

Elementos del género policíaco en la obra de Gabriel García Márquez

Hubert Pöppel*

Universidad de Antioquia

¿Quién mató a José Arcadio Buendía?, podría titularse la novela policíaca que García Márquez nunca escribió y que probablemente nunca escribirá. Desde hace 50 años incursiona en el género negro, pero contrario a Mario Vargas Llosa o Jorge Luis Borges nunca lo ha enfrentado en una obra que se inscriba claramente en esta tradición.¹ Las referencias directas e indirectas, sin embargo, se encuentran en su obra desde los primeros textos periodísticos en Cartagena, Barranquilla y Bogotá, en novelas como *La mala hora* (MH), *Cien años de soledad* (CAS) y *Crónica de una muerte anunciada* (CMA), hasta en textos de, digamos, menor importancia como su contribución en el libro *El mismo cuento distinto* (MCD).

García Márquez no plantea en sus obras literarias las grandes preguntas de la novela policíaca: ¿Quién?, ¿Por qué?, ¿Cómo?, para obtener una sola respuesta. La configuración de ellas en los textos indica, antes bien, una estrategia de apertura referencial y perturbación de las seguridades ofrecidas por el mundo ficcional. Por eso hay que desconfiar de la actitud de investigadores como Rahona/Sieburth (1996) quienes, después de una pesquisa intensiva, llegan a la conclusión de haber encontrado por fin la

* Dr. phil. de la Universidad de Bamberg; profesor e investigador de la Maestría en Literatura Colombiana, Universidad de Antioquia, hupo@embera.udea.edu.co.

1 La preocupación constante de Vargas Llosa por el género se cristaliza de manera excepcional en novelas cronológicamente tan distantes como *La ciudad y los perros*, de 1962, *¿Quién mató a Palomino Molero?*, de 1986, y *Lituma en los Andes*, de 1995. Borges, por su parte, empezó a interesarse por lo policíaco como lección de orden después del caos vanguardista en sus publicaciones a partir de finales de los años 20 (en este punto difieren un poco las fuentes que consulté, especialmente Lafforgue/Rivera, 1996, 133-136 y passim, y Louis, 1998) en forma de cuentos, reseñas de novelas y ensayos sobre Chesterton. La época más fructífera al respecto la constituyen, sin lugar a dudas, los años cuarenta con varios cuentos y la cooperación con Bioy Casares en los *Seis problemas para don Isidro Parodi* y la fundación de la colección *El Séptimo Círculo*. En una entrevista de 1976 afirma que a partir de 1955 le dejó de interesar la literatura policial (Lafforgue/Rivera, 1996, 48), sin que ello haya impedido que concediera la entrevista sobre el tema.

verdad ("the truth", 452) sobre el enigma de CMA que ni el narrador fue capaz de descubrir. Lo específico de los indicios en los misterios policíacos de García Márquez consiste en que, simultáneamente, no llevan a ninguna verdad y a la vez a varias verdades (muchas veces aporéticas).

La mala hora

La novela policíaca tradicional (de tipo Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle y Agatha Christie) se distingue por su alto grado de autorreferencialidad, por el juego intelectual que le propone al lector y por el cumplimiento de la regla de que la solución debe ser unívoca en dos direcciones: los indicios no llevan sino a una solución y la solución explica todos los indicios. Los tres elementos se encuentran insinuados en el planteamiento del enigma con el que el juez Arcadio comienza, once meses después de su nombramiento, su trabajo en MH:

El juez Arcadio contó que en la Universidad perteneció a una organización consagrada a descifrar enigmas policíacos. Cada uno de los miembros leía una novela de misterio hasta una clave determinada, y se reunían los sábados a descifrar el enigma. "No fallé ni una vez", dijo. "Por supuesto, me favorecían mis conocimientos de los clásicos, que habían descubierto una lógica de la vida capaz de penetrar cualquier misterio". Planteó un enigma: un hombre se inscribe en un hotel a las diez de la noche, sube a su pieza, y a la mañana siguiente la camarera que le lleva el café, lo encuentra muerto y podrido en la cama. La autopsia demuestra que el huésped llegado la noche anterior está muerto desde hace ocho días.

El secretario se incorporó con un largo crujido de articulaciones.

— Quiere decir que cuando llegó al hotel ya tenía siete días de muerto — dijo el secretario.

— El cuento fue escrito hace doce años — dijo el juez Arcadio, pasando por alto la interrupción —, pero la clave había sido dada por Heráclito, cinco siglos antes de Jesucristo.

Se dispuso a revelarla, pero el secretario estaba exasperado. "Nunca, desde que el mundo es mundo, se ha sabido quién pone los pasquines", sentenció con una tensa agresividad. El juez Arcadio lo contempló con los ojos torcidos.

— Te apuesto a que yo lo descubro — dijo.

— Apostado. (MH, 31s.)

El juez parte en este episodio de la transposición de un hecho real por aclarar (los pasquines) hacia la ficcionalidad de las novelas policíacas. Una vez situado el problema en el universo autorreferencial del género, procede a cumplir con algunos requisitos obligatorios de éste: la explicación de las capacidades específicas del detective, la declaración de su infalibilidad en general y en un caso concreto. Arcadio se presenta, entonces, como sucesor legítimo de los Auguste Dupin, Sherlock Holmes y Hercule Poirot ya que nunca falló en los ejercicios de la organización estudiantil de la universidad. Sus facultades como detective las explica a través del juego intelectual que ofrecen las novelas policíacas que él sabía asumir gracias a sus conocimientos de los clásicos. A esta introducción general sigue la primera aplicación concreta de la metodología, típica en las novelas policíacas clásicas, con el planteamiento del enigma del hombre muerto y "podrido" en el hotel.

El diálogo entre juez y secretario no solamente interrumpe la narración de los acontecimientos acerca del misterioso huésped sino que rompe definitivamente con el esquema. El secretario, al incorporarse,² empieza a quitarle el papel protagónico al juez y reformula el enigma de una manera que quede obvio su estatus ficcional de paradoja. El juez tiene que admitir este hecho al mencionar que se trataba de un cuento, escrito doce años antes. A sus intentos de rescatar el esquema policíaco con la explicación de la solución, el secretario responde con una nueva transposición, esta vez del universo ficcional a la realidad de los pasquines. El verbo "sentenció" que usa el narrador para esta confrontación subraya la inversión de los papeles que desempeñan el secretario y el juez. Con su sentido de realidad, adquirida en la vida y no de la lectura de los clásicos, el subordinado desafía también la apuesta de su jefe, y el desarrollo de los acontecimientos le darán la razón.

El juez, la instancia aparentemente racionalista, no llega a esclarecer el enigma porque el secretario, la instancia realista, lo remite a los acontecimientos actuales. Los indicios y las pistas que introdujo el narrador al texto, no nos llevan, por ende, a la solución del caso misterioso sino a un intento de responder la pregunta del por qué del episodio dentro de la novela.

El juez Arcadio es presentado como alguien que accede a los problemas con "una lógica de la vida" que se funda en sus estudios universitarios, pero principalmente en la aplicación de estructuras de pensamiento

2 Acto que el juez no le había permitido poco antes, véase MH, 30.

deducidas de sus lecturas. Después de sospechar que el secretario era “aficionado a las narraciones de terror” (MH, 31), cambia de género literario e introduce la novela policíaca. Para resolver los enigmas recurre a los clásicos, a un cuento y al filósofo Heráclito. Ninguna de las referencias es aclarada: no se nos informa qué entiende el juez por los “clásicos”, ni quién había escrito el cuento doce años antes, ni qué tiene que ver Heráclito con la historia. Son significativas las formas gramaticales del pasado que acompañan la escena. Del presente (“es un caso”), el juez regresa siempre más hacia atrás, reflejado por múltiples formas del pasado sin relación con el presente: indefinido, imperfecto, pluscuamperfecto, presente histórico, pasivo del indefinido y pasivo del pluscuamperfecto, para llegar con el filósofo griego a los comienzos del pensamiento lógico, “cinco siglos antes de Jesucristo”.

La sentencia del secretario desmorona en una frase todo este edificio inconcluso del juez. Usando la forma del pasado perfecto, transgrede soberanamente los límites temporales de Arcadio hacia las épocas remotas del Génesis (“desde que el mundo es mundo”) para tender el arco hacia el presente de los pasquines. El enigma propuesto queda sin solución, y ya a esta altura del texto podemos sospechar que también el enigma de los pasquines no se aclarará a lo largo de la novela. El secretario ganará la apuesta.

Así como lo elabora Aronne-Amestoy (1982, 29s.), el episodio policíaco tiene dentro de la novela la función de *mise-en-abîme*, de microrrelato que refleja en un espacio comprimido el macrotexto. Lo hace, sin embargo, de forma tergiversada.³ No se trata solamente de un modo de actuar del juez basado en la ficción y de una actitud de escepticismo fundamental del secretario debido a sus experiencias reales (Aronne-Amestoy, 1982, 30), sino también de una manera muy particular y sutil de evitar el riesgo de la unidimensionalidad de la novela, ya sea en el sentido de un realismo fácil como en el de una novela policíaca con una solución unívoca. García Márquez incumple deliberadamente la norma del *fair-play* del género policíaco en este episodio. Ofrece una historia, aparentemente para darnos la clave para la lectura de la novela, pero no descubre la clave para resolver la paradoja de la historia. Las pistas de una posible pesquisa detectivesca

3 De la misma manera como la respuesta de Casandra (“Es todo el pueblo y nadie”, MH, 140) tergiversa la expectativa del alcalde —y del lector— de llegar a saber quién es el autor de los pasquines.

quedan incompletas o incomprensibles: ¿quiénes son los clásicos: los clásicos de la novela negra, los clásicos griegos o los clásicos de la literatura universal?⁴ tampoco ayuda mucho la referencia a Heráclito con su teorema *panta rhei*, todo está en movimiento. Estas dos pistas son plurivalentes, abiertas a interpretaciones de múltiple índole y constituyen en su contingencia el extremo opuesto de la univocidad de la novela policíaca tradicional y de la novela realista-testimonial de violencia.⁵

La falta contra el principio del *fair-play* más grave que comete García Márquez, en el marco de una lectura "policíaca" del episodio, sin embargo, es la cita del cuento "escrito hace doce años". Al plantear el enigma del hombre muerto en el hotel, resumiendo el cuento "Enigma para después del desayuno" que había publicado García Márquez en junio de 1952 en *El Heraldo* de Barranquilla (TC, II, 612-614),⁶ el juez no solamente sale de su condición de personaje ficticio y pasa por alto del narrador para citar al propio autor de la novela, sino que también engaña al lector porque lo remite, sin decirlo, a una fuente a la cual prácticamente no tiene acceso.⁷

El cuento original reconstruye meticulosamente los últimos días de un "caballero", desde que se inscribe en un hotel un lunes "a las dos y media de la tarde" hasta el sábado cuando los médicos comprueban que lleva por lo menos cinco días muerto y embalsamado. Se sabe que salió una vez, que pidió una tabla de multiplicar, que jugó ajedrez con un médico alemán y que cada vez que recurría a los sirvientes del hotel les daba una propina de cinco dólares. Para los agentes de la policía "éste era el enigma más sencillo del mundo", y lo resuelven "sin utilizar ningún dato distinto de los suministrados en este recuento".

4. Por ejemplo Don Quijote, como lo sugiere la caracterización de los dos personajes: el secretario que no piensa sino en su sopa y en las gallinas; y el juez que "navegaba en los recuerdos" (30) y en sus lecturas.

5. Véase para el tema de la ruptura con la novela de violencia de tipo testimonial y moralizante en MH, e.o., Bedoya/Escobar, 1980, 7-8 y 179-183, Aronne-Amestoy, 1982, *passim*, y Pfeiffer, 1984, 171-217.

6. Los textos periodísticos a los cuales nos referimos en esta contribución se citan en la edición de dos tomos con paginación continua de los *Textos costeños* (TC).

7. Por lo menos no lo tenía en la época de la publicación de la novela en los años sesenta (sin profundizar aquí en la complicada historia de esa publicación a partir de 1961); y es muy improbable que García Márquez al comienzo de su carrera ya pensara en una recopilación de sus textos periodísticos. Voy a dejar de lado la pregunta si los doce años se pueden entender como doce años reales o no.

—Aparentemente, se trata de una paradoja investida de todos los ingredientes de un misterio policíaco. Las tres soluciones falsas —supuestamente enviadas por lectores del periódico— que publica García Márquez en su columna durante los días siguientes (TC, 614-617), se esfuerzan en aprovechar las múltiples informaciones que suministra el texto para leerlo como cuento policíaco de tipo tradicional y postulan, para resolver la paradoja, la no-identidad del muerto con el hombre que se inscribe en el hotel y actúa de forma misteriosa. García Márquez rechaza en “La solución final del enigma” (TC, 621s.) este recurso con el argumento de su convencionalidad tanto lógica como ficcional. El que haya ocurrido por primera vez que un cadáver se inscriba en un hotel, consuma las comidas y de propina es, dice, un problema para los científicos y para los que antes creían imposible que ocurriera. El crimen consiste, según esta versión de García Márquez, en la extorsión de cinco dólares cada vez por parte de los empleados del hotel para no revelar el secreto.

La disposición de los géneros literarios en la “Solución final” me parece significativa. En su queja sobre la convencionalidad de las soluciones propuestas por los “lectores”, declara que ésta es inconveniente para el “amplio y complaciente terreno de la literatura fantástica”. Más adelante cierra la discusión sobre la verosimilitud de la solución que él propone con el argumento de que eso es un problema para los científicos y no para “los novelistas de policía”. Lo que hace García Márquez es, en última instancia, reconciliar la disociación entre literatura fantástica y literatura policíaca, paradigmáticamente ejercida por Edgar Allan Poe.⁸ No se trata, sin embargo, de un mero regreso a procedimientos de géneros narrativos como la Gothic Novel y, en menor grado, la Mystery Novel que se cuentan como antecesores del género negro.⁹ García Márquez supera las fronteras de los géneros en varios aspectos: cuestiona su estatus definido parodiándoles; abre la univocidad, inherente especialmente al género policíaco tradicional, hacia la ambigüedad o la plurivalencia; se acerca a lo que se ha deno-

⁸ Tres años antes de la historia del hombre muerto en el hotel, García Márquez había publicado un artículo sobre Poe (octubre de 1949 en *El Universal* de Cartagena, TC, 109-111), destacando su primacía en el desarrollo del género negro y confesando su propia afición a éste. Para un análisis de esta contribución y de sus primeras incursiones en el género véase Córdoba, 1993.

⁹ Véase para la relación entre estos dos tipos, la novela policíaca y los cuentos de E.A. Poe, especialmente para la configuración de los elementos “mystery” y “analysis” en ellos, Schulz-Buschhaus, 1975, 6-41.

minado como "realismo mágico" a través de reformulaciones de géneros tradicionales; y, finalmente, "quebranta la lógica sin traicionar la realidad, o lo que es lo mismo, crea imponentes mundos novelescos en plena correspondencia con su propia identidad cultural" (Córdoba, 1993, 130).

Para lograr esas metas estéticas es indispensable el manejo correspondiente de las técnicas narrativas. Ya mencionamos la "falta" contra el principio del *fair-play* de las novelas policíacas que cometí en el episodio de MH, al permitir que un personaje de la novela (nivel metadieético) se refiera a un texto que no tiene nada que ver con los distintos narradores y que engaña, de esa forma, al secretario, al narratorio y al lector. La justificación para tal procedimiento la encontramos precisamente en la "Solución final del enigma": "La circunstancia de que haya ocurrido por primera vez no es problema para los novelistas de policía" (TC, 621).

Cien años de soledad

Los dos elementos: fundir lo policiaco con lo "fantástico" (en este caso ya elaborado como mágico-realista) y la deliberada "falta" en el manejo de la técnica narrativa, los encontramos también en el episodio que más se acerca a la estructura policiaca en CAS, el asesinato de José Arcadio Buendía.

"El hijo del fundador llega a la casa, saluda a Rebeca, va al dormitorio a cambiarse de ropa y "tan pronto como José Arcadio cerró la puerta del dormitorio, el estampido de un pistoletazo retumbó en la casa". Un hilo de sangre sale de la casa, recorre el pueblo y aparece en la cocina de su madre "donde Úrsula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan." Ella "siguió el hilo de sangre ..., empujó la puerta del dormitorio y casi se ahogó con el olor a pólvora quemada, y encontró a José Arcadio tirado boca-abajo en el suelo sobre las polainas que se acababa de quitar, y vio el cabo original del hilo de sangre que ya había dejado de fluir de su oído derecho. No encontraron ninguna herida en su cuerpo ni pudieron localizar el arma. Tampoco fue posible quitar el penetrante olor a pólvora del cadáver" (CAS, 116).

La afirmación del propio narrador: "Ese fue tal vez el único misterio que nunca se esclareció en Macondo" (115s.), permitió precisamente que los críticos empezaran a investigarlo con el fin de encontrar al culpable.¹⁰

¹⁰ Eso a pesar de los otros muchos enigmas de la novela (véase, p. ej., Córdoba, 1993, 128-130, y Camacho Delgado, 1998, 36s.).

Keith Harrison (1986), después de excluir la posibilidad de suicidio o de venganza por parte de los vecinos, acusa a Rebeca de asesinato. Postula una "schismatic identity" en la mujer de dos culturas que la llevan, después de satisfacer sus "physical needs" con José Arcadio, a regresar "to her embroidery" (51). Stanion (1995) rechaza las posibilidades tanto de asesinato como de suicidio¹¹ y propone muerte natural como una solución probable. Se basa en la temprana aseveración del narrador de que "las huestes de su padre... estaban dispuestos (y lo consiguieron) a morir de viejos" (CAS, 26); y en la falta de una herida en el cuerpo. "A peculiar death", dice, "is not necessarily an unnatural one, especially for a member of the Buendía family" (72).

De hecho, las posibilidades para una investigación policiaca son casi infinitas debido a las pistas que regó el narrador: este día, José Arcadio regresó a casa más temprano, ¿casualidad o hecho significativo?; Rebeca dice que, después de saludarlo, se encerró en el baño, ¿por qué?; no se encontró una herida, sin embargo, salió un hilo de sangre de su oído derecho; el estampido del pistoletazo retumbó en la casa, pero no se encuentra el arma; su escopeta no era la causa de su muerte ya que explícitamente se habla de un pistoletazo; no se trata, tampoco, de una nueva versión del misterio del *locked room* tradicional ya que Úrsula puede entrar sin tumbar puertas tanto a la casa como al dormitorio. En cierto sentido, Rebeca sí es presentada como posible autora del posible crimen: ella tiene una pistola, la sabe manejar bien y está dispuesta a matar, como en el caso del ladrón (CAS, 117) y cuando Aureliano Triste entra a la casa (187s.). El encuentro con el hijo de Aureliano y más tarde con sus hermanos, nos presenta algunos indicios que van más allá de los de la descripción directa de la escena

11 Un argumento en contra del suicidio muy importante no lo anota, aunque me parece significativo en la manera como García Márquez se basa en sus novelas en escritos tempranos. En una crítica sobre la película *Las dos verdades* (publicado en *El Espectador*, 8 de mayo de 1954, cf. *Entre Cachacos*, 150s.), discute la solución propuesta de la siguiente manera: "No habiéndose encontrado heridas de bala en el cuerpo de la víctima, como constaba en el expediente, habría sido más natural y convincente, de acuerdo con el temperamento y el estado de ánimo del sindicado, explicar la presencia del revolver que se encontró en posesión de éste, como una determinación de suicidarse [...]. [...] la hipótesis del suicidio, que seguramente habría proporcionado al drama una solución fácil, pero no más fácil y artificiosa que la que en realidad se le dio." Las paralelas y las diferencias son claras: García Márquez en CAS no quiere ni una solución "artificiosa" que explique todo, ni tampoco la solución fácil del suicidio. A su cadáver sin herida le añade, por ende, el hilo de sangre al mismo tiempo que le quita el revolver (o bien la pistola) para aumentar el elemento misterio y excluir la solución suicidio.

de la muerte de José Arcadio. Rebeca ve en Aureliano Triste a su esposo, con una escopeta y un sartén de conejos sobre el hombro. Poco después, los diecisiete hijos de Aureliano "fueron cazados como conejos por criminales invisibles" (205). La cruz en la frente de ellos, "como un tatuaje de ceniza" (188), recuerda el proceso de la lavada del cadáver de José Arcadio, cuyos tatuajes empezaron a descolorarse después de restregarlo, e.o., con ceniza. Y Rebeca se encierra en su casa, "con el corazón convertido en ceniza" (137). Las correspondencias entre estas escenas van hasta el nivel fonético con la insistencia en la aliteración [k], procedimiento que acompaña a Rebeca hasta su muerte: "la encontraron en la cama solitaria, enroscada como un camarón, con la cabeza pelada..." (290).

Todas estas pistas e indicios materiales y lingüísticos no sirven, sin embargo, para establecer una teoría que fundamente la responsabilidad de Rebeca en la muerte de José Arcadio. Las múltiples interdependencias no llevan a una exclusión de pistas falsas y a una explicación lógica de los hechos que corresponda a la exigida univocidad del género policiaco tradicional. En vez de disminuir la cantidad de posibles hipótesis, amplían el espectro, entrelazan el episodio con otros de la novela y multiplican, de esta manera, las posibles interpretaciones. El camino de la pesquisa detectivesca tradicional se cierra, entonces, en la medida que proseguimos. Para nuestra investigación sobre el manejo del esquema policiaco en la obra de García Márquez, tenemos que regresar al punto de partida: la redacción del episodio de la muerte de José Arcadio.

En su "Typologie du roman policier", Tzvetan Todorov (1981) distingue entre dos historias que constituyen la estructura doble de la novela de enigma: la historia del crimen ("fable") y el relato ("sujet") de la detección. La novela policiaca clásica se caracteriza por la ausencia de la primera: con el crimen comienza el libro, y el libro tiene la función de reconstruir la historia que llevó al asesinato y descubrimiento del cadáver a través del relato de la investigación. Los verdaderos hechos son, por ende, siempre presentados a través de múltiples mediaciones: pistas e indicios materiales, declaraciones de testigos y sospechosos, interpretaciones y, la mediación más importante, la estructura narrativa-ficcional del relato, o sea, su perspectiva, su focalización, su marco temporal en relación con la historia y, por ende, con los hechos "verdaderos".

García Márquez incumple la regla mezclando aparentemente la “historia” del crimen con el “relato” de la investigación.¹² El lector (o, si se quiere, el narratario) se prepara a partir de la primera frase: “No todas las noticias eran buenas” (CAS, 115), para un acontecimiento trágico. Pero el narrador retarda la noticia. En una introducción a la escena esboza la imagen de la normalización de la relación, antes tan escandalosa, de Rebeca y José Arcadio. La vida pacífica —representada por el almendro “con tres nidos de petirrojos”— en la nueva casa en el centro del pueblo se acaba “una tarde de septiembre”. De la descripción general, vista desde afuera, el narrador cambia hacia una focalización que acompaña a José Arcadio en el interior de la casa. Con “Rebeca declaró después”, empieza dentro de la historia una prolepsis con función reconstructiva de los hechos —y pertenece, por ende, al “relato”— con varios actantes anónimos. No sabemos quién investiga el crimen;¹³ las fórmulas impersonales sugieren que el narrador repite las opiniones de la *vox populi*, antes de emitir su propio punto de vista, y simultáneamente, declarar su autolimitación en el saber: “Ese fue tal vez el único misterio que nunca se esclareció en Macondo”. La configuración semántica (“declaró”, “motivo”, “asesinara”, “misterio”) reduce el espectro de la anunciada mala noticia hacia un crimen capital, pero aún no tenemos la presentación del encuentro del cuerpo, tan decisiva en el género policiaco tradicional.

Sigue la “historia” con una segunda autolimitación del narrador. Después de acompañar a José Arcadio por toda la casa, se para delante de la puerta cerrada.¹⁴ La próxima ruptura de la narración no está ubicada en el nivel narrativo sino en el de la lógica y del significado: el recorrido del hilo

12 Con los conceptos “historia” y “relato” entre comillas designo modos de narrar solamente derivados de los conceptos que emplea Todorov y la narratología ya que, tratándose de un texto literario independiente, entrarían nuevamente en vigencia los respectivos significados de *historia* y *relato*.

13 La situación narrativa es todavía mucho más complicada si se tiene en cuenta que se trata de un episodio dentro de una obra más extensa con un narrador que aparentemente narra desde una posición posterior pero que posiblemente, si aceptamos la teoría de la identidad de la novela con los manuscritos de Melquíades, pronostica los hechos. Para nuestra pregunta, sin embargo, no tiene mucha importancia la discusión interminable sobre el estatus del macrorrelato *Cien años de soledad* que ya llenó bibliotecas enteras; así que me limitaré a analizar el texto como si fuera independiente.

14 En cierto sentido sí tenemos aquí una versión de la cámara cerrada, pero no en su función de dificultar la solución del misterio sino en la de justificar el no-saber del narrador y la imposibilidad de una solución.

de sangre y la persecución de éste por Úrsula, con su estructura paratáctica y quiástica, con múltiples figuras retóricas, con su inclinación hacia el humor ("para no manchar los tapices"), el detalle ("treinta y seis huevos") y lo cotidiano dentro de la novela ("el delantal de hornear"), y, en general, con su inverosimilitud. El recorrido de la sangre marca también el desvío de la historia del crimen hacia la historia de las circunstancias específicas de éste. La reacción de Úrsula, de Rebeca, del pueblo al descubrir el cadáver y los comienzos de la investigación, se pierden en una elipsis narrativa. El narrador en este punto tan decisivo en el cual se juntan "historia" y "relato" solo constata lacónicamente: "No encontraron ninguna herida en su cuerpo ni pudieron localizar el arma". Todas las demás actividades para dar con el culpable y los resultados de este "relato" no interesan. La reconstrucción del crimen queda, de esta manera, reducida a la prolepsis y a una frase entre dos escenas mágico-realistas ya que la "historia" sigue, sin inversiones cronológicas, centrándose únicamente en el aspecto del penetrante olor a pólvora del cadáver. En el resumen de la futura vida de Rebeca que concluye este episodio, el narrador da, por un lado, algunas de las pistas ya discutidas y, por otro, comete errores —su tercera limitación en el saber— que en el transcurso de la novela vuelven a dirigir la atención hacia el asesinato de José Arcadio: Rebeca sí tiene contacto con el mundo cuando Aureliano la visita (137), además de los encuentros con Aureliano Triste y sus hermanos que medio reconstruyen la casa (187); en esta época también se sabe de dos (en vez de una) salidas de ella a la calle.

En el episodio de la muerte de José Arcadio, García Márquez entrelaza los elementos inverosímiles (fantásticos o mágico-realistas) dentro de la "historia" cronológica, mientras que reduce a un mínimo los elementos —interrumpiendo con ellos la "historia"— de la investigación posterior al descubrimiento del cadáver, o sea del "relato" que normalmente debe dar como resultado la verdad lógica. Todorov caracteriza la primera historia (nuestra "historia") como la que narra lo que ocurrió realmente, mientras que la segunda (el "relato") explica cómo llegó a saber de ello el lector o el narrador; la primera está relacionada con la vida y la realidad, la segunda con el modo de narrar.

En nuestro caso tenemos insertada en la primera historia (la del crimen o, aquí, la de las circunstancias específicas del asesinato) la reformulación garcía-marquesca de la relación entre realidad lógica y realidad mágica. Los cuestionamientos acerca de la posibilidad, verosimilitud o verdad de los acontecimientos no los encontramos en ella sino en la segunda historia,

en las pocas frases del "relato" de la investigación. Las dudas y deliberaciones ("versión difícil de creer", "no había otra más verosímil", "tal vez", "único misterio", "no encontraron", "no pudieron") quedan excluidas de los hechos. El recorrido del hilo de sangre y el imborrable olor a pólvora pasan al mismo nivel de realidad que el asesinato. Paralelamente, la instancia narrativa asume en los fragmentos del "relato" la responsabilidad de oponerse a una solución del misterio. La autolimitación de sus facultades como narrador omnisciente tiene como doble consecuencia la de dar credibilidad y verosimilitud a los hechos fantásticos (dentro de un género tan lógico como el policiaco), y la de desviar, a través de las dudas y de las pistas que no llevan a nada, los intentos de una explicación unívoca del crimen y con el crimen, de los acontecimientos fantásticos.

La importancia del narrador para dejar abierta cualquier solución del enigma se perpetúa hasta el final del libro con la —posible— solución del enigma del mismo narrador (en el caso de inclinarse hacia la identidad del manuscrito de Melquíades con el texto de la novela): o los pergaminos tampoco descubren el nombre del asesino, o Aureliano, en su afán de leer, pasa por alto esta revelación.

Crónica de una muerte anunciada

CMA es la novela de García Márquez que más se acerca a la estructura de la novela policiaca. En ella encontramos todos los ingredientes necesarios: un asesinato, un investigador, la reconstrucción del crimen, la inversión cronológica a través de los testimonios, la solución con la presentación de los culpables y muchos otros elementos. Pero, como la crítica lo ha subrayado a lo largo de los años desde su publicación en 1981, todos los puntos decisivos de una novela policiaca aparecen en CMA dislocados y tergiversados. El asesinato se anuncia en la primera línea pero no se lleva a cabo sino en la última; el investigador es, a la vez, narrador, testigo del drama, cronológicamente cerca y distante; se basa en una investigación anterior, fragmentada por la pérdida de documentos; la reconstrucción del crimen empieza en el relato antes de la consumación y va estrechamente de la mano con la construcción novelística que obtiene cada vez mayor importancia a lo largo de la obra; la simple inversión cronológica que caracteriza a la novela del enigma: crimen-relato de la reconstrucción con analepsis constantes, se disocia hacia una estructura extremadamente compleja en varios niveles narrativos y temporales con sus respectivas

interrelaciones; la solución del crimen con la famosa pregunta del "whodunit" no interesa ya que el narrador presenta a los asesinos detalladamente en el primer capítulo.¹⁵

Los diferentes tipos de novelas policíacas retardan generalmente el descubrimiento de uno o de varios de los siguientes elementos hasta el final del relato (o hasta el final de episodios sucesivos): identidad del asesino (¿quién?), procedimiento del crimen (¿cómo?, coartada), motivo (¿por qué?), detención del culpable (pruebas, trampa, persecución). En la medida en que la novela responde a cada una de esas preguntas constitutivas para sostener las diferentes tensiones dramáticas, García Márquez implementa nuevas preguntas dominantes que sustituyen las tradicionales.

El enigma central de la novela, la justificación de su existencia varias veces reformulada, es, obviamente, la inexplicabilidad del hecho de que nadie evitara el asesinato. Subordinados a este misterio hay otros que a través de la investigación del juez o del narrador se esclarecen de manera más o menos satisfactoria: el por qué Santiago salió por la puerta principal, el cómo consiguieron Pedro y Pablo nuevos cuchillos, el por qué Cristo Bedoya no llegó a tiempo, etc. En un nivel totalmente diferente que se podría llamar metanivel, están situados dos misterios estructurantes del relato que contrarrestan la tendencia develadora de la investigación: el del sobre con el papel que alguien, que nunca fue identificado, metió debajo de la puerta principal de la casa de Santiago (CMA, 20), y el del verdadero "causante del agravió" (100) de Ángela.

En el sobre, la crítica (Álvarez-Borland, 1984-85, 282 y otros) muy pronto vio el procedimiento de *mise-en-abîme*. Como la historia no solucionada en MH y como el manuscrito de Melquíades en CAS, este escrito

15 Para resumir brevemente los estudios y sin reclamar cobertura completa ("car vaste est le monde et innombrable la quantité d'écrits consacrés à García Márquez", López, 1994, 546): March (1982) propone el título de "meta-novela" o "anti-novela-detectivesca" y pregunta por la importancia del narrador; Álvarez-Borland (1984-85) habla de una doble parodia: de las instituciones y del género policíaco; Bandyopadhyay (1987) de la parodia del "whodunit"; Knap (1989) subraya la frustración provocada por la expectativa de leer una novela detectivesca tradicional; Simpson (1990) encuentra una "modified detective-fiction-structure"; Girgado (1993) la llama "novela criminal", muy alejada de la tradición inglesa, incluso de la novela negra norteamericana; Klinker (1993) trabaja con la diferenciación de Todorov en dos historias en la "Kriminalerzählung"; López (1994) "propose de lire *Crónica de una muerte anunciada* comme un roman à énigme que transgresserait la loi du genre"; Hart (1994) insinúa, con Montes Huidobro (véase su bibliografía comentada), una cercanía de la novela a los "thrillers" de Hitchcock; Franken (1995), finalmente, subraya la crítica social dentro de la "Anti-Detektivgeschichte";

desempeña varias funciones en la novela. Por un lado, funge como un llamamiento al estatus de literalidad del mismo relato,¹⁶ fingiendo contener en un espacio reducido la novela entera. Por otro, impide la pretendida reduplicación o complementación del texto que leemos porque el proceso del espejismo es interrumpido:¹⁷ nadie encuentra la nota; ya que nadie sabe quién la escribió, carece de autoridad; su contenido, tal como lo resume el narrador, nos remite otra vez a la novela. La tercera función de este espejo turbio consiste en abrir la novela nuevamente hacia la novela de enigma tradicional, en primer lugar con la pregunta: ¿*whodunit?*, ¿quién lo metió debajo de la puerta?; y en segundo lugar a través de su correlación con el segundo enigma a la *whodunit*; si el papel conoce tantos detalles, entonces probablemente también sabe quién se había acostado con Ángela. Pero el mensaje y con él el narrador no solucionan misterios; los proponen y abren, de esta manera, el espacio para especulaciones.

La hipótesis más consecuente es la ya mencionada de Rahona/Sieburth (1996) porque ellas toman en serio la función estructurante del enigma del verdadero causante de la tragedia. Solamente pecan en un detalle importante: ellas buscan la verdad. Lo hacen con una relectura de la novela, detectando indicios que sustenten su tesis del incesto perpetrado por el padre de Ángela. Sus argumentos: la madre vigila a Ángela de una manera que era imposible que alguien de afuera de la casa se acostara con ella; el padre muere de pena moral después de la detención de los hermanos por haber permitido el asesinato de un inocente; tanto Ángela como sus hermanas tienen el comportamiento típico de mujeres violadas por familiares; la familia, especialmente la madre, muestra reacciones que permiten deducir que ella sabía o intuía el incesto; el cambio en la personalidad de Ángela después de los hechos es un signo de una superación de sus experiencias (las cartas en función catártica); el nombre del padre, Poncio Vicario, tiene varios significados: como Poncio Pilato condena a un inocente, como vi-

16. CMA se lee aquí como un texto ficcional que ciertamente tiene algo que ver con acontecimientos reales (véase el estudio de Hart, 1994, 18-24, y el de Rebell, 1985, sobre el caso de 1951 y la relación entre la presentación periodística y novelística del tema), pero la "realidad" del asesinato original desaparece detrás del nuevo asesinato literario de la novela. Ludmer (1993) incluye CMA en su corpus de narraciones sobre crímenes (los llama "ficciones de exclusión y sueños de justicia"), al lado de obras de Arlt, Borges, Sábato, Walsh y otros.

17. Algo parecido ocurre, ya no en un espacio reducido sino excesivamente con la diligencia del juez: más de 500 pliegos, de los cuales "solamente" se rescatan 322 (99); la novela es, por ende, el mediador de ambos textos ficticios, en medio de ambos también respecto a su tamaño.

cario (sustituto), actúa como Dios; su ceguedad remite al mito de Edipo y por ende al incesto; la designación de Santiago como culpable (y el que el pueblo permita la muerte de él) ocurre en la intención —“intuitively” (Rahona/Sieburth, 1996, 451)— de escoger a alguien que es, al mismo tiempo, víctima de un incesto (de su madre) y próximamente culpable de una violación (de Divina Flor). Finalmente, para abreviar la cadena de argumentos, Rahona/Sieburth se basan para su búsqueda de la verdad en una escena que de hecho es decisiva para la “solución” del enigma, pero que leen partiendo de su hipótesis: cuando el juez instructor pregunta a Ángela si “sabía quién era el difunto Santiago”, ella contesta: “Fue mi autor” (CMA, 100). Con una doble mediación llegan a la conclusión de que ella quiso decir que Santiago era el sustituto del autor de su existencia: “her father” (Rahona/Sieburth, 1996, 436).

Yo creo que la argumentación y el resultado de la lectura de las investigadoras valen la pena tomarlos en serio. Sin ponderar y evaluar cada criterio que ponen en consideración, es indudable que la cuestión del incesto puede desempeñar un papel importante en la novela, así como lo hace explícitamente en CAS. Lo que no les concedo a ellas es la exclusividad que reclaman. Su afirmación “that the novel consists of two stories, one covering up the other”; es seguramente correcta, también el que la primera “is the story of the murder of a man”. La otra historia, sin embargo, no es, o no es solamente, “the story of incest” (434).

Si nos detenemos un poco en la escena del interrogatorio (CMA, 100), encontramos dos isotopías semánticas que representan las dos historias: la primera, la del descubrimiento y de la solución (del crimen) con “diligencia”, “encontrado”, “indicio”, “verosímil”, “realidad”, “causante”, “cómplices”, “participes”, “revelado”, “declararon”; la otra, paralela y entremezclada en ella, nos dirige hacia el enigma, el misterio y la dispersión de certezas: “no encontrado”, “menos verosímil”, “engaño”, “secreto”, “no revelado”, “milagro”, “estilo lateral”.

Si en este punto de tanta importancia para la diligencia y para el relato, el punto crucial para entender el crimen y la novela, como lo subraya la nota marginal del juez, parodiando a Arquímedes:¹⁸ “*Dadme un prejuicio y*

18. Además de la cercanía de la obra de Sófocles, muchas veces discutida en la literatura, es de anotar la predilección de García Márquez por referirse a filósofos griegos en el marco de la implementación de escenas o procedimientos policíacos en su obra.

moveré el mundo" (100, cursiva en el original), el narrador habla de un "estilo lateral"; y si la respuesta de Ángela es tan sibilina, entonces no puede significar esta composición de la escena sino que en la pregunta y en la respuesta se juntan las mencionadas isotopías. Estamos, por ende, otra vez frente a una situación en la que lo misterioso y lo enigmático se superponen a la investigación lógica policíaca; y como en MH y CAS, se insinúa otra vez la participación directa de la técnica narrativa. Puede ser que "Fue mi autor" designe al padre de Ángela; puede ser que sea una respuesta directa a una pregunta "lateral", afirmando la "culpa" de Santiago; puede ser también que Ángela culpe a un viejo amigo cuyo nombre nunca sabemos y quien asuma así indirectamente la responsabilidad: el narrador.¹⁹ También es probable, a mi modo de ver y sin querer negar la validez de otras interpretaciones, la lectura literal de la respuesta de Ángela. El "culpable" de la tragedia y de la imposibilidad de establecer una solución unívoca del misterio fue el autor de la novela: García Márquez. Después de que haya "cometido" en MH la metalepsis, dejando citar a un personaje del relato un texto del autor, no se puede dejar de lado la posibilidad de que vuelva a implementar una transposición narrativa parecida. La gran diferencia de esta "solución" con la inculpación del narrador consiste en que aquella sería una verdadera solución. El narrador como detective y como culpable de la defloración de Ángela tendría todos los medios a la mano para encubrirse: manipular los indicios, callar las fuentes escritas como el papel y la documentación, no contar ciertas entrevistas y cambiar el tono de otras; y, sobre todo, investirse de una autoridad y credibilidad que no merece; tendríamos entonces un nuevo caso de narrador-personaje-detective-culpable como lo inventó Agatha Christie en *The Murder of Roger Ackroyd*. Esa forma de engañar al lector, sin embargo, no concuerda con el concepto de García Márquez de la novela policíaca porque sería la solución convencional y lógica que rechazaba en su "Solución final del enigma" de 1952. Su "posición definitiva frente al género" (Córdoba, 1993, 121) la aclara poco después en "Misterios de la novela policíaca":

El mejor enigma detectivesco se derrota a sí mismo porque lo extraordinario de él, que es precisamente lo enigmático, se destruye invariablemente con una cosa tan simple y tonta como lo es la lógica.

¹⁹ Esa opinión la sostienen Simpson (1990, 173) y Hart (1994, 37s.).

Sólo conozco dos excepciones en esa regla: "El misterio de Edwin Drood", de Dickens, y el "Edipo Rey", de Sófocles. La primera es una excepción, porque Dickens murió precisamente cuando había acabado de plantear el enigma y se disponía a desenredarlo. La muerte lo burló la oportunidad a la lógica, así que Dickens se fue a la huesca con su secreto entre pechos y espaldas, y sus lectores se quedaron saboreando para siempre la curiosidad de saber qué le sucedió a Edwin Drood.

La excepción del "Edipo Rey" es inexplicable. Es el único caso en la literatura policíaca en que el detective, después de un diáfano y honrado proceso investigativo, descubre que él mismo es el asesino de su propio padre. Sófocles rompió las reglas antes de que las reglas se inventaran (TC, 671s., octubre de 1952).

Romper las reglas del juego de la novela policíaca, y plantear un enigma sin solución lógica posible, son las dos constantes que acompañan la implementación del género a lo largo de su obra. Si postulamos entonces la identidad del "autor" de *Ángela* con el propio García Márquez, trasladamos la "solución" material imposible —simplemente no se sabe quién se acostó con *Ángela* porque no se puede ni se debe saber sin destruir el enigma— al nivel narrativo: García Márquez es el autor, el creador que parte de hechos reales: el asesinato de 1951, para trasladarlos en un texto ficcional estructurado a través del misterio insoluble.

Los tres textos estudiados, paradigmáticos para el trato del género policíaco en la obra de García Márquez, tienen en común que el enigma se presenta a la manera de un misterio tradicional del género. Muy pronto, sin embargo, ocurre la transformación en dos direcciones. Las preguntas por el ¿quién?, ¿cómo? o ¿por qué? inherentes a la novela policíaca se dispersan en la medida en que otro aspecto recobra importancia: la autorreflexión, sea directa o indirecta, del texto sobre su estatus ficcional, su propia estructura y su estética narrativa. García Márquez implementa pistas e indicios que imposibilitan la solución unívoca del misterio, abriendo la plurivalencia del relato, pero los carga de una segunda función referencial para que permitan al lector el desciframiento de la constitución y construcción de las novelas.

El mismo cuento distinto

En 1993 (publicado el año siguiente), García Márquez vuelve a ocuparse del tema del género policíaco, pero esta vez con un texto que se da la

aparición de una anécdota biográfica parecida a la introducción a los *Doce cuentos peregrinos*. La historia de *El mismo cuento distinto* es simple. En 1949 había leído en una antología un cuento, "uno de los cuentos que más me impresionaron en mi breve juventud" (MCD, 9). El libro se perdió en su viaje por la Guajira colombiana, y con él el título, el autor y las demás informaciones necesarias para recuperar el cuento. 44 años iba a demorar-se la búsqueda: en 1955 en París surgió la necesidad de releer el texto; en 1965 en México se acordó, de repente, del autor: Georges Simenon, pero ninguno de los expertos de la obra del escritor belga, entre ellos Alvaro Mutis, reconoció el relato; en los años setenta vio personalmente a Simenon en un café de Ginebra, pero no se atrevió a preguntarle; en 1983 en Valledupar encontró al amigo que probablemente se había quedado con la antología, pero ya no la tenía; Julio Cortázar, "en medio de una tempestad bíblica" en Managua y "antes de que acabara de contar el argumento" (17), le indicó el título y la colección en la cual se había publicado originalmente en Francia; cuando se compró, poco después, la traducción española, quedó defraudado: no incluía el cuento buscado. Después de este fracaso por la supuesta equivocación de Cortázar, renunció a la búsqueda, hasta 1993. En la primavera de este año, una amiga en Barcelona le contó del "proyecto astronómico" de publicar la obra completa de Simenon en español "en doscientos catorce tomos" (18). Con la promesa de escribir una nota de presentación consiguió obtener de ella una copia del cuento. Lo leyó, y se dio cuenta de que "el enigma de tantos años llevaba dentro otro enigma mayor, pues el relato era el mismo, en efecto, pero no era igual a como lo recordaba" (20).

En *El hombre de la calle* el comisario Maigret tiene que resolver el caso del asesinato de un médico en París. Ya que no hay ninguna pista que lleve al asesino, prepara una trampa. En el periódico anuncia la detención de un sospechoso y, para la mañana siguiente, la reconstrucción del crimen. Después de la escenificación, sus hombres persiguen sin disimulo a todos los curiosos que habían llegado al lugar de los hechos. Después de excluir uno a uno de ellos, queda un hombre con aspecto extranjero que había intentado varias veces despistar al policía. A partir del momento en que Maigret releva a su subalterno se convierte en la sombra del hombre. Anda tras él por las calles de París, entra a todos los cafés y restaurantes donde él entra, duerme en las escaleras de los hoteles donde él pasa las noches hasta que al perseguido se le acaba el dinero que llevaba por la mañana de la reconstrucción. El hombre no puede volver a su casa porque,

así lo adivina Maigret, allí se encontrarán pruebas que detectarán al asesino. La policía le toma una foto para identificarlo, pero no hablan con él, solamente lo persiguen. Cada día un hotel más barato y comidas menos costosas. Maigret y el hombre, perseguidor y perseguido, empiezan a sufrir los efectos de caminar por las calles invernales de París, con la diferencia de que el comisario de vez en vez puede ir a la casa para bañarse y cambiarse de ropa. Durante la quinta noche, el hombre ya no tiene dinero para un hotel y duerme en una taberna; la policía logra identificarlo, establecer su residencia y detener a su esposa como autora del crimen. Al otro día, después de leer la nota lanzada por la policía en el periódico que había comprado con sus últimos céntimos, se entrega a Maigret convencido de que su esposa había logrado salir del país. Sospechando que ella había matado a su amante, había asistido a la reconstrucción del crimen para observar lo que pasaba, y cuando se dio cuenta de la persecución, prefirió caminar cinco días por el centro de París para protegerla en vez de volver a la casa y entregarla, de esa manera, a la policía.

El enigma del cuento perdido, en la forma como lo presenta García Márquez, es, más que una anécdota, la reescritura del texto de Simenon y por ende un cuento literario. La veracidad de los hechos, de su peregrinaje por la Guajira, los encuentros con Simenon, Cortázar y los demás escritores mencionados, nos interesan aquí solamente en la medida en que reafirman la temprana y duradera ocupación del autor —que justifica en el cuento su permanencia en la Guajira con el argumento de explorar allí sus “raíces de escritor” (10)— con el género policíaco.²⁰

La construcción paralela pero no idéntica de la persecución del cuento y del hombre, respectivamente, está preanunciada en la tercera oración del texto de García Márquez: “Necesité cuarenta y cuatro años” (9), y confirmada hacia el final donde cita el cuento de Simenon: “En la tercera página (...) estaba el resumen (...) ‘una cacería que iba a prolongarse durante cinco días y cinco noches (...)’” (19). Simenon comienza con la fingida reconstrucción del crimen, García Márquez con la (¿verdadera o fingida?) reconstrucción de la lectura y pérdida del cuento. El elemento estructurante

20 En el mismo año 1949 apareció su primer artículo sobre Poe, seguido en los próximos años de las contribuciones estudiadas por Córdoba, 1993, además de sus colaboraciones para la revista *Crónica* de Barranquilla, para la cual tradujo y recortó cuentos policíacos extranjeros (cf. la introducción de Jacques Gillard a los TC, 18; y la entrevista de Ramón Bacca con Alfonso Fuenmayor en Bacca, 1998, 231).

dominante en Simenon lo constituye la sucesión cronológica de los hechos: horas, días y noches; García Márquez, a su vez, emplea años y decenios. La atmósfera del cuento de Simenon se debe a la descripción del invierno parisiense y a la insistencia en el nombrar calles y barrios del Centro. García Márquez responde con la enunciación exacta de la situación meteorológica de los lugares donde obtiene sucesivamente nuevas informaciones: el otoño de París con "el cielo bajo y ceniciento" (11); una primavera en Ginebra, y Simenon "con un paraguas colgado en el brazo" (15); o la "tempestad bíblica en la noche de Managua" (17). Elementos como los mencionados hacen que el relato de la búsqueda de García Márquez se vuelve una verdadera reescritura del cuento de Simenon; una reescritura, sin embargo, en la cual las diferencias tienen más importancias que las similitudes. Fiel al título *El mismo cuento distinto* y fiel a su procedimiento en las novelas analizadas, leemos otra vez una recepción tergiversada de una narración policíaca.

Pero esta vez no puede ocultar la solución del "enigma" del cuento perdido que quedó 44 años "sin solución" (9). "Sin embargo, el enigma de tantos años llevaba dentro otro enigma mayor, pues el relato era el mismo, en efecto, pero no era igual a como lo recordaba" (20). En dos puntos decisivos difiere el cuento que relee en Barcelona del que recordaba de su lectura en la Guajira: en la perspectiva del narrador (con Maigret y no con el perseguido) y en la solución ("la intriga policial no estaba resuelta con la simplicidad con que la recordaba, sino como las grandes páginas de literatura: con un sacrificio de amor", 20). De nuevo repite García Márquez los dos elementos que para él son constitutivos del género negro como él lo ve: el rechazo de una solución demasiado fácil, y la importancia de la actuación del narrador. Y una vez más recurre a la relación entre realidad ("vida") y ficción ("cuento") para contrarrestar la mera trama policíaca: "Una evidencia más de cómo puede la vida cambiar la esencia de un cuento" (20). Con sus meditaciones finales sobre la memoria, sobre la compasión, sobre la gran literatura, en última instancia, sobre lo humano; y con su propio "cuento policíaco" sobre la búsqueda, que es al mismo tiempo el cuento finalmente encontrado pero en otro nivel, nos entrega el cuento *El hombre en la calle* de Simenon, con este comisario Maigret tan humano que no solamente acepta las visitas del hombre que había perseguido sino que aprendió con él "a jugar el ajedrez" (54).

Los ejemplos estudiados muestran que García Márquez obviamente no ha escrito su novela policíaca clásica de tipo: crimen - investigación - solución.

Ni siquiera se puede llamarlo autor de novelas policíacas que ha superado los cánones clásicos del género. Lo que sí ha hecho a lo largo de su obra es utilizar elementos de la narrativa policíaca para la constitución y construcción de su universo ficcional.²¹ Un posible esquema de esos elementos en la obra de García Márquez sería entonces el siguiente: crimen o/y enigma —investigación con intervención del narrador o/y autorreflexión sobre el estatus ficcional de la obra o/y tematización de la relación entre realidad y ficción— rechazo de la solución lógica o/y perturbación de las seguridades ofrecidas hasta el momento o/y apertura del relato hacia la pluralidad de las pistas e indicios y, con ello, del lenguaje literario.²²

En su rechazo del esquema clásico y su reelaboración específica del género, García Márquez va más allá de las propuestas de un Borges o un Vargas Llosa. El hecho de que implemente en sus obras elementos de la narrativa policíaca en posiciones que adquieren importancia fundamental para su concepto literario, al lado de otros procedimientos, pero sin otorgarle al género de forma explícita una importancia central como Borges en la época de los años 40 o Vargas Llosa con el ciclo de novelas con el perso-

21 En un reciente comentario sobre CMA, García Márquez (1999) reafirma su interés constante por el género. Además de explicar el proceso de escritura de la novela como inversión del esquema clásico detectivesco y como cambio del género de reportaje que había usado originalmente para la historia hacia la forma de novela, se refiere de manera casi textual a distintas etapas de su pronunciamiento público respecto a la novela policíaca. Con el comienzo: "Los lectores de novelas policíacas —que somos muchos en el mundo— sabemos...", retoma su artículo sobre Poe de 1949 (TC, 110). La mención del cine policíaco nos recuerda sus múltiples críticas de 1954 y 1955 en Bogotá, recopilados en *Entre cachacos*. En la explicación de la reescritura del texto del asesinato de la *Crónica*, finalmente, deja traslucir el mismo argumento que usó en el cuento del reencuentro con el cuento de Simenon: "Comprendí, en fin, que yo ya no era el mismo después de tantos años corridos por debajo de los puentes". Si se añade la referencia indirecta en esta última cita a Heráclito, la insistencia del comentario en el hecho de que lo interesante del género policíaco no consiste en la solución sino en "el archipiélago de las pistas y los despistes" y la mención directa del narrador y de la estructura narrativa de la *Crónica*, entonces tenemos condensado en las pocas líneas en la revista *Cambio* 50 años de preocupación por este género.

22 Los elementos que elaboramos en el análisis corresponden hasta cierto punto con los que enuncian Mellier y Menegaldo (1998, 3) en su prólogo como fundamentales en las obras de autores como Butor, Dürrenmatt, Handke, Eco, Calvino y el propio Borges quienes reescriben e invierten el esquema policíaco: "La forme policière se retrouve au cœur d'esthétiques romanesques qui se caractérisent par la mise en jeu des codes du récit et des formes communes du roman, par une forte propension aux vertiges spéculaires et aux miroirs de l'auto-référence, par un goût pour la contrainte formelle et surtout, par une conscience aigüe de l'instabilité des signes et un total manque d'innocence quant aux transparences mimétiques de la représentation".

naje Lituma, significa para la literatura policíaca un doble movimiento. Por un lado, García Márquez le quita, como Borges, Vargas Llosa y muchos otros, al género negro la connotación de "paraliteratura" y lo canoniza dentro de la literatura "cumbre"; por otro lado, sin embargo, no permite que se constituya, a través de la reelaboración, nuevamente como un género autónomo con estructuras descriptibles y definibles como sí ocurre en Borges y Vargas Llosa. Mientras ellos escriben novelas y cuentos policíacos que la crítica denominó paródicos, irónicos, postmodernos, etc., García Márquez reduce las estructuras del género hasta llegar a algunos elementos constitutivos, sin volver a juntarlos. Las piezas del rompecabezas, para servirme de una de las metáforas usada con mayor frecuencia en la discusión sobre el género negro, no las reordena para obtener un nuevo modelo. Él las traslada y las reubica en el nuevo contexto de su mundo narrativo donde, como elementos entre muchos otros, ya no tienen el poder para convertir toda la obra en una narración policíaca pero todavía suficiente fuerza para indicar, a la vez, la ausencia del viejo principio de univocidad y la presencia del principio de lo enigmático del género.

Bibliografía

- Álvarez-Borland, Isabel. "From Mystery to Parody: (re)readings of García Márquez's *Crónica de una muerte anunciada*", en *Symposium*, vol. 38, núm. 4, 1984-85, pp. 278-286.
- Aronne-Amestoy, Lida. "La mala hora de los géneros: Gabriel García Márquez y la génesis de la nueva novela", en *Inti*, núms. 16-17, 1982, pp. 27-36.
- Bacca, Ramón Illán. *Escribir en Barranquilla*. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 1998.
- Bandyopadhyay, Manabendra. "A Detective Story Turned Upside Down: Did They Not Warn Santiago Nasar?", en Bhalla, Alok (ed.), *García Márquez and Latin America*, New York: Envoy Press, 1987, pp. 89-100.
- Bedoya, Luis Iván/Augusto Escobar. *La mala hora de Gabriel García Márquez. Lectura crítica*. Medellín: Ediciones Hombre Nuevo, 1980.
- Camacho Delgado, José Manuel. "Sófocles y el enigma de la identidad en *El otoño del patriarca*", en *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 2, 1998, pp. 29-40.

- Córdoba, Roberto. "Aproximación al enigma en la novela de García Márquez: de *La hojarasca* a *Cien años de soledad*", en *Historia y Cultura*, núm. 1, 1993, pp. 109-130.
- Franken, Clemens. "Wirklichkeitssuche in der modernen Anti-Detektivgeschichte", en Cziesla, Wolfgang/Michael von Engelhardt (eds.). *Vergleichende Literaturbetrachtungen*. München: Iudicium, 1995, pp. 281-303.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1970.
- _____. "Crónica de otra crónica", en *Cambio*, 1º de marzo de 1999, p. 79.
- _____. *Crónica de una muerte anunciada*. Madrid: Mondadori, 1987.
- _____. *Entre cachacos*. Recopilación y prólogo de Jacques Gilard. Bogotá: Oveja Negra, 2 tomos, 1983 (Obra periodística Vol III y IV).
- _____. *La mala hora*. Bogotá: Oveja Negra, 1982.
- _____. *Textos costeños*. Recopilación y prólogo de Jacques Gilard. Bogotá: Oveja Negra, 2 tomos, 1983 (Obra periodística Vol I y II).
- _____. Georges Simenon. *El mismo cuento distinto/ El hombre de la calle*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- Harrison, Keith. "The Only Mystery in *One Hundred Years of Solitude*", en *Literature and Psychology*, vol. 32, núm. 2, 1986, pp. 47-52.
- Hart, Stephen M. *Gabriel García Márquez: Crónica de una muerte anunciada*. London: Gant & Cutler, 1994.
- Girgado, Luis Alonso. *Crónica de una muerte anunciada. Guía de lectura*. La Coruña: Tambre, 1993.
- Klinker, Carolyn S. *Die Verfahren der Zeitbehandlung in literarischen Erzähltexten. Untersuchungen zur Zeitstruktur in den Romanen El amor en los tiempos del cólera, El otoño del patriarca und Crónica de una muerte anunciada von Gabriel García Márquez*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1993.
- Knap, Jane Alice. *Use of the Detective Novel Form by C.P. Snow, Gabriel García Márquez and Vladimir Nabokov*. Diss. University of Wisconsin, 1989.
- Lafforgue, Jorge/Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel. Ensayo sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.

- Lopez, François. "Crónica de una muerte anunciada de Gabriel García Márquez ou le crime était presque parfait", en *Bulletin Hispanique*, vol. 96, núm. 2, 1994, pp. 545-561.
- Louis, Annick. "Retrato policial: Borges y la novela", en Pöppel, Hubert (ed.). *Kriminalromania*. Tübingen: Stauffenburg, 1998, 48-60.
- Ludmer, Josefina. "El delito: ficciones de exclusión y sueños de justicia", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 38, 1993, pp. 145-153.
- March, Kathleen N. "Crónica de una muerte anunciada: García Márquez y el género policiaco", en *Inti*, núm. 16-17, 1982, pp. 61-70.
- Mellier, Denis/Gilles Menegaldo (eds.). *Formes policières du roman contemporain*. Poitiers: Université de Poitiers, 1998 (= *la licorne*, núm. 44, 1998).
- Pfeiffer, Erna. *Literarische Struktur und Realitätsbezug im kolumbianischen Violencia-Roman*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 1984.
- Rahona, Elena/Stephanie Sieburth. "Keeping a Crime Unsolved: Characters' and Critics' Responses to Incest in García Márquez's *Crónica de una muerte anunciada*", en *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 30, 1996, pp. 433-459.
- Rebell, Carmen. *Periodismo y ficción en Crónica de una muerte anunciada*. Santiago de Chile: Monografías de Maitén, 1985.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich. *Formen und Ideologien des Kriminalromans*. Frankfurt am Main: Athènaion, 1975.
- Simpson, Amelia S. "Gabriel García Márquez: *Crónica de una muerte anunciada*", en Simpson, Amelia S. *Detective Fiction from Latin America*. Rutherford/London: Fairleigh Dickinson University Press/Associated University Press, 1990, 167-175.
- Stanion, Charles. "A Lingering Mystery in *One Hundred Years of Solitude*", en *Romance Notes*, vol. 36, núm. 1, 1995, pp. 69-73.
- Todorov, Tzvetan. "Typologie du roman policier", en Todorov. *Poétique de la prose*. Paris: Éditions du Seuil, 1981, pp. 9-19.