empezaba a despuntar por esos montes...* (p. 102).

Apenas una o dos veces encontramos en el texto espacios que indiquen la opinión personal del autor: *Para él, como para los amigos más cercanos de Santiago Nasar, el propio comportamiento de este en las últimas horas fue una prueba terminante de su inocencia* (p. 113); *Mi impresión personal es que murió sin entender su muerte* (p. 114). Claro que, presentadas conjuntamente, estas indicaciones parecen más persuasoras que cuando están aisladas.

Se hallan algunas otras indicaciones que cuentan más con la interpretación del lector que con una evaluación directa: *Santiago Nasar se*

propuso comprobarlo hasta el último centavo, y la vida le alcanzó justo (p. 50). Todo el mundo llegaría a la conclusión de que en la conducta del joven no se encontraba pánico alguno, ocupado como estaba en cosas tan triviales. Y en el mismo momento en que nos acabamos de formar la imagen de un hombre bonachón, de nuevo aterrizamos en la expresión de Ángela, que, excluyendo al sospechoso, sabe precisamente que pasó:

– *Ya no le des más vueltas, primo – me dijo. – Fue él* (p. 103); y ante el tribunal declara: – *Fue mi autor* (p. 113).

De nuevo deja abierta la puerta a si el castigo de Santiago tiene razón de ser o es simple difamación de Ángela Vicario. Y está aquí el punto donde las dos respuestas posibles dan motivo a los dos discursos oponentes. Los dos miembros de la oposición en que actúan los signos-iconos Ángela y Santiago resultan intercambiables el uno por el otro. Cada uno de estos podría ser el criminal o la víctima dependiendo del discurso en que funciona.

La movilidad del sentido aparece también con las imágenes de los gemelos *de catadura espesa pero de buena índole...* (p. 20) como también *la naturaleza simple de los gemelos no era capaz de resistir al escarnio* (p. 114). Reflexionando durante largos años, García Márquez saca la conclusión de que *... los hermanos Vicario no estaban tan ansiosos por cumplir la sentencia como por encontrar a alguien que les hiciera el favor de impedirselo*. Los gemelos se presentan simultáneamente como criminales y víctimas, *y sin ponerse de acuerdo, ambos se santiguaron*. (p. 129). Minutos después del crimen, entran en la iglesia para entregarse (p. 57).

John Austin (1911-1962) es representante de la filosofía británica analítica y profesor de *Filosofía de la moral*. Su concepto más importante es que en el habla cotidiana se pueden encontrar cosas ocultas –o al margen– del alcance del idealismo filosófico y lógico. Según ciertas opiniones, Austin logra para Oxford (donde transcurre toda su carrera científica) aquella significación que tenía Wittgenstein para Cambridge. [Gueorguiev, 1999] En 1962 la Universidad de Harvard edita *How to Do Things With Words* basándose en sus lecciones de los años 1939 – 1954. [Austin, 1996, p. 3]

Aquí por primera vez se define el término *verbo performativo*. Se trata de un acto de habla real o concreto emitido por un parlante o algunos parlantes en una circunstancia concreta o particular.

*J. L. Austin llama verbos performativos a los verbos cuya enunciación misma realiza la acción que expresan y que describen una determinada acción del hablante. **Digo, prometo, juro** son verbos performativos porque, al pronunciar la oración, se realiza la acción de decir, de prometer, de jurar. [Dubois, 1998, p. 477]*

Austin explica de varias maneras cuándo “decir algo” es “hacer algo”, o cuándo “hablar” es “realizar una acción”. Argumenta que *Cuando pronuncio ante el notario, altar, etc. “Acepto” yo no notifico del matrimonio, yo se le entrego.* [Austin, 1996, p. 17] En este caso el parlante no expresa sentidos o describe algún hecho, sino realiza la acción del casamiento, asegura el autor. Otro ejemplo que presenta es: “Bautizo este barco *Queen Elisabeth*” - cuando se rompe la botella contra el casco y así se le da nombre al barco, etc. Austin observa que el performativo “Prometo” obliga y registra el vínculo a “cadenas espirituales”.

Austin declara que el acto ilocucionario es un acto convencional, o in acto, hecho de conformidad con una convención. Es preciso también tener en cuenta las consecuencias o los efectos perlocucionarios.

Surge la pregunta, sigue Austin, de si en realidad todas las afirmaciones resultan verdaderas o falsas. Razonando sobre veracidad o inveracidad, el autor aduce unos tipos de oraciones para los cuales la veracidad no es relevante, y enseña, argumentando, que estas afirmaciones no se someten a este criterio.

Cuando Bayardo devuelve a su novia, se dirige a su madre y ejecuta un acto de gratitud: – *Gracias por todo, madre – le dijo. – Usted es una santa.* [García Márquez, 2002, p. 54] Es obvio que Bayardo San Roman no se encuentra en una situación de profesar gratitud sincera. Más bien su conducta es signo de algo diferente. Quizás en su declaración podríamos

descubrir cierta ironía, y, por lo tanto, podríamos poner en duda la sinceridad de Bayardo, pero no el hecho que con este performativo la acción *gratitud* se está realizado.

El profesor requiere tener en cuenta toda la situación de habla. Debíamos observar no simplemente la oración, sino la producción expresiva para convencernos de *que la afirmación es la realización misma de un acto* [Austin, 1996, p. 123].

El fin de este análisis es chequear si podríamos descifrar adecuadamente ciertas expresiones, como por ejemplo encontrar en las palabras de Ángela Vicario más que la pronunciación literal de un nombre personal. Y establecer si se desprende -y hasta cuanto- responsabilidad por la muerte de Santiago, si le aceptamos como inocente. Para hacerlo en el sentido de Austin es necesario sacar en primer plano algunas características paralingüísticas de la expresión. Eso podría incluir la general aparición individual -ropa, pelo, actitud, posición típica, la expresión de la cara (sonrisa, movimiento de los ojos y cejas)-, así como también la concreta - posición de la cabeza, gestos, orientación del cuerpo y la mirada, timbre de la voz, contornos de entonación y acento lógico. Hay que tener presente también los obstáculos acompañados en este acto de habla. Pero en nuestra situación el acento lógico que cayó sobre el nombre pronunciado toma la locución entera, y García Márquez no se apura por escribir el resto.

Hay una regularidad en la demostración de las expresiones emotivas, de forma que la emotividad es primaria y domina sobre la racionalidad. Se subrayan los contornos de entonación, las pausas significadas, y algunas palabras y expresiones se transforman en interjecciones: *Dios mío!*; *Ay, madre mía!*; *Tonterías!* etc. Tal es la reacción de Pura Vicario: *Ave María Purísima - dijo aterrada. - Contesten si todavía son de este mundo* [García Márquez, 2002, p. 54].

El grado de la verbalización es más alto en las expresiones racionales puras, privadas de los matices emocionales. Al contrario, con el esfuerzo de la carga emocional la materia verbal se fragmenta. Las locuciones se

concentran (se aplican exclamaciones, pronombres interrogativos y demostrativos, así como adverbios pronominales funcionando como intensificadores) [Ivanova y Nitzolova, 1994, p. 100].

Si seguimos con atención lo que nos dice el autor: *Ella se demoró apenas el tiempo necesario para decir el nombre. Lo buscó en las tinieblas, lo encontró a primera vista entre los tantos y tantos nombres confundibles de este mundo y del otro, y lo dejó clavado en la pared con su dardo certero, como a una mariposa cuya sentencia estaba escrita desde siempre.*

– *Santiago Nasar – dijo.* [García Márquez, 2002, p. 55]

Nos llama la atención la parquedad total sobre la forma en que Ángela pronuncia el nombre. La espontaneidad, sin embargo, es un criterio importante para distinguir la sinceridad expresiva. En 1987, el director de cine italiano Francesco Rosi llevará a la gran pantalla la novela de García Márquez con Ornella Muti en el papel de Ángela Vicario y Anthony Delon en el de Santiago Nasar. En la película, los gemelos preguntan varias veces a su hermana el nombre del culpable, recibiendo finalmente la respuesta, pero en la novela *Ella se demoró apenas el tiempo necesario para decir el nombre*. Para todos los participantes, incluso para el lector, esta demora dura apenas un instante. Eso es el tiempo objetivo. ¿Y el subjetivo? ¿Qué pasa con Ángela en ese preciso instante? Para ella el tiempo transcurre a una velocidad diferente. Previamente ella ha buscado y ha encontrado un nombre, y finalmente lo ha pronunciado.

Es preciso descifrar esta sugerencia del autor, ya que éste es el momento culminante de esta "crónica". El resto, desde el punto de vista de la lingüística pragmática, son proposiciones y conclusiones. Ángela no había pensado previamente cuál debía ser su respuesta – es espontánea y no premeditada. Pero ella necesita cierto tiempo subjetivo para salir del torbellino de emociones que mezclan y enredan las cosas de este y del otro mundo, para producir afirmaciones adecuadas al mundo real, desde donde llega la pregunta realizada. Tales sensaciones se viven solamente en situaciones extremas, en sueños y en realidades "mágicas" tan del gusto de García Márquez y sus lectores.

Nuestro fin, sin embargo, es esmerarnos de toda manera para evitar connotaciones y lograr la máxima cantidad de información pura que podamos sacar de esta situación. Ángela se encuentra en una situación de choque. Su expresión es reducida y corresponde al planteamiento teórico. De ahí podríamos aceptar que es emocionada, espontánea, no premeditada. Para una conclusión más categórica necesitaríamos de más datos sobre los llamados *cambiantes discursivos*, que no se distinguen fácilmente sin una grabación audio y visual de la situación concreta. La película, desgraciadamente, no se puede aceptar como acertada desde este punto de vista, porque es una interpretación ajena. Y García Márquez es conciso.

El performativo es efectivo, aunque esté implícito. Le falta el verbo en primera persona del singular del presente de indicativo, pero nosotros adivinamos no solamente lo que falta sino que también podemos definirlo según la *hipótesis performativa* como primario y perlocutivo.

La teoría de Austin requiere ciertas condiciones para que se realice un performativo afortunado:

1. existir un procedimiento convencional que posea una fuerza convencional y decir unas palabras determinadas de unas personas determinadas y en unas circunstancias determinadas.
2. que las personas concretas y las circunstancias concretas correspondan al procedimiento concreto.
3. que el procedimiento se cumpla por todos los participantes correcta y totalmente.
4. el procedimiento esté predestinado por la realización de las personas que tienen pensamientos y emociones determinadas y tengan la intención de recibir la conducta correspondiente.
5. en adelante las personas de verdad se conduzcan de una manera pertinente.

Hay cierto rito incluyendo recursos que deben ser cumplidos sucesivamente, correctamente y totalmente por todos los

participantes. Esto incluye, por ejemplo, rellenar una acta que aclare que no existen obstáculos para llevar a cabo la ceremonia del matrimonio – una afirmación expresa dada por los novios ante los testigos y la persona encargada de realizar el rito, firmar los documentos respectivos... [Ivanova y Nitzolova, 1994, p. 94]

En nuestra situación, las tres primeras condiciones están cumplidas: Ángela busca y encuentra en su conciencia un nombre determinado. Pero las condiciones cuatro y cinco, válidas para el resto de los participantes, no son válidas para ella. Los gemelos Vicario, que han decidido sacar la confesión de ella y vengar, lo hacen. Pura Vicario también mantiene cierta conducta, tanto en este momento como hasta el final de su vida, permaneciendo leal a las reglas de la moral y el decoro. Tras la tragedia, Pura lleva a su familia a un campo indiano teniendo a la vista *enterrar en vida* [p. 100] a su hija.

Por una parte, los actos performativos son explícitos e implícitos, dice Austin, y por otra se dividen en las especies siguientes:

1. **acto locutivo** – la misma expresión de algo razonable.
2. **acto perlocutivo** – el efecto de la expresión. Este tipo siempre lleva consecuencias, al margen de que pueda ser de modo *involuntario*. El acto perlocutivo se hace por decir algo. *Por* indica la manera, modo, método o criterio. En nuestro texto, por la pronunciación del nombre de Santiago Nasar, Ángela en efecto lo mata.
3. **acto ilocutivo** – la misma actividad, la realización de algo por decirlo. [Austin, 1996, p. 110]

Pero es difícil mostrar, dice el autor, dónde comienzan y dónde finalizan las convenciones.

Es muy importante comprender que "verdadero" y "no verdadero", así como "libre" y "no libre", en general no significan algo simple. Esto significa solamente una dimensión del riesgo de que algo sea dicho correcta u

oportunamente – como opuesto a lo dicho incorrectamente – con estas circunstancias, esta auditoria, con estos fines y estas intenciones. [Austin, p. 128]

De esta forma, Ángela responde de modo correcto y las condiciones exigidas están cumplidas, aunque poco claros queden sus fines e intenciones. Por lo tanto no la podemos acusar, al menos en lo que atañe a su sinceridad (es decir, en el nivel performativo). Ángela ha sido maltratada, y este hecho agrava la situación en que está pronunciado el acto de habla fatal. Hay por tanto unas *circunstancias agravantes*. Ella ha sido devuelta al hogar paterno, ha sido vejada y maltratada, y ahora sufre el interrogatorio de su familia. Y si tenemos motivos para exculpar a Santiago es obvio que también podríamos tenerlos para hacer lo propio con Ángela. Y sólo tendremos la afirmación de ella y las reacciones conductivas de los participantes en el incidente realizadas a causa de esta afirmación.

En la novela observamos una sobreinterpretación (término recogido de Umberto Eco) de una convención, y de ahí la imposibilidad de controlar su imperatividad. Si las conexiones entre la convención y los intérpretes fueran más flojas, sería poco probable que este acto perlocutivo se realizase.

Si aceptamos que Santiago estuvo con Ángela (y ella dice precisamente esto), según la fuerza de la convención convertida en una tradición sucede que los gemelos se sienten obligados a matarlo. Ellos se han puesto de acuerdo con Bayardo en cuanto a la boda y deben cumplir su parte del convenio. Pero ninguno de los participantes se pregunta si merece la pena que una madre pierda el amor de su hija y unos hermanos se conviertan en asesinos. ... *Una afirmación nos ata a otra afirmación y una ejecución a otra. [Austin, 1996, p. 54]*

Austin insiste en que se observa la situación entera y todo el acto de habla si queremos ver el paralelo entre las afirmaciones y las expresiones performativas, y entender cómo las unas y las otras podrían ser equivocadas [Austin, 1996, p. 54].

Según la así llamada *hipótesis performativa*, en el fondo de toda expresión se halla un performativo primario. Cuando Ángela Vicario dice: *Santiago Nasar*, su expresión supone no desplegado el performativo bien desarrollado: *Aseguro que el culpable es Santiago Nasar*, o *Declaro que el culpable es Santiago Nasar*, puede también: *Digo que el culpable es Santiago Nasar*, o *Contesto que el culpable es Santiago Nasar*, y aun *Les informo de que el culpable es Santiago Nasar...* Todas estas respuestas posibles y variables, según la teoría de Austin, están en la esfera de los expositivos.

No está claro qué ha provocado a Ángela pronunciar este nombre (hacer exactamente este performativo primario). Hay un lugar en la novela donde García Márquez dice lo siguiente: *La versión más corriente, tal vez por ser la más perversa, era que Ángela Vicario estaba protegiendo a alguien a quien de veras amaba, y había escogido el nombre de Santiago Nasar porque nunca pensó que sus hermanos se atreverían contra él.* [García Márquez, 2002, p. 102]. Pero si fuera cierto que guardaba un amor tan grande y secreto hacia alguien a quien trataba de proteger, no deberíamos dar entonces por válida su afirmación sobre el gran amor que profesaba a Bayardo.

También podríamos entender toda la novela como un gran performativo. Casi simultáneamente a la expresión se realiza y el crimen. Sin dar a su víctima oportunidad para defenderse, los hermanos Vicario expresan su intención de matarle y finalmente lo hacen. Los testigos se comportan como se espera de ellos:

La gente del campo ... *empezó a tomar posiciones en la plaza para presenciar el crimen.* (p. 123). La mayoría justifica el prejuicio: - ... *y no solo estaba de acuerdo, sino que nunca me hubiera casado con él si no cumplía como hombre; Me lo imagino, hijos - dijo ella, -: el honor no espera.* (p. 72)

Los gemelos aceptan el castigo-consecuencia del crimen cometido, y van a entregarse. La madre lleva a su hija lejos y Ángela acepta sin

objeciones. *Suponían que los otros protagonistas de la tragedia habían cumplido con dignidad, y hasta con cierta grandeza, la parte de favor que la vida les tenía señalada. Santiago Nasar había expiado la injuria, los hermanos Vicario habían probado su condición de hombres, y la hermana burlada estaba otra vez en posesión de su honor.* (p. 95)

Aparte de los mostrados, en el texto encontramos otros performativos:

- *Viudo - le dijo -: le compro su casa.* (p. 42) - (declarativo); - *Lo siento, Bayardo - dijo el viudo* (p. 43) (expresivo).

A lo largo de toda la obra el estilo directo se encuentra aislado apenas en 68 lugares, y solamente en 20 de estos se desarrolla en diálogos cortos. Sin embargo, la acción es muy dinámica - algo típico de las construcciones basadas en primer lugar sobre diálogos. La dinámica en la novela aumenta en descripciones entre discursos directos hasta expresiones y acciones yuxtapuestas donde surgen performativos. Así, en el lugar de la extraña descripción de un suceso, la acción adquiere el poder juntamente con la expresión de materializar el suceso.

Se cumplen las condiciones adecuadas del performativo acierto:

- Los testigos se acercan a Santiago aunque a cierta distancia *porque la gente sabía que iba a morir, y no se atrevían a tocarlo* (p. 116); ... *y había tanta gente pendiente de él en la plaza, que no era comprensible que nadie lo viera entrar en casa de su novia.* (p. 127); *La gente se había situado en la plaza como en los días de desfiles.* (p. 129)

- La novela está creada como un performativo - el homicidio está realizado casi simultáneamente a la expresión.

- La culminación de la obra está concentrada en una expresión performativa.

- El 25% de los diálogos contienen expresiones performativas.

Las otras formas que encontramos en la novela son:

1. Subjetivismo:

Cuando García Márquez dice cuánto tiempo Ángela espera a Bayardo, afirma: *la mitad de la vida* (sin precisar su imagen sobre la duración de toda una vida), y en otro momento: *después de 17 años*. En tercer lugar menciona: *La única vez que traté hablar con él, 23 años más tarde...* (p. 100); ... *el sumario, que numerosas personas me ayudaron a buscar veinte años después del crimen...* (p. 111)

Este subjetivismo se advierte también en los variados y extraños sentidos de los protagonistas: ... *feliz en su cerco de olvido* (p.52); *mi madre ... a veces nos sorprendía con noticias anticipadas que no hubiera podido conocer sino por artes de adivinación*. (p. 26); *La verdad es que hablaba de su desventura sin ningún pudor para disimular la otra desventura, la verdadera, que le abrasaba las entrañas*. (p. 104)

2. Realismo mágico:

García Márquez atribuye a los personajes rasgos imposibles de la realidad, pero adecuados al discurso que crea en la obra.

Luisa Santiago se comporta como una profeta. Cuando le reprochan, esta señora contesta antes de la tragedia: - *Hay que estar siempre de parte de muerto* (p. 28); Los asesinos preguntan a su hijo si ha visto a Santiago y oyen la respuesta: *Santiago Nasar está muerto* (p. 79); Pedro Vicario asegura que después del crimen estuvo despierto once meses (*Y yo lo conocía bastante bien para saber que era cierto* – afirma el autor (p. 91)); Hortensia Baute ve los dos cuchillos que todavía no están (p. 110). - *Tenía ese color verde de los sueños* – describe Pura Vicario a Bayardo en la noche fatal (p. 54); *"Las cosas parecían debajo del agua"* – me contó el alcalde (p. 96); - *Era como urinar vidrio molino.*– dice el gemelo (p. 70); Luis Enrique se encuentra en el baño *tirado boca abajo en las baldosas, y cantando dormido* (p. 80); *Fue como si hubiéramos vuelto a matarlo después de muerto* (83); ... *y se echó andar en un estado de alucinación, sosteniendo con las manos las vísceras colgantes* (p. 134), etc.

3. Presentimiento, profecía, condenación, sueños, recuerdos:

Algunas cosas se condenan aún con su anuncio: por ejemplo, el asesinato. *Nunca hubo una muerte más anunciada* (p. 59); *Divina Flor... se sabía destinada a la cama furtiva de Santiago Nasar...* (p. 14); *... porque ninguno de nosotros podía seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad* (p. 109); *Ángela ...tenía un aire desamparado y una pobreza de espíritu que le auguraban un porvenir* (p. 38); *“Fueron tres toques muy despacio – le contó a mi madre-, pero tenían esa cosa rara de las malas noticias.”* (p. 53); Santiago había dormido poco y mal y despertó con un sedimento de estribo de cobre, pero *tampoco reconoció el presagio* (p. 8); *... y padeció la certidumbre espantosa que no volvería a dormir en el resto de su vida* (p. 91); *... nunca se perdonó el haber confundido el augurio magnífico de los árboles con el infausto de los pájaros...*(p. 111); etc.

La profecía y la huella del recuerdo se presentan en la novela como una significación transcendental que alcanza su influencia premeditada de una espera alarmada, una prudencia involucrada e inacción clavada. La fragilidad de los recuerdos de los testigos es el motivo de partida de las opiniones: unas se cumplen y otras se oponen. En vano buscamos el recuerdo personal de García Márquez – él habla de la tragedia a través de las descripciones ajenas: *Yo conservaba un recuerdo muy confuso de la fiesta antes de que hubiera decidido rescatarla a pedazos de la memoria ajena* (p. 51); *... cuando volví a este pueblo olvidado tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria* (p. 10).

García Márquez protege al lector, con cierta rebeldía, de su propia opinión. Encontramos una alusión de su memoria rala incluso describiendo su propia vida: *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. 51).

4. Alargamiento y extinción:

En el texto hay lugares explícitamente indicadores de cierres temporales: *El buque se fue con las luces encendidas y dejando un recuerdo de vales de pianola...* (p. 53); *... de todos lados nos llegaban ráfagas de música y pleitos remotos, y nos siguieron llegando, cada vez más tristes, hasta muy poco antes de que bramara el buque del obispo* (p. 52).

5. Reiteración y yuxtaposición:

Cada uno de los capítulos incluye el acto criminal interpretado de maneras diferentes. Hay también esa escena que no atribuye mucho para el argumento pero hace un marco simbólico de la novela: Mientras toma su café antes de salir, Santiago observa cómo la cocinera arranca las entrañas de un conejo y las tira humeantes a los perros. Él se siente horrorizado y le suplica que pare. Pero Victoria Guzmán *tenía tantas rabias..., que siguió cebando a los perros con las vísceras de los otros conejos, sólo para amargarle el desayuno a Santiago Nasar...* (p. 15). Cuando al final de la novela (apenas una hora después, cronológicamente) los gemelos dejan al joven ante su casa con las vísceras al aire, él alcanza a levantarse y se marcha. *Hasta tuvo el cuidado de sacudir con la mano la tierra que se quedó en las tripas* (p. 135). Poco antes de enterrarlo, los perros aullando *quieren comerse las tripas*. Los encierran, pero estos se escapan e *irrumpen enloquecidos en la casa*. Urge matarlos para evitar sus ataques. La figura usada aquí por García Márquez es alegórica.

Como un creador con bastante talento, tiene un sentido intuitivo de los latidos temporales y, aunque subconscientemente, sabe extraerles el máximo partido para que sean percibidos (de nuevo sin sacarlos al nivel consciente) también por sus lectores. Y esto forma parte de su fascinación.

García Márquez ni muestra su opinión ni juzga. Es probable que tenga sus razones para callar: ya sea por su posición de narrador objetivo, ya sea para hacernos pensar sobre los eventos y que solos saquemos las conclusiones, ya sea por otros motivos que nunca sabremos... No importa,

porque gracias a la usada nueva vía comunicativa alcanzamos acercarnos a lo silenciado.

Unos sentidos quedan naturales aunque refractados por las convenciones culturales del tiempo. Y estos nos influyen en todos los niveles de la actividad semiótica: la percepción, la implicación y el discurso.

... La historia verdadera se hace de aquellos grandes momentos callados. Y puede ser que el valor de un método esté en su capacidad de encontrar una respuesta más allá de cada silencio. [Genette, 1999, p.19]

BIBLIOGRAFÍA CITADA: ²

1. Almalech, M. *Inspiraciones del color en "Tora" e imagen lingüística del mundo. Sobre los lenguajes hebreo y búlgaro*. Obra de disertación, 2004, Sofía, p. 10.
2. Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras*, IK "Crítica y humanismo", 1996, Sofía, p. 3; 17; 54; 110; 123; 128.
3. *Biblia. Los Santos Evangelios*, Labris 54, Madrid, 1996.
4. Garrido, D. A., *El texto narrativo*, Editorial Síntesis, Madrid, 1996, p. 30, 31, 32.
5. García Márquez, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada*; Plaza & Janes, 2002, Barcelona, p. 54, 55, 100, 102.
6. Genette, Gerard, *Estructuralismo y crítica literaria*, rev. *Lengua y literatura búlgaras*, Nº 4, Sofía, 1999, p. 19.
7. Gueorguiev, B. *Casos profundos (DEEP CASES) y Lengua y cultura*, artículos del curso BUL 303 Para la lengua NBU, 2002.
9. Los Dobrev. *Guía de términos semióticos*; "Glaux", Shumen, 1994, p. 10, 43.
10. Dubois, Jean y otros, *Diccionario de lingüística*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, p. 477.
11. Ivanova y Nitzolova, *Nosotros, la gente hablante*; UI San Clemente de Ohrid, Sofía, 1994, p. 91, 94, 100.

² Las páginas citadas pertenecen a la versión búlgara de los libros a excepción de Garrido, Márquez y Dubois.