

**Encuadre y punto de vista:
Saber y goce en
*Crónica de una muerte anunciada*¹**

Armando Silva

*Instituto de Estudios en Comunicación
Universidad Nacional de Colombia*

Cómo se constituye el saber en *Crónica de una muerte anunciada* (en adelante *Crónica*) como labor inconclusa de su narrador que, luego de tantas peripecias, visitas a los archivos judiciales donde se ventiló el juicio contra los hermanos Vicario, de entrevistas a distintos protagonistas incluyendo veintitrés años después a la ofendida y víctima pero también heroína Angela Vicario, y luego del reconocimiento de tantos actos que condujeron a la fatalidad anunciada del asesinato de Santiago Nasar, tenga que concluir él mismo que nada sabe? ¿De qué trata esa hermenéutica infructuosa y fracasada que nos ha dejado en oscuridad sobre la verdadera identidad del autor de la relación sexual que tuvo Angela antes de llegar al lecho con su legítimo esposo Bayardo San Román? El narrador se declara asombrado y perplejo de su infausta pesquisa y se pregunta muchas veces por la razón de tan increíble crimen que por mucho tiempo atormentó a los habitantes del lugar. "Durante muchos años," reconoce en el último capítulo, "no pudimos hablar de otra cosa. Nuestra conducta diaria había empezado a girar de golpe en torno de una ansiedad común. Nos sorprendían los gallos del amanecer tratando de organizar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo, y era evidente que no lo hacíamos por un anhelo de esclarecer misterios, sino porque ninguno de nosotros podíamos

¹ Ponencia presentada en el XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica *Cien años de soledad 30 años después*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, octubre de 1997.

seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad" (*Crónica* 126).²

Frente a este saber no revelado que se guarda la protagonista Angela y es transmitido en su inconclusión al narrador y nos llega así desafiante y atormentador a tantos lectores de la novela, propongo hacer una lectura basada en una semiótica analítica del secreto; trabajar con algunos criterios aprendidos más bien del psicoanálisis que sus estudiosos llaman del encuadre y al que le encuentro algunos lazos de familiaridad con el de 'punto de vista' desarrollado por narratólogos, pero que se desplaza hacia otro sitio del discurso insistiendo más bien en el *frame* o marco donde se desarrolla un carácter social y psicológico; y con algunos ajustes pretendo hacer del encuadre una mirada sobre las fisuras del decir.

Freud mismo puso en el discurso histérico el lugar inicial de su práctica. El histérico muestra un desgarramiento donde se profundiza la separación entre el saber y la verdad. "Deja oír una verdad que no se contiene en el saber", recuerda Maud Mannoni en *El síntoma y el saber* (220). Conocemos los síntomas que ocultan una verdad más profunda, pero en esa labor de ocultamiento aparece el goce, pues evita sentir y conocer un dolor aun más grande. *Crónica*, en términos analíticos, es mucho más la expresión de distintos síntomas encadenados, llámense 'presagios' (los sueños mal interpretados de Plácida Lineros); 'culpas' (aquella de todo un pueblo cuando el narrador reconoce, "los culpables podíamos ser todos" (*Crónica* 107); 'histeria social' ("doce días después del crimen el instructor del sumario se encontró con un pueblo en carne viva" (Mannoni 128); 'ceguera colectiva' (no resulta comprensible que nadie viera al prometido, Santiago, entrar a la casa de su novia para que le avisasen que lo iban a matar; el mismo juez escribió con tinta roja "la fatalidad nos hace invisibles" (*Crónica* 147), lo anterior en la paradoja de 'dobles conductas' y de señalamiento colectivo, que encuentro de manera especial en esta crónica, puesto que la gente 'sabiendo' (saber explicitado por el narrador) que a Santiago lo iban a matar, no se atrevían a tocarlo hasta el punto de que Cristo Bedoya recordaba que "nos miraban

² Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, 1a. ed. (Bogotá: Oveja Negra, 1981). Todas las citas textuales han sido tomadas de esta edición y se identificarán con el título abreviado y el número de página, entre paréntesis.

como si lleváramos la cara pintada" (134). El síntoma es falla y cae como tal en la oscuridad del discurso para indicar su verdad más profunda.

No se trata en el presente escrito, entonces, de un nuevo intento hacia alguna reformulación simple de la cuestión del punto de vista. Al introducir el concepto de encuadre dentro del *frame* la pregunta no es sólo sobre quién está hablando, sino quién ideológica o hasta emocionalmente es articulado o 'ventrilocolado', como dice David Danow, por la enunciación, e igualmente importante, qué o quién es focalizado por la entonación o el 'ambiente' en el cual se desarrolla un acto o suma de actos. O sea, se trata de entender el desplazamiento de quien habla o se señala cuando se habla o no se habla, una vez que se acepta que el sujeto es un efecto y no el autor de su decir. Así si pensamos en la dirección de los narratólogos, este ensayo se ubica en el nivel de la historia, más que en el del relato, pues corresponde aquélla al lugar donde localizamos los actores y fijamos las secuencias de acciones que son llevadas a cabo por éstos y que afectan el relato.

Parto así de un hecho evidenciado varias veces por el narrador, a quien entonces le doy reconocimiento no tanto de decir la verdad, que permanece oculta, sino de expresarla en sus fisuras, como es el saber de que nadie creyó que en verdad fuese Santiago el causante de la relación sexual con Angela. "La versión más corriente (entre el pueblo) tal vez por ser la más perversa, era que Angela 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" (*Crónica* 118). Certeza que reconfirma el juez que se ocupó del negocio cuando reconoce al final de la diligencia excesiva, "no haber encontrado un solo indicio, ni siquiera el menos verosímil, de que Santiago hubiera sido en realidad el causante del agravio" (130). Empata este hecho, explicitado en la narración, con los efectos de la focalización enunciativa, cuando autores como Fontanille admiten que la optimización de la estrategia enunciativa conduce a que el texto se dirija mediante distintas instancias de focalización a una identificación con lo que dice o hace creer el narrador. "Una teoría de los puntos de vista y de la identificación enunciativa se dirige directamente al poder del discurso y al discurso del poder" (Fontanille 543). Si entendemos que el secreto del espantoso crimen

sobre Santiago conmueve al pueblo que fue testigo de manera muy particular hasta cogestar el crimen—pues no hace nada para evitarlo pero a su vez parece tomar partido por su inocencia cuando el mismo narrador, testigo presencial de algunos de los acontecimientos y sus efectos, reconoce que nadie creyó que en verdad fuese Santiago el autor de relación sexual con Angela—entonces se configura, como hecho social, una identificación de los actores presenciales—el pueblo—con la misma víctima. Pero una identificación desplazada de doble conducta: de una parte lo considera (lo sabe) inocente, pero de otra 'desea' condenarlo a muerte. Es aquí donde podría tener relevancia la expresión "versión [interpretación] más perversa" que destaca el narrador—aquella de que fue otro y no Santiago el autor del desfloramiento sexual de Angela—, expresión dicha de modo coloquial por el narrador, pero que admite una definición más técnica. 'Perversión' la vio Lacan, jugando con el francés, como 'Père-version', la versión del padre. O sea la desviación de los instintos sexuales de lo instituido en el triángulo edípico. Lo cual conlleva una invitación textual a examinar la perversión tanto de protagonistas, como de lo que nos cuenta su narrador. *Crónica* sería pues la historia de una perversión colectiva que compromete a su mismo narrador.

La identificación enunciativa, que coincide con el perdón que le otorga el narrador a la víctima, se puede ver desde otro ángulo. R. Girard (13 sigs.) muestra como la semiótica, la etnología y todas las ciencias humanas que se ocupan de la sociedad, de sus mitos y los discursos humanos, toman partido en contra del asesino, lo cual funda lo sagrado del mito. En sus estudios sobre la Biblia muestra como la narración conduce a que tomemos partido por los inocentes, Jesús, Abel o José, en contra de Judas o Caín, induciendo a relevar un importante mecanismo psicológico de transferencia social. La literatura también logra inscribirse en una mitología de las acciones sociales a la manera de los textos religiosos. Denuncia la responsabilidad de los asesinos. Según Girard no se produce en los textos sagrados de la escritura judeo-cristiana una doble transferencia que consistiría en que el culpable sea castigado para que el sacrificio sea eficaz, como ocurre en el símbolo mayor de la misma muerte de Cristo quien más bien regresa a la tierra a perdonar a sus ofensores. Tal inversión produce algunos efectos: los linchadores (Caín, Judas, Barrabás) son tematizados

como asesinos y Dios los abandona, por lo menos transitoriamente, hasta su reconversión y perdón. Mientras tanto la culpa se transfiere, el asesino sólo es culpable de la violencia, y bajo el juicio ético se reintroduce la justicia y la culpabilidad en la historia. La pasión de Cristo, por ejemplo, es descrita como injusta y su misma muerte nos reconciliará, pues su sangre debe recaer sobre la cabeza de sus asesinos y de sus hijos, de igual manera. Pero el ciclo se repite míticamente, por ejemplo en la celebración anual de la semana de pasión, para volver a admitir nuestra propia responsabilidad, aun de actos que no hemos cometido. La pasión se torna un objeto bloqueado. Desde esta descripción *Crónica* parece legitimarse en la tradición de la escritura cristiana.³

Crónica y su lector

Debe entenderse así que un análisis como el presente destaca que el texto existe con independencia de su autor atravesado por infinidad de otros textos y creencias; por lo que la apropiación del texto pasa del escritor al lector. El punto de vista del lector de un texto se encuentra mediatizado por el narrador y por tanto el lector debe luchar contra las voces narrativas. No voy contra una propuesta generativa de lectura en la cual del mismo texto se sacan todas las conclusiones de posibles comunicaciones inmanentes, pero puede admitirse que debe fundarse sobre hechos sociales objetivos. Lo que se diga de la literatura debe ser siempre el producto de una experiencia de lectura. Así debemos encontrar en el texto esa significación y sentido generativo, pero en otra instancia podemos situarnos en una relación dialéctica entre los puntos de vista del texto con aquellos del lector, con sus variables de concordancia y oposición. De lo contrario tal experiencia crítica tiende a construir la experiencia de un texto sin importar su correlación más pulsional y cultural.

³ Sobre este punto corrijo mi apreciación anterior de *Crónica* dentro de una atmósfera anticristiana por creer que se tomaba partido en favor de la transgresión de la ley (de la virginidad), en discusión que tuve con el escritor Fernando Cruz Kronfly, quien sí sostuvo el espíritu cristiano de la obra. Ver *Trópicos* 9 (sep. 1981).

Pero justo en *Crónica* este desborde del texto hacia su lectura como efecto de algo real socialmente imaginable, se hace dominante y hasta impositivo, pues como bien lo ha visto Eduardo Serrano—seguramente autor del estudio más completo que desde la narratología se haya hecho sobre esta novela—la manipulación enunciativa del narrador lleva al lector a hacer-creer que la víctima era inocente (Serrano 75). Tal certeza evidenciada en la inmanencia narrativa concuerda con el otro programa empírico sobre la lectura del mismo. El autor citado recuerda la experiencia de una profesora de literatura en Estados Unidos, quien preguntó a sus alumnos quién sedujo a Angela Vicario: todos los catorce estudiantes encuestados coincidieron en que Santiago Nasar era inocente, colocando en su lugar los más inesperados culpables, desde el padre Poncio Vicario hasta el padre Amador o Ibrain Nasar el padre de Santiago o Cristo Bedoya.⁴ Así Serrano concluye, ante tal dispersión *n* de listas de posibles autores, que “el discurso de Gabriel-narrador [así llama al narrador de la misma] está orientado de un lado a hacer-creer al narratorio en la inocencia de Santiago Nasar, y de otro, a desorientarlo en su búsqueda de una alternativa” (Serrano 81), lo cual se encuentra favorecido por tratarse de un narrador homodiegético, según la terminología propuesta por Genette, por ser uno que participa como actor en la historia que relata.

Pero el estudio nos coloca otra disyuntiva. Quizá el narrador sí sabe (quién fuese el culpable), pero deliberadamente se propone mantener el secreto. “Sería ésta su última manipulación”, sentencia Serrano. Y hace presente la hipótesis de Angel Rama de que “el seductor de Angela no es otro que el narrador mismo, que se habría valido del hecho de que es él quien dice la última palabra debido al monopolio discursivo que ejerce para ocultar este hecho” (Rama, “La caza literaria es una altanera fatalidad”; citado por Serrano 81). Gabriel es culpable pero no lo parece según el cuadrado veredictorio. Rama, según Serrano, basándose en una operación metalingüística, identifica al narrador, por todos los datos que éste da—nombre de la madre, familiares, nombre de la futura

⁴ Con excepción de Bedoya es curioso que todos los presuntos culpables nombrados por los estudiantes se mancharían de perversión por ser padres de la Iglesia o padres sanguíneos que acceden carnalmente sobre la Vicario.

esposa (Mercedes)—con el autor: García Márquez. Tal hipótesis de identificación narrador-personaje sale de un ingenioso pasaje.

“Cuando el juez instructor le preguntó a Angela con su estilo lateral si sabía quién era el difunto Santiago Nasar ella le contestó impasible: - Fue mi autor” [*Crónica* 160], en el que ‘autor’ designaría, coloquial y denotativamente, al seductor *ilusorio* (que parece pero no es), Santiago Nasar, y connotativamente al seductor *secreto* (que no parece pero es), el futuro narrador García Márquez, manipulador cognitivo del narratario, al que pretende hacerle creer que no sabe todo lo que sabe. (Rama, citado por Serrano, 82)

Esto le permite a Rama “poner en evidencia que en una novela el narrador no tiene la obligación de ser una voz veredictoriamente confiable” (Serrano 83). Tal conjetura le parece a Serrano plausible y se dedica a reconfirmarla en sus siguientes apartes hasta uno muy sugerente, que se encuentra inmediatamente a continuación de aquel en que Gabriel revela que también fue amante de María Alejandrina Cervantes. “Santiago Nasar tenía un talento casi mágico para los disfraces, y su diversión predilecta era trastocar la identidad de las mulatas. Saqueaba los roperos de unas para disfrazar a las otras de modo que todas terminaban por sentirse distintas de sí mismas e iguales a las que no eran” (*Crónica* 106). De manera análoga, concluye Serrano, Gabriel tiene un talento casi mágico para los disfraces discursivos, y su diversión (en el doble sentido de entretenimiento y de desviación de la atención) predilecta como narrador es trastocar tanto la identidad de la seducida (al referirse solamente a Alejandrina Cervantes) como la del seductor (al hacer que las sospechas recaigan sobre otros actores). Destaco, pues, que Serrano, luego de semejante análisis exhaustivo sobre el saber en *Crónica*, usando con rigor y cuidado categorías de la semiótica generativa de Greimas y de la narratología de Genette, concluye, no obstante, avalando una tesis ‘metalingüística’ o “experiencia transtextual” de Rama.

Quizás este colocarse en mitad de camino entre crónica y novela, entre ficción y acontecimiento social, sea uno de los secretos que atraen a tantos estudiosos a beber de las aguas de *Crónica*, colocada como ninguna en el enigma por el afán de verdad. Enigma que sale de la ficción a confundirse con los ‘hechos reales’, como lo sostiene el mismo hermano de García Márquez, Eligio, quien en

su libro *La tercera muerte de Santiago Nasar*, narrando la muerte del personaje en manos de Francesco Rossi durante la filmación de la película en Mompo, se permite contarnos él mismo lo que fue, según él, la "verdadera muerte", en la cual Cayetano Gentile, que en la novela tomaría el nombre de Santiago, le confiesa a su madre antes de morir: "Madre mía, paciencia, conformidad y calma, soy inocente". Para la lectura que propongo cometo un desplazamiento: no importa tanto quién fue el autor de la relación, cuanto el mismo hecho de que se construye en secreto, colectivamente resguardado por el pueblo.

El encuadre

Así las cosas, quizá la noción de encuadre nos permita ver mejor o de otra manera este viaje entre crónica y su novela, entre diégesis y extradiégesis simulada de la novela. Si entendemos enunciación con Benveniste como la acentuación de la relación discursiva con el interlocutor, su relación de subjetividad, de la relación Yo-Tú, ya sea éste real o imaginado, individual o colectivo, podemos agregar algo desde el encuadre. Bleger da una triple acepción. "Conjunto de constantes dentro de las cuales se da el proceso; institución dentro de cuyo marco suceden fenómenos llamados comportamientos; no-yo o mundo fantasma depositado en el encuadre que representa una metaconducta" (Bleger 249). Las constantes que nos evidencia Serrano y Rama aludirían a la primera acepción, aquellas dentro de las cuales se da el proceso. El mundo fantasma al que se alude en la tercera definición que cubre la segunda de marco o escenario no propiamente verbal, me interesa ahora desplegarlo. Se trata, como ya dije, de perseguir aquello que sin ser propiamente descrito como parte de un discurso del narrador o de sus agentes narrativos, sí está presente en las fisuras, en desplazamientos actorales, o bien, según la segunda acepción de Bleger, en el comportamiento de los protagonistas y aun en la institución dentro de la cual suceden los hechos. Quiere decir que instituciones como la Iglesia (en este caso la visita del Obispo), comportamientos como el silencio del pueblo ante su saber de que se iba a cometer un crimen o la suma de las casualidades increíbles para que nadie dé aviso a Santiago de que lo iban a matar, o bien la circunstancia de hacerse él mismo invisible, son todos hechos que van a formar parte del encuadre;

y me permito ir al texto para sonsacar algunos de ellos y entonces concluir mi hipótesis de lectura.

El ambiente que vive *Crónica*, en el cual se dicen tan pocas palabras, como reconoce el mismo Rossi, es definitorio de aquello de donde nace: un secreto. Quién fue, cómo y cuándo el verdadero autor de una acción que desencadenó una tragedia, configurándose por tanto el acontecimiento mítico y social del sacrificio. Así, encuadrar corresponde a lo que está por debajo y lo que rodea, animando un discurso, para hacerlo ver o expresar de una manera. El encuadre en últimas atiende a una mitología; y a su *frame* o marco, al decir de Lotman, le caben dos elementos: "el comienzo y el final". Sólo que *Crónica* empieza, pero no termina, como historia. El secreto es su misma dinámica, como en otras de su género. Entonces su encuadre tiende hacia dos direcciones en el lector: primero hacia la relectura de tanto indicio o signo inacabado repitiendo la labor de su narrador 'detectivesco' y, segundo, hacia afuera, hacia los valores que la han construido, los códigos humanos y culturales que están interpuestos como conjunto que gobierna las normas inmanentes del mundo de ficción (*cf.* Lotman).

Encuadre y secreto

Planteo dos tipos de encuadres que efectúa la novela. Unos están relacionados con los sentidos y por tanto apuntan a enmarcar el ambiente no-verbal de la novela. Los otros a modo de conclusión de mi hipótesis de saber perturbado, son aquellos encuadres más de orden epistémico que se refieren a las estrategias de narración para hacer operar la transformación del no-saber (o saber perverso) en goce.

Tres encuadres sensoriales

Los sonidos, los olores y sus transferencias

"Entonces se acabó el pito del buque y empezaron a cantar los gallos. Era un alboroto tan grande," le cuenta Divina Flor al narrador, "que no podía creerse que hubiera tantos gallos en el pueblo, y pensé que venían era del buque del obispo" (*Crónica* 22). Tales cantos se transfieren, por oposición, hacia el silencio del obispo, cerrándose así el primer encuadre del primer capítulo, cuando concluye sobre su visita: "Fue una ilusión fugaz: el obispo empezó

a hacer la señal de la cruz en el aire frente a la muchedumbre del muelle, y después siguió haciéndola de memoria, sin malicia ni inspiración, hasta que el buque se perdió de vista y sólo quedó el alboroto de los gallos". Estos ruidos en ocasiones pueden transmutarse en voces silentes o hasta en olores, como se ve en el siguiente encuadre.

Los sonidos de los cantos de los gallos se trastocan en olores. El capítulo IV, que entiendo como aquel en el cual la novela describe los destinos de los protagonistas—Angela, Santiago y Bayardo—se presenta el escenario narrativo dentro de estímulos olfativos que van encerrando sus futuros inciertos. Cuando el 'narrador homodiegético' se dispone a hacerle el amor a Alejandra Cervantes: "sentí los dedos ansiosos que me soltaban los botones de la camisa, y sentí el olor peligroso de la bestia de amor acostada a mis espaldas, y sentí que me hundía en las delicias de las arenas movedizas de su ternura. Pero se detuvo de golpe, tosió desde muy lejos y se escurrió de mi vida. No puedo, dijo, hueles a él. / No sólo yo. Todo siguió oliendo a Santiago Nasar aquel día. Los hermanos Vicario lo sintieron en el calabozo donde los encerró el alcalde. / Por más que me restregaron con jabón y estropajo no podía quitarme su olor, me dijo Pedro Vicario", confiesa el narrador (*Crónica* 103).

En el capítulo final, de cierta evocación hacia catarsis que más bien podría constituir un espectáculo de fiesta colectiva del pueblo, se cierra el encuadre olfativo, junto con el de los cánticos de los gallos. "Oímos la gritería," le cuenta al narrador la esposa de Poncho Lanao, "pero pensamos que era la fiesta del obispo. Empezaban a desayunar cuando vieron entrar a Santiago Nasar empapado de sangre llevando en las manos el racimo de sus entrañas. Poncho Lanao me dijo: Lo que nunca pude olvidar fue el terrible olor a mierda" (155). Como se ve, el obispo se trastocó en Santiago, la muerte en fiesta y los olores de cadáver pasan a ser descomposición y mierda. El encuadre sensorial penetra las palabras del relato para instalar los olores en el cuerpo mismo de los protagonistas. El secreto se encarna.

Encuadres sobre la ley y el deseo

Habría otros encuadres ya no provenientes de la descripción de los sentidos pero sí articulados entre sí, que ambientan el deseo

destrutivo que se va apoderando de un pueblo contra una víctima escogida. Deseo y ley se tornan una misma cosa en la novela de García Márquez y allí mismo está su perversidad. Como se puede deducir, el secreto de quien fue el autor del acto sexual se desplaza a algo mayor y más profundo pero inconfesable: ampliación de goce o destrucción de la ley (moral, social). Se trata de aquel saber que no se sabe, pero mueve a la acción. "La gente que regresaba del puerto, alertada por los gritos, empezó a tomar posiciones en la plaza para presenciar el crimen" (*Crónica* 142), sentencia el cronista en su parte final. Aquí no hay algo distinto que la réplica en espectáculo de un acto íntimo, el acto sexual, visto y reproducido desde el otro lado, la presencia pública y por tal el goce colectivo de la comisión de un crimen que no se quiso evitar.

Esta metáfora de la plaza de toros que arma el pueblo para ver el descuartizamiento de Santiago a manos de los Vicario tiene su consagración en los mismos protagonistas del crimen, pues si algo buscaban los hermanos asesinos, más allá de presenciar los chorros de sangre que salían despedidos en cada cercenamiento de su víctima, era acabar 'públicamente' al ofensor del honor de su hermana, para recobrar su propio pene. No es más que consignar en la literatura este hecho tan repetido en las culturas provincianas latinas, como es el que frente al acto sexual 'prohibido' de una hermana, los ofendidos, por caberles un tipo de castración simbólica, son sus propios hermanos varones. Los varones aceptan de buena gana que su hermana acceda carnalmente, si ésta pasa y concilia con la ley del padre, quien a través del matrimonio u otro rito comparable legitima la sexualidad de la hembra. Por esto lo dicho: los Vicario iban tras su propio pene mientras descuartizaban a Santiago, quien no tenía que ser él, sino cualquier otro que pudiese ser reconocido públicamente como hombre que se había llevado el desfloramiento de su hermana. El cuadro que nos pinta el novelista es bello y dramático: un acto sexual íntimo de Angela, del que no se ocupa la narración para dejarlo en silencio y secreto, y un acto público, éste sí abierto y jactancioso, en el que los hermanos ofendidos le clavan el cuchillo a Santiago una y varias veces, como repitiendo un desfloramiento, bajo las miradas complacientes de todo un pueblo que mira y digamos que recuerda lo no visto: el acto sexual que dio origen a un crimen, no de

honor sino de hombría, pues se trataba de recuperar el órgano del macho herido y, por tanto, el ejercicio de sus virilidades.

El ambiente de la novela gira, pues, alrededor de materia sexual. Nada hay que represente para el ser humano mayor satisfacción que el orgasmo, satisfacción que rebasa todo lo que al hombre, o la mujer, puede ser dado experimentar, porque en el fondo del orgasmo hay algo: la certeza. De todas las angustias es la única que realmente se concreta. De ahí que el orgasmo nos resulte lo más enigmático, lo más cerrado, quizá nunca auténticamente situado. En *Crónica* no es la historia de un orgasmo pero sí de su sustituto desplazado: la virginidad y su desfloramiento y su escándalo y goce público, para así prefigurar la relación como emblema de lo inacabado humano. El deseo de ese amante furtivo de una noche hace que Angela lo espere diecisiete años escribiéndole más de dos mil cartas de amor, razón por la cual "volvió a ser virgen, sólo para él" (*Crónica* 122), volviéndose "loca por él, loca de remate" (121). Aquí locura, de nuevo, posee no sólo una connotación coloquial, loca de amor, sino otra más referencial: enloqueció mentalmente. Se encerró y no vivió más que por el recuerdo de una noche de amor. El secreto invadió su vida y la condujo al silencio. A nivel social el soporte más satisfactorio de la función del deseo, su fantasma, se da siempre por parentesco con la institución que enfrenta. La Iglesia, el chisme, la moral, la madre que lo impide y de donde nace el último encuadre (localizado) de transferencia actoral. Cuantas más cartas escribía Angela a su amante perdido, más calentaba también el rencor que sentía contra su madre: "Se me revolvían las tripas de solo verla," le cuenta Angela a su narrador, "pero no podía verla sin acordarme de él" (122). La figura de la madre recibe el cuerpo de su amante, pero en su revés del placer: la punición. Lo que hace que el encuentro con la pena que le infringe su madre le reviva su pasión amorosa por su amante. De esta manera el secreto, el no hacer circular un saber, condensa el goce y su satisfacción.

En el encuadre varios patrimonios preceden la constitución de un saber. Está afuera y desde antes de la escritura concreta y la lectura. De lo contrario estaríamos frente a una ficción completamente inverosímil: no aceptable desde mis expectativas, desde "mi mundo fantasma", dice Fernando Andacht, quien a su vez agrega otro elemento base del encuadre pasado por la enunciación a partir del interlocutor: "el enunciatario constituye el

espacio de un rol al que se le agregara un cuerpo, punto de partida del acto de comunicación" (Andacht 53). El narratorio que toca y rehace al lector. Así la voz del cuerpo nos lleva del nuevo al síntoma. Los síntomas son la voz del cuerpo. El lector ha ganado cuerpo.

García Márquez ha logrado, pues, producir un texto en el que su principal fuerza narrativa no es el discurso propiamente dicho, sino distintos encuadres sensoriales y epistémicos que hacen efecto en el lector desde las fisuras desde donde escribe o desde las imágenes que provoca, como lo hace el síntoma repercutido. El discurso racional y lógico armado en *Crónica* conduce al fracaso para interpretar los móviles que lo animan, sacando la verdad del texto hacia su exterior extradiegético. Su encuadre general está hecho para preguntarnos qué hacer con el encuadre que me trae el otro, el lector, sobre el objeto que más nos toca: el órgano sexual y su imaginario potente de satisfacción frente a la emancipación de sus efectos hasta la muerte. Lo grande de la novela de García Márquez no es tanto lo dicho, cuanto lo que renuncia a decir, materia de su creación literaria. *Crónica* es ella misma un secreto—algo que no nos es dado reconocer a los humanos: que gozamos con la muerte del otro. La felicidad en contrapunto de la tragedia. No se trata de la alegoría de *Cien años de soledad*. *Crónica* más bien constituye un laberinto celosamente armado y prudentemente silenciado por su narrador; vale en su silencio mismo, con vigor, como una de las tragedias latinoamericanas, en parentesco con la clásica griega⁵ y el teatro shakespeariano, pero también se le contrapone a aquéllas pues en el novelista colombiano la tragedia nunca es una gran tragedia ya que sus personajes de una u otra forma parecen siempre redimirse. Pero su condición sí es universal, pues *Crónica* se instala en ese punto oscuro del ser humano en donde demandamos hacer el amor y por tanto también demandamos hacer el morir.

⁵ Los hechos reales que inspiraron a García Márquez la escritura de *Crónica* se habían constituido en una obsesión personal y literaria, y en la época en que la escribió se había convertido en lector constante de Sófocles y de los trágicos griegos. "El drama presentaba ante él todos los ingredientes literarios y resortes fatales de una típica tragedia griega" (Eligio García 37).

Obras citadas

- Andacht, F. "Así en el teatro como en la vida". *Memorias del Segundo Simposio Internacional de Semiótica*, Oviedo, 1988. Vol. I.
- Bleger, J. "Psicoanálisis del encuadre psicoanalítico". *Simbiosis y ambigüedad*. Buenos Aires: Paidós, 1984.
- Fontanille, J. "Les points de vue et l'identification énonciative". *Disertación doctoral, École d'Hautes Études (París)*, 1985.
- García, Eligio. *La tercera muerte de Santiago Nasar*. Bogotá: Oveja Negra, 1986.
- Girard, R. *La violence et le sacré*. París: Grasset, 1972. (Citado por J. Fontanille).
- Lotman, Iuri. *The Structure of the Artistic Text*. Michigan Slavic Contributions 3. Ann Arbor: University of Michigan, 1977.
- Mannoni, Maud. *El síntoma y el saber*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Serrano, Eduardo. "La manipulación enunciativa del saber en *Crónica de una muerte anunciada*". Tesis de Maestría, École d'Hautes Études (París), 1991.