



January 2011

Modelos masculinos y violencia en Sanctuary y Crónica de una muerte anunciada

Cesar Valverde
Illinois Wesleyan University, cvalverd@iwu.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.iwu.edu/hispstu_scholarship



Part of the [Film and Media Studies Commons](#), [Latin American History Commons](#), [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Literature in English](#), [North America Commons](#), [Other Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), and the [Women's Studies Commons](#)

Recommended Citation

Valverde, Cesar, "Modelos masculinos y violencia en Sanctuary y Crónica de una muerte anunciada" (2011). *Scholarship*. 14.

https://digitalcommons.iwu.edu/hispstu_scholarship/14

This Article is protected by copyright and/or related rights. It has been brought to you by Digital Commons @ IWU with permission from the rights-holder(s). You are free to use this material in any way that is permitted by the copyright and related rights legislation that applies to your use. For other uses you need to obtain permission from the rights-holder(s) directly, unless additional rights are indicated by a Creative Commons license in the record and/ or on the work itself. This material has been accepted for inclusion by faculty at Illinois Wesleyan University. For more information, please contact digitalcommons@iwu.edu.

©Copyright is owned by the author of this document.

MODELOS MASCULINOS Y VIOLENCIA EN *SANCTUARY* Y *CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA*

César Valverde*

RESUMEN

Este ensayo analiza cómo dos novelas, *Sanctuary* de William Faulkner y *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez, presentan modelos masculinos que juxtaponen el poder y la violencia en momentos de crisis social. Ambas novelas presentan masculinidades violentas que se sobreponen a masculinidades pacíficas, en conflictos que resultan en homicidios y violaciones; pero más que acusar a los individuos que los llevan a cabo, los textos señalan los mecanismos sociales que mueven inexorablemente a los autores de los crímenes. En ambas obras vemos también violencia contra la mujer y consecuentes muertes públicas de hombres falsamente acusados, que se dan debido al trauma que causa la inadaptación de una transición histórica y una correspondiente instancia de crisis masculina. Los fracasos de Horace Benbow y Bayardo San Román, protagonistas de las novelas, representan la derrota de masculinidades basadas en la razón y la pasividad frente a otras constituidas por la violencia y la agresión, ya que éstas últimas son las prescritas y aceptadas por la sociedad, aún hoy en día.

Palabras clave: masculinidad, Faulkner, García Márquez, poder, violencia.

ABSTRACT

This essay analyzes how two novels, William Faulkner's *Sanctuary* and Gabriel Garcia Marquez's *Chronicle of a Death Foretold*, present masculine models that juxtapose power and violence during times of social crisis. Both novels present violent masculinities that overcome peaceful masculinities, in conflicts that result in murders and rapes; but rather than accuse the individuals responsible for the violent acts, the texts point out the social mechanisms that inexorably move the authors of the crimes. In both works we also see violence against women and resulting public deaths of men wrongly accused, which happen due to an inability to adapt to a historical transition and a corresponding instance of masculine crisis. Horace Benbow and Bayardo San Roman, protagonists of these novels, fail and represent the defeat of masculinities based on reason and passivity in the face of another masculinity constituted by violence and aggression, since these latter ones are prescribed and accepted by society, even today.

Key Words: masculinity, Faulkner, Garcia Marquez, power, violence.

Este ensayo analiza cómo dos novelas, *Sanctuary* de William Faulkner y *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez, juxtaponen el poder, la violencia y el género para presentar masculinidades desestabilizadas en un entorno de crisis social. Las dos novelas presentan masculinidades en competencia una con otra, donde la violenta se impone a la pasiva y resulta en perversión,

homicidio y consecuentes muertes públicas de hombres falsamente acusados.

Sanctuary, sexta novela de William Faulkner se publica en 1931 y contiene mucha de la temática típica de este autor estadounidense: conflicto económico y racial, marginalidad, patología, abyección, violencia, impotencia y sufrimiento, todo en el marco de un sur de los Estados Unidos devastado por la Guerra Civil e

* Illinois Wesleyan, University. Correo electrónico: cvalverd@iwu.edu
Recepción: 25/01/11. Aceptación: 08/04/11.

incapaz de incorporarse a un presente moderno. Pero, *Sanctuary* se diferencia de otras obras por sus gráficas escenas de violencia sexual y su gran éxito comercial y crítico. Al momento de publicarse la novela provocó un gran interés, vendiendo más copias en sus primeras tres semanas que *The Sound and the Fury* y *As I lay Dying* habían vendido juntas desde sus publicaciones (Polchin 1996: 148). Aunque al principio Faulkner le restó importancia a la obra, la crítica la vio como una obra digna de su genio y el público la acogió de inmediato en librerías (y más tarde en el cine), pues fue apreciada por su capacidad de balancear el morbo con la moraleja. En la introducción a la edición de 1932 Faulkner describe así el proceso de concepción de esta obra (los énfasis y traducciones son míos):

This book was written three years ago. To me it is a cheap idea, because it was deliberately conceived to make money. I had been writing books for about five years, which got published and not bought. But that was all right. I was young then and hard-bellied. I had never lived among nor known people who wrote novels and stories and I suppose I did not know that people got money for them. I was not very much annoyed when publishers refused the manuscripts now and then. Because I was hard-gutted then (. . .) Then I began to get a little soft. I could still paint houses and do carpenter work, but I got soft. I began to think about making money by writing. I began to be concerned when magazine editors turned down short stories (. . .) Then I saw that it was so terrible that there were but two things to do: tear it up or rewrite it. I thought again: 'It might sell; maybe 10.000 of them will buy it.' So I tore up the galleys and rewrote the book. (Faulkner 1987: 337-338)

Este libro fue escrito hace tres años. Para mí es una idea barata, porque fue deliberadamente concebida para ganar dinero. Yo había escrito libros por unos cinco años, que fueron publicados y no comprados. Pero eso estuvo bien. Yo era joven entonces y duro. Nunca había vivido con ni conocido personas que escribieran novelas y cuentos y me supongo que no sabía que la gente recibía dinero por ellos. No me molestaba mucho cuando las editoriales rechazaban mis manuscritos de vez en cuando. Porque era entonces duro de escrúpulos (. . .) Pero entonces empecé a hacerme suave. Todavía podía pintar casas y hacer trabajos de carpintería, pero me hice

suave. Empecé a pensar en ganar dinero por escribir. Empecé a preocuparme cuando los editores de revistas rechazaban mis cuentos (. . .) Entonces vi que era tan terrible que había sólo dos cosas que hacer: romperlo o reescribirlo. Pensé de nuevo: 'Tal vez se venda; tal vez 10.000 de ellos lo comprarán.' Así que rompí el borrador y reescribí el libro.

Faulkner caracteriza este proceso de escritura como una pérdida de su dureza, de su virilidad, pues se deja alterar por la poca recepción comercial. Ser duro significaba no dejarse influenciar por la opinión de otros; ser suave era darle importancia al dinero, a la recepción crítica. Faulkner elabora su propia masculinidad, su postura como escritor y como autoridad a cargo del texto, en términos que veremos en la novela: la masculinidad, la articulación viril de sus personajes principales, también se debate entre ser duro o suave, pues sus personajes entienden bien las consecuencias que conlleva ser el chingón o el chingado, en palabras de Octavio Paz. En estas líneas del autor podemos reconocer la frustración del protagonista de *Sanctuary*, quien también se debate entre ser duro o suave, entre la conformidad social y la rebelión, entre el amparo y la vulnerabilidad.

El título de la novela, *Sanctuary*, alude irónicamente al santuario que presentan, o debieron presentar, una serie de lugares normalmente seguros cuya protección se ve violada: el hogar, la cuna, el automóvil, la cárcel y las cortes todos son espacios que se ven violentados. La trama gira en torno a las aventuras de Temple Drake, una bella muchacha de diecisiete años, hija de un juez y niña bien, con una tendencia a la frivolidad y los excesos que se deja atraer por el peligro de la mala compañía y los lugares marginales. Temple escapa una noche de su colegio con un joven adinerado y en constante estado de embriaguez, luego chocan cerca de una casa desvencijada donde se vende licor clandestinamente. Varios personajes de dudosa reputación entran en escena y progresivamente socavan la masculinidad y capacidad de protección del joven que la acompaña. Después de una golpiza y dos días de

alcoholización brutal, el joven acompañante de Temple “salva su propio pellejo” y la abandona, dejándola desamparada.

Después de embates por parte de diferentes hombres, Temple es violada por uno de ellos, el enigmático Popeye, a pesar de los intentos que hace por defenderla Tommy, un retrasado mental. Popeye es un matón contrabandista, violento y sádico, pero también abstemio e impotente, quien mata a Tommy y acosa a Temple por dos días para eventualmente ultrajarla con una mazorca, dándole a la novela su detalle morboso más conocido. De la guarida Temple es llevada y recluida en un burdel de Memphis, donde Popeye la obliga a hacer el amor bajo sus ojos con un rufián que él mismo se encarga de traerle y al que finalmente mata.

Lee Goodwin, asesino, fabricante y contrabandista de alcohol, es injustamente juzgado por la muerte del débil mental, Tommy. Horace Benbow, un abogado bien intencionado pero incapaz de hacer triunfar el bien, trata de defender a Goodwin en su juicio, pero éste es condenado y una turba lo saca de prisión y lo quema vivo. Estos horrores son apenas una muestra de los muchos que se suceden en el libro, donde el lector asiste a un ahorcamiento, un linchamiento, varios asesinatos, un incendio deliberado y un abanico de degradaciones morales y sociales. En particular quiero prestar atención a los dos personajes masculinos centrales alrededor de los cuales giran todos estos crímenes: el violento criminal, Popeye, y el frustrado abogado, Horace Benbow.

Sanctuary abre con la presentación de estos dos personajes, quienes se contraponen desde un principio como modelos diferentes del ser masculino. Ambos operan, sin embargo, al margen de un espacio social decente o normativo: mientras que Popeye es un criminal dedicado a la venta ilegal de licor, Benbow es un alcohólico que ha dejado a su mujer y se encuentra vagando por los márgenes sociales. Los objetos que llevan en este primer encuentro determinan la naturaleza de sus masculinidades: mientras Popeye lleva un *revólver* en su chaqueta, Benbow lleva más bien un *libro*. El arma de Popeye viene

a sustituir la potencia sexual que carece, y el libro de Benbow toma el lugar del poder moral que una vez tuvo y que busca reestablecer.

Popeye se le aparece a Benbow en la primera escena agazapado en un manantial como un ente antinatural que combina lo femenino y lo no humano, todo lo opuesto al ambiente que lo rodea:

He saw, facing him across the spring, a man of under size, his hands in his coat pockets, a cigarette slanted from his chin. His suit was black, with a tight, high-waisted coat . . . His face had a queer, bloodless color, as though seen by electric light; against the sunny silence, in his slanted straw hat and his slightly akimbo arms, he had that vicious depthless quality of stamped tin . . . Across the spring Popeye appeared to contemplate him with two knobs of soft *black rubberz* (Faulkner 1987: 3-4).

Vio, de cara al otro lado del manantial, a un hombre de tamaño reducido, con manos en los bolsillos de su abrigo, un cigarro inclinado desde su barbilla. Su traje era negro, con un abrigo apretado y de cintura alta . . . Su cara tenía un color extraño y sin sangre, como visto bajo luz eléctrica; contra el silencio soleado, en su sombrero inclinado de paja y sus brazos levemente torcidos, tenía la calidad brutal y profunda de la lata estampada . . . A través del manantial Popeye parecía contemplarlo con dos pedazos de *hule negro*.

En esta descripción vemos que Popeye no es una figura masculina imponente, más bien es pequeño y con ropas ajustadas como una mujer. Su color no es natural sino más bien metálico, y el ser exangüe le resta humanidad a su carácter desde un principio. Esa calidad artificial se refuerza con sus ojos de hule negro, carentes de vida o emoción. El contraste entre su apariencia física débil y el temor que causa hasta en los hombres más valientes es marcado a través de todo el texto: quien conoce a Popeye sabe que es un hombre sin compasión, violento y dispuesto a lo que sea necesario para obtener sus metas. Todos le temen.

Al otro lado de la naciente está Horace Benbow, un hombre atraído por lo ilícito pero aún con un corazón deseoso de justicia y orden en un mundo caótico. Le dice a Popeye: *My name is Horace Benbow. I'm a lawyer in Kinston.*

I used to live in Jefferson yonder; I'm on my way there now. Anybody in this country can tell you I am harmless. If it's whiskey, I don't care how much you all make or sell or buy" (5) ("Mi nombre es Horace Benbow. Soy abogado en Kinston. Antes vivía allá en Jefferson. Voy para allá ahora. Cualquiera por estos lados le puede decir que soy incapaz de hacer daño. Si es whisky, no me importa cuánto hace o vende o compra). Esta autodescripción como alguien incapaz de hacer daño se complementa con un reconocimiento de su propia flaqueza moral: *You see, I lack courage; that was left out of me. The machinery is all here, but it won't run" (18)* ("Ve, me falta valentía; eso fue dejado fuera de mí. La maquinaria está ahí, pero no sirve). Entonces, vemos que ante la masculinidad agresiva y violenta de Popeye tenemos a un hombre *sin valentía*, un hombre cuya *maquinaria* masculina está ahí pero no funciona del todo. Es decir, Benbow se considera a sí mismo como un hombre venido a menos, carente de la frialdad que caracteriza a Popeye y dispuesto a reconocer su inferioridad masculina.

Después de el encuentro en el arroyo Popeye lleva a Benbow a la guarida de Lee Goodwin, un espacio decrepito y degradado, sinónimo del estado espiritual y económico del sur extremo:

A moment later, above a black, jagged mass of trees, the house lifted its stark square bulk against the failing sky. The house was a gutted ruin rising gaunt and stark out of a grove of unpruned cedar trees. It was a landmark, known as the Old Frenchman's place, built before the Civil War... which the people of the neighborhood had been pulling down piecemeal for firewood for fifty years or digging with secret and sporadic optimism for the gold which the builder was reputed to have buried somewhere about the place when Grant came through the county on his Vickburg campaign... (7-8)

It was set in a ruined lawn, surrounded by abandoned grounds and fallen outbuildings. But nowhere was any sign of husbandry –plow or tool; in no direction was a planted field in sight –only a gaunt weather-stained ruin in a sombre grove through which the breeze drew with a sad, murmurous sound. (43)

Un momento después, frente a una masa negra y quebrada de árboles, la casa alzaba su escueta forma contra el cielo fallido. La casa era una ruina vacía elevándose flaca y escueta de un grupo de cedros sin podar. Era un hito, conocido por el lugar del Viejo Francés, construido antes de la Guerra Civil... que la gente del barrio había estado desarmando a pocos para obtener leña durante cincuenta años o escarbando con secreto y esporádico entusiasmo en busca del oro que el constructor supuestamente había enterrado en algún lugar cuando Grant pasó por el condado en su campaña de Vickburg...

Estaba ubicada en un césped arruinado, rodeado por campos abandonados y edificios caídos. Pero en ninguna parte había rastros de labranza –arado o herramienta; en ninguna dirección había un campo sembrado a la vista –sólo una flaca ruina manchada por el clima en una arboleda sombría a través de la cual la brisa pasaba con un sonido triste y murmuroso.

La abyección y deterioro de este espacio antibélico resalta por su parecido a los pueblos decrepitos y condenados a la soledad de García Márquez, así como por la utilización de la palabra *husbandry* para describir la falta de mano masculina que haga producir la tierra o los animales. Al igual que en Benbow, vemos una *carencia* de mano masculina firme y estable, una mano activa y fuerte que le dé seguridad y productividad a este espacio. Esta casa, donde trágicamente son impelidos Horace Benbow y Temple Drake, es dominada con fría crueldad por Popeye y Lee Goodwin, de manera parecida a la que los Nasar dominan la suya en *Crónica de una muerte anunciada*, como veremos adelante.

En la casa encontramos a la mujer de Goodwin, Ruby, quien sirve de contrapunto a Temple. Cuando Temple es una joven bella y frívola, Ruby ha vivido grandes penurias. Debe soportar la presencia de criminales como Popeye en su hogar, vivir en una casa sin sentido del decoro y orden. Además, su honor se vio mancillado y debió ser limpiado con sangre, al igual que en la obra de García Márquez. Cuando la familia de Ruby se entera que ésta ha perdido su virginidad, nos dice ella que su padre *didn't say he would give me a good whipping if he caught me with him: he said he would kill the goddam son of a bitch...I got in front of Frank*

and father said 'Do you want it too?' and I tried to stay in front but Frank shoved me behind him and held me and father shot him and said 'Get down there and sup your dirt, you whore'" ("no dijo que le iba a dar una buena golpiza si lo atrapaba conmigo: dijo que iba a matar al maldito hijo de perra . . . Me puse frente a Frank y papá dijo '¿Lo quieres tú también?' y traté de quedarme al frente pero Frank me empujó tras él y me sostuvo y papá le disparó y dijo 'Abajo contigo y chupa tu tierra, puta).⁽⁶¹⁾

Mientras la joven Temple se vanagloria de su belleza, del poder de su padre y de su capacidad para jugar con los corazones de los hombres que la pretenden, Ruby ha vivido un calvario que la ha hecho dura y por lo tanto capaz de sobrevivir en este mundo violento. Es Ruby la que repetidamente previene a Temple que debe huir, la que trata de hacerle ver su vanidad y soberbia, y la que representa el triste futuro que le esperará a Temple más adelante en la novela. Es también Ruby la que ha sufrido la degradación de una cultura machista y misógina, donde su propio padre la tilda de prostituta y mata al padre de su hijo frente a sus ojos.

Ruby y Temple son ambas forzadas por las circunstancias a prostituirse en Memphis, Ruby por amor a Lee Temple y Temple para satisfacer los instintos sádicos de Popeye. Cuando Lee se entera que Ruby se prostituyó, la golpea brutalmente e ignora sus explicaciones que lo hizo por el bien de él y la familia. Ruby tiene además un pequeño niño en la casa, que esconde como si fuera un animalito en un cajón de madera en un rincón oscuro de la cocina. *I have to keep him in the box so the rats cant get to him, le dice ella a Horace Benbow⁽¹⁹⁾ (Debo mantenerlo en una caja para que las ratas no puedan dar con él)*. Esta casa, el espacio doméstico que dominan Popeye y Lee, es un microcosmos de este sur venido a menos, una transformación grotesca de lo que fue una familia y una hacienda próspera, y son los más débiles y vulnerables, mujeres, niños, retrasados, los que más van a ser amenazados por los impulsos perversos de Popeye.

James Polchin señala que la gran recepción que le dieron el público y la crítica a

Sanctuary se debió al interés del momento por la nueva sicología, la gran presencia cultural de los conceptos freudianos de la identidad sexual y la importancia de un *apropiado* desarrollo mental infantil (1996: 147). Es decir, *Sanctuary* es una obra con una profunda autoconciencia de la identidad sexual, de los conflictos que llevan a la elaboración de un sujeto masculino o femenino adecuado a las normas sociales, o al margen de ellas, y por eso caló profundamente cuando se publicó hace ochenta años.

En la década que precede la publicación de *Sanctuary* la terminología freudiana llegó a formar parte del vocabulario cotidiano y apareció frecuentemente en el cine y la literatura popular, influenciando a millones de personas que poco habían oído hablar de Sigmund Freud (Polchin 1996: 146). En ese momento los roles sexuales estaban cambiando y la sexualidad se convirtió en un ente inestable, presentando las condiciones de mercado necesarias para la popularización de la sicología y el éxito de muchas obras con títulos como *Principles of Abnormal Psychology*, *The Psychology of Youth* y *The Psychology of Personality*. La fascinación con estos temas se dio no tanto por los consejos prácticos para la salud mental, sino por la gran atención que le prestaban al comportamiento sexual y social desviado o pervertido. Este marcado interés en los libros de sicología refleja un incremento en el deseo de categorizar el comportamiento *normal* y el *desviado*, en particular con respecto al sexo. La violación y la homosexualidad fueron dos desórdenes que recibieron gran atención, y la historia personal, especialmente la niñez, se presenta repetidamente como una influencia determinante para la salud mental (Polchin 1996: 148).

En 1931, cuando aparece *Sanctuary*, han pasado sólo dos años desde el colapso económico de Wall Street y el consecuente caos social, hay una necesidad de buscar control sobre la masculinidad, pues el papel tradicional del hombre como proveedor del hogar se veía severamente amenazado. La perversión sexual es vista entonces como un grave peligro para el orden genérico y social, la homosexualidad,

o la masculinidad venida a menos, la cual es construida como un desvío o perversión masculina que atacará a lo más vulnerable ypreciado, los niños y las mujeres (Polchin, 1996: 150).

Dentro de este ambiente de gran interés público por la sicología normativa, por el morbo sexual que se centra en los desvíos patológicos, entendemos por qué la masculinidad venida a menos en *Sanctuary* se interpretó como una amenaza social real y tangible. Faulkner también estuvo influenciado por los Decadentes ingleses y franceses; mostró interés y marcado respeto por la vida y obra de Oscar Wilde, cuya vida de homosexual perseguido en la Inglaterra victoriana pudo haberle servido como modelo para representar los efectos de los valores sociales represivos (Polchin, 1996: 152).

En el caso de *Sanctuary*, esos valores represivos giran en torno a Popeye y Benbow y la relación que ambos tienen con el cuerpo de Temple. Aunque Popeye y Benbow no vuelven a verse cara a cara después de su encuentro en la casa de Goodwin, es a través de Temple que sus caminos son trazados en el resto del relato. La violación de Temple empieza un movimiento físico y social para Popeye: lo lleva del campo a la ciudad, de lo natural a lo social. Con Temple a la par suya obtiene una legitimidad social que antes no tenía, y la corrupción moral de Temple representa una apropiación del poder social que le permite un nuevo estatus social y sexual. Horace Benbow también depende del cuerpo de Temple para intentar reafirmar su posición como abogado respetable y respetado.

Al defender a Goodwin de la muerte de Tommy y la violación de Temple, Benbow está tratando también de no perder su autoridad moral y masculina, y eso lo lleva a buscar a Temple en el prostíbulo de Memphis para hacerla atestiguar contra Popeye. Pero al perder en su defensa de Goodwin sufre una profunda derrota en la corte y en su hogar, y el eventual linchamiento de Goodwin por parte del pueblo representa otro fracaso moral para Benbow. Cuando la turba que se lleva a Goodwin grita *Do to the lawyer what he did to her* ⁽²²⁰⁾ (*"Hagan al abogado lo que le hizo a ella"*), o sea, violar a Benbow para reparar

el daño hecho a Temple, vemos que la autoridad masculina del abogado se ha deteriorado al punto que una brutal sodomía por parte de una cultura vengativa se presenta como posibilidad de reestablecer el orden y proteger su inocencia.

Sanctuary termina con un estudio clínico de la infancia de Popeye, donde nos enteramos de la ausencia de un padre y la influencia piromaniaca de su abuela. Es decir, los dos desvíos síquicos popularizados del momento, la piromanía y la homosexualidad, buscan explicarse en el recuento de una infancia *no natural*. Después de sobrevivir un incendio provocado por su abuela: *Popeye might well have been dead. He had no hair at all until he was five years old, by which time he was already a kind of day pupil at an institution: an undersized, weak child with a stomach so delicate that the slightest deviation from a strict regimen fixed for him by the doctor would throw him into convulsions. "Alcohol would kill him like strychnine," the doctor said. "And he will never be a man, properly speaking. With care he will live some time longer. But he will never be any older than he is now* (Faulkner 1987: 323-324) (*"El alcohol lo mataría como la estricnina", dijo el doctor. "Y nunca será un hombre, propiamente dicho. Con cuidado vivirá algo más de tiempo. Pero nunca será mayor de lo que es ahora"*).

Informado el lector acerca de las deficiencias síquicas y sociales que llevaron a Popeye a tal grado de perversidad, la coda del texto encausa la acción de nuevo a la normalidad: Horace Benbow regresa a su casa, Popeye es arrestado y rápidamente ejecutado por otro crimen y Temple aparece sentada en los jardines Luxemburgo de París, alejada de la perversidad del sur que casi la destruye. El *vouyerismo* del público lector es satisfecho y puede regresar a un lugar amparado y predecible.

La influencia de Faulkner en García Márquez es más que evidente: personajes que reaparecen, clanes familiares, episodios recurrentes, violencia cíclica, sexualidad aberrante y normas sociales opresivas, presentadas a través de puntos de vista narrativos múltiples y una pluralidad de voces y espacios

divergentes. García Márquez presenta el colapso de la sociedad rural colombiana, socavada por la ruina financiera y por la desintegración general del espíritu humano creando un mundo mítico similar al de William Faulkner, Carson McCullers o Tennessee Williams en sus visiones horribles del sur estadounidense. Como estos escritores sureños, Márquez está interesado en escenas de degeneración no como algo pintoresco, sino como un escenario terrorífico para la angustia humana.

La novela corta *Crónica de una muerte anunciada* es publicada en 1981 e igual que la obra de Faulkner se basa en personajes reales: en Memphis existió un Popeye Pumphrey, un contrabandista de licor abstemio de quien se sospechaba era homosexual, y la historia de García Márquez se inspira en un suceso real ocurrido en 1941: una recién casada es devuelta después de su noche de bodas por no ser virgen y su familia se encarga de vengar la deshonra matando al que supuestamente le quitó la virginidad.

En *Crónica de una muerte anunciada* se deconstruye la crónica que pretende ser un relato ordenado, un recuento de los eventos históricos supuestamente objetivo que aspira a ser reflejo de la realidad y la verdad. Esta novela deconstruye el concepto de verdad y es un contra-texto de la crónica: fragmentada y mutilada, se critica algo intangible, la construcción de la mujer y el hombre y sus papeles sociales.

En la novela, Bayardo San Román y Ángela Vicario celebran su boda, se retiran a su casa y Bayardo descubre que su esposa no es virgen. Mancillados su honor y su hombría, devuelve a Ángela Vicario y ella culpa de su deshonra a Santiago Nasar, hijo de árabes y conocido mujeriego. Los hermanos Vicario, Pedro y Pablo, obligados por la defensa del honor familiar, anuncian que matarán a Santiago Nasar, quien no se entera sino minutos antes de morir de las intenciones de los hermanos y acaba eviscerado en la cocina de su casa, a la vista de la gente que no hizo o no pudo hacer nada para evitarlo.

Como en muchas de las obras de García Márquez, hay una crítica directa de la iglesia

católica; aquí se da a raíz de su perpetuación de los papeles genéricos. En el texto la iglesia pervierte los valores de la Biblia y la crítica es a la iglesia, no al cristianismo. Pues es la iglesia la que legitima que el código de honor se sobreponga al mandamiento de no matar; al que se le niegue el trofeo de la virginidad le es justificado matar.

Los personajes masculinos centrales, Santiago Nasar y Bayardo San Román, presentan otro par de masculinidades en torno a las cuales gira la acción del texto. Así como Popeye y Horace Benbow se nos presentan como dobles antitéticos, uno impotente físicamente y el otro espiritualmente, aquí la agresión y depredación sexual de Santiago se contraponen a la debilidad y flaqueza moral de Bayardo. Y al igual que en *Sanctuary*, no son los verdaderos culpables los que se ven sacrificados.

Esta contradicción la explica René Girard al decir que no siempre vemos una criatura inocente pagando la deuda del culpable. La relación no es de culpabilidad o inocencia, ni de expiación, sino que es un mecanismo social que busca desviar la violencia hacia una *víctima sacrificable*, protegiendo de esa violencia a sus propios miembros (1979: 4). En la novela de García Márquez vemos precisamente eso: un desvío de la violencia hacia la víctima más sacrificable, como una manera de reestablecer el orden social amenazado. Se da una sustitución de aquel que es en realidad culpable por otro que no lo es; es decir, uno se presenta vicariamente en lugar de otro.

Girard también explica que la violencia ritualizada se relaciona con la venganza porque

(v)engeance is a vicious circle whose effect on primitive societies can only be surmised. For us the circle has been broken. We owe our good fortune to one of our social institutions above all: our judicial system, which serves to deflect the menace of vengeance. The system does not suppress vengeance; rather, it effectively limits it to a single act of reprisal, enacted by a sovereign authority specializing in this particular function. The decisions of the judiciary are invariably presented as the final word on vengeance . . . By definition, primitive societies have only private vengeance.

Thus, public, vengeance is the exclusive property of well-policed societies, and our society calls it the judicial system. (1979: 15).

La venganza es un círculo vicioso cuyo efecto en las sociedades primitivas sólo puede ser conjeturado. Para nosotros el círculo se ha roto. Le debemos nuestra buena fortuna sobre todo a una de nuestras instituciones sociales: el sistema judicial, que sirve para desviar la amenaza de la venganza. El sistema no reprime la venganza; más bien, la limita de manera efectiva a un solo acto de represalia, llevado a cabo por una autoridad soberana especializada en esta función particular. Las decisiones judiciales son invariablemente presentadas como la palabra final sobre la venganza.... Por definición, las sociedades primitivas sólo tienen venganza privada. Por lo tanto, la venganza pública es propiedad exclusiva de las sociedades bien protegidas, y nuestra sociedad la llama el sistema judicial.

Podemos decir entonces que en ambas novelas este concepto de venganza pública, la impartida por el sistema judicial, fracasa e impera más bien la venganza *privada*. Es decir, Faulkner y García Márquez presentan realidades donde los instintos primitivos de venganza se sobreponen al orden civilizado. El código de honor está construido en torno a la sexualidad y los papeles genéricos y aparece como un implacable mecanismo de venganza al que hay que acudir para restaurar el orden de la moral colectiva; no admite vacilación ni demora para ser restaurado y es obligación inexcusable: el honor legitima y sublima cualquier conducta.

En *Crónica de una muerte anunciada* vemos una alegorización de la violencia masculina desde su mismo epígrafe: “La caza de amor es de altanería”. O sea, la conquista de la mujer por parte del hombre es análoga a la caza con un ave de presa. Santiago Nasar es en repetidas ocasiones asociado con los dos usos de *altanería*: orgulloso y soberbio, por un lado, y heredero del legado árabe de la cacería con halcones, por otro. La violencia contra la mujer, la mujer como presa, es también motivo recurrente en la novela y es la sexualidad violentada de Angela Vicario la que desata un ciclo de venganza como el que describe Girard en las sociedades primitivas.

Cuando Angela es devuelta a su casa y su familia le exige un nombre, el escoger a Santiago como chivo expiatorio tiene repercusiones que ella, el narrador y todo el pueblo entienden de inmediato:

Ella se demoró apenas el tiempo necesario para decir el nombre. Lo buscó en las tinieblas, lo encontró a primera vista entre los tantos y tantos nombres confundibles de este mundo y del otro, y lo dejó clavado en la pared con su dardo certero, como a una mariposa sin albedrío cuya sentencia estaba escrita desde siempre. —Santiago Nasar, —dijo”. (García Márquez, 1982: 78)

Esta imagen de Santiago como indefensa mariposa crucificada en la pared es un contrapunto dramático al papel de macho violento que lo definió hasta entonces, y también resalta la inevitabilidad de su muerte y su incapacidad para resistirse.

Las armas de fuego, la cacería con halcones, la depredación de las mujeres y la cultura árabe son vínculos de Santiago Nasar con su padre y que lo definen como macho. Al igual que Popeye, Santiago es un hombre violento, misógino y asociado con las armas de fuego:

En el monte llevaba al cinto una 357 Magnum, cuyas balas blindadas, según él decía, podían partir un caballo por la cintura. En época de perdices llevaba también sus aperos de cetrería (. . .) Siempre dormía como durmió su padre, con el arma escondida dentro de la funda de la almohada, pero antes de abandonar la casa aquel día le sacó los proyectiles y la puso en la gaveta de la mesa de noche”. (12)

La depredación de las mujeres que lleva a cabo Santiago es también un reflejo o continuación de su padre. Para las mujeres que trabajan en la casa, y para Santiago, resultan actos inevitables:

La niña, todavía un poco montaraz, parecía sofocada por el ímpetu de sus glándulas. Santiago Nasar la agarró por la muñeca cuando ella iba a recibirle el tazón vacío.

—Ya estás en tiempo de desbravar —le dijo.

Victoria Guzmán le mostró el cuchillo ensangrentado.

–Suéltala, blanco –le ordenó en serio. –De esa agua no beberás mientras yo esté viva”. (19)

Santiago acecha a Divina como a una presa poco antes de que se inviertan los papeles y se convierta él en víctima:

Divina Flor se le adelantó para abrirle la puerta, tratando de no dejarse alcanzar por entre las jaulas de pájaros dormidos del comedor (...), pero cuando quitó la tranca de la puerta 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, pero aquel día no sentí el susto de siempre sino unas ganas horribles de llorar. (25)

La novela está cargada de elementos irónicos, de casualidades y señales premonitorias que el pueblo interpreta como señales de la inevitabilidad del acto violento. La muerte de Santiago, el depredador que se convierte en presa, es la ironía central del texto y el tener la masculinidad más agresiva contribuye a la ironía de su muerte. Como otro ejemplo de esta inversión puedo mencionar que el día que lo matan los hermanos Vicario, Santiago se preparaba para ir a la hacienda de su familia, *El Divino Rostro* para castrar terneros.

El sacrificio de Santiago está repetidamente asociado con imágenes cristianas y le da otro nivel de ironía al sacrificio de su personaje. De origen árabe, tiene el nombre del santo asociado con la reconquista, Santiago el Matamoros. Tiene una punzada profunda en la palma de la mano derecha y el informe oficial dice que parecía un estigma del Crucificado. Después de ser acuchillado deambula por la calle como en un vía crucis: *Santiago Nasar caminaba con la prestancia de siempre, midiendo bien los pasos, y que su rostro de sarraceno con los rizos alborotados estaba más bello que nunca. Al pasar frente a la mesa les sonrió, y siguió a través de los dormitorios hasta la salida posterior de la casa* (56).

La muerte de Santiago no es el fin de la violencia. Después de muerto, los perros alborotados por el olor a sangre quieren devorar sus entrañas salidas y deben ser también sacrificados para callarlos. Su cadáver es mutilado y dice su familia:

Nos devolvieron un cuerpo distinto. La mitad del cráneo había sido destrozado con la trepanación, y el rostro de galán que la muerte había preservado acabó de perder su identidad. Además, el párroco había arrancado de cuajo las vísceras destazadas, pero al final no supo qué hacer con ellas, y les impartió una bendición de rabia y las tiró en el balde de la basura . . . El cascarón vacío, embutido de trapos y cal viva, y cosido a la machota con bramante basto y agujas de enfardelar, estaba a punto de desbaratarse cuando lo pusimos en el atúd nuevo de seda capitonada. (123)

Los miembros de su familia, parte integral de los árabes del pueblo, eran *pacíficos, unidos, laboriosos y católicos. Se casaban entre ellos, importaban su trigo, criaban corderos en los patios y cultivaban el orégano y la berenjena, y su única pasión tormentosa eran los juegos de barajas* (130). Pero, como resultado de la muerte de Santiago, se va la familia completa, hasta las hijas mayores con sus maridos. Se van sin que nadie se dé cuenta.

Frente al macho que es Santiago Nasar tenemos a Bayardo San Román, el fuereño eccentrico y exótico que se ocupa de seducir no tanto a Angela Vicario como a su familia y al pueblo: *Llegó con una chaqueta corta y un pantalón muy estrecho, ambos de becerro natural, y unos guantes de cabritilla del mismo color. Magdalena Oliver había venido con él en el buque y no había podido quitarle la vista de encima durante el viaje. “Parecía marica”, me dijo. Y era una lástima, porque estaba como para embadurnarlo de mantequilla y comérselo vivo*. No fue la única que lo pensó, ni tampoco la última en darse cuenta de que Bayardo San Román no era un hombre de conocer a primera vista” (56). Bayardo llega al pueblo con promesas de progreso económico, con una visión modernizante para el pueblo acechado por la ruina. Pero como Horace Benbow, representa un racionalismo y un progreso desfasado, fuera de lugar en el medio primitivo donde operan.

Además de traer un proyecto económico modernizante, Bayardo presenta una amalgama cultural y étnica que es, en realidad, demasiada perfecta para el pueblo:

La madre, Alberta Simonds, una mulata grande de Curazao que hablaba el castellano todavía atravesado de papiamento, había sido proclamada en su juventud como la más bella entre las 200 más bellas de las Antillas. Las hermanas, acabadas de florecer, parecías dos potrancas sin sosiego. Pero la carta grande era el padre: el general Petronio San Román, héroe de las guerras civiles del siglo anterior, y una de las glorias mayores del régimen conservador por haber puesto en fuga al coronel Aureliano Buendía en el desastre de Tucurínca. ⁽⁶⁵⁾

Como Horace Benbow, está ligado a la vez a un pasado glorioso y a un presente con visión al futuro. Pero Bayardo y Horace comparten una falla trágica: la cobardía o la incapacidad para hacer frente a grandes presiones sociales y personales. Ambos tienen los medios económicos y sociales para evitar una serie de eventos trágicos, pero no lo hacen al pecar de soberbia.

La soberbia de Bayardo, su excesiva preocupación por las apariencias y las normas sociales, hace que termine solo y desamparado. Y esto es algo que el mismo pueblo reconoce: *Para la inmensa mayoría sólo hubo una víctima: Bayardo San Román. Suponían que los otros protagonistas de la tragedia habían cumplido con dignidad, y hasta con cierta grandeza, la parte de favor que la vida les tenía señalada. Santiago Nasar había expiado la injuria, los hermanos Vicario habían probado su condición de hombres, y la hermana burlada estaba otra vez en posesión de su honor. El único que lo había perdido todo era Bayardo San Román. 'El pobre Bayardo', como se le conoció durante años* ⁽¹⁴³⁾.

Después de 17 años de penitencia, sin embargo, y de escribirle miles de cartas a Angela Vicario, por fin se reencuentran y podemos asumir que terminan su vida juntos.

La sustitución de Santiago, una víctima inocente, por aquel otro desconocido culpable, es uno de varios actos *vicarios* en la novela. Esa muerte toma el lugar de otra, además de ser presagiada muchas veces. Son los hermanos Vicario quienes actúan como autómatas para llevar a cabo un acto de violencia ritualizada que les pide el pueblo. El sacrificio de Santiago es un acto brutal, pero necesario desde el punto de vista de los Vicario, una instancia difícil pero

exigida de los hermanos. Como dice la novia de uno de ellos: *Yo sabía en qué andaban", me dijo, "y no sólo estaba de acuerdo, sino que nunca me hubiera casado con él si no cumplía como hombre* ⁽⁴⁵⁾. Ellos mismos se sienten justificados, hasta satisfechos del ajusticiamiento. Por eso, cuando se entregan al cura del pueblo *(a)mbos estaban exhaustos por el trabajo bárbaro de la muerte, tenían la ropa y los brazos empapados y la cara embadurnada de sudor y de sangre todavía viva, pero el párroco recordaba la rendición como un acto de una gran dignidad.*

—Lo matamos a conciencia —dijo Pedro Vicario, —pero somos inocentes.

—Tal vez ante Dios —dijo el padre Amador.

—Ante Dios y ante los hombres —dijo Pablo Vicario—. Fue un asunto de honor ⁽¹⁰²⁾.

En las mentes de Pedro y Pablo, y del pueblo, actuaron a conciencia, por honor, por lo tanto no tenían por qué sentirse culpables. Llevaron a cabo de la mejor manera posible un sacrificio que era requerido de ellos. Los gemelos operan regidos por el fenómeno del machismo, pero un machismo que se aleja del modelo tradicional de Don Juan: no es aquel que quiere seducir, jugar, y a quien no le interesa el contacto con otros hombres. Acá se convierte en capacidad para dominar la tierra, a los otros hombres, y poder seducir y poseer a la mujer.

Esta masculinidad que representan los gemelos es la hegemónica, según la define R.W. Connell. Ellos, como representantes vicarios de la voluntad patriarcal, son sustituibles pues la masculinidad hegemónica no es algo fijo sino más bien cambiante y ocupa una *posición* hegemónica en un dado patrón de relaciones de género. Este concepto de hegemonía, derivado del análisis de Antonio Gramsci, describe una dinámica de relaciones genéricas donde su busca legitimar el patriarcado, garantizar una posición dominante para el hombre y una subordinada para la mujer (Connell, 1995: 120). Con sus acciones, al vengar la mancha al honor familiar, ellos garantizan que la posición de dominio del hombre se mantenga.

Finalmente, es la madre del narrador la que mejor resume la masculinidad violenta en ambas

obras. Ella "(i)ba hablando sola. Hombres de mala ley, decía en voz muy baja, animales de mierda que no son capaces de hacer nada que no sean desgracias" (García Márquez, 1982: 137). Este ir hablando sola nos resalta el hecho que su punto de vista no es aceptado, tomado en cuenta o siquiera escuchado, y la esencia de sus palabras bien explica la articulación del papel de los hombres en las dos novelas: viven obligados a seguir modelos violentos y primitivos, incapaces de salirse de las normas sociales que hacen de ellos carnívoros y depredadores. Los fracasos de Horace Benbow y de Bayardo San Román en estos dos textos representan la derrota de masculinidades basadas en la razón y la pasividad frente a otras constituidas por la violencia y la agresión, ya que éstas últimas son las prescritas y aceptadas por la sociedad, aún actualmente.

Bibliografía

- Alonso, Carlos. *Writing and Ritual in Chronicle of a Death Foretold*. En McGuirk (ed.): 151-167.
- Barker, Deborah. 2007. *Moonshine and Magnolias: The Story of Temple Drake and The Birth of a Nation*. En: The Faulkner Journal XX (2):140-175.
- Chang, Luisa Shu Ying. 2008. *Sexo, política y fe: Aproximación a Crónica de una muerte anunciada y La mañana de sangre*. En: Fu Jen Studies: Literature and Linguistics XLI: 111-135.
- Christy, John. 1993. *Fathers and Virgins: García Márquez's Faulknerian Chronicle of a Death Foretold*. En: Latin American Literary Review XXI (41): 21-29.
- Connell, R.W. 1995. *Masculinities: Knowledge, Power and Social Change*. Berkeley: University of California Press.
- Hernández, Elizabeth. 2008. *Crónica de una muerte anunciada o la simbología del cristianismo como medio de expresión del problema identitario*. En Semiosis: Seminario de Semiótica, Teoría, Análisis IV (7): 239-250.
- Inge, Tomas. 2003. *Fitzgerald, Faulkner, and Little Lord Fauntleroy*. En: The Journal of American Culture XXVI (4): 432-438.
- Faulkner, William. 1987. *Sanctuary*. Nueva York: Vintage Books.
- Forster, Gregory. 1996. *Faulkner's Black Holes: Vision and Vomit in Sanctuary*. En: Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Culture XLIX (3): 537-62.
- Fowler, Doreen. 2004. *Faulkner's Return to the Freudian Father: Sanctuary Reconsidered*. En: Modern Fiction Studies L (2): 411-420.
- García Márquez, Gabriel. 1982. *Crónica de una muerte anunciada*. Madrid: Editorial Bruguera.
- García, María Cristina. 1989. *The Unsung Heroine: Power and Marginality in Crónica de una muerte anunciada*. En: Bulletin of Hispanic Studies LXVI (1): 73-83.
- Girard, René. 1979. *Violence and the Sacred*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Kartiganer, Donald (ed.). 1996. *Faulkner and Gender*. Oxford: University of Mississippi Press.
- Keane-Temple, Rebecca. 1997. *The Sounds of Sanctuary: Horace Benbow's Consciousness*. En Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures L (3): 21-31.

- McGuirk, Bernard (ed.) 1987. *Gabriel García Márquez: New Readings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mesquita, Paula. 2003. *Male Trouble in Faulkner's Sanctuary*. En: *Atenea XXIII* (2): 153-175.
- Nelson, Lisa. 2004. *Masculinity, Menace and American Mythologies of Race in Faulkner's Anti-heroes*. En: *The Faulkner Journal XVIII* (2): 49-68.
- Polchin, James. 1996. *Selling Sanctuary as Psychotext*. En: Kartiganer (ed.): 145-159.
- Tanner, Laura. 1990. *Reading Rape: Sanctuary and The Women of Brewster Place*. En: *American Literature LXII* (4): 559-582.
- Tebbets, Terrell. 2003. *Sanctuary, Marriage and the Status of Women in 1920's America*. En: *The Faulkner Journal XVII* (1): 47-60.