

**PUNDONOR CALDERONIANO EN HISPANOAMÉRICA
(CON ILUSTRACIÓN EN *CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA*
DE GARCÍA MÁRQUEZ)***

Stanislav Zimic

*In memoriam Jože Jamšek
Cvetko Velikonja
Žarko Ivančič*

Abstract

El tema del artículo es atemporal, fuera de cualquier límite del tiempo, porque trata el concepto de honor en el mundo hispánico, ilustrándolo con ejemplos literarios. El autor dedica su especial atención a la novela de Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, cuyo tema principal es justamente el concepto de honor en el mundo hispanoamericano. Zimic se acerca al dicho tema desde la perspectiva histórica buscando las raíces en el Siglo de Oro español, sobre todo en la obra Calderón de la Barca.

Crónica de una muerte anunciada (CMA) de García Márquez se designa a veces como novela policíaca o detectivesca.¹ En una obra de esta clase, como es bien sabido, se investiga un crimen para descubrir al que lo ha cometido. Ahora bien, en CMA el crimen, sus autores, sus motivaciones y, en efecto, todas las circunstancias en que se perpetró se revelan ya en los comienzos de la obra. Por esto, recordando que García Márquez considera *Edipo rey* de Sófocles como la mejor obra detectivesca, por el hecho de que tras la asidua búsqueda del asesino de su padre, Edipo descubre que él mismo lo fue, algunos críticos han concluido que CMA es una obra detectivesca en un sentido análogo, pues el autor acabaría reconociéndose como el verdadero culpable

* Una versión abreviada de este estudio aparecerá en *Actas del Coloquio-Calderón 2000*, celebrado en Pamplona (Sept. 2000).

¹ El autor mismo la designó "como una narración policíaca vuelta al revés" (L.A. Girgado, *Crónica de una muerte anunciada. Guía de lectura*, A Coruña, Tambre, 1993, 79). Ver A. Rama, "García Márquez entre la tragedia y la policial o crónica y pesquisa de la CMA, *Sin nombre*, (13) 1982, 7-27. A. M. Hernández de López, "Sentido detectivesco en CMA", *Cuadernos de Aldeeu*, 1987, 105-114. Para todas las citas y referencias nos servimos de la primera edición de *Crónica de una muerte anunciada* (Bogotá, Ed. La Oveja Negra, 1981). Utilizamos la abreviación CMA y tras las citas indicamos, en paréntesis, la página.

de la muerte de un inocente, Santiago Nasar.² De acuerdo con esta tesis, no habría sido éste, sino el autor mismo quien desfloró a Angela Vicario, lo que motivó eventualmente la sangrienta venganza pundonorosa por parte de sus hermanos, Pedro y Pablo.³ A nuestro juicio, hay muy débil apoyo textual para tal interpretación: ¿Por qué iría el autor en búsqueda de un culpable, a quien ya conocía hartó bien? En todo caso, la identidad del supuesto seductor de Angela no es significativa, excepto en que no corresponde a Santiago Nasar, pues así lo exige, creemos, la ironía fundamental de la obra.⁴ Sin embargo, no resulta desacertado evocar a *Edipo rey*, si en *CMA* se percibe el determinado, intenso afán del autor—no interrumpido durante veintisiete años desde el truculento acto—de comprender las causas intrínsecas de éste, es decir, de encontrar al verdadero culpable, afán que, en efecto, culmina en un reconocimiento angustioso de que los “culpables podíamos ser todos” (107), todo el pueblo y, así, el autor también.⁵

El extraño comportamiento de Pedro y Pablo Vicario, vengadores de la supuesta deshonra de su hermana, antes y después del homicidio, se justifica en el pueblo “con el pretexto de que [se debe a ciertos] asuntos de honor” y que éstos “son estancos sagrados a los cuales sólo tienen acceso los dueños del drama” (127). Resuena muy clara y fuerte una ya temprana voz ibérica, reclamando la paternidad del concepto, repetida miles de veces a través de los siglos y con acento particularmente orgulloso e insistente en el teatro del Siglo de Oro—hecho de especial relevancia para esta ocasión: “El honor es un misterioso poder que se cierne sobre toda la existencia”, un dominio privilegiado, exclusivo, reservado a la persona capaz de sentirlo, entenderlo y defenderlo. “La honra se equipara a la vida” y “la deshonra se iguala con la muerte.”

² Varios críticos señalan este hecho para negarle categoría de novela detectivesca a *CMA* o para clasificarla como parodia de tal género (K. N. March, “*CMA*: García Márquez y el género policíaco”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 1982-3, 61-70; E. Mottram, “Existential and Political Controls in the Fiction of García Márquez”, *García Márquez and Latin America*, Ed. A. Bhalla, Sterling Publishers, 1987, 6-24).

³ A. Rama, “García Márquez entre la tragedia y la policial...”, 15-18; R. D. Pope, “Transparency and Illusion in García Márquez’s *CMA*”, *Latin American Literary Review*, (XV) 1987, 189; A. S. Simpson, *Detective Fiction from Latin America*, Toronto, Associated University Presses, 1990, 167-75, entre otros.

⁴ Para algunos lectores es “la clave” para entender la obra (J. S. Christie, “Fathers and Virgins”, *Latin American Literary Review*, 1993, 21). De ser este “misterio” la preocupación central de la obra, resultarían irrelevantes casi todos sus episodios, pues nada tienen que ver con su revelación.

⁵ En los estudios sobre *CMA* se percibe a menudo la frustración al no poder identificarse el objeto de la búsqueda. G. Rodríguez de Vergara: “...búsqueda de algo que no precisa qué es exactamente (*El mundo satírico de García Márquez*, Madrid, Pliegos, 1991, 85). C. Alonso piensa, con varios otros críticos, que la búsqueda del autor es de todos modos fútil, pues “it cannot produce any new facts..., it repeats the report [del juez]..., it precludes the possibility of understanding the crime” (“Writing and Ritual in *CMA*”, en *Gabriel García Márquez: New Readings*, Cambridge University Press, 1987, 151-167). Según nuestra lectura, el autor conocía hartó bien los sucesos, pero sólo en el aspecto más externo. Al reconsiderarlos a través del tiempo y por medio de las entrevistas y conversaciones con la gente del pueblo, quiso comprender las causas más profundas, transcendentales de ellos. M. Rendon, “The Latino and His Culture: *CMA* by García Márquez”, *American Journal of Psychoanalysis* (4) 1994: “By translating memories into language the subject embodied in the chronicler recovers parts of himself that remained obscure, in his words, *confused*..., often being obsessed by its absurdity” (346). Con muy fina intuición, Canfield observa: “búsqueda de un sentido para un hecho absurdo..., que, de encontrarse, podría revelarse, justamente, como el hallazgo de una identidad y un destino” (Citado por L. E. Lasso, *La narrativa de García Márquez: Hacia la otra postmodernidad*, Neiva-Columbía, Charry, 1994, 13).

Por la honra “!todo se ha de dar!”⁶ “Por la honra”, declaran los hermanos Vicarios, “!mil veces”! hubieran vuelto a cometer su nefasto homicidio (66). Al disponerse a la matanza, tienen un fuerte deseo íntimo de no tener que cumplir con el “horrible compromiso que les ha caído encima” (77), pero se afanan mucho en disimularlo para que no lo malentienda nadie como titubeo o, aún peor, cobardía. ¿No se parecen quizás también por esta ambigua actitud a muchos notorios pundonorosos del teatro áureo español, quienes, a solas, suelen quejarse del “deber doloroso” que es su contemplada venganza de honor, que, en definitiva, llevan a cabo con diligencia y puntualidad? ⁷ Sorprendiendo a Santiago Nasar en su emboscada, Pedro y Pablo lo acribillan a cuchilladas, sin jamás darle ocasión de defenderse. Es que el “ofensor” a la honra es, “según las costumbres jurídicas antiguas”, un “enemigo declarado, al que no hay, por tanto, que retar; y a un enemigo así se le podía matar por sorpresa, o como se pudiera”.⁸ El castigo ha de ser “adecuado a la ofensa”⁹, por lo cual el modo de ser castigado el ofensor suele ser, de cierto modo, un emblema elocuente y tremebundo del espíritu ofendido del pundonoroso. Cada atroz cuchillada que infligen a Santiago Nasar es, en la intención de Pedro y Pablo, una orgullosa, definitiva demostración y reafirmación de su honra personal frente a todo el pueblo, en la plaza pública. Es, en parte, para efectuar tal demostración que la muerte de Santiago Nasar fue anunciada, directa o veladamente, a tanta gente por ellos mismos. No pudo menos de serlo, pues la notoria fórmula antigua del pundonor prescribe que “a secreto agravio” corresponde “secreta venganza” y “a público agravio, pública venganza”.¹⁰ Ni siquiera acabadas la fiestas de la boda, Bayardo devolvió a la, en su creencia, “impura” esposa, Angela, a su familia, con demostraciones muy teatrales de esposo traicionado, pronto advertidas por todos. ¡Qué alternativas tienen, pues, Pedro y Pablo sino hacer cuanto más pública su venganza! De todos modos, “la venganza pública, igual que la secreta”, se considera como “un acto social con que se honra toda la comunidad”¹¹, según lo sugieren con abundancia las aprobaciones exaltadas de monarcas y otras dignidades políticas, civiles y religiosas aún de los actos más horribles, en nombre del honor, en el teatro del Siglo de Oro.¹² En *CMA*, asimismo, casi todos aprueban la venganza sangrienta de Pedro y Pablo, incluyendo los familiares de éstos y las autoridades civiles y religiosas del pueblo. No defender el honor es “cobardía bastarda”, es “hacerse cómplice del atropello cometido por el ofensor en dano del honor colectivo”¹³, es una norma con que se apela a cada individuo de la comunidad. ¡He aquí una razón fundamental—siempre buscada

⁶ R. Menéndez Pidal, “Del honor en el teatro español”, en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, 149-150, 146.

⁷ *Ibid.*, 149, 147.

⁸ *Ibid.*, 148.

⁹ *Ibid.*, 154. En *El caballero de Olmedo* a D. Alonso lo matan en una emboscada y sus asesinos son unos cobardes rencorosos que de ningún modo pueden identificarse como defensores de su honor. No se percibe este hecho en los paralelos con *CMA* que se sugieren en el estudio de H. Méndez Ramírez, “La reinterpretación paródica del código de honor en *CMA*”, *Hispania*, 73, 1990, 934-42.

¹⁰ Menéndez Pidal, 147.

¹¹ *Ibid.*, 151.

¹² Ver, por ejemplo, los finales de *El médico de su honra* y de *El pintor de su deshonra* de Calderón. Advirtamos, sin embargo, que estas aprobaciones sólo son atribuibles a los personajes y no al autor.

¹³ Menéndez Pidal, 151.

por los lectores de *CMA*—por la cual nadie impide la muerte tan anunciada de Santiago Nasar! ¡Quién se atrevería a “hacerse cómplice del atropello cometido por el ofensor en dano del honor colectivo” en la opinión de sus vecinos! Por esta misma aprensión, es anónima la carta con que alguien quiere advertir a Santiago Nasar del peligro que corre (23).¹⁴ “Cumplir con el deber pundonoroso” es preciso, imprescindible, “aún cuando no se haya probado la culpa” del ofensor, pues “la deshonra basta imaginarla”¹⁵. En efecto, basta que la imaginen los otros para que el pundonoroso la sufra en su mente como real y en demanda de diligente venganza.¹⁶ Angela, como algunas notorias congéneres del teatro áureo, es, con toda probabilidad, inocente. Significativamente, algunos la consideran “boba” (45), quizás por su notoria ingenuidad y reticencia en asuntos sexuales, en que muchas coetáneas serían mucho más expertas y experimentadas. De todos modos, su confesión es extraída con bestial, cruel violencia: “pensé que me iban a matar”, recuerda Angela (64). Su madre y sus hermanos, obcecados por la deshonra de la casa, que consideran como hecho irrefutable, le exigen, bajo amenazas de mortales torturas, el nombre, un nombre cualquiera, del seductor, y ella no encuentra remedio sino proporcionándoselo: “Lo busqué en las tinieblas, lo encontré a primera vista entre los tantos y tantos nombres confundibles de este mundo y del otro, y lo dejé clavado en la pared con su dardo certero, como a una mariposa sin albedrío...” (65)¹⁷. Evidentemente muy consciente del cinismo de su mundo, a Angela ni se le ocurre explicar su “impureza” como consecuencia de un accidente. Y es lo más probable que sólo de esto se trate—sus compañeras aluden a la frecuencia de tales percances femeninos (53)¹⁸— pues, además de la personalidad misma de Angela que así lo sugiere, la absoluta superfluidad de la atroz venganza y de la obsesión colectiva, ocasionadas por una deshonra sólo imaginada, inexistente, se revisten de una ironía particularmente penosa, acerba. Condenada por su comunidad como mujer deshonrada, Angela es, con toda probabilidad, la persona más honrada entre todos ellos, y, claro

¹⁴ Lo sugiere también S. M. Hart, *Crónica de una muerte anunciada*, London, Grant-Cutler, 1994, 36.

¹⁵ Menéndez Pidal, 147.

¹⁶ D. Gutierre: “Pero imaginarlo basta / quien sabe, que tiene honor” (P. Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, Jornada III, primera escena).

¹⁷ Santiago Nasar es un notorio seductor de mujeres y por esto su nombre le viene a la mente a Angela en el terrible momento de aprieto. Quizás también piensa, ingenuamente, que, por la riqueza y poder de su familia, “sus hermanos [no] se atreverían contra él” (145). A Pedro y Pablo, como hermanos de Angela, incumbe la defensa de la honra de la casa. Se encargaría de ella el padre, de no ser ciego y ya muy viejo y débil (ver, por ejemplo, *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro). Su ceguera por causa de su terca, insensata “honradez” de orfebre (“la vista se le acabó de tanto hacer primores de oro para mantener el honor de la casa”, 43) es reveladora de la dogmática, “ciega” educación pundonorosa que debió de impartir a sus hijos.

¹⁸ Sin embargo, aun admitiendo la posibilidad de un percance, a ninguna de las compañeras se le ocurre aconsejar a Angela que revele tal verdad al marido. Es que ya saben, como Angela, que no se le creería. La verdad sería considerada mentira, y ésta es, pues, la única alternativa que aun a la mujer más honesta le impone la maliciosa, cínica suspicacia pundonorosa. En tan precaria situación, Angela decide no dar explicación alguna. Por el paralizante miedo de no ser creídas por sus patológicamente suspicaces maridos, las trágicas heroínas del drama áureo de honor a menudo no se atreven a decirles la verdad de su integridad e inocencia, acabando al fin atrapadas en aparentes contradicciones, fatales para ellas. (Es clásico el caso de Doña Mencía en *El médico de su honra*). F. López propone otra posibilidad: “il faut qu’elle se soit déflorée elle-même, non par accident...” (“*CMA* de Gabriel García Márquez ou le crime était presque parfait”, *Bulletin Hispanique*, 1994, 557).

está, no sólo por no ser “impura”, sino, ante todo, por su conmovedora honestidad, por su “decencia pura” (119) en todos sus tratos con los demás y por la delicada humanidad con que consigue restaurar la honra y la vida de su “agraviado” marido, víctima, como ella, de una absurda creencia y de una injusta, cruel condena colectiva. Con su sencillo, sincero y persistente afecto—las 2000 cartas a Bayardo, símbolo tanto de esta firmeza amorosa como de la impermeabilidad del prejuicio—Angela logra al fin neutralizar, como por milagro, la monstruosa, anquilosada convención pundonorosa de su comunidad, aplicada con tan irracional, injusta irrelevancia a su matrimonio y a su vida.¹⁹

Por otra parte, todas las pretensiones pundonorosas de los que se presumen honrados y que por ello condenan a Angela, quedan negadas, de modo flagrante y sistemático, por sus propias contradicciones. Se presupone que el honor es atributo del espíritu noble, virtuoso, sobrio, sensible, del carácter cívico y moral ejemplar. Pedro y Pablo Vicario personifican más bien lo contrario. Aunque tienen “reputación de gente buena” (70) en la comunidad, lo que constituye un sugerente comentario en sí, son individuos de “naturaleza simple” (131), es decir, de limitada argucia mental, de basta sensibilidad y tosca educación moral, parranderos borrachines y putaneros habituales. Una de las incongruencias morales más grotescas de la obra ocurre cuando Pedro y Pablo acuden a la defensa de la “pureza” de su hermana directamente del burdel, empaados de trasnochada borrachera y hediondez venérea. No es por interés en el dato biográfico, sino con propósito de dar remate relevante, revelador de una congénita actitud moral hacia la vida, que se nos proporciona esta última noticia de Pedro: “se reintegró tres años después a las Fuerzas Armadas..., y una mañana espléndida su patrulla se internó en territorio de guerrillas cantando canciones de puta, y nunca más se supo de ellos” (109). Al evocar la conducta de Pedro y Pablo, el autor dice que lo dejó muy perplejo el hecho de que, en realidad, no querían cometer el crimen y que hicieron todo lo posible para que alguien se lo impidiera (68). La paradoja se explica, creemos, por el hecho de que estos individuos nunca sintieron ni podrían sentir el honor como una irrepresible necesidad íntima, sino tan sólo como

¹⁹ Se supera “el manejo... del honor en el reencuentro de la pareja que pervivió a la caída” (Lasso, 14). Por no percibirse esta importante implicación de la reconciliación de Angela y Bayardo, a menudo se la considera superflua temática y novelísticamente, melodramática (Hart, 49; D. M. Kercher: “syrupy drama..., melodrama... comedy” (“CMA: Notes on Parody and the Artist”, *Latin American Literary Review*, 1985, 97), desapercibiéndose así también la intención ideológica fundamental de la obra. Sobre la precaria situación de Angela en su injusto, cruel mundo machista, de doble estándar, ver el excelente estudio de M. Millington, “The Unsung Heroine: Power and Marginality in CMA” (*Bulletin of Hispanic Studies*, 66, 1989, 73-85), aunque algunas consideraciones, particularmente sobre el inconformismo sexual de la joven, nos parecen demasiado tendenciosas y arbitrarias. Como epígrafe de su novela, García Márquez evoca unos versos de Rubena de Gil Vicente: “La caza de amor es de altanería”, lo que ha suscitado ya muchas interpretaciones, todas muy tentativas, por no resultar clara su relación con los sucesos de la obra. (Ver, entre otros, B. M. Jarvis, “El halcón y la presa: Identidades ambiguas en CMA”, *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*, Madrid, Pliegos, 1985, 219-229). Referidas a Angela, “garza guerrera”, presa “altanera” son metáforas de su excelencia personal, de su individualidad y de su aspiración a un amor libremente correspondido. Para algunas semejanzas posibles con la personalidad de Rubena, ver nuestro estudio en “Estudios sobre el teatro de Gil Vicente: Obras de tema amoroso”, (*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1983, 11-39). También en el teatro áureo hay magníficos personajes femeninos concientes de su precaria situación en un mundo machista y determinados en afirmar su individualidad y libertad, de un modo u otro (ver, por ejemplo, *La dama duende* de Calderón).

una muy inoportuna, insidiosa convención social, que no obstante no se atreven a desatender por causa del “qué dirán”. El ser “honrado” ¿no depende, quizás, sobre todo, de la opinión en que los otros lo tienen a uno?²⁰ Nada deseosos de efectuar la venganza y muy aprensivos al no encontrar modo de evitarla, Pedro y Pablo se animan mutuamente con entumecimientos vináticos de la mente y con fanfarronas posturas de coraje machista. Ambos temen dejar dudosa su honradez y hombría en la opinión del otro.²¹ Quizás es para suprimir esta falta de convicción íntima, este paralizante miedo, que se lanzan con ferocidad tan frenética, como desalmados robots, sobre su indefensa víctima. No es, pues, con esa “serena decisión”, “heroicidad” y “fortaleza estoica” que se suelen atribuir a los notorios pundonorosos del pasado²², que Pedro y Pablo traman y llevan a cabo su “venganza de honor”. Consumada la venganza, el recuerdo de la horripilante masacre se ancla en su conciencia, para siempre, como una áspera condena, como una implacable, torturadora pesadilla. En vez de “purificar los ánimos”, como aseguran los preceptos tradicionales²³, la “venganza de honor” infecta el espíritu y el cuerpo de Pedro y Pablo de un corrosivo, doloroso, fatal veneno: “Llevaban tres noches sin dormir, pero no podían descansar, porque tan pronto como empezaban a dormirse volvían a cometer el crimen...; lo más insoportable para ellos en el calabozo debió haber sido la lucidez (103).

Habiendo ocurrido la supuesta deshonra de Angela antes del matrimonio, incumbe, de acuerdo con la tradición, a sus hermanos enderezarla. Sin embargo, Bayardo, el esposo, procura cumplir puntualmente con lo que considera su parte del “deber doloroso”, pues en la noche de bodas misma devuelve a Angela a su familia: “Gracias por todo, madre” (64). El aire solemne de víctima trágica, el ademán de “serena decisión” que Bayardo asume frente a la gente, en su casa, puerta adentro, se disuelven en patéticos berrinches infantiles y desenfrenadas borracheras, de los cuales lo salvan por fin su madre y sus hermanas. Estas acudieron a su lado, pero procurando, ante todo, recorrer las calles del pueblo ostentando su trágico sentir por la afrenta a la honra de la familia de tal modo que no pasase inadvertido por nadie: “cerradas de luto hasta el cuello...con los cabellos sueltos de dolor..., descalzas..., arrancándose mechones de raíz y llorando con gritos tan desgarradores que parecían de júbilo” (11). Esta y otras situaciones semejantes han hecho creer, comprensiblemente, que *CMA* es obra de gran entretenimiento cómico.²⁴ La pasión de Bayardo no es, pues, nada Wertheriana; su ridícula rabietta se debe sólo al hecho de que el negocio, tan meticulosamente calculado, no le ha salido bien. Su frenética búsqueda por todo el país de una virgen—de seguro que él mismo es de los que ha contribuido mucho a la aparente escasez del género—y las circunstancias en que escogió a Angela, demuestran

²⁰ Menéndez Pidal, 146.

²¹ Según D. Ramos, “los gemelos” tienen también la función de proporcionarnos “una especie de monólogo interior del verdugo, que vacila entre obedecer la orden o dejar con vida a la víctima” (*La muerte anunciada: Poder, secreto y violencia en CMA de Gabriel García Márquez*, Universidad de los Andes, Fund. Alejandro Ángel Escobar, S. A., 67). Mucho más importante es observar que en los diálogos de los gemelos se evidencia una vacuedad mental y una absoluta falta de dilemas morales.

²² Menéndez Pidal, 151, 152.

²³ *Ibid.*, 152.

²⁴ R. Williams: A book of “superb entertainment and not of profound resonance” (*Gabriel García Márquez*, Boston, Twayne, 1984, 139).

que deseaba una esposa de apariencia “honrada”, sin preocuparse en absoluto de su íntima honradez. En su mundo, uno es, sobre todo, lo que parece ser. El hecho de que en el pueblo algunos consideren a Angela “boba” es para Bayardo una fuerte garantía de su honradez presente y futura, pues la falta de agudeza la haría menos inclinada a artimanos de infidelidad.²⁵ Esta cínica desconfianza de la integridad femenina, extendida, sin causa alguna, apriorísticamente, a Angela, desdice, claro está, de la honradez que cabe suponer en la actitud del novio hacia su futura compañera de la vida. La patológica, irrelevante obsesión con la honra destruye de antemano la posibilidad de una honesta, digna relación matrimonial. Al devolver Bayardo a su “impura” esposa, se expone a la curiosidad entretenida de muchos, a la deshonra. Tal publicidad “es hacer la sangre aceite / y la deshonra extender”.²⁶ Es que no tiene alternativa, pues, según cree, en el pueblo hay quien ya sabe que Angela es “impura”: su seductor. Así, rehén del secreto compartido y del consecuente “qué dirán” colectivo, que anticipa como inevitable²⁷, Bayardo reacciona con toda intención de ese modo teatral, como prevención al ataque público a su honra que, repetimos, con muy penosa ironía, probablemente nunca fue mancillada por Angela.²⁸

La novia de Pablo Vicario procura poner de relieve, para la atención pública, su propia finura pundonorosa, declarando que no se casaría con él, en el caso inimaginable de que no hubiese cumplido “como hombre” con su deber de honrado, matando al seductor de su hermana: ¡“el honor no espera”! (84)²⁹. Por otra parte, esta novia, aparentemente con criterios morales vigentes sobre el honor en su comunidad, ningún desdoro en absoluto de su propia dignidad y honra personal, femenina, encuentra en la frecuentación habitual de los burdeles por parte de su novio.³⁰ La ironía con que se revela lo absurdo aquí y en otras partes de la obra hace evocar la típica sátira volteriana. Una grotesca incompreensión de los más fundamentales valores individuales y sociales,

²⁵ A. Penuel: “Bayardo’s interest in this most spiritless of women appears enigmatic” (“The Sleep of Vital Reason in García Márquez’s *CMA*”, *Hispania*, 68, 1985, 755). Lo sería, sin el complejo indicado.

²⁶ Versos de *El castigo del discreto* de Lope.

²⁷ Lo destaca también Ramos (83).

²⁸ Varios críticos consideran a Bayardo, su vida y su conducta impenetrables “enigmas” (J. Giordano, “Escritura de la irrealidad”, *University of Dayton Review*, 8, no. 1, 1986, 39; Hart, 31). Para el propósito de la novela, sabemos todo lo que necesitamos saber de él. De su ostentosamente “honrada” familia se nos proporciona la información esencial, ante todo, para comprender mejor la estrafalaria conducta del hijo. La sugerencia de que el materialismo de Bayardo—cruelmente deshonroso respecto al viudo Xius (51)—representa también “la invasión de Hispanoamérica por Norteamérica” (Hart, 31) nos parece descabellada y reflejo de cierta tendenciosa actitud política, considerada, por desgracia, obligatoria por bastantes hispanoamericanistas. Otro ejemplo relacionado con *CMA*: K. E. Breiner-Sanders, “La dimensión histórica-cultural de la violencia en *CMA*” (*Actas, Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, II, 475-83). Hay, sin embargo, algunas buenas intuiciones en este estudio sobre el viejo mundo “mediterráneo” y el “mundo nuevo” (477).

²⁹ En *El médico de su honra*, Leonor aprueba, sin vacilar, la cruel venganza pundonorosa de D. Gutierre, su futuro marido: “D. Gutierre: Si la doy [la mano]. / Mas mira que bañada en sangre. / Leonor: No importa; / que no me admira ni espanta” (Jornada tercera, última escena).

³⁰ El doble estándar es impuesto por la pundonorosa sociedad machista, claro está: “Cualquier hombre será feliz con ellas, porque han sido educadas para sufrir” (*CMA*, 44). Esta arbitraria actitud, particularmente respecto a los asuntos sexuales, se evidencia ya en los primeros dramas de honor en España (ver nuestro estudio de *Ymenea* de Torres Naharro, en *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, Santander, Soc. Menéndez Pelayo, 1978, vol. II, 139-192).

de los más nobles afectos humanos, se revela también en la madre de Pedro y Pablo. De seguro beata papasantos, veneradora ritual de la “mater dolorosa”, con gran fervor promueve y con el mayor orgullo aprueba la horrenda venganza pundonorosa de sus hijos, indiferente a la angustia de la madre de la víctima, de carne y hueso y su vecina. El corazón materno empedernido, incapacitado para la caridad, la compasión y el perdón es el síntoma más monstruoso y alarmante de la idolatría del honor y la consecuencia más triste, trágica de esta historia. A su “deshonrada” hija quiere “enterrarla en vida” (115). Al hacerla salir del pueblo, procura vestirla “de rojo encendido para que no se imaginara [nadie] que le iba guardando luto al amante secreto” (108). ¡Hay que proteger sobre todo las apariencias! Como dice Angela, esta “madre de hierro” está “consagrada al culto de sus defectos” (121), que en esa sociedad son virtudes.³¹

?Se ha visto jamás un auténtico pundonoroso, a quien, en defensa de su honra, se le hubiera ocurrido pedir la intervención de la autoridad civil, sin que por ello no desmereciese su hombría en la opinión común?³² También Pedro y Pablo se guardan mucho de no pedirla, aunque íntimamente la deseen, y el Alcalde del pueblo no se la da, aunque pretende hacerlo. Juego ridículo, hipócrita de pretensiones, paradójicamente, en nombre del honor. Para cumplir con su deber oficial, en el caso de que a alguien se le ocurra pedirle cuentas, el Alcalde les quita los cuchillos a Pedro y Pablo, pero obviando absurdamente el hecho de que a los dos, carniceros de profesión, de seguro no les faltan cuchillos. Debería quitarles la intención homicida, pero tal intento ?no supondría una grave contradicción a la propiedad pundonorosa? La superchera intervención del Alcalde se traduce así efectivamente en aprobación del homicidio, en complicidad criminal.³³

Contemplando frente a sí a los vengadores de su supuesta deshonra, todavía “empapados de sangre todavía viva” de su víctima, el Cura admira en ellos “una gran dignidad” y los consuela que “ante Dios, si ya no ante los hombres”, ellos son “inocentes” (67). La obsesión idolátrica del honor mundano ha suplantado la consideración de la caridad, de la compasión, del perdón cristianos hasta en el corazón del pastor de almas³⁴, al menos en ese momento, pues, al repensarlo, se siente “indigno de si mismo” (93).

En suma, se observan incongruencias absurdas, de mayor o menor bulto, en las actitudes y pensamientos de todos los pundonorosos del pueblo, por lo cual no extrana que, con algunas excepciones, como, notablemente, la prostituta Alejandrina Cervantes, cuyo “tierno” (86) corazón es un raro refugio de la compasión y de la decencia en ese

³¹ Con razón se ha sugerido la semejanza de este personaje con la pundonorosa, cruel Bernarda Alba de Lorca (Penuel, 756).

³² Menéndez Pidal, 148: “Esa venganza, lo mismo la secreta que la pública, no se hace judicialmente”.

³³ CMA muestra que el sistema judicial, en todos los niveles, es indulgente con los pundonorosos (G. Pellón, “Myth, Tragedy and the Scapegoat Ritual in CMA”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 12, 1987-8, 400). El castigo por el crimen de Pedro y Pablo es perfunctorio. Perfunctoria es, claro está, también la función judicial de las autoridades frente al crimen en el teatro áureo, cuando actúa en absoluto (ver, por ejemplo, el final de *El médico de su honra*).

³⁴ Muchos moralistas, como el famosos casuista Antonio de Escobar en su *Teología moral*, “reconocen el derecho del abofetado a matar a su agresor” (Menéndez Pidal, 146).

pueblo,³⁵ la comunidad apruebe la matanza, proclamándola como una “legítima defensa del honor” (66). Advuértase que así la exaltan hasta los que en su intimidación creen que Santiago es inocente. La “llamada de la venganza honrosa” oblitera hasta la cuestión de la culpa que supuestamente la motiva. Este pueblo vive de tales absurdos del modo más natural. Todos acuden al lugar del anticipado trágico evento armados con esa racionalización implícita, pero es evidente que para la mayoría lo más compelerente es la curiosidad, la anticipación mórbida de un sensacional espectáculo de horror, que, en efecto, quedan por completo gratificadas: “La gente..., alertada por los gritos, empezó a tomar posiciones en la plaza para presenciar el crimen...; ambos [Pedro y Pablo] siguieron acuchillándolo [a Santiago] contra la puerta...no oyeron los gritos del pueblo entero espantado de su propio crimen” (142, 153). La asumida dignidad y sensibilidad pundonorosas de este pueblo acaba identificándose, de modo claro y sugerente, con la patológica morbidez de esa parte del público que acude a las plazas de toros en espera perversa, hipócritamente disimulada, de un desenlace cuanto más sangriento, atroz, espeluznante³⁶, lo que se confirma después también por la “ansiedad” con que todos quieren “contemplar” el despedazado cuerpo de la víctima (96).

³⁵ Alejandrina Cervantes “arrazó con la virginidad de mi generación”, nos informa el autor (87). Sin embargo, es con sentimientos maternales, sobre todo, que contempla a todos estos jóvenes-clientes, por lo cual la muerte de Santiago Nasar la angustia tan profundamente (103). Cervantes es un nombre bastante común en Hispanoamérica, por lo cual, entre otras razones, no es convincente la sugerencia de que el autor lo escogió para exaltar a su “musa”, al autor del *Quijote* (Hart, 39; Rodríguez de Vergara, 110). Algunos nombres en *CMA* son altamente sugestivos: Pedro y Pablo, apóstoles y ejecutores de la anticristiana religión de la venganza pundonorosa. Angela, por su espíritu y amor puro, angelical. Nasar, hijo de inmigrantes árabes, económicamente prósperos en ese pueblo, para resaltar otra causa importante de la venganza pundonorosa, aunque, claro, no admitida: la envidia materialista y el rencor xenófobo del pueblo hacia el extranjero intruso. De que tales envidias y rencores xenófobos y antisemitas aguijaban a menudo al pueblo español en nombre del “honor”, hay elocuentes evidencias (ver nuestro estudio sobre *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*, en nuestro libro *Las novelas ejemplares de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI, 1996). J. L. Méndez también destaca el “resentimiento moral” del pueblo, por la conducta libertina de Santiago Nasar (*Cómo leer a García Márquez: Una interpretación sociológica*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1989, 175). Es muy probable también esta motivación, pero como pretexto hipócrita y no como reflejo de una auténtica indignación moral, pues en ese pueblo aparentemente todos los hombres son asiduos cazadores de mujeres, vírgenes o no. La sugerencia de que Angela resintiese la indiferencia de Santiago Nasar hacia ella, “la boba” (Ibid., 177), abre una nueva, interesante posibilidad interpretativa, digna de otro estudio. Las identificaciones de Nasar con el Nazareno y de Santiago con Santiago el Mayor (Girgado, 83) nos parecen muy forzadas. En algunos estudios se ofrecen interpretaciones simbólicas de los nombres que son de veras descabelladas. El lector sabrá reconocerlas.

³⁶ Méndez: “Crimen presenciado, celebrado por todo el pueblo..., para poder ver mejor el macabro espectáculo” tomaron posición, “como si se tratase de una corrida de toros” (177). Teniendo en cuenta todas las motivaciones impropias de este pueblo, ajenas al honor, identificado con la dignidad personal y colectiva que caracteriza al pueblo de *Fuenteovejuna*, resulta por completo desacertado el paralelo que con esta famosa obra del honor colectivo a menudo se hace (Ibid., 175; Hart, 52, entre otros). Varios críticos han observado cierta “homogeneidad” en los personajes de *CMA* (Hart, 28, Penuel, 754). Es una característica que el autor quiere impartirles (Penuel, 754), pues esas preocupaciones pundonorosas tienden a destruir su conciencia y su individualidad, a convertirlos en masa no pensante, de componentes casi indistinguibles. El hecho de que Santiago Nasar no tenga “voice in the narrative” (Hart, 31) tampoco es señal de defectuosa caracterización, pues precisamente su imposibilidad de defender su inocencia se destaca como una consecuencia inevitable de la precipitada suspicacia y condena pundonorosa.

Teniendo bien en cuenta todas estas lamentables motivaciones, colectivas e individuales, resulta patente ya la superchería ya la mera ignorancia o estupidez de las explicaciones de la matanza como consecuencia de muchas coincidencias, que supuestamente la determinaron de modo inexorable. Hasta en el informe oficial se destaca, pese al escrúpulo del juez instructor, que la causa principal de la muerte de Santiago Nasar fue “la puerta fatal” (20) de su casa, que estaba cerrada cuando aquél quiso entrar, no pudiendo, por esto, evadir a sus asesinos (150). Cabe preguntar, ante todo: si a dichas “coincidencias” se atribuye la matanza, ¿no queda quizás la venganza pundonorosa subordinada a ellas, dependiente por completo de ellas y no de su propia necesidad? De no haberse dado todas esas “coincidencias”, ¿se habría realizado la venganza en absoluto?; ¿habría perdido su razón de realizarse? En toda vida hay coincidencias, independientes de la voluntad o del deseo de la persona afectada, claro está, y en *CMA* también las hay de este tipo, pero la mayoría de las “coincidencias” que así se designan en *CMA*, son, en efecto, meras disculpas ingenuas o hipócritas de una complicidad inmoral, criminal o, cuando menos, pasiva e irresponsable en el asesinato de Santiago. De modo muy sugerente, el Cura quien se sirvió del pretexto de la “coincidencia” por no haber prevenido el crimen, más tarde se siente “indigno de sí” (93). Con el tiempo, otros también llegarían por lo menos a intuir su culpabilidad, lo que se representa en el nauseabundo e imborrable “olor” de la víctima que los persigue y atormenta de continuo: “Todo siguió oliendo a Santiago Nasar” (103). La atroz venganza pundonorosa reclama así su propia inexorable venganza en el “ánimo” del pueblo. Tales consecuencias morales y psicológicas serían por completo injustificadas, de ser todo el asunto achacable sólo a las coincidencias. Estas, en sí, son irrelevantes; se hacen comprensibles y enteramente lógicas, al percibirse las motivaciones que las determinan: La ignorancia, la estupidez, la maldad, la envidia, la violencia, la adherencia irreflexiva, idolátra a ciertas convenciones heredadas, en este caso, la obsesión con la mera apariencia del honor, o más bien, con la opinión que los demás puedan tener de tal honor de una persona.³⁷ En este pueblo, la gente se escudrina

³⁷ También el autor se refiere a las muchas “coincidencias funestas” que “nadie podía entender” (20). Al fin, él comprende a qué se debían. La “buena literatura” evitaría tales “coincidencias” por demasiado inverosímiles, típicas de la “mala literatura” (116), pero, sugiere el autor, pese a tal impresión, algunas de aquéllas reflejan inevitablemente un modo absurdo de vida. Esas “coincidencias” no reflejan, pues, “the unlikely nature of the story”, como dice G. Alvarez-Bourland (“From Mystery to Parody: *CMA*”, *Symposium*, 1985, 244), sino todo lo contrario. R. Predmore: “Muchas casualidades tienen su explicación racional” y algunas son evidentemente creadas por los que no quieren intervenir. El alcalde, por ejemplo, “no se dio prisa” (175); el cura tuvo que ir al encuentro del obispo (131) (“El mundo moral de *CMA*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 130, 1982, 706). Piensan de otro modo muchos críticos: “...esta nueva tragedia griega, surcada de coincidencias funestas y de presagios irrevocables...; los hilos del azar tejen la trama de un destino, como todos, implacable...el *fatum* impera de nuevo” (J. G. Cobo Borda, *Para llegar a García Márquez*, Santa Fe de Bogotá, Temas de Hoy, 1996, 121, 128; Williams, 136; Hart, 47; Rodríguez de Vergara, 89, 91; A. López de Martínez, “El neorealismo de Gabriel García Márquez”, *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*, 244, entre otros). El que García Márquez tenga ciertas supersticiones, como algunos sugieren (Hart, 44), no desaprueba el hecho de que los “presagios”, como preanuncios de la muerte de Santiago Nasar, son ridículos, irrelevantes, productos de la ignorancia o disculpas conscientes de conductas irresponsables en el trágico suceso. Las interpretaciones tanto de los personajes de *CMA* como de algunos críticos (Méndez-Ramírez, 937-8) de todos esos “presagios” son patentemente arbitrarias. Otra cosa son los “presagios” o sueños de individuos ya predispuestos a ellos por sus problemas personales, como se representa a menudo de modo impresionante en el teatro áureo.

de continuo con mutua cínica especulación, se rastrea con maliciosas adivinanzas y sospechas en las mentes igualmente suspicaces y maliciosas de los otros, “predispuesta para encontrar segundas intenciones” (44), o cualquier brotadura de chisme a su costa. Todos son rehenes, prisioneros de todos y, ante todo, de sus propias patológicas obsesiones, de sus “miedos aprendidos” (119), en esta alucinante mazmorra de la infame, cruel “fama” y de su abominable instrumento, el “qué dirán”. En suma, casi todas esas “coincidencias” fueron determinadas, en realidad, por el anuncio de Pedro y Pablo de emprender la venganza pundonorosa y por la anticipación y complacencia perversas, mórbidas del pueblo de verla efectuada, bajo el pretexto superchero del honor. Todas esas “coincidencias” se constituyen en la notoria “Fatalidad”, a cuyo inescrutable, cruel capricho se atribuye, por malicia o ignorancia, todo lo ocurrido, a veces en nombre de una sabiduría filosófica que es, en realidad, sólo una estrepitosa bobería: “la fatalidad nos hace invisibles” (147). Sin el conveniente disfraz de la “Fatalidad” se nos revela con toda claridad la complicidad del pueblo en el crimen o, cuando menos, su renuncia a la propia voluntad y conciencia.³⁸

A veces se opina que *CMA* es una parodia del drama de honor español y, en particular, del calderoniano, sin explicarse satisfactoriamente en qué sentido lo sería y a qué razones respondería tan anacrónica parodia literaria en esa remota región rural de Colombia.³⁹ Ante todo, cabe recordar que en el teatro áureo español, además de célebres obras, en que el honor se identifica con la moral, la virtud y la dignidad

En *El pintor de su deshonra*, por ejemplo, la esposa sueña con que su marido va a matarla, poco antes de que esto ocurra, con muy buena razón, pues vive de continuo en tal miedo. Los “presagios” de tipo simbólico-poético a menudo responden a condiciones análogas, (En: *El príncipe constante*, dice D. Fernando, en nombre de Calderón, que “los agujeros...” no son “para cristianos” (Jornada primera, escena sexta).

³⁸ Muchos críticos se atienen a la explicación de la tragedia por la “Fatalidad” (Rama, Williams, Hart, Cobo Borda, López de Martínez, J. Rufinelli, “*CMA*: historia o ficción”, *En el punto de mira*, 289, entre otros), pero otros perciben claramente la relación de la irracionalidad y la ignorancia y sus consecuencias, que el pueblo atribuye a la “Fatalidad”, al destino, al azar, etc. (Pellón, 403, 405; Penuel, 763; Alvarez-Bourland, 220; Predmore, 706, entre otros). Dice, con gran acierto Penuel: “The town’s collective character is its fate...; the town’s submission to the perverted values of its culture” (763). También el autor quizás atribuye inicialmente la tragedia a las “coincidencias” y a la “fatalidad” (126), pero su reconsideración de todo lo ocurrido le hace comprender claramente las verdaderas causas, que no tenían nada que ver con la “Fatalidad”. En las interpretaciones del drama de honor áureo prevalecen asimismo las que atribuyen los trágicos desenlaces a las coincidencias, al azar, a la fatalidad, pero de acuerdo con otras perspectivas críticas, con que coincidimos, al menos algunos dramaturgos las atribuyen más bien a factores humanos (ver, por ejemplo, *Los comendadores de Córdoba*, *El castigo sin venganza* de Lope; *El mayor monstruo los celos* de Calderón). Dice a este propósito un personaje de *El amor constante* de Guillén de Castro: “Hacéis siempre a vuestro modo / siguiendo injustas querellas, / y después a las estrellas / echáis la culpa de todo”.

³⁹ El más detenido estudio de tal “parodia” es el ya citado de Méndez-Ramírez, en que se hacen algunas valiosas observaciones y otras que, a nuestro juicio, quedan desvirtuadas por no considerarse atentamente los contextos de los paralelos sugeridos. Las semejanzas superficiales a menudo resultan irrelevantes. Ante todo, no queda clara la premisa fundamental: “a recast of a serious work for satirical purposes, directed, however, not against the model, but aimed at ridiculing contemporary customs or politics” (934). ¿Por qué necesitaría García Márquez “recast” los dramas de honor áureos, cuando la realidad cotidiana de su pueblo le proporciona todos los mismos elementos esenciales del pundonor antiguo? *CMA* documenta un asunto pundonoroso real, ocurrido, totalmente independiente del teatro áureo español. De que haya semejanzas entre el pundonor teatral y el del pueblo colombiano, que en efecto estamos señalando es, claro está, otra cosa.

humana (*Fuenteovejuna*, *El alcalde de Zalamea*, *El príncipe constante*, por ejemplo), hay otras, asimismo de las más célebres, en que el honor, precisamente por no identificarse con dichos valores, se critica, satiriza y parodia. Al menos desde ciertas recientes perspectivas críticas, ya el primer drama de honor en España, la *Ymenea* de Torres Naharro (1517), constituye una poderosa condena de la venganza pundonorosa, provocada por una ofensa sólo supuesta, y basada en la identificación del honor con la opinión ajena, con el “qué dirán”.⁴⁰ Con el estímulo parcial de esta obra o sin él en absoluto, en las décadas sucesivas y particularmente en el siglo siguiente, se reitera la misma condena severa, aunque a menudo de modo más sutil o ambiguo, en dramatizaciones de casos trágicos de personas buenas, virtuosas, honradas, en su mayoría mujeres, que viven en perpetua angustiada ansiedad por la omnipresente suspicacia que pesa sobre ellas como una espada de Dámocles, inocentes de las deshonras de que se las acusa, víctimas de atroces matanzas por parte de maridos o hermanos evidentemente acomplejados por su patológica sensibilidad o por sus propios defectos e insuficiencias personales: ciega obsesión, vanidad machista, celos, impotencia, inseguridad, libertinaje, disolución moral, etc. Considérense los maridos y los hermanos de *Ymenea* de Torres Naharro; *El castigo sin venganza*, *Los comendadores de Córdoba* de Lope; *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, *El mayor monruo los celos*, *La dama duende* de Calderón, para mencionar sólo algunos notorios ejemplos. Las venganzas por la honra, que más bien parecen asesinatos crueles, adquieren su carácter particularmente grotesco al pretender a veces relacionarse de algún modo con la fe cristiana (*El médico de su honra* de Calderón, por ejemplo). Esa terrible “Fatalidad” que todos los pundonorosos suelen culpar tanto por la deshonra de que se creen víctimas como por la atroz venganza que emprenden, se nos revela como mera conveniente racionalización de un modo de pensar y actuar patentemente irracional e inmoral. La “Fatalidad” corresponde evidentemente sólo a las debilidades, a los prejuicios y vicios de los pundonorosos. La forma cómica en que a veces se trata la patológica, injustificada preocupación con el honor no disminuye la seriedad del propósito ético, crítico (*El castigo del discreto* de Lope; la *Entretenida* y algunos *Entremeses* de Cervantes, por ejemplo).⁴¹

Menéndez Pidal y otros ilustres eruditos critican al lector que encuentra “odiosos” o reprehensibles en cualquier sentido a “los protagonistas de las venganzas maritales” y su “idea del honor” en las comedias del Siglo de Oro, pues tal actitud crítica surgiría, según ellos, de una radical incomprensión del hombre moderno, viciado por la visión libertina del siglo XVIII, por un modo de vida pretérito diferente.⁴² Resulta fácil achacar al hombre moderno tal incomprensión, pero ¿cómo explicar la condena de los extremos del pundonor por parte de escritores y moralistas del Siglo de Oro: Alemán, Cervantes, Lope y, en particular, todos los autores de vinculación erasmista que de ese tópico tratan? ¿No sería quizás porque los comprendían, angustiados, demasiado bien? Menéndez Pidal explica: “La novela, destinada a la lectura privada, invitaba a la reflexión condenatoria de una venganza sangrienta, mientras el teatro exigía entregarse

⁴⁰ Ver nuestro estudio citado en la nota 30.

⁴¹ Ver nuestros estudios de estas obras cervantinas en *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.

⁴² Menéndez Pidal, 145, 150.

a los sentimientos de mayor efectismo.... La novela, pues, y no el teatro, es campo apropiado para protestas contra la venganza de honor".⁴³ Coinciden con este juicio muchos críticos y, entre ellos, A. Castro, quien subraya que el teatro evita dramatizar la actitud racional y moral contra el honor como reputación, porque no representaba la opinión mayoritaria ni ofrecía las mismas posibilidades de sensacionalismo escénico.⁴⁴ En efecto, el dramaturgo de éxito es un conservador en el sentido de que presenta en la escena lo que su público ya siente y piensa. Sin embargo, ¿quiere esto decir que al escribir una obra de teatro suprime siempre su propia visión moral, que en muchos casos documentables es enteramente opuesta a la de su público? Esto es posible sólo por excepción, pues "la moral no es cuestión de géneros literarios".⁴⁵ Especialmente los estudios de Alexander A. Parker sobre Calderón han venido a recordarnos que las ideas del dramaturgo sobre el honor son a veces muy diferentes de lo que sugiere la estructura superficial de la obra. Hasta la aparente exaltación de la venganza puede revelarse ingeniosamente irónica, como una inherente reprensión moral de sí misma. La ambigüedad, la comicidad de muchos fillos, con que se dramatiza a veces el concepto del honor, las conclusiones "felices" que tan problemática y dudosa felicidad representan, son algunos de los elementos que apuntan a la disconformidad del autor al menos con parte de su público. Es muy probable que a menudo este público encontrase loables en una obra precisamente aquellas ideas y acciones que para el autor eran del todo reprobables. La comedia del Siglo de Oro revela así una capacidad excepcional de expresar de manera artísticamente coherente visiones distintas del mundo, que no revelan de inmediato su mutua incompatibilidad y que se ofrecen así como un "vehículo pequeño" y un "gran vehículo" para el pensamiento, según la distinción de Ortega y Gasset.⁴⁶ Así, el hecho de que la sociedad que rodea al pundonoroso aplauda sus truculentos actos en nombre del honor, no significa necesariamente que el autor quiera presentar éstos como loables de verdad. A menudo con ellos se dramatiza más bien una terrible obsesión colectiva, producida por el total abandono de la razón, por el olvido del espíritu de Cristo, que desorienta aun al individuo mejor intencionado, estimulándolo a cometer sus propios crímenes. Se dramatiza la muerte del alma que es, en efecto, la verdadera tragedia, desde el punto de vista cristiano.⁴⁷ La declaración de Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* de que en el teatro los "casos de la honra...mueven con fuerza a toda la gente" se refiere tanto a las reacciones "colectivistas" de la masa irreflexiva, aprobatorias de las violencias pundonorosas, como a las "individualistas", condenatorias de las mismas. Creemos que en el Siglo de Oro el pundonor no era un mero tema teatral y que la gran apetencia popular por su dramatización en la escena reflejaba una preocupación intensa, corriente, activa por "los casos de la honra" en la vida real, cotidiana. Según ya se ha

⁴³ Ibid., 160-1.

⁴⁴ A. Castro "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII", *Revista de filología española*, 1916, 44.

⁴⁵ A. Castro "La ejemplaridad de las novelas cervantinas", *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957, 372-3.

⁴⁶ J. Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1957, t. IV, 146.

⁴⁷ Las últimas consideraciones se encuentran, ampliadas, en nuestro estudio sobre *Ymeneá*, en *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro* (ver nota 30).

dicho, el dramaturgo suele representar lo que el público ya siente y piensa, lo que a éste ya es familiar⁴⁸. Una valiosísima prueba de ello es precisamente *CMA*, pues, inspirada en un suceso real, comprueba la existencia de esa particular sensibilidad pundonorosa de la España antigua, reflejándola preservada intacta en la sociedad rural contemporánea de Colombia, a todas luces, sin interferencias significativas por parte del pundonor como tópico teatral.⁴⁹ Esa sensibilidad pundonorosa, como tantos otros elementos fundamentales del carácter español, vino al Nuevo Mundo ya con los primeros conquistadores y colonizadores, es decir, en una época precalderoniana y, en efecto, anterior aún a las más tempranas representaciones teatrales españolas del pundonor. *CMA* sugiere, por lo menos con referencia a ciertas zonas rurales de Hispanoamérica, que a través de los siglos esa sensibilidad se mantuvo inalterada en todas sus notorias manifestaciones, pero tendiendo a debilitarse siempre más como sentimiento, a sustentarse en el mero alarde y gesto pundonorosos, a convencionalizarse y a democratizarse en un aspecto aparentemente excepcional. En España, “según las ideas medievales, el noble es honrado, es decir, tenido en intachable opinión, por el hecho de su nacimiento...; por el contrario...el villano no puede sentir como un noble la misteriosa, la inmensa solidaridad social y familiar de los problemas de la honra... *La culpa de un rústico en él se acaba*”.⁵⁰ Ahora bien, en *CMA*, la preocupación con la honra se personifica en la gente común, particularmente los hermanos Vicario, carniceros de profesión. Pretensiones pundonorosas en individuos socialmente tan “infimos” sólo podrían ser objetos de burlas y sátiras en la España de la Edad Áurea.⁵¹ Entonces, ¿cómo se explica la presunción de “honra” en los rústicos o burgueses de *CMA*? Son múltiples y complejas, sin duda, las razones históricas, políticas, sociales, económicas, psicológicas, morales que debieran estudiarse a fondo para comprender el concepto, o más bien, los conceptos del honor hispanoamericanos en sí y en sus precarias relaciones con los de la antigua Madre Patria a través de los siglos. Una de ellas se nos insinúa con gran insistencia. En el Nuevo Mundo, en proceso de continuo poblamiento de gente de todos los rincones de España, a menudo entre sí por completo extrana, y mediando la gran distancia del Atlántico, ¿no habría sido quizás siempre bastante fácil, para el individuo que se lo hubiese propuesto, pretender cualquier

⁴⁸ Se ha debatido ya mucho el “realismo” de las venganzas pundonorosas en el teatro respecto a la vida cotidiana (ver, por ejemplo, C. A. Jones, “Honor in Spanish Golden Age Drama: Its Relation to Real Life and to Morals”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 35, 1958, 199-210); M. Stroud, “Further Considerations of History and Law in the Wife-murder Comedias”, *Hispanic Journal*, (8) 1987, 21-38. Para los que piensan que se trataba tan sólo de un tópico literario, es oportuno recordarles casos semejantes, de particular brutalidad, por razones idénticas, en nuestro propio tiempo, en Palestina, Jordania, (ver, entre otras informaciones, el artículo “Druse Honor Killings...”, *Austin American-Statesman*, December 21, 1995, A34) y, subrayemos, en el pueblo colombiano de García Márquez.

⁴⁹ Claro que el teatro áureo español dejó su huella en el Nuevo Mundo, particularmente en los escritores barrocos (Sor Juana) pero tales contactos culturales, artísticos, de carácter más bien individual, no pudieron forjar una psique colectiva, popular.

⁵⁰ Menéndez Pidal, 162.

⁵¹ *Ibid*: “El villano, salvo poquísimas excepciones, solía ser un tipo meramente cómico...en las comedias españolas...”. Peribáñez, protagonista de un drama de honor, es un labrador, pero “villano muy honrado”. Excepción del mismo tipo es Pedro Crespo, alcalde de Zalamea. *Fuenteovejuna* dramatiza “el honor colectivo de un pueblo” (163), que es, de hecho, su dignidad existencial. Excepciones que confirman la regla. De los pundonorosos de *CMA* dice Kercher: “absurd [el código de honor] especially because it plays out with the lower classes” (100).

misión religiosa se hace relevante en la obra, al considerarse que la palabra evangélica del amor y del perdón no se utiliza en absoluto para disuadir de la venganza pundonorosa. ¡Todo lo contrario! De que esta actitud anticristiana frente al honor en los representantes de la Iglesia Católica en el Nuevo Mundo es, asimismo, al menos en parte, herencia de la Madre Patria, lo sugieren los notorios casuístas españoles de los siglos XVI y XVII.⁵⁷ Para todos estos falsos o extraviados religiosos, antiguos y modernos, cantan todos los gallos del pueblo en *CMA* (26), evocadores del gallo de S. Pedro, traidor de Cristo.⁵⁸

Se especula a menudo acerca de la relación entre historia, periodismo y ficción en *CMA*.⁵⁹ No cabe duda, hay diferencias significativas de hechos y detalles entre los acontecimientos reales y los de su versión novelística, pero las modificaciones y cambios, lejos de falsear la historia, la documentan de modo aun más incisivo y preciso, revelando sus fundamentales, íntimas razones. Lo explica García Márquez mismo—coincidiendo, esencialmente, con la distinción aristotélica entre Historia y Poesía y de sus respectivas funciones—cuando habla de la realidad básica de todas sus obras, que, no obstante, no es idéntica a la realidad inspiradora. Esta aparece poéticamente “transmutada”, produciendo una imagen aun más verídica de la realidad.⁶⁰ *CMA* es así una novela que tiene también valor de auténtica *crónica* histórica, específicamente sobre ciertas actitudes multiseculares frente a la vida en ciertas regiones del Nuevo Mundo, debidas, en gran parte, a la herencia cultural de la Madre Patria. En cuanto revela la verdadera relación entre el trágico suceso y sus deplorables causas, es, en cuanto éstas perduren en la sociedad, simultáneamente, una profecía de otras muertes inexorables en el futuro que pueden ya anunciarse con precisión de auténtica “crónica” histórica.⁶¹ Sólo las causas de estas muertes, es decir, la ignorancia, la estupidez, el extravío espiritual, la renuncia a la razón y a la propia voluntad, combinadas en la ciega, absurda obsesión pundonorosa, constituyen esa “Fatalidad” que muchos culpan injustamente de caprichosa y cruel, sin comprender que ellos mismos la han determinado, que está en ellos mismos. Esta es la verdad terrible que el autor de seguro intuyó desde el principio y que viene a verificarla en el ánimo de su pueblo, muchos años después.⁶² Muchos todavía no han comprendido bien su culpa y quizás nunca la comprenderían bien, aunque cierto buen instinto natural⁶³, sobreponiéndose al automatismo de su obsesión pundonorosa, les hace sentir en lo hondo de las entrañas el mal en que de un modo u otro han participado. A casi todos se les ha pegado el

⁵⁷ Castro, “Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII”.

⁵⁸ Penuel, 757; P. L. Avila, “Una lectura de *CMA*”, *Casa de las Américas*, sept.-oct. 1983, 31-2.

⁵⁹ Hart, 17; Alvarez-Borland, 592; McQuirk, 171; Ruffinelli, 278; y, en efecto, en casi todos los estudios acerca de *CMA*, al menos de modo transitorio, hay consideraciones sobre este problema.

⁶⁰ Sobre la verdad poética que se revela superior a la histórica que aquélla moldea, véanse nuestros estudios sobre *Numancia* y *El trato de Argel* en nuestro libro *El teatro de Cervantes*. El acercamiento literario de García Márquez a la realidad es, esencialmente, semejante al de Cervantes.

⁶¹ Entre las muchas consideraciones del sentido de esta “Crónica”, raramente se intuye la implicación indicada: “Already introduces the future in the past” (Hart, 26; Mottram, 19; Penuel, 759), pero casi todos perciben su carácter excepcional (Rodríguez de Vergara, 84: “hecho único”).

⁶² García Márquez “is probing insistently into the memory and psyche of the people concerned” (Mottram, 15).

⁶³ A los sanos, “más profundos instintos” de este pueblo se refiere también Lemaître (235).

“olor” del crimen, de la sangre de la víctima, que los persigue por todas partes y los atormenta como las Furias a Orestes, como la conciencia culpable a Caín, fratricida. Por el propósito de hacer pesar la culpa en la conciencia de todos y de amonestar a ésta para el futuro, *CMA* se concluye con una descripción, reiterada, de la masacre de Santiago Nasar, en todos sus horriblos detalles, confiriendo así a las últimas páginas una función análoga a la del “olor” que persigue al pueblo. Renuncia intencionada a cualquier catarsis, sustituida por una esperanzada anagnórisis psicológica y moral.⁶⁴ De tal anagnórisis participa también el autor, quien al fin comprende con claridad que los culpables son simultáneamente, en gran parte, también víctimas, víctimas de una herencia cultural que es perjudicial para la salud espiritual y física, y de la cual Hispanoamérica debiera separarse, independizarse moralmente. Esta anagnórisis, acompañada de la intuición, que algún que otro individuo ya tiene, de que “la honra” verdadera es “el amor” (127) representa la mejor esperanza contra el absurdo proceder que se designa por muchos como honor.⁶⁵

Independientemente de la familiaridad de García Márquez con las obras de Calderón y de su modo de interpretarlas, nuestra lectura nos sugiere que los dos grandes escritores están hermanados en su propósito de desmitificar y condenar en sus respectivas sociedades el “honor” que no es “amor” y, por eso, ni siquiera honor verdadero. Este es el sentido del auténtico “honor calderoniano”, que es también el de García Márquez y que no debe confundirse con el de sus absurdos personajes pundonorosos.

University of Texas, Austin

⁶⁴ Nos dejan muy perplejos las siguientes opiniones: “last pages [de *CMA*] totally anticlimactic” (Alonso, 260); “Playful ending” (Alvarez-Borland, 225); García Márquez “deja inconclusa la obra...no da solución” (Hernández de López, 215). A veces se hacen referencias a la “restauración de la armonía”, a la “purificación”, como en los sacrificios primitivos (Rama y otros). Este paralelo no carece de interés, percibiéndose en ello la gratificación de los instintos más animales, en suma, a la humanidad bestializada. Sorprendentemente, en su muy inteligente estudio, Millington concluye que “by opting for this ending, the narrator underwrites to a considerable extent the very codes which seem to produce such an unfortunate outcome” (80). García Márquez mismo explica que decidió acabar la novela con la escena del asesinato, y no con la de la reconciliación de Angela y Bayardo, pues no se trata principalmente de una historia de amor, por importante que ésta sea (Ver Girgado, 89). Esta descripción del crimen, llena de horripilantes detalles, que es de seguro “one of the most powerful murder scenes in modern literature” (Penuel, 765), tiene, repetimos, el patente propósito de sacudir la conciencia. Ver también la excelente tesina de J. E. Wright, *CMA: A Modern Literary Interpretation of Hispanic Honor*, The University of Texas, 1994, que tuve el privilegio y placer de dirigir.

⁶⁵ Algunas conclusiones semejantes en Méndez-Ramírez (940). Atraídos por las nuevas modas de la crítica literaria, algunos lectores de *CMA* insisten en el “proceso artístico”, desdendiendo el contenido ideológico, desentendiéndose del hecho fundamental de que la metáfora no tiene sentido alguno y que ni puede identificarse como tal, sin enjuiciarse en su relación con el tema. Observación perogrullesca, sin duda, pero todavía oportuna. García Márquez: “...tenía la convicción de que toda buena novela debía ser una transposición poética de la realidad...; yo creo que la técnica y el lenguaje son instrumentos determinados por el tema de un libro...; la fuente de creación al fin y al cabo es siempre la realidad, y la fantasía, o sea la invención pura y simple..., sin ningún asidero en la realidad, es lo más detestable, que pueda haber...; No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad. Lo que sucede es que yo también tengo una formación ideológica...; la gran contribución política del escritor es...ayudar a que através de su obra, el lector entienda mejor cuál es la realidad política o social de su país o de un continente, de su sociedad” (ver Girgado, 195-200).