



Université d'Ottawa • University of Ottawa



Université d'Ottawa • University of Ottawa

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES

FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Julie SCHOENHERR

AUTEUR DE LA THÈSE - AUTHOR OF THESIS

M.A. (Spanish)

GRADE - DEGREE

Department of Modern Languages and Literatures

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT - FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

TITRE DE LA THÈSE - TITLE OF THE THESIS

Aprobación y desaprobación del honor a la luz de la narratología:
estudio comparativo de *El alcalde de Zalamea* de Calderón y
Crónica de una muerte anunciada de García Márquez

J. G. Renart

DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS DE LA THÈSE - THESIS EXAMINERS

F. De Diego

R. Grutman

J.-M. De Koninck, Ph.D.

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES
SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES

SIGNATURE

DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE
AND POSTDOCTORAL STUDIES

**Aprobación y desaprobación del honor a la luz de la narratología:
estudio comparativo de *El alcalde de Zalamea* de Calderón
y *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez**

by Julie Schoenherr

Supervisor: Professor J. Guillermo Renart
Department of Modern Languages and Literatures
University of Ottawa

Thesis submitted to
the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies
in partial fulfillment of the requirements
for the M.A. degree in Spanish

©Julie Schoenherr, Ottawa, Canada, 2003



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

Acquisitions et
services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 0-612-91929-3

Our file Notre référence

ISBN: 0-612-91929-3

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this dissertation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de ce manuscrit.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the dissertation.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Abstract

This thesis examines honour as a central theme in narrative passages of *El alcalde de Zalamea* (circa 1642), a seventeenth-century play by Spain's Pedro Calderón de la Barca, and in *Crónica de una muerte anunciada* (1981), a short novel by Colombian Gabriel García Márquez. By means of a comparative study, and using narratology as the primary theoretical and methodological frame, this theme is explored through the analysis of both works at three different "levels" –that of the characters, the narrators, and the implied authors– with the intention of revealing the distinct contrast between the ideology expressed at all levels and, ultimately, at the level of the respective implied authors as the embodiment of the works' ideologies, in regards to honour as a socially-regulated code of conduct. An important portion of this analysis is dedicated to discussing the relationship between the fictional components of these works and their symbolic meaning in the external or "real"/non-fictional world in connection with said ideology.

Acknowledgements

As is the case with any creation, this thesis did not result from my work alone, but rather from the contributions and inspirations of many. I would first like to thank Professors Gastón Lillo and Rosalía Cornejo Parriego, in whose classes I was first introduced to *Crónica* and *El alcalde* and who, together, sparked the original idea for my thesis. I would also like to thank Professor Rodney Williamson, whose courses in pragmatics and discourse analysis were also fundamental in my pursuing of this topic, and Professor José Ruano de la Haza for both his suggestions and encouraging feedback throughout my writing process. That said, I extend a sincere thank you to all the professors in the Department of Modern Languages and Literatures who taught me well in both my undergraduate and Masters years and who have brought me to this point in my education, as well as to the members of my defense committee.

To Professor J. Guillermo Renart: how to thank you for the countless hours you have spent with me on this thesis? It was you who first put the idea in my head that I could do an M.A. degree, and you have surpassed all expectations as a thesis supervisor, acting as my editor, personal Spanish-English dictionary and thesaurus, story- and joke-teller, and confidence instiller. Gracias Profesor, por su paciencia, por su generosidad, por su sincero interés en mi trabajo, por creer en mis habilidades, y por haberme ayudado a escribir una tesis de la cual puedo estar orgullosa.

To my parents, for teaching me to love both books and languages from an early age, and for the many, many learning opportunities they have provided me throughout my life.

To glen: may we look back on our M.A. years as a challenging but fulfilling time in our lives. I'm proud of both of us, and am happy knowing that this will be but one of many milestones for us. Next stop, Buenos Aires...

To those who have contributed in ways of which they were unaware: friends, colleagues, and strangers who helped me improve my Spanish and/or who lent their intellectual and moral support.

Finally, I humbly dedicate this thesis to the great Pedro Calderón de la Barca and Gabriel García Márquez, both supreme writers of their time, who have given me –and many others– great enjoyment and enlightenment from their work.

INDICE

Capítulo 1: Introducción.....	1
Marco teórico.....	3
Estatus del narrador.....	4
Postura perceptual.....	5
Postura frásica.....	8
Postura informacional N-P.....	10
Autor implícito/inferido; lector implícito/inferido.....	11
La pragmática.....	11
Postura ideológica.....	12
La implicatura y los actos de habla.....	14
Conclusión.....	16
Bibliografía empleada.....	17
Honor y honra.....	18
Ideología del honor.....	20
<i>El alcalde de Zalamea</i>	23
<i>Crónica de una muerte anunciada</i>	25
Capítulo II: Derecho de venganza: las posturas ideológicas de los personajes-narradores y otros personajes relevantes de <i>El alcalde de Zalamea</i>.....	29
Postura ideológica del Capitán.....	31
Postura ideológica de Isabel Crespo.....	35
Postura ideológica de Pedro Crespo y de su hijo Juan.....	43
Conclusión.....	56
Capítulo III: Narraciones de un pueblo culpable: las posturas ideológicas de los personajes-narradores y del narrador básico de <i>Crónica de una muerte anunciada</i>.....	58
Postura ideológica de Santiago Nasar.....	59
Postura ideológica de Bayardo San Román.....	63

Postura ideológica de Ángela Vicario.....	68
Postura ideológica de Pablo y Pedro Vicario.....	72
Postura ideológica del narrador.....	76
Conclusión.....	84
Capítulo IV: Aprobación indirecta, desaprobación deliberada: las respectivas posturas ideológicas de los autores implícitos de <i>El alcalde de Zalamea</i> y <i>Crónica de una muerte anunciada</i>.....	86
<i>El alcalde de Zalamea:</i>	
Postura ideológica del autor implícito acerca del referente interno.....	87
Postura ideológica del autor implícito acerca del referente externo.....	95
<i>Crónica de una muerte anunciada:</i>	
Postura ideológica del autor implícito acerca del referente interno.....	99
Postura ideológica del autor implícito acerca del referente externo.....	107
Conclusión.....	111
Capítulo V: Conclusión.....	113
Bibliografía:	
Obras citadas.....	118
Otras obras consultadas.....	124

Capítulo I: Introducción

“... los asuntos de honor son estancos sagrados a los
cuales sólo tienen acceso los dueños del drama.”
-*Crónica de una muerte anunciada*

La pérdida y recuperación del honor, un tema común de la tradición literaria hispánica, está estrechamente ligada al rito social: se regula conforme a una ideología rígida y preestablecida que exige acciones y reacciones específicas e impuestas por la sociedad. Los papeles de los personajes que participan en este rito están también marcados por el rigor y la imposición: siempre se trata de un Deshonrador (el que transgrede las leyes del honor), una Deshonrada (la víctima femenina) y su Vengador (normalmente el padre o un hermano) que tienen que interactuar dentro de las reivindicaciones impuestas por la ideología del honor, sean cuales fueren las circunstancias o los verdaderos deseos de los que están implicados. Bien sabido es que el honor es tema de numerosas obras de teatro del Siglo de Oro, pero no deja de tratarse también en obras narrativas del mismo periodo y de otras épocas. Esta tesis examinará el tratamiento de este tema en un texto narrativo moderno y en pasajes narrativos de un texto teatral del Siglo de Oro; en ellos no sólo se presenta la ideología del honor genéricamente, sino también con diferencias específicas entre las posturas ideológicas de los diversos personajes.

El presente trabajo es un estudio comparativo de *El alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón de la Barca y *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez. A pesar de ser no sólo obras de géneros distintos sino también de épocas y continentes diferentes, me interesa aquí su tratamiento de un tema común, el código del honor, que abarca el proceso de venganza y la ideología que lo sustenta. Por lo que se refiere a la obra de Calderón, examinaré

varios fragmentos narrativos clave de la Jornada Tercera; también analizaré la caracterización de los personajes a través de la obra entera, siempre con la intención de exponer las diversas posturas ideológicas ante el código del honor. En cuanto al texto de García Márquez, lo analizaré en su totalidad, ya que me parece que la obra entera está cargada de la idea de la inevitabilidad de la muerte del supuesto violador, subrayando así la rigidez del código del honor. Mi objetivo principal, entonces, es examinar el funcionamiento narrativo de estos textos para mostrar cómo dicho funcionamiento conduce, en el texto de Calderón, a la aprobación de la ideología del honor, y en el caso de García Márquez, a la desaprobación de la misma ideología. Con este fin, emplearé los instrumentos metodológicos que proporciona la narratología, integrando en ella otros componentes, el pragmático en especial (también el estilístico), a fin de elucidar las posturas ideológicas que se sitúan en los tres niveles: el nivel del personaje, el del narrador, y el del autor implícito.

Creo también que es necesario, antes de empezar este estudio, reconocer brevemente mis propios límites ante el tema del honor: como explica Dunn, hay académicos que rechazan la idea de estudiar la obra de Calderón desde una “perspectiva moderna”(27-28), y ahora que hace más de veinte años que García Márquez ha escrito *Crónica*, supongo que se podría decir lo mismo en cuanto al estudio de ésta. Mientras que este trabajo es, en todo lo que se me alcanza, una reflexión seria sobre la ideología del honor en ambas obras, no puedo negar el hecho de que mi propia perspectiva –como mujer anglo-canadiense del siglo XXI– influirá en mi interpretación de estas obras, que es sólo una entre muchas. Al fin y al cabo, como justamente ha de explorar mi trabajo, estamos todos sometidos a las limitaciones de nuestras propias perspectivas...

Marco teórico

La perspectiva teórico-metodológica que propongo para el examen del tema del honor en *El alcalde de Zalamea*, una obra teatral, y en *Crónica de una muerte anunciada*, una novela corta, será principalmente narratológica, entendiendo la narratología como la teoría de lo narrativo de un texto. Como observan varios críticos, no sólo se encuentra narratividad en géneros como el cuento o la novela sino en muchos otros: Bal habla justamente de una “omnipresencia” de la narrativa en nuestra cultura (221), y Abbott, citando a Barthes, hace hincapié en el hecho de que “narrative is present in myth, legend, fable, tale, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, mime, painting [...], stained glass windows, cinema, comics, news items, [and] conversation” (1). El mismo Abbott define la narrativa como “the representation of an event or a series of events” (12), y precisa: “‘Event’ is the key word here [...]. Without an event [...] you may have a ‘description,’ an ‘exposition,’ an ‘argument,’ a ‘lyric,’ some combination of these or something else altogether, but you won’t have narrative” (*ibid.*). Abbott también señala que el *grado* de presencia de la narratividad está sujeto a la subjetividad del receptor, ya que, “as with many issues in the study of narrative there is no definitive test that can tell us to what degree narrative is present” (22). Es indudable, pues, la presencia de la narratividad en las obras que voy a examinar, pero el grado de esa presencia pueda ser diferente en ellas o en partes de ellas, lo cual puede implicar una diferencia con respecto a los aspectos narratológicos que sea más relevante estudiar en cada caso. Propongo para dicho estudio, entonces, el uso de la narratología, integrando en ella otros componentes, el pragmático en especial (también el estilístico); mi objetivo es analizar los tres niveles de

postura ideológica (del personaje, del narrador, y del autor implícito) presentes en ambas obras. Aquí empezaré describiendo los aspectos propiamente narratológicos que he de examinar, y después definiré los que son más bien pragmáticos; mi objetivo será demostrar, a lo largo de mi estudio, cómo dichos aspectos contribuyen a la expresión de la postura ideológica sobre el código del honor en las dos obras en cuestión.

Estatus del narrador

Según Lanser, el estatus del narrador se define como la relación entre el narrador y su narración, es decir, la autoridad que tiene en relación con lo que narra; dicha relación, explica Lanser, abarca varios aspectos a tenerse en cuenta.¹ En primer lugar, un narrador puede ser, o bien heterodiegético (no ser personaje en la historia narrada) o bien, como es el caso en *Crónica* y *El alcalde*, homodiegético (ser personaje de la misma historia que narra). Normalmente en el caso del primero, dicha posición heterodiegética implica privilegio para conocer las percepciones de los personajes (se habla, a veces, de “omnisciencia” en tal clase de narrador), mientras que un narrador homodiegético está limitado al conocimiento de sus propias percepciones únicamente. Al narrar, ambos narradores pueden referirse al contenido de su relato respetando o falsificando el carácter inmediato o mediato de su percepción de dicho contenido. Lo que concierne a los textos de que me ocupo es el narrar como si se hubiera percibido directamente –relato diegético o intradiegético en la terminología de Genette– lo que en realidad no se percibió directamente sino nos fue relatado por un tercero –lo cual, en la misma terminología,

¹La primera parte del capítulo cuarto de *The Narrative Act* (149-174) ofrece una explicación detallada de este asunto.

sería un relatoseudodieético: el que adopta la forma de relato diegético cuando en realidad es meta- o intra-intradiegético (Genette, 227-237); en este tipo de relato nos encontramos una y otra vez en *Crónica*.

Otro aspecto a considerar es el carácter diegético o mimético de la autoridad del narrador. La autoridad diegética sólo puede pertenecer al narrador heterodiegético, dotado de privilegio cognicional, pues emana de este privilegio, que le da un carácter virtualmente infalible en lo que concierne al relato de la historia; mientras que la autoridad mimética, aunque también puede ser una característica de este primer tipo de narrador, suele asociarse al narrador homodiegético, siempre y cuando éste narre con honestidad, fiabilidad, y competencia –las tres cualidades que, según Lanser, fundamentan tal autoridad. Como indica la misma Lanser, la posición del autor implícito o inferido, del cual hablaré más abajo, frente a la postura ideológica del narrador (y, deberíamos añadir, de la del personaje), puede variar entre la aprobación total y la desaprobación total. Además, Lanser subraya la importancia de considerar el estatus del narrador en el examen de la postura ideológica de dicho autor implícito, afirmando que, “[b]y reconstructing the narrator’s status according to his or her social identity, authorization, and mimetic authority, the reader creates an image that can in turn be measured against the extrafictional voice [that of the implied author]” (173).

Postura perceptual

En una obra narrativa, es el punto de vista el aspecto que, según Lodge, “is arguably the most important single decision that the novelist has to make” (1992, 26), puesto que determina, en gran parte, cómo se expresará la postura ideológica del autor implícito en un texto dado. El

concepto de “punto de vista” puede ser dividido en varias facetas o (como lo hace Lanser) “posturas,” y una de éstas es la postura perceptual o focalización, es decir, la particular percepción escogida por el narrador. Como indica Renart, la tradicional imagen del filtro aplicada a la focalización sigue resultando iluminadora: un filtro “puede estar en un personaje, o puede estar en el narrador [...], pero siempre es filtro, es decir, operación selectiva, y siempre es el narrador el que le asigna el lugar” (215).² A partir de esa imagen, un modelo posible de focalización que propone el mismo Renart es el siguiente:

(a) focalización no mediatizada por la percepción de un personaje:

- **(a.1)** focalización externa no mediatizada
- **(a.2)** focalización interna no mediatizada

(b) focalización mediatizada por la percepción de un personaje:

- **(b.1)** focalización externa mediatizada
- **(b.2)** focalización interna mediatizada

(c) focalización sobremediatizada por el discurso del personaje

- **(c.1)** focalización externa sobremediatizada
- **(c.2)** focalización interna sobremediatizada

En la focalización (a.1), el narrador presenta su propia percepción del mundo; en este caso el filtro está en el narrador y no en el personaje (por ejemplo, si un narrador dice, “Juan caminó por la calle con María,” describe a Juan sin penetrar las percepciones de este personaje). En (a.2), también se trata de la percepción del narrador pero esta vez el objeto es interno a la

²Tomaré, a partir de aquí, varios conceptos narratológicos de cursos de Renart sobre teoría de la narrativa, incluso apropiándome, a veces, sin explicitarlo para no caer en un tono repetitivo, de la expresión lingüística que consta en sus textos de curso.

mente del personaje; otra vez, el filtro queda en el narrador (“Juan se estaba enamorando de María sin darse cuenta” indica una situación en la cual el narrador describe un aspecto interno de Juan que éste no puede percibir, es decir, que no está mediatizado por la percepción del personaje).

Por contraste, en la focalización (b) “... el narrador pone el filtro en el personaje –i.e., ... tiene en cuenta la percepción del personaje para sólo mencionar los objetos de esa percepción” (*ibid.*). En (b.1), el narrador describe la percepción que el personaje tiene de su mundo externo (por ejemplo, “Juan miraba a María”) mientras que en (b.2), el narrador penetra en las percepciones internas (ideas, emociones, recuerdos) del personaje (“Juan sintió una alegría inmensa al caminar con María”); en ambos casos, entonces, el filtro está claramente en el personaje, y no en el narrador. Renart añade lo siguiente: “Por cierto, si el narrador confirma o niega que la percepción del personaje sea adecuada, *agrega* a la narración de la percepción del personaje, la narración de su propia percepción: pone así el filtro *también* en sí mismo” (215-216). La confirmación es a menudo implícita: así, en los dos últimos ejemplos, si el co-texto da por supuesto que la presencia de María o el sentir de Juan han ocurrido, entendemos que el narrador confirma que las percepciones de Juan han sido adecuadas.³

En la focalización (c), el discurso oral o mental del personaje, sea reproducido (citado), sea narrativizado, sea transpuesto al discurso del narrador por medio del estilo indirecto subordinado o del estilo indirecto libre (véase “Postura frásica” a continuación), es el que vehicula la focalización. Se trata, entonces, como indica Renart, de un nivel adicional de mediatización, es decir, una doble mediatización: tenemos, en primer lugar, la *percepción* que

³Véase Renart, 213-219 para una explicación completa de focalización (a) y (b).

tiene el personaje de sus propias percepciones; y, en segundo lugar, el *discurso* del mismo personaje que da cuenta de dicha percepción. Tal clase de focalización puede ser, en el caso de (c.1), externa (por ejemplo, “Juan dijo: ‘Veo a María’ ” o “Juan dijo que veía a María”) o, en el caso de (c.2), interna (“Juan pensó: ‘María es la mujer más hermosa que he visto en mi vida’ ” o “Juan pensó que María era la mujer más hermosa que había visto en su vida”). Sólo, pues, podemos hablar de sobremediatización, o bien cuando el personaje con sus propias palabras da información sobre su percepción de sus percepciones, o bien cuando el narrador –en su propio discurso– refiere la información que tal discurso del personaje ha transmitido. La focalización sobremediatizada tiene una importancia especial para mi tema. En efecto, toda narración oral de un personaje queda instalada, por definición, en tal clase de focalización: así, las narraciones de los personajes de una obra teatral como *El alcalde de Zalamea*. Lo mismo ocurre con la narración de un narrador homodiegético –como el de *Crónica*– que es precisamente narrador-personaje: sólo tenemos acceso a sus pensamientos a través de su discurso, nunca de la manera convencionalmente directa (privilegiada) que atribuimos al narrador heterodiegético.

Postura frásica

Una segunda faceta del punto de vista es la postura frásica: la postura que el narrador adopta ante las frases orales o mentales (sinecdóquicamente, el discurso oral o mental) del personaje o, dicho simplemente, lo que hace el narrador con el discurso del personaje. Según Lanser, “the choice of phraseological stance delimits [...] ideological possibilities the text may generate” (185); es decir, esta postura también constituye una parte importante de la expresión de la postura ideológica. En una obra literaria, podemos encontrar uno o varios de los siguientes

fenómenos de postura frásica:

(Ø) el relato de sucesos no verbales (no “discursales,” por ejemplo, una descripción física)

(1) la narrativización del discurso del personaje en el discurso del narrador

(2) la transposición del discurso del personaje al discurso del narrador por:

(2.1) estilo indirecto subordinado

(2.2) estilo indirecto libre

(3) la reproducción del discurso del personaje (estilo directo)

En (1), el narrador describe el acto verbal oral o mental del personaje sin reproducirlo: limitándose a mencionarlo (“conversó,” “reflexionó”), o refiriéndose además al contenido del mismo acto pero sin atenerse al mismo discurso empleado por el personaje (por ejemplo resumiendo el discurso del personaje). La narrativización es parte del fenómeno que la narratología angloamericana ha venido denominando “telling,” que, como señala Lodge, se identifica con el concepto de diégesis de Platón, la cual contrasta con (3), el discurso reproducido, que es la clase por excelencia de “showing” o mimesis (imitación del discurso del personaje).⁴ Como observa Lanser, siempre es una cuestión del punto hasta el cual el narrador se implica en el discurso del personaje: un discurso puramente diegético (narrativizado) es puro discurso del narrador, mientras que el discurso puramente mimético reproduce el discurso del personaje (187). En el caso de la transposición (2), sin embargo, sobre todo con el estilo indirecto libre, se trata de una combinación de discursos, es decir, el del narrador con el del personaje. Aquí la frontera clara entre la diégesis y la mimesis desaparece y en su lugar se

⁴Véase Lodge, 1990, “Mimesis and diegesis in modern fiction” (25-44), y 1992, “Showing and Telling” (121-124).

encuentra una “ ‘dual perspective’ narration” (Lanser) o “the mode of a ‘dual voice’ ” (McHale). Adamson habla de una “sympathetic narrative,” refiriéndose a una de las muchas funciones del estilo indirecto libre, una postura que puede expresar tanto la ironía (y, como consecuencia, una distanciamiento ideológica del personaje por parte del narrador) como la empatía (o identificación ideológica) (McHale, 275). Sea la que fuere la postura frásica empleada por el narrador, lo que es constante, como indica Lanser, es que “[e]ach of the possibilities of phraseology ... implies different means of (re)presenting character and different degrees of distance between the narrator and the textual character(s)” (191), lo cual, desde luego, también implica una variedad de maneras en que se expresa la postura ideológica.

Postura informacional N-P

La tercera postura que he de examinar en este trabajo es la que Renart propone llamar N-P, la postura informacional, que se describe como la relación entre la información que el narrador [N] da y la que el personaje [P] posee. Genette, basándose en Todorov (1966, 141-142) describe tres tipos de postura informacional (189):

- **N > P** (lo que Todorov llama “la vision ‘par derrière’ ”): el narrador da una información mayor que la que el personaje posee.
- **N = P** (“la vision ‘avec’ ”): el narrador da una información igual a la que el personaje posee.
- **N < P** (“la vision ‘du dehors’ ”): el narrador da una información menor que la que el personaje posee.

Parte de mi análisis consistirá, entonces, en el examen de la presencia de esta postura (y las dos

otras que acabo de describir) en las dos obras en cuestión, siempre y cuando sea relevante a la expresión de la postura ideológica con el fin de revelar su contribución a dicha expresión.

Autor implícito/inferido; lector implícito/inferido

El concepto de autor implícito (Booth) o inferido (Chatman, 1990) es otra noción clave en mi trabajo. Booth lo define como “the author’s ‘second self’ ”(151): este autor “chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him [*sic*] as an ideal, literary, created version of the real man [*sic*],” y encontramos su presencia en aspectos estrictamente narrativos, como también en la estructura, el estilo, y el tono de una obra (74-75). El sujeto, también imaginario, que responde idealmente al autor implícito –el que entiende perfectamente su lenguaje e identifica claramente con su visión del mundo– es el lector implícito o inferido. La relación entre el autor implícito y el narrador, a la que ya me he referido, es imprescindible en que, como veremos en seguida, se trata del vínculo entre la obra narrativa y su contexto más amplio, y aquí entramos en la importancia de una consideración pragmática en el examen de la postura ideológica.

La pragmática

El análisis narratológico que he de hacer en esta tesis implica la consideración del texto como un sistema semiótico o, si se prefiere, de significación, que tiene un nivel significante y otro nivel significado; se considera entonces la postura ideológica o cosmovisión del texto (atribuible al autor implícito y al narrador en la medida en que éste pueda identificarse con él) como el centro del significado. La expresión de dicha postura ideológica surge a menudo de una

consideración pragmática del texto, es decir, un estudio del contexto (cultural, social, político, histórico, geográfico, etc.) así como la consideración de lo que representan los personajes, su conducta, y las acciones o situaciones descritas en el mundo intratextual en relación con el mundo extratextual.⁵ La pragmática, entonces, como observa Simpson, considera el resultado de la interacción de lo semántico con lo contextual (120) del discurso (lo que llamó Bajtín el *dialogismo*), y no sólo incluye la relación entre el discurso de los personajes y el del autor sino también la que existe entre todos los discursos intratextuales y extratextuales (Lodge, 1990, 22). La consideración de esta relación entre el referente interno y el referente externo es imprescindible para mi análisis ya que, como indica el mismo Bajtín, “it is the *axiological* horizon that assumes the most important function in the organization of the literary work” (Todorov, 1984, 46), y sólo se puede acceder integralmente al horizonte axiológico o ideológico del texto si se considera su discurso en su total relación dialógica con discursos extratextuales.

Postura ideológica

La postura ideológica, ese “horizonte axiológico” del cual habla Bajtín, puede entenderse como “the system of beliefs, values, and categories by reference to which a person or a society comprehends the world” (Fowler, 165); en un texto literario, se trata de la visión del mundo (o cosmovisión) que tiene un personaje, narrador, o el autor implícito. Aquí surge otra vez el concepto bajtiniano del dialogismo o, si se prefiere, la polifonía: como afirma Uspensky, en

⁵Risco, refiriéndose a este mundo extratextual, o segundo referente, afirma: “Este plano es el que se pretende recoja la significación última del texto, en razón de la cual se cumple su *intencionalidad ideológica*” (15-16; la cursiva es mía). Siguiendo a Risco, denominaré *referente interno* al mundo narrado y *referente externo* al mundo real representado en el texto por analogía.

muchas obras literarias los personajes pueden servir de vehículos para la expresión de varias posiciones ideológicas, si se trata de una obra polifónica (9). Además, sostiene él, un vehículo del punto de vista del autor implícito puede ser, o bien el personaje principal (como, propongo yo, en el caso de *El alcalde*), o bien un personaje secundario (como en el caso de *Crónica*). Sea el que fuere el medio de la expresión de la visión del mundo (tanto interno como externo) de dicho autor implícito, éste la presenta por vías, o bien implícitas o bien explícitas (Uspensky, 13).⁶ El medio principal de expresión implícita en las dos obras que me conciernen es, como suele ocurrir en narrativa y teatro, la simbolización metonímica. Este proceso abarca, en primer lugar, la caracterización del personaje y la significación de su ideología, a través de su conducta, o de las actitudes y cualidades del personaje que esa conducta revela. En segundo lugar, y más ampliamente, la historia misma puede ir desarrollando directamente la cosmovisión del narrador y/o del autor implícito de manera metonímica: constituir una ilustración consecucional de esa cosmovisión. Como he de examinar en los capítulos que aquí siguen, la metonimia tiene una función central, tanto en *El alcalde de Zalamea* como en *Crónica de una muerte anunciada*, en la expresión de la postura ideológica.

En el estudio de la postura ideológica expresada en una obra literaria, Uspensky subraya la importancia de distinguir entre el antemencionado referente interno y el referente externo, es decir, reconocer la diferencia entre la posición del personaje ante su mundo interno-ficticio y la posición del autor implícito sobre el mundo externo-real, que el referente interno representa por

⁶Bal también reconoce este hecho, explicando que se revela información sobre un personaje por el autoanálisis de éste, por lo que comunica sobre sí mismo a otros personajes, por sus acciones, y, finalmente, por comentarios que hace el narrador sobre ese personaje (130).

analogía (11). Bal también alude a la relación entre estos referentes, observando, en el caso del mundo interno del personaje, que “the character is not a human being, but it resembles one. It has no real psyche, personality, ideology, or competence to act, but it does possess characteristics which make psychological and ideological descriptions possible” (115). Además, refiriéndose ahora al referente externo, dice: “Even if we do not wish to study the relations between text and context as a separate object of analysis, we cannot ignore the fact that direct or indirect knowledge of the context of certain characters contributes significantly to their meaning” (118). Esto es de importancia particular en mi trabajo, puesto que no me interesa tanto la relación que tiene el código del honor con la realidad, sino qué tipo de valores e ideología o visión del mundo se reflejan en la representación del código en ambas obras.

La implicatura y los actos de habla

Como ya he indicado, una parte secundaria de mi trabajo consistirá en la consideración pragmática de ambos textos, para la cual he de emplear dos conceptos propiamente pragmáticos: la implicatura y los actos de habla. Por lo que se refiere al primero, está estrechamente ligado con la noción de Bajtín de que el contexto forma parte esencial de cualquier enunciación: “linguistic matter constitutes only a part of the utterance; there exists another part that is non-verbal, which corresponds to the context of the enunciation” (Todorov, 1984, 41). Por esta razón, lo esencial de cualquier análisis pragmático es el examen de esta parte “no dicha” del lenguaje y, a mi juicio, tal examen es de gran importancia en esta tesis, que tiene como tema principal la expresión de la postura ideológica. También muy pertinente para mi estudio sobre el código del honor es lo que dice Verschueren sobre la relación entre la ideología y la

implicatura: “The commonsense nature of beliefs and ideas is manifested in the fact that they are rarely questioned ... Their not being questioned means that the beliefs and ideas in question are often ...carried along implicitly rather than to be formulated explicitly” (238). El concepto de implicatura, que se atribuye a Grice, puede definirse simplemente como “an additional unstated meaning” (Yule, 128) o “what is said between the lines” (Fowler, 135).⁷ Otra definición de Fowler, un poco más sofisticada, es la siguiente: “An implicature is a proposition emerging from something that is said, but not actually stated by the words uttered ... It must therefore be a product of the relationship between utterance and context; and a vital part of context would be the knowledge and motives of speaker and addressee” (135). Tanto Fowler como Verschueren y Lodge (1992) reconocen que la implicatura, como aspecto intertextual del lenguaje, puede aparecer en un texto literario en forma de ironía, parodia, metonimia, metáfora, etc., ejemplos de las cuales abundan en las dos obras que he de examinar en los capítulos siguientes.

Por lo que se refiere al segundo concepto, los actos de habla, también formará parte (aunque menor) de mi análisis pragmático de las dos obras con el mismo fin de revelar cómo contribuye a la expresión de la postura ideológica de los personajes, el narrador, y el autor implícito. Tanto Verschueren como Yule, refiriéndose a la teoría de Searle (el principal teórico de estos conceptos), ofrecen explicaciones muy sucintas de las cinco categorías de los actos de habla, que, brevemente, son las siguientes:

- *aseverativos/representativos*, es decir enunciaciones que expresan las creencias del hablante sobre el mundo

⁷Véase Fowler (135-136) y Verschueren (30-35) para una definición más amplia de la teoría de Grice; para una explicación más detallada de este fenómeno pragmático, véase Yule (35-46) y Simpson (129-133).

- *directivos* (órdenes, ruegos, sugerencias, etc.)
- *comisivos*, que expresan una intención (promesas, amenazas, etc.)
- *expresivos*, que expresan el estado emocional o psicológico del hablante (y que puede incluir disculpas, felicitaciones, agradecimientos, etc.)
- *declarativos*, enunciaciones que cambian el mundo por la autoridad que tiene el hablante (por ejemplo, declaraciones de guerra o bautizos).⁸

Nótese, finalmente, que la reiteración de una misma clase de acto de habla (por ejemplo, tres ruegos consecutivos, cuatro amenazas seguidas) establece una relación paradigmática entre ellos – es decir, una relación de igualdad en cuanto a la clase de acto de habla. Igualmente, cuando se emplean seguidamente dos o más actos de habla de clase diferente (por ejemplo, dos preguntas tras dos aseveraciones), o parecida (por ejemplo, una orden y un ruego) se forma también una relación paradigmática –respectivamente, de contraste o semejanza. Lo mismo se aplica, más allá de las relaciones entre actos de habla, a las relaciones entre elementos semánticos, sintácticos, fónicos, temáticos: si hay entre ellos relaciones de igualdad, semejanza, y/o contraste, se dan relaciones paradigmáticas. Estas relaciones son importantes porque generan repetición de los correspondientes significados, y esta repetición, la intensificación de la expresión de tales significados.

Conclusión

El análisis narratológico que ha de seguir a continuación, entonces, no sólo abarcará los aspectos propiamente narrativos de ambas obras sino además su aspecto pragmático-intertextual,

⁸Véase Verschueren (22-24) y Yule (53-54) para una explicación más amplia.

revelando así los tres niveles de expresión de postura ideológica, es decir la del personaje, la del narrador, y la del autor implícito de las obras respectivas. Desde luego, no será posible aplicar cada aspecto teórico que acabo de mencionar a cada parte analizada de las obras, ni se podrán examinar los mismos aspectos en ambas obras de manera igual, dado que se trata de dos géneros distintos cuyas narrativas poseen diferentes características y atributos. Mientras que no voy a poder hablar de ciertos aspectos narrativos específicos en *El alcalde*, por ejemplo la presencia del estilo indirecto libre, o la distinción entre la postura ideológica del personaje y la del narrador (ya que cada personaje es también su propio narrador), muchos otros (que se identificarán en los lugares pertinentes del análisis) se aplican muy bien, tanto al estudio de una obra dramática como una novela. Además de analizar el funcionamiento de las diferentes posturas narrativas que ya he mencionado, también voy a poder examinar, tanto en *El alcalde* como en *Crónica*, los siguientes aspectos comunes compartidos entre ellos: la caracterización de los personajes, la estructura significativa, la simbolización y otros aspectos pragmáticos, y, sobre todo, la expresión de la postura ideológica en los antemencionados tres niveles de cada obra, lo que, esencialmente, ocurre en todos los aspectos de ambos textos.

Bibliografía empleada

Me toca hacer ahora, tras una sucinta aclaración terminológica y conceptual de las ideas centrales (honor, honra, e ideología del honor), un breve resumen de la bibliografía relevante sobre *El alcalde* y *Crónica*.

Honor y honra

Como el tema central de esta tesis abarca el código del honor y la ideología relacionada con éste, me parece fundamental empezar aquí con una definición del término *honor* así como el de *honra*. Existe una gran diversidad de opinión en cuanto al uso de estos dos conceptos, sobre todo en la bibliografía existente sobre *El alcalde*, ya que la definición de ambos términos está ligada al debate sobre la postura ideológica de Pedro Crespo, como veremos más adelante.

Dada esta falta de homogeneidad, establecer una definición de ambos conceptos no es nada simple; casi cada autor parece tener su propia idea de ellos. Gutiérrez Nieto, cuyo artículo trata justamente este debate, afirma que sí existe una diferencia entre los términos aunque “en muchas ocasiones sigamos encontrando los términos como sinónimos” (893). Sostiene que en cierta época se empleaba *honra* como “*propia estima*, es decir, como norma ético-social de conducta que obliga *inexcusablemente* a un comportamiento determinado” y, en ese caso, sinónimo de *honor*; luego, hubo un desarrollo por el cual *honor* llegó a ser entendido como “cumplimiento de un código ético-social de comportamiento individual” y *honra*, simplemente, como “reputación” (*ibid.*).

Esta última noción de *honra* ligada a la fama o reputación social puede ser, tal vez, la única idea que une a algunos académicos, pero aun así existe mucha variedad entre ellos: Casanova considera *honra* equivalente a la opinión social, así como Massei, pero éste la contrasta con la idea del *honor* como “el patrimonio que el individuo (noble) heredaba de su familia, a través de la sangre” (16); Aylward emplea el término *honra* entendido como fama, sinónimo de honor práctico (relacionado con la venganza) en contraste con el honor estético, que corresponde a lo que Pedro Crespo llama “patrimonio del alma” (247); Toro (1985) no distingue

entre *honor* y *honra*, sin embargo pone en contraste lo que llama el honor opinión y el honor virtud (197); Correa no emplea el término *honor* sino *honra* para desarrollar su argumento, haciendo una distinción entre la honra vertical (relacionada con la jerarquía social) y la honra horizontal (asociada con la fama/opinión social) (99).

Como se puede ver, entonces, existe una multitud de definiciones –que en algunos casos coinciden y en otros se contradicen– de *honor* y *honra* en la bibliografía sobre *El alcalde*. Al proveer un breve resumen de este debate, mi propósito no es hacer una crítica de cada definición particular sino reconocer el hecho de que el debate existe. Como he mencionado arriba, la oposición de estos dos conceptos es de relevancia especial en el estudio de *El alcalde*; sin embargo, se emplean tanto el término *honor* como *honra* en ambas obras (*El alcalde* y *Crónica*), y esta síntesis habrá de fundamentar la definición de *honor* que utilizaré en este trabajo y propongo a continuación. Emplearé el término *honor*, entonces, en un sentido amplio que, según Halkhoree, puede entenderse como “a man’s reputation in society, a reputation which [depends] partly on his possessing and being seen to possess those values and qualities of which his society [approves] and partly on his own opinion of himself” (20). Además, no examinaré las diferencias específicas de uso entre los dos términos en ambas obras en cuestión, ya que lo que me parece más relevante para mi trabajo –y lo que es mucho más importante, a mi juicio– son los valores y creencias relacionados con estos términos. Como dice Pascual, “el honor y la honra tuvieron una significación, durante siglos, en el pueblo español, íntimamente ligada al sexo, en primer lugar, a lo marital y a la mujer” (146). Aquí entramos en la ideología del honor, que tampoco carece de complejidad, como veremos abajo.

Ideología del honor

Existen escasos estudios sobre el código del honor (y aún menos sobre la ideología de dicho código) en la bibliografía sobre *Crónica*. Los artículos sobre *El alcalde*, sin embargo, ofrecen material apropiado para el examen de la ideología del honor en ambas obras, los valores asociados a esta ideología, así como la definición de los papeles de los participantes y el proceso de venganza; dedicaré esta sección a dicho examen. Me parece importante, sin embargo, hacerlo preceder de algunas reflexiones sobre la relación del código del honor con la realidad, puesto que surge este asunto en muchos de los artículos en cuestión. Como señala Toro (1990), las opiniones son diversas: “por una parte se ha considerado ... el fenómeno del honor en el drama del Siglo de Oro como reflejo de la realidad social-histórica, como una aberración ética y contra el buen gusto, o bien se le vio como crítica a la práctica real del código del honor y finalmente como una fórmula dramático-artístico que prometía éxito en el público de la época.” (23). Al juicio de Jones (1958), por ejemplo, el código del honor dramático “although not entirely divorced from reality or from morals, is closely concerned with neither of these things” (206). Otros, como Archer, Casanova, y Correa creen más en cierta autenticidad del código: según Correa, “... los dramaturgos españoles daban forma artística a un sistema de valores, actitudes e ideales individuales y sociales. En este sentido, la honra abarca todo el conjunto de la sociedad española” (106). Aunque esta tesis no pretende desarrollar este debate, como ya he indicado en el “Marco teórico,” adoptaré en parte esta postura de Correa para la consideración de la relación entre el referente interno y lo externo, subrayando que difiero en su atribución a la sociedad española exclusivamente (me he de referir a la sociedad sin limitaciones nacionales); auténtica representación o no, no se puede negar el hecho de que el código del honor abarca varios valores

importantes.

¿Cuáles son estos valores reflejados por el código? Como afirma Halkhoree, no sólo se trata de valores sociales sino también morales y personales (20). Numerosos son los autores, incluso Gutiérrez Nieto, Correa, Dunn, y Toro (1990), que reconocen que uno de los valores más importantes ligado al código de honor es la noción de la pureza de sangre y de linaje. Como observa Gutiérrez Nieto, “la honra aparece básicamente vinculada a la *pureza sexual femenina*” (891), y en el caso de una violación del código “la infamia de la mujer, aunque sólo fuese por calumnias, transcendía a todo el linaje ... ya que la sociedad consideraba que el miembro de un linaje que no había sabido imponer a la hija, esposa o hermana una conducta honesta, propiciaba la *inseguridad* del ordenamiento social” (892). Massei también subraya esta relación estrecha entre el honor familiar y el bien de la sociedad, afirmando que, “... el honor amenazado trasciende la esfera individual para adquirir la dimensión de bien social que debe ser preservado” (7). Es tal vez por eso que, para varios autores como Jones (1965), Toro (1990), y Honig, el honor está considerado como más importante que la vida; Toro habla no sólo de una personificación del código sino un “endiosamiento” (34-35), por el significado que adquiere frente a una pérdida del honor tan estimado.

Dado el valor atribuido al código del honor, los papeles de sus participantes (el Violador o Deshonrador, la Deshonrada, y el Vengador) son, desde luego, también marcados por el mismo rigor. El caso del primero, el Deshonrador, es notable puesto que, como sostiene Correa, la conquista de la mujer “es signo inherente de hombría. [...] El conquistador de mujeres tiene asegurada la fama de su hombría” (103). La virtud exigida en la mujer se opone, entonces, a la expectativa de hombría en el hombre. Además de esta discrepancia entre los sexos, existe una

importante doble expectativa, sumamente contradictoria, del hombre, otra vez observado por Correa: “Al hacer la burla [transgredir el código del honor] el ofensor realiza uno de los imperativos de su hombría, pero al mismo tiempo se sitúa en condiciones de ser ejemplarmente castigado.[...] El Burlador [Deshonrador] encarna en forma hiperbólica un ideal varonil de la sociedad en que vive, pero al mismo tiempo constituye una amenaza constante para todos los miembros de la comunidad” (106). También en relación con las expectativas de ambos sexos, hay dos posibilidades, según Toro (1985) para la Deshonrada: se le considera o bien una víctima (en el caso de una violación) o bien una cómplice (si actuó libremente). La distinción es importante, ya que, como veremos en seguida, su destino depende de ésta. Lo que no cambia en ambos casos es que, como dice el mismo Toro (1990), “un ataque al honor de la mujer es a su vez uno contra el honor del hombre, ya que se agrede y se hiere su ‘propiedad privada’ ”(25). El hombre ofendido, entonces, frente a una situación de honor perdido, asume el papel de Vengador.

Una afrenta contra su honor, según Honig, puede ocurrir de tres maneras diferentes: un ataque físico, un insulto verbal, o por adulterio o violación (14). Si se trata de una mujer soltera, el Vengador tiene tres opciones: puede casarla con el Deshonrador, mandarla a un convento, o, en casos extremos, quitarle la vida con la del Deshonrador. En el caso de una mujer casada, ella sólo tiene un destino: el Vengador la matará (14-15). La severidad de estos castigos está estrechamente ligada con la antemencionada noción de pureza de sangre: hay que preservar la integridad del linaje familiar a toda costa. Sea el que fuere el estado civil de la Deshonrada, el destino del Deshonrador siempre implica la muerte ya que, como afirma Pascual, un ultraje contra el honor “es lo que provocaba y hasta exigía la inmediata venganza para lavar la ofensa.

El honor sólo se recuperaba mediante la muerte del agresor” (146). Tanto Toro (1990) como Correa y Massei asocian el proceso de venganza con la idea de purificación; dice Correa:

El acto correlativo de reparar o restaurar la honra se convierte en un *ceremonial de purificación* para lavar la mancha ..., lo cual solamente es posible con la misma sangre del ofensor derramada por el ofendido. Como imperativo de conducta la restauración de la honra implica un deber de carácter ritual y sacrosanto con el ofrecimiento de una víctima propiciatoria (el ofensor) a una oscura divinidad ofendida. Esta última no es otra que la sociedad misma, es decir, la peculiar estructura social que hace sentir su presencia a través del denso símbolo de la honra. (105)

Tanto el código de honor como el proceso de venganza exigido en una situación de ultraje, entonces, están marcados por un rigor relacionado con valores compartidos por la colectividad. Aunque, como reconoce Toro (1985, 1990), este proceso de venganza puede variar mucho, según cada caso individual, los principios fundamentales que acabamos de examinar constituyen la base del código del honor.⁹ En este trabajo he de considerar cómo se actualiza este código en *El alcalde* y *Crónica*, comparando las actitudes de los personajes, el narrador, y el autor implícito de cada obra frente a las restricciones impuestas por las exigencias del honor.

El alcalde de Zalamea

Tras haber precisado el concepto de honor y de lo que se puede entender por ideología

⁹Véase Toro (1985) para una taxonomía de variaciones dentro del código y Toro (1990) para una descripción de los constituyentes semánticos y pragmáticos del honor.

del honor, quisiera hacer un breve resumen de la bibliografía sobre *El alcalde* que me parece más relevante para esta tesis, organizándolo en torno a las ideas centrales al respecto. En dicha bibliografía, se destacan Dunn, Jones, y Correa en los años cincuenta y sesenta, y su influencia se percibe en los artículos académicos que les sucedieron, incluso en trabajos recientes. El tema principal de casi todos los autores de la bibliografía examinada aquí es el honor;¹⁰ más específicamente, para muchos de ellos el debate se centra, como ya lo he mencionado, en la postura ideológica de Pedro Crespo acerca del código del honor. Aquí encontramos una fuerte polémica en la cual se pueden destacar dos campos de opinión principales. En el primero, se mantiene que las acciones de Pedro Crespo demuestran una renuncia a la venganza, lo que le ubica por encima del código; es en este campo que se encuentran Casanova, Dunn, Halkhoree, Jones, Ruíz-Ramón, y Sobré, quienes sostienen que Crespo actúa dentro de la definición de honor como “patrimonio del alma.” Al otro lado de la discusión están los que afirman que Crespo se sirve de la ley para su venganza personal, como dicta el código: entre ellos son Aguirre, Edwards, Massei, Ruano, e Ynduráin. En los capítulos siguientes examinaré este debate de manera más detallada ya que es, en parte, al determinar la postura ideológica de Pedro Crespo que podré proponer conclusiones sobre la postura ideológica del autor implícito de esta obra.

Otras nociones secundarias, pero importantes, que surgen con frecuencia en la bibliografía en cuestión y que incluiré en mi análisis son: la idea de que los personajes representan diferentes posiciones sociales sobre el honor (Aylward, Casanova, Correa, Dunn, Halkhoree, y Ruano); la opinión de que las acciones y palabras de Juan e Isabel sugieren su fuerte conformidad

¹⁰Conviene precisar, sin embargo, como observa Jones (1965), que normalmente no se considera *El alcalde* como uno de los dramas de honor calderonianos, puesto que no se trata del honor conyugal (195).

en cuanto al código (Casanova, Evans, Edwards, Halkhoree, y Lewis-Smith); y, por último, la consideración de esta obra como una crítica de las nociones aceptadas del honor (Dunn, Evans, Honig, Jones (1965), y Toro (1985)).

Con respecto a este último asunto, soy de la opinión —y desarrollaré esta idea a lo largo de mi trabajo— de que si existe esta crítica implicada, es sólo en cuanto al derecho de los miembros de la clase villana de tener acceso al honor. Mientras que este tipo de crítica podría haber sido revolucionario en la época de Calderón, cuando hablo de aprobación del autor implícito del código del honor, no me refiero exclusivamente al asunto de la clase social (ya que el código implica muchas otras cuestiones importantes) sino al código en su totalidad, con toda la complejidad descrita anteriormente. De este modo, mi intención es examinar las maneras en que se expresa dicha aprobación de la ideología del honor, y con este fin me referiré principalmente (pero no únicamente) a los trabajos de Edwards, Massei, y Ruano para apoyar mi propio análisis narratológico de esta obra dramática y de la postura ideológica expresada en ella.

Crónica de una muerte anunciada

Hay una abundancia de artículos sobre esta segunda obra, aunque no hay estudios de su funcionamiento narrativo conducente a la elucidación de la desaprobación de la ideología del honor, tal como propongo yo. Sin embargo, encontramos numerosos asuntos relevantes que aparecen con frecuencia en la bibliografía sobre *Crónica* a los cuales me referiré a lo largo de este trabajo con el fin de apoyar mi hipótesis.

En primer lugar, me parece notable, dado el tema de este trabajo, el hecho de que para

algunos de los autores en cuestión (Hart, Kercher, Méndez Ramírez, Perilli, y Zimic) hay una relación importante entre *Crónica* y los dramas del Siglo de Oro. En particular, Méndez Ramírez y Zimic proveen estudios interesantes de esa relación a los cuales me referiré en capítulos siguientes a fin de examinar la postura ideológica del autor implícito.¹¹

Un segundo asunto que encontramos repetidamente en la bibliografía en cuestión es el concepto de fatalismo en relación con el código del honor, la idea de que la muerte de Santiago Nasar era inevitable a causa de las exigencias de dicho código. Eyzaguirre asocia la actitud fatalista del pueblo a la rigidez de una obra teatral ya escrita, comparando el proceso de venganza a “la asignación de roles a los actores del drama” (42). Otros varios autores (Christie, Hart, Lemaître, Méndez Ramírez, Millington, Predmore, y Zimic) también reconocen esa característica del código del honor, mientras que autores como Davis, Eyzaguirre, Hart, y Pellón discuten dicha rigidez del código en cuanto al papel de Santiago Nasar como víctima de sacrificio o chivo expiatorio en un pueblo que exige la efusión de sangre para satisfacer los criterios del código.

Algunos autores se refieren a ese fatalismo como un determinismo social: Boschetto (1984, 1986) sostiene que hay una crítica de los roles masculinos y femeninos implicada en *Crónica*, mientras que Millington, Muñoz, Perilli, y Predmore discuten estos roles específicamente en cuanto a la ideología del honor, exponiendo la relación que tiene ésta con la antemencionada oposición de expectativas de hombres y mujeres.

¹¹Nótese, sin embargo, que Méndez Ramírez se refiere específicamente a Lope de Vega (y no a Calderón) y que Zimic, aunque encuentra una desaprobación de la ideología del honor en *Crónica*, mantiene que existe la misma desaprobación en *El alcalde*, una postura que difiere de la mía.

Otra de las cuestiones más discutidas por los autores en cuestión es la noción de la transgresión genérica por parte del autor implícito. Esta idea, que implica la abundancia de referencias intertextuales en esta obra, se refiere a la subversión de varios géneros literarios, por ejemplo la crónica, la novela detectivesca, el mito, y la tragedia.¹² Otros autores hacen referencia a estas transgresiones en sus discusiones del tono paródico (Kercher, Lemaître, Méndez Ramírez, y Millington) o irónico (Hart, Predmore, Shaw, Soloterevsky, y Zimic) de la novela, siempre en cuanto al código del honor.

En relación tanto a este carácter subversivo de la novela como su crítica de los papeles de los hombres y mujeres, conviene notar que varios autores han escrito específicamente sobre la resistencia de Ángela Vicario. En los trabajos de Eyzaguirre, Hart, Millington, y Muñoz, los autores exploran la negación por parte de Ángela del determinismo social así como su rechazo del código. A mi juicio, ese es un aspecto importantísimo de la desaprobación de la ideología del honor, tanto por parte del personaje como del autor implícito, e incluiré un análisis más detallado de esto en los capítulos siguientes.

Finalmente, por lo que se refiere a la narratología, hay algunos (pero escasos) trabajos que hacen referencia a fenómenos narratológicos en *Crónica*, e incluso hay algunos que discuten posibles interpretaciones ideológicas de dichos fenómenos. Estos aspectos, elaborados muy brevemente por Bandyopadhyay, Christie, Hart, y Pope y un poco más por Berg, Shaw, y Silva, incluyen la estructura fragmentada de la novela, la postura perceptual, la postura frásica, y aspectos del estilo (por ejemplo, las repeticiones y las contradicciones de la narrativa). El

¹²Véase Bandyopadhyay, Eyzaguirre, Pellón, Solotorevsky (1984, 1996), y Zimic para una discusión de estas transgresiones literarias.

estudio narratológico más detallado sobre *Crónica* es el de Serrano, que examina principalmente la postura nivélica, el estatus del narrador, la postura perceptual y la postura informacional. Sin embargo, el enfoque de su trabajo tiene muy poco que ver con el código del honor y más con la posible culpabilidad del narrador como seductor de Ángela. Como considero que esta cuestión es de menor importancia que la del honor en *Crónica*, solo me referiré a Serrano en cuanto a su análisis de los antemencionados aspectos narratológicos y no a su hipótesis como tal.

Para resumir, entonces, son numerosos los artículos de la bibliografía pertinentes para mi estudio. Aunque es indudable que algunos conceptos son de gran importancia en la interpretación de esta novela (la relación que tiene con otros géneros literarios, por ejemplo, o el papel que tienen los personajes femeninos), dados mis propios objetivos y las limitaciones de esta tesis, no pretendo abarcar todos estos temas en detalle; sin embargo, me referiré a ellos en mi estudio de esta obra siempre y cuando me sirvan para apoyar mi hipótesis. Con este fin, emplearé principalmente (pero, otra vez, no exclusivamente) los trabajos de Eyzaguirre, Hart, Millington, Muñoz, Perilli, Predmore, y Shaw en mi estudio, demostrando la manera en que la narrativa contribuye a expresar la postura ideológica, y más específicamente la desaprobación, por el autor implícito del código de honor.

Capítulo II

Derecho de venganza: las posturas ideológicas de los personajes-narradores y otros personajes relevantes de *El alcalde de Zalamea*

“... que el ansia mía no ha de parar hasta darle la muerte.”

-Pedro Crespo

Uno de los aspectos más notables de *El alcalde de Zalamea*, obra que defiende el derecho al honor del villano, es la manera en que sus personajes participan plenamente en el código del honor, a pesar del gran sufrimiento y desorden que dicha participación trae a sus vidas. Edwards llega a afirmar que estos personajes, “for all their assertions of their personal rights and honour, become the players in a game whose moves are progressively outside their own control” (56), distanciándose de críticos como Casanova, Dunn, Jones, Ruíz-Ramón, y otros que aclaman la obra como “‘una visión humana, abierta del honor, y donde la solución del conflicto responde a un ideal de justicia y de retribución’”(53). Como Edwards, yo también afirmaré que, a pesar de algunas variaciones en las posturas ideológicas de los personajes de esta obra, los participantes o actores principales en la venganza se adhieren a la ideología del honor, lo cual es evidente en ellos, sea como personajes, sea como narradores también. Estos actores, —es decir, el Deshonrador (el Capitán), la Mujer Deshonrada (Isabel Crespo), y los Vengadores (Juan Crespo y, principalmente, su padre Pedro Crespo)— aprueban todos los valores fundamentales de la ideología del honor, tal como están descritos en el Capítulo I: la pureza de linaje, la virtud de la mujer, la hombría del varón, y la importancia de la reputación social. Lo que examinaré aquí, entonces, será la postura ideológica de cada uno de esos actores con el fin

de exponer su aprobación del código del honor. Puesto que, según he indicado, algunos de los personajes también tienen papeles importantes de narradores, analizaré sus posturas de personajes-narradores: son ellos Isabel Crespo y sobre todo Pedro Crespo, el personaje principal por su presencia en la acción y por su relevancia ideológica. En todos los casos, mi objeto será revelar cómo esta obra calderoniana representa, tanto al nivel del personaje como al del personaje-narrador, una conformidad con la antemencionada ideología del honor.

Antes de empezar este análisis, conviene primero desarrollar algo más una idea presentada en la anterior sección, “Bibliografía empleada,” la idea de que los personajes de *El alcalde* representan diferentes posiciones sociales en cuanto al honor. Es evidente que en la obra se presenta una clara jerarquía social, tal como la describe Correa: “En el pináculo de la organización social se hallaba el rey con dominio consagrado sobre los demás grupos. En seguida, la clase de los nobles, caballeros e hidalgos que constituían el mundo refinado de la cortesanía y tradición caballeresca. Bajo ésta, la esfera de los labradores excluidos de los privilegios de las clases altas y reducidos a una condición de dependencia” (99). Justamente, en *El alcalde* tenemos al rey, así como representantes de la clase noble –el ridículo hidalgo Don Mendo y los militares Don Lope de Figueroa y Don Álvaro (el Capitán)–, y la clase labradora o villana –la familia Crespo. El conflicto central de la obra se centra en la oposición entre estas dos últimas clases, es decir, entre el honor noble (también llamado “convencional”) y el honor villano. Como observa Casanova, “ambas facciones de la casta hispanocristiana –la noble y la villana– disputan sobre preeminencias honrosas a las que ambas se sienten con derecho, aunque el motivo del honor en la comedia en general se desarrolle a partir de una negativa del noble a reconocer al villano con honor” (22). La distinción principal entre ambos conceptos del honor

consiste en una diferencia de postura en cuanto a quién tiene derecho al honor; no reside, sin embargo, en una discrepancia de los valores asociados al código, ya que se podría argumentar, como he de hacer en mi análisis, que en esta obra tanto el noble como el villano se adhieren a la ideología del honor tal como la he descrito anteriormente. El concepto debatido, entonces, es si el honor sea exclusivo al noble o no, y desde luego este debate influye en la manera en que se representa a los personajes, como sostiene justamente Ruano: “[l]a caracterización de los personajes está, pues, hasta cierto punto determinada por esta división social y por la necesidad dramática de presentar el conflicto que provoca” (217-218); las consecuencias ideológicas de dicha caracterización tendrán una parte central en el análisis que aquí sigue.

Postura ideológica del Capitán

Don Álvaro de Ataide, mejor conocido en *El alcalde* simplemente como “el Capitán,” es el que tiene el papel de Dishonrador. A lo largo de la obra, las principales características que él exhibe corresponden directamente a dos aspectos clave de la ideología del honor: la hombría y la preocupación por la reputación social asociada con la pureza de linaje. Como Dishonrador, desde luego que no se preocupa por la virtud de la mujer sino por su propia hombría. También ejemplifica la actitud noble discriminatoria hacia los miembros de la villanía (la familia Crespo), negándose a reconocer que Pedro Crespo tenga honor, y de esto proviene el conflicto entre ambos hombres. Se destacan, pues, estas dos facetas de su postura ideológica en cada una de las tres jornadas de esta obra, terminando en el desenlace con su muerte por garrote.

En la Jornada Primera, hay tres instancias en que se demuestran estas características del Capitán. Primero, en una conversación con el Sargento sobre su alojamiento (en la casa de

Crespo), el Capitán revela su actitud discriminatoria así como su desprecio por la mujer villana: dice de Pedro Crespo, “¡Bien a un villano conviene,/ rico, aquesa vanidad!” (vv. 172-173)¹³, demostrando su creencia en la relación entre estatus social y los derechos que uno tiene; de Isabel, afirma que “por muy hermosa y muy vana,/ ¿será más que una villana/ con malas manos y pies?” (vv. 182-184), revelando no sólo otro prejuicio suyo sino también, implícitamente, su preocupación por la pureza de linaje (la ironía, desde luego, es que al ver por primera vez a Isabel, el Capitán se quedará arrollado por su deseo). Refiriéndose tanto al Sargento como al Capitán, Edwards observa que “[i]n every sense the two men are part of a closed, inflexible system and reflect beliefs and viewpoints that have their own rigid intolerance”(55), lo cual es evidente a continuación, en otro diálogo con el Sargento: al no encontrar a Isabel (ya que su padre la tiene escondida en un cuarto, justamente por miedo de hombres como Don Álvaro), el Capitán declara, “De mí digo que si hoy aquí la viera,/ della caso no hiciera;/ y sólo porque el viejo la ha guardado,/ deseo, vive Dios, de entrar me ha dado/ donde está” (vv. 589-592). Aquí el tono que emplea, aparte de denotar desprecio por Pedro Crespo, implica que considera a Isabel como un desafío, es decir, su encierro representa una provocación para que él demuestre su hombría. Es con este fin que el Capitán penetra en el cuarto de Isabel, y en la última escena de esta jornada, disimula al llegar Pedro y Juan Crespo, diciendo, “Quien nació/ con obligaciones, debe/ acudir a ellas, y yo/ al respeto de esta dama/ suspendí todo el furor “ (vv. 728-732), subrayando su percibida superioridad como noble. Cuando Juan le acusa de engañarlo a él y su padre (“Bien, señor/ Capitán, pudieras ver/ con más segura atención/ lo que mi padre

¹³Los números de los versos de *El alcalde de Zalamea* remiten a la edición de J. M. Escudero Baztán (1998).

desea/ hoy serviros, para no/ haberle hecho este disgusto” (vv. 740-745)), el Capitán le responde, demostrando otra vez su actitud elitista hacia la clase labradora, “¿Qué opinión tiene un villano?” (v. 767). No sólo, pues, no reconoce que la familia Crespo tenga honor sino que la confrontación le hace aún más determinado a afirmar su hombría.

En el Cuadro I de la Jornada Segunda, el Capitán se caracteriza principalmente por su actitud hacia la mujer así como su persistente preocupación por su hombría. Hace una descripción, muy barroca por sus hipérbatos y anáforas, de su deseo por Isabel:

... luego pudiera
en un día ver mi amor
sombra y luz, como planeta;
pena y dicha, como imperio;
gente y brutos, como selva;
paz e inquietud, como mar,
triunfo y ruina, como guerra;
vida y muerte, como dueño... (vv. 978-985).

Sin embargo, no se trata de un amor suave sino una pasión destructiva, tal como implican esta y otras partes del discurso del Capitán, en el cual abundan imágenes de conquista y destroz: “se trueca un reino todo; peña; batalla; tormenta; muere; imperio; ruina; guerra; muerte; incendio; volcán; destruye; escupe horror; pieza; fuego; mina, incendio, pieza y rayo” (véase vv. 970-1009). Además de considerar a Isabel como un “peligro” y un “riesgo,” el Capitán afirma que ella ha insultado tanto su estatus de noble como su hombría: “¡Que en una villana haya/ tan hidalga resistencia,/ que no me haya respondido/ una palabra siquiera/ apacible!” (vv. 955-958). Dadas su actitud hacia Isabel y su descripción de su deseo, ya es evidente en esta escena que el Capitán corresponde al papel de Dishonrador; no sorprende, entonces, que se apodere de ella al final de esta jornada. Como observa Halkhoree, “[h]is social arrogance is based on his concept of honour. His contempt for the peasants might only have produced uncivil behaviour on his

part, but his tragedy is that he experiences an overwhelming passion for Isabel. When he realizes that she will have nothing to do with him, he resorts to violence and then abandons her” (25).

Es importante reconocer que el Capitán no sólo necesita afirmar su estatus social sino también su hombría, y así cumple con el papel de Deshonrador, violando a Isabel como prueba de su poder como noble y como hombre.

Estos aspectos de la postura ideológica del Capitán son quizá mejor ejemplificados por su reacción ante el discurso de Crespo en la Jornada Tercera, en el cual éste le ruega al Capitán que se case con su hija para que pueda recuperar su honor. En un largo monólogo (que examinaré de manera más detallada en la sección de este capítulo dedicado a este personaje), Crespo literalmente se ofrece como esclavo al Capitán, humillándose con el fin de convencerle que restaure su honor. El Capitán, sin embargo, no sólo es demasiado orgulloso para aceptar la oferta de Crespo sino que, a su juicio, no hay nada que restaurar:

Ya me falta el sufrimiento.
Viejo cansado y prolijo,
agradeced que no os doy
la muerte a mis manos hoy,
por vos y por vuestro hijo;
porque quiero que debáis
no andar con vos más crüel
a la beldad de Isabel.
Si vengar solicitáis
por armas vuestra opinión,
poco tengo que temer;
si por justicia ha de ser,
no tenéis jurisdicción. (vv. 2305-2317)

Se notan otra vez aquí tanto su tono de desprecio por Crespo como su insistencia en su propio estatus de noble. Protegiendo su reputación social y preocupándose por la pureza de linaje, niega la oferta que se le ha hecho: “Don Álvaro, like Don Mendo, must reject marriage to Isabel; he acts in accordance with the same notion of defending status against contamination” (Morrow,

1992, 139). Este rechazo, tal como su actitud a lo largo de la obra, demuestra la manera en que el Capitán, además de corresponder al típico Deshonrador, aprueba la ideología del honor y los valores que la constituyen, y es justamente su preocupación tanto por su hombría como su reputación social que le lleva eventualmente a la muerte al final del drama. Aunque su postura ideológica está, entonces, muy claramente expuesta en la obra al nivel del personaje, no se puede hablar del Capitán en términos de narración; mientras que es verdad que hay algunos (escasos) ejemplos donde su discurso adquiere brevemente un carácter narrativo (al explicarle a Don Lope por qué está en el cuarto de Isabel, por ejemplo), más que ser narrador, el Capitán es *objeto* de narraciones de otros, como veremos ahora al examinar la postura ideológica de Isabel así como a continuación al analizar la de Pedro Crespo.

Postura ideológica de Isabel Crespo

Como personaje que tiene el papel de Deshonrada en *El alcalde*, vemos a lo largo de la obra que Isabel Crespo desempeña perfectamente este rol. Ella no sólo está principalmente caracterizada por otros por su virtud –la característica femenina más valorada según la ideología del honor– sino que incluso su conducta y su discurso, sobre todo después de su rapto, demuestran su plena valoración de esta característica.

En la Jornada Primera y Segunda, se subraya la virtud de Isabel de varias maneras. Las primeras informaciones que recibimos sobre ella, por ejemplo, provienen de comentarios del Capitán y del Sargento –“ya la escogí para ti,/ no tanto por que lo sea/ como porque en Zalamea/ no hay tan bella mujer/ [...] como una hija suya” (vv. 174-179)– así como de Don Mendo –“Hasta aqueste mismo instante,/ jurara yo, a fe de hidalgo/ (que es juramento inviolable),/ que

no había amanecido” (vv. 368-371); “Hermosa estáis, por mi vida” (v. 387). Aquí Isabel, villana admirada y valorada por su aspecto físico como objeto del deseo masculino, demuestra su virtud rechazando la atención de estos hombres, protegiendo así el honor familiar. Su virtud está también destacada por el contraste establecido entre ella y uno de los únicos otros personajes femeninos de la obra, La Chispa. Ésta, que tiene una función cómica en el drama, no sólo acompaña los soldados del ejército sino que luego revela que está embarazada (sin estar casada, desde luego); se trata pues, de un ejemplo obvio de una mujer sin honor en comparación con la virtuosa Isabel. Este aspecto de Isabel está aún más subrayado cuando llegan los soldados a Zalamea y Pedro Crespo le pide a su hija que se esconda de ellos: “es importante/ que no te vean; así, hija,/ al punto has de retirarte/ en esos desvanes, donde/ yo vivía” (vv. 536-539). La respuesta de Isabel –“A suplicarte/ me dices esta licencia/ venía yo” (vv. 540-542)– es prueba de que ella es muy consciente, como lo es su padre, de la importancia de proteger su honor. Como observa Ynduráin, “Isabel sí quiere guardarse y es ella misma quien decide ocultarse para evitar el eventual peligro; tampoco hay en ella el menor asomo de rebeldía contra la autoridad del padre o del hermano” (303). En toda la caracterización de Isabel antes de su rapto, entonces, se subraya tanto su reconocimiento de la importancia del honor como, implícitamente, su aprobación de los valores asociados con el código.

Dicha aprobación es aún más evidente después que ocurre la violación y que se revela, desde el principio de la Jornada Tercera, la aceptación del papel de Mujer Dishonrada por parte de Isabel. Antes de reunirse con su padre en esta jornada, ella expresa en un monólogo la misma preocupación por su virtud que se ha visto anteriormente. Aquí el discurso que ella emplea refleja una reacción apropiada ante su situación; en él se reproduce la ideología exigida por las

leyes “naturales” (que son, en realidad, sociales) del honor, revelando, pues, cómo ella asume estas expectativas sociales como suyas. Al nivel semántico, por ejemplo, la abundancia de palabras como “vergüenza”, “llanto”, “penas”, “ansias” y “temor” (vv. 1788-1825) así como las anáforas en segmentos como “la más enorme maldad,/ la más fiera tiranía,” (vv. 1810-1811) y “de tantas penas, de tantas/ ansias, de tantas impías/ fortunas...” (vv. 1822-1824), contribuyen a enfatizar la desgracia y vergüenza que siente Isabel. También se refuerza el valor concedido al honor y la seriedad de su pérdida al nivel pragmático por medio de los actos de habla. El uso de las exclamaciones, por ejemplo, y la repetición de “¡Ay de mí!” así como “¡Qué mal hice, qué mal hice...” (v. 1844) intensifican la expresión de su culpabilidad y también sirven para expresar la desesperación y vergüenza que siente Isabel. Además, se nota la presencia de las preguntas retóricas: “¿Para qué quieres salir...?” (v. 1808) y “¿Qué he de hacer? ¿Dónde he de ir?” (v. 1826), indicaciones tanto de la inevitabilidad de las consecuencias de la pérdida del honor como de la falta total de poder que tiene Isabel. Un tercer acto de habla que merece notarse es el uso de los directivos en forma de imperativo, que normalmente está empleado por los que dan órdenes (y que tienen poder); sin embargo, en este caso, se trata de ruegos que hace Isabel al sol y a las estrellas para aplazar lo inevitable: “¡Detente, oh mayor planeta,/ más tiempo...” (vv. 1800-1801); “Deja que una vez/ dilate la noche fría...” (vv. 1802-1803); “Deja/ que tu deidad se diga,/ atenta a mis ruegos...” (vv. 1804-1806). Otra vez, la presencia abundante de ruegos tales denota la falta de poder de Isabel así como su conciencia de lo que la realidad de la situación impone.

La postura ideológica de Isabel queda también intensificada por ciertos aspectos simbólicos de su monólogo, importantísimos en la expresión tanto de su reacción a su

compromiso como de las tradiciones de la sociedad en la cual ella vive. Uno es el uso de la técnica del claroscuro; como indica Valbuena Briones, “[l]a luz del día iluminará paradójicamente la sombra de su deshonra,” siendo la luz y el sol “símbolos de bondad, belleza y nobleza” (145), revelando la vergüenza de Isabel y haciendo más visible su deshonra. El mismo autor comenta que la metáfora “la clara luna limpia/ de mi honor” (vv. 1833-1834) empleada por Isabel puede indicar que “[e]l honor de Isabel es como una luna que gira alrededor de su centro, el honor sol de su padre” (147), una explicación muy interesante ya que implica que el honor de Isabel realmente no es suyo sino el de su padre, y que ella es un mero recipiente de la posesión más preciada de él –“que otro bien, otra alegría/ no tuvo...” (vv. 1831-1832). Finalmente, su monólogo termina con su reconocimiento de la posibilidad de que la muerte le espere por ser deshonrada: “Llamarle [a mi hermano] quiero, que vuelva/ con saña más vengativa/ y me dé muerte” (vv. 1850-1852). Esta parte final del fragmento expresa de manera muy eficaz la postura ideológica de Isabel frente al código del honor, es decir, su autocondenación así como la vergüenza y desgracia que se confiere a ella misma como Mujer Dishonrada. A lo largo de este monólogo, entonces, Isabel expresa el hecho de que, por causa ajena y no por culpa suya, ha viciado la reputación de su familia. Asumiendo su dishonra, perpetúa la idea de que ella misma, como mujer violada, ha transgredido el código del honor, que ella tiene la culpa, quizás no más que su violador pero seguramente no menos. Ni ella ni su familia ni su sociedad reconocen su papel pasivo en la pérdida del honor familiar. Su discurso y conducta aquí nos indican, entonces, que aprueba el rito de la recuperación del honor, actuando con arreglo al código, asumiendo la responsabilidad del dishonor, y esperando su castigo.

Al llegar Pedro Crespo, a su presencia Isabel mantiene igual tono de vergüenza y

desgracia, pero además de representarse a sí misma como culpable de su propia violación, también, paradójicamente, insiste en su papel de víctima, subrayando sus intenciones virtuosas. La razón de esta doble caracterización de sí misma, que parece contradictoria, proviene justamente del hecho de que reconoce la posibilidad de tener que morir para que se obtenga la recuperación del honor familiar, según dictan las leyes de este código. Como dice Morrow, “Freed from her assailants, Isabel must now worry about her father and brother: will they punish her for their loss of honor?” (1995, 47). Temiendo por su vida, pues, ella tiene que proceder de manera muy cuidadosa. En este diálogo con su padre, Isabel no sólo tiene el papel de personaje sino también de narradora, y desde un punto de vista narratológico ocurre aquí un fenómeno notable que quizás puede elucidar la función de su discurso: a la luz de esta posibilidad de morir por haber sido violada, se puede interpretar la insistencia de Isabel en contarle a su padre lo que pasó en el monte, siendo la narradora de su propio acontecimiento, como una técnica subconsciente de persuasión. No propongo que Isabel lo haga con intención de manipular, pero sí sugiero que es posible interpretar su narración de los sucesos como un esfuerzo por volverlos ventajosos para su destino, sin ser consciente de ello; quedaría esto sugerido por la manera en que ella, como narradora, se representa a sí misma, al Capitán y a Crespo, así como por el estilo y tono de su narración.

El diálogo empieza con la expresión de Isabel, tanto de su miedo de la furia de su padre —desde “No me atrevo...” hasta “me darán muerte tus iras”(vv. 1879-1887)— como de su fuerte deseo de hacer su propio relato —“quiero, antes que las veas/ referirte mis fatigas” (vv. 1888-1889)—, a pesar de las protestas de Crespo en contra de tal acción. Es ese miedo, propongo yo, lo que la empuja a tal insistencia, empleando astutamente para sus propios fines la forma retórica

que procura (y así es denominada) “*captatio benevolentiae*”; al narrar su propia historia, al sobremediatizar todo lo que cuenta, Isabel ejerce un control importante sobre la percepción de los acontecimientos que tendrá su padre. Lo que sigue, pues, es una relación de la cual Isabel es narradora homodiegética, con capacidad cognicional limitada a la percepción de su propia experiencia, con las correspondientes restricciones de autoridad narrativa, y con las consiguientes exigencias de discriminación cognitiva para el lector/espectador. Parte central de esta relación es la caracterización de todos los implicados. Apenas introducida su historia, Isabel hace una descripción del amor de su padre como “la seguridad tranquila,/ que al abrigo de tus canas/ mis años prometían,” (vv. 1899-1901), lo que contrasta fuertemente con la llegada de “aquellos embozados/ traidores (que determinan/ que lo que el honor defiende,/ el atrevimiento rinda)” (vv. 1902-1905). Adopta aquí una autoridad propia de un narrador heterodiegético, casi como si tuviera privilegio cognicional de esos “traidores” (el Capitán y sus hombres). Así, Isabel establece una importante dicotomía entre ella y sus raptos, destacando su posición de víctima en la pérdida del honor familiar (comparando, además, el Capitán con un “carnicero hambriento lobo” en contraste consigo misma, “la simple corderilla”).

Isabel sigue, no sólo enfatizando la idea de que se considera alejada del acto de deshonor –“ajena de mí misma/ dos veces me miré” (vv. 1925-1926), sino también subrayando, anafóricamente, que se sintió abandonada, sola con su Violador: “El traidor, pues, en mirando/ que ya nadie hay quien le siga/ que ya nadie hay que me ampare...” (vv. 1942-1944). Se podría interpretar esto como una posible atribución subconsciente de culpa, dirigida, o bien hacia su padre o bien hacia su hermano, ya que ambos dejaron de protegerla del Capitán; tal implicación de su discurso sería otra técnica de distanciamiento destinada a infundir en su padre la idea de que

no sólo no era por culpa de ella que el Capitán la había raptado sino que podría haber sido por la de Crespo mismo. Como narradora, pues, Isabel se describe eficazmente como una víctima inocente e indefensa, a su Violador como un traidor, sólo digno de insulto y rencor, y construye a su narratario, Pedro Crespo, con sumo respeto, como un padre tierno que no pudo salvar a su hija, pero insinuando la posibilidad de una omisión culpable.

Si hasta este punto del diálogo la dicotomía establecida por Isabel entre ella y su Violador resulta eficaz, queda aún más poderosa en su narración de la misma violación –desde “¡Qué ruegos, qué sentimientos” hasta “(luto me vista)” (vv. 1968-1977). Aquí los aspectos del estilo y del tono que aparecen a lo largo de la relación se ven aumentados: Isabel mantiene el contraste intenso entre el acto del Capitán (“soberbio; atrevido; descortés; fiero; tirano; osado”) y sus propias reacciones en relación directa con él (véase vv. 1972-1977), expresando su sufrimiento y su dolor pero también, otra vez, su falta de complicidad en ese acto. Quizás dudando de sus habilidades de narración, Isabel llama la atención al hecho de que “si lo que la voz yerra,/ tal vez la acción explica” (vv. 1978-1979), o sea que si sus palabras no representan eficazmente su vergüenza, su empacho, su rabia, y su ira, seguramente los connotan sus acciones. Ella demuestra hacia su padre la misma combinación de vergüenza y sumisión descrita en el acontecimiento de la violación, cuando le dice, “para que me mates,/ aquestos lazos te quitan/ mis manos; alguno dellos/ mi cuello infeliz oprima” (vv. 2058-2061). Pero también subraya la difícilísima elección que Pedro Crespo, como padre que quiere a su hija, tiene que hacer: “Tu hija soy, sin honra estoy,/ y tú libre; solicita/ con mi muerte tu alabanza,/ para que de ti se diga/ que por dar vida a tu honor,/ diste la muerte a tu hija” (vv. 2062-2067). Esta última paradoja resulta particularmente poderosa, ya que Isabel termina su narración destacando las contradicciones

cruelles exigidas por el código del honor.

Desde una perspectiva narratológica, entonces, se podría inferir que la postura informacional de esta relación es la de N=P, ya que la conducta de Isabel parece indicarnos que lo que dice es sincero. Tanto dicha postura informacional, como la postura perceptual con la constante sobremediatización por Isabel misma, entonces, resultan imprescindibles para lo que sugiero como una lectura posible de su relación. Por su caracterización de todos los implicados, por su conducta sumisa y, simultáneamente, su insistencia en su inocencia, y por el estilo y tono que ella emplea, lo que Isabel relata, y la manera en que lo hace, tiene una función retórica importante: si no la de persuadir a su padre de perdonarla, al menos podríamos decir que es la de mostrarle que ella está suficientemente o apropiadamente (según las exigencias del código del honor) avergonzada. Lo que ella quiere, subconscientemente o no, es anular toda duda que tenga su padre en cuanto a su complicidad en el acto de deshonor. Para lograr dicho efecto, es imprescindible que sea Isabel misma quien sobremediatiza la historia de su rapto; si la violación hubiera sido descrita desde el punto de vista de Juan o del Capitán, por ejemplo, el efecto hubiera sido sumamente diferente. Al temer por su vida, Isabel tiene un interés personal incontestable de narrar la historia por sí misma, y justamente tiene gran éxito en relatarla de manera que provoca en su padre la empatía hacia ella misma y la ira hacia su Violador. Tanto la Isabel-personaje como la Isabel-narradora, pues, aceptan plenamente la ideología del honor. Al nivel del personaje, ella está caracterizada -por su discurso, por su conducta, y por lo que dicen los otros personajes de ella- como una mujer virtuosa (antes de su rapto) y (en su monólogo) como culpable del deshonor familiar. De manera semejante, al nivel de narradora, en el diálogo con su padre, ella logra convencerle de sus intenciones virtuosas mientras se representa como víctima

de un horrendo acto de violación, estimulando así el deseo de su padre de vengarse del Capitán. En ambos niveles, entonces, la postura ideológica de Isabel comprende tanto la aprobación genérica del código del honor, como específicamente la de su papel de Deshonrada.

Postura ideológica de Pedro Crespo y de su hijo Juan

Si hasta este punto en el análisis la aprobación del código del honor al nivel del personaje y del narrador resulta patente, queda aún más fuerte al analizar el papel del Vengador. En realidad, hay dos vengadores en este drama: el principal, Pedro Crespo, y otro secundario, su hijo Juan. Aunque me voy a concentrar en examinar la postura ideológica del padre (el personaje central de esta obra), también es importante discutir, aunque brevemente, la del hijo, ya que también contribuye a la expresión ideológica general de la obra. Aunque es personaje secundario, hay varias características clave de Juan que se destacan a través de su disponibilidad para defender su reputación familiar, proteger la virtud de su hermana, y cumplir con su papel de Vengador, lo cual es prueba, como en el caso de su hermana, de su plena aceptación de los valores asociados al código. En un enfrentamiento con el Capitán en la Jornada Primera, por ejemplo, Juan afirma, casi como amenaza, que estaría listo a “perder la vida por la opinión” (v. 765), protegiendo su honor familiar. Luego, al final de la Jornada Segunda, oyendo gritos en el monte (de su padre y su hermana), se apura para proteger a la indefensa –“ ‘Reñir con buena ocasión, y honrar a la mujer’ ”(1784-1785),– decisión basada en valores aprendidos en un discurso anterior de su padre. Sin embargo, el ejemplo más iluminador de la postura ideológica de Juan es su reacción ante la violación de su hermana. En el diálogo entre Isabel y su padre que acabo de examinar, ella le narra que “yo [...] / viendo temerosa y triste / que mi hermano no sabía /

si tenía culpa o no,/ por no aventurar mi vida/ en la disculpa, la espalda/ vuelvo, y por la entretrejida/ maleza del monte huyo” (vv. 2012-2020). Poco después, nos enteramos de que ella sí tenía motivo para tener miedo a Juan, puesto que éste, incapaz de reconocer a Isabel como víctima de violación, intenta matarla para cumplir con las leyes más bárbaras del honor: le asevera a Isabel que necesita “[v]engar así/ la ocasión en que hoy has puesto/ mi vida y mi honor” (vv. 2445-2446) y que “[t]engo que darte la muerte,/ viven los cielos!” (vv. 2447-2448)); luego a su padre le afirma que matar a su hermana “[e]s satisfacer, señor/ una injuria, y es vengar/ una ofensa y castigar...” (vv. 2450-2452). En contraste con su padre, el afecto que tiene Juan por Isabel no impide que observe estrictamente el código del honor; Halkhoree observa que “[h]is concept of honour is basically the same as his father’s. [...] But he lays more stress on the conventional aspect of it. Thus he is prepared to kill Isabel...” (24). Esta distinción entre Juan y su padre así como su debate en la Jornada Primera sobre el “honor postizo” podrían sugerir una diferencia de postura ideológica; sin embargo, como se examinará a continuación, los principales rasgos del hijo son en realidad reflejo de los del padre. El personaje de Juan, entonces, se caracteriza principalmente por su preocupación con el honor familiar, por su orgullo, y por la importancia que atribuye a la virtud de su hermana y, luego, a la venganza. Si en el caso de Isabel hemos observado una aprobación de la ideología del honor, podríamos afirmar, pues, que es un rasgo que evidentemente comparte su hermano Juan. Según Evans, “lejos de ser los representantes de lo nuevo, los hijos son los deprimentes defensores de la ley patriarcal” (52); justamente, tanto Isabel como Juan reproducen los valores del código del honor, que son, como veremos ahora, también valores del padre.

A diferencias de Juan, Pedro Crespo no sólo es personaje principal de la obra sino

también narrador importante; en ambos niveles del drama, entonces, tiene un papel central en la expresión de la postura ideológica. Para llegar a entender dicha postura ideológica de Crespo, hay que recordar la polémica explicada en el capítulo anterior entre los críticos que sostienen que Crespo renuncia a la venganza para mantener un concepto personal, digno y cristiano, del honor (Casanova, Dunn, Jones, y otros) y los que afirman que Crespo adhiere al papel de Vengador, aprovechando su estatus de alcalde para recuperar su honor perdido (Edwards, Massei, Ruano, y otros). Como observa Ruano, “[l]a complejidad de Crespo reside precisamente en el hecho de que puede ser visto desde diferentes perspectivas, de maneras muy diversas, incluso, a veces, mutuamente contradictorias” (230). Parece que hay evidencia de ambos conceptos de Crespo en la obra: a lo largo de las tres jornadas, es indudable la notable proporción de caracterización positiva de Pedro Crespo; sin embargo, tampoco se puede negar la observancia de Crespo de los valores asociados al papel de Vengador. Para mejor entender esta complejidad de la postura ideológica de Crespo, se examinarán a continuación los elementos clave de su discurso y sus acciones, no sólo como en cuanto personaje sino también en cuanto narrador.

Desde la Jornada Primera, son evidentes la caracterización positiva de Crespo y, simultáneamente, su conformidad con la ideología del honor. Los comentarios poco favorables del Sargento sobre Pedro Crespo al principio de esta jornada –“he oído que es el más vano/ hombre del mundo, y que tiene/ más pompa y más presunción/ que un infante de León” (vv. 168-171)– contrastan con la impresión más lisonjera que tenemos de él a continuación, cuando aparece en escena por primera vez en un diálogo con Juan. Primero, Crespo demuestra su dignidad, humildad, e integridad como consejero de su hijo –“Dos cosas no has de hacer nunca:/ no ofrecer lo que no sabes/ que has de cumplir, ni jugar/ más de lo que está delante” (vv. 453-

456)—, pero también menciona su preocupación por su reputación social —“porque si por accidente/ falta, *tu opinión no falte*” (vv. 457-458, la cursiva es mía). Luego, al sugerirle Juan que compre una ejecutoria para evitar su deber de alojar a los soldados, otra vez Crespo, rechazando la sugerencia, se muestra digno, humilde, y honesto —“que honra no la compra nadie” (v. 500); “Yo no quiero honor postizo” (v. 517)— además de revelar su valoración de la pureza de linaje —“yo soy,/ si bien de limpio linaje,/ hombre llano” (vv. 489-491); “Villanos fueron/ mis abuelos y mis padres;/ sean villanos mis hijos” (vv. 519-521)— y de su reputación social —“Pues, ¿qué dirán?” (v. 497). La impresión que tenemos de Crespo, entonces, es de un hombre respetable de noble moralidad, pero cuesta separar dicha moralidad de la ideología del honor que también forma parte importante de su postura ideológica.

Otro ejemplo de su aceptación de los valores del código del honor en esta jornada es su decisión de esconder a Isabel al llegar los soldados, escena que ya he descrito al examinar la postura ideológica de Isabel. Tal decisión demuestra la prudencia de Crespo y tal vez su preocupación por el bienestar de su hija, pero implica que considera a Isabel como propiedad privada, el vehículo del honor familiar. Así exhibe los principales valores de la ideología del honor, demostrando su preocupación por la virtud de la mujer así como por su propia reputación social y, más importante aún, la pureza de su linaje villano (y de cristiano viejo).

Finalmente, es al terminar esta Jornada Primera que Crespo pronuncia sus más conocidas palabras en un diálogo con Don Lope, después de haber encontrado al Capitán y Rebolledo en el cuarto de Isabel: “Con mi hacienda; pero con mi fama, no;/ al rey, la hacienda y la vida/ se ha de dar; pero el honor/ es patrimonio del alma,/ y el alma sólo es de Dios” (vv. 872-876). Esta declaración, por elocuente y noble que sea, contrasta fuertemente con varias otras declaraciones

que hace el mismo Crespo poco antes, en las cuales defiende su derecho al honor, mostrando su conformidad a la ideología del honor: “Mil gracias, señor, os doy/ por la merced que me hicisteis,/ de excusarme una ocasión/ de perderme [...]/ [d]ando muerte a quien pensara/ ni aun el agravio menor” (vv. 850-856); “aunque fuera el General,/ en tocando a mi opinión/ le matara (vv. 859-861); “A quien se atreviera/ a un átomo de mi honor,/ por vida también del cielo,/ que también le ahorcara yo” (vv. 865-868). Mientras que Crespo sí demuestra una notable dignidad, humildad, y honestidad en algunas partes de su discurso, lo cual es prueba, para ciertos críticos, de su concepto más bien cristiano del honor, no se puede negar su clara inclinación por la venganza tal como dicta el código del honor:

Aun cuando Crespo enuncia su famosa frase de honor como patrimonio del alma, lo hace en un contexto en que el tema de discusión es, específicamente, el del la opinión. [...] Es claro, pues, que Pedro Crespo está utilizando los términos “honor” y “opinión” como sinónimos, contrariamente a lo que piensan Dunn, Casanova y C. A. Jones, quienes prefieren hallar en esta escena un elemento crucial para la supuesta propuesta de una concepción más espiritual del honor (Massei, 23).

En la Jornada Segunda, se destaca la misma caracterización positiva de Pedro Crespo en su discurso al hacerse soldado Juan. En dicho discurso, abundan los consejos de Crespo que reflejan sus antemencionados valores de dignidad, humildad, y honestidad, con el fin de representarle como hombre de moralidad superior: “usa de entrambos disinios [el ser cristiano viejo pero también villano]/ con humildad” (vv. 1591-1592); “Sé cortés sobremanera,/ sé liberal y partido” (vv. 1604-1605); “No hables mal de las mujeres” (v. 1612); “No riñas por cualquier

cosa” (v. 1616). Pero incluso en este discurso, en el cual podríamos empatizar con Crespo por estos consejos paternos y su integridad, se alude también a su constante preocupación tanto de la pureza de linaje –“Por la gracia de Dios, Juan,/ eres de linaje limpio” (vv. 1580-1581)– como de la reputación – “que el sombrero y el dinero/ son los que hacen los amigos;/ y no vale tanto el oro [...] / como ser uno bienquisto” (vv. 1606-1611). Esta persistente valorización de estos dos conceptos se ve aumentada en el momento del rapto de Isabel al final de esta jornada. A pesar de todos los consejos dignos que Crespo acaba de dar a su hijo sobre la importancia de la humildad y la bondad personal, aquí sus acciones revelan que lo que más le importa, frente a tal ultraje, es su honor en cuanto reputación social. Lamenta Crespo, sin espada y viendo a su hija llevada por el Capitán, “¡Qué importará, si está muerto/ mi honor, el quedar yo vivo!” (vv. 1734-1735), creencia coreada por el Sargento: “Mirad que es rigor impío/ quitarle vida y honor”(vv. 1757-1758). Tanto el hombre ofendido como el cómplice del Dishonrador aluden a una noción ya mencionada en el capítulo anterior de que el honor sea considerado más importante que la vida. Es innegable, pues, que la desesperación expresada aquí por Crespo demuestra que su postura ideológica abarca los principales valores asociados con el código del honor.

Es a partir de la Jornada Tercera que Pedro Crespo se convierte en Vengador y se ve obligado a seguir las convenciones sociales para recuperar su honor perdido. Además, es desde este punto de la historia que se convierte en un participante importante de las narraciones de la obra, primero en cuanto narratario, y luego en tres instancias donde su propio discurso adquiere narratividad. Al examinar la postura ideológica de Isabel, ya he discutido su necesidad de convencer a su padre, narratario de su relación, de su inocencia en su rapto y violación. Mientras que no podemos estar seguros de que fuera por el carácter persuasivo de la narración de Isabel

que Crespo decidió no hacerle daño, sí sabemos que, después de la relación de su hija, Pedro Crespo no es capaz de matarla, como técnicamente podría hacer según dicta el código, si dudara de la inocencia de Isabel. Lewis-Smith explica con lucidez esta decisión de Crespo:

Crespo, of course, does not for one moment think of killing Isabel, but this does not mean that he is rejecting conventional values, as has sometimes been suggested. By killing Isabel he would, in theory, be demonstrating self-respect and thus laying claim to the respect of other people. Since, however, Isabel has committed no offence against him, his honour does not oblige him to put her to death; it obliges him only to put her away if the Captain's deed becomes public knowledge and the pair are not to be married. Indeed, to kill his daughter is not in Crespo's best interests, for by killing her he would be casting doubt on her innocence, thus making it quite impossible for him to recover his honor fully (163-164).

Justamente, el diálogo termina con Crespo que jura, “que el ansia mía/ no ha de parar hasta darle [al Capitán]/ la muerte” (vv. 2093-2095), pero también es en este punto de la obra donde se entera que ha sido seleccionado alcalde de Zalamea y se da cuenta de la complejidad de su situación: “¡Cuando vengarme imagina, me hace dueño de mi honor/ la vara de justicia! ¿Cómo podré delinquir/ yo, si en esta hora misma/ me ponen a mí por juez/ para que otros no delincan?” (vv. 2115-2121). Ambas declaraciones sirven para demostrar, pues, que la prioridad de Crespo es ante todo recuperar su honor; como observa Ruano, “si Crespo no mata a su hija en ese momento, no es por ninguna noción elevada del honor. Su intención es vengarse...” (226).

Frente a este dilema entre la necesidad de recuperar su honor y las limitaciones legales

que acompañan a su nuevo estatus de alcalde, Crespo tiene que proceder muy cautelosamente; su prioridad siempre es vengarse, sin embargo necesita cambiar de táctica, y es por eso que se dirige primero al Capitán. Es aquí que el discurso de Crespo empieza a adoptar cualidades narrativas y, como ya hemos visto en el caso de Isabel, el carácter homodiegético de su relación, así como la constante sobremediatización de su discurso, son potenciales técnicas persuasivas; si bien le están impuestos por su condición de personaje –es narrador-personaje– no sólo le ofrecen la oportunidad de dar su propia interpretación de los acontecimientos sino también de caracterizarse a sí mismo y a los otros personajes como estima conveniente. Con el Capitán, Crespo trata servirse de su estatus homodiegético y su postura perceptual (de sobremediatización) para persuadirle, como se ve en la primera parte de su discurso, donde se revela su clara intención de convencer al Capitán de su respetabilidad y dignidad para que el noble se case con la hija villana. Crespo se dirige al Capitán, pues, como padre ultrajado y “como un hombre no más” (v. 2196), indicando explícitamente que si hubiera sido una ofensa secreta él no buscaría recuperar su honor:

pues aunque encubrirle quiero,
no puedo; que sabe Dios
que a poder estar secreto
y sepultado en mí mismo,
no viniera a lo que vengo;
que todo esto remitiera
por no hablar, al sufrimiento. (vv. 2251-2257)

Por ser una ofensa pública, entonces, Crespo necesita una recuperación pública, lo cual no sólo es muy revelador de su estricta observación del código del honor sino que también remite a su situación delicada de ser alcalde que quiere vengarse. Como Isabel tenía que defenderse sin dejar de mostrarse sumisa para convencer al padre de su inocencia, también Crespo necesita demostrar tanto su humildad como su dignidad. Su tono en esta primera parte del discurso,

pues, es justamente muy humilde, y sus actos de habla directivos (“a vuestros pies os lo ruego/ de rodillas y llorando [...] / ¿Qué os pido? Un honor os pido” (vv. 2291-2296)) demuestran cierta sumisión al Capitán. Sin embargo, como quiere que el Capitán, un noble, se case con una mujer de clase social inferior, Crespo sabe que necesita defender su estatus de villano, y se esmera en caracterizarse a sí mismo de manera favorable:

Siempre acá entre mis iguales
me he tratado con respeto;
de mí hacen estimación
el Cabildo y el Concejo.
Tengo muy bastante hacienda,
porque no hay, gracias al cielo,
otro labrador más rico
en todos aquestos pueblos
de la comarca; [...]
Bien pienso que bastará,
señor, para abono desto,
el ser rico, y no haber quien
me murmure (vv. 2216-2229)

A continuación, al ofrecer al Capitán “toda mi hacienda” (que incluye su hija Isabel), Crespo retoma un tono más bien humilde y es aquí donde su discurso adquiere una distinta narratividad; más que prometer al Capitán todos sus bienes, Crespo relata una visión del futuro como si fuera la realidad –se nota, por ejemplo, que los verbos que emplea no son del condicional sino del presente y el futuro, lo cual da la impresión de que son hechos ya cumplidos: “os toméis toda mi hacienda”; “Y si queréis desde luego [...]”; “No creo que desluzcáis vuestro honor”; “mis nietos, ganarán con más ventaja, señor, con ser hijos vuestros” (vv. 2266-2287). Así la propuesta de Crespo se convierte en narración viva de la futura vida de Crespo, si sólo el Capitán aceptara, que demuestra cuánto vale el honor para Crespo, más que su propia libertad. Para Edwards, esta propuesta de Crespo es el mejor ejemplo de su observancia del código del honor: “He is, in effect, driven by honour’s requisites to plead with a man he does not like and to humiliate himself

by kneeling before him. Nothing better illustrates Crespo's lack of freedom" (63). Notablemente ausente en el discurso de Crespo es el tema de Isabel, fuera de subrayar su virtud y belleza como otra manera de persuadir al Capitán; el único objetivo para Crespo es solicitar la empatía del Capitán, hombre que raptó y violó a su hija, para que se case con ella, ya que esa es la mejor manera, dado su estatus de alcalde, que Crespo pueda recuperar su honor.

Cuando el Capitán se niega a aceptar esta propuesta, no es necesariamente porque el discurso de Crespo no fuera elocuente —en efecto, el estatus homodiegético de éste así como su constante sobremediatización hacen que, en el lector/espectador, se genere empatía con él y su situación. El problema es que el Capitán valoriza tanto su estatus social que no está dispuesto a contaminar su linaje noble casándose con una villana, sobre todo porque ni siquiera reconoce a Crespo con honor. Tan pronto como Crespo retome la vara, su discurso cambia súbitamente de estilo y tono, y él reacciona a la respuesta del Capitán con ironía (implicada en la repetición de “con respeto”, vv. 2360-2377) y autoridad (se nota ahora los actos de habla directivos y el uso del imperativo dirigido hacia los otros labradores: “le llevad/ a las casas”; “un par de grillos le echad”; “poned en la cárcel,” etc.). Tanto su discurso narrativo anterior como padre como estas órdenes como alcalde demuestran su adherencia a la ideología del honor, así como su solicitud a Rebolledo y la Chispa para testimonios del rapto de Isabel y su deseo de que ésta firme una querrela oficial para hacer aún más pública su violación. Estas últimas acciones indican que Crespo ya no tiene más remedio que servirse de la ley para vengarse: como indica Massei, “[e]l plantear pública querrela no significa para Crespo adherir a una forma más espiritual del honor, sino la posibilidad para retener allí a don Álvaro de Ataíde para matarlo, vengando así la deshonra, aunque no sea con sus propias manos” (26).

Un segundo diálogo en esta Jornada Tercera que tiene un carácter narrativo ocurre entre Crespo y Don Lope sobre el encarcelamiento del Capitán. Otra vez, su estatus homodiegético y constante sobremediatización resultan eficaces, si no para convencer a Don Lope al menos para infundir empatía en el lector/espectador. Merece notarse que este diálogo tiene una estructura y estilo semejantes a otro diálogo de la Jornada Primera, también entre Crespo y Don Lope, sobre el derecho del villano al honor; en ambos, muchas veces Crespo contesta las preguntas de Don Lope manipulando las palabras de éste, y aquí en particular, Crespo hace lo mismo pero actuando de narrador cuyo objeto principal es el Capitán. En defensa de sus acciones, Crespo ofrece su interpretación de la violación, caracterizando al Capitán desfavorablemente como Deshonrador y, simultáneamente, insistiendo en su propio derecho de venganza. Juntas, pues, sus contestaciones adquieren narratividad de los acontecimientos, dirigida hacia Don Lope:

¿Vos sabéis que me robó
a mi hija de mi casa? [...]
¿Vos sabéis cómo, atrevido,
robó en un monte mi honor? [...]
¿Vos sabéis que le he rogado
con la paz, y no la quiere? [...]
Él se me entró de mi opinión,
sin ser jurisdicción suya (vv. 2576-2589).

Como indica Ruano, entonces, “el verdadero crimen, según Crespo, no es robar y forzar a Isabel, sino la negativa del Capitán de remediar ese daño casándose con ella” (228). Crespo, asociando el Capitán con un deshonrador típico (lo cual implica tácitamente que se reconoce a sí mismo con honor antes del ultraje), insiste en que tiene el derecho de vengarse; convirtiéndose, aunque brevemente, en narrador e interpretando los acontecimientos a su manera para legitimar sus acciones, llega a defenderse frente las acusaciones de Don Lope.

Si hasta este punto de la Jornada Tercera, Crespo ha intentado emplear un discurso

narrativo para su propia ventaja sin éxito o con éxito relativo, es sobre todo en la escena final, dominada por el diálogo con el Rey, que su relación da buenos resultados. Primero, cuando el Rey le pide una explicación por haber encarcelado al Capitán, Crespo tiene la oportunidad de justificar sus acciones mediante su propia versión narrativa de lo ocurrido; de ésta se desprende nuevamente una caracterización fuertemente negativa del Capitán –“Este proceso, en que bien/ probado el delito está/ digno de muerte, por ser/ una doncella robar,/ forzarla en un despoblado,/ y no quererse casar/ con ella, habiendo su padre/ rogádole con la paz” (vv. 2654-2661)– mientras se representa a sí mismo como humilde servidor de la ley –“¿qué más se me da/ hacer por mi hija lo mismo/ que hiciera por los demás” (vv. 2667-2669)– y declara su valoración de la justicia, de la que el Rey es el más alto representante –“¿no había de hacer justicia?” (v. 2666); “Mírese si está bien hecha/ la causa” (vv. 2674-2675). Tal relación evidentemente resulta eficaz, puesto que el Rey, satisfecho con la explicación de Crespo, llega a afirmar que “[b]ien está sustanciado” (v. 2682). Ahora toca a Crespo justificar la muerte por garrote del Capitán, lo que hace con elocuencia de manera semejante a la anterior: empieza remitiendo al discurso del Rey –“Vos habéis dicho que está/ bien dada aquesta sentencia:/ luego esto no está hecho mal” (vv. 2799-2701); sigue, caracterizándose a sí mismo otra vez como servidor fidedigno de la justicia pero defendiendo sus acciones –“¿qué importa errar lo menos/ quien acertó lo demás?” (vv. 2710-2711), además de insultar al muerto Capitán para justificar el no haberlo degollado –“Señor, como los hidalgos/ viven tan bien por acá,/ el verdugo que tenemos/ no ha aprendido a degollar” (vv. 2716-2720). Crespo termina su relación, aludiendo a la importancia del ser narrador, afirmando irónicamente: “Y ésa es querella del muerto,/ que toca a su autoridad,/ y hasta que él mismo se queje,/ no les toca a los demás” (vv. 2720-2723), es decir, Crespo está

consciente de su buena fortuna de ser el que tiene la oportunidad de presentar su caso al Rey, narrando él, en vez del Capitán, lo que ocurrió. Así, caracterizando al Capitán desfavorablemente y subrayando al mismo tiempo su adhesión a la justicia y, como consecuencia, su obediencia del Rey, Crespo logra solicitar la deseada de aquél, quien declara, “Bien dada la muerte está” (v. 2725). Incluso el Rey retoma las palabras del propio Crespo, reafirmando, “que no importa errar lo menos/ quien acertó lo demás” (vv. 2726-2728); además, subraya su aprobación de Crespo anunciando que “por alcalde perpetuo/ de aquesta villa os quedad” (vv. 2732-2733), a lo cual responde apropiadamente Crespo, “Sólo vos a la justicia/ tanto supierais honrar” (vv. 2734-2735). El villano Crespo, al relatar por tercera vez los acontecimientos actualizando en provecho propio las potencialidades retóricas de su necesaria condición de narrador homodiegético (que sólo puede sobremediatizar la narración), da su personal interpretación de los hechos en su propia defensa, y no sólo evita el castigo del Rey sino que, todo lo contrario, es vindicado por esta autoridad suprema.

Después de tal legitimación real de las acciones de Pedro Crespo, llegado al final de la obra, sólo quedan por resolverse algunos detalles de la historia: se revela en el desenlace que Juan volverá al ejército, perdonado por haber atacado el Capitán, y que Isabel se irá al convento para tener “Esposo/ que no mira en calidad” (vv. 2744-2745). Como padre, Crespo parece satisfecho con estos resultados de su venganza: al hacerse soldado, su hijo seguirá demostrando su hombría, y la entrada de Isabel al convento –inocente pero deshonrada– significa que la recuperación del honor de Crespo será completa. Para el padre, entonces, Isabel será siempre deshonrada, y no debe considerarse víctima aunque, por lo menos desde una perspectiva contemporánea, ella sí lo es: como observa Honig, “Isabel’s fate is to suffer the full penalty of

a woman victimized by the autocratic honor code, except that Crespo's concluding pronouncement seems to mitigate her fate, in view of the caste principle he has been at such pains to vindicate" (108). A lo largo de esta jornada final, entonces, Crespo se muestra, como personaje y como narrador, limitado en su visión del mundo, lo cual le empuja a adoptar una postura ideológica que abarca plenamente la ideología del honor.

Mientras que no se puede ignorar la caracterización positiva de Pedro Crespo en la obra considerada en conjunto, entonces, tampoco puede negarse su conformidad con las normas del código del honor. Su dignidad personal, su creencia en una alta moralidad, y sus valores cristianos se subordinan últimamente a la ideología del honor y los valores asociados con tal ideología: la pureza de linaje, la reputación social, la virtud de la mujer, y la hombría del hombre. Parecería que el debate entre los antemencionados críticos sobre la postura ideológica de Crespo proviene del hecho de que sus acciones quedan valorizadas y legitimadas a lo largo de la obra. Los críticos que afirman que Crespo renuncia a la venganza, o bien no se enteran de tal relación estrecha entre la postura ideológica de Crespo y la ideología del honor, o bien no reconocen la contradicción que existe, como tampoco reconoce el mismo Crespo, entre estas ideologías. Teniendo en cuenta que las acciones de Crespo corresponden exactamente a las de un vengador típico, sería difícil sostener que su situación es ejemplo de una trascendencia de las leyes del honor; no sólo termina matando al Capitán, vengando así el honor familiar tal como dicta el código, sino también mandando a su hija fuera del pueblo a un convento. Su aceptación, pues, como personaje y como narrador, de su papel de Vengador, no puede ser más entera y evidente.

Todas las posturas ideológicas vistas en este capítulo, entonces, parecen llegar a la misma

conclusión: se trata de personajes y narradores que aprueban el código del honor y los valores atribuibles a éste: el Capitán como Deshonrador, Isabel Crespo como Mujer Deshonrada, y Juan y Pedro Crespo como Vengadores corresponden todos a los papeles preestablecidos que he descrito en el Capítulo I. Por su preocupación con la pureza de linaje, la virtud de la mujer, la hombría del varón, y la reputación social, estos personajes participantes no llegan a salir del proceso de venganza, ni de dichos papeles prescritos: todo lo contrario, se conforman estrictamente a las expectativas sociales ya dictadas, aceptando ciegamente la ideología del honor como suya. Es sobre todo Pedro Crespo, como personaje y narrador principal, aquél en quien esta postura ideológica queda más desarrollada. Es cierto que se le caracteriza más positivamente a él que a todo otro personaje, lo cual debería tener el efecto de infundir empatía por él en el lector/espectador, pero no necesariamente se conseguirá este efecto en el lector/espectador moderno. Además, Crespo es el participante más importante en esta representación del código del honor por tener él la oportunidad, no sólo de afirmar, como personaje, su propia postura ideológica, sino también de interpretar, como narrador, los acontecimientos de la obra así como las posturas de los otros personajes –la única otra participante con oportunidades relativamente comparables sería Isabel, pero su papel de personaje y narradora es menos destacado que el de su padre. Se discutirá, pues, en el Capítulo IV, esta posición privilegiada que tiene Pedro Crespo en relación con la postura ideológica del autor implícito; como veremos, será principalmente la insistencia de Crespo en tener derecho a regir su conducta conforme al código del honor lo que tendrá una función decisiva en la expresión, tanto del tema principal de la obra, como, consecuentemente, de dicha postura ideológica del autor implícito.

Capítulo III

Narraciones de un pueblo culpable: las posturas ideológicas de los personajes-narradores y del narrador básico de *Crónica de una muerte anunciada*

“... lo dejó clavado con su dado certero, como a una mariposa sin albedrío
cuya sentencia estaba escrita desde siempre.”
-Narrador, *Crónica de una muerte anunciada*

En *Crónica de una muerte anunciada*, historia de una venganza del honor familiar, encontramos un narrador homodiegético, miembro del pueblo en el cual ocurre el asesinato de su amigo Santiago Nasar, que, veintitrés años después, sigue buscando testimonios para crear una crónica a fin de encontrar algún sentido a todo lo que ocurrió. La obra entera, pues, consiste en un conjunto de narraciones (por los varios miembros del pueblo) narradas a través del filtro o percepción de este narrador (innominado) básico. Como ya he señalado en el Capítulo I, la manera fatalista en que tal pueblo ve el código del honor puede compararse a “la asignación de roles a los actores de [un] drama” (Eyzaguirre, 42), opinión coreada por Pellón, quien habla de un “ ‘play’ in which all properly execute the roles life has granted them” (403). Sin embargo, en *Crónica* hay una notable discrepancia entre las diversas posturas ideológicas inferibles de lo que los personajes dicen y hacen –según las postularía el autor implícito– y la manera en que el narrador básico interpreta dichos discursos y acciones; mientras que se trata, en principio, de una venganza de honor típica entre un Dishonrador y un Vengador (o, en este caso, dos Vengadores) por la dishonra de una mujer, abundan en esta obra las transgresiones de las normas del código del honor –transgresiones que ni los personajes ni dicho narrador básico parecen entender. Tal narrador, pues, da la impresión de presentarnos una historia sencilla

cuando, en realidad, está relatando una historia sumamente compleja, sin ser completamente consciente de ello. En este capítulo se examinarán las posturas ideológicas de los personajes principales de esta novela, atendiendo particularmente la interpretación del narrador, pero sin descuidar aspectos de la conducta de los personajes que permitirán construir ulteriormente su evaluación ideológica conforme al pensamiento del autor implícito: a saber, las posturas de Santiago Nasar, el supuesto Deshonrador; Bayardo San Román, el que devuelve a su mujer por no ser virgen; Pedro y Pablo Vicario, que asumen el rol de Vengadores; y Ángela Vicario, que corresponde a la Mujer Deshonrada. Se examinará también la postura ideológica del propio narrador básico con el fin de explorar el grado en que él es el responsable de la expresión del significado que podemos, como lectores, inferir de su crónica, en particular su relación con el código del honor que esa crónica supone. En el próximo capítulo se examinarán más detenidamente las posturas de los mismos personajes que se pueden inferir de sus acciones y atribuir al autor implícito.

Postura ideológica de Santiago Nasar

Santiago Nasar es tal vez el personaje más notable en *Crónica* en cuanto que, a pesar de tener una función principal en la trama de la historia (ya que la obra entera gira en torno de su muerte como consecuencia de haber supuestamente deshonrado a Ángela), es el personaje al cual el narrador tiene menos acceso para crear su crónica. Hart afirma que “Santiago occupies a unique position in the narrative in that, despite being narratologically crucial, he has no voice within the narrative which led to his death” (31); y mientras que yo diría que no se trata de una ausencia total de la voz narrativa de Santiago, la presencia de esta voz es mínima, puesto que el

narrador no fue testigo del proceso de venganza y tampoco, desde luego, tiene acceso a los testimonios de un hombre muerto, lo cual se traduce en una dependencia casi total de los testimonios de otros miembros del pueblo para tener acceso a dicha voz (citada, pues, por terceros) y para dar a conocer el verdadero papel de su amigo en el deshonor de la familia Vicario. Todo lo que tal narrador puede incluir en su crónica sobre los acontecimientos que condujeron a la muerte de Santiago, entonces, son sus interpretaciones de las narraciones del pueblo, y sólo a través de este narrador, con su postura informacional N<P y su postura perceptual de constante sobremediatización de discursos ajenos (que, en su mayor parte, ya han sido sobremediatizados por los otros miembros del pueblo), se puede inducir la postura ideológica de Santiago Nasar.

En general, el narrador caracteriza positivamente –a la luz de sus propios criterios de conducta– a su amigo Santiago, o bien a través de su propio discurso –“Por sus méritos propios, Santiago Nasar era alegre y pacífico, y de corazón fácil” (16)–, o bien reproduciendo el discurso de otros miembros del pueblo – “ ‘[...] no podía haber un partido mejor que él,’ me dijo. ‘Imagínate: bello, formal, y con una fortuna propia a los 21 años’ ” (33-34).¹⁴ Se nota además que uno de los aspectos más destacados de la postura vital de Santiago es su pertenencia ideológica a la esfera masculina del pueblo. De hecho, en gran parte de la caracterización de este personaje se connota una valorización de su hombría, lo cual implica que aprueba uno de los principios básicos de la ideología del honor: la virginidad, “un bienpreciado en la mujer, es un defecto mal visto en el macho” (Perilli, 241). El narrador remite, por ejemplo, a la relación entre

¹⁴Los números de las páginas de *Crónica de una muerte anunciada* remiten a la sexagésimo segunda edición de la Editorial Sudamericana, S.A. (1997).

Santiago y María Alejandrina Cervantes, la prostituta que “arrasó con la virginidad de mi generación” (105): “Ella fue su pasión desquiciada, su maestra de lágrimas a los 15 años” (*ibid.*). Además de sus relaciones en el burdel—característica que Santiago comparte con muchos de los miembros masculinos del pueblo, incluso el propio narrador— y aunque tiene novia con quien va a casarse, este personaje también intenta demostrar su hombría con otras mujeres, o niñas en el caso de la hija de la cocinera, Divina Flor: “Santiago Nasar la agarró por la muñeca cuando ella iba a recibirle el tazón vacío. ‘Ya estás en tiempo de desbravar,’ le dijo.” (19). La chica, entonces, “se sabía destinada a la cama furtiva de Santiago Nasar” (*ibid.*), tal como su madre, Victoria Guzmán, que fue seducida por el padre, Ibrahim Nasar. En este sentido, parece apropiado que Santiago también sea cazador: “De su padre aprendió desde muy niño el dominio de las armas de fuego, el amor por los caballos y la maestría de las aves de presas altas” (16). En efecto, demuestra un carácter depredador con la niña Divina, quien “no pudo evitar otra vez la mano de gavilán carnicero. ‘Me agarró toda la panocha,’ me dijo Divina Flor. ‘Era lo que hacía siempre cuando me encontraba sola por los rincones de la casa’ ” (25). Según estas descripciones del narrador, pues, se puede afirmar que Santiago exhibe características de un hombre típico de su pueblo y pertenece al mundo masculino de prostíbulos y la caza.

Si este aspecto de la postura ideológica de Santiago queda destacado en la obra, aún más prominente es la noción de la fatalidad a que está sometido. Desde la primera frase de la obra, el narrador caracteriza a Santiago como un hombre destinado a morir, o bien, otra vez, a través de su propio discurso de narrador —“El día en que lo iban a matar” (9); “Los hombres que lo iban a matar” (27); “cuya sentencia estaba escrita desde siempre” (78)—, o bien citando en discurso directo las observaciones de otros miembros del pueblo — “ ‘Ya parecía un fantasma,’ me dijo”

(27); “ ‘ya [...] sabe cómo termina’ ”(39); “ ‘Hay que estar siempre de parte del muerto,’ dijo ella [antes de morirle Santiago]” (40); “ ‘Esto no tiene remedio,’ le dijo. ‘Es como si ya nos hubiera sucedido’ ”(100); “ ‘Ni te molestes,’ le dijo Pedro Vicario. ‘De todos modos es como si ya estuviera muerto’ ” (163). Sin embargo, si por el relato resulta obvia la muerte inminente de Santiago, según el narrador no fue obvia para el propio personaje; más aún, el narrador destaca la ignorancia de su amigo (que el narrador prefiere llamar “inocencia”) en cuanto a su papel de Deshonrador. A lo largo de la obra, este narrador defiende dicha inocencia de Santiago, basándose en el discurso de su amigo –“ ‘No quiero flores en mi entierro’, me dijo, sin pensar que yo había de ocuparme al día siguiente de que no las hubiera” (69); “ ‘No entiendo un carajo’ ” (183)–, así como en las acciones de éste –“el propio comportamiento de éste en las últimas horas fue una prueba terminante de su inocencia” (161); “cuando supo por fin en el último instante que los hermanos Vicario lo estaban esperando para matarlo, su reacción no fue de pánico, como tanto se ha dicho, sino que fue más bien el desconcierto de la inocencia” (161-162); “Santiago Nasar quedó tan perplejo, que el cofre se le cayó de las manos” (181)–, y en los testimonios de otros personajes –“ ‘Desde el primer momento comprendí que no tenía la menor idea de lo que le estaba diciendo,’ me dijo [Nahir Miguel]. ‘Se puso pálido, y perdió de tal modo el dominio, que no era posible creer que estaba fingiendo’ ”(182-183); “ ‘me pareció que no podían matarlo si estaba tan seguro de lo que iba a hacer’ ”(165). A pesar de que nunca está aclarado, ni para el lector, ni para el pueblo, si Santiago fuera culpable o no, el narrador, cuya búsqueda de testimonios abarca el objetivo de probar la inocencia de su amigo, llega a afirmar, “mi impresión personal es que murió sin entender su muerte” (162), destacando entonces el hecho de que Santiago ignoró su participación en el proceso de venganza.

Se puede concluir, pues, que uno de los aspectos más importantes de la postura ideológica de Santiago Nasar según está presentada por el narrador es la valorización de la hombría, uno de los principales valores de la ideología del honor, que Santiago, como hombre típico de su pueblo, asume enteramente. Lo que el narrador destaca más, sin embargo, de la postura ideológica del personaje es su inocencia, ya que el propio narrador insiste explícitamente en que no ha sido Santiago quien quitó el honor de la familia Vicario. Aunque está claro que la función principal de Santiago en la trama de la historia es morir como dicta el código del honor, entonces, la impresión que nos deja el narrador es que su amigo permaneció inconsciente, hasta muy poco antes de su asesinato, de su papel de Dishonrador conforme al código del honor. Esta constituye la primera de las varias transgresiones de las normas de código del honor que se encuentran en esta obra.

Postura ideológica de Bayardo San Román

Bayardo San Román es otro personaje interesante, por varias razones importantes. En primer lugar, cuesta clasificar su papel en la obra dentro de la ideología del honor: técnicamente es el hombre ultrajado, pero no es él quien asume el papel de Vengador sino que sólo inicia el proceso de venganza, devolviendo a Ángela y dejándola con los Vicario para que recuperen su propio honor familiar. Sin embargo, tiene una función significativa en cuanto al cumplimiento del código del honor y, además, su postura ideológica resulta importante en la expresión de la postura ideológica del narrador (como he de examinar más adelante). En segundo lugar, como en el caso de Santiago Nasar, Bayardo tiene una voz limitada en la obra, sobre todo después que devuelve a Ángela y se empieza el proceso de venganza. La mayoría de la información que

tenemos sobre él, pues, proviene de las interpretaciones de sus acciones por parte del narrador homodiegético básico. Al examinar la caracterización de este personaje, se nota que, de modo otra vez semejante del caso de Santiago Nasar, mientras que algunos aspectos de su postura ideológica corresponden a la ideología del honor –lo cual implicaría una aprobación de tal ideología por parte de Bayardo–, otros indican todo lo contrario.

Especialmente en dos partes de la novela se caracteriza a Bayardo: el capítulo segundo y el capítulo cuarto. En el capítulo segundo, los aspectos de su postura ideológica que más se destacan corresponden en gran parte a la ideología del honor. Como recién llegado al pueblo, Bayardo se caracteriza, metonímicamente, por su hombría y su machismo. El narrador incluye varias descripciones favorables e hiperbólicas de la riqueza, el aspecto físico, y las habilidades de Bayardo: remite a sus propias observaciones –“Bayardo San Román no sólo era capaz de hacer todo, y de hacerlo muy bien, sino que además disponía de recursos interminables” (45); “era de buen beber, separador de pleitos y enemigo de los juegos de manos”(44)– y las de otros miembros del pueblo – “ ‘estaba como para embadurnarlo de mantequilla y comérselo vivo’ ” (Magdalena Oliver, 43); “ ‘Me parecía demasiado hombre para mí’ ”(Ángela Vicario, 56). Además, el narrador subraya el objetivo de Bayardo, sobre todo a través del discurso reproducido, en cuanto a su presencia en el pueblo: “ ‘Andaba en el pueblo buscando con quien casarme’ ”(43); y, al ver por primera vez a Ángela Vicario, declara como hecho, “ ‘Cuando despierte [...] recuérdame que me voy a casar con ella’ ”(47). Se presenta a Bayardo, entonces, como varón por excelencia, cuya hombría se deriva principalmente del ser hijo de una familia con honor cuya “carta grande era el padre: el general Petronio San Román”(55), que “no tuvo más que aparecer en el pescante para que todo el mundo se diera cuenta de que Bayardo San Román

se iba a casar con quien quisiera” (56). Justamente, es por su estatus social que Bayardo logra tener todo lo que quiera, sea la ortofónica en la feria para impresionar a Ángela Vicario (aunque está para rifar y no para la venta), sea la aprobación de los padres de ésta (aunque ella no quiere casarse con él), o sea la casa del viudo Xius (aunque tampoco está a la venta). Así, Bayardo adquiere un estatus mítico en esta primera parte de su caracterización como varón ideal cuyo honor familiar le permite acceso a todo. Se puede concluir, entonces, que en este segundo capítulo su postura ideológica corresponde a los valores de la ideología del honor, como personaje que valoriza tanto su hombría como su reputación social. Como indica justamente el narrador, frente a la situación de deshonor, Bayardo es “tan subordinado como cualquier otro a sus prejuicios de origen” (161), lo cual es evidente al final de este capítulo cuando él devuelve a su nueva mujer, iniciando así la primera etapa del proceso de venganza, aunque hubiera podido, en principio, callarse como los maridos de quienes hablaron las amigas de Ángela que “se resignaban a cualquier cosa siempre que nadie lo supiera” (62). Zimic explica esta decisión de Bayardo de la siguiente manera: “Es que no tiene alternativa, pues, según cree, en el pueblo que hay quien ya sabe que Ángela es “impura”: su seductor. Así, rehén del secreto compartido y del consecuente “qué dirán” colectivo, que anticipa como inevitable” (93). Al devolver a Ángela la noche de boda, pues, Bayardo parece demostrar una aprobación de los antemencionados valores del código del honor (así como la virtud de la mujer), y su conducta parece indicar que considera la falta de virginidad de su mujer como un agravio contra su reputación social.

En la segunda parte importante de la caracterización de Bayardo (en el capítulo cuarto), el hombre descrito por el narrador contrasta fuertemente con el Bayardo del capítulo segundo. Solotorevsky (1984) observa justamente esta discrepancia entre ambas caracterizaciones: “Un

discurso de expansión hiperbólica crea una imagen mítica de Bayardo San Román [en el capítulo segundo], la que es luego diegéticamente anulada [en el capítulo cuarto]” (1087-1088). El narrador le describe como “víctima,” refiriéndose a él como “el pobre Bayardo” (134), caracterizándole, además, como “[e]l único que lo había perdido todo” (*ibid.*). ¿Pero que relación tiene eso con la verdadera postura ideológica del personaje? Hay que recordar que el narrador, con sus varias limitaciones cognoscitivas –atribuibles a su estatus homodiegético, su falta de privilegio cognicional, y su postura informacional N<P– no tiene acceso a las percepciones internas de Bayardo San Román, y que dependemos, como lectores, de sus interpretaciones para conocer la postura ideológica de éste y otros personajes. Sin embargo, también conviene examinar las acciones, es decir, la conducta, de Bayardo para conocer su auténtica postura ideológica. Así, efectivamente, se ve cómo sus acciones revelan quizá lo más importante de su postura ideológica frente al código del honor; si en el capítulo segundo Bayardo se caracteriza por su aceptación de la ideología del honor, en este cuarto capítulo dos ejemplos clave de su conducta indican todo lo contrario.

Primero, Bayardo demuestra un gran pesar por haber iniciado el proceso de venganza. El narrador lo describe como totalmente incapacitado, “ ‘en el último grado de intoxicación etílica’ ” (136), y postrado por la situación en que se encuentra. No demuestra ninguna satisfacción por haber hecho lo que “tenía” que hacer, es decir, por haberse adherido al código del honor. Tampoco muestra ninguna preocupación, en contraste con su conducta anterior, con su honor familiar, despreciando a su padre, el gran General –“ ‘Que nadie me joda [...]. Ni mi papá con sus pelotas de veterano’ ”(136) y siendo totalmente ignorante de la llegada de su madre, sus tías, y sus hermanas, cuya demostración dramática de desconsuelo, “cerradas de luto

hasta el cuello por la desgracia de Bayardo San Román” (136-137), se opone a la inercia de Bayardo; como observa Lemaître, “se limita a [...] emborracharse solo hasta que su madre llega a rescatarlo, como si estuviera cumpliendo con un ritual de autoflagelación por haber llevado a cabo una acción de cuya validez no está convencido” (236).

El segundo ejemplo, aún más iluminador, de la conducta de Bayardo como evidencia de su desaprobación del código es su llegada a la casa de Ángela, casi dos décadas después de haberla devuelto, con todas las cartas que ella le había escrito. Bayardo, que no logró encontrar ninguna resolución satisfactoria personal en el código del honor, termina subvirtiendo el código al cual originalmente se adhirió, volviendo a verse unido con la mujer que había denunciado por voluntad propia. Como indica Muñoz, “[c]on su aparición el varón [...] niega toda aquella tradición que le impulsó a devolver a la novia” (104); así, Bayardo transgrede las normas del código del honor, demostrando su desaprobación de sus propias acciones y de su adhesión a las expectativas sociales.

Mientras que es verdad, entonces, que Bayardo San Román se identifica con los valores principales de la ideología del honor —es decir, su propia hombría, su reputación social, y la virtud de la mujer (Ángela, en este caso)—, y que se adhiere al código del honor, devolviendo a la mujer que cree “impura,” no se pueden negar los aspectos transgresores de su postura ideológica. Este personaje no sólo demuestra un gran pesar por haber iniciado el proceso de venganza sino que también termina reconciliándose con la mujer que devolvió años antes. La postura ideológica de Bayardo, pues, no sólo consiste en los antemencionados aspectos míticos relacionados con la ideología del honor, sino también, y esto es lo más importante, en otros aspectos subversivos que se traducen en una tácita desaprobación de la misma ideología.

Postura ideológica de Ángela Vicario

Ángela Vicario es el principal personaje femenino de la obra y el que, como ya he indicado, corresponde al papel de Mujer Deshonrada. Los aspectos de su postura ideológica que más se destacan se concentran en el capítulo segundo, donde el narrador la caracteriza (a esa altura de la obra) como una mujer típica de su pueblo. Según las observaciones del narrador, podríamos, en principio, llegar a varias conclusiones sobre la postura ideológica de ella. Por ejemplo, el narrador subraya el hecho de que Ángela está sujeta a muchos de los mismos prejuicios e influencias sociales de los otros miembros del pueblo: “Además, pensé que era un polaco,” (49) dice ella, hablando de Bayardo San Román, y luego, el día de su boda, “Mi madre me había enseñado que nunca se debe hablar de plata delante de la otra gente” (70). El narrador destaca también el hecho de que Ángela pertenece a la esfera social femenina, subrayando aspectos que se han asociado tradicionalmente a la vida de las mujeres: ella y sus hermanas han sido “educadas para casarse” (51) y “criadas para sufrir” (52); hay varias referencias a la artesanía femenina, también símbolo de dicha esfera (Ángela Vicario y su madre atravesaron la plaza con “canastas de flores artificiales” (47); “sabían bordar en bastidor, coser a máquina, tejer encaje de bolillo...” (51); “se sentaba por la tarde a hacer flores de trapo” (53); “la ayudaban a hacer flores de trapo...” (62)); también, el narrador se refiere varias veces a la debilidad del carácter de Ángela, reiterando que tiene “un aire desamparado y una pobreza de espíritu,” que parece “desvalida,” y, otra vez, que posee una “penuria de espíritu” (53). Lo que podría demostrar esta aparente debilidad es, como indica el narrador, el “horror” de Ángela cuando los miembros de su familia “le impusieron la obligación de casarse con un hombre que apenas había visto” (57), acompañado, no obstante, de su inhabilidad para oponerse: “*se atrevió apenas a*

insinuar el inconveniente de la falta de amor” (*ibid.*; la cursiva es mía).

Sin embargo, a pesar de esta caracterización de Ángela como una mujer “típica,” es imprescindible reconocer, como ya he mencionado, que estamos frente a una narración homodiegética: si en esos ejemplos Ángela parece ser una mujer estereotípica y conformista, es a partir, o bien de las observaciones directas del narrador, o bien de sus interpretaciones de lo que le contaron otros habitantes del pueblo. Como en el caso de los personajes cuyas posturas ideológicas ya he discutido, entonces, para llegar a conocer la verdadera postura ideológica de Ángela Vicario, hay que examinar antes que nada su *conducta*, y específicamente, sus reacciones frente al código del honor. Sobre su reacción al ser devuelta a la casa de sus padres por no ser virgen, por ejemplo, Eyzaguirre llega a afirmar lo siguiente:

Se confirma la transgresión de la persona de Ángela, quien ha perdido su honra.

Ángela, aunque no totalmente segura de su papel de víctima, debe señalar al ofensor. La revelación del nombre del hechor, Santiago Nasar, condena a éste al papel de chivo expiatorio. Este es el último acto de Ángela como participante en la ceremonia. Después ella se aparta de la cadena ritual y, con el abandono de su papel, se resiente todo el mecanismo. (42)

Justamente, es después de “señalar al ofensor” que se nos revela (en el capítulo cuarto) quizá lo más importante de la postura ideológica de Ángela, principalmente a través de su conducta: aquí no se trata de una “penuria de espíritu” sino de una afirmación de su propia identidad y sus propios deseos. Significativamente, parece ser que al salir del pueblo, al distanciarse de sus prejuicios y tradiciones, que ella llega a adoptar una nueva perspectiva de su vida. Pero incluso aspectos de la Ángela de antes de la boda adquieren un nuevo significado después de su supuesta

deshonra: el mejor ejemplo es su cantar (“ella estuvo encargada de cantar las rifas” (48); “se sentaba por la tarde a hacer flores de trapo y a cantar vales de solteras con sus vecinas” (53)), que en el capítulo cuarto parece ser símbolo de una independencia y determinación que el narrador no subrayó en sus primeras descripciones de ella. Dichas características están simbolizadas por un pájaro situado en el nuevo espacio vital de Ángela después de su salida del pueblo: “sobre su cabeza estaba colgada una jaula con un canario que no paraba de cantar” (142), lo cual parece corresponder a su reacción, al darse cuenta de los defectos de su madre y, consecuentemente, de sí misma: “hizo todo el viaje de regreso cantando en voz alta, y se tiró en la cama a llorar durante tres días” (148); luego, otra vez paralelo al comportamiento del canario, el narrador nos relata que “lo único que no se le ocurrió [a Ángela] fue renunciar” (151).

El propio narrador, ahora, nos proporciona una nueva interpretación del personaje, observando que, en contraste con la Ángela del capítulo segundo, “era tan madura e ingeniosa, que costaba trabajo creer que fuera la misma” (143). Incluso él retoma un comentario de Santiago relatado en el capítulo segundo (“ ‘Ya está de colgar en un alambre –me decía Santiago Nasar –: tu prima la boba’ ”(53)), y también que parece adquirir un nuevo significado, esta vez casi irónico, ya que la conducta de Ángela no parece ser conducta de “boba.” (“ ‘Tu prima la boba,’ me decía, cuando tenía que mencionarla” (144)). Como observa Millington, Ángela es muy consciente tanto del código como del papel de Deshonrada: “... Ángela does appreciate the power of the honour code as a socially important force. She realizes that not being a virgin is a problem in the social world in which she is placed” (79). Descubrimos que ella decidió no fingir su virginidad, ya que a su juicio, “todo aquello era una porquería” (146), lo cual constituye su primera negación de las expectativas sociales. Mientras que autores como Hart, Muñoz, y

Perilli emplean palabras como “rebelión,” “liberación,” y “revolución” para describir éste y otros actos de Ángela, hay que precisar que no se trata necesariamente de un rechazo activo o intencional del código por su parte; es verdad que niega el código por sus acciones pero no es una decisión consciente de su parte sino una consecuencia secundaria de ser fiel a sus deseos personales. La diferencia es sutil pero importante: como indica Millington, “[i]n persisting with this desire she inadvertently continues to subvert those [social] codes” (83). Sigue, afirmando, “Ángela’s position is still bound up in the complex web of social norms and determinations” (83); esto parece ser comprobado por la afirmación de que Ángela, al escribir cartas a Bayardo, “volvió a ser virgen sólo para él,” lo cual, observa Millington, “hardly squares with the idea of Ángela having achieved conscious independence from the socio-cultural norms of a male-dominated society” (84).

Ángela, pues, no está completamente exenta de la ideología de su pueblo; es, después de todo, producto de éste. Sin embargo, parece tener una rara fuerza de espíritu para ser fiel a su conciencia, lo cual se traduce en el ser, después de su salida del pueblo, “maestra de su albedrío” que “no reconoció otra autoridad que la suya” (150). El capítulo cuarto termina, después de los miles de cartas que Ángela le escribió a Bayardo San Román, con la llegada de éste, un momento clave de la obra (como veremos más detenidamente a continuación), ya que es símbolo de la transgresión completa de las expectativas que se tiene en cuanto a la Mujer Dishonrada. Refiriéndose a esta reconciliación, Muñoz sostiene: “Al liberarse de las lacras eternas sufridas, [Ángela] libera al mismo tiempo a su opresor, a Bayardo San Román, al humanizarlo. Por eso este varón, redimido por ella, se presenta ante la mujer para emprender juntos un arduo camino, pero libres ya del condicionamiento de fuerzas ancestrales

determinantes. Ángela es la Vicario de esa nueva orden” (106). Sean las que fueren las intenciones de Ángela, entonces, lo que sí podemos afirmar es que ella llega a trascender el papel de Mujer Deshonrada y, por sus acciones, transgrede las normas del código.

Postura ideológica de Pablo y Pedro Vicario

Como Bayardo San Román se niega a asumir el papel de Vengador en *Crónica* y devuelve a Ángela, como se haría con bienes imperfectos, a la familia Vicario, incumbe a los hermanos gemelos de la familia, Pablo y Pedro la obligación de recuperar el honor familiar. Como Vengadores, la característica más notable de Pablo y Pedro es su renuencia por cumplir con dicha obligación; aunque saben perfectamente lo que tienen que hacer, ambos hombres muestran un fuerte deseo de evitar la muerte de Santiago Nasar. Esta desgana, pues, es parte fundamental de su postura ideológica frente al código del honor y, como espero demostrar en el análisis que aquí sigue, así como en la sección siguiente “Postura ideológica del narrador,” aunque el narrador reconoce este hecho, hay un gran desajuste —quizá más evidente con estos personajes que con todo otro personaje examinado hasta este punto— entre la manera en que el narrador interpreta el discurso y acciones de los gemelos Vicario y el verdadero significado de dicho discurso y acciones.

Como es el caso con los otros personajes masculinos de la obra cuya postura ideológica ya he examinado (Santiago Nasar y Bayardo San Román), gran parte de la caracterización que hace el narrador sobre Pablo y Pedro subraya su pertinencia a la esfera masculina, sobre todo en el segundo capítulo de la obra. Los gemelos, “criados para ser hombres” (51), se asocian al mundo de borracheras y burdeles (de hecho, ambos están en el burdel de María Alejandrina en

el momento en que Bayardo devuelve a la hermana). Mientras que ambos hombres –uno es militar y ambos matarifes–, evitan las “vainas de mujeres” (57), sí conocen bien su deber familiar de proteger la virtud de sus hermanas solteras y, así, el honor de la familia entera, como queda demostrado por su intento de devolver la ortofónica, regalo de Bayardo (que en ese momento todavía no conocen) a Ángela. El ejemplo aún más revelador de esta valoración de su reputación social en este segundo capítulo es su instantánea reacción hacia la hermana devuelta: “Pedro Vicario, el más resuelto de los hermanos, la levantó [a Ángela] en vilo por la cintura y la sentó en la mesa del comedor. ‘Anda, niña,’ le dijo temblando de rabia. ‘Dinos quién fue’ ” (78). A esta altura de la novela, entonces, hasta que Pedro y Pablo se enteran del deshonor que les obligará a asumir el papel de Vengadores, el narrador subraya las características de ellos que tradicionalmente se ha asociado con el hombre, y también identifica la valoración por parte de los gemelos de su reputación social y de la virtud de su hermana, vehículo del honor familiar.

Como ya he indicado, entonces, son los gemelos que asumen la obligación de restaurar el honor perdido, aunque, como observa Hart, “Their surname underlines that they are doing this on Bayardo’s behalf since the latter would be the appropriate person to carry out the task” (35). Actúan, pues, en nombre del padre, Poncio Vicario –cuya vista “se le acabó de tanto hacer primores de oro para mantener el honor de la casa” (50)– y de la madre, Purísima del Carmen –que no puede vengarse por ser mujer, según dicta el código:

The twins assume the responsibility of acting according to the dictates of the honour code, but it is also expected of them. They obey the unwritten social code and that demands that they go out and act. In an important sense, one of the major acts in the novel –the murder of Santiago Nasar– encapsulates much

of the structure of power in the town: it is an act involving only male characters, it occurs outside the home, and it is in defence of a code and a system that safeguards the dominant position of male characters. (Millington, 74)

Aunque asumen dicha responsabilidad, sin embargo, eso no quiere decir que los gemelos lo hacen con una actitud vengativa: todo lo contrario, el aspecto más prominente de su postura ideológica, tal como es descrito por el narrador, es su fuerte desgana hacia la propia venganza. La muerte de Santiago era (como indica el título del libro) sumamente anunciada por estos dos personajes, que querían desesperadamente que alguien les parara. No obstante, terminaron matándole por obligación social, puesto que nadie les detuvo: “los hermanos Vicario no estaban tan ansiosos por cumplir la sentencia como por encontrar a alguien que les hiciera el favor de impedirselo” (93). Como observan varios críticos, la misma fatalidad señalada por el narrador en cuanto a la muerte de Santiago parece aplicarse, otra vez según las aseveraciones de dicho narrador, a la situación de Pablo y Pedro. Así, Muñoz, por ejemplo, afirma que, “una vez que el mecanismo ha sido puesto en movimiento ya nadie puede pararlo: ya nadie puede cambiar el destino de Santiago [...]; los hermanos Vicario no pueden más que preparar los instrumentos de sacrificio” (99). A pesar de su gran renuencia, reconocida por varios personajes e incluso por el propio narrador, no hay duda que no cumplirán con su obligación, este “horrible compromiso que les ha caído encima” (93). Desde que se enteran de su deshonor familiar hasta que cumplen con su papel de Vengadores, entonces, la conducta de los gemelos Vicario demuestra la fuerte contradicción que abarca su postura ideológica: valorizan tanto su propia hombría como su reputación social pero, aun reconociendo las expectativas del código del honor, les cuesta proceder con la venganza.

Si hasta este punto de la caracterización de Pablo y Pedro se ha demostrado el carácter complejo y contradictorio de su postura ideológica frente al código del honor, las descripciones de ambos después del asesinato de Santiago revelan aún más tal complejidad. Según el narrador, “los gemelos declararon al final del juicio que hubieran vuelto a [cometer el crimen] mil veces por los mismos motivos” (79). Insisten, pues, en su derecho de venganza, tanto ante el juez como ante el padre Amador que “ ‘somos inocentes. [...] Ante Dios y ante los hombres [...]. Fue un asunto de honor’ ” (80). Sin embargo, a pesar de estas declaraciones tan insistentes, los resultados extra naturales de su renuencia por la venganza demuestran el pesar por sus acciones que sienten ambos personajes. No sólo están atormentados por el insomnio, sino también por el olor del propio Santiago: “Llevaban tres noches sin dormir, pero no podían descansar, porque tan pronto como empezaban a dormirse volvían a cometer el crimen” (126); “En ese momento los reconfortaba el prestigio de haber cumplido con su ley, y su única inquietud era la persistencia del olor. Pidieron agua abundante, jabón de monte y estropajo, y se lavaron la sangre de los brazos y la cara, y lavaron además las camisas, pero no lograron descansar” (127); “ ‘Estuve despierto once meses,’ me dijo [Pedro]” (130). Como indica Zimic, pues, “[e]n vez de ‘purificar los ánimos,’ como aseguran los preceptos tradicionales, la ‘venganza del honor’ infecta el espíritu y el cuerpo de Pedro y Pablo de un corrosivo, doloroso, fatal veneno” (92), lo cual es otra prueba del conflicto en su postura ideológica.

Mientras que, según las descripciones del narrador, antes de enterarse de la deshonra de la hermana, Pablo y Pedro Vicario aprueban los valores asociados con la ideología del honor, tanto al asumir sus papeles de Vengadores como después del asesinato de Santiago, su conducta, en contraste con lo anterior, no corresponde a tal ideología. En principio, es verdad que sí

aceptan el código del honor: su cumplimiento con sus obligaciones familiares es prueba de tal aceptación. Sin embargo, no se pueden negar las maneras en que transgreden las normas del código, es decir, su evidente desgana por el acto de venganza –parte esencial de su postura ideológica– así como los antemencionados efectos extra naturales que resultan de esta venganza. Aunque Pablo y Pedro cumplen con sus deberes familiares, entonces, no hay aprobación total del código del honor por su parte; en efecto, se trata de dos personajes que actúan por deber social, adoptando la ideología del honor como suya sin aprobarla en lo más hondo de su ser.

Postura ideológica del narrador

Después de haber descrito las posturas ideológicas de los cinco personajes principales de *Crónica*, pasemos al examen de la del narrador básico de la novela. Para poder hacer eso, es importante comprender la postura del pueblo –del cual todos estos personajes y el propio narrador son miembros–, dada la función social del código del honor como está descrita en el Capítulo I. Según el narrador, el pueblo (como entidad colectiva) se caracteriza por su incapacidad de prevenir la muerte de Santiago, no por ignorancia ni por falta de oportunidad, sino por su rígida adhesión al código del honor: “La mayoría de quienes pudieron hacer algo por impedir el crimen y sin embargo no lo hicieron, se consolaron con el pretexto de que los asuntos de honor son estancos sagrados a los que sólo tienen acceso los dueños del drama” (p. 155). Como indica Millington, “[s]o strong in the honor code that it eliminates any possibility of exercising individual will against it (this attribute simply does not figure in [the townspeople’s] combination of character traits) and so it converts them into its collective, collaborating agent” (77). Según el narrador, pues, se puede atribuir la culpabilidad de la muerte tan anunciada de

Santiago Nasar a dicha entidad colectiva, el pueblo, que sabe que van a matar a Santiago y que no lo salva. Parte del objetivo del narrador, al hacer su crónica, es entender lo que él ve como un fracaso por parte del pueblo, con el cual el mismo narrador se identifica (nótese el uso del ‘nosotros’ en los siguientes ejemplos): “Eramos muy poco quienes no sabíamos que los gemelos Vicario estaban esperando a Santiago Nasar para matarlo, y se conocía además el motivo con sus pormenores completos” (95); “una muerte cuyos culpables podíamos ser todos” (131); “Durante años no pudimos hablar de otra cosa” (154). He aquí el conflicto clave de la obra: se trata de un pueblo que, en su mayoría, lamenta la muerte de uno de sus miembros pero que defiende, como se infiere metonímicamente pero se encuentra también, a veces, explícitamente, dichos “estancos sagrados” del honor. Según Silva, entonces, *Crónica* es “la historia de una perversión colectiva que compromete a su mismo narrador” (22). En efecto, la postura ideológica del narrador, que cuenta con los testimonios de los miembros del pueblo para crear su crónica, no difiere tanto de la postura colectiva de este pueblo, lo cual implica una aprobación de la conducta de dichos miembros frente al proceso de venganza, que examinaré a continuación.

Como ya lo he mencionado, en esta obra tenemos un narrador homodiegético que busca saber la historia completa de la muerte por venganza de su amigo Santiago, con el fin de entenderla. Dado su estatus homodiegético, este narrador tiene acceso a sus percepciones de las percepciones de otros personajes, pero no tiene la capacidad de acceder directamente a estas últimas percepciones, como ocurre con frecuencia en el caso de un narrador heterodiegético; otramente dicho, todo lo que relata el narrador está sometido a las mismas limitaciones que tendría cualquier ser humano, y por esta razón, no podemos, como lectores, tener la seguridad absoluta de que él nos relate la verdad. Se trata, entonces, del testimonio de un narrador falible,

aunque mantiene autoridad mimética (en el sentido que precisa Lanser, como he señalado en el “Marco teórico”): narrando con honestidad, fiabilidad, y competencia. Sin embargo, adopta con frecuencia una postura cognoscitivamente privilegiada, sólo propia de un narrador heterodiegético. En otras ocasiones, además, al transmitir información adquirida por el testimonio de testigos de acciones que él no presencié, las relata como si las hubiera presenciado él mismo (haciendo, pues, la clase de relato que Genette denomina pseudodiegético, como también he señalado en el “Marco teórico”).

Se nota en el discurso del narrador, cuya postura frásica abarca una combinación de discurso reproducido, discurso transpuesto, y, sobre todo, discurso narrativizado, escasez de comentarios ideológicos a lo largo de la obra. Lo que sí parece haber es su dependencia de lo que le cuentan los otros miembros del pueblo, sin que él ofrezca su opinión directa sobre los testimonios. Consecuentemente, parece ejercer una aprobación implícita del discurso de los otros personajes. En lo que narra sobre los antemencionados personajes principales, por ejemplo, no suele hacer ninguna crítica de lo que se dice sobre ellos o lo que ellos dicen de sí mismos; el narrador presenta el discurso de los personajes como representativo de ellos y de los valores del pueblo, sea reproducido tal discurso (“– Cuando despierte –dijo [Bayardo]–, recuérdame que me voy a casar con ella”(47); “ ‘es como si ya estuviera muerto’ ” (163)), sea transpuesto al propio discurso del narrador en estilo indirecto subordinado (“Nadie hubiera pensado, ni lo dijo nadie, que Ángela Vicario no fuera virgen” (61); “Los gemelos [...] debieron pensar que era la persona adecuada para impedir el crimen sin que ellos quedaran en vergüenza” (163)), o sea en forma narrativizada (“[las amigas de Ángela] le enseñaron artimañas de comadronas para fingir sus prendas perdidas” (63); “El abogado sustentó la tesis del homicidio

en legítima defensa del honor” (79)). En toda la obra, pues, encontramos una postura perceptual de constante sobremediatización por parte del narrador, quien nos presenta una interpretación de los hechos que, muchas veces, ya han pasado a través del filtro de la percepción de otros varios personajes. Además, otra vez por las limitaciones que impone su estatus homodiegético, la postura informacional N-P de este narrador es, en realidad, N<P o “vision du dehors” (excepto en los casos donde sobremediatiza su propio discurso y no el de otro personaje), ya que no tiene la capacidad de proveer más información que la que el personaje en cuestión posee (ni siquiera, en realidad, tanta información como la poseída por el personaje).

Como consecuencia de su estatus y de las características de las tres posturas que acabo de mencionar —frásica, perceptual, e informacional—, algunos temas asociados con el honor son recurrentes en la narración mientras que otros son olvidados (o evitados). Los recurrentes incluyen la constante preocupación del narrador por la inocencia de Santiago así como la vida sexual de los miembros solteros del pueblo (incluso el mismo narrador). En contraste, por lo que se refiere a los temas olvidados no encontramos, como ya lo he mencionado, ningún comentario del sistema patriarcal del pueblo, ni de la contradicción en las expectativas con respecto a las mujeres y a los hombres, ni tampoco de la posibilidad de que Ángela hubiera participado libremente en el acto sexual (se nota, además, que ese acto ni siquiera ocupa espacio narrativo). Como observa Predmore, “[n]o se le ocurre a nadie preguntar por qué no tiene importancia que María Alejandrina haya arrasado con la virginidad de toda una generación masculina mientras que sí tiene trágica importancia la mera posibilidad de que Ángela Vicario haya perdido la suya” (710). Puede ser que, como indica Millington (80), se trata de un narrador que representa al grupo dominante del pueblo, cuyo discurso se identifica con el poder o status quo, y que, por

tanto, apoya tácitamente los valores asociados con la ideología del honor. Sin embargo, merece notarse que no es una simple cuestión de que sean únicamente los hombres los que adhieren a la ideología del honor en esta obra, ya que varias de las mujeres también defienden los valores del código, como es el caso con Prudencia Cotes, la novia de Pablo Vicario: “ ‘Yo sabía en que andaban [Pablo y Pedro],’ me dijo, ‘y no sólo estaba de acuerdo sino que nunca me hubiera casado con él si no cumplía como hombre’ ” (102). A lo mejor, se trata de lo que Silva llega a nombrar una “doble conducta” por parte del narrador (21): como amigo de Santiago, el narrador defiende la inocencia de él y lamenta su muerte; sin embargo, como miembro del pueblo que, colectivamente, respeta el código del honor, el narrador llega a aprobar los valores asociados al código sin percatarse de ello y es tan culpable como los demás de la muerte de su amigo.

Reconociendo estas características del narrador, ¿qué podemos decir, pues, de su postura ideológica frente a las de los personajes? Operando con laseudodiégesis, muchas veces el narrador semeja penetrar las percepciones internas de estos personajes, lo cual sugeriría empatía por sus situaciones. No obstante, a pesar de la empatía que demuestra, el narrador también exhibe una incapacidad de reconocer el significado de la conducta transgresiva de estos personajes. Ante la muerte de Santiago Nasar, por ejemplo, ya he indicado que el narrador subraya su inocencia como el aspecto principal de su postura ideológica. La manera en que describe la reacción de Santiago ante las acusaciones de deshonor demuestra la empatía que siente el narrador por su amigo: de los ejemplos que ya he incluido en el examen de la postura ideológica del personaje, algunos demuestran bien este fenómeno deseudodiégesis, o bien a través de un discurso narrativizado como “Santiago Nasar *quedó tan perplejo* que el cofre se le cayó de las manos” (181; pongo en cursiva las palabras en las cuales se nota el carácter

seudodiegético del discurso), o bien a través de un discurso directo como “ ‘No entiendo un carajo,’ dijo Santiago Nasar” (183; la ausencia de sobremediatización explícita “*me* dijo Santiago Nasar,” por ejemplo, demuestra la seudodiegénesis del narrador). A pesar de tal empatía, sin embargo, el narrador no reconoce la ironía de que Santiago se mantuvo probablemente inocente e ignorante de su “crimen” hasta casi el final de su vida. Tampoco reconoce que la fatalidad o inevitabilidad de la muerte de Santiago, tal como el propio narrador lo interpreta, está estrechamente relacionada a la obligación social que tienen los Vicarios de matarlo. Su insistencia en este carácter inevitable de la muerte de Santiago demuestra que el narrador, a su propia manera, acepta la rigidez del código del honor, y mientras que lamenta la muerte de su amigo, no entiende su propio papel, como miembro del pueblo, en el asesinato de éste.

Frente a la postura ideológica de Bayardo San Román, el narrador empatiza con él (esta vez a través de su propio discurso y no tanto a través de la seudodiegénesis), pero se niega a reconocer la conducta de Bayardo como prueba de su desaprobación de sus propias acciones y, consecuentemente, del código del honor. Caracterizándole a Bayardo como “el único que lo había perdido todo” en relación con “los otros protagonistas de la tragedia [, que] habían cumplido con dignidad, y hasta con cierta grandeza, la parte de favor que la vida les tenía señalada” –es decir, Santiago, que “había expiado la injuria,” los hermanos Vicario, que “habían probado su condición de hombres,” y Ángela, la “hermana burlada” que “estaba otra vez en posesión de su honor” (134)–, el narrador no sólo ignora el significado de la conducta de Bayardo después de la muerte de Santiago (sobre todo su reconciliación con Ángela por voluntad propia), sino que también demuestra su creencia en la obligación que tienen los demás participantes en el proceso de venganza de satisfacer las expectativas del código del honor. La

empatía que siente el narrador con Bayardo, entonces, no es porque éste se sintió obligado a devolver a Ángela por un código en el cual no creía completamente, sino porque tal narrador atribuye su estatus de víctima al hecho de que Bayardo no tuvo un papel satisfactorio en el proceso de venganza.

En el caso de Ángela Vicario, de nuevo el carácterseudodieético de la narración connota una empatía hacia este personaje por parte del narrador (otra vez, pongo en cursiva las palabras que demuestran talseudodiégesis): “La verdad es que hablaba de su desventura *sin ningún pudor para disimular la otra desventura, la verdadera, que le abrasaba las entrañas*” (146); “Le escribió entonces una carta *febril* de veinte pliegos en la que soltó *sin pudor las verdades amargas que llevaba podridas en el corazón* desde su noche funesta” (151-152); y, al momento de la llegada de Bayardo: “*Se asustó, porque sabía que él la estaba viendo tan disminuida como ella lo estaba viendo a él, y no creía que tuviera dentro tanto amor como ella para soportarlo*” (153). Estas interpretaciones de la reconciliación que hace el narrador no parecen implicar una desaprobación de ésta, sino todo lo contrario; sin embargo, este narrador no es capaz de reconocer el significado de la llegada de Bayardo, sino que sigue interpretando los hechos a través del filtro de su visión del mundo, preocupándose más del hecho de que “a todo el que quiso oírla [Ángela] se la contaba con sus pormenores, salvo el que nunca se había de aclarar: quién fue, y cómo y cuándo, el verdadero causante de su perjuicio, porque nadie creyó que en realidad hubiera sido Santiago Nasar” (144). Además, a pesar de la mencionada empatía que demuestra hacia Ángela en la narración del capítulo cuarto y reconociendo que después de salir del pueblo ella “nació de nuevo” (149), el narrador sigue juzgando a Ángela a través de los valores convencionales del pueblo y subrayando, otra vez, las características que

la clasifican como miembro de la esfera femenina: “bordando a máquina en la hora de más calor” (142); “Su vida de casada devuelta seguía siendo tan simple como la de soltera, siempre bordando a máquina con sus amigas como antes hizo tulipanes de trapo y pájaros de papel” (150). Otra vez, pues, el significado de los aspectos subversivos de este personaje le resulta inaprensible al narrador.

Finalmente, es sobre todo en el caso de los hermanos Vicario que se nota un fuerte tono de empatía por parte del narrador frente al dilema con el cual tienen que enfrentarse Pablo y Pedro, expresada, sobre todo (pero no únicamente) a través de discurso directo: “‘Lo miraban [a Santiago] más bien con lastima’ ”(29); “‘Parecían dos niños’ ” (89); “‘Me asusté cuando lo vi de frente,’ me dijo Pablo Vicario” (187); “‘¡Mierda, primo,’ me dijo Pablo Vicario, ‘no te imaginas lo difícil que es matar a un hombre!’ ”(189); “Desesperado, Pablo Vicario le dio un tajo horizontal en el vientre [...]. Pedro Vicario iba a hacer lo mismo, pero el pulso se le torció de horror” (190). Después de que Pablo y Pedro asumen el papel de Vengadores, el narrador sigue subrayando la hombría de los gemelos, como lo hizo en la primera parte de su caracterización de ellos –Pedro se afeita, por ejemplo “con el cuchillo de destazar,” lo cual es, para Clotilde Armenta, “el colmo del machismo” (103)– pero tal caracterización ahora contrasta fuertemente con el hecho de que “la realidad parecía ser que los hermanos Vicario no hicieron nada de lo que convenía para matar a Santiago Nasar de inmediato y sin espectáculo público, sino que hicieron mucho más de lo que era imaginable para que alguien les impidiera matarlo, y no lo consiguieron” (81). Frente a la intensa renuencia de Pablo y Pedro, parte esencial de su postura ideológica, el narrador, mientras que reconoce esta desgana de ellos, acepta como cosa hecha, igual que los propios personajes y el pueblo entero, que van a matar a Santiago de todos modos.

Para el narrador, pues, es soportable que un Vengador no quiera cumplir con su papel, pero con el presupuesto de que, con todo, cumplirá según dicta del código del honor. Como observa Muñoz en cuanto a esta contradicción de actitudes hacia el Vengador, “[p]ara probar su hombría [...] el hombre debe estar dispuesto a matar y a ser muerto; ser, al mismo tiempo, victimador y víctima. En estos hilos trágicos están atrapados los hermanos Vicario y Santiago” (100); incluso el propio narrador, yo añadiría, está sometido a este mismo rigor social, lo cual tal vez explica la empatía que demuestra frente a la postura ideológica de los gemelos.

En el caso de los hermanos Vicario, pues, como con todos los personajes principales, el narrador no parece enterarse del sentido completo de las contradicciones ideológicas que encarnan; no es que este narrador no perciba las transgresiones del código por parte de dichos personajes, pero sí se le escapa tanto el significado que tales transgresiones tienen en su crónica, como su propio papel (y el del pueblo) en el asesinato de Santiago. Se puede inducir, entonces, que a pesar de la empatía que demuestra hacia estos personajes, su postura ideológica frente a las de ellos, junto con los escasos comentarios ideológicos que hay en la obra, los temas recurrentes en contraste con los temas no mencionados, así como su aprobación del discurso de los miembros del pueblo, puede traducirse, en el fondo, en una aprobación por parte de este narrador básico, tanto de los conceptos tradicionales de Deshonrador, Mujer Deshonrada, y Vengador, como del propio código del honor.

Para concluir este análisis, entonces, el examen de las postura ideológicas de los personajes principales demuestra cómo cada uno de ellos –aunque en principio cumplen con las exigencias del código del honor– transgreden de cierta manera las normas del proceso de

venganza: uno se muestra completamente ignorante de este proceso (Santiago Nasar), otro reacciona con gran pesar por sus acciones (Bayardo San Román), aún otros actúan con fuerte renuencia, tratando de evitar la venganza lo mejor que pueden (los gemelos Vicario), y el último termina negando el proceso entero (Ángela Vicario en su reconciliación con Bayardo). Por lo que se refiere al narrador, empujado por sus persistentes sentimientos de culpabilidad, trata de relacionar todos los testimonios de los miembros de su pueblo con el fin de comprender todo lo que sucedió aquella mañana fatal; sin embargo, se muestra incapaz, como miembro del pueblo con perspectiva limitada, de entender las fuerzas sociales (que él mismo apoya) que permiten la muerte de su amigo. Lo que le falta a este narrador, pues, es la perspectiva necesaria para relacionar todas sus interpretaciones de los hechos con un contexto más amplio. No es que no sea fidedigno, sino que está limitado a relatar sus propias percepciones, como en efecto cualquier ser humano. Es innegable su esfuerzo, mayor que el de la mayoría de los otros miembros de su pueblo, por entender el significado de la muerte de Santiago, de lo cual es prueba la iniciativa de su investigación; sin embargo, a pesar de su importante papel narrativo, este narrador no logra exponer el sentido completo de esa muerte sino fracasa en su búsqueda de la verdad. La interpretación que hace del discurso y de las acciones, tanto de los antemencionados personajes como de los testimonios de otros miembros del pueblo sobre ellos, no logra abarcar el significado completo de tal discurso y acciones; mientras que la mayoría de sus observaciones e interpretaciones parecen ser hechos sencillos y objetivos, en realidad, en el contexto de la obra entera, éstas contribuyen a la expresión de una fuerte crítica del código. No obstante, como ya he señalado, no es al nivel del narrador que se puede atribuir dicha crítica sino al nivel del autor implícito, como he de examinar en el capítulo siguiente.

Capítulo IV

Aprobación indirecta, desaprobación deliberada: las respectivas posturas ideológicas de los autores implícitos de *El alcalde de Zalamea* y *Crónica de una muerte anunciada*

“... que no importa errar lo menos quien acertó lo demás”
-Rey, *El alcalde de Zalamea*

“Dadme un prejuicio y moveré el mundo.”
-Juez instructor, *Crónica de una muerte anunciada*

A pesar de que *El alcalde* y *Crónica* son dos obras de géneros, épocas, y continentes diferentes, ambas comparten, –como he señalado en el Capítulo I– un tema común, que es el código del honor. Sin embargo, a los niveles del personaje y del narrador ya examinados, se destaca un importante contraste ideológico entre las dos obras en cuanto a la manera en que se explora dicho tema: el Capitán de *El alcalde* desempeña el papel de Dishonrador con arrogancia y altivez, y se caracteriza por sus pretensiones nobiliarias y machismo hasta la muerte, mientras que Santiago Nasar, en la mayor parte de la obra, ni siquiera se entera de tal papel que se le ha asignado; los dos personajes femeninos, Isabel Crespo y Ángela Vicario, se caracterizan por su virtud, pero la primera acepta plenamente su rol de Mujer Dishonrada mientras que la segunda termina subvirtiendo el código del honor por haber sido fiel a sus deseos personales; los Vengadores de *El alcalde*, Juan y Pedro Crespo, demuestran tanto su valoración de su reputación social como su pasión por la venganza, a diferencia de Bayardo San Román, quien no sólo renuncia a su derecho de venganza, dejándolo en manos de la familia Vicario, sino que también exhibe un gran pesar por sus acciones, y de Pablo y Pedro Vicario, cuya valoración de su reputación entra en conflicto con su fuerte renuencia a vengarse; y, finalmente, se observa un

contraste de posturas entre los narradores principales de *El alcalde* (Crespo e Isabel), que aprueban enteramente el código del honor, y el narrador básico innominado de *Crónica*, que acepta tácitamente la ideología del honor pero que demuestra, simultáneamente, una fuerte empatía hacia las posturas ideológicas transgresivas de los antemencionados participantes en el proceso de venganza.

A partir de estas observaciones, entonces, me toca ahora examinar la postura ideológica del autor implícito de cada obra para poder cumplir con mi objetivo principal, mostrar cómo el funcionamiento narrativo de estos dos textos conduce, en *El alcalde*, a la aprobación de la ideología del honor y, en *Crónica*, a la desaprobación de la misma ideología. Con este fin, analizaré aquí la postura de cada autor implícito, tanto acerca del referente interno, es decir, las posturas ideológicas de los personajes y de los narradores en cuestión así como en general el mundo narrado, como acerca del referente externo, es decir, el mundo real representado en el texto por analogía. Es al considerar la relación del texto con lo extratextual que, como he indicado en el Capítulo I, se puede llegar a un entendimiento global de lo que Bajtín llama el “horizonte axiológico” de un texto dado. Si, por tanto, en los capítulos anteriores sobre las posturas ideológicas al nivel del personaje y del narrador, las diferencias axiológicas o ideológicas entre ambas obras se han mostrado evidentes, se verá en el análisis que aquí sigue que estas diferencias se destacan aún más a este tercer nivel, el del autor implícito.

El alcalde de Zalamea:

Postura ideológica del autor implícito acerca del referente interno

Al concluir el Capítulo II, he aludido al hecho de que la postura ideológica de Pedro

Crespo, que abarca la plena aceptación de los valores asociados con el código del honor, tiene una función decisiva en la expresión de la ideología del autor implícito. En cuanto al referente interno, en efecto, se nota una innegable aprobación, por parte de dicho autor implícito, del discurso y conducta de Pedro Crespo, y, además, varios elementos importantes del texto –la postura ideológica de otros personajes, el papel tanto de Isabel como del mismo Crespo como narradores, y diversos aspectos narratológicos y estilísticos– sirven precisamente para expresar tal aprobación. Aquí, por tanto, se examinarán la postura del autor implícito ante las de Pedro Crespo y de los otros personajes– en cuanto tales o, además, narradores–, algunos aspectos clave del estilo y de las relaciones paradigmáticas de la obra, y, finalmente, su tema central, con el fin de revelar cómo cada uno de estos elementos contribuyen a la expresión de la postura ideológica del autor implícito acerca del referente interno.

Empezando con su postura ante el Capitán como Violador arrogante que tiene una actitud discriminatoria hacia los miembros de la villanía, vemos que el autor implícito expresa desaprobación de la postura de este personaje de por varias maneras. En primer lugar, el hecho de que se refiere a Don Álvaro como “el Capitán” (y no por su propio nombre) es el primer indicio de esta desaprobación: como observa Evans, “muy pronto se notará que esto es un recurso para aislar al capitán” en una obra en la cual “el capitán desempeña el papel de malvado” (50). No sólo contribuye a la negativa caracterización que se hace del Capitán sino que, además, es un aspecto importante del contraste establecido intencionalmente entre éste y Pedro Crespo, dicotomía mantenida a lo largo de la obra. Además del significado de su nombre, los explícitos comentarios ideológicos que hace el Capitán en cuanto a su desprecio de la clase villana (que queda especialmente revelado por su respuesta ante la propuesta de Crespo de que aquél se case

con su hija), redundan irónicamente en contra de él por la manifiesta negación de sus aseveraciones que se infiere de la conducta de los personajes de tal clase. Análogamente, su preocupación por hacer valer sus pretensiones nobiliarias, que su conducta denuncia preocupación vana y ridícula, también revela la postura del autor implícito ante la de este personaje. Más aún, aquel desprecio por la clase “inferior,” ya lo he señalado, le lleva a la muerte al final de la obra: recibe el máximo castigo, entonces, por no haber reconocido el honor del villano Crespo. A través de su muerte, entonces, se expresa la desaprobación del Capitán por parte del autor implícito, no sólo en su estatus de Deshonrador, sino también como “malvado” de la obra; esto es muy importante para la caracterización favorable de Crespo, ya que, dado el contraste establecido entre los dos personajes, cualquier caracterización negativa del adversario expresa simultáneamente una aprobación de la postura del protagonista por parte del autor implícito. Lo mismo ocurre en los casos en que el Capitán es objeto de las narraciones de Isabel y Crespo (que discutiré a continuación): puesto que él no tiene el privilegio de interpretar los acontecimientos a su manera sino que es vilipendiado por ambos narradores, se logra crear un distanciamiento ideológico entre el Capitán y el lector/espectador, además de contribuir a la antemencionada dicotomía establecida entre éste y Pedro Crespo, y, consecuentemente, a la expresión de la desaprobación de la postura de este personaje que tiene el autor implícito.

En contraste, ante la postura ideológica de Isabel, se revela la aprobación del autor implícito, tanto de la valoración (por ella misma y por su hermano y padre) de su virtud como de su plena aceptación de su papel de Mujer Deshonrada. Su reconocimiento de la importancia del honor, así como la obediencia y sumisión que demuestra hacia su padre, forman parte del

objeto de la antemencionada aprobación. Según su caracterización, inferible por su discurso, su conducta, y por lo que se dice de ella, Isabel no es una víctima del código del honor (como, desde una perspectiva contemporánea, se podría inducir de su situación), sino que acepta su destino debidamente, como afirma su padre: “Un convento tiene ya/ elegido” (vv. 2743-2744). En relación con la postura de Crespo, tal aceptación por parte de Isabel de su papel de Deshonrada sirve para justificar la venganza de su padre y, así, su postura ideológica constituye otra contribución importante a la expresión de la aprobación de la ideología de Pedro Crespo. La conducta de Isabel, finalmente, y el tratamiento aprobatorio que recibe del padre, le dan un carácter ejemplar con respecto a la ideología del honor que comparten los destinatarios de la obra: sus espectadores y lectores implícitos –y, en consecuencia, el autor implícito. Por otra parte, es más bien como narradora que Isabel se convierte en un vehículo directo (e importante) de la ideología de dicho autor implícito, como procuraré demostrar más adelante al examinar la postura del autor implícito ante las de los narradores.

Según he concluido en el Capítulo II, Juan Crespo, igual que su hermana, también rige su conducta conforme a la ideología de honor. Como vengador secundario, Juan se preocupa tanto por la virtud de Isabel como por su reputación social, y a pesar de haber herido al noble Capitán (lo cual constituye un crimen grave), su conducta es justificada por su padre –“su honor/ a esto le pudo obligar” (vv.2754-2755)– y, además, perdonada por Don Lope –“siendo mi soldado ya,/ no ha de quedar preso” (vv.2748-2749). Dicha aprobación –por un personaje que, bien lo sabemos, queda plenamente justificado conforme a la interpretación del código del honor aquí operada– y, más aún, dicho perdón por un personaje que, reiteradamente, se resiste a aceptar dicha interpretación (la extensión del honor a la clase villana) implica la aprobación de

la ideología de Juan Crespo por parte del autor implícito. No obstante, la función más importante que tiene Juan en esta obra es subrayar las buenas calidades de su padre: a través de los varios discursos y consejos que Crespo le da a su hijo, se posibilita otra caracterización favorable de este personaje central y, simultáneamente, otra manera de expresar la identificación ideológica del autor implícito ante la postura del protagonista de la obra.

Por lo que se refiere a éste, ya he señalado que Pedro Crespo es el personaje central de la obra y, como he concluido en el Capítulo II, el argumento central de la obra es que Crespo, como villano digno, sí tiene honor y, consecuentemente, también tiene derecho a recuperarlo ante un ultraje personal, lo cual ya nos indica que el autor implícito aprueba la postura de este personaje; abundan, además otros casos de tal aprobación a lo largo de la obra entera. El hecho de que Pedro Crespo tiene un papel tan central en la obra –tanto personaje como narrador– es otro indicio, así como el hecho de que, como ya he señalado, las posturas del Capitán, Isabel, y Juan sirven para caracterizarle de manera positiva, o bien estableciendo el contraste entre él y el Capitán, o bien ennobleciendo su propia postura. Su adhesión al código del honor forma parte esencial de esta caracterización positiva, lo cual, aunque podría ser contradictorio para el lector/espectador moderno, está lejos de serlo para el autor implícito. Dentro de este marco, se define constantemente la postura de Crespo en relación con la de otros personajes, lo cual contribuye a que el lector/espectador se identifique y empatice con su postura más que con cualquier otra. La valoración de Crespo de la virtud de su hija, de la hombría de él mismo y de su hijo, así como de su reputación social y la pureza de su linaje está así aprobada por el autor implícito. Según éste, pues, Pedro Crespo no es víctima del código del honor sino un digno defensor de éste; tal insistencia en el derecho de Crespo de regir su conducta conforme al código,

aprobado hasta por el Rey, nos indica que la postura ideológica de Crespo está plenamente aprobada por el autor implícito.

Al nivel de narrador, tal aprobación es también evidente, primero por el antemencionado papel central que tiene Crespo en los fragmentos narrativos de la obra. Incluso el discurso narrativo de Isabel, el único otro narrador de la obra, sirve, indirectamente, para expresar empatía por su padre Pedro Crespo. El estatus de ella como narradora homodiegética, con capacidad cognicional limitada a la percepción de su propia experiencia, postura informacional N=P y postura perceptual de constante sobremediatización, excluyen la posibilidad de que el lector/espectador empatice con el Capitán, a quien Isabel insulta y vilipendia; así, el autor implícito logra mantener, a través de la relación de Isabel, la dicotomía Crespo-Capitán, expresando, pues, su aprobación de la postura de Crespo como protagonista de la obra. La relación de Isabel no sólo subraya el contraste ya establecido entre su padre y el Capitán, sino que también contribuye a la caracterización favorable de Crespo, por permitirle a éste la oportunidad de mostrarse compasivo y perdonador ante la deshonra de su hija (con todo, hubiera podido matarla según dicta un entendimiento literal y menos “humano” del código del honor). El objetivo de haberla incluido como narradora, pues, no parece ser el de generar empatía por ella específicamente, como víctima de violación, sino primariamente el de crear una situación en la cual Crespo puede mostrarse digno del honor en que insiste tener, a pesar de la actitud discriminatoria del noble Capitán. Como en el caso de los discursos y consejos que ofrece Crespo a Juan, la relación de Isabel contribuye a la identificación y empatía que podría sentir el lector/espectador ante la postura ideológica de Crespo, y así el autor implícito justifica la conducta de su protagonista villano.

En cuanto al papel del propio Crespo como narrador, los mismos aspectos narratológicos de sus relaciones que se aplican a Isabel como narradora —es decir, su estatus homodieético, su capacidad cognicional limitada, su postura informacional N=P, y el constante uso de la sobremediatización— contribuyen a mantener el contraste entre Crespo y el Capitán, y, al mismo tiempo, otra vez como en el caso de la relación de Isabel, excluye la posibilidad de empatizar con el Capitán, que no tiene la oportunidad de expresar su propia postura por medio narrativo sino que está limitado a ser el objeto de las relaciones de Crespo. Así, los límites narrativos de Crespo, quien, por ser narrador homodieético, no puede penetrar los pensamientos internos del Capitán, se convierten en ventajas suyas para presentar a sus narratarios su propia interpretación de los acontecimientos y caracterizar desfavorablemente al Capitán; el éxito que tiene en justificar su conducta, tanto a Don Lope como al Rey, nos revela, pues, que el autor implícito aprueba tal discurso narrativo de Crespo.

Esta aprobación también se extiende a otros aspectos de la obra; como (por falta de espacio) sería imposible nombrarlos todos aquí, me limito a mencionar brevemente algunos ejemplos que considero más iluminadores. En primer lugar, se nota, en cuanto estilo global, la elocuencia de Crespo, tanto como personaje como narrador. Habla con una dignidad noble y su discurso, que resulta apasionado y persuasivo —particularmente sus famosas líneas sobre el patrimonio del alma, entre otras—, connota, por parte del autor implícito, la aprobación de la postura que ese discurso conlleva. Otro ejemplo estilístico, que también abarca una de las numerosas relaciones paradigmáticas de la obra, es el uso de la técnica del claroscuro. Ya he indicado que esta técnica se emplea en el monólogo de Isabel, pero también se usa a lo largo de la obra, en varias instancias, como observa Halkhoree:

As is frequently the case in [Calderonian] plays, light signifies honour and harmony, darkness, dishonour and discord. Thus, [the implied author] so manipulates the passage of time in *El alcalde* that the three crucial steps in the dishonouring of Crespo take place at night. Similarly, honour is associated with light. A good example is the final scene of the play in which the King confers on Crespo the honour of *alcalde perpetuo* and which takes place in daylight (53).

Un tercer ejemplo estilístico de la obra que, como los antemencionados ejemplos, contribuye a la caracterización positiva de Crespo, expresando así la aprobación por parte del autor implícito, es el notable diálogo entre Crespo y Don Lope en la Jornada Tercera (vv. 2574-2585), que tiene una relación paradigmática, en cuanto estilo y estructura, con otro diálogo entre los dos hombres en la Jornada Primera. El estilo de tal diálogo, que consiste de una serie de preguntas, en alternancia, por cada hombre, acelera el ritmo de la jornada en un momento clave. Así, el argumento de Crespo queda acentuado y su postura ideológica, como personaje y como narrador, al resultar progresiva y elocuentemente realizada, queda justificada y aprobada.

Como las relaciones paradigmáticas generan repetición y, consecuentemente, intensifican la expresión del significado repetido —convirtiendo así este significado, si la repetición abunda, en tema relevante—, también se puede considerar las relaciones paradigmáticas en esta obra como tema central de ella. Así, hasta este punto del examen de la postura del autor implícito —acerca del referente interno—, he identificado varios aspectos de la obra que expresan aprobación por parte de tal autor implícito. En primer lugar, y más destacadamente, esta aprobación se expresa a través del discurso y conducta del personaje principal, Pedro Crespo, que encarna el tema central: el derecho del villano, en este caso, el mismo Crespo, al honor. Según la postura

ideológica del autor implícito, el conflicto de la obra reside en el hecho de que el Capitán no reconoce que Crespo tenga honor, y no que éste, como villano, quiera vengarse. Se puede concluir, pues, que las posturas ideológicas de todos los personajes (y narradores) de la obra –es decir, las del Capitán, de Isabel, y de Juan– sirven para enaltecer la de Crespo, y, además –y en segundo lugar en cuanto a la concurrencia semántica de relaciones paradigmáticas–, todas dichas posturas contribuyen a establecer y mantener el contraste entre Crespo y el Capitán, a favor del primero como personaje y narrador central, lo cual indica que es con su ideología que el autor implícito más se identifica. Dicha postura del autor implícito implica, pues, que Crespo sí tiene derecho al honor, quizá más que el “malvado” Capitán, y así se justifica la conducta del villano ultrajado.

Postura ideológica del autor implícito acerca del referente externo

Establecida la postura del autor implícito acerca del referente interno, podemos pasar al examen de lo que simbolizan o representan los antemencionados aspectos de tal referente con respecto al mundo real, o lo que así consideramos convencionalmente, por oposición al mundo ficcional de la obra. A la luz de lo concluido hasta este punto de mi estudio, y como lo he anunciado en el Capítulo I, propongo que los personajes y narradores de *El alcalde* podrían representar dos aspectos diferentes del mundo externo (en la época de la obra): el primero, sería el conflicto villano-noble; el segundo, la ideología del honor. En cuanto a esta relación del código del honor con la realidad, (y aunque no pretendo entrar de manera detallada en el debate sobre la autenticidad de la representación de dicho código en los dramas del Siglo de Oro) he subrayado que mi examen de la relación entre el referente interno y el externo iba a adoptar,

aunque sólo parcialmente, la postura de Correa (y otros), quien afirma que a través de sus obras “los dramaturgos españoles daban forma artística a un sistema de valores, actitudes e ideales individuales y sociales” (106). Lo que más me importa aquí, entonces, es la postura ideológica del autor implícito acerca de tales valores, actitudes, e ideales que se asocian al código del honor y que los personajes y narradores simbolizan.

En cuanto al conflicto villano-noble, recuérdese que atañe al debate (aludido en los capítulos I y II) sobre la postura de Pedro Crespo, el cual abarca dos campos principales: los que, como Dunn, aseveran que existe en *El alcalde* “an explicit criticism of accepted notions of honour” (44), por la supuesta renuncia a la venganza por parte de Crespo; y los que, contrariamente, afirman que la conducta de los personajes, de Crespo en particular, está estrictamente regida por la ideología del honor y la obra, por tanto, encarna y afirma dicha ideología. Tal debate proviene del hecho de que ambos campos abordan la obra desde perspectivas muy distintas, y se pueden distinguir sus interpretaciones respectivas según la manera en que consideran a los personajes y narradores en relación con los dos aspectos del mundo externo que ya he señalado, es decir como representantes, o bien del conflicto villano-noble (realmente existente en la sociedad de la época), o bien de la ideología del honor (como hecho viviente en la sociedad de la época). Los críticos que mantienen que se expresa en la obra una crítica de las convenciones del honor se relacionan con la primera interpretación: consideran la ideología del honor como un “hecho dado,” es decir, no ponen en tela de juicio la existencia social de los valores atribuibles al código —tal como los he definido a lo largo de mi trabajo— y, entonces, para ellos el tema central de la obra, en la cual el villano “triunfa” sobre el noble, es el conflicto villano-noble y el derecho del villano al honor (nótese, pues, que no se trataría de una

crítica integral de esa ideología, sino de una crítica de su aplicación social: el honor no es sólo válido para el noble, lo es también para el villano). En contraste, el segundo campo de críticos interpreta la obra desde la perspectiva de que la ideología del honor, asumida íntegramente, constituye el tema central, y que los personajes y narradores sirven de vehículos de esta ideología. Así Edwards, uno de los críticos de ese campo, quien afirma que *El alcalde* corresponde “to [the] typically ‘closed’ Calderonian world” (54) –en el cual reinaría acríticamente la ideología del honor. En este caso, la crítica de la rigidez de la ideología del honor pertenece sólo al crítico: para él, la obra encarna y proclama la validez de tal ideología.

Identificados estos dos campos críticos, ¿qué podemos decir de su relación con la postura ideológica de nuestro autor implícito acerca del referente externo? A la luz de su postura acerca de los aspectos del referente interno que he propuesto, se puede inducir que su ideología parece alinearse con la que representa el primer campo de críticos. A mi juicio, la obra no expresa una crítica integral de la ideología del honor sino del conflicto entre el villano y el noble sin más cuestionamiento del código. Como afirma Evans, “el conflicto entre [Pedro Crespo y el Capitán] aborda problemas psíquicos, sociales, históricos” (49), representados por la antemencionada dicotomía que se crea entre estos dos personajes a través de la obra entera. En un sentido, parece que el autor implícito estará criticando la jerarquía entre el villano y el noble, lo cual da lugar a comentarios de críticos como Lewis-Smith, que asevera que la obra “subverts the norms of the peasant-hero play” (157). Sin embargo, el mismo Evans señala que “podríamos referirnos con más precisión al contexto retórico (en el sentido de Wayne C. Booth), de la obra, contexto delicadamente construido mediante recursos que despiertan la simpatía inocente de los espectadores por el sentido de la injusticia de las leyes pondonorosas y feudales” (49); es decir,

aunque la presencia del conflicto villano-noble no dejara de revelarnos parte de la postura ideológica del autor implícito, su función podría ser primariamente retórica, destinada al antedicho estímulo de la simpatía de los espectadores/lectores.

No obstante, si no se puede determinar con certeza la postura del autor implícito ante dicho conflicto social a la luz de mi análisis anterior, lo que sí resulta evidente a lo largo de la obra es su aprobación de la ideología del honor. ¿Cómo se revela tal aprobación de los valores asociados al código del honor, como aspectos del referente externo? Para responder a tal pregunta, hay que considerar el hecho de que, a pesar del conflicto social que Crespo y el Capitán representan, tanto el villano como el noble aprueban el código del honor (y la ideología asociada con éste), lo cual podría, a primera vista, parecer contradictorio dado que el autor implícito sólo aprueba la postura de Crespo y no la del Capitán. Sin embargo, esto se explica al reexaminar el tratamiento del tema central por parte del autor implícito: está claro que éste considera la negación por parte del Capitán de reconocer el honor en Crespo como conflicto mayor de la obra. Lo que se defiende y justifica a través de la obra entera es el derecho de Crespo de vengarse, derecho que el Capitán, como miembro de la clase noble, no quiere otorgarle. La situación de pérdida del honor, entonces, es una mera premisa que permite desarrollar este tema, y el hecho de que la valoración, tanto por parte de Crespo –un villano– como del Capitán –un noble– de la ideología del honor no forma parte de la dicotomía expresada tan explícitamente es un indicio clave de la aprobación de tal ideología por parte del autor implícito. Además, la estructura de la obra corresponde enteramente al modelo básico de los dramas del honor que establece Toro, lo cual refleja la manera en que la historia misma se conforma a modelos extratextuales, demostrando otra vez la aprobación del autor implícito de

los valores que se asocian con la ideología del honor.¹⁵ Se puede inducir, pues, que la intención del autor implícito no era la de hacer una crítica de tal ideología; todo lo contrario, termina aprobándola mediante su tratamiento del conflicto villano-noble. Así, la desaprobación que expresa acerca de la postura del Capitán por su actitud discriminatoria y, sobre todo, su aprobación acerca de la de Crespo por querer regir su conducta conforme al código del honor, se convierte en una aprobación, si bien indirecta, de la ideología que el protagonista representa.

Aunque el autor implícito pueda desaprobear las restricciones sociales en cuanto al acceso al código del honor, lo que sí es cierto es que su ideología abarca una aprobación del propio código. Igual que su personaje y narrador principal, Pedro Crespo, puede ser que el autor implícito “erra lo menos” criticando el conflicto villano-noble, pero seguramente “acierta lo demás” defendiendo, indirectamente, los valores básicos de la ideología del honor. Se puede concluir, entonces, que su defensa de las posturas ideológicas que representan los diversos personajes en cuanto al proceso de venganza, su conformidad con el modelo clásico de los dramas de honor, y su negación de cuestionar dichos valores asociados con el código, son muestra patente de su aprobación de la ideología del honor, con toda su rigidez y sus contradicciones.

Crónica de una muerte anunciada:

Postura ideológica del autor implícito acerca del referente interno

Al concluir el capítulo anterior, he afirmado que en la obra de García Márquez existe una

¹⁵Véase Toro (1985), 186-187, para una explicación más amplia de tal modelo. El autor lo resume en el Esquema VI, 188, identificando cinco “momentos” generales de los dramas de honor: a) encuentro; b) acercamiento; c) violación del codex del honor; d) intención de recuperación del honor; e) realización de venganza o juicio.

fuerte crítica implícita del código del honor, atribuible no al narrador sino al autor implícito. Como observa Eyzaguirre, se puede hablar de una “lectura transgresora de Crónica” que “revela el ‘otro’ texto a la vez que señala los elementos subvertores” (43). Este “otro texto” es justamente el que provee el autor implícito, que, en su novela sobre una transgresión del código por parte de todos los participantes implicados, expresa su desaprobación de un pueblo absurdo, totalmente afectado por una tradición en la que muchos no creen, e incapaz de parar la muerte de un hombre posiblemente inocente. Ya he indicado que en la historia narrada no hay ninguna aprobación explícita del código por parte del narrador, y tampoco hay desaprobación explícita alguna por parte del antemencionado autor implícito: dada tal escasez de comentarios ideológicos explícitos, entonces, ¿cómo se expresa tal desaprobación? A mi juicio, se hace por vía de la *ironía*, que es, como indica justamente Shaw, “one of the basic overall features of the novel” (92). La encontramos, pues, en la expresión de la postura ideológica del autor implícito ante las posturas de los personajes y en ciertos aspectos estilísticos, así como en la relación entre dicha postura del autor implícito y la del narrador básico, junto con el tratamiento del tema central. En lo que aquí sigue, se examinarán tales aspectos del referente interno con el fin de llegar a entender el significado completo del relato.

La postura ideológica de los personajes descrita en el capítulo anterior –específicamente sus transgresiones (no percibidas como tales por el narrador) de las normas del proceso de venganza– es la primera indicación de la crítica del código del honor por parte del autor implícito. Ante la situación de Santiago Nasar (sobre todo en cuanto a la posibilidad de su inocencia), la ironía del tal autor implícito se expresa de varias maneras, por ejemplo, por medio del propio nombre del personaje, que implica un paralelo con el sacrificio de Cristo –justamente

un informe sobre Santiago describe su punzada en la palma de una de sus manos, diciendo: “ ‘Parecía un estigma del Crucificado’ ” (122). Además, el tono irónico de la descripción de la autopsia (el cuarto capítulo de la obra) que se hace después de la muerte de Santiago también forma parte de la postura del autor implícito: se la describe como “una masacre” y, además totalmente innecesaria, pero como dice el párroco, “ ‘era una orden del alcalde, y las órdenes de aquel bárbaro, por estúpidas que fueran, había que cumplirlas’ ” (116), lo cual constituye un paralelismo innegable con el asesinato de Santiago.

El carácter absurdo y la ironía que el autor implícito atribuye a la muerte de Santiago también puede atribuirse a su postura ante el fuerte deseo de los gemelos Vicario de evitar la venganza. Su desaprobación de la postura ideológica de ellos se expresa, por ejemplo, por el hecho de que hay dos vengadores en vez de uno (como sería la norma) –la razón por eso, observa lucidamente Shaw, es que necesitan compensar su gran renuencia: “It is only because [Pablo and Pedro] alternate in taking command of the situation that they are able to overcome their vacillation. The description of their joint reluctance to commit the act of vengeance is designed to reinforce the irony of the townspeople’s relative insouciance and motivates the Twins’ desperate advertisement of their intentions” (98). Irónico también es el contraste de las expectativas sociales en cuanto a los hombres y las mujeres: parece totalmente contradictorio, por ejemplo, que los gemelos tengan relaciones en la casa de María Alejandrina y que, al salir de dicha casa la noche de boda, demuestren tanta rabia cuando se enteran de que su hermana no es virgen. Además, los efectos extra-naturales descritos en el capítulo anterior, que revelan que la declaración forzada por parte de Pedro y Pablo de su derecho de venganza –“los gemelos declararon al final del juicio que hubieran vuelto a hacerlo mil veces por los mismos motivos”

(79)– desmiente la ausencia de culpabilidad que sienten ante el crimen. Frente a la postura de Pablo y Pedro, pues, el autor implícito expresa una desaprobación del código del honor como “una barbaridad impuesta por una tradición tiránica a la que sólo a regañadientes se someten quienes se ven obligados a ejecutar el acto ritual de la venganza” (López de Martínez, 245). No obstante, la crítica mayor se encuentra en lo que varios autores (Eyzaguirre, Hart, Millington, Shaw, entre otros) llaman la “ironía central” de la obra, que es la reunión de Bayardo y Ángela. Es un momento clave de la narrativa puesto que, esencialmente, la llegada de Bayardo completamente inutiliza la muerte de Santiago, cuyo asesinato era inicialmente provocado cuando Bayardo devolvió Ángela a sus padres por no ser virgen. Para subrayar lo absurdo de esta situación, la estructura narrativa es clave en la expresión de la postura ideológica del autor implícito frente a la reunión, como indica Shaw: “By inserting [the fourth chapter] before the detailed account of the murder itself, whose significance is thus virtually nullified, García Márquez [o el autor implícito] achieves one of the main effects of irony in the narrative” (92).

Justamente, la estructura de la obra junto con aspectos estilísticos como las repeticiones, tanto del discurso como de la historia por sí, así como la variación entre los relatos del acontecimiento (que a veces contrastan completamente entre sí) también son clave en la expresión de la ironía del autor implícito y de su crítica del código del honor. La repetida noción de la fatalidad asociada con Santiago, por ejemplo, forma parte de dicha crítica así como la múltiple narración del crimen. Ambas repeticiones, a la luz de la postura del autor implícito, se convierten en símbolos irónicos de la automática reproducción del código del honor por parte del pueblo. También las contradicciones de testimonios en la obra contribuyen a la expresión de la ironía: variaciones en la narrativa como “[a] su madre [...] lo único que le interesaba [...] era

que el hijo no se fuera a mojar en la lluvia, pues lo había oído estornudar [...]. Victoria Guzmán, la cocinera, estaba segura de que no había llovido aquel día, ni en todo el mes de febrero” (17), y “[t]res personas que estaban en la pensión confirmaron que el episodio había ocurrido, pero otras cuatro no lo creyeron cierto” (48) subrayan tanto la preocupación del narrador por los detalles banales en vez del contexto más grande como su inhabilidad de conocer la verdad. La ironía connotada por tales aspectos estilísticos se ve aumentada por la estructura no tradicional de la obra, que lejos de ser cronológica y lineal es más bien circular y reiterativa. Como la conducta del pueblo, “dominada hasta entonces por tantos hábitos lineales, había empezado a girar de golpe en torno de una misma ansiedad común” (154), también la narrativa gira en torno de la muerte de Santiago: desde la primera línea se anuncia su muerte inminente, a lo largo de la obra el narrador alterna relaciones del pasado y del futuro, narrando acontecimientos antes y después del asesinato como punto de partido, y la obra termina bruscamente con la descripción violenta del crimen, lo cual es irónico por sí, ya que, en el contexto de la novela entera, en vez de simbolizar la satisfacción del honor recuperado, el desenlace representa la tragedia absurda de un pueblo con valores igualmente absurdos (Millington, 80). El conjunto de estos aspectos tanto del estilo como de la estructura, pues, simbolizan la inhabilidad de este pueblo (que incluye al narrador) de interpretar debidamente, y por tanto entender plenamente, su situación.

Es precisamente por tal inhabilidad del narrador que la ironía implícita en el texto no puede pertenecer a él sino sólo al autor implícito; el primero está limitado por su propia postura ideológica, que, como ya he indicado, incluye una aprobación del código del honor y una aceptación de los valores abarcados por dicho código. Por su estatus homodiegético, por su constante sobremediatización, y por su postura informacional $N < P$, el narrador es incapaz de

conocer la verdad de su relato; fracasa en su investigación porque no tiene la perspectiva apropiada para entender su situación. Consecuentemente, toda su narración, sea su propio discurso, sea el discurso narrativizado, transpuesto, o reproducido de otros personajes, adquiere un tono irónico no deseado por él mismo sino por, otra vez, el autor implícito. Además, en los casos de discurso narrativizado (que abundan en esta obra), muchas veces cuesta distinguir hasta qué punto se trata del discurso del personaje o si es más bien el del narrador. Eso también adquiere un sentido irónico, ya que subraya la falta de objetividad por parte del narrador, es decir, su incapacidad de interpretar los hechos de manera imparcial. Su dependencia de las interpretaciones suyas así como las del pueblo sólo le lleva al fracaso porque no se le ocurre que su propia postura ideológica, es decir, su inconsciente aprobación del código del honor, haya contribuido a la muerte de su amigo. Uno de los únicos personajes de la obra que actúa de portavoz directa del autor implícito es el juez instructor, que viene fuera del pueblo y que, pues, tiene una perspectiva más amplia; en una nota marginal de su informe escribe, “ ‘dadme un prejuicio y moveré el mundo’ ” (160), una visión del mundo que corresponde a la desaprobación expresada por dicho autor implícito ante la ciega aceptación del código del honor, tanto por parte del pueblo como por el narrador básico.

La empatía que este narrador demuestra, principalmente mediante la seudodiégesis, hacia los personajes principales también tiene un significado diferente desde la postura del autor implícito; no se niega totalmente dicha empatía, sin embargo el hecho de que la reunión de Bayardo y Ángela ocurra después de la venganza del honor y la inútil muerte de Santiago hace que la reunión parezca más absurda o irónica que romántica y liberadora. Además, el hecho de que a los Vicarios, como al pueblo entero, les atormenta tanto la muerte de Santiago mucho

después del crimen, indica que “no se ha restablecido el orden que el sacrificio propiciaba” (Eyzaguirre, 44). Hay un claro desajuste, pues, entre la postura ideológica del narrador ante las de los personajes y la que tiene el autor implícito ante las mismas posturas de los personajes: como indica el mismo Eyzaguirre, “En *Crónica*, víctima es Santiago Nasar y su madre. Lo son también Bayardo San Román, los gemelos Vicario; en verdad, todo el pueblo llamado a participar en la representación ritual. Se salva Ángela Vicario al salirse de la cadena ritual, al no aceptar ser instrumento de conceptos en los que no cree” (*ibid.*). La mal dirigida empatía que tiene el narrador, particularmente hacia Bayardo San Román, se convierte en otro aspecto irónico del texto al considerar la postura del autor implícito, que considera a todos como víctimas de sus propios prejuicios. Desde el punto de vista del autor implícito, entonces, a diferencia del del narrador, la única deshonra que parece haber en la historia es la que debe imputarse al código mismo del honor y no a la mujer forzada a adoptar un papel en ese código: como indica Predmore, “[e]n el mundo moral del pueblo de Ángela ‘la mancha del honor’ puede aceptarse como valor positivo, pero en la crítica irónica de García Márquez [o el autor implícito] ‘la mancha del honor’ vale, como si dijéramos, ‘la deshonra del honor’ ” (712). Al mismo tiempo, sin embargo, no se puede hablar de una empatía total hacia los personajes por el autor implícito, ya que, frente a la valoración por parte de Santiago, Bayardo, y los gemelos de su hombría así como la de su virtud por parte de Ángela, se subraya el hecho de que, si dichos personajes son víctimas de la ideología del honor, es (al menos en parte) por haberse adherido a tal ideología ellos mismos.

Finalmente, la abundancia de ironía en el texto hace que, al nivel del autor implícito, haya diferencia entre éste y el narrador con respecto a la consistencia del tema central: no es tan

importante, aunque lo parece ser para el narrador, “¿quién sedujo a Ángela?”, sino, “cómo el pueblo dejó morir a Santiago Nasar?” Como a Ángela Vicario, no le importa al autor implícito el “quién fue, y cómo y cuándo” porque ese tipo de preguntas reduce la culpabilidad colectiva del pueblo, objeto de crítica del autor implícito. Para él, la posible inocencia de Santiago es sólo un hecho absurdo más en el proceso de venganza y la culpabilidad colectiva del pueblo. Desde este punto de vista, pues, la crónica del narrador es un fracaso porque éste no sabe, o tal vez no quiere, hacer las preguntas que debe hacer; es decir, al dejar de examinar su propio papel y el de todo el pueblo en el asesinato de Santiago, tal narrador no puede realizar su objetivo de entender dicho crimen.

Para concluir, pues, es evidente que hay una discrepancia significativa entre la postura ideológica del narrador ante las posturas de los personajes así como la situación en la que se encuentran, y la postura del autor implícito ante las de dichos personajes y dicha situación. Se trata de una desaprobación, a veces muy sutil, del sistema de valores del pueblo por parte de este autor implícito; la crítica que hace de la ideología del honor puede esconderse detrás de la aparente simplicidad de la interpretación de los hechos que hace el narrador básico, pero no hay duda de que los valores, tanto de los personajes como de dicho narrador, asociados a la ideología del honor –la hombría del hombre, la virtud de la mujer, y la reputación social– quedan cuestionados por el autor implícito. Como afirma Predmore, éste no expresa su crítica de tales valores de manera explícita sino que “quedan claramente expuestos en lo que dicen y hacen sus personajes” (707), es decir, metonímicamente. Tal como el obispo “empezó a hacer la señal de la cruz en el aire [...] y después siguió haciéndola de memoria, sin malicia ni inspiración” (31), también actúa colectivamente el pueblo entero, sin quererlo, para cumplir con las rígidas

exigencias del código del honor. No obstante, es sólo a la luz de la postura ideológica del autor implícito que este cumplimiento de mala gana y todos los aspectos discutidos del referente interno –las transgresiones de las normas del código por parte de los personajes, la culpabilidad que siente el narrador y el pueblo entero, la estructura, el estilo, así como el tratamiento del tema central de la obra– adquieren todos un innegable tono de ironía para expresar una fuerte desaprobación de la ideología del honor al nivel del autor implícito.

Postura ideológica del autor implícito acerca del referente externo

En el contexto del mundo real (externo), los personajes principales de la obra así como el narrador básico y el pueblo se convierten en símbolos importantes, que son aún más reveladores en cuanto a la postura ideológica del autor implícito. Por lo tanto, es sólo al examinar esta relación entre lo intratextual, es decir, el mundo narrado o referente interno, y lo extratextual o referente externo, que se puede completar dicha postura. El autor implícito de *Crónica* llega a expresar su crítica fuerte, tanto del mundo interno como del mundo externo, por medio de varias referencias extratextuales: es por las remisiones a diferentes géneros literarios, los valores sociales asociados al código así como el determinismo social, y, tal vez más importante, las limitaciones cognoscitivas de todo ser humano, como se revela que la ironía y desaprobación que expresa el autor implícito hacia el referente interno se extiende igualmente a su postura ideológica hacia el referente externo.

Por lo que se refiere a la primera referencia extratextual, es decir, la remisión del autor implícito a diferentes géneros literarios, en primer lugar se nota su remisión a las obras del Siglo de Oro. El ejemplo más obvio sería el epígrafe al principio de la obra, un fragmento de un

poema de Gil Vicente, poeta y dramaturgo portugués del siglo XVI. Aunque es verdad que este fragmento representa otra contribución más a la expresión de la ironía del autor implícito, la función principal de referencia extratextual es, según Perilli, “dirig[ir] al lector hacia un determinado contexto histórico y cultural: el de la península ibérica durante la Conquista y el Renacimiento” (224).¹⁶ La misma Perilli indica: “[e]l tema del honor y el de la honra están ligados a la comedia popular española” (*ibid.*); al llamar la atención del lector sobre esta referencia externa, entonces, el autor implícito está aludiendo, ya a esta altura de la obra, a la importancia que tiene este modelo literario en *Crónica*, que sirve como punto de partida de las transgresiones que ocurrirán a través de la obra entera. Es justamente por estas transgresiones que se ha llegado a denominar *Crónica* “a remanipulation of a common literary topos” (Hart, 52) que tiene sus orígenes en obras del Siglo de Oro como las dramas de honor calderonianas, así como “una magnífica parodia del tema central del teatro español del siglo XVII: el honor” (Méndez Ramírez, 934).

Además de referirse a la literatura del Siglo de Oro como parte de la expresión de su postura ideológica, el autor implícito también remite a otros géneros literarios en esta obra, a saber, la crónica (como indica el titular) y la novela detectivesca. Como en el caso anterior, la función principal de estas referencias extratextuales a modelos literarios establecidos es que tales modelos sirven de base para las abundantes transgresiones genéricas que hay en *Crónica*. Por una parte, algunos elementos de la historia sí corresponden a las expectativas asociadas con los antemencionados géneros, por ejemplo la precisión temporal –“Santiago Nasar entró en su casa

¹⁶Por razones de espacio, aquí no trataré la relación entre el epígrafe y su co-texto, aunque mantengo que forma parte de la expresión de la ironía; véase Perilli, 228-236, para una explicación detallada de dicha relación.

a las 4.20” (104)– y la minuciosidad del narrador básico –“En el armario tenía además un rifle 30.06 Malincher Schonauer, un rifle 300 Holland Magnum, un 22 Hornet con mira telescópica de dos poderes, y una Winchester de repetición” (12). Por otra parte, sin embargo, estos detalles parecen absurdos a la luz de las transgresiones del género; como indica Solotorevsky (1984), “paradójicamente, esta crónica hace gala de su inexactitud o imprecisión, provocada por discrepancias entre los informantes” (1078), y además, no sólo sabemos desde la primera frase de la obra que Santiago Nasar va a morir (lo cual constituye una transgresión de la novela detectivesca tradicional por sí) sino que al terminar la obra no se sabe si Santiago murió culpable o inocente (otra transgresión genérica notable). Es por eso que la misma Solotorevsky llega a afirmar que *Crónica* es “un texto irreverente, que anula lúdica o irónicamente al modelo que propone (crónica)” (1091).

A lo largo de la obra, entonces, tanto el drama del honor como la crónica y la novela detectivesca aparecen como géneros frustrados; se trata de una parodia, una manipulación de modelos literarios conocidos. Tal como las transgresiones de los personajes –aspectos del referente interno– contribuyen a la expresión de la desaprobación del autor implícito, también la intencionada subversión de los géneros literarios –como aspectos del referente externo– contribuye al mismo fenómeno. Además, como señala Pellón, “by frustrating the detective reading of *Crónica*, [el autor implícito] directs our attention to another mystery that he fully orchestrates before our eyes: the awful logic of collective violence” (410), y es este aspecto del referente externo que he de examinar a continuación.

La segunda referencia extratextual principal en *Crónica* es el implícito comentario de los valores sociales asociados al código y del determinismo social. Se puede identificar en esta obra

una crítica del sistema patriarcal y de la rigidez de los papeles de mujeres y hombres, que existe en casi todas las culturas del mundo. Al subrayar, acerca del referente interno, la contradicción irónica de las expectativas sociales en cuanto a la mujer (asociada tradicionalmente con la virtud) y el hombre (a quien se ha asociado una idea fija de la hombría), el autor implícito expresa una crítica de estas mismas expectativas que existen, o que han existido, en el mundo real. Según su postura ideológica, tales valores, junto con otros valores asociados al código como la reputación social y la preocupación con el “qué dirán,” van “en detrimento tanto del hombre como de la mujer, y [...] necesariamente conduce[n] a la tragedia” (Muñoz, 95).

Pero quizá de mayor importancia, y en términos más amplios, parece haber, como tercera referencia externa, una crítica implícita de la hipocresía social inherente al seguir y apoyar ciegamente las viejas tradiciones, sin creer en ellas pero tampoco cuestionándolas, como hacen todos los personajes de la obra, incluido el narrador básico. Desde esta perspectiva, el fracaso de ese narrador innominado, que podría ser cualquier ser humano con sus limitaciones de conciencia ideológica, simboliza la dificultad que tenemos todos de juzgar nuestra propia realidad, nuestra frecuente inhabilidad para percatarnos de nuestros prejuicios y trascenderlos, y reconocer un contexto más amplio que el de nuestro mundo convencional. Por analogía, el narrador también podría representar el hecho de que todo lo que “sabemos” (o creemos saber) del mundo, lo aprendemos a partir de las interpretaciones de la realidad por otros, hasta el punto de que nos cuesta distinguir entre “nuestras” percepciones, opiniones, y valores, y los que hemos adoptado subconscientemente. Berg afirma que esta novela es “a chronicle of search for complexity, for concealed underlying truths, for satisfying explanations of why events occur as they do. From beginning to end, the search fails” (142-43). No es que el autor implícito se burle

de dicho fracaso del narrador sino que le presenta como un ser complejo, como lo es todo ser humano, que, a pesar de sus buenas intenciones, se ve limitado por su punto de vista, y no encuentra “la verdad” porque no se da cuenta de que su verdad no es más que una sola realidad subjetiva. Según Christie es por eso que este autor implícito “is [...] concerned with denying narrative authority since the natural extension of multiple perception, multiple points of view in these works, is the notion that no one truth exists, that all fact is relative. Those characters who latch on to a single idea become one-dimensional zombies [such as] the Vicario brothers” (23).

Si tanto los gemelos Vicario como Santiago Nasar, Bayardo San Román, y hasta el narrador básico representan a los que se adhieren a la tradición sin pensar, en contraste el personaje de Ángela Vicario, pues, se convierte en símbolo de cierta esperanza; es alguien que sí logra adquirir una nueva perspectiva y que, aunque no completamente liberada de sus valores impuestos por su pueblo, a través de sus acciones logra crear nuevas verdades y, tal vez, nuevas tradiciones y nuevos valores. Así nos deja el autor implícito al final de la obra: con la tragedia de la muerte de Santiago, pero con el conocimiento de que todo hubiera podido ser evitado, siempre y cuando hubiera más personajes como Ángela, capaces de distanciarse de valores aprendidos desde la niñez.

Al examinar la postura ideológica del autor implícito de *El alcalde de Zalamea* y de *Crónica de una muerte anunciada*, resulta manifiesto, a pesar de que ambas obras representan el código del honor y la ideología con él asociada, el contraste entre dichas posturas. Mientras que en *El alcalde* se defiende y justifica el derecho del protagonista, Pedro Crespo, a la venganza, expresando así una plena aprobación de la ideología que este personaje/narrador

encarna, el autor implícito de *Crónica* hace una crítica fuerte, en todo aspecto del texto, de la misma ideología del honor. Una de las diferencias principales entre las dos obras, pues, es que el autor implícito de *El alcalde* se sirve de sus personajes y narradores para defender el honor villano, y así aprueba el código del honor implícitamente al demostrar su identificación con la postura de Pedro Crespo; en contraste, el de *Crónica* expresa, a través de sus personajes y narradores, su desaprobación de las ideologías de éstos, subrayando lo absurdo del mundo narrado para subvertir las normas del código por vía de la ironía. Se trata, entonces, de dos posturas muy distintas acerca de la ideología y código del honor por parte de los autores implícitos respectivos: uno, que se refiere a esta ideología en su representación de un conflicto social, y termina aprobándola indirectamente; y otro, que se refiere a ella con el fin de desaprobala deliberadamente, alejándose así de lo que representa el referente interno y, simultáneamente, exponiendo la rigidez de un caduco código social.

Capítulo V: Conclusión

Este estudio comparativo de *El alcalde de Zalamea* y *Crónica de una muerte anunciada* ha revelado un tratamiento muy distintos del tema de la pérdida y recuperación del honor. La primera representa, al nivel del personaje, del narrador, y del autor implícito, un enaltecimiento indirecto de la ideología del honor, mientras que, en contraste, la segunda expresa una recriminación de las expectativas sociales asociadas a los papeles rígidos de Deshonrador, Deshonrada, y Vengador. Como fue mi objetivo original, entonces, a través del examen del funcionamiento narrativo de ambos textos, he podido comprobar la aprobación de la ideología del honor en la obra de Calderón y la desaprobación de la misma ideología en la de García Márquez. Así, el carácter comparativo de mi trabajo se ha mostrado muy útil, no sólo para hacer hincapié en el contraste entre las posturas ideológicas respectivas de los autores implícitos en cuestión, sino también para revelar cómo los componentes de cada obra que la narratología identifica y explora, aunque semejantes en cuanto se refiere al estatus del narrador y la postura perceptual, cumplen funciones muy distintas.

Como he concluido en el Capítulo IV, los personajes y narradores de *El alcalde* sirven de vehículos de la aprobación tácita del autor implícito acerca del código del honor, mientras que en *Crónica*, la postura ideológica del autor implícito se opone, por vía de la ironía, a las posturas de los personajes y del narrador básico. El análisis narratológico de ambas obras ha revelado que el estatus del narrador, así como las posturas frásica, perceptual, e informacional, tienen una función decisiva en la expresión de la postura ideológica del texto. En el caso de *El alcalde*, donde la ideología del autor implícito se expresa principalmente a través del protagonista, Pedro

Crespo, resulta que el estatus homodiegético de este personaje-narrador, así como su postura informacional $N=P$ y su discurso sobremediatizado, nos revelan la afinidad ideológica entre éste y el autor implícito. Precisamente, es porque dichos aspectos narrativos funcionan a favor de Crespo, limitando sus relaciones de los hechos a su interpretación personal de la situación, que el autor implícito es capaz de expresar su postura ideológica a través de este personaje-narrador. Para dicho autor implícito, el espectador/lector ideal o implícito sería naturalmente uno que identifique y empatice con la caracterización favorable de Pedro Crespo en lo concerniente a su relación con el Capitán y a su deseo de vengarse. La postura ideológica de tal espectador/lector implícito correspondería, pues, a la de Pedro Crespo y a la del autor implícito, es decir, abarcaría una aprobación de la ideología del honor. Cualquier interpretación crítica de esta obra, entonces, no sería atribuible a este autor implícito ni al espectador/lector implícito, sino sólo al espectador/lector contemporáneo que no acepta la antedicha ideología del honor como hecho dado.

En el caso de *Crónica*, la ironía que atribuyo al autor implícito así como su desaprobación del código del honor se extendería también al lector implícito, que compartiría esta desaprobación ante el referente interno. Sin considerar la función importante del autor implícito –y con él, del lector implícito– en la expresión del significado completo de la obra, la crónica, como su narrador la presenta, queda reducida a un relato sencillo y falto de sentido crítico; es sólo, pues, al examinar el tercer nivel, el del autor implícito, que se revela lo que Eyzaguirre ha llamado –como he señalado en el Capítulo III– “el ‘otro’ texto” (43). Desde este punto de vista, la presencia de un narrador homodiegético en esta obra –con una postura informacional $N<P$, una postura perceptual de constante sobremediatización, y una postura

frásica que abarca sobre todo el discurso narrativizado y directo— se traduce en la generación de diferencias fundamentales entre la visión del mundo de dicho narrador y la del autor implícito (al enfrentarse uno y otro a la visión del mundo del personaje), ya que el autor implícito tiene la capacidad de aportar un significado al texto que el narrador no puede. Sin embargo, aunque a este narrador le falta la capacidad de proveer al lector el significado completo de su relato, sus insuficiencias llegan a constituir un factor clave en la revelación de la postura del autor implícito, que abarca una observación lúcida sobre las limitaciones de perspectiva del ser humano. Tanto esta obra como *El alcalde*, entonces, son prueba de la importancia del papel del narrador, aun con todas sus limitaciones, en la expresión de la postura ideológica en cada uno de los tres niveles de la obra.

En efecto, dichas limitaciones de perspectiva, exhibidas por todos los narradores que he examinado, han emergido en mi análisis como un subtema notable, tanto por lo que significa para el referente interno como por lo que simboliza en cuanto al referente externo. En *El alcalde*, vemos que Pedro Crespo, en cuanto personaje y narrador principal, se caracteriza según los valores de su época, que son, como ya he indicado, los mismos valores que se asocian a la ideología del honor y que también son aprobados por el autor implícito. Ante el código del honor, entonces, las limitaciones de perspectiva de Crespo son también, en un grado relevante, atribuibles al propio autor implícito, que (al menos desde una perspectiva contemporánea) se convierte él mismo en símbolo de la ideología de su época por su demostrada identificación ideológica con su protagonista. Aunque no fuera el efecto deseado por el autor, ni lo que el espectador/lector implícito debiera inferir de la obra, para mí, como lectora canadiense del siglo XXI con mi propio “filtro,” esta obra representa, en términos más amplios, el envejecimiento de

las normas culturales, la evolución de las expectativas sociales, y la dificultad del ser humano de juzgar su propia época desde una perspectiva objetiva. Siglos después de haber sido creada y estrenada, esta obra dramática, lejos de ser irrelevante para nuestra época, se muestra aún más compleja y significativa porque nos plantea preguntas importantes sobre las limitaciones de perspectiva que nos imponen nuestra cultura y sociedad.

De manera semejante, *Crónica* nos plantea las mismas preguntas con la diferencia de que, si se acepta mi interpretación, se lo hace de manera deliberada por parte del autor implícito. Lo interesante es que esta novela abarca una parodia de textos como *El alcalde*, e ironiza la representación del código del honor y el proceso de venganza con la ideología atribuible a éstos. El mismo hecho de que *Crónica* puede poner en tela de juicio esta ideología, es debido a la antemencionada evolución de perspectiva que ocurrió en la sociedad entre las épocas de los dos autores implícitos en cuestión. Es por esta razón que el de *Crónica* puede expresar desaprobación –legítima, según sus normas– de ideas que eran perfectamente aceptables para el autor implícito (y para el espectador/lector implícito) de *El alcalde*. Boschetto (1984) llega a afirmar: “La originalidad de [*Crónica*] se encuentra en que utiliza formas narrativas que tradicionalmente tienden hacia lo analítico y objetivo, las cambia y las desvía hacia lo subjetivo” (106). Eso, creo yo, es muy revelador de la postura ideológica genérica del autor implícito, que plantea el tema de los obstáculos del ser humano en interpretar plenamente su realidad. En este sentido, tal autor implícito, como fue el caso con el de *El alcalde*, también se convierte en símbolo importante de un significado que trasciende su obra, aquí el de la evolución de la perspectiva humana. El hecho de que éste puede criticar ideas que eran totalmente aceptables para aquél –quien, a su vez, realizaba un acto crítico de audacia semejante al elevar al villano al

merecimiento del mismo honor que el noble— nos deja con cierta esperanza de que nuestra perspectiva de la realidad no tenga que estancarse, sobre todo en un mundo donde las limitaciones de nuestras interpretaciones pueden ser responsables de mucha disensión, tanto en cuanto nuestras relaciones personales como a escala más amplia y global.

Si en la introducción de este trabajo, entonces, he llamado la atención sobre mis propios prejuicios, era porque yo, como los narradores homodiegéticos de las obras que he analizado, estoy limitada a examinar el mundo (¡y el contenido de este trabajo!) a través de mi propio “filtro,” es decir, mis propias percepciones. Como los narradores en cuestión juzgaron sus situaciones respectivas a través de sus propias experiencias, también soy yo responsable de haber seleccionado e interpretado el contenido de este trabajo desde mi perspectiva personal para crear mi propia “verdad.” No obstante, no sólo como queda manifiestamente demostrado por la ostensible superación ideológica que se destaca al relacionar *El alcalde* y *Crónica*, sino incluso por la que se revela cuando al relacionar al Calderón que proclama el derecho del villano al honor con la convención de su tiempo que impone la negación de ese derecho, la evolución de la perspectiva humana sí es posible; y aunque este trabajo no pretende ser más que una interpretación entre muchas de las obras en cuestión, ojala sea una contribución a la continua búsqueda del conocimiento, tanto literario como humano.

Obras citadas

Marco teórico-narratológico

- Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Nueva York: Cambridge University Press, 2002.
- Adamson, Sylvia. "The Rise and Fall of Empathetic Narrative." *New Perspectives on Narrative Perspective*. Ed. W. Van Peer & S. Chatman. Albany: State University of New York, 2001. 83-99.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 1985. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. 1961. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Chatman, S. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Fowler, R. *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980.
- Lanser, Susan. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Lodge, David. *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*. Nueva York: Routledge, 1990.
- . *The Art of Fiction - Illustrated from Classic and Modern Texts*. London: Penguin, 1992.
- McHale, B. "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts." *Poetics and Theory of Literature* 3 (1978): 249-287.
- Renart, J. Guillermo. "'La busca de Averroes' de Borges y la postura perceptual del narrador." *Estudios sobre la literatura argentina: Rodolfo Borello In Memoriam*. Ed. J.M. Ruano de la Haza. Ottawa: Dovehouse, 2000. 195-228.
- . "La focalización sobremediatizada y 'El hombre muerto' de Horacio Quiroga." Trabajo en curso.

Risco, A. *Literatura fantástica de lengua española: teoría y aplicaciones*. Madrid: Taurus, 1987.

Simpson, Paul. *Language, Ideology and Point of View*. Nueva York: Routledge, 1993.

Todorov, T. "Les catégories du récit littéraire." *Communications* 8 (1966):125-151.

--- . *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Trad. Wlad Godzich. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984.

Uspensky, B. A. *A Poetics of Composition*. 1970. Berkeley: University of California Press, 1983.

Verschueren, Jef. *Understanding Pragmatics*. London: Arnold Publishers, 1999.

Yule, George. *Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Sobre El alcalde de Zalamea

Aguirre, José M. "El alcalde de Zalamea: ¿Venganza o justicia?" *Estudios Filológicos* 7 (1971): 119-32.

Archer, Robert. "Role-Playing, Honor, and Justice in *El alcalde de Zalamea*." *Journal of Hispanic Philology* 13.1 (1988): 49-66.

Aylward, E.T. "El cruce de los temas de honor y justicia en *El alcalde de Zalamea* de Calderón: Un choque de motivos estéticos y prácticos." *Bulletin of the Comediantes* 39.2 (1987): 243-257.

Calderón de la Barca, Pedro. *El alcalde de Zalamea*. En *El alcalde de Zalamea: Edición crítica de las dos versiones*. Ed. Juan M. Escudero Baztán. Madrid: Iberoamérica, 1998.

Casanova, Wilfredo O. "Honor, patrimonio del alma y opinión social, patrimonio de casta en *El alcalde de Zalamea* de Calderón." *Hispanófila* 33 (1968): 17-33.

Correa, Gustavo. "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII." *Hispanic Review* 26 (1958): 99-107.

Dunn, P.N. "Honour and the Christian Background in Calderón." *Critical Essays on the Theatre of Calderón*. Ed. B. Wardropper. Nueva York: New York University Press, 1965. 24-60.

- Edwards, Gwynne. "The Closed World of *El alcalde de Zalamea*." *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*. Ed. F.A de Armas, D.M. Gitlitz & J.A. Madrigal. Lincoln, NE: Society of Spanish & Spanish American Studies, 1981. 53-67.
- Escudero Baztán, Juan M. *El alcalde de Zalamea: Edición crítica de las dos versiones (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida)*. Madrid: Iberoamérica, 1998.
- Evans, Peter W. "Pedro Crespo y el Capitán." *Hacia Calderón: Quinto Coloquio Anglogermano*. Ed. Hans Flasche & Robert D. F. Pringmill. Wiesbaden: Franz Steiner, 1982. 48-54.
- Gutiérrez Nieto, J. I. "Honra y utilidad social: En torno a los conceptos de honor y honra." *Calderón: Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. 881-895.
- Halkhoree, P. *Calderón de la Barca: El alcalde de Zalamea*. London: Grant & Cutler, 1972.
- Honig, E. *Calderón and the Seizures of Honor*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.
- Jones, C.A. "Honor in *El alcalde de Zalamea*." *Critical Essays on the Theatre of Calderón*. Ed. B. W. Wardropper. Nueva York: New York University Press, 1965. 193-202.
- . "Honor in Spanish Golden Age Drama." *Bulletin of Hispanic Studies* 35-36 (1958): 199-210.
- Lewis-Smith, Paul. "Calderón's *El alcalde de Zalamea*: A Tragedy of Honor." *Forum for Modern Language Studies* 28.2 (1992): 157-72.
- Massei, A.P. "A Dios rogando y con el garrote dando: Sobre el honor en *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca." *Ariel* 8.2 (1993): 5-34.
- Morrow, Carolyn. "Gender Anxiety in *El alcalde de Zalamea*." *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 10.20 (1995): 39-53.
- . "Discourse and Class in *El alcalde de Zalamea*." *Bulletin of the Comediantes* 44.1 (1992): 133-49.
- Pascual, Pedro. "El honor calderoniano en La venganza de don Mendo." *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo*. Ed. Marieta Cantos Casenave & Alberto Romero Ferrer. Cádiz: Fundación Pedro Muñoz Seca, Universidad de Cádiz, 1998. 145-150.

Ruano de la Haza, J. M. "Pedro Crespo." *Calderón en la compañía nacional de teatro clásico*. Ed. J.M. Díez Borque. Madrid: Cuadernos de Teatro Clásico 15, 2001. 217-230.

--- . Introducción. *El alcalde de Zalamea*. Por Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Espasa-Calpe, 1988. 9-57.

Ruiz-Ramón, F. *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta mil novecientos*. Madrid: Alianza, 1967.

Sobré, J. M. "Calderón's Rebellion? Notes on *El alcalde de Zalamea*." *Bulletin of Hispanic Studies* 54 (1977): 215-22.

Toro, Alfonso de. "Sistema semiótico-estructural del drama de honor en Lope de Vega y Calderón de la Barca." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 9.2 (1985): 181-202.

--- . "La constitución del mito dramático del honor en el siglo XVII: Semiotización de estructuras socio-históricas: de la vivencia al signo." *Hacia Calderón: Noveno Coloquio Angloamericano*. Ed. Hans Flasche. Stuttgart: Franz Steiner, 1990. 23-44.

Valbuena Briones, A, ed. *El alcade de Zalamea*. Por Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Cátedra, 1977.

Ynduráin, Domingo. "El alcalde de Zalamea: historia, ideología, literatura." *Edad de Oro* 5 (1986): 299-311.

Sobre Crónica de una muerte anunciada

Bandyopadhyay, M. "A Detective Story Turned Upside Down: Did They Not Warn Santiago Nasar?" *García Márquez and Latin America*. Ed. Alok Bhalla. Nueva York: Envoy Press, 1987. 89-100.

Berg, Mary G. "Repetitions and Reflections in *Chronicle of a Death Foretold*." *Critical Perspectives on García Márquez*. Ed. B.A. Shaw & N. Vera-Godwin. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1986. 139-156.

Boschetto, Sandra María. "The Demythification of Matriarchy and Image of Women in *Chronicle of a Death Foretold*." *Critical Perspectives on García Márquez*. Ed. B.A. Shaw & N. Vera-Godwin. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1986. 125-137.

--- . "El texto matriarcal y la fatalidad del cronista en *Crónica de una muerte anunciada*." *Selecta* 5 (1984): 103-109.

- Christie, John S. "Fathers and Virgins: García Márquez's Faulknerian *Chronicle of a Death Foretold*." *Latin American Literary Review* 21.41 (1993): 21-29.
- Davis, Mary E. "The Town That Was an Open Wound." *Comparative Literature Studies* 23.1 (1986): 24-43.
- Eyzaguirre, Luis. "Rito y sacrificio en *Crónica de una muerte anunciada*." *Inti* 39 (1994): 37-45.
- Hart, Stephen. *Gabriel García Márquez: Crónica de una muerte anunciada*. London: Grant & Cutler, 1994.
- García Márquez, G. *Crónica de una muerte anunciada*. 1981. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1997.
- Kercher, Dona M. "García Márquez's *Crónica de una muerte anunciada* (*Chronicle of a Death Foretold*): Notes on Parody and the Artist." *Latin American Literary Review* 13.25 (1985): 90-103.
- Lemaître, Monique J. "Identidad cultural en *Crónica de una muerte anunciada*." *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Ed. Ana María Hernández de López. Madrid: Pliegos, 1985. 231-237.
- López de Martínez, Adelaida. "El neorrealismo de Gabriel García Márquez." *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Ed. Ana María Hernández de López. Madrid: Pliegos, 1985. 239-249.
- Méndez Ramírez, Hugo. "La reinterpretación paródica del código de honor en *Crónica de una muerte anunciada*." *Hispania* 73.4 (1990): 934-941.
- Millington, M.I. "The Unsung Heroine: Power and Marginality in *Crónica de una muerte anunciada*." *Bulletin of Hispanic Studies* 66.1 (1989): 73-85.
- Muñoz, Willy Oscar. "Sexualidad y religión: *Crónica de una rebelión esperada*." *Inti* 16-17 (1982-83): 95-109.
- Pellón, Gustavo. "Myth, Tragedy and the Scapegoat Ritual in *Crónica de una muerte anunciada*." *Revista canadiense de estudios hispánicos* 12.3 (1988): 397-413.
- Perilli, Carmen. *Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez: Mitificación y demitificación*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1990.
- Pope, Randolph D. "Transparency and Illusion in García Márquez' *Chronicle of a Death Foretold*." *Latin American Literary Review* 15.29 (1987): 183-200.

- Predmore, Richard L. "El mundo moral de *Crónica de una muerte anunciada*." *Cuadernos hispanoamericanos* 130 (1982): 703-712.
- Serrano, Eduardo. "La manipulación enunciativa del saber en *Crónica de una muerte anunciada*." Diss. École d'Hautes Études, 1991.
- Shaw, Donald L. "Chronicle of a Death Foretold: Narrative Function and Interpretation." *Critical Perspectives on García Márquez*. Ed. B.A. Shaw & N. Vera-Godwin. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1986. 91-104.
- Silva, Armando. "Encuadre y punto de vista: saber y goce en *Crónica de una muerte anunciada*." *XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica: Cien años de soledad 30 años después*. Instituto Caro y Cuervo. Santafe de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1998. 19-30.
- Solotorevsky, Myrna. "*Crónica de una muerte anunciada*: La escritura de un texto irreverente." *Revista iberoamericana* 50.128-29 (1984): 1077-1091.
- . "Estética de la totalidad y estética de la fragmentación." *Hispanica* 25.75 (1996): 17-35.
- Zimic, S. "Pundonor calderoniano en Hispanoamérica (con ilustración en *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez)." *Acta Neophilológica* 34.1-2 (2001): 87-103.

Otras obras consultadas

Sobre *El alcalde de Zalamea*

- Darst, David H. "The Many Roles of Pedro Crespo." *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*. Ed. R.A. Lauer y H.W. Sullivan. Nueva York: Peter Lang, 1997. 224-232.
- Dixon, Victor. "El papel de Isabel en *El alcalde de Zalamea*." *Calderón 2000: Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón*. Ed. Ignacio Arellano. Kassel: Edition Reichenberger, 2002. 151-161.
- Fothergill-Payne, Louise. "Unas reflexiones sobre el duelo en honor y la deshonra de la mujer en *El alcalde de Zalamea*." *Hacia Calderón: Octavo Coloquio Anglogermano*. Ed. Hans Flasche. Stuttgart: Franz Steiner, 1988. 221-226.
- Fox, Diane. "'Quien tiene al padre alcalde . . .': The Conflict of Images in Calderón's *El alcalde de Zalamea*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 6.2 (1982): 262-68.
- Glaze, Linda S. "Jacinto Benavente: La re-escritura del concepto de la honra." *Nuevas perspectivas sobre el 98*. Ed. J. P. Gabriele. Madrid: Iberoamericana, 1999. 195-203.
- Larson, Catherine. "Talking About Talking: Word and Deed in Calderón's *El alcalde de Zalamea*." ACHT (Association for Hispanic Classical Theatre) Conference, March 8-10, 2001, El Paso, Texas. 16 octubre 2002 <<http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/larson.html>>.
- Lauer, A. Robert. "El alcalde de Zalamea y la comedia de villanos." *El escritor y la escena III: Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón, Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995. 135-42.
- . "Contaminación y purificación en *El alcalde de Zalamea*." *Anthropos: Huellas del Conocimiento* 1 (1997): 102-107.
- Nelson, Bradley J. "El alcalde de Zalamea: Pedro Crespo's Marvelous Game of Emblematic Wit." *Bulletin of the Comediantes* 50.1 (1998): 35-57.
- O'Connor, Thomas Austin. "The 'Grammar' of Calderonian Honor: The finezas of fineza contra fineza." *The Golden Age Comedia*. Ed. Charles Ganelin & Howard Mancing. West Lafayette, IN: Purdue UP, 1994. 137-147.

Primorac, Berislav. "El gravamen del alojamiento en *El alcalde de Zalamea*." *El escritor y la escena III: Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón, Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995. 143-53.

ter Horst, Robert. "The Poetics of Honor in Calderón's *El alcalde de Zalamea*." *MLN* 96.2 (1981): 286-315.

Sobre *Crónica de una muerte anunciada*

Alvarez-Borland, I. "Conciencia artística y autoridad narrativa en *La familia de Pascal Duarte* y *Crónica de una muerte anunciada*." *Revista canadiense de estudios hispánicos* 11.3 (1987): 591-597.

Buxó, José Pascual. "Las fatalidades de la memoria: *Crónica de una muerte anunciada*." *XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica: Cien años de soledad treinta años después*. Instituto Caro y Cuervo. Santafe de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1998. 61-74.

García Márquez, Gabriel & Plinio Apuleyo Mendoza. *El olor de la guayaba*. 1982. Barcelona: Mondadori, 1994.

Jarvis, Bárbara M. "El halcón y la presa: identidades ambiguas en *Crónica de una muerte anunciada*." *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Ed. Ana María Hernández de López. Madrid: Pliegos, 1985. 219-229.

Kennedy, Alan. "Márquez: Resistance, Rebellion and Reading." *García Márquez and Latin America*. Ed. Alok Bhalla. Nueva York: Envoy Press, 1987.

López, François. "*Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez ou le crime était presque parfait." *Bulletin Hispanique* XCVI-2 (1994): 545-561.

Mazzei, Norma. "De lo grotesco-trágico en *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez." *Postmodernidad y narrativa lationamericana*. Ed. Norma Mazzei. Buenos Aires: Ediciones Filofalsía, 1990.

Mottram, Eric. "Existential and Political Controls in the Fiction of Gabriel Márquez." *García Márquez and Latin America*. Ed. Alok Bhalla. Nueva York: Envoy Press, 1987. 6-28.

Penuel, Arnold M. *Intertextuality in García Márquez*. York, South Carolina: Spanish Literature Publications Company, 1994.

Rabell, Carmen. *Periodismo y ficción en Crónica de una muerte anunciada*. Santiago: Instituto Profesional del Pacífico, 1985.

Ríos, Alicia. "De *El Carnero* a *Crónica de una muerte anunciada*." *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Ed. Ana María Hernández de López. Madrid: Pliegos, 1985. 251-260.

Rodríguez, Aleida Anselma. "La construcción panóptica en *Crónica de una muerte anunciada*." *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Ed. Ana María Hernández de López. Madrid: Pliegos, 1985. 261-269.