

# HÉROE Y ANTIHÉROE EN LAS LITERATURAS HISPÁNICAS

Jana Demlová  
Slavomír Míča  
(eds.)

UNIVERSIDAD TÉCNICA DE LIBEREC

Liberec 2013

**Reseñadores:**

Eduard Krč

Daniel Esparza

Diseño de la cubierta: Miroslav Valeš

Reproducción: Hana Valešová: *Quijote I* (2012, monotipo, 50 × 70 cm)

© Technická univerzita v Liberci, 2013

**ISBN 978-80-7494-021-7**

## ÍNDICE

Jana DEMLOVÁ • <i>Los (anti)héroes en dos lados del Atlántico</i> .....	5
Dora POLÁKOVÁ • <i>José Bastida, el héroe cervantino de Gonzalo Torrente Ballester</i> .....	11
Josef PROKOP • <i>El arquetipo de soldado fanfarrón – aportación española a la literatura mundial</i> .....	23
Magdaléna KOLMANOVÁ • <i>Instrucciones para ser héroe: forma y función de los consejos del gracioso Lopesco. Una primera aproximación</i> .....	45
Jan DAREBNÝ • <i>La voz del héroe: análisis métrico de los soliloquios en el teatro de Lope de Vega</i> .....	57
Ivana MACHÁČKOVÁ • <i>Papelucho – héroe de la literatura infantil chilena</i> .....	69
Lillyam GONZÁLEZ • <i>Rebeldes, adoptados y transgresores: libros infantiles en la literatura colombiana. Breve recorrido por temáticas realistas</i> .....	79
Lucie COUFALOVÁ • <i>Héroes y antihéroes de la revolución mexicana en contra de la retórica oficial</i> .....	95

Daniel VÁZQUEZ TOURIÑO • <i>El cazador cazado: la imagen del héroe en el teatro de Alejandro Ricaño y LEGOM</i> .....	113
Jan STRÍTECKÝ • <i>Ariel y Calibán, dos polos opuestos en la narrativa de Carlos Fuentes</i> .....	125
Jakub HROMADA • <i>Construcción ética del personaje (memoria e ipseidad) en Celia se pudre de Héctor Rojas Herazo</i> .....	137
Vít KAZMAR • <i>El héroe (trágico) en la novela Op Oloop de Juan Filloy</i> .....	157
Jan MLČOCH • <i>Música como héroe literario</i> .....	165
Kateřina MARTINOVÁ • <i>Los protagonistas revertianos: antihéroes en la literatura española de ventas</i> .....	177
Athena ALCHAZIDU • <i>Libro sobre heroínas y heroísmo. Un acercamiento a la novela Ciudad final de Kama Gutier</i> .....	191
Juan Antonio SÁNCHEZ • <i>Máscara heroica y antiheroica de Manuel Vilas</i> .....	207
* * *	
<i>Resumé</i> .....	221
<i>Summary</i> .....	222
<i>Índice alfabético de términos</i> .....	223
<i>Bibliografía</i> .....	225

# LOS (ANTI)HÉROES EN DOS LADOS DEL ATLÁNTICO

*Jana Demlová*  
(Universidad Técnica de Liberec)

El heroísmo y antiheroísmo en la literatura hispana y no solo en ella sino también en la universal es uno de los grandes temas desde Aristóteles hasta hoy en día. En el presente volumen monográfico se hallan textos sobre esta palpitante temática desde varios puntos de vistas. Se refleja la diversificación de la problemática intentando solucionar la cuestión básica, que significa ser (anti)héroes incluyendo aspectos tan sorprendentes como si también otros elementos de la narración pudieran ser héroes literarios. Se plantean diversos tipos de preguntas como: ¿Quién es el héroe literario? ¿Todavía existe un héroe en «los tiempos líquidos<sup>1</sup>»? Los personajes secundarios, ¿tienen también el rol de héroe? ¿Puede mezclarse, superponerse, yuxtaponerse, fusionarse o incluso llegar a confundirse el papel del héroe y el antihéroe? ¿Dónde está trazada la fina línea roja entre un héroe y su contraste? El vínculo de la obra es la búsqueda de las características y la presentación de los (anti)héroes en la literatura española e hispanoamericana.

Partiendo de estas premisas observamos al héroe clásico, su caída, transformación, estrechos límites entre héroe y antihéroe, que a veces se niegan.

---

<sup>1</sup> BAUMAN, Zygmunt. 2007. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets.

Pero la cuestión fundamental es: ¿Sigue existiendo el héroe clásico<sup>2</sup> o se ha perdido ya por completo en la vorágine de la sociedad postmoderna y sólo podemos verlo en la literatura? Según los presentes trabajos e investigaciones tenemos clara una cosa y es que el héroe aún existe, los personajes literarios que se caracterizan por su valentía, luchan por el bien de los demás, no tienen miedo de enfrentarse a las dificultades y a las adversidades, reman contra la corriente conformista, obscena y corrompida de la sociedad actual, siguen, aunque la vida les ponga muchos obstáculos. Pero no son solo hombres sino también mujeres, niños e incluso pueden ser otros elementos de las narraciones.

Empezando cronológicamente, es decir, desde la literatura española de la época del Siglo de Oro con el nombre de Miguel de Cervantes creador de uno de los (anti)héroes más importantes y conocidos por todo el mundo<sup>3</sup>, el gran hidalgo con rocín flaco y galgo corredor, a la cabeza. La herencia de Cervantes influyó claramente en la obra de Gonzalo Torrente Ballester, gran admirador de Cervantes sobre cuyo tema nos habla la ponencia de Dora Poláková «José Bastida, el héroe cervantino de Gonzalo Torrente Ballester». El (anti)héroe tipo soldado jactancioso que aparece en la literatura española, italiana, francesa, inglesa, alemana u holandesa. Se trata de un personaje literario tan importante como Don Juan o Don Quijote pero un poco olvidado. Acerca de este soldado fanfarrón contribuye Josef Prokop con el trabajo «El arquetipo de soldado fanfarrón – aportación española a la literatura mundial». Sigue la época barroca con otro autor destacado como Félix Lope de Vega y Carpio y el trabajo de Magdaléna Kolmanová «Instrucciones para ser héroe: forma y función de los consejos del gracioso lopesco. Una primera aproximación», donde nos cuenta de qué manera el tipo gracioso afecta el heroísmo del protagonista, el caballero. «La voz del héroe: análisis métrico de los soliloquios en el teatro de Lope de Vega» de Jan Darebný es otro punto de vista de investigación del héroe.

Al otro lado del Atlántico avistamos, flotando a la deriva, otros tipos de héroes. Ivana Macháčková ha contribuido con la ponencia sobre un héroe

---

<sup>2</sup> Como p. e. Odiseo de Homero de *la Ilíada* y *la Odisea* quien se consideró como primer héroe clásico o el *Cid Campeador*, un héroe nacional español de la época mediaval.

<sup>3</sup> El libro de Miguel de Cervantes es *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* es la obra más traducida y vendida después de *la Biblia*.

chileno poco conocido en la República Checa<sup>4</sup> pero muy interesante «Papelucho – héroe de la literatura infantil chilena». Un verdadero héroe para unas generaciones chilenas que le están admirando y viviendo sus aventuras. De un tema muy parecido a primera vista habla Lillyam Gonzáles «Rebeldes, adoptados y transgresores: Libros infantiles en la literatura colombiana. Breve recorrido por temáticas realistas» aunque nos damos cuenta de la diferente realidad colombiana y sus específicos libros infantiles que plantean otros tipos de cuestiones como la muerte, los secuestros, los asesinatos de las guerrillas a familiares cercanos de los niños, incluso padres, etc., algo con lo que los niños tienen que convivir día a día en ese país. Se plantea en su ponencia en contraste con las temáticas de literaturas infantiles en otros continentes donde la cotidianidad es completamente diferente y las temáticas son más dulces o no se tratan con tanta cercanía.

Avanzando ya por el territorio mexicano y observando a sus héroes literarios nos encontramos con los de la Revolución Mexicana que siguen estando muy presentes hoy en día, lo que también se refleja en el teatro actual. De este tema trata Lucie Coufalová en su trabajo cuyo nombre es: «Héroes y antihéroes de la revolución mexicana en contra de la retórica oficial». Los revolucionarios tradicionales aún pueden servirnos de ejemplos, es lo que nos muestra la autora. «El cazador cazado: la imagen del héroe en el teatro de Alejandro Ricaño y LEGOM» es una investigación sobre el teatro actual mexicano que goza de gran éxito por parte del público, y sus protagonistas, unos seres marginados, fracasados, desesperados da la vida, sin poder cumplir sus deseos en el presente que siempre está en continuo cambio y que muestra la verdadera cara de México. Su autor es Daniel Vázquez Touriño.

Volviendo a la novelística mexicana se presenta un artículo cuyo nombre es «Ariel y Calibán, dos polos opuestos en la narrativa de Carlos Fuentes» de Jan Střítecký. Su investigación se basa en el ensayo de José Enrique Rodó «Ariel» en el que el autor describe las relaciones entre Estados Unidos, representados por el personaje Calibán y México, caracterizado por el protagonista Ariel. Se nos abre así el tema de la obra de Carlos Fuentes y sobre todo su personaje Artemio Cruz quien puede ser al mismo tiempo héroe

---

<sup>4</sup> En el año 2008 se representó una película sobre él en el *Festival internacional de cine para niños y jóvenes* en Zlín que tenía bastante éxito.

Jana Demlová

y antihéroe.

Otros trabajos de la literatura hispanoamericana actual están representados por los siguientes trabajos: uno, de Jakub Hromada «Construcción ética del personaje (memoria e ipseidad) en *Celia se pudre* de Héctor Rojas Herazo» que muestra la literatura colombiana del sg. XX. Habla sobre la dialéctica de la alteridad e ipseidad. La literatura argentina del mismo siglo está presente en la ponencia de Vít Kazmar «El héroe (trágico) en la novela *Op Oloop* de Juan Filloy». El protagonista Optimus Oloop es un inmigrante finlandés y para el público un héroe casi desconocido aunque no menos interesante. Se puede entender como uno de los pocos héroes trágicos de nueva factura.

Jan Mlčoch presenta una problemática curiosa en el artículo «Música como héroe literario» Basando su investigación en el libro de Alejandro Carpentier *Los pasos perdidos* intenta enseñarnos que el auténtico héroe no siempre y no necesariamente tiene que ser un personaje literario sino que puede ser otro recurso. En este caso es la música la que tiene mucho en común con la literatura y caracteriza el comportamiento del protagonista.

Regresando a la península ibérica encontramos los últimos tres trabajos. Primero se nos habla sobre los personajes de uno de los escritores que en los últimos tiempos está más de moda en España y escribe casi siempre best-sellers, Arturo Pérez-Reverte. «Los protagonistas revertianos: antihéroes en la literatura española de ventas» de Kateřina Martinová. Intenta presentarnos y caracterizar los antihéroes revertianos pero no solo hallamos antihéroes sino también héroes.

Otra de las ponencias se ocupa de las heroínas «Libro sobre heroínas y heroísmo. Un acercamiento a la novela *Ciudad final* de Kama Gutier» de Athena Alchazidu. Se trata de una novela negra donde una periodista española, describe la situación en México y nos cuenta los feminicidios que han ocurrido allí. La protagonista es una heroína de la actualidad que cumple todos los requisitos.

El último trabajo es de Juan Antonio Sánchez que habla sobre la poesía y nueva generación poética que se crea alrededor del año 2000. «Máscara heroica y antiheroica de Manuel Vilas» donde se estudia la generación de los postnovísimos y la última generación de los poetas españoles representada por Manuel Vilas. Su protagonista es al mismo tiempo antihéroe y héroe, las actitudes se mezclan, confunden y a un comportamiento heroico sucede uno antiheroico. Es un héroe cotidiano, real y plausible.

Las ponencias presentadas en este volumen monográfico crean un libro excepcional que añadir a la lista de los libros de (anti)héroes. Podemos observar a estos héroes desde diferentes puntos de vista. Está claro que es un tema amplio que merece un estudio todavía más profundo y esta compilación de investigaciones es solo la punta del iceberg de los que vendrán después.



# JOSÉ BASTIDA, EL HÉROE CERVANTINO DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

*Dora Poláková*  
(Universidad Carolina de Praga)

Nadie es idéntico a sí mismo porque ser-hombre es querer-ser en todo instante, y lo que se-quiere-ser-no-es todavía. La respuesta más lógica la dio don Quijote, un hombre con la cabeza en su sitio y perito en lógica vital: yo sé quién soy, quién puedo ser...<sup>1</sup>

Nombrar entre sus maestros a Miguel de Cervantes es casi una obligación para cualquier escritor de habla castellana; no obstante, a menudo se trata sólo de una referencia vaga que alude a algo importante, pero muy antiguo. Y en cuanto al caballero de la triste figura, la gente intuye que es un personaje que lucha contra los molinos de viento, que encarna cierto ideal, pero ¿quién realmente ha leído el *Quijote*?

Pues Gonzalo Torrente Ballester sí, y numerosas veces; de sus lecturas sacó conclusiones esenciales como crítico e investigador literario, y también como escritor. En su caso es preciso hablar de la herencia cervantina no

---

<sup>1</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. 1984. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Destino, pp. 417-418.

como un eco del pasado, sino como una realidad presente<sup>2</sup>.

El nombre de Torrente Ballester (1910-1999) está vinculado con la novela española después de la guerra civil, pero siempre ha permanecido un poco a la sombra de Cela, Delibes, Goytisolo y otros; los motivos pueden ser literarios (su obra se escapaba de la coordenadas generales de la prosa española) y extraliterarios – muchos intelectuales tradicionalmente de izquierdas llevaban mal su inicial adhesión al franquismo (aunque pronto Torrente vivió un profundo desengaño) y su oposición firme al comunismo; en realidad, se oponía a cualquier ideología dogmática. Sin embargo, estoy convencida de que en su extensa obra hay textos maestros, textos que siguen siendo actuales, ya que en ellos aparecen muchos elementos que hoy día la crítica adjudica a la literatura postmoderna; como generalmente ocurre en el arte, siempre hay antecedentes – según Torrente, todo lo importante para un literato está al alcance de la mano ya desde Cervantes...

Sí, para Torrente todo eso de metaficción, intertextualidad, etc., es sobre todo el conocimiento de la tradición, de los textos escritos anteriormente, ya que a base de ellos el escritor busca sus propias vías de expresión<sup>3</sup>.

En 1974 Torrente Ballester terminó su estudio literario clave *El Quijote como juego*. (No es una casualidad que en la misma época escribía su novela cumbre *La sagaffuga de J.B.*, de la cual trataremos más adelante.) En él Torrente reflexiona sobre los elementos esenciales del género novelístico, sobre todo el papel del narrador, la formación del personaje literario y la problemática de lo real y lo fantástico. Al preguntarse cómo lo hace Cervantes, se pregunta a la vez, ¿cómo debería hacerlo yo? Y resumiendo, la

---

<sup>2</sup> Trato el tema detalladamente en mi trabajo *Cervantesovo dědictví v moderním španělském románu. Dílo Gonzala Torrente Ballestera* ([= La herencia cervantina en la novela española moderna. La obra de Gonzalo Torrente Ballester]. 2009. Praha: Univerzita Karlova).

<sup>3</sup> Vladimír SVATOŇ (2004. *Srovnávací poetika v multikulturním světě*. Praha: Univerzita Karlova) opina de forma parecida: «Podemos preguntarnos si la intertextualidad no coincide con el concepto de tradición. No hay duda, de que los dos conceptos son muy cercanos. En efecto, la tradición no significa solamente una influencia agobiadora de un paradigma imperativo: es conocida la frase de T. S. Eliot quien dijo, que la tradición no le es dada al artista, sino que requiere un gran esfuerzo para que el artista se le acercara.» Para una interpretación hermenéutica de la intertextualidad moderna, ver: SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. 2012a. Intertextualidad y culturalismo en su marco hermenéutico: Octavio Paz y Pere Gimferrer. In TEDESCHI, Stefano y BOTTA, Sergio (eds.). *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH, vol. VI: Hispanoamérica*. Roma: Bagatto Libri., pp. 313-319.

respuesta podría ser *jugando*.

El elemento lúdico es para Torrente crucial para una buena novela. El juego no quiere decir trivialidad, superficialidad, sino una actitud abierta, no dogmática y no moralizante hacia el texto y hacia el lector.<sup>4</sup> Recordemos las palabras de Milan Kundera, quien al hablar de las posibilidades que se le ofrecen al género novelístico para que sobreviva, menciona cuatro llamadas: del sueño, del pensamiento, del tiempo y precisamente la del juego<sup>5</sup>.

¿En qué consiste el juego en el *Quijote*? Según Torrente, Cervantes juega con sus personajes y lectores haciendo que Alonso Quijano juegue a ser Don Quijote. Así Torrente Ballester niega el concepto tradicional de la locura del protagonista haciendo de él un héroe sumamente moderno: un hombre que quiere ser otro y conscientemente transforma la realidad circundante para serlo.

En el Quijote se cuenta la historia de un hombre, que al llegar a cierta edad y por razones ignoradas, puesto que la de la locura que se propone es discutible, intenta configurar su vida conforme a la realización de ciertos valores arcaicos con una finalidad expresa, para lo cual adopta una apariencia de armonía histórica con los valores de que se sirve y con el tiempo en que estuvieron vigentes, y en franca discordia (por analepsis) con el tiempo en que vive y en que va a realizarlos. Consciente del anacronismo, quizás también de lo imperpetinente de su ocurrencia, el personaje adopta ante ella una actitud irónica que confiere a su conducta la condición de juego.<sup>6</sup>

De esta manera el quijotismo es visto como una postura estrechamente unida con la palabra: Quijano transforma la realidad con la ayuda del lenguaje: «El verdadero quijotismo —ya se ha insistido en ello— consiste en crear, mediante la palabra, la realidad idónea al despliegue de la fingida

---

<sup>4</sup> Para estos temas en el caso de Cervantes:

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. 2005. El tema de la lengua universal con referencia a Don Quijote. In FOUSEK, Michal (ed.). *Don Quijote v proměňách času a prostoru. Don Quijote a través del tiempo y el espacio*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, pp. 137-153.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. 2008. Cervantes a otázka pravdy. In GRAUOVÁ, Šárka (ed.). 2008. *Literární paměť a kulturní identita. Osm studií pro Annu Houskovou*. Praha: Torst, pp. 11-28.

<sup>5</sup> KUNDERA, Milan. 1994. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, pp. 25-26.

<sup>6</sup> TORRENTE BALLESTER, 1984, *op. cit.*, pp. 50-51.

personalidad.»<sup>7</sup>

Quijano es un mago de la palabra y su instrumento básico es la metáfora (como en el caso de los molinos del viento, del rebaño de ovejas, de la fonda transformada en castillo, etc.). Además, realiza ese sueño eterno de escritores, ese anhelo de lo que hizo el Creador («In principio erat Verbum»): da nombre a lo que le rodea creyendo o queriendo creer que así transforma la esencia misma de las cosas. Y la mayor transformación metafórica es la de Alonso Quijano en Don Quijote.

«El hidalgo fue un sueño de Cervantes/y don Quijote un sueño del hidalgo,» dice en el poema «Sueña Alonso Quijano» Jorge Luis Borges<sup>8</sup>, el autor hispanoamericano más admirado por Torrente quien encontraba con el gran argentino muchos puntos en común; le admiraba por su enorme erudición, por su sumergimiento en la tradición literaria mundial y por su concepto de la creación literaria como una actividad intelectual y lúcida de la mente humana.

El hidalgo Alonso Quijano sueña y transforma su sueño en realidad mediante procedimientos que conoce cualquier artista: la imaginación, la fantasía, el símbolo, la metáfora, y, según Torrente, mediante la ironía y el humor – dos elementos que Torrente Ballester echa tan de menos en la literatura española moderna<sup>9</sup>. Gracias a todo ello, «don Quijote se realiza lo mismo en la aventura que en la derrota»<sup>10</sup> y ni la muerte destruye el mundo por él creado.

Lo terrible hubiera sido decir: Nunca he sido don Quijote, porque valdría tanto como la negación de la obra por su autor, de don Quijote por Alonso Quijano: hacer él mismo aquello que nadie osó, salvo el capellán de los duques; pero —lógicamente— es lo que hubiera dicho de ser loco y de recobrar el seso [...]. Pero lo que dice no es más que la operación contraria a lo

---

<sup>7</sup> TORRENTE BALLESTER, 1984, *op. cit.*, p. 186.

<sup>8</sup> BORGES, Jorge Luis. 2005. *Cervantes y el Quijote*. Buenos Aires: Emecé Editores, p. 85.

<sup>9</sup> Torrente apunta: «En realidad, en Castilla no existe el humor. Sólo el humor negro, el sarcasmo. Por eso Cervantes no gustó en España. Hasta el siglo XVIII no se empezó a hablar de él y eso gracias a los novelistas ingleses. El humor está en todas mis obras. Lo suprimí en algunas por inseguridad, porque estaba mal visto cuando empecé a publicar. Allá por los años 40, Sartre dijo que el humor era una cosa mala.» (PONTE FAR, José. 1994. *Galicia en la obra narrativa de Torrente Ballester*. A Coruña: Tambre, p. 170.)

<sup>10</sup> TORRENTE BALLESTER, 1984, *op. cit.*, p. 186.

dicho y hecho al principio de la novela, separar lo que ha juntado, el hombre y el personaje.<sup>11</sup>

¿Por qué el personaje cervantino es para Torrente Ballester tan importante? No sólo por ser el héroe (¿o antihéroe?) que al recorrer los campos manchegos hace un viaje mucho más largo —lleva el género novelístico a la Edad Moderna— sino también por ser padrino de los héroes (o ¿antihéroes?) del propio Torrente.

En el *Quijote* ve como clave el juego con las palabras, un juego serio que edifica mundos<sup>12</sup>, y muchos de sus personajes sobrevivirán en un mundo hostil gracias a la palabra. Imaginarse un espacio y nombrarlo significa resistir la burla, el odio, la incompreensión y hasta vencerlos.

En 1972, cuando se publicó *La saga/fuga de J.B.*, Torrente ya había escrito numerosas novelas y piezas teatrales y en varias había tratado el tema del hombre convertido en mito (lo que también le ha pasado a Don Quijote) ofreciendo visiones originales de héroes paradigmáticos de nuestra cultura. Así en el drama *El retorno de Ulises* de 1943 describe la vuelta de Ulises a casa donde descubre que el Ulises-mito había sustituido al Ulises-hombre y que por eso no le reconoce ni su propia familia ni los amigos ya que no corresponde a su imagen mítica; la novela *Don Juan* de 1963 nos lleva a Barcelona de los años sesenta del s. XX, por cuyas calles deambula Don Juan condenado al eterno vagabundeo por su individualismo; más que un seductor, el Don Juan torrentiano es un intelectual que mira el mundo con una mueca irónica y que encarna la libertad de pensamiento. Como tal, tiene mucho en común con José Bastida, el protagonista de *La saga/fuga de J.B.*: busca una relación armónica con el mundo y le es negada; es excepcional y, por consiguiente, solo, y gracias a su ingenio e inteligencia está muy consciente de su situación; combate el dolor con la ironía y la imaginación. Torrente necesita personajes que reflexionen sobre lo que pasa, personajes que le permitan hacer metaliteratura: Don Juan y su compañero fiel, el diablo Leporello, saben que han sido creados en el texto, de ahí también su difícil condición de

---

<sup>11</sup> TORRENTE BALLESTER, 1984, *op. cit.*, p. 201.

<sup>12</sup> «¿Qué es la literatura sino palabras en forma? ¡Juegos de palabras! Como el Quijote, en que juega con las palabras todo el mundo: el autor, el narrador, los personajes. ¿Qué hace don Quijote, sino levantar un mundo con la palabra? Como Joyce, ni más ni menos. Levanta un mundo destruyendo otro.» (TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. 1987a. *Cuadernos de La Romana*. Barcelona: Destino, p. 61.)

héroos: ¿se puede ser héroe siendo un títere en manos del autor?

Quizá la respuesta de Torrente la constituya *La saga/fuga de J.B.*, una novela extensa y compleja, no obstante, una obra alabada como cierta reacción española ante la nueva narrativa hispanoamericana. Torrente no ofrece una lectura fácil; su novela es como una feria de técnicas narrativas, a veces incluso parodiadas, y son tantos los temas, motivos y personajes que la crítica hallaba difícil constatar «lo que el autor quería decir» con ella<sup>13</sup>.

El crítico Ángel Basanta<sup>14</sup>, por ejemplo, opina:

El autor demuestra, además, un profundo conocimiento de las técnicas de novela más actuales; el relato de este mundo maravilloso está presidido por la imaginación, la ironía, la parodia, el humor, el tratamiento intelectual de los temas, la ordenación caótica y fragmentaria del tiempo, la utilización de diversos registros estilísticos, el carácter proteico de los personajes con sucesivas metamorfosis, alucinaciones y desdoblamientos de personalidad, la desmitificación, la desintegración del individuo y su consiguiente búsqueda de identidad, los malabrismos lingüísticos, y hasta la creación de un extraño lenguaje nuevo en las jitanjáforas de José Bastida.

Otros destacan el tema del tiempo mítico y tiempo histórico, el humor, la identidad gallega, etc.<sup>15</sup> El propio autor, preguntado reiteradamente sobre el tema, no ayudó mucho a esclarecerlo. No obstante, opino que nos ha dejado ciertas pistas valiosas en el título de la novela: la saga remite a un género

---

<sup>13</sup> Torrente lo comentó con sarcasmo: «Sé de mucha gente que no ha pasado de esas primeras sesenta páginas.» (MARTÍNEZ CACHERO, José María. 1997. *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*. Madrid: Castalia, p. 338.)

<sup>14</sup> BECERRA, Carmen. 1982. *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 241-242.

<sup>15</sup> Véase por ej.:

BECERRA, *op. cit.*

GIMÉNEZ, Alicia. 1984. *Torrente Ballester en su mundo literario*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

LÉRTORA, Juan Carlos. 1990. *Tipología de la narración: A propósito de Torrente Ballester*. Madrid: Editorial Pliegos.

LOUREIRO, Ángel. 1990. *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*. Madrid: Castalia.

PONTE FAR, *op. cit.*

RUIZ BANOS, Sagrario. 1992. *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*. Murcia: Universidad de Murcia.

tradicional que cuenta historias de familias o comunidades a lo largo de decenios o incluso siglos; la fuga a una composición musical polifónica (en la novela torrentina encontramos dos motivos para el uso de esta palabra: por una parte, el amor que Torrente sentía hacia la música como una manera de expresión que supera las posibilidades del lenguaje, y por otra parte, el concepto de la novela como un espacio donde varias voces narrativas compiten por el poder sobre el texto); finalmente, las iniciales J.B. designan a varios personajes que se mueven por el texto y buscan su papel.

Torrente Ballester crea un espacio novelesco atrayente y original: la ciudad gallega Castroforte del Baralla. En ella transcurre una historia turbulenta y complicada que se articula alrededor de la enemistad multiseccular entre dos familias: los Bendaña y los Barallobre<sup>16</sup>.

En el momento de la narración (es de suponer que se trata de los años sesenta del s. XX) tenemos por lo menos tres hombres con iniciales J.B. que pueden completar el título: Jacinto Barallobre, Jesualdo Bendaña y José Bastida (además, intervienen varios personajes con las mismas iniciales que pertenecen al pasado más o menos lejano – a la historia y mitología de la ciudad). La lectura de la novela se convierte así en un tipo de enigma: ¿Quién debe figurar en el título?

---

<sup>16</sup> Resumamos la fábula: De Castroforte del Baralla han desaparecido súbitamente las reliquias de Santa Lilaila, que según una leyenda habían sido rescatadas de un barco misterioso en medio del océano por el marinero Barallobre, cuyos descendientes poseen las reliquias y se benefician de la riqueza que dichas reliquias traen a la ciudad. Además de las reliquias han desaparecido también las lampreas del río Mendo. Ambos sucesos significan una tragedia para los habitantes ya que les privan de las dos fuentes de ingresos más importantes. En ese instante, la narración vuelve al pasado y cuenta la historia de Castroforte que en la actualidad se ha convertido en un campo de batalla entre nativos y godos (entiéndase españoles). Los notables del pueblo, reunidos en la Tabla Redonda, quieren defender la identidad local y educar a los habitantes en cuanto al pasado de la ciudad, sus mitos y leyendas. El maestro Bastida investiga a profundidad los dos mitos claves: el de las reliquias de Santa Lilaila y el del héroe arquetípico J.B., quien a lo largo de los siglos ha defendido varias veces la ciudad contra extranjeros y godos de la ciudad vecina Villasanta de la Estrella, quienes han querido robar las reliquias. La ciudad siempre fue tomada pero J.B. consiguió esconder las reliquias y se fue a un lugar mítico en el océano. Ante nosotros se está repitiendo la misma historia una y otra vez, incluso en el tiempo actual de la narración. Al final volvemos donde hemos empezado: la ciudad se entera de la desaparición de las reliquias y levita hacia el cielo. José Bastida la abandona saltando hacia la tierra firme.

Según mi lectura se trata de *José Bastida* y es una respuesta que soluciona los demás problemas unidos con el texto: es éste el personaje quien posee la llave que abre puertas a Castroforte y al universo ficticio de Torrente. José Bastida es un héroe y antihéroe a la vez; y es un don Quijote gallego y moderno...

José Bastida sigue en la línea de los típicos personajes torrentianos: es intelectual, un poco escéptico, un hombre apacible, empático, titubeante pero decidido en los momentos importantes; es, además, pobre y según la opinión pública muy feo. Llega a Castroforte de fuera (aunque es gallego) y en dicha ciudad sumergida en el pasado, en sus mitos y en las historias de sus familias ricas y poderosas es muy difícil no sentirse marginado. Su camino por el texto es un viaje de búsqueda de identidad y de su papel, pero veremos que tiene en sí mucho de ironía. Bastida no trata de cambiar su posición radical y bruscamente, parece que la acepta y con ella sus propios defectos, aunque le duelan (por ej. cuando los niños le gritan «¡Orangután, pies planos!»<sup>17</sup>), pero, a la vez, es muy consciente de sus cualidades positivas y sabe aprovecharlas – lo esencial es su inteligencia, su erudición: «ese cerebro de que me sentía orgulloso, ese instrumento del que había sacado las escasas aunque intensas satisfacciones de mi vida»<sup>18</sup>; «un complejo de inferioridad (físico y social) como una casa, aunque debidamente compensado por un complejo de superioridad (espiritual e intelectual) de tamaño más bien regular»<sup>19</sup>. Alicia Giménez<sup>20</sup> apunta que «el personaje se considera a sí mismo exactamente tal como es, goza de una autoconciencia total, y no intenta engañarse en ningún momento».

Descrito así, ¿cómo se asemeja a la visión torrentiana de Alonso Quijano! Ambos parecen ser débiles, marginados, poco atractivos, locuelos (un loco se sitúa a menudo entre dos mundos, «es testigo de acciones públicas e íntimas,

---

<sup>17</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. 1998a. *La saga/fuga de J.B.* Madrid: Alianza Editorial, p. 39.

<sup>18</sup> TORRENTE BALLESTER, 1998a, *op. cit.*, p. 250.

<sup>19</sup> TORRENTE BALLESTER, 1998a, *op. cit.*, p. 530.

<sup>20</sup> GIMÉNEZ, *op. cit.*, p. 162.

juega el papel del tercero y a veces la parodia»<sup>21</sup>), pero en realidad son individuos sensatos que construyen un juego ingenioso. Bastida, lejos de ser un observador pasivo, interviene decisivamente en la historia de la ciudad.

Para hacerlo necesita establecer un *diálogo* con otros personajes; y lo hace de diferentes maneras y en varios niveles: el primer diálogo es fruto de su soledad – sencillamente quiere hablar con alguien y se vale de interlocutores imaginarios, seres que tienen las mismas iniciales J.B. y, además, todo aquello que le falta a Bastida: por ej. el inglés J. Bastid es guapo, el portugués J. Barbosa Bastideira es seductor, etc. Abandonan la escena en el momento, cuando Bastida entabla relaciones con los habitantes «reales» de Castroforte. Los interlocutores imaginarios funcionan entonces sólo como un paso hacia un diálogo real. En ellos se refleja la fascinación que Torrente sentía hacia las posibilidades del desdoblamiento de una persona, de su multiplidad, en fin, de esos sueños que le llevan al hombre a querer convertirse en otro. Es el caso de Quijano, de los personajes de Pirandello o de Fernando Pessoa<sup>22</sup>. Torrente confiesa:

Y claro, todo aquel que haya reflexionado sobre su infancia, y yo lo hice muy pronto, se da cuenta de que en la infancia uno es el que quiere y que conforme vas dejando atrás esa etapa vas perdiendo esa facultad. Hay señores que se han hecho escritores por esto: para realizar unas personalidades que a él le hubiera gustado tener y que no pudo tener.

El segundo diálogo de Bastida surge de las relaciones con los personajes notables de Castroforte, sobre todo con los dos Jota Be restantes (Jacinto Barallobre y Jesualdo Bendaña) y con los miembros de la Tabla Redonda (un grupo de señores que quieren defender la identidad de Castroforte aprovechando su historia y sus mitos). Bastida empieza a hablar con ellos como el menos fuerte e importante, pero al transcurrir la conversación los papeles de los interlocutores cambian y Bastida es el que al final domina el diálogo y tiene la voz principal. Hasta tal punto de convertirse en el mayor experto en el pasado de Castroforte<sup>23</sup>; conociendo su pasado, desenterrando

---

<sup>21</sup> HODROVÁ, Daniela. 1989. *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel, p. 222.

<sup>22</sup> Al portugués Fernando Pessoa Torrente le admiraba mucho; le fascinaban sus heterónimos y su capacidad de escribir diferentes tipos de poesía, ya que al autor es así más hombres a la vez.

<sup>23</sup> Don Perfecto Reboiras, el presidente de la Tabla Redonda, lo dice claro: «La historia

sus mitos se hace dueño de su presente e incluso de su futuro, ya que nos damos cuenta de que hay un tercer diálogo – el de Bastida con el texto.

Sí, Bastida es el narrador de la novela. Y Torrente hace de la búsqueda de la voz narrativa otro juego, ya que en la forma de fuga la voz principal (en la terminología musical llamada *dux*) se esconde entre las demás. La novela consta de tres capítulos extensos, un Incipit y una Coda. En el primer y el tercer capítulo el narrador es obviamente Bastida, pero en el resto del texto el problema parece mucho más complicado; sin embargo, al analizar la sintaxis, la manera de narrar y al considerar ciertas insinuaciones de Torrente<sup>24</sup> llegamos a la conclusión de que Bastida narra la totalidad del texto. Es decir, es conocedor perfecto no sólo de su propia historia, sino de las historias y hasta de lo más íntimo de todos los personajes —incluidos sus pensamientos y sueños— y de todo lo que está relacionado con Castroforte. ¿Cómo es posible que Bastida sea a la vez un personaje y un narrador omnisciente?

La respuesta la encontramos en otro diálogo: el de Bastida con Torrente. El autor hace de su personaje el creador de todo el universo castrofortino. Así, el juego torrentiano llega a su punto máximo: *La saga/fuga de J.B.* es una saga, una novela, que José Bastida escribe en forma de fuga. Su condición de personaje aparentemente marginal recibe un toque totalmente irónico, ya que su marginalidad es únicamente una parte del papel que se ha escrito para sí mismo. El juego que Torrente había identificado en el *Quijote* (Cervantes inventa un personaje, Alonso Quijano, y éste inventa a Don Quijote) vuelve a la escena: Torrente inventa un personaje, José Bastida, quien inventa una

---

que nos leyó Bastida cumple sólidamente con todos los requisitos que se le pueden exigir. Me atrevería incluso a añadir que, a este respecto, es una historia ejemplar, un verdadero arquetipo. Aquí mismo le proclamo novelista oficial de la ciudad.» (TORRENTE, *op. cit.*, 1998a, p. 215) Fijémonos que Bastida es nombrado novelista y no historiador; se insinúa la importancia de la imaginación más que un riguroso trabajo científico.

<sup>24</sup> Torrente vuelve a la cuestión del narrador de *La saga/fuga de J.B.* en el prólogo de su siguiente novela *Fragments de Apocalipsis* (1998b. Madrid: Alianza Editorial, pp. 13-14); no falta su habitual tono irónico y ya sea por ello o por otro motivo parece como si la mayoría de los críticos no haya prestado demasiada atención a sus palabras: «Si no recuerdo mal, el texto de *La saga/fuga de J.B.* contiene algunas insinuaciones en el sentido de aconsejar al lector que no crea en absoluto lo que se le está contando, pues el autor, o quien figura como tal, es el primero en no creerlo: muchas veces he llegado a sospechar, sobre todo mientras escribía el libro, que todo eso de Castroforte do Baralla y de los J.B. no pasaba de invención de José Bastida, el narrador.»

ciudad, Castroforte del Baralla, y a sus habitantes, y, además, escribe sobre ello una novela.

Leída así, la obra de Torrente Ballester es una celebración de la imaginación y una defensa de su fuerza y de su necesidad en el mundo moderno. Bastida triunfa gracias al poder de la imaginación, más concretamente gracias a la palabra – el arma de todo escritor.

José Bastida es profesor de gramática y en ocasiones poeta. Y no cualquiera. Escribe en un idioma inventado<sup>25</sup>. Éste surge a causa de las vivencias de Bastida durante la guerra civil cuando observa en los demás y en sí mismo (ya que por miedo cambia de bandos) la facilidad con la que se abusa de las palabras, como basta cambiar unas frases de una canción de guerra y puede servir al bando opuesto, como las palabras pueden herir y traicionar: «las palabras mismas, capaces por sí solas de injusticia»<sup>26</sup>. El acto creador de una nueva lengua significa formar un mundo nuevo. El nuevo idioma es comprensible únicamente para Bastida y, por consiguiente, no sirve como instrumento comunicativo<sup>27</sup>; es más bien un espacio privado e íntimo<sup>28</sup>, un espacio de absoluta libertad creativa. Y debería llegar a ese

---

<sup>25</sup> Torrente menciona que se inspiró en el «trampitán», un idioma inventado a finales del s. XIX por Juan de la Coba, un agrimensor de la ciudad gallega de Ourense, quien incluso había escrito en él una pieza teatral. Tampoco podemos negar cierta influencia de otros idiomas inventados que aparecían entonces en la literatura, por ej. en la *Rayuela* de Julio Cortázar.

<sup>26</sup> TORRENTE BALLESTER, 1998a, *op. cit.*, p. 531.

<sup>27</sup> Bastida explica su ocurrencia a Barallobre: «En la cárcel, a pesar de lo mal que estaba, podíamos contemplar unos preciosos atardeceres, y usted debe saber lo que ayuda a pensar un buen conjunto de nubes y colores. Decidí que, en lo sucesivo, escribiría mis versos en un alfabeto clave, pero lo pensé mejor y, como tenía mucho tiempo libre, inventé un idioma.» «¿Y no le da pena que su poesía no la pueda leer nadie?» «Eso es precisamente lo que busco.» «¿Entonces?» Bastida hizo un esfuerzo como si fuera a confesar un crimen. «Lo que digo en mis versos es de mi exclusiva incumbencia. No le importa a nadie y encuentro ofensivo para los demás proponerles su lectura.» (*Ibid.*, pp. 417-418.)

<sup>28</sup> Además de sus versos, Bastida usa la lengua inventada para describir el amor con Julia (un personaje sumamente interesante, ya que es el único a cuyo interior Bastida no tiene acceso libre —no trata de cambiar sus pensamientos o su comportamiento— y como tal, el único que abandona Castroforte con Bastida, cuando éste acaba de crearlo como texto): «Se encogió de hombros y, riendo, derribó a Julia en el césped. Losdila maila Juliaco vestí duleia, ascolia mirteia tespedulentes, vim, hospodaslin, lailós...» (*Ibid.*, p. 716.)

ideal que la lengua común es incapaz de cumplir: expresar la existencia y el universo con sus paradojas y contradicciones:

Y es muy posible que tenga razón cuando sospecho que, por debajo de las cautelas que me aconsejaron la invención de un idioma, obraba la creencia, no del todo aceptada por mi razón, aunque sí enteramente por mis necesidades poéticas, en un sistema de palabras que sirviese para expresar lo que las cosas son y no son al mismo tiempo, las facetas visibles y las invisibles, el fuera y el dentro, el haz y el envés y todos los puntos de vista imaginables, objetivos, subjetivos e intermedios...<sup>29</sup>

La realidad es, según Torrente, grotesca<sup>30</sup> y ambigua<sup>31</sup>, y como tal aparece en sus obras. En la realidad se mezcla lo trágico y lo cómico, lo noble y lo vulgar, lo bueno y lo malo... Y trazar límites entre la historia y el mito, entre un héroe y un antihéroe es sumamente difícil, si no imposible. Frente a tal circunstancia, la única manera de afrontarla es el humor. El humor que combate cualquier dogmatismo, tal como Torrente lo ha visto en el *Quijote*. José Bastida es un símbolo de la gran herencia cervantina – usa la imaginación, el lenguaje y el humor para combatir las adversidades y construir un mundo nuevo. Castroforte del Baralla no es, en efecto, una ciudad de ladrillos, sino una ciudad de palabras. Y es una prueba contundente de la enorme fuerza de la imaginación humana. Al reflexionar sobre don Quijote y su comportamiento extraño (según algunos «loco») Torrente Ballester dijo: «Entiendo ese acto de locura como acto de libertad.»<sup>32</sup> ¿Qué otra cosa debería ser una obra de arte?

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 624.

<sup>30</sup> «La realidad es grotesca, pese a quien pese: entiéndase como que en ella anda todo mezclado y sin fácil discernimiento, como no sea mediante una operación intelectual que desrealice y polarice, aquí Apolo, aquí la Harpía. [...] El artista con sentido de lo real, ante el héroe inmarcesible, le tira los calzones hacia abajo y le recuerda que de niño se meaba en la cama [...]. Del mismo modo, al antihéroe, al personaje abyecto, le alza un poco de su miseria y le pone al descubierto aquel costado de luz que los demás se empeñan en ocultar...» (TORRENTE BALLESTER, 1984, *op. cit.*, pp. 416-417.)

<sup>31</sup> En KUNDERA (*op. cit.*, p. 17) encontramos ideas parecidas y, además, también relacionadas con Cervantes y su obra: «Comprender con Cervantes el mundo como ambigüedad, tener que afrontar, no una única verdad absoluta, sino un montón de verdades relativas [...], poseer como única certeza la *sabiduría de lo incierto*...»

<sup>32</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. 1987b. *Nuevos cuadernos de La Romana*. Barcelona: Destino, p. 66.

# **EL ARQUETIPO DE SOLDADO FANFARRÓN – APORTACIÓN ESPAÑOLA A LA LITERATURA MUNDIAL**

*Josef Prokop*  
(Universidad de Bohemia del Sur)

A la literatura española le enorgullecen por lo menos dos figuras literarias prominentes que se han convertido en arquetipos humanos universalmente comprensibles. Me refiero al Don Juan de Tirso y al Don Quijote de Cervantes, dos típicos héroes-antihéroes.

Su condición de héroe no heroico que es lo contrario de muchos protagonistas perfectos, fuertes e invencibles, sin duda ha contribuido a su popularidad. Don Juan y don Quijote nos parecen atractivos y muy cercanos precisamente gracias a su imperfección humana, a sus errores y a sus equivocaciones. Ellos son los buenos ejemplos de antihéroe. A pesar de que la definición y el contenido del término sabe a tautología, puesto que el antihéroe, de hecho, no es una simple negación de las características del héroe, no es una figura de trasfondo, sino que más bien un héroe de otro tipo, un héroe que se rige por principios diferentes. La literatura española, por lo tanto, puede estar orgullosa de que dio a luz a estos dos antihéroes-heroes que se equiparan a Hamlet, Lancelot, Eulenspiegel, Pantagruel, Long John Silver, Robinson Crusoe o a Alicia del país de las maravillas y seguramente a muchos otros.

## Josef Prokop

El objetivo de este trabajo es recordar otra figura arquetípica al menos en el contexto literario europeo cuya forma final —como trataremos de ilustrar— se creó en el área de la literatura española. Es un personaje de muchos nombres que revive en un gran número de nuevas y nuevas reencarnaciones desde el siglo XVI hasta el XIX. Aunque al final de su carrera aparecerá ligado principalmente en la literatura francesa y asumirá la forma de un Gascón irritable y orgulloso (todo un tema aparte que hay que tratarlo en otro estudio). ¿A quién nos referimos con esta misteriosa definición? Tenemos en la mente el personaje de soldado jactancioso, vanaglorioso que se convirtió en una especie de personaje-bestseller, protagonista de innumerables piezas de teatro, de farsas, de comedias tanto en España como por ejemplo en Italia, Francia, Holanda, Inglaterra o Alemania. En el siglo XVI y XVII, es decir, al mismo tiempo cuando Don Quijote y Don Juan, se convierte casi en un elemento imprescindible de muchas obras de teatro, moviéndose en el centro de la trama o actuando sólo como un personaje secundario. Y esto vale para el teatro erudito como para las farsas populares de la calle (como por ejemplo en la *commedia dell'arte* donde *il Capitano*, como se le suele llamar, llega a ser uno de los personajes más populares.

El personaje a primera vista parece estar estrechamente ligado a su tiempo, a este «siglo español», es decir, al período de la conquista colonial española en América, a los tiempos de las grandes campañas del emperador Carlos V en Francia, en los Países Bajos y especialmente en Italia. Soldado español se convierte en una figura omnipresente en muchos países de Europa de entonces y su caricatura literaria en forma de nuestro soldado fanfarrón parece ser producto de la compensación psicológica de la población subyugada en los países afectados.

Lo antes mencionado se aplica sobre todo a la culminación de la vida teatral de este personaje, no obstante, en este estudio pretendemos descubrir y documentar el desarrollo de este personaje desde sus raíces hasta el momento de la formación de su apariencia final. Veremos que su génesis es bastante complicada y nos llevará mucho más atrás en el pasado de lo que parecía.

El personaje del soldado arrogante y vanaglorioso tiene muy antiguas raíces. Sin duda sería posible identificar algunas de sus características ya en ciertos protagonistas de los textos fundamentales de la tradición literaria

européa, en la *Iliada* y la *Odisea*. Sin embargo, su primera entrada significativa en la escena se documenta más tarde en la comedia *Los acar-nienses* de Aristófanes, fechada al año 425 antes de Cristo<sup>1</sup>. Uno de los protagonistas de esta pieza es el primer verdadero fanfarrón de la literatura antigua, el general Lámaco. El personaje tiene todavía sólo parte de las características que más tarde definirán al fanfarrón español, sobre todo la arrogancia, jactancia y adulación de sus cercanos. Por otro lado al igual que los personajes romanos posteriores, Lámaco es un verdadero soldado que participó en la guerra y demostró allí el innegable valor. Por tanto probablemente constituye un elemento de transición entre el tipo tradicional de teatro griego, el vanaglorioso *alazón*<sup>2</sup> y el fanfarrón moderno tal como lo conocemos.

A pesar de lo dicho Lámaco representa las características típicas del nuestro personaje, si bien utiliza las palabras jactanciosas sólo escasamente. Sin embargo, ya su entrada en la escena —un momento clave para la caracterización del personaje, como veremos más tarde— es sintomática:

EL PRIMER SEMICORO. - ¡Oh, Lámaco de fulminante mirada, sócórrenos; preséntate, amigo Lámaco, ciudadano de mi tribu; preséntate y atérralos con tu terrible penacho y tu reluciente escudo con la Gorgona! Generales y capitanes: acudid todos en mi auxilio. Me tienen agarrado por medio del Cuerpo.

LÁMACO. - (Saliendo de su casa en traje de campaña) ¿Qué significan esos gritos de guerra? ¿Adónde es menester prestar mi auxilio y armar alborotos? ¿Quién me obliga a sacar de su caja mi terrible Gorgona?

DICEÓPOLIS. - ¡Oh, Lámaco, héroe sin rival en penachos y batallones.

CORO. - ¡Oh, Lámaco; este hombre no cesa, horas y horas, de ultrajar a toda la ciudad.

LÁMACO. - ¿Tú, vil mendigo, te atreves a tanto?

DICEÓPOLIS. - Heroico Lámaco, perdona que un mendigo, por empeñarse en hablar, haya dicho algunas necesidades.

LÁMACO. - ¿Qué has dicho contra nosotros? Habla.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> ARISTÓFANES. 1991. *Los Acarnienses; Los Caballeros; Las Tesmoforias; La Asamblea de las Mujeres*. Madrid: Cátedra, p. 32.

<sup>2</sup> Cf. THEOPHRASTOS. 1929. *The Charactes of Theophrastus*. Ed. and transl. John Maxwell Edmonds. London-New York, pp. 99-103.

<sup>3</sup> ARISTÓFANES, *op. cit.*, pp. 52-53.

## Josef Prokop

El fanfarronear de Lámaco es en comparación con los fanfarrones por venir muy flojo y delicado, sin embargo las características básicas del personaje ya están establecidas. Aristófanes se burla de este personaje sobre todo mediante las peripecias de la trama, por ejemplo cuando Lámaco tiene que partir para la guerra no pudiendo asistir a un banquete delicioso —a nivel simbólico así privado de una vida feliz y apacible— y cuando vuelve de la lucha, vuelve solamente cansado, maltratado y sin gloria.

Lámaco es la primera aparición clara de la figura del fanfarrón. La próxima fase de su desarrollo la llevarán a cabo los personajes en las obras del dramaturgo griego Menandro. Según Fausto De Michele es precisamente la obra teatral de Menandro, donde se pronuncian definitivamente los rasgos característicos del personaje añadiendo a su temática, por ejemplo, el motivo amoroso – o mejor dicho, motivo de risa por causa de un amor burlado.<sup>4</sup> Un buen ejemplo de este fanfarrón innovado es soldado Bias de la comedia *Kolax* de este autor<sup>5</sup>. No obstante es importante recordar que de toda la obra dramática de Menandro se ha conservado en su integridad sólo el texto de la comedia *Dyskolos*. Del resto nos quedan solamente fragmentos. Por lo tanto la interpretación de sus obras y de sus personajes resulta muy problemática y se apoya aparte de los fragmentos principalmente en las versiones romanas de las piezas de Menandro compuestas por Terencio y otros comediógrafos romanos.

Y los escritores de teatro romano son precisamente los siguientes cultivadores de este género. De hecho podríamos decir que gracias a las traducciones y paráfrasis latinas han sobrevivido muchas de las comedias griegas hasta nuestros días. Los autores romanos, especialmente Plauto y Terencio, a principio comenzaron por traducir e imitar la comedia griega y más tarde proceden a mezclar las tramas y los personajes de la comedia griega y del teatro latín<sup>6</sup>. El resultado de esta nueva amalgamación es patente en el personaje del soldado Pirgopolinices, el protagonista de *Miles gloriosus* de Plauto. Las comedias romanas así combinan los procedimientos

---

<sup>4</sup> DE MICHELE, Fausto. 1999. Il guerriero ridicolo e la sua storia, ovvero dal comico sovversivo alla maschera vuota. In *Quaderni d'italianistica*, vol. 20, n°s 1-2, pp. 7-20, aquí pp. 9-10.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 10.

del teatro griego con el latino, pero también la tradición de las fiestas populares romanas, como son las Saturnalias o teatro de tipo popular como es la *atelanea* o el *mimo*.<sup>7</sup>

En la época romana también nace la tradición de los extendidos nombres fanfarronescos con significado, cuya popularidad se mantendrá hasta el barroco. Como ya se ha mencionado, Plauto llamó a su protagonista de *Miles gloriosus* Pírgopolinices. Se trata de una composición de palabras que podría traducirse como «el conquistador de las ciudades y las torres», puesto que «pyrgos» significa torre, «polis» ciudad y «nike» la victoria<sup>8</sup>. No nos debería sorprender el origen griego del nombre en la comedia latina puesto que compagina perfectamente con la premeditada ambientación de una parte del teatro romano en el contexto griego. La historia tiene lugar en Efeso, una ciudad griega de la Asia Menor, y todos los personajes son griegos. Los romanos ambientaban cierta parte de comedias suyas deliberadamente en el ambiente griego por una sencilla razón: en los tiempos de la moralidad estricta de la república romana algunas exuberancias y payasadas relacionadas con ciudadanos romanos causarían indignación pública. Por lo tanto, sobre todo los autores de comedias colocaban sus piezas en el ambiente griego y luego recibió esta variante de la comedia el nombre de *fabula palliata*, a diferencia de la *fabula praetexta* realizada con el trasfondo romano<sup>9</sup>.

Por lo tanto, los nombres griegos entran perfectamente en el concepto de este tipo de comedia. Lo innovador es componer de ellos un tipo de lema o etiqueta del personaje.

Recordemos que, por ejemplo, el protagonista fanfarrón de la ya mencionada pieza de Menandro denominada *Kolax* se llama simplemente Bias. Mencionamos aquí esta innovación plautina principalmente porque los autores del siglo XVI y XVII la reprendrán a su vez y llamarán a sus fanfarrones con similarmente explicativos nombres. Así por ejemplo en Italia tendremos fanfarrones con nombres como Spezzamonti o Spaccaferro, es decir «destructor de montes» o «de hierro», en Francia nos encontraremos con Matamoros, Fracasso etc.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 10-11; y STEHLÍKOVÁ, Eva. 2005. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, pp. 71-73.

<sup>8</sup> PLAUTO, Tito Macio. 1996. *Comedias II*. Madrid: Gredos, p. 56.

<sup>9</sup> STEHLÍKOVÁ, *op. cit.*, pp. 202-203.

## Josef Prokop

Por otro lado no debemos olvidar que Pirgopolinices de Plauto es, igualmente como sus predecesores griegos, un verdadero soldado que ha tomado parte en las guerras verdaderas. Incluso es un soldado premiado por su valentía y con el sueldo se compra en Efeso una casa suntuosa y trata de asemejarse a los burgueses asentados de la ciudad. Más adelante veremos que los fanfarrones del siglo XVI y XVII solamente pretenderán de ser soldados y se tendrán que inventar su pasado militar.

Entonces, ¿cómo el autor caracteriza a su protagonista? Ya se ha dicho que Pirgopolinices es un soldado verdadero y activo. Su comicidad se basa en el contraste de su supuesta grandeza y valentía y la manera fácil y deho-nestante con la cual manipularán con él sus propios servidores. Éstos con trampas y trucos le obligarán de desprenderse de su pretendida amada (la cual se llevó de la guerra en forma de botín) y al final de la comedia termina incluso maltratado y pegado por servidores del vecino.

Muy sintomática es su entrada en el escenario que abre la pieza. Pirgo-polinices entra en escena y admonesta a sus sirvientes que le limpien cuida-dosamente el escudo. Los cuales por astucia lo adulan abiertamente:

PIRGOPOLINICES — (*Saliendo de casa y hablando con los esclavos que están dentro.*) Más luciente que los rayos del sol en un día de cielo límpido me habéis de dejar el escudo: que, cuando llegue el caso, su brillo ciegue en medio de la batalla la vista de las filas enemigas. Es que quiero consolar a mi espada, que no se lamente ni desespere de que la lleve ya tan largo tiempo sin oficio, cuando está la pobre infeliz ardiendo en deseos de hacer picadillo a los enemigos. Pero ¿dónde está Artotrogo?

AR. — Aquí, a la vera del varón valeroso y afortunado, un príncipe se diría, un guerrero..., ni el dios Marte osaría nombrar ni comparar sus hazañas con las tuyas.

PIR. — ¿A quién te refieres, a ese que salvé yo en las llanuras de los Gorgojos, donde era general en jefe Bumbomáquides Clitomestoridísárquides, de la prosapia de Neptuno?

AR. — Sí, sí, lo recuerdo. ¿Tú dices aquel de las armas de oro, cuyas legiones desvaneciste de un soplo, al igual que el viento las hojas o las pajas de un tejado?

PIR. — Bah, eso es cosa de nada.

AR. — Cosa de nada si es que lo vas a comparar con otras hazañas que yo podría contar, (al público) y que no has jamás llevado a cabo; si es que alguien ha visto en toda su vida a un hombre más embustero o más fanfarrón que éste, aquí me tiene, soy todo suyo —solamente, eso sí las aceitunas esas que se comen en su casa, son de locura—.

PIR. — ¿Dónde te has metido?

AR. — Aquí, aquí. Caray, o aquello del elefante en la India, cómo fuiste y de un puñetazo le partiste un brazo.

PIR. — ¿Un brazo?

AR. — Una pata quise decir.

[...]

AR. — Sí, señor: ciento cincuenta en Cilicia, cien en Escitolatronia, treinta sardos y sesenta macedonios son los hombres a los que diste muerte en un solo día.

PIR. — ¿Cuántos hacen en total?

AR. — Siete mil.

PIR. — Ni más ni menos. La cuenta es exacta.

AR. — Pues no es que los tenga escritos, pero, así y todo, me acuerdo.

PIR. — Caray, tienes una memoria excelente.

AR. — Los buenos bocados me la refrescan.<sup>10</sup>

A diferencia de Lámaco de Aristófanes Pirgopolinices plautino lleva consigo a un sirviente halagador o incluso dos que es otra innovación —tal vez derivada del teatro de Menandro, lo que no podemos comprobar por lo fragmentario de su obra— que se aplicará en la comedia del siglo XVI y XVII. El soldado de Plauto ya ostenta todas las características fundamentales que definirán al fanfarrón moderno. Su única diferencia es el oficio de soldado. Esto aparte, Pirgopolinices actúa, habla y es tratado como ellos.

Él entra en la escena pronunciando palabras aseverantes de su propio poder, valentía y singularidad. No obstante a través de los murmulos mal callados de los servidores nos enteramos ya desde principio que estas palabras grandisonantes no son nada más que apariencias y engaño propio. Sus tacaños sirvientes le llevan a despedirse de la joven con la que iba a casarse. Así queda satirizado en el plano intelectual. Y al final se pone en la tela de juicio también su coraje y valentía. Pero a pesar de ser un soldado veterano, en vez de defenderse con el arma en la mano se deja apalear por los sirvientes pidiendo la misericordia:

PE. — ¡Me suplicas en vano! Carión, mira que esté bien afilado el cuchillo.

CA. — ¡Si ya hace qué sé yo que está deseando cortarle al sinvergüenza éste esa tripa para colgársela al cuello como un sonajero a los chiquillos!

PIR. — Muerto soy.

PE. — Todavía no, no te anticipes.

CA. — ¿Me lanzo ya al ataque?

---

<sup>10</sup> PLAUTO, *op. cit.*, pp. 312-313.

## Josef Prokop

PE. — No, primero una paliza.

CA. — ¡Y que no va a ser chica!

PE. — Sinvergüenza, ¿cómo te has atrevido a echar mano a la mujer de otro?

PIR. — Te juro que ha sido ella la que me ha solicitado.

PE. — Miente, arréale.

PIR. — Espera que acabe de contártelo.

PE. — (A los esclavos.) ¿Por qué os paráis?

PIR. — ¿No se me permite hablar?

PE. — Venga, habla.

PIR. — Se me ha rogado que fuera a su casa.

PE. — ¿Y por qué has tenido el atrevimiento de ir? ¡Toma!

PIR. — ¡Ay, ay, basta ya de palos, por favor!

CA. — ¿Cuándo corto?

PE. — ¡Cuando quieras! ¡Estiradlo y desgarradlo!

PIR. — Yo te suplico que me escuches antes de que corte.

PE. — ¡Habla!<sup>11</sup>

Aunque el soldado de Plauto posee un nombre griego y la historia tiene lugar en Éfeso nos encontramos con un fanfarrón provisto de todos los atributos necesarios que caracterizarán a este personaje en los siglos XVI y XVII.

Esto acaecerá, sin embargo, al cabo de un relativamente largo intermezzo de la Edad Media, puesto que la comedia latina no renacerá en su plenitud hasta la llegada del Renacimiento. Mientras tanto el teatro europeo vivirá sobre todo como un suplemento de fiestas populares y religiosas. Sorprendentemente el personaje de soldado vanaglorioso casi no aparece, a pesar de que su modelo real podría considerarse omnipresente. De Michele recuerda que las comedias pudieron ser representadas en la Edad Media sobre todo en conexión con así llamados *ludi paschales*, es decir, las fiestas de la Semana Santa<sup>12</sup>. Sólo dentro de este marco encuentra su propio lugar pequeño pero inalienable la figura de soldado que podría hacer referencia a la tradición del teatro grecolatino, aunque indirectamente. Nos referimos aquí al centurión evangélico perteneciente a la crucifixión de Cristo. Pero es más que claro que no se puede comparar en absoluto el papel y la importancia de éste con los de, pongamos ejemplo, Pirgopolinices en la obra plautina.

---

<sup>11</sup> PLAUTO, *op. cit.*, pp. 344-345.

<sup>12</sup> DE MICHELE, *op. cit.*, p. 12.

De Michele explica que las escenas teatrales medievales que eran parte de las fiestas de la Semana Santa estaban destinadas a provocar la risa, puesto que ésta era el elemento necesario para la renovación espiritual de las Pascuas y de la resurrección de Cristo<sup>13</sup>. Por otra parte, hay que tener siempre en cuenta que el teatro de este tipo, es decir, farsas y comedias, se asoció desde el principio con las fiestas tanto populares como religiosas. Y en la Edad Media, especialmente con el carnaval. Por lo tanto siempre deben ser interpretadas en su contexto<sup>14</sup>.

Al cabo de la Edad Media llega de nuevo el tiempo de florecimiento del teatro europeo y de su reanudar directo con la antigua tradición grecolatina. Este hecho conlleva en sí también la reaparición del soldado fanfarrón en el escenario. Podemos decir que alrededor del año 1500 vuelve a la escena el fanfarrón, cobarde y mandón, tal como lo conocemos. Ya no es un soldado verdadero, más bien un vagabundo sin un duro que no deja pasar ni la menor oportunidad para hacer alarde de sus pretendidas hazañas que nunca había hecho. Es un héroe vanaglorioso que huye cada vez que hace falta demostrar su valentía en práctica.

Todavía no se ha cerrado definitivamente el debate científico sobre el dónde y cuándo reapareció en Europa el personaje del fanfarrón. Normalmente se barajan argumentos que sirven en favor de dos regiones literarias, la italiana y la española, cuyos fanfarrones además conecta una posible filiación genérica. Autores como Crawford (1911) y Boughner (1940, 1943, 1954) están a favor de la primacía temporal de la comedia italiana, pero Lida de Malkiel (1957) en una brillante y muy instructiva reseña del libro de Boughner y, por ejemplo, Milani (1965) argumentan por la primacía de la versión española del fanfarrón. De Michele (1999) a su vez sugiere un modelo de un desarrollo paralelo e independiente de los dos tipos.

Sin embargo, como veremos en el caso de Torres Naharro y Lucas Fernández, ni siquiera en España no iba el camino de la evolución del personaje por una dirección unívoca y habría podido dar resultados muy diferentes.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> DELBONO, Francesco. 1992. Das Deutsche Fastnachtspiel, das «Karnevalsspiel» bei Alione und «Bauernspiel» bei Ruzante. Versuch eines Vergleichs in *Fastnachtspiel-Commedia dell'Arte, Gemeinsamkeit-Gegensätze. Akten des 1. Symposium der Sterzinger Osterspiele*. Innsbruck: Ed. Max Siller, p. 13.

## Josef Prokop

Dos textos que se mencionan con más frecuencia a la hora de discutir la primacía cronológica de la resurrección moderna del fanfarrón son *I due felici rivali* de Iacopo Nardi que suelen fecharse hacia el año 1513 y la ampliada versión de *La Celestina*, llamada *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de 1502<sup>15</sup>. Si aceptamos esta datación, habrá que decidir sobre la definición fanfarrónea del soldado celestinesco llamado Centurio. Esperemos que basten los siguientes breves pasajes para comprobar que es precisamente Centurio que representa el primer ejemplar completo del fanfarrón, ejemplar que dominará los escenarios teatrales de toda Europa por lo menos durante los próximos 200 años.

Para empezar, es sin duda muy significativo el hecho que el personaje de Centurio aparece únicamente en los pasajes y auctos añadidos a *La Celestina* originaria. Concretamente se trata de los auctos XV y XVIII donde podemos topar con él. No obstante incluso este espacio limitado es suficiente para caracterizar la esencia vanagloriosa del personaje. Consideremos los siguientes pasajes:

CENTURIO. - Si mi espada dixesse lo que haze, tiempo le faltaría para hablar. ¿Quién sino ella puebla los más cimiterios? ¿Quién haze ricos los cirujanos desta tierra? ¿Quién da contino quehazer a los armeros? ¿Quién destroça la malla muy fina? ¿Quién haze riça de los broqueles de Barcelona? ¿Quién reuna los capacetes de Calatayud, sino ella? Que los caxquetes de Almazén assí los corta, como si fuessen hechos de melón. Veynte años há que me da de comer. Por ella soy temido de hombres e querido de mugeres; sino de ti.<sup>16</sup>

A pesar de la penúltima frase de la cita aprendemos inmediatamente que la experiencia y el mérito militares de Centurio quizás no sean tan reales como afirma él. Y que de una manera similar como muchos otros continuadores en las comedias humanísticas Centurio solamente saca provecho de la apariencia de soldado, para dar crédito (falso) a sus desmesuradas exageraciones.

CENTURIO. - [...] Por ella [la espada] me dieron Centurio por nombre a mi abuelo e Centurio se llamó mi padre e Centurio me llamo yo.

---

<sup>15</sup> LIDA DE MALKIEL, María Rosa. 1957. El fanfarrón en el teatro del Renacimiento. *Romance philology*, vol. 11, pp. 268-291, aquí pp. 269-270.

<sup>16</sup> ROJAS, Fernando de. 1913. *La Celestina*. Madrid: Ediciones de la lectura, aucto XVIII, pp. 181-182.

ELICIA. – Pues ¿qué hizo el espada por que ganó tu abuelo esse nombre?

Dime, ¿por ventura fue por ella capitán de cient hombres?

CENTURIO. – No; pero fue rufián de cient mugeres.<sup>17</sup>

Centurio preguntado directamente por Elicia sobre su nombre da una respuesta directa. Su padre y su abuelo en su tiempo más bien que soldados eran chulos, rufianes.

Otra faceta totalmente nueva e independiente de Centurio como fanfarrón es su condición social y económica que le aleja fundamentalmente de Lámaco y Pirgopolinices. Centurio celestinesco es prácticamente un pordio-sero que se deja mantener por su amante —o tal vez su empleada— Areusa<sup>18</sup>. El ataque colérico de ella a principios del aucto XV lo demuestra muy claramente:

AREUSA. – Vete de mi casa, rufián, vellaco, mentiroso, burlador, que me traes engañada, boua, con tus offertas vanas. Con tus ronces e halagos hasme robado quanto tengo. Yo te di, vellaco, sayo e capa, espada e broquel, camisas de dos en dos a las mill marauillas labradas, yo te di armas e cauallo, púsete con señor que no le merecias descalçar; agora vna cosa que te pido que por mí fagas pónesme mill achaques.

CENTURIO. – Hermana mía, mándame tú matar con diez hombres por tu serucio e no que ande vna legua de camino a pie.

AREUSA. – ¿Por qué jugaste tú el cauallo, tahúr vellaco? Que si por mí no ouiesse sido, estarías tú ya ahorcado. Tres vezes te he librado de la justicia, quatro vezes desempeñado en los tableros. ¿Por qué lo hago? ¿Por qué soy loca? ¿Por qué tengo fe con este couarde? ¿Por qué creo sus mentiras? ¿Por qué le consiento entrar por mis puertas?<sup>19</sup>

Centurio de la *Tragicomedia* es, por un lado, una innovación significativa del antiguo esquema y por el otro representa la innovación que borraré toda la tradición anterior de este personaje. Por supuesto sería imprudente generalizar y pretender que esto es única y exclusivamente mérito del autor o autores de *La Celestina*. No dudemos de que el estado de la investigación en la literatura renacentista española, italiana y otras europeas es muy provisorio. No podemos por lo tanto descartar que un personaje con estas características no haya aparecido en otro texto literario, conservado hasta

---

<sup>17</sup> ROJAS, *op. cit.*, aucto XVIII, p. 182.

<sup>18</sup> Cf. SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. 2012b. *La tesisura de La Celestina (Una aproximación)*. Praha: Universidad Carolina de Praga, pp. 184 y 196.

<sup>19</sup> ROJAS, *op. cit.*, aucto XV, pp. 142-143.

## Josef Prokop

nuestros días o no. De todas formas, en el contexto del corpus literario de los textos conocidos resulta ser precisamente Centurio celestinesco el modelo decisivo para el fanfarrón de los siglos XVI y XVII. Por supuesto también gracias al hecho de adelantarse de otras dos posibles líneas de desarrollo, sobre las cuales volveremos.

Si damos crédito a las fechas señaladas, *I due felici rivali* de Iacopo Nardi del año 1513 tienen que ser posteriores. También en esta comedia aparece un soldado vanaglorioso, igualmente en un papel secundario. Como hemos explicado ya, algunos autores derivan su procedimiento directamente de la tradición greco-latina acompañada por la tradición italiana de teatro popular<sup>20</sup>. Lida de Malkiel, sin embargo, considera a Trasone como una imitación directa de Centurio<sup>21</sup>, a pesar del hecho que la trama de la pieza es una bastante fiel adaptación de la quinta novela del quinto día del *Decamerone* de Boccaccio, lo que confirma también Ferrajoli, el editor de Nardi<sup>22</sup>.

Una de las pruebas que apoya la opinión de Lida de Malkiel es la escena II del 3er acto en el que Trason sale por primera vez ante los espectadores y declara :

TRASONE – Li armaroli, e i chirurgici e i bechini  
a questa franca et honorata spada  
rendon, sacrificando, honor divini.  
Et iusto é che cosí la cosa vada,  
porgendo questa guadagno a ciascuno  
di lor, quanto a ciascun di loro agrada.<sup>23</sup>

Sin dejarnos llevar por la búsqueda loca de posibles influencias y modelos debemos avisar que mencionado pasaje pone en relación la espada del

---

<sup>20</sup> CRAWFORD, J. P. Wickersham. 1911. The Braggart Soldier and the Rufián in the Spanish Drama of the Sixteenth Century. *Romanic Review*, vol. 2, pp. 186-208.

BOUGHNER, Daniel C. 1940. Don Armado and the Commedia dell'Arte. In *Studies in Philology*, vol. 37, pp. 201-224.

BOUGHNER, Daniel C. 1943. The Braggart in Italian Renaissance Comedy. In *PMLA*, vol. 58, n° 1, pp. 42-83.

DE MICHELE, *op. cit.*

<sup>21</sup> LIDA DE MALKIEL, *op. cit.*, pp. 269 y 274.

<sup>22</sup> NARDI, Iacopo. 1901. *I due felici rivali*. Roma: Forzani e C., p. XXIX y ssqq.

<sup>23</sup> NARDI, *op. cit.*, p. 35.

soldado con los armeros y cirujanos (Nardi enriquece la lista con el oficio de sepulteros) de una manera muy cercana al antes citado pasaje del aucto XVIII de la *Tragicomedia*.

Sea como fuere, el personaje de Trasone se matiza en la pieza con colores muy similares a los que encontramos en Centurio.

TRASONE - [...] Per questa ho già avanzato mia persona

con più di cento par d'huomini forti,  
tanto che'l mondo d'altro non ragiona.

Lassamo star adesso il dir de morti,  
quai non posso contar, ma grassi sono  
d'intorno a' templi, i ciminteri e li horti.

Secento spetie e più di morte dono  
a l'inimici, come fa mestiero:

de' quali adesso un libretto compono.

LIBANO - Costui non si pagò giamai d'un vero,

ma il mio patrone hebbe ben carestia  
di favor, a invitar questo bel cero.

TRASONE - Libano bene, e il patron bene stia.

LIBANO - Ben sia trovato il caffo de' poltroni.

TRASONE - Che dici?

LIBANO - Che a te ben, che merti, sia.<sup>24</sup>

Aquí también es Trasone un fanfarrón «poltrone» que se vanagloria de sus acciones extraordinarias de milicia y fantasea sobre las víctimas causadas por su valentía. Y desde los primeros momentos es un blanco de los chistes e insultos de otros personajes.

Aunque tengan *I due felici rivali* una genealogía autóctona o no, lo cierto es que representan el primer momento de la aparición del fanfarrón en la literatura italiana, dentro de la cual éste luego se hará muy popular.

Si volvemos ahora otra vez a la Península ibérica, es imprescindible dedicar cierta atención a la anunciada diversificación de los caminos creativos en el momento cuando se forjaba el carácter del fanfarrón en el teatro español. Al lado de ya mencionado Centurio aparecen en tablas por lo menos dos diferentes figuras de soldado que no podemos dejar aparte.

El primer proviene de la *Farsa o quasi comedia en la cual se introducen quatro personas* de Lucas Fernández escrito entre 1505 y 1508.<sup>25</sup> Se trata de

---

<sup>24</sup> NARDI, *op. cit.*, pp. 35-36.

## Josef Prokop

diálogos y deliberaciones sobre el amor pronunciados sobre todo por diversos pastores y pastoras, a los cuales se une un soldado —a diferencia de los anteriores no posee un nombre personal, sólo esta denominación genérica— que representa en la discusión el punto de vista de amor cortés aristocrático. Aunque basándose casi únicamente en la casuística amorosa de la poesía cancioneril como destacó Maurizi<sup>26</sup>. Por lo tanto, contrariamente a lo que dice Crawford<sup>27</sup>, no insertamos a este soldado de Fernández en la galería fanfarronesca, puesto que no tiene casi nada en común con los soldados vanagloriosos y cobardes, sino que es más bien una personificación de la voz de la nobleza cortesana del siglo XV que tanto ama las alambicadas contradicciones de la enfermedad amorosa. Algo que comparte también Maurizi<sup>28</sup> que percibe al soldado de Fernández como una reminiscencia de escudero de Juan del Encina de su *Representación de Amor* del año 1497.

A través de la perspectiva del tema de este estudio nos podría interesar especialmente el anclaje del personaje en el contexto histórico de la obra. Porque, como ya se ha mencionado, el autor no otorga al soldado un nombre personal y de le presenta como un carácter anónimo y genérico, al que en el comienzo de su farsa introduce de la siguiente manera: «Entra el Soldado, zoizo, ó infante, y razona con el Pastor»<sup>29</sup>.

En las denominaciones *soldado* e *infante* percibimos la falta de especificación del personaje que con mucha probabilidad sirve solamente como portavoz del amor cortés aristocrático. Muy curiosa resulta sobre todo la etiqueta de *zoizo*, es decir suizo, mercenario de origen suiza. Al lado del evidente desequilibrio de categoría de esta lista que propone *soldado* como denominación de un militar en general, *zoizo* como un extranjero y mercenario por definición, e *infante* como un aristócrata de elevado rango – nos puede sorprender la aparición de un soldado de origen suizo. Lo que contradice la inmensa mayoría de los casos, en los cuales el soldado fanfarrón

---

<sup>25</sup> MAURIZI, Françoise. 1996. La teatralización del soldado a fines del siglo XV en Lucas Fernández. In *Criticón*, vol. 66-67, pp. 287-305, aquí p. 289.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 290-294.

<sup>27</sup> CRAWFORD, *op. cit.*, pp. 189-190.

<sup>28</sup> MAURIZI, *op. cit.*, pp. 296-297.

<sup>29</sup> FERNÁNDEZ, Lucas. 1867. *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano*. Madrid: Imprenta nacional, p. 89.

castizo, tanto en la literatura española como en la italiana y a principio también la francesa, es español. En el caso de la dialogada *Farsa o quasi comedia* de Lucas Fernández nos encontramos con un elemento bastante particular, su soldado no se presenta como un fanfarrón y le designan —por lo menos en uno de sus avatares posibles— como perteneciente a otra nación.

Otro tipo de soldado (o soldados, en este caso) y manera de su caracterización nos ofrece la obra de Torres Naharro. Sobre todo su pieza *Soldadesca* contiene prácticamente una tipología de los soldados españoles. Según López Morales la *Soldadesca* fue escrita alrededor del año 1512<sup>30</sup> y salió por prensa por primera vez entre 1514 y 1517<sup>31</sup>. Lamentablemente no poseemos detalles más precisos en cuanto a sus realizaciones teatrales.

Más que de una pieza teatral en el sentido tradicional se trata de una secuencia de escenas, de imágenes de la vida de los soldados españoles en el extranjero. La gran mayoría de los personajes son por lo tanto naturalmente los mercenarios españoles representados, como ya se ha mencionado, en una gran variedad de tipos humanos. Lo importante para nuestro tema es el hecho que entre este elevado número de personajes de milicia no encontramos ni un solo (!) que se acercaría por su carácter al nuestro fanfarrón vanaglorioso y cobarde. A modo de explicación del hecho podría servir lo que señala Lida de Malkiel<sup>32</sup> diciendo que el personaje de fanfarrón no es un retrato verídico de soldado español, más bien es su caricatura. Los soldados de Torres Naharro son, de otro lado, más bien retratos, son verdaderos (dentro de los límites de la ficción literaria, claro) soldados de carne y hueso en una situación real.

El tercer posible camino por el cual se desarrolla el personaje de soldado en el teatro español de los comienzos del siglo XVI es el que realiza Diego Sánchez de Badajoz y en concreto su *Farsa theologal*. Las farsas de este autor, que fue un sacerdote, tienen el obvio fin de la formación dogmática de su público. Y esto es también la ambición de la *Farsa theologal*. Tanto más curiosa, por lo tanto, puede parecer la presencia de un soldado, además de un soldado fanfarrón en mejores condiciones, entre sus personajes. Es esta

---

<sup>30</sup> TORRES NAHARRO, Bartolomé. 1970. *Teatro selecto de Torres Naharro*. Madrid: Escelicer, p. 11.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> LIDA DE MALKIEL, *op. cit.*, p. 283.

## Josef Prokop

la razón porqué mencionamos al autor en nuestro alarde, porque su uso del fanfarrón documenta la vivacidad y fuerza con la cual se imponía en todo teatro de aquél período.

El momento de la composición de la *Farsa theologal* ya se distancia considerablemente del límite mágico del año 1500. Cazal lo fecha entre 1538 y 1539, o mejor dicho en el período previo a las fiestas de Navidad estos años, ya que para ser representada en estas fiesta fue escrita la pieza<sup>33</sup>.

Ninguno de los personajes de esta farsa tiene su propio nombre, todos son representantes genéricos de un estado social o profesión (un pastor, una negra, un cura, un sacamuelas etc.). Nuestro soldado en este caso cumple de sobras con las características habituales de un fanfarrón, la jactancia sin límites y la cobardía en los momentos de peligro. Veamos la primera escena en la que entra en la farsa:

SOLDADO – ¿Villanos an de bullir  
con cosas de mi persona?  
Siendo de sangre real  
y aviendo hecho hazañas,  
que en Italia y las Españas  
jamás se ma halla igual,  
¿quién nunca pensara tal,  
que de burla ni de veras  
comigo pertieran peras  
el grande ni el comunal?<sup>34</sup>

Típica tirada llena de jactancias después de la cual pero llega la catástrofe y se pone de manifiesto la verdadera condición de cobarde. Soldado se espanta fatalmente puesto que ha tomado una figura hecha de pichel por un fantasma.

SOLDADO – Despecho de los venablos,  
tiemblan de mí los diablos  
desde poniente a levante,  
¿y hallo ya quien me espante?;  
presto me harán sonajas  
si no hago mil migajas

---

<sup>33</sup> CAZAL, Françoise. 2002. Sobre la ordenación editorial de las farsas en la Recopilación en metro de Diego Sánchez de Badajoz. *Criticón*, vol. 86, pp. 117-137, aquí p. 120.

<sup>34</sup> SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego. 1929. *Recopilación en metro*. Edición facsímil, fol. XV v. Madrid: RAE.

a quantos hallar delante.  
Yo, con mi espada nombrada,  
vnega si quisier el resto.  
¡O Dios! ¿Qué es esto? ¿Qué es esto?  
¡Boto a Diez [sic!], que fue celada!  
¡O, que no os he hecho nada,  
no, señor, no me matéis!  
Tomá, ¿mi capa queréis?  
Tomá el broquel y el espada.  
¡O, que no hize porqué!  
¿No esperaréis la respuesta?  
No se suelte la ballesta,  
tené la fecha, ten.  
Triste de mí, ¿qué haré?  
¿Por qué me queréis matar?  
Déxame ya confessar...<sup>35</sup>

La escena termina con una gruesa humillación del soldado ante un fantasma que existe solamente en su fantasía. Sin embargo, esto no son todas las malandanzas del personaje el cual para no deshonorarse por su cobardía sostiene que la causa de su caída al suelo no fue el miedo al fantasma, sino que un ataque de dolor de una muela. El ágil sacerdote por lo tanto inmediatamente llama a un sacamuelas que sabe bien su oficio y priva al fanfarrón en un instante de varios dientes, antes de que se aclaren las cosas.

Diego Sánchez de Badajoz se hace uso del personaje no solamente para causar carcajadas de risa, sino también para demostrar con su *exemplum* que la falta de sinceridad y de arrepentimiento sincero no llevan a la salvación ni al remedio. En otras palabras, nuestro fanfarrón sirve aquí para adoctrinar cristianamente a los espectadores.

Nosotros podemos utilizar el ejemplo del soldado de la *Farsa theologal* para resumir las características fundamentales del personaje de fanfarrón según se formó en las literaturas española, italiana y francesa después de la aparición de Centurio en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

Nos inspiraremos de las taxonomías del fanfarrón que proponen Boughner<sup>36</sup> —en su caso aplicándola sobre todo al personaje italiano— y

---

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> BOUGHNER, 1940, *op. cit.*, pp. 213-214.

## Josef Prokop

Crawford<sup>37</sup> —traducida y reformulada en cierto sentido por Hermenegildo<sup>38</sup>— podemos hacer una lista de requerimientos del arquetipo con los cuales cumple la mayoría de los avatares teatrales españoles o italianos de este personaje.

Entonces lo que caracteriza al nuestro fanfarrón en primer lugar (1) es el vanagloriarse de sus acciones extraordinarias de milicia y también de amor (aunque las últimas solamente implícitamente), como segundo el soldado, (2) fanfarronea de las batallas o escaramuzas en que ha tomado parte y fantasea sobre las víctimas causadas por su valentía, (3) es blanco de bromas y ultrajas de los demás, (4) en peligro es prudente y al final siempre acaba poner de manifiesto su verdadera condición de cobarde.

Aproximadamente en la época de la composición de la mencionada *Farsa theologal* se convierte el soldado fanfarrón en una figura muy frecuente no sólo en el teatro español, sino también en el italiano, francés, alemán o incluso inglés. Realizada esta fase, continúa luego la evolución del personaje como la propone De Michele<sup>39</sup>.

Después de este período creativo se realiza un cambio, más o menos a finales del siglo XVI y principios del XVII, durante el cual el personaje vivo y transformable se convierte en una *máscara fija*, en una figura teatral con características propias, con ropa, temas, bromas y refranes estandarizados. El género típico que registra este cambio significativo es la *commedia dell'arte* italiana en la cual se convierte el Capitano en uno de los personajes-tipos más frecuentes y más amados por el público. Y esta petrificación en máscara se realiza también en las obras de dramaturgos españoles. Al mismo tiempo se componen libros que almacenan tramas y réplicas pertenecientes al repertorio del fanfarrón. Como los ejemplos más conocidos citemos al menos a Francesco Andreini con *Le bravure del capitano Spavento* (Andreini, 1624) o a Lorenzo Franciosini con las *Rodomontadas españolas. Recopiladas de los comentarios de los muy espantosos, terribles e inuencibles Capitanes Matamoros, Crocodilo y Rajabroqueles...* (Franciosini, 1627).

---

<sup>37</sup> CRAWFORD, *op. cit.*, pp. 189-190.

<sup>38</sup> HERMENEGILDO, Alfredo. 1975. *Renacimiento, teatro y sociedad: vida y obra de Lucas Fernández*. Madrid: Cincel, p. 126.

<sup>39</sup> DE MICHELE, *op. cit.*, pp. 16-17.

Finalmente la tercera fase evolutiva del personaje se produce ya en pleno siglo XVII y continúa básicamente hasta el siglo XIX, cuando la frecuencia de apariciones de fanfarrón disminuye considerablemente. Lo que curiosamente no acaece en donde el fanfarrón sobrevivirá en forma de Capitán Fracasse o los cadetes gascones como d'Artagnan de Dumas padre o Cyrano de Bergerac de Edmond Rostand. Efectivamente esta transformación del fanfarrón español en gascón en la literatura y teatro franceses merece su propio análisis en otro estudio.

Ahora bien, después de haber documentado la evolución del personaje desde sus antiguos orígenes hasta el siglo XVI y XVII, se nos hace inminente la cuestión de por qué este personaje experimenta períodos de prosperidad sin precedentes y se convierte en una parte esencial de la mayoría de comedias de su tiempo y luego inesperadamente desaparece de la escena.

En el teatro francés e italiano se suele relacionar la aparición del fanfarrón español con el contexto histórico del tiempo, es decir, con las campañas militares de Carlos V y de Felipe II y la consecuente presencia de tropas españolas en estas tierras. La nacionalización del fanfarrón como un soldado español se explica luego como compensación psicológica de los italianos y franceses que de esta manera se burlan del enemigo al que no eran capaces derrotar con las armas<sup>40</sup>.

Sin embargo, no hay que olvidar que en la misma época (de hecho unos años antes, como mostró Lida de Malkiel, 1957) aparece el fanfarrón también en el contexto literario español donde obviamente no es posible hablar de una compensación psicológica. En España fanfarrón suele ser soldado español creado por un autor español para el público español.

La clave necesaria para entender esta situación puede hallarse en el hecho de que el concepto del odio a los españoles en Italia y Francia es un dogma aceptado con demasiada facilidad. Ya Croce<sup>41</sup> hace referencia a textos literarios y documentos históricos que sugieren lo contrario. Es decir que la galantería española, las frases de cortesía castellanos o el propio idioma español se convirtieron en moda por lo menos en Francia e Italia. En este

---

<sup>40</sup> Cf. BOUGHNER, 1943, *op. cit.*, p. 50; DE MICHELE, *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>41</sup> CROCE, Benedetto. 1922. *La Spagna nella vita italiana durante la rinascenza*, 2.<sup>a</sup> ed. Bari: G. Laterza, pp. 158-165.

## Josef Prokop

sentido López Morales cita a Lapesa<sup>42</sup> y dirige nuestra atención a los pasajes correspondientes del *Cortesano* de Castiglione, a los escritos de Juan de Valdés, o al hecho que precisamente en este momento Gil Vicente comenzó a escribir sus obras en español y no en portugués, que Europa entera se traduce o imita *Amadís de Gaula*, *Cárcel de Amor*, *La Celestina* y más tarde a *Lazarrillo de Tormes*<sup>43</sup>.

Las costumbres españolas y la lengua son de moda. La aristocracia francesa aprende español, se inspira en los dichos y hechos de Amadís, admira como los españoles tratan a las mujeres y al honor, quizás también envidian la dominación española en la América Latina y en las partes de Europa. Los intentos de ridiculizar al soldado español no es más que una cara de la moneda.

Como vemos esta clave «nacional» y anacrónica para explicar la génesis del personaje de fanfarrón no parece proporcionar resultados satisfactorios.

De otro lado un acercamiento sociológico que pone en relación el personaje literario con la presencia de su prefiguración en el mundo real nos puede ofrecer explicaciones. Nos referimos aquí a la observación que han propuesto ya varios investigadores<sup>44</sup> que la figura del fanfarrón florece siempre en momentos y lugares donde actualmente está presente el fenómeno de soldado mercenario ocioso. En Grecia apareció precisamente en el momento cuando terminaron las guerras de los diádocos (los generales de Alejandro Magno que se disputaron mutuamente las partes de su vasto imperio). En la Roma republicana —con ejército de hombres libres— quienes no obstante se topaban en Grecia y en otras regiones con los ejércitos mercenarios. Y más tarde reaparece en las épocas de las mencionadas grandes campañas de Carlos V y Felipe II en Francia, Flandes, Alemania e Italia.

Después de estas últimas guerras en Francia y en Italia el personaje llega finalmente a convertirse en mera máscara, en caricatura de soldado, como lo es por ejemplo el capitán Spavento, o Il Capitano de la *commedia dell'arte*. Las guerras del XVI han terminado, pronto estallarán las batallas de la guerra de treinta años y en éstas ya dominará al teatro un Matamoros todo

---

<sup>42</sup> LAPESA, Rafael. 1959. *Historia de la lengua española*. 4.ª ed. Madrid: Escelicer, pp. 191-197.

<sup>43</sup> TORRES NAHARRO, *op. cit.*, p. 61.

<sup>44</sup> Cf. CRAWFORD, *op. cit.*, p. 188; BOUGHNER, 1943, *op. cit.*, pp. 42-43; DE MICHELE, *op. cit.*, p. 17.

*El arquetipo de soldado fanfarrón*

caricaturizado, un payaso sin límites que siempre llevará en sí la esencia de fanfarronear, pero ya no se parecerá mucho a los primeros fanfarrones de Menandro o Aristófanes.



# **INSTRUCCIONES PARA SER HÉROE: FORMA Y FUNCIÓN DE LOS CONSEJOS DEL GRACIOSO LOPESCO. UNA PRIMERA APROXIMACIÓN**

*Magdaléna Kolmanová*  
(Universidad Masaryk de Brno)

## **1. Introducción**

El gracioso, o la figura del donaire, creado por uno de los dramaturgos españoles más conocidos es un personaje secundario pero, según nuestra opinión, de importancia primaria. El criado gracioso es un contrapunto y complemento necesario de su amo, el héroe. Esta complementariedad se manifiesta en varios niveles, no obstante, a nosotros nos interesa en este lugar sobre todo cómo influye el gracioso en el heroísmo del caballero.

En nuestros estudios nos hemos interesado por la particularidad de su habla desde varios puntos de vista. La poesía de sus diálogos es característica sobre todo por su originalidad, comicidad y sabiduría. Esta última se demuestra ante todo por los famosos consejos. Los más brillantes suelen tener forma de sentencias, proverbios, historias ejemplares, etc., y son de carácter general, es decir, además de sus funciones dramáticas, pueden tener el objetivo de afectar indirectamente al público. No obstante, hay también un gran por ciento de consejos que están dirigidos casi exclusiva-

mente a otro personaje dentro de la obra. Hemos investigado que aproximadamente el noventa por ciento de este tipo de consejos del gracioso se dirige al héroe. Un hecho impresionante. En las tablas aparece un criado que no deja de aconsejar a su amo en la sociedad que nunca permite sobrepasar los límites de sus estamentos.

Por lo tanto, querríamos presentar en esta comunicación uno de los resultados de la tesina, que se dedica a varios aspectos del papel consiliario del gracioso, que demuestra la influencia de los diálogos de esta figura en lo heroico del personaje del caballero. Antes de hablar de los resultados concretos, presentemos brevemente el proyecto de la tesis doctoral cuyo fin es investigar el tema de los consejos más profundamente.

## 2. El proyecto

Enfrentando la problemática llegamos a saber que el papel consiliario del personaje del gracioso nunca ha sido objeto de una investigación compleja<sup>1</sup>. Al habernos encargado de esta tarea hubo que encontrar un marco fijo para el tema tan amplio. Encontramos el eje adecuado en el libro *La crisis del personaje en el teatro moderno* (1.<sup>a</sup> edición 1994) de Robert Abirached quien entiende el personaje teatral en general como confluencia de seis elementos concretos. Decidimos investigar el papel consiliario desde estos seis puntos de vista ya que ofrecen tanto los enfoques internos como los externos. Según Abirached, el personaje teatral está formado por:

1. *Persona* — la «máscara», es decir, el exterior del personaje, representado sobre todo por el disfraz y por el lenguaje. Más en general, la distancia que se establece entre el actor y el personaje.
2. *Carácter* — «un conjunto de disposiciones cualificativas y de índices de coherencia mínima que fundamentan un comportamiento, sin acotar necesariamente todas sus motivaciones»<sup>2</sup>. El autor menciona

---

<sup>1</sup> La información más avanzada en cuanto al tema la ofrece Jesús GÓMEZ quien le dedica unas páginas en su libro *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega* (2006. Sevilla: Ediciones Álfar). El autor, sin embargo, no profundiza en el tema sino que solamente constata la existencia de este papel del personaje y presenta una serie de ejemplos.

<sup>2</sup> ABIRACHED, Robert, 2011. *La crisis del personaje en el teatro moderno*, 2.<sup>a</sup> ed. Madrid: Asociación de directores de escena de España, p. 33.

dos caras del carácter del personaje teatral: la identidad o función y las pasiones o los genios que los mueven.

3. *Tipo* — las marcas del imaginario colectivo en el personaje. El autor distingue tres categorías, que pueden entrecruzarse en una figura; se trata del tipo que proviene de la memoria del público (p. ej. de la religión o de la historia), del imaginario social o del inconsciente colectivo (el arquetipo).
4. *Fábula* — la acción dramática en la que se materializan los tres aspectos mencionados del personaje y en la que, de hecho, el personaje empieza a existir.
5. *Actor* — desempeña tres funciones respecto al personaje: lo encarna, actúa y lo interpreta. Los tres aspectos pueden separarse solamente a la hora del análisis teórico; en la práctica no funciona ninguno sin los otros dos.
6. *Público* — solo la percepción por el público les da sentido a la obra y al personaje. Solo en la percepción las palabras y actos del personaje se hacen «objeto de comunicación». El autor habla de tres nociones que pueden definir la relación entre el personaje y el espectador: placer, liberación y pedagogía.

Estos seis aspectos son nuestro punto de partida para la investigación pormenorizada de la función consiliaria del personaje del gracioso en las obras lopescas.

Para empezar hemos elegido solo dos puntos de vista de los seis para crear una base del estudio futuro, examinando diez comedias de Lope de Vega. La ponencia se ocupa entonces sobre todo de: 1. la forma de los consejos, es decir, estudiamos la *persona* de su papel consiliario (ad 1.) y 2. del papel de los consejos dentro de la trama, esto es, nos interesaba también la *fábula* (ad 4.).

### **3. La forma de los consejos (*persona*)**

Vamos a resumir solamente los hechos más importantes que resultan de la investigación. En general, los consejos forman aproximadamente el 30 por ciento de todos los diálogos del gracioso. No se ha comprobado ninguna relación entre el volumen textual de los consejos y el año en el que se escribió la obra pero es interesante que en las primeras comedias no haya tantos consejos generales en forma de sentencias, etc. Presumimos que se pueda

tratar de la influencia de la publicación de El Quijote en 1605 por las sentencias y proverbios utilizados por el personaje de Sancho.

Dentro de la comedia, normalmente el mayor número de consejos aparece en *el primer acto*. La razón la podemos encontrar en el hecho de que los personajes-tipo del teatro áureo tienen que ser reconocibles ya desde su primera salida a la escena y, además, en los dos actos siguientes se desarrolla el enredo y no hay tanto espacio para los «sermones» del gracioso.

Cuando la figura del donaire aconseja a otro personaje de la comedia utiliza cuatro recursos lingüísticos: *el imperativo*, *la pregunta*, *el simple indicativo* y un recurso que, para nuestros propósitos, llamamos *recomendación*. Este último es el que ocupa el mayor número de versos en las obras en general ya que el criado intenta formular el consejo de manera cortés para no ofender a su amo o a otro noble. El recurso lingüístico más frecuente en cuanto al número de diálogos (no versos) es el imperativo. Es decir, el gracioso aconseja al caballero muchas veces en forma de mandatos lo que de cierta manera sobrepasa las costumbres sociales de la época y tiene sus posibles causas de las que no vamos a hablar en este lugar.

En lo que se refiere a la forma de los consejos generales, hemos descubierto cinco tipos. El más frecuente es la *sentencia*, en el segundo lugar se halla la *historia ejemplar*, que a veces ocupa incluso decenas de versos. También encontramos varios ejemplos de verdaderas *paremias* (refranes, proverbios y otras formas de la sabiduría popular) y unas figuras retóricas que hacen los consejos del gracioso aun más atractivos. Se trata de varias *definiciones* y un *dialogismo*. En este último caso el gracioso pretende que habla con el río para demostrar a su amo que su comportamiento es inadecuado y qué debería hacer.

Se nota que el lenguaje de los consejos del criado gracioso es muy variado y original. También por tanto no se puede entender solamente como una decoración divertida de la obra sino que tiene un fuerte valor persuasivo que influye mucho en la trama y, a la vez, puede afectar de manera natural el público.

#### **4. La función dramática de los consejos (*fábula*)**

Para llegar a conclusiones pertinentes optamos por la división de los consejos según el modelo de las funciones del lenguaje de Roman Jakobson.

Hemos utilizado tres funciones de las seis que distingue: la función apelativa para los consejos cuyo fin más destacado es el de influir en el comportamiento de otros personajes; la función referencial para los consejos que destacan por su contenido, es decir, se refieren más a la realidad exterior y, por último, la función expresiva que vuelve la atención al hablante, esto es, los consejos que ante todo caracterizan al personaje del gracioso.

Después de analizar las funciones dramáticas de los consejos en las diez obras llegamos a una serie de conclusiones que logramos agrupar en dos resultados más generales.

Primero, *los consejos del gracioso hacen avanzar notablemente la trama*. El criado aconseja a su amo de tal manera que el héroe se hace mucho más activo, sobre todo en las cosas de amor. Llegamos a saber que existe incluso una «metodología» que siempre recomienda el gracioso a su amo a la hora de la conquista de una dama. Estos consejos, normalmente de función referencial predominante, son un agente de gran importancia para la estructura dramática de las obras ya que sin ellos no habría acción. Con un poco de ironía podemos decir que sin ellos el espectador vería en la escena solamente un caballero que andaba con tristes soliloquios todo el tiempo.

Para el tema que intentamos profundizar un poco en este lugar es, sin embargo, más importante la segunda conclusión general que sacamos del análisis de *los consejos: el personaje del gracioso protege el honor del héroe con ellos*.

No hay que recordar qué gravedad tiene el honor en la sociedad aurisecular y su teatro. En palabras de Francisco Ruiz Ramón: «El honor, en la economía del drama español ocupa un puesto privilegiado y aparece dotado de un valor absoluto, hasta el punto de que se lo equipara a la misma vida.»<sup>3</sup>. Unas líneas más abajo el autor añade un hecho importante: «si la honra es equiparada a la vida, la deshonra lo es a la muerte»<sup>4</sup>. Por tanto, la función del personaje del gracioso de proteger al héroe de la deshonra tiene máxima importancia en la obra.

---

<sup>3</sup> RUIZ RAMÓN, Francisco. 2000. *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Cátedra, p. 142.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 143.

## Magdaléna Kolmanová

En los siguientes párrafos trataremos de explicar *cómo* el personaje consigue proteger el honor de su amo y propondremos unas posibles razones de este hecho.

Empecemos con los consejos con la predominante función apelativa, es decir, la de influir en la acción de otros personajes. El gracioso muchas veces trata de *apaciguar* a su amo, sobre todo cuando éste es demasiado emotivo en público. Se nota la inteligencia práctica del criado que entiende que incluso los sentimientos fuertes no superan la importancia de la honra. En conjunto, hemos encontrado diez casos de este tipo de consejos en las diez obras. Vamos a presentar los ejemplos más significantes. En *La discreta enamorada* el caballero Lucindo está furioso porque cree que la dama Gerarda va a casarse con su padre de él, el gracioso Hernando tiene que intervenir.

HERNANDO ¿Qué te parece?

LUCINDO Hoy me he de matar.

Rompe esas puertas.

HERNANDO Aguarda.

LUCINDO Sal aquí, infame Gerarda.

HERNANDO Con más tiento; espera un poco.

(vv. 1000-1005, [subrayado nuestro])

Otro ejemplo proviene de *Las bizarrías de Belisa*, el gracioso dice al caballero: «No hagas extremos./ Mira que en la calle estás.» (Acto I, vv. 464-465).

Otro caso de consejos con los que el gracioso apela a la protección de la honra son los que recomiendan o mandan *escapar*, *escondese* o de cualquier otra manera *disimular*. Por supuesto, estos consejos también expresan la cobardía intrínseca del gracioso. En la siguiente enumeración de ejemplos, no obstante, predomina la función apelativa.

*La francesilla*, Acto II: «Vámonos de aquí, señor» (v. 906); *La discreta enamorada*, Acto II: «Vámonos de aquí, señor.» (v. 85); *Amar, servir y esperar*, Acto III: «Porque acabemos los dos/ con necedad tan forzosa./ Vámonos de aquí, señor,» (vv. 178-179); *La francesilla*, Acto II: «Si no huyes, ten por cierto/ que no escapas de ser muerto.» (vv. 743-744); «Disimula, Feliciano.» (Acto II, v. 428) y luego «Camina, que te verán.» (Acto II, v. 527).

El gracioso protege el honor de su amo también apartándolo de *la locura del amor*, prefiriendo el amor de honor. Este tipo de consejos aparece sobre

todo en las de función referencial, es decir, cuando no dice directamente qué hay que hacer sino que habla de algún concepto. El amor loco, según él, es uno de los mayores enemigos de la honra.

En *Amar, servir y esperar* Andrés opina: «Quien anda por imposibles/ no está lejos de ser loco» (Acto II, vv. 175-176) y en el tercer acto persuade a su amo que escape de la dama «no de honor» preguntando:

¿Quién ha de tener paciencia  
amando tan locamente,  
para verla diferente  
del estado de inocencia?  
(vv. 183-186)

Un ejemplo semejante en *La noche de San Juan*: «¡Oh, amantes! ¿Qué atrevimiento/ perdona vuestra locura?» (Acto II, vv. 689-690). En *Las bizarrías de Belisa* incluso revela que impedir el amor loco es una de las funciones más importantes de sus consejos: «¿Qué mayor prueba/ de que el amor es loco/ sin los consejos, de la vida espejos?» (Acto I, vv. 371-373).

Los consejos referenciales más importantes que advierten el peligro de deshonra son, sin embargo, los que describen los varios tipos de mujeres. Según el gracioso, las mujeres «libres» son la mayor amenaza del honor del caballero joven. En *La discreta enamorada* hay una serie de largos diálogos del gracioso que se dedican a esta advertencia. Elegimos solamente las partes más interesantes:

Mujeres libres, señor,  
son siempre las más queridas,  
y aun iba a decir perdidas,  
pues han perdido el honor.  
Llora la mujer honrada  
el siempre injusto desdén  
del hombre que quiere bien;  
y a él no se le da nada,  
porque sabe que ha de estar  
pudriéndose en su aposento;  
pero cuando el pensamiento  
se pone aquí no hay burlar;  
que apenas con los enojos  
sacarás de casa el pie,  
cuando consolada esté  
con mil hombres a tus ojos.

**Magdaléna Kolmanová**

(Acto I, vv. 304-319)

Pescan honra, hacienda y fama,  
aunque cañas en efecto.  
¿No te afrentas que una cosa  
que a todo viento blanda,  
para estribarte sea  
enemiga poderosa?  
A tu hacienda pone cebo,  
de celos hace seda;  
pues ¿cómo que en hilo igual  
cuelgue un discreto mancebo?  
Lo que aquel sabio decía  
por las leyes, muy mejor  
por la mujer de amor  
ahora decir podía.  
Son como telas de araña,  
pescan moscas, débil gente;  
mas no el animal valiente,  
que las rompe y desmaraña.  
Afréntate de que yo  
te enseño el vivir.

(vv. 353-376)

En *Las bizarrías de Belisa* el gracioso admite que no es fácil encontrar las mujeres de honor.

Ah, señor, ¿cuántas de aquéstras  
que nos hacen gazapas  
con los ojitos de miz,  
tienen el zape en el alma?  
Las más ricas del honor  
quiebran tal vez y se pasan  
como mal papel, que deja  
en cada letra un mancha.

(Acto III, vv. 351-358)

Además de los varios tipos de mujeres de los que advierte, también hay una serie de rasgos de las mujeres con los que hay que tener cuidado. Se trata sobre todo de su inmensa imprevisibilidad. Véanse las opiniones del gracioso Gastón de *Quien ama no haga fieros* acerca de esta «problemática»:

Preguntaron a un letrado,  
como firmeza tendría

una mujer, y aquel día,  
después de haberlo estudiado,  
dijo, mil libros leídos,  
y advirtiendo en sus antojos  
como naciera sin ojos,  
y tapados los oídos.

(Acto III, vv. 286-293)

[son] las mujeres, si hay revuelta  
de celos de su galán,  
baile de a cuatro, que están  
con otro hombre a cada vuelta.

(Acto III, vv. 371-374)

Andrés, de *Amar, servir y esperar*, añade: «mas lo que una vez agarran/  
dificilmente lo dejan/ y fácil cuando se cansan» (Acto III, vv. 815-818).  
Encontramos también varias advertencias de la crueldad y astucia innatas  
de las mujeres:

Yo te digo  
que no hay vasos de veneno  
a los mortales sentidos,  
Teodoro, como los ojos  
de una mujer.

(*El perro del hortelano*, Acto II, vv. 1782-1785)

El gracioso Ramón dice en el primer acto de *El mayor imposible* «Todo  
pensamiento es vano/ contra ingenios de mujer» (vv. 599-600) y luego «que  
no hay valor en el hombre/ contra industrias de mujer» (vv. 623-624).

Se nota que el personaje del gracioso intenta apartar a su amo de la  
posible deshonra por las naturalmente engañosas e imprevisibles mujeres.

Ahora bien, sabemos cómo los consejos del criado protegen el honor del  
héroe y hay que tratar de responder la pregunta por qué existe esta  
protección en la relación de los dos personajes.

En primer lugar hemos de enumerar las razones internas, es decir, las  
que están directamente relacionadas con la obra misma. El gracioso protege  
a su amo sobre todo por ser absolutamente leal. Es una de las características  
básicas de este personaje-tipo que no deja de ser mencionada por los  
especialistas en la materia. Citemos por ejemplo las palabras de Pedraza

Jiménez: «su fidelidad hacia su señor no conoce descanso»<sup>5</sup> o de Ruiz Ramón: «la caracteriza la fidelidad al señor [a la figura]». La segunda razón de sus consejos protectivos proviene de otra de sus características básicas: la cobardía que a veces llega «hasta la exageración»<sup>6</sup>. Los dos personajes están tan estrechamente unidos que cada problema del caballero significa también una amenaza para su criado gracioso y, por tanto, éste se empeña tanto en evitarlo. No hay que recordar que la deshonra está vinculada también con la pérdida de la buena posición social, esto es, de la fortuna.

Las razones externas de este tipo de consejos las podemos buscar en el contexto extraliterario del teatro aurisecular. Como dice Ruiz Ramón (y otros críticos), la figura del donaire sirve «de puente de unión entre el mundo ideal y el mundo real, entre el héroe y el público»<sup>7</sup>. Este puente, sin embargo, no se construía solo para el éxito del teatro mismo. Según la teoría de Antonio Maravall, la introducción del personaje del criado gracioso en el teatro barroco tuvo el fin de «reconciliar» de cierta manera la capa baja con la noble. Se utiliza aquí la sabiduría popular del gracioso para romper «la barrera social de incomunicación entre estamentos altos y bajos»<sup>8</sup>. Aconsejando a su amo el personaje manifiesta cierto grado de «supremacía» pero, a la vez, es absolutamente leal y defiende el valor más importante de la época. Podemos decir, entonces, que una de las funciones de los consejos que protegen el honor del héroe es conservar los valores oficiales de la época.

## 5. Conclusión

La figura del donaire influye mucho en la trama por los consejos que da a otros personajes de la obra, sobre todo al héroe. Además de hacer avanzar

---

<sup>5</sup> PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. – RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. 1980. *Manual de la literatura española IV. Barroco: teatro*, p. 78. Tafalla: Cénlit Ediciones.

<sup>6</sup> ALBORG, Juan Luis, 1974. *Historia de la literatura española. Época barroca*. Madrid: Editorial Gredos, p. 291.

<sup>7</sup> RUIZ RAMÓN, *op. cit.*, p. 140. Se puede leer más acerca de las funciones mediadoras del gracioso en el estudio de Fernando LÁZARO CARRETER «Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope» (1992. In *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 3, Tomo I (*Siglo de Oro: Barroco, Primer Suplemento*) coordinado por Aurora Egido. Barcelona: Crítica, pp. 159-165).

<sup>8</sup> MARAVALL, José Antonio, 1977. Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros. *Ideologies & Literature Journal*, vol. 1, pp. 3-32, aquí p. 25.

la intriga, protege el honor del héroe, como uno de los valores más importantes de la época, y utiliza varios tipos de consejos para conseguirlo. El gracioso trata de apaciguar a su amo cuando éste es demasiado emotivo en público porque los sentimientos nunca deben ser más fuertes que la audacia del héroe. En segundo lugar, muchas veces le aconseja escapar, esconderse o disimular en situaciones de peligro ya que con su óptica realista ve que el caballero no es capaz de defenderse y pues su honra puede estar amenazada.

El criado también ayuda al héroe hablando de varios temas que se dedican a la vida amorosa. Advierte de la locura del amor que muchas veces lleva a acciones poco dignas del héroe y parece poseer una lista de los varios tipos de mujeres que representan un peligro para el caballero joven. Las peores, según él, son las «libres» que solo tratan de aprovecharse del hombre y son infieles lo que significa una deshonra inmediata para el héroe. La imprevisibilidad e inestabilidad de la mujer son las características más frecuentemente mencionadas por el gracioso a la hora de proteger el honor del caballero aconsejando.

Se pueden buscar las razones de esta protección tanto en las características intrínsecas del personaje del gracioso, concretamente en su lealtad y cobardía. Hay que buscarlas también en el contexto externo de las obras. El criado leal que aconseja y protege así la honra del héroe en la escena del teatro popular se puede percibir también como un recurso a la conservación de los valores de la época. El gracioso es una combinación de lo vulgar, sobre todo en su forma, y de lo alto en cuanto a los valores que defiende. Por lo tanto podía servir muy bien como un puente entre las varias capas sociales de la época y mantener así un cierto equilibrio en la sociedad.



# LA VOZ DEL HÉROE: ANÁLISIS MÉTRICO DE LOS SOLILOQUIOS EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

Jan Darebný  
(Universidad Masaryk de Brno)

En este texto me gustaría presentar mi reciente análisis del verso en soliloquios de los héroes —o mejor dicho protagonistas— de las obras teatrales de Lope Vega. He examinado en total 33 piezas (20 comedias y 13 dramas) escritas entre los años 1596 y 1631, eligiendo solo las que cuentan con un protagonista no colectivo.<sup>1</sup>

Primero hay que delimitar bien el significado de la palabra *soliloquio*. Según García Barrientos<sup>2</sup> se trata de una de las formas del diálogo dramático, es un diálogo sin interlocutor, oponiéndose al coloquio. Intencionalmente no hablo aquí del monólogo, porque en este tipo de diálogo no es necesario que no haya interlocutor: el personaje puede desarrollar un monó-

---

<sup>1</sup> En cuanto a la datación, géneros e identificación de los protagonistas sigo la base de datos Artelope (disponible en: <<http://artelope.uv.es>>); la mayoría de las fechas que encontramos allí proviene de la cronología de Morley y Bruerton (MORLEY, Sylvanus Griswold - BRUERTON, Courtney. 1968. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos) basada en el estudio cuantitativo del uso de formas métricas.

<sup>2</sup> GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. 2003. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis.

logo larguísimo en presencia de otros. Sin embargo, solo en el caso de soliloquio el que habla está solo en el escenario, hablando «consigo mismo» frente al público. García Barrientos destaca la convencionalidad e inverosimilitud del soliloquio. «En el teatro (el personaje) está ante el público y habla, sin duda alguna, para él. De esta orientación se deriva, claro, la función del soliloquio como expresión del *interior* (pensamientos, intenciones, afectos) y de la *verdad* del personaje, frente a las manifestaciones externas, más o menos embusteras, de su máscara social; función cuya importancia es de primer orden para la construcción dramática»<sup>3</sup>.

El objetivo del análisis ha sido conocer qué formas métricas utiliza Lope de Vega en los soliloquios del protagonista. ¿Pone de relieve el carácter peculiar de este tipo de diálogo utilizando una forma marcada, especializada, o lo deja perder en una tirada de versos continuos? Sus obras son polimétricas, es decir, hay variación de estrofas a lo largo del texto dramático. Ya en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* del año 1609 formula los siguientes postulados:

Acomode los versos con prudencia  
a los sujetos de que va tratando:  
las décimas son buenas para quejas;  
el soneto está bien en los que aguardan;  
las relaciones piden los romances,  
aunque en octavas lucen por extremo;  
son los tercetos para cosas graves,  
y para las de amor, las redondillas;  
(de Vega, 2003, vv. 305-312)

Muchos críticos han comentado el *Arte nuevo*. Escribe Montesinos en su artículo «La paradoja del “Arte nuevo”»: «El que la comprensión del Arte nuevo haya sido tan insatisfactoria se explica por su índole misma. Como escrito irónico, es un tornasol que da un color diferente según se mira.»<sup>4</sup> Frolidi dice a propósito:

En cuanto al Arte nuevo, se nos muestra como un garboso sermo horaciano, que contiene una elegante y socarrona sátira de los pedantes, sugerida a Lope por la conciencia segura del valor que posee su obra teatral, apoyada en una

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>4</sup> MONTESINOS, José F. 1989. La paradoja del «Arte nuevo». In SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (ed.), *Lope de Vega: el teatro I*. Madrid: Taurus, pp. 145-168, aquí p. 146.

ironía cuya finura constituye la última prueba, si fuera necesaria, de que el autor no fue el espíritu lego, sino un ingenio de primera magnitud.<sup>5</sup>

Es decir, los versos sacados del *Arte nuevo* no es posible tomarlos como un conjunto de normas. Ni propio Lope obedecía del todo sus consejos a lo largo de su trayectoria de dramaturgo. Además, la fecha de publicación del *Arte nuevo* es 1609 y la última obra del corpus que he analizado la escribió Lope en 1631, veintidós años más tarde; claro está que sus preferencias y gustos pudieron cambiar bastante dentro de una temporada tan larga.

Sin embargo, Lope sigue empleándolas algunas de las formas métricas mencionadas todo el tiempo y aunque su uso se especializa en algunos casos o se generaliza en otros, podemos encontrarlas, si no me equivoco, en todas las obras de este dramaturgo. Son por ejemplo romances o redondillas. Otras son más bien minoritarias, como los tercetos. Y hay muchas que quedan sin mencionar: lira, silva, octosílabos pareados o endecasílabos sueltos. Pues no resultan cosas tan claras como uno podría pensar a la hora de leer los versos citados del *Arte nuevo*; ya por ello no es posible considerarlos como un precepto estricto.

\*\*\*

Veamos entonces qué estrofas utiliza Lope de Vega en los soliloquios de sus obras. En mi análisis he tomado en cuenta primero el criterio distintivo entre el verso del *arte menor* y el del *arte mayor*. El primero —que tiene entre dos y ocho sílabas— podemos caracterizarlo como más familiar para el oído español; en las obras de Lope que he analizado se trata sobre todo del octosílabo, que, como apunta Quilis,

por constituir el grupo fónico mínimo se adecua perfectamente a nuestra lengua y constituye una constante métrica en la historia de nuestra lírica. [...] Es el verso por excelencia de nuestra poesía popular, de nuestros romances e incluso de nuestro teatro clásico.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> FROLDI, Rinaldo. 2002. *Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <<http://cervantesvirtual.es>>, p. 178.

<sup>6</sup> QUILIS, Antonio. 1978. *Métrica española*. Madrid: Alcalá, p. 54.

Por otro lado, el verso del arte mayor, que tiene nueve o más sílabas, se considera más culto y refinado. En el teatro de Lope nos encontramos predominantemente con el endecasílabo compuesto a la manera petrarquista. Esta distinción entre lo popular y lo culto es importante al observar el carácter de los soliloquios. Por último hay estrofas compuestas de ambos tipos de versos, como liras o silvas.

Otro criterio importante es si el soliloquio empieza o termina con algún cambio de forma métrica o si el metro altera dentro del soliloquio. A este propósito es preciso presentar los conceptos de *escena* y *subescena* según las define Diego Marín<sup>7</sup>: El cambio de escenas supone una mutación escénica con cambio de asunto o lugar y de personajes, mientras que con el principio de la subescena solo entran o salen algunos personajes. Es decir, la transición al soliloquio siempre va en mano con un cambio de subescena o escena, porque siempre está un solo personaje en el tablado. Sin embargo, no siempre altera la forma métrica en tales casos. Algunas veces el soliloquio está rodeado por ambos lados de cambios métricos (cambio bilateral); otras, el metro cambia solo antes de empezar o después de haber terminado el soliloquio (cambio unilateral), formando éste parte de la cadena estrófica siguiente o anterior, respectivamente; otras, el metro no cambia; y por último ocurre que la forma cambia dentro del soliloquio.<sup>8</sup>

En su trabajo, Diego Marín<sup>9</sup> divide las subescenas en varias categorías según situación dramática. A mí me sirven tres de ellas, que coinciden en la condición de agrupar los soliloquios bien de tipo factual, bien líricos o bien cómicos. Cada categoría la subdivide según las épocas en que fueron

---

<sup>7</sup> MARÍN, Diego. 1962. *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. Valencia: Castalia, p. 50.

<sup>8</sup> Para más información sobre la estructuración de las obras auriseculares según el factor métrico véase Vitse (VITSE, Marc. 1998. Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*. In CAMPBELL, Ysla (ed.), *El escritor y la escena VI. Estudio sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45-63). Para simplificar las cosas, no voy a describir las relaciones entre métrica y estructura dramática según este autor, porque resultan bastante complejas y sirven sobre todo a la segmentación de las comedias, lo cual no es mi propósito en este estudio. Basta con observar los cambios descritos anteriormente.

<sup>9</sup> MARÍN, *op. cit.*

escritas las obras: 1593-94, 1603-04, 1613-16 y 1630-34 y mide los porcentajes de respectivas subescenas en relación con la métrica.

\*\*\*

Como un resultado significativo puede considerarse el que la vasta mayoría de los soliloquios compuestos en verso del arte mayor vayan acompañados del cambio estrófico por ambos lados. Ocurre así porque la mayoría son sonetos (12 soliloquios en 9 obras), forma estrófica cerrada con el número constante de 14 versos. La segunda forma del arte mayor es la octava real (2 soliloquios); en un caso con el cambio bilateral, en otro con cambio dentro del soliloquio.

«El soneto está bien en los que aguardan», escribe Lope de Vega en el *Arte nuevo*. Consejo bastante vago y acertado a la vez. Según Diego Marín se trata de la forma más especializada de todas: Lope la utiliza sobre todo para los soliloquios líricos y en menor grado para los de tipo factual. Podemos decir, entonces, que se trata de una estrofa ideal para esta forma de diálogo dramático. Su carácter cerrado favorece el destacamiento de los versos recitados por un personaje solitario. Es el medio adecuado para la transmisión de un mensaje lírico, de las preocupaciones internas del héroe.

*El perro del hortelano* es la obra que contiene el mayor número de soliloquios del protagonista (6) y también de los sonetos, que son tres. La pieza fue escrita entre los años 1613-1615, entonces coincide esta época con la tercera de Marín. Es precisamente cuando aparece con la mayor frecuencia el soneto lírico. En *El mayor imposible* —obra de la misma época (1615)— aparecen dos sonetos del protagonista.

Lope aconseja utilizar octavas reales para las relaciones como forma más elevada que el romance. Efectivamente, Marín<sup>10</sup> halla el mayor número de estas estrofas dentro de la categoría de las relaciones puramente descriptivas. Sin embargo, en la tercera época crece su uso en los soliloquios con tensión dramática, pero en los líricos aparecen muy esporádicamente a lo largo de la creación de Lope. En el drama religioso *La fianza satisfecha* escrito probablemente entre los años 1612-1615, justo en la tercera época de Marín, aparece un soliloquio del protagonista en octavas con cierta tensión dramá-

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 46.

tica. Es, sin embargo, un tipo de soliloquio especial, ya que empieza con una estrofa de redondillas con las que termina el diálogo de Leonido, ya solitario, con el Cristo que acaba de desaparecer. El fin del soliloquio no está marcado con un cambio formal, la octava sigue. Por ello no destaca tanto como si fuera la forma privativa del soliloquio. Por otro lado, la serie de octavas que hallamos en un soliloquio de *La moza de cántaro* del año 1618 (revisada en 1625) está rodeada por ambos lados de redondillas y así se pone más de relieve el soliloquio.

La silva y la lira, que son combinaciones estróficas de endecasílabos y heptasílabos, no tienen lugar en los versos citados del *Arte nuevo*. Sin embargo, las podemos encontrar en las piezas de Lope, y también en los soliloquios, aunque solo en dos casos, por lo que no valen mucho los resultados. El primero es la obra *El esclavo de Roma* escrita aproximadamente entre los años 1596 y 1603, con lira; el segundo, *La niñez del padre Rojas* del año 1625, con silva. Según Marín<sup>11</sup>, Lope emplea muy escasamente la lira; en la primera época, que casi coincide con la datación de la obra respectiva, mide el mayor porcentaje de su empleo para los soliloquios con tensión dramática, presente también en nuestra lira. Por otro lado, la silva, escribe Marín<sup>12</sup>, la emplea Lope más tarde, «no aparaciendo hasta la tercera época». Muy poco la usa en soliloquios. La obra donde hallamos la única silva en soliloquio pertenece a la temporada entre la tercera y la cuarta época de Marín. Se trata de una tirada compuesta solo de endecasílabos.

Como dice Domínguez Caparrós<sup>13</sup>, «el heptasílabo es como un “quebrado” del endecasílabo [...]. En canciones a la italiana y en silvas se encontrarán principalmente los ejemplos de mezcla de heptasílabos y endecasílabos». Podemos decir, entonces, que el endecasílabo es una base de lira y de silva, así que es posible considerarlas como formas del arte mayor (y nuestra única silva lo es por completo). Los dos soliloquios están marcados con los cambios métricos bilaterales, al igual que todos los sonetos, pues los podemos meter en el mismo grupo según este criterio.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>13</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. 1993. *Métrica española*. Madrid: Síntesis, p. 147.

El hecho de que no haya más formas estróficas del arte mayor que se unan con el soliloquio heroico es también bastante significativo. Los tercetos y endecasílabos sueltos, para nombrar dos representantes, no parecen adecuados para este tipo de situación introspectiva. También Marín<sup>14</sup> los halla solo muy escasamente en los soliloquios y monólogos.

\*\*\*

Si enfocamos las estrofas o tiradas del arte menor, la situación parece ser inversa al uso del arte mayor, porque solo pocas veces se da el cambio métrico por ambos lados. Empezamos con la redondilla, que aparece en forma de soliloquio del protagonista en 9 obras. Se trata de una estrofa empleada muy ampliamente por Lope. En cuanto a los soliloquios, según observa Marín<sup>15</sup>, «la redondilla es preferida para el de carácter factual, con tensión dramática seria o efecto cómico, más que para el soliloquio sin efecto visible en la acción.» En las épocas posteriores, su uso está sobrepasado por la décima. En las obras que analizo yo aparecen redondillas en soliloquios heroicos en todas las épocas, mas no es mi propósito medir su uso cuantitativamente.

Lo que es importante es que en la mitad de los casos no hay cambio métrico al empezar ni al terminar el soliloquio. Es decir, el soliloquio no está destacado métricamente, así que confluye con los diálogos precedentes y siguientes, lo que provoca una ilusión de integridad. En el resto de los casos nos encontramos con esta estrofa en soliloquios marcados con un cambio métrico unilateral.

Por último, se trata de forma que en 5 casos sirve como un complemento de otra estrofa en un soliloquio común. Su función aquí es sobre todo transitiva: como ejemplo podemos nombrar la obra *La niñez del padre Rojas*, donde hay dos casos parecidos: en el primero seguimos el diálogo entre Simón, Gregorio y Constanza en redondillas; luego se queda solo Simón empezando su soliloquio en la misma forma. Solo después de tres estrofas

---

<sup>14</sup> MARÍN, *op. cit.*, pp. 55 y 60.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 12.

cambia la forma por décimas. En el acto tercero hallamos solo el último verso de redondilla formando parte del soliloquio, el resto está en silva.<sup>16</sup>

Otra forma del arte menor importantísima es el romance. Marín<sup>17</sup> advierte que se trata de forma empleada sobre todo en relaciones de tipo narrativo-afectivo, como es de esperar después de leer el verso de Lope «las relaciones piden los romances»; el uso para estas situaciones abunda en la primera época, pero más tarde se difunde su empleo también entre otras situaciones temáticas. En los soliloquios del protagonista, que son objeto de mi análisis, podemos encontrarnos con el romance solo en las obras escritas después del año 1610.

En cuanto al criterio de cambio métrico, el romance se caracteriza por tener la mayor proporción de cambios unilaterales. Hay 4 casos (del total de 7 soliloquios en romance por 6 obras) en que el romance sustituye otro metro al empezar el soliloquio y continúa también después, en la subescena siguiente. Situación inversa ocurre con uno de los soliloquios que continúa en el romance de la subescena precedente y con su fin termina también la tirada. Últimos dos soliloquios confluyen completamente en cuanto al metro con los diálogos que los rodean.

Un caso bastante especial entre las formas del arte menor es la décima. Dice Lope que «las décimas son buenas para quejas», que no nos revela mucho sobre su presencia o no en situaciones o en formas de diálogo diferentes. Según Marín<sup>18</sup> las emplea Lope de Vega más tarde, a partir de la segunda época, con una tendencia a crecer el porcentaje de subescenas en décimas en las dos últimas épocas. La primera obra con soliloquio del protagonista en décimas que he encontrado yo, *El perro del hortelano*, fue escrita entre los años 1613-1615, temporada que coincide con la tercera época de Marín.

---

<sup>16</sup> MARÍN (*Ibid.*, pp. 78-81) describe tales casos. Yo no clasifico los cambios según sus categorías, solo me limito a constatar que la redondilla es la forma que más frecuentemente aparece en algunos soliloquios con otras. Posiblemente ocurre así por el hecho de ser una de las formas más empleadas en general, junto con el romance. Sin embargo, yo no he encontrado ningún ejemplo similar con el romance.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 36.

Su uso predominante es para monólogos, especialmente el soliloquio lírico, bien con tensión dramática derivada de un conflicto íntimo u obstáculo exterior, bien con reflexiones más o menos conceptuosas sobre el tema del momento [...]. En esta función es el metro más usado después del soneto, al cual se aproxima bastante tanto por su ceñida forma como por el contenido.<sup>19</sup>

En mi análisis, cada soliloquio de décimas siempre aparece con algún cambio métrico que lo marca. Cinco veces se trata de cambio bilateral, solo dos veces es unilateral, pero es porque con la décima se empieza la obra. Así que se parece mucho al soneto también en este criterio distintivo.

Para terminar, solo menciono las demás formas del arte menor que he hallado en los soliloquios heroicos en las obras de Lope. Los resultados en este caso no son muy valientes por la escasa presencia de las quintillas, octosílabos pareados y el romancillo (todas estas estrofas las he hallado una vez). Más significativo es acaso el que las quintillas y los pareados estén en una obra, *Los embustes de Celauro*, del año 1600. Los dos soliloquios no van marcados con cambio métrico alguno. Por otro lado, el soliloquio en romancillo tiene el cambio bilateral.

\*\*\*

A modo de conclusión resumo en este lugar brevemente los resultados de mi análisis. El objetivo ha sido conocer el carácter métrico de los soliloquios del protagonista en 33 obras de Lope de Vega. Solo 20 piezas contienen algún soliloquio en que habla el héroe principal.

Las estrofas utilizadas podemos dividir las en las del arte mayor, menor, y compuestas de ambos tipos. Las compuestas tienen el carácter común con las del arte mayor, ya que los heptasílabos complementan los endecasílabos, así que las reúno en un grupo común. El resultado del análisis es que los soliloquios en arte mayor tienden a estar marcados con el cambio métrico por los dos lados. Las décimas, que son del arte menor, tienen la misma tendencia, pareciéndose por su naturaleza al soneto; este es la forma que más abunda. En todos los casos se trata de los soliloquios cerrados en que se pone más de relieve el mensaje, ya lírico, ya factual del protagonista.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 36.

## Jan Darebný

Por otro lado, la mayoría de los soliloquios en verso del arte menor confluyen con los diálogos que los rodean. Las redondillas no suelen estar cerradas y muchas veces aparecen en un soliloquio común con otra forma. La mayoría de los soliloquios en romance tienen el cambio unilateral solo en el principio, después sigue la misma tirada.

En suma, 22 soliloquios tienen el cambio bilateral y son sobre todo del arte mayor o décimas. 21 soliloquios aparecen con un cambio unilateral o ninguno y la mayoría de ellos son del arte menor, excluyendo las décimas.

Por último, las formas estróficas que examina Marín<sup>20</sup> y que según mis resultados no se adecúan para los soliloquios del protagonista, son los tercetos, los endecasílabos sueltos y la canción. Sin embargo, como se trata de estrofas poco empleadas en general, habría que trabajar con un corpus mucho más amplio para confirmar esta tesis.

Además, para hacer este estudio más valiente cabría observar también los soliloquios de otros personajes. Solo así sería posible describir suficientemente el verso de esta forma de diálogo teatral. Más interesante todavía sería comparar las preferencias métricas de Lope con las de otros dramaturgos del Siglo de Oro.

## Apéndice: análisis métrico en cuadros

Arte mayor	Personaje	v -	v	total	Métrica	¿Cambio?	Datación
La moza de cántaro	Juan	2375	2422	48	Octavas reales	Sí	1618, ¿1625?
La fianza satisfecha	Leonido	2099	2166	68	Red. + Octavas reales	Red. -- X, oct. X --	1612-1615
Los embustes de Celauro	Lupercio	2448	2461	14	Soneto	Sí	1600
El perro del hortelano	Teodoro	1174	1187	14	Soneto	Sí	1613-1615
El perro del hortelano	Teodoro	2247	2260	14	Soneto	Sí	1613-1615
El perro del hortelano	Teodoro	2563	2576	14	Soneto	Sí	1613-1615
El mayor imposible	Lisardo	467	480	14	Soneto	Sí	1615
El mayor imposible	Lisardo	2714	2727	14	Soneto	Sí	1615
Amar sin saber a quién	Don Juan	1077	1090	14	Soneto	Sí	1620-1622
El premio del bien hablar	Don Juan	1507	1520	14	Soneto	Sí	1624-1625

<sup>20</sup> *Ibid.*

La niñez del Padre Rojas	Simón	275	288	14	Soneto	Sí	1625
Contra valor no hay desdicha	Ciro	89	102	14	Soneto	Sí	1625-1630
El castigo sin venganza	Federico	1797	1810	14	Soneto	Sí	1631
El esclavo de Roma	Andronio	2104	2154	51	Soneto + Red.	Son. sí, red. X --	1596-1603

Combinación	Personaje	v -	v	total	Métrica	¿Cambio?	Datación
El esclavo de Roma	Andronio	1907	1960	54	Lira	Sí	1596-1603
La niñez del Padre Rojas	Simón	2091	2105	15	Red. + Silva	Red. -- X; silva sí	1625

Arte menor	Personaje	v -	v	total	Métrica	¿Cambio?	Datación
El perro del hortelano	Teodoro	1279	1328	50	Décimas	Sí	1613-1615
El caballero de Olmedo	Alonso	1	30	30	Décimas	Sí	1615-1626
El caballero de Olmedo	Alonso	2344	2373	30	Décimas	Sí	1615-1626
El mejor alcalde el rey	Sancho	1	60	60	Décimas	Sí	1620-1623
Por la puente, Juana	Don Diego	2042	2101	60	Décimas	Sí	1624-1625
Los embustes de Celauro	Lupercio	2546	2616	71	Octos. pareados + Red.	Oct. -- X, Red. X --	1600
Los embustes de Celauro	Lupercio	146	175	30	Quintillas	No	1600
La niñez del Padre Rojas	Simón	213	244	32	Red. + Décimas	Red. -- X, déc. sí	1625
La fianza satisfecha	Leonido	2099	2166	68	Red. + Octavas reales	Red. -- X, Oct. X --	1612-1615
La niñez del Padre Rojas	Simón	2091	2105	15	Red. + Silva	Red. -- X; silva sí	1625
Pedro Carbonero	Pedro	2061	2112	52	Redondilla	No	1603
La fianza satisfecha	Leonido	503	518	16	Redondilla	No	1612-1615
El perro del hortelano	Teodoro	842	889	48	Redondilla	No	1613-1615
Amar sin saber a quién	Don Juan	31	52	22	Redondilla	-- X	1620-1622
Por la puente, Juana	Don Diego	1324	1337	14	Redondilla	No	1624-1625
Amar, servir y esperar	Feliciano	969	981	13	Redondilla	No	1624-1635
La firmeza en la desdicha	Otavio	3136	3155	20	Romance	X --	1610-1612
El perro del hortelano	Teodoro	1688	1724	37	Romance	-- X	1613-1615
El valor de las mujeres	Carlos	802	809	8	Romance	No	1615-1616
Nadie se conoce	Lisardo	461	474	14	Romance	X --	1618

## Jan Darebný

La niñez del Padre Rojas	Simón	413	507	95	Romance	X --	1625
Contra valor no hay desdicha	Ciro	1407	1419	13	Romance	No	1625-1630
Contra valor no hay desdicha	Ciro	2288	2351	64	Romance	X --	1625-1630
El caballero de Olmedo	Alonso	1610	1659	50	Romancillo/endecha	Sí	1615-1626
El esclavo de Roma	Andronio	2104	2154	51	Soneto + Red.	Son. sí, red. X --	1596-1603

Leyenda: «cambio» quiere decir cambio métrico; X – es el cambio unilateral en el principio del soliloquio, – X en su final.

# **PAPELUCHO – HÉROE DE LA LITERATURA INFANTIL CHILENA**

*Ivana Macháčková*  
(Universidad Carolina de Praga)

## **1. Introducción**

Papelucho es el verdadero secreto de la literatura chilena, es el héroe para la mayoría de los niños y para muchos adultos de más de setenta años. Si este libro no perteneciera a la literatura infantil y juvenil —que para muchos sigue siendo una hermana menor de la literatura para adultos— seguramente sería más conocido, incluso en el mundo hispano. Como dice Alberto Fuguet: «Él que no sabe quién es Papelucho no ha sido niño, no tiene niños o simplemente no es chileno.» Papelucho es el héroe local nacido en Chile en la cabeza de la escritora Marcela Paz. Los libros acompañaron y vieron crecer varias generaciones en su país y todavía siguen siendo leídos. El primer libro escrito como el diario de un chico de ocho años atrae público desde las primeras páginas por su humor y su naturalidad. Luego de muchos años de ser un secreto privado de los chilenos empieza a ser reconocido y estudiado en otros países gracias a las traducciones y varias interpretaciones.

Los lectores de Papelucho son en su mayoría niños de entre ocho y diez años, crecen con el protagonista, le imitan y viven juntos sus secretos y aventuras, es su amigo. Papelucho con su buen corazón y sus travesuras

despierta el interés en la lectura y lengua, motiva a escribir los diarios de vida y despierta la fantasía e imaginación. Papelecho es uno de los primeros libros infantiles chilenos que podemos mencionar como el verdadero *bestseller*, un libro que pertenece a la categoría de los libros de literatura infantil intencional que fue escrita para los niños y eso le hace más importante.

## 2. La literatura infantil chilena de primera mitad del siglo XX

La literatura infantil chilena del siglo XX está basada en la fundación de la revista *El Peneca*, que fue dirigida muchos años por Elvira Santa Cruz Ossa, más conocida como Roxane. Ella y su hermana Blanca Santa Cruz Ossa fueron unas de las principales recopiladoras y difusoras de la literatura infantil en Chile. La revista que fue distribuida en muchos países latinoamericanos daba la posibilidad a los autores de cuentos, de poesía o de novelas cortas de publicar sus obras, las cuales fueron ilustradas por los mejores ilustradores chilenos de aquella época<sup>1</sup>.

Un hecho muy importante para la literatura infantil chilena fue la edición de los *Cuentos y adivinanzas* de Rodolfo Lenz en el año 1912. Los estudios de este lingüista, filólogo, lexicógrafo y folclorista alemán-chileno intentaron clasificar el mundo de los cuentos populares. Rodolfo Lenz promulgó el interés del estudio de este campo marginal de la literatura<sup>2</sup>.

Por otro lado, cabría resaltar el mérito de la hermana de la editora de *El Peneca* —ya mencionada— Blanca Santa Cruz Ossa, por su enorme contribución al desarrollo de la literatura infantil en Chile, gracias a sus *Cuentos Chilenos* y *Cuentos Araucanos*<sup>3</sup>, y principalmente por *El Negrito*, cuento de la colección *Páginas Infantiles*; obra que, debido a sus múltiples fotografías, nos otorga la maravillosa oportunidad de conocer el mundo cotidiano infantil alrededor del año 1918<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> PEÑA MUÑOZ, Manuel, 1982. *Historia de la literatura infantil chilena*. Santiago: Editorial Andrés Bello, pp. 15-17.

<sup>2</sup> BRAVO-VILLASANTE, Carmen, 1966. *Historia y antología de la literatura infantil iberoamericana, tomo 1*. Madrid: Doncel, p. 131.

<sup>3</sup> PEÑA MUÑOZ, *op. cit.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 23.

En los años veinte la literatura infantil y juvenil se convierte en un instrumento educativo y los autores intentan incorporar elementos didácticos y moralizantes en sus obras. Parece que gracias a eso los chilenos empiezan a traducir la literatura infantil europea y dirigen la atención a las leyendas nacionales. Entre los más importantes de la década se debe citar a Berta Lastarría de Cavero, escritora que se hizo famosa por ser autora de libros llenos de fantasía y mundos imaginarios, entre otros: *Lo que cuentan las hojas*, *Lo que cuentan las nubes*, *Lo que cuentan las olas*.<sup>5</sup>

Sin embargo, es la época de los treinta la que se debe denominar como la época de oro de la literatura infantil y juvenil chilena, porque en esos diez años es cuando se publica la mayor cantidad de libros para niños desde entonces hasta nuestros días<sup>6</sup>; y a su vez, es la época en la que se pueden encontrar los primeros libros de los autores más famosos de años posteriores, como Marcela Paz, Marta Brunet o Alicia Morel. En este momento, hemos de mencionar a Ernesto Montenegro, que es el autor de los famosos *Cuentos de mi tío Ventura*; y a Gabriela Mistral, primer personaje latinoamericano que obtuvo el Premio Nobel de Literatura, y que en esta década publicó también *Canciones de cuna* (poesía dedicada al público infantil) y *Los Derechos del Niño*<sup>7</sup>. En estos años aparecieron otras revistas para los más pequeños, entre otras las más famosas *El Abuelito*, *Campeón*. Por otro lado, nacen las primeras editoriales especializadas en la publicación de la literatura infantil como *Empresa Zig-Zag*, *Colegio* o *Splendor*<sup>8</sup>.

El autor más importante de los años treinta es Hernán del Solar, titular del Premio Nacional de Literatura, que fundó en el año 1946 Rapa Nui, primera editorial especializada exclusivamente en literatura infantil y juvenil. Hernán del Solar fue también uno de los más fructíferos autores, cuya obra para niños estuvo inspirada en muchas ocasiones por las novelas policíacas y cuyos libros están llenos de misterios y sorpresas<sup>9</sup>.

Los años cuarenta ya pertenecen a la editorial Rapa Nui, que como la primera dejó de publicar libro sobre Papelucho, pero también pertenecen

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>7</sup> BRAVO-VILLASANTE, *op. cit.*, p. 136.

<sup>8</sup> PEÑA MUÑOZ, *op. cit.*, pp. 37-39.

<sup>9</sup> BRAVO-VILLASANTE, *op. cit.*, p. 139.

a otra editorial llamada *Colegio*. En comienzo de estos años muy inquietos se fundaron nuevas revistas *El Cabrito* y *El Colegial*, que compiten con la primera revista *El Peneca*<sup>10</sup>. Esta época pertenece a las autoras más importantes en el mundo de la literatura infantil chilena – Alicia Morel, Marcela Paz y Ester Cossani.

Alicia Morel en el año 1940 publica su libro *Juan, Juanilla y la Abuela*; y más tarde dedica su tiempo a la escritura de los escenarios de las radio-novelas para niños Además de colaborar en la revista *El Peneca*, se convierte a la cara de la sección chilena de IBBY en 1968, en los años setenta publica muchos libros y a finales de esa década, en el año 1978, junto con Marcela Paz, publica *El Perico trepa por Chile*, libro de viajes para niños.

Otra autora, no menos importante que cabe destacar es Ester Cossani, la cual trabaja muy estrechamente con la editorial *Zig-Zag*, publicando allí sus *Leyendas de Quena* y *Leyendas de la Vieja Casa*, y también *Cuentos a Pelusa*, cuento que ella misma contó a su hija mayor. Sus obras se basan en su propia experiencia familiar. Su libro *Cuentos a Beatriz* del año 1957 está inspirado en las vidas de sus hijos.

A finales de los cuarenta, en 1947, se publica *Papelucho*, la obra de Marcela Paz que se va a convertir en uno de los libros más populares en la historia chilena.

### 3. Vida de Marcela Paz

Marcela Paz es el seudónimo de la autora más conocida de la literatura infantil chilena – su nombre nativo es Ester Huneeus de Claro. Entre otros grandes autores (Pablo Neruda, Gabriela Mistral o Isabel Allende) los chilenos deben estar agradecidos a Marcela Paz porque propagó la literatura chilena y como más propagó la literatura dedicada a los menores, toda una audacia hace setenta años cuando apenas se estaba estableciendo una forma de narrar especial para este público.

Nace a comienzos del siglo XX en el año 1902 (nació el 28 de febrero 1902 como se puede notar de su partida de bautismo como la segunda hija de Teresa Salas Subercaseaux y Francisco Huneeus Gana. Ella misma presenta en su carta biográfica escrita en el año 1969 que nació el 29 de febrero 1903 (el año 1903 no fue el año bisiesto). Después de su muerte en el año 1985

---

<sup>10</sup> PEÑA MUÑOZ, *op. cit.*, pp. 52-55.

aparece la fecha de su nacimiento el año 1904 que ya es bisiestro). En el año 1905 su padre Francisco Huneeus funda la *Compañía General de Electricidad Industrial* (Archivo Ediciones Marcela Paz S. A., Cronología de Ester Huneeus) en colaboración con padre de su futuro marido Raúl Claro Solar. Marcela Paz de niña quería ser monja y no paraba de leer en su tiempo libre (Entrevista con Paula Claro, 2008).

Ya en el año 1916 escribe su primer «libro» *La familia bestia bruta*, que consistió en un cuaderno donde coleccionó multitud de chistes y anécdotas que circulaban en la sociedad de aquella época. Sus primeros lectores son los compañeros de su padre (Archivo Ediciones Marcela Paz S. A., Cronología de Ester Huneeus). Dos años más tarde en la revista cinematográfica *La semana cinematográfica* se publica su primer artículo.

Cuando tiene veinte años se convierte en la segunda mujer en conducir un automóvil en Santiago, y dos años después, funda la *Sociedad Protectora de Ciegos Santa Lucía*, en la cual trabaja como secretaria hasta el año 1950, al mismo tiempo que se dedica a enseñar mecanografía y danza en la misma sociedad. A finales de los años veinte, en el año 1927, obtiene el Premio Sanidad por su cuento corto *Pancho en la luna*, y cinco años después, se publica su primer libro *Tiempo, papel y lápiz*. Es entonces cuando Marcela Paz empieza a enseñar a adultos en la universidad junto con su futuro marido (Archivo Ediciones Marcela Paz S. A., Cronología de Ester Huneeus).

Su novio, José Luis Claro, le regala el diario *Nestlé* (Archivo Ediciones Marcela Paz S. A., y Marcela ocupa su tiempo libre escribiendo; en esas páginas empieza a nacer su futuro héroe más conocido – Papelucho. Al principio todavía es un pequeño desconocido que sufre por el divorcio de sus padres. A mediados de los años treinta, su autora gana el premio bajo el seudónimo Paula de la Sierra, en la competición *Club Hípico* con su cuento *Soy colorina*. En 1935 se casa con el ya mencionado José Luis Claro Montes, con quien tendrá cinco hijos: Raúl, Marcela, Paula, Andrés y Francisco.

El año más importante de la vida literaria de Marcela Paz es 1947 cuando la editorial Rapa Nui de Hernán del Solar promulga el concurso en el cual su *Papelucho* del año 1934 recibe la posibilidad de publicarse. *Papelucho* se convierte en un libro muy popular y en los años siguientes sus lectores pueden disfrutar la vida de su héroe en once libros más.

En los años cincuenta Marcela intenta publicar la revista *Pandilla* en la editorial *Zig-Zag*, pero no llega a conseguir éxito alguno. A su vez,

Ivana Macháčková

abandona su alta posición en la *Sociedad Protectora de Ciegos Santa Lucía*. Con la ayuda de la autora española Carmen Bravo-Villasante, funda la *Sección Chilena de IBBY*, y en el año 1964 es proclamada como su primera presidente. Como ya hemos mencionado, en los años setenta escribe, junto con Alicia Morel, otro libro para niños *Perico treba por Chile*.

En el año 1982 obtiene el premio literario más importante en Chile *Premio Nacional de Literatura*, es la tercera mujer en recibirlo, después de Gabriela Mistral y Marta Brunet. El 12 de junio de 1985 Marcela Paz fallece en su hogar familiar, debido al cáncer de riñón que padecía (Entrevista con Paula Claro, 2008).

#### 4. Papelucho

Nota: Este diario fué encontrado en un basural y recogido por un ocioso que se puso a leerlo y lo ofreció a esta imprenta para su publicación

Así termina el primer libro de la serie de los libros papeluchescos cuyo héroe es uno de los personajes literarios más conocidos en Chile. El libro *Papelucho* es publicado por primera vez en el año 1947 en la editorial Rapa-Nui y hasta nuestros días se han vendido más de nueve millones ejemplares de la obra (Archivo Ediciones Marcela Paz S. A., parte: Historia de las historias de Papelucho).

Su autora dedicó a su personaje doce libros – *Papelucho* (1947), *Papelucho casi huérfano* (1952), *Papelucho historiador* (1954), *Papelucho detective* (1956), *Papelucho en la clínica* (1958), *Papelucho perdido* (1960), *Papelucho, mi hermana Ji* (1964), *Papelucho misionero* (1966), *Papelucho y el marciano* (1968), *Papelucho: mi hermano hippie* (1971), *Papelucho en vacaciones* (1972), *Papelucho: «¿Soy dixleso?»* (1974). En la literatura infantil chilena, es una de las obras mas importantes, es como una saga, *Papelucho*, marca unas generaciones.

En un principio, el personaje es mencionado a través del diario que Marcela Paz recibió como regalo de su futuro marido, allí escribió *Diario de un niño, Papelucho*, ya en el año 1934. José Luis Claro está muy estrechamente unido con el nombre del héroe; Marcela deriva el nombre *Papelucho* de su apodo *Pepelucho* (Archivo Ediciones Marcela Paz S. A., Datos importantes para conocimiento de todos). Sus cinco niños no fueron su inspiración como piensan muchos, porque el primer tomo sobre las historias de *Papelucho* nació cuando ella era soltera y sin hijos; y asimismo tampoco se inspiró en su niñez (Entrevista con Paula Claro, 2008). Marcela Paz revela el

secreto de la inspiración cuando obtiene el *Premio Nacional de Literatura* mencionando a su sobrino Francisco Cox Huneus. Este “descubrimiento” es cuestionable, porque Francisco, futuro obispo, nace en el año 1934, en el mismo año en el cual la autora escribe sus primeras notas sobre Papelucho en su diario (Archivo Ediciones Marcela Paz S. A. Algunas historias alrededor de Papelucho y la familia).

Papelucho es traducido a muchas lenguas mundiales – al inglés, francés, italiano, alemán, japonés, ruso, búlgaro, griego, checo, «mexicano», en últimos meses al tailandés y en la escritura Braille. *Papelucho y el marciano* es también la película animada que fue grabada al celebrarse sesenta años de la primera edición de Papelucho en el año 2007. Esta película también es la primera presentación del mundo papeluchesco en la República Checa, en el *Festival Internacional de Cine para Niños y Jóvenes* en Zlín fue presentada en el año 2008.

Existen también desde 2009 en audiolibros. En Chile en honor de Papelucho y en honor de la autora se fundan los jardines infantiles. Papelucho se infiltra a la lectura escolar obligatoria ya para casi tres generaciones de niños, existen agendas, libros para primeros lectores, historietas. Papelucho es el tema o la inspiración para muchos abecedarios, libros de texto y en su nombre se organizan y celebran competiciones y premios literarios.

*Papelucho* es un libro destinado directamente a los niños, como lo son por ejemplo otros libros conocidos en el mundo infantil como *Pippi Medias Largas*, de la sueca Astrid Lingren y que fue publicada dos años antes de *Papelucho*. Según la clasificación de los autores Pedro Cerrilla y Jaime García Padrino en su libro *Literatura infantil y enseñanza de la literatura Papelucho* pertenece en la categoría de literatura para los jóvenes porque ya tiene los rasgos característicos de este género (huidas de casa, aventuras con los amigos...) <sup>11</sup>.

Los libros están escritos de forma diaria por un chico de ocho años. En *Papelucho*, en el primero y más importante de todos los libros de la colección, se describe su vida desde el 1 de enero hasta el 16 de mayo; en definitiva, se trata de la descripción de setenta días más o menos continuos. El libro empieza con la explicación del chico sobre cómo y por qué empezó a escri-

---

<sup>11</sup> CERRILLO, Pedro – GARCIA PADRINO, Jaime (coord.). 1992. *Literatura infantil y enseñanza de la literatura*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

bir el diario y desde primeras páginas vemos excelente estilo de humor de la autora y su capacidad de empatía para atraer la atención del lector.

Lo que sucede es terrible. Muy terrible y anoche me he pasado la noche sin dormir pensando en esto. Es de aquellas cosas que no se pueden contar porque no salen por la boca. Y yo sé que mientras no la haya contado no podré dormir. Le pregunté a la Domitila, qué hacía ella cuando tenía un secreto terrible.

—Se lo cuento a otra— me contestó.

—Pero, ¿si es algo que no se puede contar a nadie?

—Entonces lo escribo en una carta.

—Tú no entiendes nada —le dije—. Es algo que no puede saberlo nadie.

—Entonces, escríbaselo a nadie— me dijo, y soltó la risa.<sup>12</sup>

Algunos días están más complejamente descritos – como por ejemplo el día 17 de enero, que está dividido en tres partes; o el 5 y el 6 de mayo están divididos en dos partes. No podemos olvidar que el día 15 de mayo aparece en el diario dos veces y otro día extraordinario es el 2 de mañana o el martes 18. Todas las excepciones permiten a los lectores observar más detalladamente el profundo mundo de un chico inquieto de nueve años.

Papelucho crece en Santiago de Chile con su familia en los años treinta o cuarenta aunque este hecho no se menciona explícitamente en el libro. El pequeño vive con sus padres, que interrumpen pocas veces su relato y si lo interrumpen lo hacen adoptando un papel de los padres rígidos y poco lejanos. Por otro lado, nuestro personaje tiene un hermano mayor, Javier, lo que el lector puede comprobar en los libros siguientes, y en la familia vive también la nena Domitila y la cocinera Gladys.

Papelucho es el chico curioso que quiere intentar todo lo posible, en su edad dispone con enorme sentimiento social, sus fantasías están basadas en los hechos reales que no es capaz de solucionar. En su escritura alternan pasajes donde describe la vida cotidiana, historias, diálogos o sus ideas. Su intención es escribir con el estilo culto – como él mismo dice pretende dejar la huella en un futuro.

A los lectores les sorprenden muchas veces los pensamientos más profundos que a los que les deriva, pero que por otro lado, muestran que Papelucho es el muchacho inteligente que no deja indiferente a nadie. Es

---

<sup>12</sup> PAZ, Marcela, 2007. *Papelucho*. Santiago: Ediciones Marcela Paz, S.A., p. 7.

notable que el chico de vez en cuando no entiende al mundo de los adultos y se lo explica a sí mismo de manera que nos sale la risa y cariño.

No me puedo dormir pensando en lo terrible que es la pobreza. Quiero decir que hay un señor Ruletero que se queda con toda la plata de mi papá y a veces con la de mi mamá, y lo más raro es que nadie hace nada por tomarlo preso. Parece que hace lo mismo con todo el mundo, porque ayer en la comida la tía Lala decía que ella le había dejado en el mes miles de pesos y la tía Erna que a ella le había quitado algunos, y así a cada una. Debe ser un señor muy millonario, y además yo me lo imagino como un ladrón elegante, y con dientes de oro, etc.<sup>13</sup>

Papelucho se ha transformado en un fenómeno cultural, donde el vocabulario y personajes del libro, se han incorporado en la vida cotidiana y si los chilenos abren las fronteras a ese héroe de doce libros cortos, Papelucho se puede convertir a un personaje de literatura infantil, por lo menos hispanohablante. La familia de Marcela Paz está haciendo el máximo para promover su herencia: contacta las editoriales en las ferias del libro en varios países, motiva los traductores para traducir el libro, deja abierto su archivo para poder estudiar la vida de la autora, invierte en nuevas páginas web, etc.

La situación actual de la literatura infantil chilena se mejora mucho en últimos diez años gracias al programa gubernamental Plan Nacional de Fomento Lector Lee Chile Lee y fundaciones dedicadas a su promoción como Había una Vez, Lectura Viva y Fundación La Fuente y labor de Colibrí de IBBY Chile y podemos esperar que los autores modernos van a crear o incentivar un nuevo personaje también tan completo pero más mundial como Papelucho.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 22.



# **REBELDES, ADOPTADOS Y TRANSGRESORES: LIBROS INFANTILES EN LA LITERATURA COLOMBIANA. BREVE RECORRIDO POR TEMÁTICAS REALISTAS**

*Lillyam González*  
(Universidad Carolina de Praga)

Infancia, valle ameno,/ de calma y de frescura bendecida  
donde es suave el rayo/ del sol que abrasa el resto de la vida.  
¡Cómo es de santa tu inocencia pura,/ como tus breves dichas transitorias,  
cómo es de dulce en horas de amargura/ dirigir al pasado la mirada  
y evocar tus memorias!

«Infancia», José Asunción Silva

La inocencia como punto de partida, como un espacio de la nostalgia y que marca la vida de los hombres es la manera en que José Asunción Silva describe la niñez. Pero los niños de la literatura infantil colombiana de su época distaban mucho de vivir en ese «valle ameno» que el poeta añora. Al menos así se leen y representan en la incipiente literatura colombiana de principio y mitad del siglo XX.

Son niños huérfanos y trabajadores, sin tiempo para asuntos infantiles. Niños desobedientes y altaneros que deben ser castigados. Unos pocos, tal vez como Silva mismo, pasan sus días en espacios cerrados, con adultos que

les ayudan a entrar en una sociedad ordenada donde el ambiente aparenta perfección, pero que si se apaga la luz o tan solo se mira por una ventana, el caos de afuera se hace presente, la realidad está allí, amenazante, esperando a sacar las garras.

No es que la literatura colombiana escrita para niños se limite a estos temas, no es así. Hay otros tantos ejemplos donde surge una niñez gozosa, festiva, que celebra su condición, pero, sin querer, la visión fatalista de la niñez, esa vertiente de la literatura romántica cultivada por Andersen, parece ser una de las desarrolladas con más éxito en Colombia, por encima de la fantasía, la novela de aventuras, el *non-sense*, el humor, y otros tópicos desarrollados por esta tipología de libros, o en ocasiones, se toman estas estrategias pero de trasfondo está presente la realidad colombiana, una realidad donde mantener la candidez de la niñez es un reto.

Hay algunos ejemplos contundentes que se inclinan por mostrar una niñez que explora su condición de *niño* durante la primera parte del siglo: Rafael Pombo, Víctor Caro, Oswaldo Díaz, Euclides Jaramillo, para nombrar algunos ejemplos. No obstante, la literatura infantil en Colombia a lo largo del siglo XX tuvo una presencia tímida en el continente si se le compara con otros países de la región como Brasil, Argentina, Chile o México, a tal punto que para algunos críticos especializados simplemente no existía o se resumía a textos aislados que no permitían hablar de un género consolidado.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En el artículo «Los conceptos de literatura infantil y juvenil, su periodización y canon como problemas de la literatura colombiana» (RODRÍGUEZ, Antonio Orlando. 2010. *Literatura Infantil y Juvenil Latinoamericana. De los orígenes a los años 70: algunos hitos y tendencias*. In *Actas y memorias del congreso iberoamericano de literatura infantil y juvenil*. Madrid: Fundación SM, pp. 66-79) se afirma que no hay una literatura infantil en Colombia sino apenas títulos aislados. En «La literatura infantil en pañales» (LONDOÑO, Patricia. 1985. *Boletín cultural y bibliográfico*. Núm. 4, Vol. 22. Disponible en: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol4/panales>> [cit. 10/07/2012]) se hace un reseña de los títulos publicados en los años ochenta con la conclusión que se está todavía ante una literatura incipiente. En el artículo «Una mirada a la literatura infantil colombiana» (TUSITALA. 1994. *Una mirada a la literatura infantil colombiana. Hojas de lectura Fundalectura*, 29/08/1994, pp. 18-19) del colectivo de estudios Tusitala expone argumentos similares: no hay una literatura consolidada para niños y cuestiona la escritura pensada únicamente para ganar un premio literario, estos son apenas algunos ejemplos pues hay más artículos sobre la misma situación.

Sin embargo, hay más autores que publicaron literatura dirigida a los niños, muchos de ellos sin reeditar y que para leerlos hoy en día se debe recurrir a los archivos y fondos documentales, o si acaso, algunos son presentados en antologías para niños. Estos escritores olvidados asumen particularidades de la literatura infantil colombiana —junto a los que se consideran clásicos exponentes de estos títulos— cuyos libros reflejan de qué manera se ha construido la literatura para niños y jóvenes en este país latinoamericano.

Así, reconociendo esta primera literatura puede comprenderse cómo se llega a una literatura que ha superado no haberse sentido representativa dentro del continente y que marca una fuerte relevancia regional a finales del siglo XX. Los títulos denominados trasgresores, renovadores o desmitificadores del género infantil colombiano salen al ruedo a finales de la década de los 80, entran con fuerza al mercado editorial colombiano y son celebrados por la crítica especializada, llegándose a afirmar que finalmente la literatura colombiana para niños «alcanzó su mayoría de edad»<sup>2</sup>.

La mayoría de edad le dio también un pasaporte que la hizo digna de incluirse en el resto de la producción latinoamericana, sus temáticas y contenidos superaron fronteras; desde entonces, es frecuente, que año tras año un libro colombiano aparezca en el listado de honor *White raven books* de la Biblioteca Internacional de la Juventud que anualmente presenta los libros más innovadores para niños y jóvenes publicados a nivel mundial<sup>3</sup>.

El último título colombiano en ese *listado de honor*<sup>4</sup> es *La luna en los almendros* (2012) de Gerardo Meneses Claro, libro que asume una

---

<sup>2</sup> El investigador de literatura infantil colombiana Carlos Sánchez Lozano denomina así a la literatura infantil de finales del siglo XX en Colombia en *Hitos de la literatura infantil y Juvenil Iberoamericana* (2012) en el capítulo correspondiente a Colombia (SÁNCHEZ LOZANO, Carlos. 2012. Hacia la mayoría de edad: una aproximación a los hitos de la literatura infantil y juvenil. In ROBLEDO, Beatriz Helena (comp.) *Hitos de la literatura infantil y juvenil iberoamericana*. Madrid: Fundación SM, pp. 73-91).

<sup>3</sup> Una veintena de libros han aparecido en el listado. El primer autor colombiano en 1997 con *El terror de sexto B* de Yolanda Reyes y el más reciente en 2013 con *La luna en los almendros* de Gerardo Meneses Claro.

<sup>4</sup> Así se expone en el catálogo: «Gerardo Meneses Claros describes the abrupt end of a childhood in gentle, unpretentious language, without dramatising the events. This moving story gives those most vulnerable, namely children, a clearly heard voice», versión del catálogo en línea.

perspectiva realista de la situación colombiana en medio del conflicto armado; presentándolo «sin un lenguaje pretencioso», «sin dramatizar los eventos» y mostrando la voz de los niños. Esta descripción —presentada en el catálogo de los *White raven books*— coincide con otros nombres que se corresponden con un modelo de literatura de corte realista que ha mostrado desde el punto de vista de los niños diversos aspectos propios del país, entre los que se cuentan temas aparentemente complicados de abordar como la violencia y el conflicto armado colombiano.

La anterior introducción sirve de antesala para entrar a exponer algunos elementos claves para entender el desarrollo de la literatura infantil colombiana y su particular modelo de descripción del mundo circundante a los niños y jóvenes lectores.

## **Aspectos claves para entender la literatura para niños en Colombia**

El primer asunto a tener en cuenta tiene que ver con la existencia de una literatura para niños, concebida para un público específico que necesita de materiales de lectura con unas características particulares, condicionadas por un grupo dominante que se dirige a ellos. Su origen estuvo señalado claramente como didáctico, con un destinatario definido que necesitaba aprender algo a través de un instrumento denominado libro. Ese “algo” podía ser desde un silabario para entrenarse en el código escrito hasta desembocar en temas que propendían a su formación integral.

Los libros y la lectura, preparaban a este destinatario para un otro momento de su vida, que desde la Ilustración se reconoció como mayoría de edad y cuya idea captó la atención de las recién constituidas naciones en América Latina. La literatura infantil que conocemos hoy proviene de esa mirada occidental del concepto de niñez ante el cual América Latina se ha ido acoplando, con un claro interés de construir un ciudadano latinoamericano que debe formarse desde su edad temprana para entender su condición<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Publicaciones dirigidas a los niños como *La edad de oro* (1889) editada y escrita por José Martí, evidencian el interés por educar un niño desde su construcción de identidad como latinoamericano y también que reconoce *lo otro*. Se propende a una formación integral que beneficiará el continente entero.

En el caso colombiano, esta idea tiene sus primeros visos durante la Colonia —con textos instructivos y preceptivos— y toma forma de literatura infantil en el principio del siglo XX —refiriéndonos a libros publicados—, con unos cimientos que se remontan a una tradición oral conjugada en aspectos indígenas, españoles y africanos.

El segundo elemento se relaciona con el objetivo de la literatura para niños en Latinoamérica y en el caso colombiano en particular, referida a dos finalidades concretas: la primera se enfoca en un objetivo de tipo didáctico y pedagógico, propio de los libros para niños (enseñar, dar ejemplo, contribuir al desarrollo del individuo y más importante, construir una nación) y la segunda con el objetivo de representar (la sociedad latinoamericana y sus costumbres) tal como lo hace la literatura en general.

En otras palabras, las finalidades de la literatura infantil toman en Latinoamérica una fuerte validez y estrategia para desarrollar un concepto de ciudadano americano, de establecimiento de una nación, una identidad para cuyo objetivo, los libros y la lectura, son uno de los instrumentos ideales para conseguirlo.

El tercer elemento resalta que estas finalidades parten de un proceso que se atiene a la importancia que tiene la educación y el concepto de *Niñez* en la agenda nacional. A medida en que el libro se vuelve un objeto más asequible y se empieza a concebir la lectura como un ejercicio que supera el didactismo con títulos que podrían gustar a este nicho de lectores, nace una industria y una tipología «infantil» que influye en la escritura, así como en la promoción de dichos títulos y tanto más en el oficio de la crítica literaria sobre estos libros.

El cuarto elemento refuerza la idea de que entre 1990 y 2012 la crítica ha ido acercándose a una arqueología del género infantil en Colombia que antes no había sido realizada de modo sistemático, cuyos resultados muestran que efectivamente si hay un volumen considerable de libros para niños y una reescritura de temas que han sido constantes. Ya en 1983, Rocío Vélez de Piedrahíta señalaba ciertas recurrencias en la literatura infantil colombiana, entre otras: la creación de una fantasía cercana al realismo mágico, el viaje como motivo narrativo, el topos selvático, la línea de inclusión de personajes de los cuentos clásicos o de la mitología indígena.

Esta línea de acción continúa en una evolución en la que algunos críticos colombianos de los libros infantiles como Yolanda Reyes y Beatriz Helena

Robledo, encontraron exponentes en donde la acción es mínima, inverosímil, recreada en lugares ajenos a la cotidianidad de los niños y tratada en un tono fatalista, sin rasgos de humor, cuestionando de alguna manera si esta literatura era del gusto de los niños.

Quizá por la presión de la misma crítica, desde la década de 1990 renacen entre las temáticas tradicionales algunos que se atreven a contar historias sin la solemnidad recurrente en otros títulos, o desde el mundo cotidiano y la contemporaneidad de los niños, dando paso a una nueva generación en donde hay licencia para ser transgresor.

En esa construcción distintiva, surgen líneas base: la recuperación de la herencia folclórica mestiza, los episodios del universo real-maravillo, la descripción de un topos latinoamericano que establece una relación —conflictiva o armoniosa— entre hombre y naturaleza, el uso de la parodia y la sátira como estrategia narrativa y el absurdo o *non sense* como expresión poética, es decir, la literatura infantil se valida desde los estudios literarios y se ha conseguido desligar parte del componente editorial, pedagógico, psicológico que rondaba sus orillas.

Dichas líneas características han definido una literatura en la que abunda la vida urbana y las problemáticas de la niñez y juventud del siglo XXI, destacándose a través de aspectos de la vida infantil y juvenil local y otros problemas propios de Latinoamérica tales como la emigración, el exilio, la marginalidad, etcétera.

Tal reconocimiento para configurar una literatura distintiva y universal desde este continente nos recuerda la afirmación de Ángel Rama en «Diez problemas para el novelista latinoamericano»: «cuando se descubre el complejo cultural correspondiente a la instalación en un lugar de la tierra en situación de dominado, se asume la plenitud orgullosa de esa pobre, única realidad, como condición constitutiva. Así pues tenemos que la única dimensión auténtica del *ser escritor es ser escritor latinoamericano*»<sup>6</sup>.

Lo auténticamente latinoamericano es quizá el tema principal en el que se desarrolla la literatura latinoamericana del siglo XX, el asunto atañe a otros campos del arte. La obra ensayística latinoamericana se concentra también en reflexionar sobre esa condición de continente nuevo que debe ajustarse al

---

<sup>6</sup> RAMA Ángel - SÁNCHEZ, Carlos (comp.). 2006. *Crítica literaria y utopía en América Latina*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, p. 5.

mundo occidental sin perder su norte, y tal relación la hace, como apunta Anna Housková, desde un espacio ligado a la identidad que es «problemático»<sup>7</sup> y cuya fórmula «civilización-barbarie» marca un modo de reflexión constante desde Domingo Faustino Sarmiento y sigue consistente en los pensadores latinoamericanos de fin del siglo XX. En este sentido «la literatura abandona el valor “americano” del espacio literario, lo que permanece es la identidad problemática y la existencia de lo heterogéneo, común a la literatura hispanoamericana a través del tiempo»<sup>8</sup>.

Algo similar parece ocurrir con los libros infantiles, correspondiéndose en esa expansión de paisaje-cultural-identidad constitutiva de la literatura latinoamericana, en dicho juego la literatura infantil colombiana, en especial la narrativa, ha ido entrando (en el sentido de validación por parte de la crítica) de modo relevante al grueso de la producción latinoamericana; así mismo, su existencia se ha legitimado a través de su inclusión en la crítica regional, en la que cada vez se reconocen mejor sus rasgos particulares.

Es decir, su reconocimiento surge de su relación con las características específicas de la literatura latinoamericana, de sus claves y de sus grandes interrogantes, complejidades y desmitificaciones; este devenir se corresponde con la tradición cultural y literaria del continente, es decir, la literatura infantil colombiana encuentra su voz en una búsqueda estética que confronta los títulos escritos, redimensiona las posibilidades y se lanza retomando su fuerza constitutiva perfilada en esos primeros textos. Aquí, de nuevo, encontramos la idea de Rama en cuanto a una «literatura joven» (refiriéndose a la literatura del siglo XIX latinoamericana) que sigue su camino para redimensionarse, en sus temas y problemas, como literatura moderna; podríamos establecer un paralelo similar con el desarrollo de los libros para niños y jóvenes que desemboca en los umbrales del siglo XX y XXI.

Apuntaba la especialista Lucía Borrero, que los libros infantiles representativos en Colombia de fin de siglo XX eran los libros que se habían apropiado de los códigos tradicionales de la literatura infantil y habían modernizado o cruzado líneas que se habían convertido en estereotipos de

---

<sup>7</sup> HOUSKOVÁ, Anna. 2010. *Visión de Hispanoamérica: Paisaje, utopía, quijotismo en el ensayo y la novela*. Praga: Universidad Carolina, p. 21.

<sup>8</sup> *Ibid.*

escritura. Es así como la mitología autóctona no cumple un papel de definir una nación, sino que sirve para afianzar la identidad del adolescente; el viaje real-maravilloso, se convierte en un viaje real en el que puede haber encuentros frente a frente con el mal, sin la compañía omnipotente de seres dadivosos que parecían no darle la oportunidad al protagonista de que se enfrentara con su propia realidad. Adicionalmente, la realidad no es plana, pasa a ser descrita, en lo posible *tal como es*, cercana al objetivo de los escritores costumbristas del siglo XIX, aunque y aquí complemento con la aseveración de Rama, alejado del pintoresquismo recurrente en los ejemplos decimonónicos.

La afirmación precedente es similar a lo que la novela latinoamericana afianzó a lo largo del siglo XX, las mismas discusiones son pues asumidas en estos libros y los autores parecen tener las mismas preocupaciones, o al menos van en la misma dirección. Todo lo anterior, nos lleva a pensar en una literatura, desarrollada principalmente en la narrativa, en la cual el lector debe encontrar sentidos más allá del que es explícito.

En cierta medida es en ese lugar en el cual se ubica la literatura para niños y jóvenes colombianos de principios del siglo XXI y que permite hacer una labor retrospectiva para encontrar que los temas y problemas de la literatura infantil se mantienen vigentes y son pares a los temas y problemas de la literatura colombiana y Latinoamericana.

### **Tipificaciones y particularidades en los libros para niños en Colombia (principios del siglo XX - 1940)**

Los textos para niños publicados desde principios del siglo XX hasta 1970, son de corte histórico o costumbrista, están dirigidos a un público en formación, es común que dichos textos tengan una constante y fuerte carga moral. Otros títulos acuden a la construcción de una mitología americana y en menor medida, recrean con elementos locales los cuentos maravillosos de tradición occidental. Muchos de estos libros no han sido reeditados, solo unos pocos se mantienen vigentes o son incluidos en antologías del género infantil. Los demás están relegados a bibliotecas especializadas y sólo se puede acceder a ellos en centros de documentación.

De estos nombres correspondientes a una primera literatura infantil<sup>9</sup>, la mayoría están narrados a través de un narrador omnisciente. Algunos de estos volúmenes no tienen un objetivo claro desde aspectos de su composición, otros son meras descripciones sin un argumento identificable a primera vista, otras son narrativa rimada, o preceptos didácticos o morales; en otros es difícil establecer por qué son textos para niños, en el sentido tradicional de esta tipología de libros. Aquí caben ejemplos como algunos cuentos de la escritora Eco Nely (1908) o de *El conejo viajero* (1948) de María Eastman.

De esta primera literatura es evidente el interés por establecer la historia nacional, caso de *Vida de Simón Bolívar para niños* (1930), *Retazos de historia* (1936) o *Historia en cuentos* (1953). En estos ejemplos encontramos un interés explícito de contar sucesos históricos usando estrategias de la narrativa. Ocurre algo similar con los *cuadros de costumbres*: la vestimenta, el uso del lenguaje, la música, la descripción detallada de los lugares y los personajes, con un interés del narrador de presentarlos como una foto de la época y propender a que el lector se sintiera reconocido en esos textos. En dichos títulos encontramos pues una forma de establecer una sociedad específica que se sobreentiende como colombiana y tiene unos rasgos particulares que la definen como tal y la inscriben en un espacio geográfico y cultural específico.

En la literatura que se sale de estos parámetros e indaga otros temas, hay en cierto modo una continuidad de la narrativa histórica y de costumbres. Sin nombrar casi nunca el lugar de la acción, se presenta la historia en un espacio rural, descrito como el lugar ideal, un punto intermedio que es el pueblo o aldea (un lugar de transición) y termina en una ciudad, en algunos casos innominada (espacio deseado). Es constante que cuando hay un final feliz es de tipo episódico, no hay un «para siempre» y al contrario, varias narraciones culminan con un castigo o con la muerte del protagonista, caso de cuentos como *Minero* (1948) y *La muñeca de Emma* (1916).

---

<sup>9</sup> Este punto se basó en un análisis puntual siguiendo algunos aspectos básicos de la *Morfología del cuento* (1928) de Vladimir Propp, profundizando en: la situación inicial, definición espacio temporal, composición de la familia, parte preparatoria, nudo de la intriga y desenlace. Los aspectos específicos analizados fueron: tipo de narrador, espacio temporal, aparición de personajes, constitución de la familia, situación inicial, introducción de intriga, momentos hasta el nudo, nudo y desenlace de la trama.

El espacio es cerrado, si la acción transcurre en el campo, por ejemplo, los límites están marcados explícitamente o se describen espacios domésticos en los que el niño (cuando el protagonista es un niño) puede desenvolverse sin peligro. Sin embargo hay otras narraciones que se salen del espacio de la casa y se sitúan en lugares de transición como un camino, albergue o escondite, como sucede en *El gato bandido* (1867).

En otras, la narración se concentra en la ciudad, pocas veces se nombra este lugar con nombre propio y a veces se dan pistas claras que permiten situar este espacio urbano en la capital Bogotá a través de las descripciones toponímicas, como en *Milagro de navidad* (1954).

En la medida en que el punto de partida de la narración está en un contexto de la vida urbana, ésta se presenta o bien, encapsulada en el espacio doméstico, en un mundo organizado y vigilado por la familia del niño.

En la mayoría de narraciones que suceden en el campo, este espacio se representa como el lugar ideal para una familia y un espacio vital para el niño, también ocurre así con algunos cuentos de animales que hacen presencia en este mundo ordenado. Es curioso como este espacio ideal surge de modo continuo en esta primera literatura, representando el campo y la ciudad como polos opuestos, ambos con características ideales pero insuficientes para ser un lugar de asiento definitivo: la vida rural es armoniosa, pero aburrida o sin futuro para el protagonista y la ciudad es un espacio depositario de los sueños de los protagonistas, pero así mismo un lugar donde no hay esperanza para cumplirlos, y se resume en una realización modesta de los sueños originales que motivaron la acción narrativa. *El conejo viajero* (1948) pertenece a esta tipificación.

Resalta también el modo en que se representa la niñez y la vida en familia. En varios relatos los niños son introducidos como un personaje investido de adulto o un niño que no puede serlo pues debe trabajar para sostener a su familia, es decir, se le reconoce como niño y se resalta que debe dedicarse a otros asuntos. En otros relatos, se presentan como niños que deben asumir pérdidas familiares, lo que acelera su adultez, o niños que actúan de modo independiente, sin que haya un tutor o personaje mayor que sea mediador en las motivaciones del protagonista. Algunos cuentos de María Eastman exploran estos aspectos.

Otra de las particularidades se encuentra en el rol que cumplen los animales y juguetes en algunos casos pues asumen temas trabajados por el realismo social desde la personificación y roles característicos de la reciente clase obrera, a través de este recurso esbozan el desarrollo de las ciudades, la migración y el gran desequilibrio entre las clases sociales.

El ejemplo más relevante sería quizá el cuento *El muñequero amotinado*, que describe una sublevación de los juguetes de una niña porque no les dan comida, el cuento muestra la tensión de clases y la demarcación de los roles según el estrato social.

Se destacan los cuentos de animales o juguetes que hacen críticas a la sociedad y los modelos sociales implementados. Por ejemplo: muñecos que se sublevan ante un ama perversa, animales que se niegan a trabajar o indagan y cuestionan la «necesidad de trabajar». *La gallina Nicaragua*, poesía infantil muy popular de Víctor Caro recoge esta cuestión, para citar un título representativo.

En las narraciones que tienen presencia en la ciudad y que retratan a la familia, encontramos, en contraste, un sistema constituido por la familia, con menores que viven bajo la tutela de sus padres y abogan por su bienestar. En cuanto a esto vale destacar que algunos cuentos parecerían ir dirigidos no solo a los niños sino a las madres, de hecho, parecen ser relatos encaminados a exaltar la emoción de los padres más que la de los niños mismos, *El osito azul* (1942), por ejemplo, muestra el duelo de una madre que ha perdido a su hijo.

Destaca también la poca aparición de la figura paterna, salvo algunas excepciones. Cabe destacar aquí *Los cuentos a Sonny* (1907) en el que el padre es quien narra los cuentos, es decir hay una clara evidencia del padre que quiere educar a su hijo.

Pero en otros la acción recae en la madre, la madre es la que aconseja, la que es cabeza de familia y que castiga, pero también es la que sufre la problemática social y afecta directamente al niño quien debe tomar decisiones drásticas para proteger a su mamá o en otros casos simplemente obvia el consejo de la madre y se vuelve un transgresor, es el caso del popular *Renacuajo Paseador* (1867).

En estos relatos, donde el protagonista transgrede y se va del espacio cerrado del hogar, es común que éste reciba una lección ejemplar y en ciertos

casos recibe un castigo por sus acciones, reforzando el corte moralizante de algunas de estas historias.

Con el anterior precedente, concentrado en los títulos que tratan de situarse en narraciones que muestran la realidad circundante, se encuentran varios aspectos que se alejan del imaginario de la narrativa tradicional para niños, evidenciando, de algún modo, que para desarrollar estas temáticas hubo cierta libertad o cierto modo de narrar en construcción que se vale de estrategias varias (del realismo social, del naturalismo, de la personificación) que pone en evidencia el desarrollo de una forma particular —incipiente, en muchos casos— de retratar la realidad que se aleja de la literatura de corte fantástica o maravillosa, de hecho, son pocas las hadas, los mitos y las leyendas reelaboradas al menos en este primer inventario de libros.

Hay un escritor un escritor consciente de que está escribiendo para niños, no es el niño quien decide qué va a leer, esta tarea la cumplen el mediador y el editor, quienes juegan un papel clave y visible en la literatura infantil. En otras palabras, la literatura como ideología, como signo que refleja el componente social, muestra, como expone Mijail Bajtin, «la conducta y la organización de los hombres y de las cosas»<sup>10</sup>, se vuelve un objetivo explícito en la literatura para niños colombiana.

Ese esbozo de temáticas complejas y la exposición de las problemáticas propias de la niñez —pero que abarcan también al resto del público lector— componen una tendencia que se ha desarrollado más y con mayores herramientas a finales del siglo XX.

## **Breve acercamiento a la literatura infantil del siglo XXI y a algunas de sus estrategias**

De los cambios principales en la literatura infantil de fin de siglo, es que aparece la narración en primera persona, el relato es presentado por el niño o el adolescente en un efecto velo que trata de mostrar la historia desde dos planos. Basado a veces en el juego de un narrador que cuenta lo que sabe pero cuyo lector puede llegar a saber más que el narrador mismo, el escritor aprovecha para representar la realidad al niño y ofrecer una lectura adicional al adulto que lee, o al niño que entiende los otros niveles de

---

<sup>10</sup> BAJTIN, Mijail. 1994. *El método formal en los estudios literarios: Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza Editorial, p. 46.

comprensión que presenta el texto. Esta literatura muestra varios estadios de la realidad, apela a la interpretación y a un ejercicio interpretativo que exige cierta participación del lector para acabar de armar el mensaje que transmite el texto.

Claro está que la denuncia no es uno de los objetivos fundamentales de esta literatura finisecular, más que eso es la reconstrucción y la exposición de un problema que atañe a la sociedad en general y que repercute directamente en los niños. Por esa misma razón trata de contenerse en decir nombres exactos y hechos concretos. Son libros que intentan recoger ejemplos de la realidad colombiana, ante lo cual el niño lector puede tener preguntas cuyas respuestas son respondidas o sugeridas a través de la literatura.

Por tanto, estamos ante unos libros que juegan y reinterpretan la realidad, que hacen uso de recursos estilísticos que permiten crear cercanía y alejamiento con el lector, así mismo, son títulos que desmitifican, parodian o resemantizan el código tradicional infantil para presentar uno nuevo donde hay cabida para lectores de todas las edades.

Hay varias estrategias usadas por los escritores para mediar entre el libro y el niño-joven-lector, se presentan a continuación tres de las estrategias más distintivas. La primera estrategia tiene que ver con el uso de elementos que van dirigidos al mediador (quien acompaña al niño en la lectura) y no al lector (asumiendo que es un niño de corta edad): En *Camino a casa* (2008), libro-álbum dirigido a niños pequeños y que narra la historia de una niña que realiza sus actividades cotidianas —algunas propias de la vida adulta como cocinar y hacer las compras— acompañada de un león, contiene un nivel de lectura que se relaciona estrechamente con la orfandad de la niña y con un padre ausente.

Si bien esta conclusión puede determinarse en una primera lectura, el libro posee otros elementos o pistas que increpan al lector. Por ejemplo, en una de las ilustraciones, hacia el final del libro, se presenta una imagen de la fotografía del padre de la niña, al lado izquierdo, en el suelo, hay una pila de periódicos en donde puede leerse claramente “desaparecido en 1985”. El anterior dato sugiere una nueva posibilidad de lectura que increpa al lector pues 1985 es una fecha significativa para la historia del conflicto armado colombiano, ya que en noviembre de ese año fue la toma del Palacio de Justicia por parte del grupo guerrillero M-19, y en dicho evento —sin profundizar aquí en las causas, consecuencias, pues sería tema para otro

texto— varias personas desaparecieron y todavía no está claro qué pasó con ellas. En resumen, el libro, si hace una representación del padre ausente, pero también muestra por qué el padre está ausente, enfocándose en una realidad que en Latinoamérica está ligada con los conflictos internos de cada nación.

La segunda estrategia presenta la situación ficcional al lector pero el autor presenta una nota aclaratoria donde expone que la narración parte de hechos reales. En *Los agujeros negros* (2000), se narra la búsqueda de un niño que quiere rearmar los recuerdos fugaces que tiene sobre la vida de sus padres, quienes fueron asesinados años atrás por un grupo armado inominado en el libro. La situación se desarrolla de un modo simple y sencillo de comprender sin profundizar en los detalles, pero en la introducción, el escritor nos da pistas para entender mejor de qué va el cuento. De nuevo hay un interés en que el lector adulto dé un sentido más completo a lo que está leyendo.

La tercera estrategia usa la estratagema de un narrador que puede ser un niño o un joven, que tiene el poder de enunciar sus pensamientos sin censura, pues para eso es una persona en formación. En *El gato y la madeja perdida* (2013), por ejemplo, la niña protagonista expone su punto de vista sobre la situación política y social a mediados de los años ochenta. Se repite la misma cuestión en *El sol de los venados* (1993) o en *Cuchilla* (2000), que sin tratarse de modo directo sobre el conflicto armado, el narrador expone en algunos momentos su impresión sobre algunos aspectos de la realidad nacional. Por supuesto los libros anteriores pueden leerse simplemente como una novela para adolescentes, pero son susceptibles de ser leída por otro tipo de lector y encontrar nuevos sentidos.

Estas son tan solo tres estrategias que pueden ubicarse en la literatura posterior a 1980 y encontrar similitudes en otros libros de la misma época, así como otros tantos recursos que se reconstruyen y dinamizan en varios libros representativos que merecen ser estudiados a fondo.

Del tono humorístico y pícaro de Rafael Pombo a la narrativa actual para niños hay un camino largo, en donde la principal constante ha sido la de escribir libros que partan de temáticas propias y, de algún modo, originales para desde allí elaborar un texto cultural que definiera lo que significa para un niño —o lo que significa para un adulto— vivir en un país que no se comprende y en variadas ocasiones simplemente se imagina.

Así las cosas, la literatura para niños en Colombia, aunque le ha apostado a la creación de universos míticos, no ha logrado cosechar una tradición vinculada a estas temáticas, sino que ha decidido irse al otro lado del río para construir relatos que vinculan al niño con la realidad cotidiana y circundante.

Es claro también que la tradición literaria en Colombia se ha concentrado en algunos momentos en exponer la realidad, algunas veces de modo tan explícito y testimonial que se sale del espectro de lo específicamente literario. La *novela de la Violencia* (apelativo para obras colombianas escritas a mediados del siglo XX que tratan este tema) cobija ejemplos que no pasan de ser testimoniales y que buscaban la narración sin arandelas. «El hecho histórico prima sobre el hecho literario. Se trata de textos testimoniales y/o de denuncia, en los que la inmediatez de los sucesos, el dolor reciente o la rabia viva, y la urgencia del testimonio difumina la intención literaria», escribe el crítico colombiano Oscar Osorio<sup>11</sup> refiriéndose a algunos de estos títulos.

Esa misma descripción, cubre a la mayoría de los libros testimoniales de finales del siglo XX en Colombia y a algunas de las obras de ficción que se han producido en ese mismo lapso de tiempo. Las obras de ficción —que juegan con el documento, pues muchas parten de hechos verídicos—, no han dejado tampoco de lado el retrato de la violencia: *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco; *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo; *Satanás* (2002), de Mario Mendoza, por nombrar algunas novelas, refuerzan la idea de retratar con crudeza una violencia de la que es cada vez más difícil escapar, pues, a diferencia de las otras «violencias» vividas en Colombia, las de ahora están cada día en los medios de comunicación, golpean a los centros urbanos y se complejizan a través de la voz de víctimas y victimarios.

Mientras que autores de ficción se inclinan por el melodrama para dar sentido a la violencia social y política (Segura 2007) los libros infantiles han apostado por escribirla desde diversas estrategias y vertientes diferentes al discurso oficial y al de los medios de comunicación hegemónicos. En conse-

---

<sup>11</sup> OSORIO, Óscar. 2006. Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva. In *Poligramas*, vol. 24. Cali: Universidad del Valle.

**Lillyam González**

cuencia, la literatura infantil puede servir para entender la nación imaginada, advertir una consciencia sobre la escritura de parte del autor, en la que entran en juego los procesos lectores de la población infantil y el impacto en la población adulta que interviene como mediadora entre el libro y el lector.

No se quiere sugerir que el libro infantil en Colombia vaya por buen camino, pero sí se quiere señalar cómo la calidad de esta producción se ha visto influida por la serie de temáticas que la impregnan y el modo y estratagemas que los escritores han encontrado en la literatura para poderla mostrar a los niños, y desde allí, sentar la base de un tópico que no ha tenido mayor relevancia en otro tipo de producción editorial en Colombia en las últimas décadas, donde la denuncia suele ser más explícita y perecedera.

# **ÉROES Y ANTIHÉROES DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA EN CONTRA DE LA RETÓRICA OFICIAL**

*Lucie Coufalová*  
(Universidad Masaryk de Brno)

## **1. Introducción**

Antes de empezar, hay que subrayar que el presente trabajo no pretende hacer un análisis exhaustivo de todas las obras con motivos de la Revolución mexicana, debido a la extensión de la ponencia y a la dificultad de conseguir algunas de las piezas pertenecientes al mismo período y la misma temática aquí analizados. Lo que se pretende pues, es ofrecer un acercamiento a la imagen de la Revolución en el teatro actual y asimismo a las similitudes entre la actualidad y los héroes y antihéroes revolucionarios de los que se sirvió la dramaturgia mexicana de la última década para combatir la retórica oficial del régimen. Ahora son los intelectuales los que resucitan los viejos mitos para luchar tanto contra el nacionalismo estatal como contra el neoliberalismo alienador.

De cara al teatro hay que tener presente que las obras nacen en una situación política, económica y social concreta. Parece acertada la opinión de Frank Dauster (1993) de que las obras nacen en la sociedad e intentan influir en ella, lo cual no es nada fácil de analizar. Sin embargo, siempre hay

que pensar en la época cuando una obra fue escrita y con qué propósito, ya que la literatura nace en una sociedad dada con el fin de cambiar algo. El caso del teatro es aún más complicado, ya que tenemos que tener en cuenta el hecho que aparte de haber un texto escrito, el teatro se transmite mediante la representación. No obstante, no es éste el lugar para divagaciones acerca de la función del teatro en la sociedad y la especificidad de la representación. Rodolfo Obregón<sup>1</sup> escribía en *Repertorio*: «México es un país obsesionado con su historia, y esta obsesión difícilmente puede exponerse en un sitio más adecuado que el escenario». Sin embargo, dejemos de lado si el teatro es o no el sitio más idóneo para tal hecho y conformémonos simplemente con que el teatro es uno de los canales para hablar de la historia o de la actualidad.

El trabajo comienza con una breve introducción al contexto histórico mexicano de la última década del siglo pasado y el primer decenio del presente, con lo que se pretende preparar el terreno necesario para analizar las piezas en cuestión, es decir, *Espinazo: tragifarsa* de Juan Tovar, *Lascaráin o la brevedad del poder* de Flavio González Mello y *Cayendo con Victoriano* de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, para después intentar encontrar un significado común a las tres. También David Olguín aportó otras dos piezas para la reflexión sobre el pasado de su pueblo con *Clipperton* (2005) y *La lengua de los muertos* (2009), sin embargo, éstas, dada la dificultad de conseguirlas, quedarán fuera de este análisis.

## 2. El contexto histórico de un México entre dos siglos (1990-2010)

La década de los noventa fue muy importante para México, que tras la crisis de los años ochenta, borró la distancia económica, política y cultural frente a Estados Unidos y partió rumbo al comercio internacional. De esta manera, el nacionalismo revolucionario tan característico de las décadas anteriores quedó carente de sentido. En el año 1992 se dio por acabada la reforma agraria, sin embargo, la agricultura mexicana seguía siendo atrasada y la mayoría de los campesinos vivía en condiciones pésimas. Además, una gran parte de los agricultores eran indígenas (un 9% de la población total) que

---

<sup>1</sup> OBREGÓN, Rodolfo. 1994. Qué viva Cristo Rey... y la Tradición del teatro histórico mexicano. *Repertorio*, Querétaro, vol. 32, p. 47.

aunque se trasladaran a las urbes, seguían marginados de la sociedad, siendo el problema social —sobre todo la desigualdad en los ingresos— uno de los mayores problemas de México. En la década de los ochenta, la mitad de la población vivía en la pobreza o pobreza extrema, concentrada sobre todo en el sur del país y en el sector agrícola, y no es que la situación haya cambiado mucho en las décadas posteriores. No obstante, Lorenzo Meyer<sup>2</sup> considera que en el año 1982 se acabó la postrevolución y después se produjo también un cambio en el sistema político:

Hasta entonces la legitimidad en el sistema político se había basado no en los resultados del proceso electoral sino en la capacidad de la presidencia para responder parcial pero positivamente a las demandas materiales de todos los actores políticos organizados. Se trataba de demandas contradictorias —de empresarios y sindicatos, de agricultores privados y ejidatarios, de clases medias y de grupos marginados— pero armonizadas por un poder ejecutivo que disponía de recursos suficientes, pues él manejaba la economía. Sin embargo, a partir de 1985, y forzada la falta de recursos, la elite política inició el cambio de modelo económico y el gobierno fue cediendo al mercado, es decir, al capital privado nacional y extranjero, la asignación del grueso de los recursos económicos.

Desde Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988), hablamos de gobiernos neoliberales, dirigidos por los *tecnócratas* con estudios de doctorado adquiridos en Gran Bretaña o Estados Unidos, pero sin experiencia en la política.

Las políticas neoliberales comenzaron a acentuarse a mediados de los años ochenta. Se puede señalar que los niveles de pobreza, violencia política y exclusión no cesaron en México y América Latina. Por el contrario, éstos se incrementaron en todo el conjunto de la región en el último decenio del siglo XX, entre otras razones por la aplicación de las llamadas políticas del ajuste estructural.<sup>3</sup>

Cuando Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) asume la presidencia, se encuentra con un México con una alta tasa de desempleo, una considerable deuda externa e inflación, pero sobre todo un decadente nivel de vida y po-

---

<sup>2</sup> BERNAL, Ignacio - MEYER, Lorenzo. *Historia general de México*. México: Colegio de México, p. 938.

<sup>3</sup> SANTANA, Adalberto. 2007. La Revolución Mexicana y su repercusión en América Latina. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, nº 044. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 103-127, aquí p. 123.

der adquisitivo de los sueldos reales. México se empieza a abrir entonces al libre comercio y se adentra en el mercado globalizado, firmando el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá, lo cual favorece la entrada de capital extranjero.<sup>4</sup>

No obstante, la situación no mejora. Sigue habiendo gran tensión social, desaparecen pequeñas y medianas empresas, dando lugar a la aparición de unos pocos empresarios importantes con gran influencia sobre la política, como Carlos Slim. A ello hay que sumarle que aumentan el paro y la emigración y hay una gran desigualdad de ingresos. Otro gran problema mexicano es el narcotráfico que tiene sus orígenes ya en el porfiriato y vivió su mayor auge durante la presidencia de De la Madrid.<sup>5</sup> El ocaso del gobierno de Salinas de Gortari se caracteriza además por gran violencia política, ya que surge el Ejército Zapatista de Liberación Nacional y es asesinado el candidato presidencial del PRI Luis Donald Colosio. Aumenta la desconfianza en los mercados financieros y se producen fuga de capitales, especulaciones y devaluaciones del peso. Así que el triunfo de Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000) tiene un sabor agridulce, ya que México entra de nuevo en crisis. Durante el sexenio de Zedillo se acabó, en 1997, oficialmente con el reparto agrario. El neoliberalismo continúa después con Vicente Fox de Quesada (2000-2006) cuando siguen aumentando la pobreza y la desigualdad social y progresa la emigración. Asimismo se da el auge de la economía gris. Fox fue candidato del Partido Acción Nacional (PAN) y el Partido Verde Ecologista de México, lo cual demostró el agotamiento total del sistema político mexicano, ya que tras 71 años ocupando la silla presidencial, el PRI no consiguió reunir los votos necesarios.

---

<sup>4</sup> BOLÍVAR MEZA, Rosendo. 2008. *Historia de México Contemporáneo II*. 3.<sup>a</sup> ed. México: Instituto Politécnico Nacional.

<sup>5</sup> Sobre todo se cultivan la marihuana y el opio. En la actualidad hay siete grandes cárteles que no se dedican solamente al comercio de la droga, sino a todo tipo de actividades delictivas, entre ellos el tráfico de personas. Según la CIA hay telarañas complicadas de complicidades entre los criminales y los funcionarios mexicanos. Los grandes cárteles tienen cierta independencia económica y suficiente armamento proveniente de Estados Unidos para que sean capaces de defenderse. Además se trata de grupos perfectamente organizados.

RESÉNDIZ, Francisco. *Siete grandes cárteles de la droga operan en México: PGR*. México: La Crónica. 28/12/2005, [cit. 12/07/2012].

La oposición al Partido Revolucionario Institucional (PRI) surgió a finales de la década de los ochenta, dado que por culpa de la corrupción política, de las irregularidades electorales y protestas durante los sexenios de De la Madrid y Salinas, la gente empezó a desconfiar del partido oficial. En algunos Estados, tras 60 años de supremacía total del PRI, ganan candidatos de otros partidos políticos (el PAN o el Partido de la Revolución Democrática, PRD). Con Zedillo en la silla presidencial, el PRI sigue perdiendo en popularidad y en 1997, por primera vez desde su existencia, no consigue el 50% de los votos necesarios para tener la supremacía en el gobierno. La Jefatura del Gobierno la asume Cuauhtémoc Cárdenas, propuesto por el PRD.

El PAN propuso también a Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012) que se enfrentó a Andrés Manuel López Obrador propuesto por el Bien de Todos (PRD, Partido del Trabajo, Convergencia). Sin embargo, las elecciones no fueron del todo transparentes y hubo que recontar el 11% de los votos, dada algunas anomalías descubiertas. Se dio una intervención ilegal de Fox y otras tantas irregularidades. La victoria de Calderón fue muy poco convincente, ya que la diferencia con respecto a López Obrador fue tan sólo del 0.56%. El segundo mencionado no reconoció el nombramiento de su rival y empezó a prepararse para las elecciones de 2012.

### **3. La imagen de la Revolución en las últimas dos décadas del teatro mexicano**

Respecto a la producción teatral, habría que mencionar que durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari aparecen *El jefe máximo* (1990) de Ignacio Solares, *¡Que viva Cristo Rey!* (1990) de Jaime Chabaud, *Bajo tierra* (1991) de David Olguín, *Fort Bliss* (1992) de Juan Tovar y *Entre Villa y una mujer desnuda* (1993) de Sabina Berman. El régimen de Ernesto Zedillo Ponce de León fue testigo de la aparición de *Perder la cabeza* (1995), otra de las piezas de Chabaud y de *Vicente y Ramona* (1996) del maestro Emilio Carballido. La relativa tranquilidad después de la crisis no suscitó la necesidad de hacer renacer a ninguno de los héroes revolucionarios, así que hasta el sexenio de Vicente Fox no encontramos ninguna obra digna de mención.

No obstante, durante la presidencia de Fox y después también en la «era calderoniana», vuelven a aparecer piezas teatrales de autores que no temen comprometerse políticamente y aprovechan los motivos de la Revolución

Lucie Coufalová

para comparar la situación actual con la de un centenar de años atrás. Y es que, según Adalberto Santana<sup>6</sup>:

En los primeros cinco años del siglo XXI, con la ampliación de la democracia formal y representativa a través de un sistema de partidos, la legitimidad ya no se justificaba en un discurso revolucionario. Por el contrario, a mitad de la primera década de dicho siglo, en las palabras oficiales se procura ya no venerar a los héroes tradicionales con una clara imagen antiintervencionista, como los Niños Héroes, defensores de la nación frente a la intervención estadounidense de 1847, a Benito Juárez, a Francisco Villa o a Emiliano Zapata. Para ese momento casi únicamente se ponderaban básicamente las virtudes del libre mercado. Los gobiernos de Zedillo y Fox fortalecieron la política privatizadora de beneficiar a las empresas transnacionales. En concreto, su proyecto era fortalecer el neoconservadurismo, minar la potencia del Estado, llevarlo a su mínima expresión y, por lo tanto, aniquilar con ello diversas expresiones culturales y artísticas nacionales y populares que surgieron como los mejores productos de la Revolución Mexicana. [...] lo que se estaba haciendo por parte del gobierno neoconservador era concluir la fase de participación del Estado y de amplios sectores sociales en las fiestas populares que en México de manera oficial celebraban el inicio de la Revolución Mexicana.

Santana menciona pues los intentos de los actuales regímenes políticos mexicanos por desprenderse de los vestigios de la Revolución, lo cual actuó como una brecha para abrir fuego en la escena teatral. Parte de la dramaturgia mexicana no comparte la retórica del régimen político y se sirven de héroes y mitos de la Revolución para darles un trasfondo histórico a los acontecimientos actuales similares a aquellos de la época del Centauro del Norte, el Caudillo del Sur, Victoriano Huerta y Álvaro Obregón, entre otros. Así que a pesar de que durante una década, el tema de la Revolución mexicana prácticamente no se viera reflejado en el teatro, todos esos cambios políticos, económicos y sociales tratados más arriba tienen su repercusión en la literatura, dentro de la cual tiene un lugar específico también el teatro.

Fue la situación durante la presidencia de Fox la que volvió a despertar el interés de los dramaturgos mexicanos por el tema de la Revolución. En 2005 aparecen *Lascruáin o la brevedad del poder* de Flavio González Mello y *Clipperton* de David Olgúin. Este último se hizo notar también en el siguiente sexenio, el de Felipe Calderón, con *La lengua de los muertos* (2009).

---

<sup>6</sup> SANTANA, *op. cit.*, pp. 125-126.

En el mismo período presidencial aparecen también *El espinazo* (2008) de Juan Tovar y *Cayendo con Victoriano* (2010) de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio. «Así el espacio teatral es invadido por las grandes tendencias del espacio social cuyo mensajero e intérprete no es otro más que el espectador a la vez motivado por el espectáculo y motivador para éste».<sup>7</sup>

#### **4. «Aquí vive el presidente, el que manda vive enfrente»<sup>8</sup>**

Conforme se iba acercando el Bicentenario de la Independencia y asimismo el festejo de los cien años desde el comienzo de la Revolución mexicana, se hacía más urgente, muy a pesar de la retórica oficial, reflexionar sobre el presente partiendo del pasado. Así aparece de nuevo el Centauro del Norte cabalgando con su División, Victoriano Huerta con sus maquinaciones y trabas con los gobiernos de Estados Unidos y otros personajes y mitos de la Revolución. El análisis se centrará primero en Juan Tovar.

Ambientada en el Teatro Nacional de Espinazo, Nuevo León, en el año 1928, *Espinazo* narra una entrevista entre Plutarco Elías Calles y el Niño Fidencio, de quien se dice que tiene contactos en el más allá y cura a los incurables. Calles busca ayuda a sus problemas tanto políticos como personales. El título alude al espinazo de la patria que es lo que en realidad necesita más cura. Las tramas del poder son uno de los temas predilectos del autor. Mucho antes de que apareciera *Espinazo: tragifarsa* (2008), Juan Tovar marca, en *La madrugada* (1979), la ruta que iba a seguir Sabina Berman en *Entre Villa y una mujer desnuda*, que es la deconstrucción del mito de Pancho Villa. La de Tovar es una historia de la Revolución mexicana contada mediante corridos y canciones, con lo cual nos permite conocer también la cultura popular mexicana. A pesar de que este estudio no incluye el período cuando fue publicada *La madrugada*, parece idóneo citar al personaje de Pancho Villa para que él también aporte su granito de arena a este modesto análisis:

Representar el pasado es repasar el presente. Contamos historias viejas por ir corriendo la nueva, como máscara nos otorga cara con qué mirarnos a la luz

---

<sup>7</sup> MEYRAN, Daniel. 2008. Una lectura del tiempo sobre el teatro o el teatro como modelo sociocrítico de lectura de la historia. *Káñina*. Vol. 32, nº 1. [cit. 09/07/2013]. Disponible en: <<http://www.latindex.ucr.ac.cr/kanina-32-1/07-MEYRAN.73-80.pdf>>.

<sup>8</sup> TOVAR, Juan. 2009. *Espinazo: tragifarsa*. México: Paso de Gato, p. 25.

## Lucie Coufalová

del sol, que es otro cada día. Vámonos recio, pues, desde el filo del alba hasta la sombra más corta, contándole a la tierra, a ver si se recuerda.<sup>9</sup>

Veinte años después Tovar retoma esta iniciativa de repasar el presente mediante la representación del pasado. Al principio nos habla de su teoría del teatro participativo que se podría explicar de manera que al igual que los que acuden a ver al niño Fidencio tienen que participar en su juego, también los que asisten al Teatro Nacional de Espinazo Nueva León a ver el espectáculo tomen parte activa en él y reflexionen sobre lo que ven:

NIEVES: Buenas tardes, damas y caballeros. Sean ustedes bienvenidas y bienvenidos al Teatro Nacional de Espinazo Nuevo León, donde este día desde el cual les hablo tiene lugar un suceso cuya trascendencia y significación han de poder ya sin duda evaluarse a la luz de las consecuencias a largo plazo allá por la fecha en que ustedes me escuchan. [...] Hoy es miércoles 8 de febrero de 1928 y el reino de Espinazo recibe la visita de altos funcionarios de la República Mexicana, a partir de estos precisos instantes en que el tren verde olivo se detiene ante la expectante multitud y los músicos de la banda se disponen a interpretar los himnos nacionales... En primer lugar, el de la república, que todas y todos ustedes conocen – o eso espero, ya que una venerable ordenanza prohíbe que lo escuchan. [...] Después, el del reino, que acaso alguien recuerde. [...] Otra cosa, sí... Frente al grito de guerra, el arrebato misericordioso.<sup>10</sup>

Es evidente que conseguir la participación activa del público no es una tarea nada fácil, ya que el régimen no permite mucha libertad a la hora de pensar e imparte la retórica que más le conviene. Para ello Tovar escoge una especie de teatro dentro del teatro. Aparece el niño Fidencio que cura y al mismo tiempo hace teatro cuyo participante es Plutarco Elías Calles que asiste a ver a Fidencio para que lo cure de sus males. Uno de ellos es el mal político, una preocupación del posible desmoronamiento del sistema político y por ello quiere que la nación tenga una espina dorsal, es decir, un sistema de instituciones que ayude a organizarlo de manera que no requiera de más caudillos.

Como solución, Calles propone el gobierno de un partido, «dentro de los lineamientos de nuestra gran tradición republicana»<sup>11</sup>. De esta manera se

---

<sup>9</sup> TOVAR, Juan. 1986. *Las adoraciones y otras piezas*. México, Lecturas Mexicanas.

<sup>10</sup> TOVAR, 2009, *op. cit.*, p. 4.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 24.

juntarían todas las facciones del movimiento revolucionario y se turnarían en el poder:

SÁENZ: Un presidente obregonista, luego uno callista, luego uno socialista, y así sucesivamente...

CALLES: El eterno retorno, ya no de individuos, sino de grupos de poder que coexisten y colaboran para el beneficio general. Se mantiene la no reelección, y de ser posible hasta el sufragio efectivo.

ALMAZÁN: Respetaremos su voto, si votan por nosotros.<sup>12</sup>

Se hace una comparación con el régimen estalinista a cuyo líder llaman *el jefe máximo*, así que aparte de tratar del tema de la no reelección y del eterno retorno al poder de grupos enteros, lo cual ilustra la cita anterior, aparece también *la sombra protectora del caudillo* que representa el maximato. Sin embargo, lo que más le interesa al dramaturgo, es más bien lo que pasa después del triunfo de la Revolución y no sus inicios y desarrollo y es que después de éste vendrán otros líderes y otros, hasta dar con los tecnócratas: «Estudia derecho para enchuecarlo todo...».<sup>13</sup> *Espinazo* hace referencia pues a la institucionalización del régimen revolucionario. Éste, sin embargo, acabó podrido por un cáncer, dejando el país en ruinas:

FIDENCIO: Para organizado, el organismo, y hasta él se desconcierta. Acontece, por ejemplo, que unas células se salen del orden establecido y empiezan a crecer y a multiplicarse como si no tuvieran más finalidad que ésta; ahogan a las células vecinas y destruyen la admirable interdependencia de todas...

[...]

CALLES: Eso es el cáncer.

FIDENCIO: Terrible mal, porque se propaga. Después de un tiempo te estás pudriendo por todas partes.

CALLES: ¿Yo...?

FIDENCIO: Quienquiera que le toque. Hasta el dichoso cuerpo político, pongamos por caso. Un gobierno compuesto de facciones, siempre en riesgo de descomponerse, genera una tenebra altamente cancerígena, y en menos que canta un gallo la corrupción cunde y se adueña. Parece ser que ya con Moctezuma la cosa se había puesto imposible.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 31.

E igual que un cuerpo con cáncer, también un régimen político puede pudrirse y la corrupción se adueña de él, para lo cual no hay ningún remedio que valga. El estilo de *Espinazo* es muy parecido al que el autor escogió en *La madrugada*, ya que utiliza el mismo tono lúdico y el mismo humor ácido que su antecesora y además, también *Espinazo* puede leerse dentro de lo que algunos, entre ellos el propio Tovar<sup>15</sup>, llaman la *tradición anti histórica* de revisión del pasado nacional mexicano. Un pasado que, a pesar de los intentos de los que ostentan el poder, sigue actualizándose en el día a día de la vida política mexicana. Juan Tovar nos recuerda que trazar una línea divisoria entre el pasado y el presente de México es imposible y que el lenguaje del poder sigue siendo el mismo.

## 5. La fuerza corruptora del poder

Otro de los dramaturgos actuales es Flavio González Mello, cuyo teatro político también refleja las similitudes que hay entre el presente y el pasado mexicanos. *Lascuráin o la brevedad del poder* es una sátira política que fue publicada en 2005, durante la presidencia de Vicente Fox.

Cuarenta y cinco minutos, así de breve fue el episodio presidencial de Pedro Lascuráin Paredes en 1913. Como interino ocupó el puesto de presidente de México tras el asesinato de Francisco I. Madero, puesto que la Constitución de 1857 asignaba al secretario de Relaciones Exteriores. Sin embargo, tal hecho fue meramente formal, ya que Lascuráin aprovechó esos 45 minutos para legitimar la presidencia de Victoriano Huerta, nombrándolo secretario de Gobernación. Nombrado Huerta, Pedro Lascuráin renunció y el primero se convirtió oficialmente en presidente de México. Aparte de breve, destaca su papel negativo en el desarrollo de los acontecimientos, ya que no respetó lo acordado con Madero y Pino Suárez y presentó sus renuncias sin dejarles tiempo a abandonar el país. Ambos mandatarios fueron aprehendidos y asesinados durante su traslado a la penitenciaría.<sup>16</sup>

Dicha pieza refleja esa brevedad presidencial de Pedro Lascuráin, el cual aprovechó sus 45 minutos únicamente para dar apariencias legales al poder de Victoriano Huerta. Se trata de una farsa que refleja el poder corruptor mexicano de un Lascuráin absorbido por el poder que no obedece a la

---

<sup>15</sup> MEYRAN, *op. cit.*

<sup>16</sup> BERNAL, *op. cit.*

Constitución y decide cambiarla. Una vez más estamos frente a la denuncia de defectos y suciedades tan presentes prácticamente en todos los sexenios presidenciales del PRI y también durante la presidencia de Fox.

González Mello burla todos los mitos revolucionarios. Ni tan siquiera Francisco I. Madero se salva, ya que hay constantes insinuaciones a sus sesiones de espiritismo. Asistimos al paulatino decaer moral de un Lascuráin que empieza la presidencia con el honesto afán de ayudar a Madero y que se deja corromper por la seguridad del poder y pierde todos sus límites y valores morales. Sin embargo, el poder pasajero del Lascuráin de González Mello termina por arrojar al personaje a la perdición, ya que acaba renunciando sin aliados cuando llegan las tropas de su sucesor.

Esos 45 minutos que pasó Lascuráin en la presidencia de México resumen lo que puede ocurrir, y muchas veces ocurre, durante los seis años reglamentarios que dura un presidente mexicano en el poder. En una entrevista concedida tras un montaje en 2010, el propio autor subrayó la recurrencia de estos arquetipos mexicanos: «No cambié nada para hablar de lo que pasa actualmente. Hay pasajes que en 2005 le venían muy bien al gobierno de Fox, y en estos momentos la trama también es pertinente, pues demuestra una conducta reiterada en el actuar de los políticos mexicanos».<sup>17</sup>

Efectivamente, esta pieza dramática explora la fuerza con la que se venera al que llega al poder en México y la remuneración a los que lo apoyan en su afán de conservarlo:

LASCURÁIN: ¡Señores! Quiero agradecerles la lealtad que le han demostrado al Presidente de la República en los difíciles momentos por los que acabamos de pasar... ¿Ya mecanografió el nombramiento del Coronel?

TELEFONISTA: Ya, señor.

LASCURÁIN: ¡Pues lo tendrá que repetir, porque voy a ascenderlo a general! ¡Y le voy a encomendar la Jefatura de mi Estado Mayor!... ¡No me agradezca! Usted se ganó esas insignias, que le vamos a quitar a Huerta. ¿O no es lo justo?

FOTÓGRAFO: ¿O no es lo justo, General?

LASCURÁIN: Aquí todos van a ser retribuidos por los servicios prestados a la Patria... ¡Señorita! ¿Cuánto gana?

TELEFONISTA: ¿... Señor?

---

<sup>17</sup> BALERINI CASAL, Emiliano. 2010. *Lascuráin o la brevedad del poder. Retrato del presidencialismo*. [online]. MILENIO. 24/09/2010. Disponible en: <<http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8837287>>, [cit. 08/07/2013].

**Lucie Coufalová**

LASCURÁIN: ¡Su salario como telefonista de Palacio!

TELEFONISTA: Sesenta pesos al mes, señor.

LASCURÁIN: A partir de hoy gana cuatrocientos. ¡Ése es un sueldo apropiado para la secretaria particular del Primer Ministro!<sup>18</sup>

Huelga decir pues que se trata de una obra política que se sirve de la Revolución ante todo para llamar la atención sobre lo que ocurre ahora. Entre todos los problemas que está atravesando México, la delincuencia está plasmada como el más grave, incluso más grave que la pobreza, el subdesarrollo o la educación penosa, aparte del abuso del poder por parte del presidente:

FOTÓGRAFO: ¿A qué tanto escúpulo? ¡Es sólo una silla!

*(Se sienta en la silla presidencial.)*

LASCURÁIN: ¡Levántese inmediatamente de ahí!

LASCURÁIN: *(obedece)* Discúlpeme por favor. Yo no... no tengo derecho a... Pero usted sí. ¡Usted sí, señor Presidente!

*(Se miran en silencio. Suena el teléfono. El FOTÓGRAFO descuelga, irritado.)*

LASCURÁIN: ¡El señor Presidente está de acuerdo! ¡Haga el favor de no pasarle más llamadas!

*(Interrumpe la comunicación y deja el aparato descolgado.)*

LASCURÁIN: ¿Está loco?... ¿Y si era del Congreso?

FOTÓGRAFO: ¡Que se esperen! Usted da las órdenes!

LASCURÁIN: ... Yo doy las órdenes.<sup>19</sup>

Ni el Congreso tiene tanto poder en México como el presidente que si se le antoja, hasta puede retrasar la hora de todos los relojes en el país. Es este sistema presidencial en lo que se convirtió la Revolución. No se trata pues de ninguna revisión del pasado, González Mello concentra su atención más bien en lo que ocurrió una vez finalizado el proceso revolucionario:

LASCURÁIN: [...] Ahora sí tengo el mensaje a expresar. ¡Quiero que mis compatriotas conozcan el gran destino que les está reservado! ¡Que vislumbren el progreso material por todos anhelado! ¡Que los mexicanos se preparen a administrar el cuerno de la abundancia!<sup>20</sup>

Estas palabras puestas en boca del personaje de Lascuráin son una invitación a reflexionar no sobre la misma Revolución mexicana sino sobre su resultado. ¿Dónde está la abundancia? ¿Llegó el prometido crecimiento y el

---

<sup>18</sup> GONZÁLEZ MELLO, Flavio. 2005. *Lascuráin o la brevedad del poder* [manuscrito], p. 38.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 42.

reparto a manos llenas? ¿O es que México sigue siendo un país donde hay mucha pobreza, injusticia social y corrupción?

Como podemos observar, por mucho que los políticos neoliberales traten de alejar a sus predecesores de la mente del pueblo, éstos se hacen presentes mediante los mismos problemas que atraviesa el país cien años después de la Revolución. Es aquí donde aparece *Lascuráin* para hacer ver que la realidad no es la que quieren hacer ver los que tienen el poder.

## **6. Cayendo con Victoriano**

Tanto por el desarrollo histórico como por la cronología de su publicación, *Cayendo con Victoriano* (2009) de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (de ahora en adelante LEGOM) sigue a *Lascuráin* de González Mello. *Cayendo con Victoriano* fue estrenada hace tan sólo tres años en el Teatro Granero y el protagonista de esta excepcional pieza dramática es Victoriano Huerta, uno de los antihéroes de la Revolución mexicana, caracterizado por su capacidad de traicionar incluso a los traidores. La obra se desarrolla al son de Edith, la esposa del embajador no declarado Nelson O'Shaughnessy, la cual rememora los diálogos entre su esposo y Huerta, y los de éste con el director del periódico *El Imparcial*, Salvador Díaz Mirón.

El general Victoriano Huerta ocupó la presidencia de México durante año y medio entre febrero de 1913 y julio de 1914. Asesinado Madero, Huerta tuvo la vía libre para implantar un sistema dictatorial caracterizado por la represión y fuerte oposición por parte de los cuatro caudillos revolucionarios, es decir, Villa, Zapata, Carranza y Obregón. Éstos consiguieron que Estados Unidos no reconociera el régimen de Huerta y que el presidente del vecino del Norte mandara sus tropas al puerto de Veracruz, dada la estrecha relación que la dictadura mantenía con Alemania y habiendo peligro de que los alemanes mandaran armas a México. Vencido por las fuerzas constitucionalistas, Huerta renunció y abandonó el país en julio de 1914.<sup>21</sup>

*Cayendo con Victoriano* se es el testimonio más reciente de los paralelos entre el presente y el pasado mexicanos, ya que se puede comparar la militarización de México durante el gobierno de Huerta con la política aplicada por el ejército en la guerra contra el narcotráfico. LEGOM se centra en los

---

<sup>21</sup> HAMNETT, Brian. 2001. *Historia de México*. Madrid: Cambridge University Press.

## Lucie Coufalová

elementos discursivos de Huerta, a los que se parecen muchas veces los que se pueden oír del gobierno de Felipe Calderón. Cien años después del régimen militar de Victoriano Huerta vivimos tiempos similares, ya que éste y el del ex presidente Calderón comparten el mismo lenguaje de violencia<sup>22</sup> y la militarización también juega un papel muy importante en ambos:

HUERTA: Me critican por militarizar México. De qué manera tengo que decirles, a ti, a tu gobierno, que estoy intentando hacer la paz en el país.

NELSON: Tal vez haya otros argumentos que la violencia.

HUERTA: Ah, sí, como cuáles.

NELSON: En Washington piensan que usted es un tipo hábil y capaz, pero que no entiende otro argumento que la violencia.

HUERTA: Sí, pues, cuáles otros se te ocurren.

NELSON: Insistir más en el diálogo.

HUERTA: Nelson, yo agarré este país en medio de una guerra. Los que me atacan no son señoritas de coctel de embajada.

NELSON: Gracias.

HUERTA: Me atacan delincuentes, asesinos que fusilan a mis soldados de a cuatro en fondo para ahorrar parque. Qué respuesta quieres que les dé.

NELSON: Violencia genera violencia.

HUERTA: Violencia mata violencia. No van a pasar cien años cuando llegue de nuevo a la presidencia alguien con la credibilidad disminuida y se invente una puta guerra, ojo, se invente lo que yo recibí, va a echar el ejército a la calle, éste va a hacer peores desmanes que los delincuentes y muy pocos le van a recriminar sus actos. ¿Nelson?

NELSON: Perdón, no sé por qué me llegó de repente la imagen de un chaparrito pelón de lentes vestido de soldadito.

HUERTA: Nostalgia del porvenir. Así pasa. Estoy militarizando el país no porque yo solo entienda la violencia como argumento, sino porque peleo contra delincuentes que, ellos sí, solo tienen el argumento de la violencia.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> El director y actor Boris Schoemann expresó en una entrevista acerca de la violencia: «Obviamente en un país en donde se está viviendo tal violencia, ya ésta se refleja en la escritura dramática y plantearlo de diversas maneras, de hablarlo ya crudamente, ya poéticamente, ya metafóricamente, que son las diversas maneras que he visto en la dramaturgia mexicana actual». Otras obras de interés que tratan el tema de la violencia en México son *Civilización* del mismo LEGOM, *El cielo en la piel* de Edgar Chía y *Usted esta aquí* de Barbara Colio.

COORDINACIÓN NACIONAL DE LITERATURA. *La dramaturgia mexicana pasa por buen momento asegura Boris Schoemann*, [online], [cit. 10/07/2013].

<sup>23</sup> LEGOM, 2010, *op. cit.*, p. 14.

Esta cita declara que el autor invita al espectador a participar en su juego, lo obliga a pensar en la situación en la que vive ahora y establecer un puente entre lo que sucedió hace 100 años y por lo que está atravesando el país en este momento, ya que la relación con la guerra contra el narcotráfico y la importancia que desempeña el ejército es más que evidente.

Para LEGOM, el teatro es un sitio para pensar sobre estas cosas, sobre estas similitudes. Con esta farsa en una única escena, llena de humor y sexualidad entre Vicky y Chava, el dramaturgo se compromete y denuncia esa pobreza, corrupción, desigualdad e injusticia social del México que dio vida a *Cayendo con Victoriano*. A pesar de que la historia está situada entre 1913 y 1914, gracias a los discursos pronunciados por el general revolucionario que recuerdan demasiado los del ex presidente Calderón, la historia es muy actual. Lo mismo puede decirse sobre la manera de llegar al poder de ambos líderes mexicanos y de la relación entre el poder y la prensa:

DÍAZ MIRÓN: No, de ninguna manera, pero debe saber la presidencia de la república que guardar así nada más, lo que se dice «guardar» ese dinero pondría en entredicho el buen nombre de El Imparcial.

HUERTA: Cuál buen nombre. Tienes un puto pasquín más parcial que las nalgas de mis dos hermanas que se llama El Imparcial. ¿Entiendes? El Imparcial. Qué reatas tiene de imparcial.

DÍAZ MIRÓN: Tiene de imparcial lo que nos conviene a la patria y al progreso.<sup>24</sup>

E igual que entonces, tampoco ahora la prensa mexicana puede ser considerada objetiva, vista su actuación y su imparcialidad durante las elecciones presidenciales de las cuales salió victorioso Felipe Calderón. Siendo su papel muy importante:

HUERTA: ¿Ya ves?, tengo a la prensa, la prensa tumbó a Madero, por razones que no entiendo, en este país de analfabetos es más poderosa la prensa que todos los ejércitos. La tenemos ganada, solo es cuestión de tiempo [...].<sup>25</sup>

Ya se advirtió que se trata de una farsa. En realidad es una especie de juego lleno de humor negro con un Victoriano Huerta divertido y borracho, que dista mucho de ser una imagen seria de un general revolucionario.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 15.

Dichos momentos de la historia de México, llenos de corrupción y chantaje, están presentados mediante la voz narrativa de Edith, que carece de cualquier pasión. A pesar de ello se trata de una pieza sumamente dinámica con un estilo vivaz que desmitifica un tanto la figura de Huerta, ya que está dotada de un tinte más humano.

Mientras el pueblo se volcaba en la celebración del Bicentenario e invocaba los antiguos héroes de la Revolución, LEGOM propuso: «modificar la actitud hacia la Historia, como si dijeran que el Bicentenario no es una celebración del pasado, sino una interrogación sobre el presente».<sup>26</sup> Y este cuestionamiento del presente combate una vez más las pretensiones de los políticos actuales, que por mucho que intenten deshacerse del pasado revolucionario, no lo conseguirán, ya que éste forma parte del subconsciente mexicano y como tal, de ellos mismos, ya que siguen las pautas trazadas por la primera gran revolución del siglo XX.

## 7. Conclusión

Juan Tovar, Flavio González Mello y Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio sacuden la memoria histórica para encontrar temas para sus dramas y hacernos ver que el presente o cualquier momento histórico se pueden explicar mediante el conocimiento del pasado, que «al fin y al cabo la corrupción, la locura del poder, los abusos, las intrigas siguen en la actualidad».<sup>27</sup>

Mientras que la retórica oficial del Estado decidió no venerar más a los héroes tradicionales como Pancho Villa o Emiliano Zapata y apalea a los villanos como Victoriano Huerta, las tres piezas analizadas demuestran que esos personajes históricos aún tienen algo que contar. Estas obras representan una especie de punto de partida para reflexionar sobre lo que ocurre ahora. De ninguna manera se trata de rehacer la historia, ya que ésta sirve más bien de marco al análisis de acontecimientos más recientes.

En cualquier caso, habría que tener presente que muchos de estos personajes cobran otro significado del que se les había dotado

---

<sup>26</sup> VÁZQUEZ TOURINO, Daniel. 2013. La historia de los perdedores en el teatro de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio. In *Études romanes de Brno*, vol. 33, n° 2. Brno: Masarykova univerzita, p. 119.

<sup>27</sup> MEYRAN, *op. cit.*, p. 77.

tradicionalmente y eso ocurre sobre todo en *Lascuráin* y *Cayendo con Victoriano*. González Mello no deja títere con cabeza y decide burlarse de todo y de todos. También LEGOM escoge el camino de la risa y dota a su Victoriano Huerta de una forma bastante más humana. Mientras tanto Juan Tovar opta por un estilo mucho más ácido para hablar de su tema preferido que son las trampas del poder, sabiendo muy bien dónde pinchar para remover ese nido de víboras en el que se convirtió la política mexicana.

Los tres dramaturgos juntos nos hacen recapacitar sobre los héroes y antihéroes de la Revolución, mostrando que ni los buenos son tan buenos, ni los malos tan malos como siempre se ha hecho creer. No obstante, hay que tener presente que, como dice Tovar en una entrevista<sup>28</sup>:

[...] escribir contra los mitos es siempre difícil. Al fin de cuentas la historia la escriben siempre los vencedores. [...] no se puede hablar bien de Victoriano Huerta [...] está prohibido. ¿Por quién? Eso ya es especular. Prohibido por el gran dictador, digo yo. El gran dictador es Luis Echeverría; él dictó la historia contemporánea de México, se la dictó a Enrique Krauze. Toda la historia contemporánea de Krauze es historia de Echeverría.

Tovar, González Mello y Gutiérrez Ortiz Monasterio nos informan de que, aunque el Estado trate de desligarse de su historia, es imposible trazar una línea divisoria entre lo que ocurrió hace cien años y lo que está ocurriendo ahora, porque como dice el protagonista de la obra de Flavio González Mello<sup>29</sup>:

LASCURÁIN: [...] el tiempo hará que mi decisión sea valorada en su justa manera...

---

<sup>28</sup> PÉREZ, Javier. 2007. La tercera sabiduría de Juan Tovar, dramaturgo y traductor mexicano. *Azteca21 Magazine*, 05/11/2008. Disponible en: <[http://www.azteca21.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=6407&Itemid=3](http://www.azteca21.com/index.php?option=com_content&task=view&id=6407&Itemid=3)>, [cit. 20/09/2013].

<sup>29</sup> GONZÁLEZ MELLO, *op. cit.*, p. 54.



# **EL CAZADOR CAZADO: LA IMAGEN DEL HÉROE EN EL TEATRO DE ALEJANDRO RICAÑO Y LEGOM**

*Daniel Vázquez Touriño*  
(Universidad Masaryk de Brno)

En noviembre de 2012, en el coloquio internacional de teatro iberoamericano organizado por la Universidad Iberoamericana, en México, el investigador Antonio Marquet relataba su experiencia como espectador consistente en asistir dos veces, junto a sendos grupos de estudiantes de secundaria, a la puesta en escena de *Más pequeños que el Guggenheim*, de Alejandro Ricaño, que durante los últimos años cosechaba un inesperado éxito en una sala alternativa del D.F. En su ponencia, el investigador recalca su asombro ante las enormes carcajadas y muestras de entusiasmo de este tipo de público, cuyos hábitos de consumo cultural están por lo general alejados de las salas donde se representa teatro de autor. Reflexionando ante este ejemplo tan palpable de lo que ha sido uno de los fenómenos teatrales más significativos de los últimos tiempos en México, Marquet venía a preguntarse ¿qué hace que el público más diverso se sienta identificado con estos héroes ridículos, estos perdedores sin futuro?

Y es que el éxito de *Más pequeños que el Guggenheim* supera con creces las mayores esperanzas de cualquier dramaturgo nacional con pretensiones de hacer teatro de arte. El montaje, dirigido por el propio Ricaño, pasó tres

## Daniel Vázquez Touriño

años viajando por festivales y salas institucionales de todo México y diversos países de habla hispana, hasta que en 2011 se estableció en el Foro Shakespeare, en el D.F., para disfrutar de una temporada de continuo lleno absoluto con dos sesiones diarias. Para colmo, a finales de 2012 el propio Ricaño preparó una adaptación para una sala comercial de gran aforo, donde se satisfizo durante meses la demanda de un público que jamás pisaría una sala de teatro independiente, pero que se vio, también, reflejado en las peripecias de *Sunday*, *Gorka*, *Al y Jam*. Por supuesto, también la crítica profesional y académica se ha volcado a analizar esta obra.

*Más pequeños que el Guggenheim* es un caso excepcional por su éxito y repercusión, pero no se trata de una obra aislada en cuanto a la imagen de la sociedad contemporánea que nos presenta. Otros textos dramáticos de este mismo autor y de su contemporáneo Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio destacan por presentar ridículos (anti)héroes vapuleados una y otra vez, hombres imbéciles e incompetentes a los que, paradójicamente, solo redime la insignificancia de su fracaso.

En las siguientes páginas intentaré demostrar que las aspiraciones de este tipo de personajes, su utopía, se corresponden con los sueños de todos los que habitamos los tiempos líquidos del mundo posmoderno, tal y como lo caracteriza el pensador de origen polaco Zygmunt Bauman. Por razones de espacio, analizaré únicamente dos piezas: la aclamada *Más pequeños del Guggenheim* y *Demetrius o la caducidad*, de Legom, obra escrita en 2008 y estrenada en diversos espacios alternativos e institucionales de todo México en puestas en escena producidas, precisamente, por miembros de la compañía que produjo *Más pequeños que el Guggenheim*.

Jacqueline Bixler define los personajes del teatro de Alejandro Ricaño como «seres memorablemente estúpidos»<sup>1</sup>. Estas palabras también se adecuan perfectamente a la sensación que los seres que pueblan el teatro de Legom dejan en el espectador, si bien en el caso de este autor la memorable estupidez se manifiesta ante todo en el uso que hacen del lenguaje.

---

<sup>1</sup> BIXLER, Jacqueline E. 2012. Historias para ser contadas: El teatro de Alejandro Ricaño. In BIXLER, Jacqueline E. (ed.) *Historias para ser contadas: El teatro de Alejandro Ricaño*, p. VI.

El *estilo*<sup>2</sup> de los diálogos presenta una marcada unidad, caracterizada, por una parte, por la vulgaridad, con abundantes palabras gruesas, insultos, referencias sexuales explícitas y crudas —cargadas de machismo y homofobia— y, por otra, por una estupidez grandilocuente y hasta tierna, de tan ingenua.

—Y después de mucho buscar en trabajos que no eran trabajos por fin encontró su lugar en el mundo.

—Tomó un empleo en Sears vendiendo lavadoras de burbujas.

—Un empleo en Sears es la solución perfecta para el hombre moderno.

—Pensó Demetrius.

—No te hacen exámenes capciosos de avanzar, detenerse, avanzar, detenerse, avanzar, detenerse.

—Si consigues llegar a la puerta cuando alguien grita fuego repetidamente, estás preparado para ser un vendedor de Sears.

—Y no te apures por el elegante saco, la elegante y delgada corbatita morada, esos los pone la empresa.

—Tú pones los pantalones, los zapatos, ellos el saco y la corbata y juntos son la pura elegancia de vendedor<sup>3</sup>.

No puedo evitar, por lo que se refiere a esta verborrea vacía —tan desbordante como inocua— dejar de asociar estos parlamentos a la figura de Cantinflas. De él dice Roger Bartra, en un capítulo dedicado al «pelado» —ese proletario urbano para el cual el «relajo» es como la astucia para el pícaro del siglo de oro—: «Cantinflas no sólo es el estereotipo del mexicano pobre de las ciudades: es un simulacro lastimero del vínculo profundo y estructural que debe existir entre el despotismo del Estado y la corrupción del pueblo»<sup>4</sup>. Los héroes de Legom, así como los de Alejandro Ricaño, son

---

<sup>2</sup> El método que se utilizará para categorizar los rasgos característicos de la escritura dramática legomiana será el establecido por José Luis García Barrientos en su *Cómo se comenta una obra de teatro*. Este método dramatológico proporciona una caracterización precisa de los recursos formales que permitirá nombrar con rigor las decisiones tomadas por el dramaturgo en la composición de su obra, paso previo necesario para interpretarlas adecuadamente en el contexto de la dramaturgia contemporánea, cuyo estudio peca a menudo de cierta ambigüedad terminológica que impide comparar adecuadamente las poéticas de los autores más experimentales. (GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. 2012. *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de un método*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, p. 65.)

<sup>3</sup> GUTIÉRREZ ORTIZ MONASTERIO, Luis Enrique. 2008. *Demetrius o la caducidad*. Microsoft Word File, pp. 4-5.

<sup>4</sup> BARTRA, Roger. 1987. *La jaula de la melancolía*. México: Grijalbo, p. 170.

pelados de nuevo cuño y les sirven a sus autores, que los pintan grotescos por medio del lenguaje, para denunciar el despotismo del sistema.

Sin embargo, el teatro de Ricaño y de Legom no refleja la opresión ya «clásica» de un Estado-nación oligárquico sobre sus ciudadanos más desfavorecidos; más bien estamos ante un ejemplo brillante del fenómeno descrito por Zygmunt Bauman como la «actitud del cazador», propia de la posmodernidad y de la incertidumbre que esta era conlleva.

En relación con la idea de utopía, Bauman señala que «la postura premoderna hacia el mundo era semejante a la de un guardabosque, mientras que la metáfora más adecuada para expresar la concepción y la práctica del mundo moderno es aquella del jardinero»<sup>5</sup>. El primero se esforzaría por defender y preservar el «equilibrio natural» diseñado por Dios o la Naturaleza. Ahora bien, el jardinero no piensa así: «da por sentado que no habría orden en el mundo (o al menos en aquella pequeña parte del mundo a su cargo) si no fuese por sus cuidados y esfuerzos continuados», que obedecen a un proyecto preconcebido<sup>6</sup>.

Sin embargo, si, en su momento, la actitud del jardinero, propia de la modernidad, sustituyó a la del guardabosques, «ahora está cediendo el paso a la del *cazador*»:

Hoy en día todos somos cazadores, [...] y lo más seguro es que cada vez que miremos a nuestro alrededor veamos a otros cazadores solitarios como nosotros, o a cazadores que se agrupan del modo en que los cazadores suelen hacerlo»<sup>7</sup>

La desaparición de los jardineros y la creciente profusión de cazadores es lo que se ha venido a llamar «individualización». A su vez, la extinción de la filosofía del guardabosque «es lo que los políticos ensalzan sirviéndose del término «liberalización».

Para este pensador,

en los sueños contemporáneos la imagen del «progreso» parece haberse distanciado de la noción de mejoras compartidas para empezar a significar supervivencia individual. Cuando uno piensa en el progreso, ya no tiene en

---

<sup>5</sup> BAUMAN, Zygmunt. 2007. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets, p. 140.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 141-142.

mente un impulso por ir hacia delante, sino permanecer en la carrera por todos los medios.<sup>8</sup>

El argumento de *Más pequeños que el Guggenheim* se puede entender como una transposición del conflicto que surge entre los sueños propios de la modernidad y los sueños posmodernos determinados por el individualismo. El espectador va descubriendo paulatinamente que la obra de teatro que estos héroes ridículos están preparando es una suerte de exorcismo que permitirá a Gorka y Sunday aceptar por fin el fracaso que supuso, diez años antes, su intento de triunfar, auténticos cazadores, como artistas en Europa. Una de las primeras escenas nos pone rápidamente al día acerca de cómo vivieron la desilusión los años siguientes a su vuelta de Europa.

- AL: Durante nueve de esos diez años, nos contaría Gorka más tarde, Sunday había trabajado para poner un café teatro, y había depositado en ese café teatro sus últimas esperanzas.
- JAM: No pasarían más de seis meses para que el café teatro cerrara.
- AL: Y otros seis meses para que Sunday, haciendo tambalear una silla, intentara colgarse del techo viejo y desquebrajado de su departamento.
- GORKA: Valió rotundamente verga, me explicó. El café y todo. Lo único que necesito es un techo que resista.
- AL: Gorka por su parte había trabajado durante esos diez años en un Walmart. El puesto que ocupaba, se defendería, tenía que ver después de todo con su profesión.
- SUNDAY: ¿Hay un departamento de libros?
- GORKA: Una sección pequeñita. No es que valga la pena. Sólo son un par de estanterías detrás de los shampoos.
- SUNDAY: ¿Eres el encargado?
- GORKA: Desde hace diez años.
- SUNDAY: ¿Puedes opinar?
- GORKA: Sí.
- SUNDAY: ¿Te escuchan?
- GORKA: No.
- AL: Y por esos mismos días lo despedirían, argumentando que ciertamente no hacía falta un dramaturgo para organizar un par de estanterías detrás de los shampoos.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>9</sup> RICAÑO, Alejandro. 2012. Más pequeños que el Guggenheim. In BIXLER, Jacqueline E. (ed.) *Historias para ser contadas: El teatro de Alejandro Ricano*. Lawrence (Kansas): LATR Books, University of Kansas, pp. 1-60, aquí p. 5.

## Daniel Vázquez Touriño

Sin embargo, el conflicto de los personajes no deriva únicamente del fracaso que sufrieron en Europa, sino del choque que se se produce entre sus sueños de cazadores y la soledad que estos sueños les generan, soledad que, en el caso de Gorka, lo obliga a abandonar cualquier ilusión y a Sunday lo lleva a varios intentos (fallidos, dada su estupidez) de suicidio:

(Gorka saca una fotografía de su cartera y se la entrega a Sunday.)

GORKA: ¡Mira!

SUNDAY: Qué miro si no se ve ni madres. Está desenfocada.

GORKA: Es un reflejo.

SUNDAY: ¿De qué?

GORKA: De nosotros.

SUNDAY: ¿Frente al Guggenheim? (*Mira la fotografía.*) ¿Yo dónde estoy?

GORKA: Abajo. Es que casi no alcanzas a salir.

SUNDAY: ¿Ésta es otra de tus mamadas filosóficas como la del pato?

GORKA: Somos más pequeños.

SUNDAY: Estás alto, Gor, pero no mames, es un museo.

GORKA: Metafóricamente.

SUNDAY: Metafóricamente te digo que no mames. Yo ni alcanzo a salir.

GORKA: Haz un esfuerquito mental y recuerda esa tarde. Hiciste gárgaras con el semen de un vasco para que nos dejaran salir del hospital, luego de que a mí me diera un coma diabético por no comer en dos días. Dormimos en una puta banca de metal y en la tarde se te ocurrió que debíamos ir a ver el Guggenheim, sólo por fuera, claro, porque nuestros últimos cinco euros los gastaste en una puta horchata valenciana artificial para ver el brazo biónico de la máquina de mierda esa. Así es que ahí nos quedamos, contemplando ese jodido muro inmenso de placas de titanio, cuando descubrí nuestro reflejo. Y éramos insignificantes. Me dio una clara dimensión de nosotros frente a ese... mundo al que queríamos entrar. Y supe que no teníamos posibilidades, que era mejor volver. Así es que tomé esta fotografía. Para después no tener que reprocharme nada por si llegaba a arrepentirme.<sup>10</sup>

La empatía que generan estos personajes antipáticos proviene, entre otras cosas, por su incapacidad de triunfar cuando intentan llevar a cabo planes verdaderamente malévolos y ambiciosos, es decir, cuando comprobamos que sus esfuerzos por participar de la cacería postmoderna, son más ridículos que los nuestros propios:

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 50-51.

GORKA: Contábamos con el café de Sunday para ensayar. Contábamos con un entusiasmo casi juvenil. Contábamos con doscientos treinta pesos con sesenta centavos...

SUNDAY: Nico está cuidando un lote de autos desmadrados.

GORKA: ¿Y qué?

SUNDAY: Tienes que preguntar para qué.

GORKA: Perdón. ¿Para qué?

SUNDAY: ¿Para qué? Nos robamos el carro de tu mujer para venderlo, luego buscamos uno igual de los del lote, lo estacionamos frente a tu casa y le decimos a tu mujer que es el suyo, que alguien lo desmadró. ¿A quién se la va a hacer de pedo?

GORKA: Notará que no es el suyo.

SUNDAY: Buscamos uno más o menos desmadrado, irreconocible.

JAM: Irreconocible significaba hecho mierda.

GORKA: ¿Estás seguro que es un vocho?

SUNDAY: Parece, ¿no?

GORKA: ¿Sí?

SUNDAY: Dile a Nico que meta la grúa.

AL: Que arrastra el vocho impostor hasta la banqueta de enfrente de la casa de Gloria.

JAM: En tanto que el vocho de Gloria, que venderían más tarde, lo estacionan frente a un convento, donde permanecería seguro.

AL: Un plan cabrón.

JAM: Imposible cagarla.

AL: No había margen para el error.

GORKA: ¡Te dije que era café!

SUNDAY: ¡De noche era blanco!

GORKA: ¿Cómo va a ser blanco por la noche, y volverse café por la mañana?

SUNDAY: Quiero decir que parecía blanco por la noche. Tú mismo lo dudaste.

GORKA: Dije que podía ser cremita. Gloria me despertó emputadísima. Esperaba que me dijera, alguien chocó nuestro carro, y en cambio dijo, hay un carro café desmadrado enfrente de la casa.<sup>11</sup>

A pesar de todo, como explica Bixler, «[a]unque los personajes de Ricaño no llegan a realizar sus sueños, estas obras terminan con un tenue rayo de esperanza»<sup>12</sup>. Al final del proceso del montaje de la obra, después de muchas nuevas decepciones y situaciones grotescas en las que el espectador no para de reírse, estos cazadores fracasados terminan por darse cuenta de

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. VII.

## Daniel Vázquez Touriño

que hay alternativas distintas a ese «permanecer en la carrera por todos los medios» que describe Bauman. Los protagonistas de *Más pequeños que el Guggenheim* no son buenos cazadores en el mundo globalizado, pero, a diferencia de los que sí lo son, se tienen los unos a los otros:

GORKA: ¿Tú estás donde imaginaste?

SUNDAY: Nadie está donde imaginó.

GORKA: Algunos sí.

SUNDAY: Pues, no pertenecemos a ese grupo. Pertenecemos a los que se dan en la madre cuando echan un vistazo atrás.

GORKA: Ya gastamos esa carta. Pertenecemos a los que están ahí, simplemente, y esperan.

SUNDAY: Entonces ya valimos verga. No nos queda nada.

(Un amplio silencio. Los cuatro permanecen sentados.)

GORKA: Voy a escribir otra obra.

SUNDAY: ¿De qué?

GORKA: Dos amigos regresan de España. No se ven durante diez años porque... Bueno, no quieren recordar algunas cosas. Pero se reúnen para hacer una obra de teatro. Así es que consiguen a dos no actores: un albino que no tiene a nadie y un cajero que lo abandona su mujer. Pero la obra sale mal. Y uno de los amigos intenta suicidarse. Así es que su amigo le dice, voy a escribir otra obra, una obra sobre ellos mismos. (*Pausa.*) En eso termina. Termina con él diciéndole, en eso termina. Y se sienten bien.<sup>13</sup>

La carrera a la que se refiere el sociólogo polaco, y en la cual los personajes de Legom y Ricaño no consiguen mantener el paso, es la que provoca la sociedad de consumo con su «énfasis en deshacerse de las cosas»<sup>14</sup> que se hayan quedado atrasadas, fuera de moda, bienes distintos de los que posee y constituyen a la gente «normal».

La conciencia del progreso le hace a uno cauteloso, le fuerza a agudizar los sentidos: al oír hablar de que «los tiempos están cambiando», nos preocupa si nos estamos quedando atrás, si estaremos cayendo por la borda de un vehículo que acelera sin parar, si no encontraremos asiento en la siguiente ronda del «juego de las sillas».<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>14</sup> BAUMAN, *op. cit.*, p. 146.

<sup>15</sup> BAUMAN, *op. cit.*, p. 145.

Demetrius, protagonista de la obra homónima de Legom, es un ejemplo claro de la zozobra que produce el mundo líquido y en continuo cambio que describe Zygmunt Bauman:

- Solo le preocupaba que un día llegara una nueva tecnología, una de esas que aparecen de vez en cuando en la historia de la humanidad y desplazan, así, de la nada, al vapor, o más modernamente, a las burbujitas.
- Y entraba en pánico porque no sabía lo que pasaría con su vida llegado el tiempo de los cambios.
- Cada mañana, entraba en pánico cuando veía al gerente caminar hacia él:
- Demetrius, qué crees, se acabó la historia de las burbujitas. Las burbujitas se fueron a la mierda, así como lo oyes. Vamos a tirar todas las lavadoras de burbujitas a una gran pira, junto con los libros de matemáticas y el nuevo catecismo. Las vamos a quemar, porque ahora, ahora las que vienen son las lavadoras en seco para casa. Los solventes acabaron con las burbujitas. Así que entrega por favor tus corbatas moradas y pasa a la caja por tu liquidación y ve enterrando tu «doce meses sin intereses, campeón», porque ya no lo vas a poder usar.<sup>16</sup>

En nuestra sociedad liberalizada e individualizada de consumidores, *escapar* es el sustituto lógico de la utopía. «Si uno no quiere hundirse, debe seguir haciendo *surf*, y eso implica cambiar de vestuario, de muebles, de papel pintado, de aspecto y de hábitos —cambiar uno mismo, en definitiva— tan a menudo como le sea posible.»<sup>17</sup> Aprovechándose de la insuperable estupidez de Demetrius, todo el mundo en su entorno le va convenciendo de contratar televisión por cable, comprar un coche, pasar las vacaciones en la playa.

- Y así continuó la vida familiar.
- Pero todo cambió cuando Demetrius se decidió por la televisión por cable.
- Me la paso todo el día como pendeja en la casa sin nadie con quien platicar.
- Y las telenovelas del trece ya me tienen hasta la madre.
- Y yo qué culpa tengo que tu mamá sea muda.
- Tú tienes la culpa porque no contratas cable.
- No tenemos dinero para el cable.
- Claro, como tu mamá sí habla.
- Mi mamá está muerta.
- Bueno, pero habla, con los muertos pero se habla. Yo, en cambio, aquí sola como loca, con una mamá muda y un hijo que come a picotazos.

---

<sup>16</sup> GUTIÉRREZ ORTIZ MONASTERIO, *op. cit.*, p. 8.

<sup>17</sup> BAUMAN, *op. cit.*, p. 146.

## Daniel Vázquez Touriño

- Y sobra decir que solo le platicaba en ininteligibles monosílabos.
- Si no contratas el cable me voy.
- Y contrataron el cable y la vida de Demetrius comenzó a cambiar.<sup>18</sup>

En cierta manera, la pieza relata un viaje que Demetrius empieza equilibrado e integrado en su entorno (aunque estúpido, eso sí) para morir absolutamente solo (e igualmente estúpido) soñando que conduce un tren que no puede detener, el tren de la carrera globalizadora, individualista y liberalizada.

- Un largo y pesado sueño en el que solo pudo soñar, por un instante antes del fin,
- Que iba por un túnel largo, con una luz al final.
- Y á lo largo del túnel dos cuatro rieles de metal brillantes, sedosos.
- Y Demetrius pisó el acelerador y picó el botón de avanzar.
- Y avanzó y avanzó viendo pasar bajo sus llantas a todos los suicidas de todos los subterráneos de la historia.
- Y cuando quiso detener el tren buscando una última oportunidad, el tren siguió avanzando por el subterráneo.
- Y Demetrius por fin supo.
- Que todo.
- Absolutamente todo.
- Había terminado.<sup>19</sup>

En un mundo en el que los Estados-nación van cediendo cada vez más áreas de poder a fuerzas globales imposibles de influir, lo que nos queda, explica Bauman, «lo que requiere nuestro esfuerzo y nuestra atención, es luchar para *no perder*: intentar estar al menos entre los *cazadores*, puesto que la única alternativa en caso contrario es pasar a engrosar las filas de los *cazados*.»<sup>20</sup> Los personajes de Legom y de Alejandro Ricaño son estúpidos y descarados como lo era Cantinflas y, al igual que este, nos muestran la puerta de atrás, la cara B de la imagen utópica de la sociedad. Pero, a diferencia de lo que ocurría en la edad moderna en que se gestó la figura del pelado Cantinflas, la utopía de los tiempos líquidos no está en el futuro, sino en el presente siempre cambiante. Las risas que nos provocan las obras que aquí hemos estudiado tienen su base en algo tan primitivo como es la

---

<sup>18</sup> GUTIÉRREZ ORTIZ MONASTERIO, *op. cit.*, p. 16.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>20</sup> BAUMAN, *op. cit.*, p. 147.

satisfacción de ver a alguien a quien las cosas le van aún peor que nosotros. Pero la universalidad de la empatía que despiertan estos seres, la profunda humanidad que sentimos en sus fracasos, proviene del reconocimiento de la zozobra y la incertidumbre compartidas y de la intuición de que, en cualquier momento, podemos ser nosotros los que nos caigamos de la ola.



# ARIEL Y CALIBÁN, DOS POLOS OPUESTOS EN LA NARRATIVA DE CARLOS FUENTES

Jan Střítecký  
(Universidad Masaryk de Brno)

José Enrique Rodó (1871-1917) en su breve ensayo *Ariel* (1900) presentó un modelo de pensamiento que influiría a lo largo del siglo XX en la mirada latinoamericana hacia los Estados Unidos. Usando dos personajes claves —Ariel y Calibán— extraídos de la pieza teatral *La Tempestad* (1611) de William Shakespeare (1564-1616), Rodó creó un esquema que encontró mucha repercusión sobre todo entre los intelectuales latinoamericanos. El personaje de Ariel encarna en el ensayo epónimo los valores propios de la América Latina mientras que Calibán representa los de los Estados Unidos.<sup>1</sup> El argumento lo podríamos resumir así: Próspero, profesor que está dando

---

<sup>1</sup> No ha sido solamente Rodó de los modernistas latinoamericanos quien usaba los personajes de *La Tempestad* como modelo para contraponer dos conceptos de la visión del mundo. El 20 de mayo de 1898 se publicó en Buenos Aires en *El Tiempo* un artículo de Rubén Darío que llevaba el título «El triunfo del Calibán». Fue una clara reacción a los acontecimientos de aquel año. Darío en este artículo va mucho más allá del ensayo de Rodó usando expresiones controvertidas y hasta ofensivas: «Colorados, pesados, groseros, van por sus calles empujándose y rozándose animalmente, a la caza del *dollar*. El ideal de esos calibanes está circunscrito a la bolsa y la fábrica. Comen, comen, calculan, beben whisky y hacen millones. Cantan ¡Home, sweet home! Y su hogar es una cuenta corriente, un *banjo*, un negro y una pipa.» Citado de <<http://www.ensayistas.org/antologia/XIXA/dario>>.

su última clase, se dirige a sus estudiantes para darles una lección vital usando los personajes shakesperianos de Ariel y Calibán. Detrás de la dicotomía Ariel-Calibán vislumbramos una estructura rica en matices: el choque del mundo latino con el anglosajón, lo espiritual vs. lo material, tradición vs. modernidad... *Ariel* estableció un modelo de pensamiento a seguir cuyo eco encontramos a lo largo de la narrativa de Carlos Fuentes. Este breve estudio quiere dar respuesta a cómo se desarrolla el arielismo en la obra del autor.

Toda incursión en un tema como el que pretendo abordar requiere una hipótesis. En la obra de Carlos Fuentes encontramos a menudo referencias a la complicada relación entre México y Estados Unidos. Como se verá más adelante, este tema está en la obra narrativa y ensayística de Fuentes siempre enfocado desde el punto de vista del pensamiento arielista. Lo verdaderamente interesante es la evolución de este enfoque y cómo fue adquiriendo nuevos matices a lo largo de la obra literaria de Carlos Fuentes. Un ejemplo excelente de tal procedimiento lo ofrecería la comparación de *La muerte de Artemio Cruz*, de 1962, y *La frontera de cristal* de 1995. Mientras que en la primera novela todas las alusiones al problema están explícitamente descritas (los negocios de Artemio Cruz con los norteamericanos, el estereotipo del empresario estadounidense), en *La frontera de cristal*, una colección de cuentos que se publicó treinta años más tarde, la historia de los hermanos Barroso esconde muchos matices nuevos y difícilmente descifrables (claramente alude a las dos deidades enfrentadas de la cultura náhua – Quetzalcóatl y Tezcatlipoca<sup>2</sup>). Estos dos hermanos enfrentados simbolizan

---

<sup>2</sup> Javier Ordiz explica el mito de la siguiente manera (ORDIZ, Javier. 2005. *El mito en la narrativa de Carlos Fuentes*. León: Universidad de León, p. 157): «Las figuras enfrentadas de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca funcionan en muchos casos como correlato caracteriológico de distintos personajes que, o bien encarnan en su actitud la “moral” particular de cada uno, o “escenifican” en todo o en parte los relatos mitológicos en que estas deidades intervienen. Quetzalcóatl es el dios benefactor de la cultura náhuatl y su figura se confunde con la de un sacerdote-rey del mismo nombre que parece haber vivido en Tula. De la mezcla de ambas tradiciones, la mítica de la “serpiente-emplumada” y la histórica del sacerdote-rey surgieron los mitos y leyendas que contaban los hechos de este personaje. Aparece siempre como ente benéfico y héroe cultural: a él se atribuye un papel decisivo en el nacimiento de los sucesivos soles; es el creador de la Humanidad y el defensor de una moral basada en el autoconocimiento, la paz, el amor y la unidad y, por tanto, opuesta a los sacrificios humanos. Como enemigo y contrario de Quetzalcóatl aparece su hermano

no solo dos deidades aztecas (Quetzalcóatl y Tezcatlipoca) así como de la misma manera se pueden referir a la pareja Ariel-Calibán.<sup>3</sup> Como veremos más adelante, Fuentes trabajaba sistemáticamente con los dos polos (México – Estados Unidos) e iba enriqueciéndolos con nuevos puntos de vista. A pesar de ser tan enciclopédica y divergente la obra de Carlos Fuentes, sus temas obsesivos<sup>4</sup> siempre han sido los mismos: la cuestión de la identidad, el peligro que corre México siendo el vecino de los EE.UU., la circularidad de la Historia, etc.

Habría que comenzar diciendo que el ensayo modernista *Ariel* surge apenas dos años después del Desastre del 98, guerra entre Estados Unidos y España en la que los españoles perdieron sus últimas colonias (Cuba, Filipinas y Puerto Rico). Así, no nos debe extrañar que el rico imaginario metafórico del *Ariel* resuma con atino y con mucha densidad el estado de ánimo de los países de habla hispana. No obstante, el *Ariel* de Rodó no es solamente una reacción directa a los acontecimientos de 1898 sino más bien una brillante síntesis de un problema que palpitaba en Hispanoamérica ya desde los tiempos de la Independencia: ¿Dónde buscar los modelos para una América Latina desarrollada y a la vez original (Sarmiento)? Sin embargo, hasta la llegada del modernismo se buscaban los modelos en los países como Francia, Inglaterra y Estados Unidos. Los modernistas captaron la contradicción en la que permanecía el pensamiento latinoamericano, es decir, no se podía construir una América Latina peculiar según los modelos

---

Tezcatlipoca, dios del Espejo Humeante, asociado a los contenidos de oscuridad, maldad y dualidad. La lucha entre ambos principios opuestos en la cultura náhuatl es la historia de las sucesivas creaciones y destrucciones del mundo. En una de las narraciones mitológicas más importantes del mundo antiguo, Tezcatlipoca acude disfrazado a ver a Quetzalcóatl y le hace contemplar su propio rostro en un espejo; éste se sobrealta, se embriaga, comete incesto con su hermana y al día siguiente se marcha de su pueblo sacrificándose en la hoguera y convirtiéndose en el planeta Venus, no sin antes prometer que regresará en el futuro a restaurar su reino, desde entonces, uno de los atributos distintivos de Tezcatlipoca será el espejo, que se va a convertir también en uno de los símbolos culturales de la filosofía y de la religión de los antiguos pobladores del Valle de México.»

<sup>3</sup> José Miguel OVIEDO (2007). *Historia de la literatura hispanoamericana 2*. Madrid: Alianza Editorial, p. 328) recalca que el dualismo de sociedades (aquí las imágenes de dos hermanos enfrentados) proviene del linaje espiritual de Caín y Abel. Alude también a la imagen simplista que se extrapola frecuentemente del rico imaginario de Rodó.

<sup>4</sup> ORDIZ, *op. cit.*

extranjeros que no estaban exentos de errores. De ahí, el modernismo de Rodó representa un punto de partida para las reflexiones sobre la identidad latinoamericana del que bebieron –entre muchos otros– autores como Alejo Carpentier, Octavio Paz, José Gaos, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña o el propio Carlos Fuentes.

Es interesante señalar que ya a principios de los años 20 del s. XIX la relación entre ambas Américas preocupó al filósofo e historiador alemán Georg Wilhelm Hegel. En *La filosofía de la historia* (1822) observa:

Si los bosques de Alemania hubieran estado todavía en existencia, la Revolución Francesa no hubiera ocurrido. Norte América será comparable con Europa sólo después de que el inmenso espacio que ese país presenta a sus habitantes haya sido ocupado, y los miembros de su sociedad civil estén referidos unos a otros. [...] América es por lo tanto la tierra del futuro, donde, en los tiempos que vienen delante de nosotros, el destino de La Historia Mundial se revelará – quizás en un conflicto entre Norte América y América del Sur. Es la tierra del deseo para todos lo que están cansados con el almacén histórico de la vieja Europa.<sup>5</sup>

En ese contexto, el año 1898 fue la imaginaria gota que colmó el vaso y asimismo confirmó los presagios de Hegel. La línea de quiebre de este conflicto entre Norteamérica y América del Sur resulta muy notable en el caso de la Historia de México. Pensemos en ejemplos como la pérdida de la mitad del territorio mexicano en la guerra contra los Estados Unidos en los años 40 del s. XIX, el intervencionismo norteamericano durante y después del porfiriato o el actual problema del narcotráfico y de la inmigración.

También resulta de interés constatar que el poderoso vecino del Norte no siempre fue percibido en la narrativa y ensayística latinoamericana en general y mexicana en particular como una amenaza.<sup>6</sup> Cabe mencionar de

---

<sup>5</sup> La cita está tomada del artículo de John Beverley (BEVERLEY, John. 2004. Dos caminos para los estudios culturales centroamericanos (y algunas notas sobre el latinoamericanismo) después de «9/11». *Istmo*, nº 8. Disponible en: <<http://istmo.denison.edu/n08/articulos/caminos.html>>, [cit. 12/09/2013]). Asimismo remito a la edición checa: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 2004. *Filosofie dějin*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, pp. 61-63.

<sup>6</sup> El ensayista y político argentino, Domingo Faustino Sarmiento, había pasado en los EE.UU. una larga temporada (1865-68) como miembro del cuerpo diplomático chileno durante la que se centraba en el estudio del sistema educativo estadounidense que después implementó en Argentina (YAHNI, Roberto. 1990. Introducción. In SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo*. Madrid: Cátedra, pp. 11-30, aquí p. 25).

nuevo que Francia, Inglaterra y sobre todo Estados Unidos durante casi todo el siglo XIX representaban —por ejemplo en los ensayos del positivista Sarmiento— un modelo a seguir para los latinoamericanos<sup>7</sup>. Por otra parte, hasta el año 1898 la percepción de España en el territorio latinoamericano era más bien negativa, los españoles fueron los conquistadores, los usurpadores. Durante el modernismo cambia radicalmente el enfoque, España se convierte en un país hermanado con los países latinoamericanos por el vínculo cultural e histórico mientras que la amenaza de la parte de los EE.UU. va creciendo.<sup>8</sup> En este contexto la dicotomía civilización y barbarie adquiere nuevos matices y hasta llega a intercambiarse. El modelo para la civilización lo buscan los modernistas en la cultura griega, latina y a través de ellas —lógicamente— en la española. Rodó identifica el utilitarismo y el materialismo con los EE.UU. y en su ensayo son los dos rasgos más apropiados para caracterizar este país. El estilo de vida estadounidense adquiere tonos de barbarie. Surge así una nueva dicotomía, la de Ariel y Calibán.

### El sentido histórico

En la narrativa —sobre todo histórica<sup>9</sup>— de Carlos Fuentes el enfrentamiento de la cultura mexicana y norteamericana es omnipresente. A pesar de que sigue el esquema establecido por Rodó, hay notables diferencias entre ellos. Oviedo<sup>10</sup> señala que «ambas culturas son realidades distintas (y el libro hizo bien en señalarlo), pero no exactamente por las razones que el autor presenta. No es cierto, por ejemplo, que el «principio de desinterés», que es mencionado frecuentemente, sea menos fuerte o extendido en el norte que en el sur: la ambición de poder es común a todos los seres humanos

---

<sup>7</sup> HOUSKOVÁ, Anna. 1998. *Imaginace Hispánské Ameriky: hispanoamerická kulturní identita v esejích a románech*. Praha: Torst, p. 21.

<sup>8</sup> La amenaza estadounidense llega a convertirse en una realidad cada vez más palpable para toda Latinoamérica. Cuando fue creado el estado títere de Panamá con el fin de construir un canal que conectase el Océano Atlántico con el Pacífico, Rubén Darío reaccionó con el poema «A Roosevelt» (1904) que ya explícitamente decía quién se encontraba detrás de todos los problemas que acompañaron la construcción del canal.

<sup>9</sup> Entre la narrativa histórica de Fuentes destacan obras como *La muerte de Artemio Cruz*, *Terra Nostra* y *Los años con Laura Díaz*.

<sup>10</sup> OVIEDO, *op. cit.*, p. 330.

[...]. Eso le [a Rodó] impide ver un problema quizá esencial de los Estados Unidos: su falta de sentido histórico, cuyas repercusiones en el ámbito cultural y político son cruciales.» Por otra parte, en la obra de Fuentes la Historia ocupa un lugar privilegiado y tiende a englobar todas las facetas del problema. Esta tendencia culmina en *Terra Nostra*.

### *Why are we in Veracruz?*

Es lógico que el tema de las relaciones —a menudo— tensas entre México y Estados Unidos constantemente aparezca y reaparezca —entre muchos otros temas— en la narrativa de Carlos Fuentes. Se trata, pues, de una confirmación más del afán del ideal de la novela totalizadora que perseguía el autor. Cabe señalar —y esto me parece lo más interesante— que en la novelesca fuentiana se va desarrollando e intensificando paulatinamente el esquema del pensamiento arielista planteado por Rodó en 1900. En *La muerte de Artemio Cruz* (1962) ya la primera secuencia narrativa introducida en tercera persona insinúa los negocios que el protagonista lleva a cabo con los «gringos». Éstos llegan a la cita con un solo objetivo: sacar del negocio el mayor lucro posible cueste lo que cueste<sup>11</sup>: «El segundo [norteamericano] explicó que la zona era tan rica que podía explotarse al máximo hasta bien entrado el siglo XXI; al máximo, hasta agotar los depósitos; al máximo.» El léxico empleado en este caso —«explotar al máximo»— indica la preocupación por lo material, dejando aparte las cuestiones sociales y medioambientales. Los socios norteamericanos de Artemio Cruz encarnan el modelo de Calibán expuesto por Rodó: les interesa lo material, la reunión dura muy poco tiempo (eficacia), saben regatear para obtener las mejores condiciones... El comportamiento de Artemio Cruz durante la negociación refleja la extraña relación amor-odio que tan acertadamente declara Rodó en *Ariel*<sup>12</sup>: «Y por mi parte, ya veis que, aunque no les amo, les admiro.» Artemio Cruz tras cerrar el negocio con los norteamericanos lamenta no haber nacido más al norte — se me permite la larga cita<sup>13</sup>:

Tú te sentirás satisfecho de imponerte a ellos; confíésalo: te impusiste para que te admitieran como su par: pocas veces te has sentido más feliz, porque desde

---

<sup>11</sup> FUENTES, Carlos. 2007. *La muerte de Artemio Cruz*, p. 28. México: Alfaguara.

<sup>12</sup> RODÓ, José Enrique. 1971. *Ariel*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 111.

<sup>13</sup> FUENTES, 2007, *op. cit.*, p. 38.

que empezaste a ser lo que eres, desde que aprendiste a apreciar el tacto de las buenas telas, el gusto de los buenos licores, el olfato de las buenas lociones, todo eso que en los últimos años ha sido tu placer aislado y único, desde entonces clavaste la mirada allá arriba, en el norte, y desde entonces has vivido con la nostalgia del error geográfico que no te permitió ser en todo parte de ellos: admiras su eficacia, sus comodidades, su higiene, su poder, su voluntad y miras a tu alrededor y te parecen intolerables la incompetencia, la miseria, la suciedad, la abulia, la desnudez de este pobre país que nada tiene; y más te duele saber que por más que lo intentes, no puedes ser como ellos, puedes sólo ser una calca, una aproximación, porque después de todo, di: ¿tu visión de las cosas, en tus peores o en tus mejores momentos, ha sido tan simplista como la de ellos? Nunca. Nunca has podido pensar en blanco y negro, en buenos y en malos, en Dios y Diablo [...]

La cita recoge la esencia de las ideas arielistas expuestas en la novela. Artemio Cruz admira la higiene, la eficacia y las comodidades de los estadounidenses pero a la vez desvela por qué no podría ser norteamericano: no es capaz de pensar en blanco y negro. De acuerdo con esta cita Rodó apunta<sup>14</sup>: «Yo os ruego que os defendáis, en la milicia de la vida, contra la mutilación de vuestro espíritu por la tiranía de un objetivo único e interesado. No entreguéis nunca a la utilidad o a la pasión, sino una parte de vosotros. Aun dentro de la esclavitud hay la posibilidad de salvar la libertad interior: la de la razón y el sentimiento. No tratéis, pues, de justificar, por la absorción del trabajo o el combate, la esclavitud de vuestro espíritu.» Aunque parezca curioso el personaje de Artemio Cruz encarna precisamente tanto al héroe como al antihéroe, tanto el utilitarismo como el espíritu. Como un latinoamericano no es capaz de convertirse en un norteamericano por el simple hecho de no poder ver las cosas solo blancas o solo negras.

En consonancia con su obra temprana Carlos Fuentes seguía desarrollando esa problemática. Así, en *Terra Nostra* (1975), probablemente la novela más ambiciosa del autor, somos al final de la novela testigos de una invasión norteamericana a México. Es pertinente preguntarse si no se trata de un presagio de Fuentes —visto por la óptica del año 1975— en el que la «terra nostra» latina podría ser devorada por el hambriento vecino del Norte: «El relato concluye el último día del año 1999 con la llegada del Apocalipsis y el nacimiento de una nueva Humanidad que se inicia bajo el

---

<sup>14</sup> RODÓ, *op. cit.*, p. 52.

signo de la esperanza»<sup>15</sup>. Si bien en *Terra Nostra*, en correlación con las ideas milenaristas, queda espacio para un futuro renacimiento del México podrido, en su siguiente gran novela histórica, *Cristóbal Nonato* (1987, CN de aquí en adelante), el margen para una futura mejora disminuye notablemente, la utopía del mundo hispano se convierte en distopía. Queda por mencionar que en la narrativa de Fuentes de finales de los años 80 se pueden vislumbrar también los factores extraliterarios. En aquella época México pasaba por una etapa complicada cuando a causa de la imposibilidad de hacer frente a los pagos de su deuda externa tenía que practicar una feroz política de privatizaciones. El clima de la posible amenaza de vender el territorio mexicano a las manos extranjeras se refleja claramente en CN.<sup>16</sup> El segundo Cristóbal que va a nacer el 12 de octubre de 1992 llegará al México destruido ecológica y políticamente. En consonancia con TN también CN en su última parte pone énfasis en una invasión norteamericana, en este caso al estado de Veracruz. Lo verdaderamente válido para el presente estudio es el hecho de que el lenguaje de Fuentes cuando se refiere a la invasión estadounidense —tanto militar como política, económica e intelectual— se vuelve cada vez más discontinuo con alusiones míticas, históricas o culturales cada vez más cifradas. Una cita como ejemplo:

[...] usted puede bailar al son de los últimos jits de los Four Jodiditos los mejores burdeles<sup>17</sup> del Golfo de México una oferta inagotable de lindas muchachitas descendidas de la sierra para dar placer a la abigarrada tropa de gringos blancos y gringos negros en perpetua rotación nunca más de 179 días en Cardel tropas del ejército centroamericano formado por salvadoreños y hondureños entrenados por los gringos [...]. [...] el bestseller durante el año de 1992 en los Estados de Norteamérica es el libro intitulado *Why are we in Veracruz?* por Norman Mailer el brillante y siempre energético (69 años) autor brooklynes: por qué se atreve Norman Mailer a escribir un libro de éxito

---

<sup>15</sup> ORDIZ, *op. cit.*, p. 40.

<sup>16</sup> Referencias más explícitas a tal procedimiento encontramos en el cuento «Las dos Américas», el último de los cinco relatos reunidos en *El naranjo* (1993). En «Las dos Américas» el territorio mexicano lo compra un tal señor Nomura de Japón.

<sup>17</sup> Tal como se privatiza y vende el país a finales de los años 80, se venden también las «lindas muchachitas descendidas de la sierra». Se trata de un detalle que aparece reiteradamente en la narrativa de Fuentes en aquella época; sobre el mismo tema gira por ejemplo el relato «Apolo y las putas» incluido en *El naranjo*.

llamado *Why are we in Veracruz?* por qué desanima el esfuerzo nacional para erradicar el peligro comunista en nuestras fronteras.<sup>18</sup>

En primera instancia, cabe señalar que en la cita se alude a la exitosa novela de Norman Mailer *Why are we in Vietnam?* Junto con el estilo experimental —a menudo encontramos largos capítulos que son una sola frase— el libro se vuelve a veces incomprensible para un lector medio. La innovación que aporta CN en la visión arielista de Carlos Fuentes de las relaciones México – EE.UU. es la siguiente: en esta ocasión se alude a la invasión norteamericana solamente en el estado de Veracruz lo que ofrece diversas interpretaciones. Javier Ordiz (2013) recalca que en la novela nadie sabe a ciencia cierta el motivo de su presencia allí: ¿controlar el petróleo mexicano?, ¿exterminar «morenitos» que puedan poner en peligro la pureza de la raza blanca norteamericana, como señala el pastor y militar Payne? La visión distópica de México deja en el lector un profundo sentimiento de caos en el que se está sucumbiendo el Estado desmoronado. Sin embargo, las claves ocultas dificultan la lectura y aún más las interpretaciones.

### **Ariel y Calibán como Quetzalcóatl y Tezcatlipoca**

En el extenso fresco de los siglos XIX y XX mexicanos, *Los años con Laura Díaz* (ALD de aquí en adelante) —novela publicada en 1999—, aparecen otra vez dos hermanos que tienen entre sí una relación conflictiva.<sup>19</sup> Mientras que Santiago hereda el espíritu sensible, creativo y comprometido de su tío del mismo nombre, como también lo heredarán posteriormente su hijo y su nieto, Dantón, por el contrario, desarrolla pronto una personalidad en la que predominan el egoísmo, la prepotencia y la ausencia de todo criterio moral<sup>20</sup>. Es a todas luces claro que Fuentes alude de nuevo al viejo mito azteca, no obstante, también aquí observamos ciertos rasgos del conflicto entre Ariel y Calibán. El idealista Santiago que es partidario de la Revolución choca con el mundo dirigido por la capa alta (su hermano Dantón) que ha adoptado los valores propios de la cultura estadounidense.

---

<sup>18</sup> FUENTES, Carlos. 1992. *Cristóbal Nonato*. Madrid: Mondadori, pp. 395-397.

<sup>19</sup> Estamos ante una saga familiar cuyo trasfondo es la Historia del México independiente.

<sup>20</sup> ORDIZ, *op. cit.*, p. 159. – Javier Ordiz en su estudio (*Ibid.*) señala también que los «Santiagos» mueren jóvenes en defensa de sus ideales. Sobrevive el que mejor se adapta a las circunstancias de una sociedad que vive de la explotación del semejante.

Esta tesis corresponde con la idea expresada en CN<sup>21</sup> «[...] Cristóbal mi niño, los destructores de nuestra imagen fiel y nuestro modesto destino: dice mi padre, los gringos en primer lugar, los más grandes revolucionarios de México, los que todo lo han trastornado, [...] los revolucionarios yanquis que nos hicieron soñar con el progreso pero nos invadieron, nos humillaron, nos persiguieron y nos golpearon cada vez que nos movimos para progresar siendo nosotros mismos». Fueron los gringos los que hicieron en México la mayor Revolución: les inculcaron a los mexicanos sus valores y su propio estilo de vida. La Revolución mexicana se percibe en Fuentes como una promesa incumplida, la verdadera revolución que se produjo fue la americana que exportó los valores típicos para los norteamericanos —no solamente— al territorio mexicano.

Cierta pasividad de los idealistas (los Santiagos en ALD) simboliza también resistencia ante el utilitarismo norteamericano. No es de extrañar entonces que los hermanos Dantón y Santiago en ALD precisamente corresponden a las ideas expuestas ya en 1900 por Rodó<sup>22</sup>:

La vida norteamericana describe efectivamente ese círculo vicioso que Pascal señalaba en la anhelante persecución del bienestar, cuando él no tiene su fin fuera de sí mismo. Su prosperidad es tan grande como su imposibilidad de satisfacer a una mediana concepción del destino humano. Obra titánica, por la enorme tensión de voluntad que representa, y por sus triunfos inauditos en todas las esferas del engrandecimiento material, es indudable que aquella civilización produce en su conjunto una singular impresión de insuficiencia y vacío.

Ahora bien, las palabras que el autor pone en boca de Dantón no dejan espacio a dudas. Leemos<sup>23</sup>: «Los que quieren ascender entran en el PRI y se contentan con lo que les cae. [...] No te enemistes con nadie que tenga poder o pueda tenerlo, hijo.» En el mismo diálogo le responde su hijo Santiago (otro de este nombre en la línea familiar;<sup>24</sup>): «[...] en ese caso ya dispuse que todo salga a la luz y no aquí, donde le pagas a los periodistas, corruptor de mierda, sino en los Estados Unidos, allí donde te duele, donde te arruinas, cabrón papacito, porque les lavas dinero a los criminales

---

<sup>21</sup> FUENTES, 1992, *op. cit.*, pp. 424-425.

<sup>22</sup> RODÓ, *op. cit.*, p. 115.

<sup>23</sup> FUENTES, Carlos. 2010. *Los años con Laura Díaz*. Madrid: Punto de Lectura, p. 549.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 551.

yanquis [...]». Estos personajes de ALD están en una confrontación permanente y de ahí que no carezcan de cierto esquematismo en la línea del pensamiento ariel-calibanista. Dantón representa el puro utilitarismo anglosajón mientras que los Santiagos el idealismo latino.

El último aspecto que merece atención se ciñe a los atributos del Mayor/del Menor de los dos Santiagos (hijo y padre). Se trata, pues, de una obvia referencia a los dos Santiagos bíblicos. Como si Fuentes en la línea del pensamiento arielista defendiera «nuestra concepción cristiana de la vida» como lo llama Rodó<sup>25</sup>. En su anterior novela, CN, el autor confronta<sup>26</sup> la «hipocresía puritana militante» de los gringos con «nuestra tradición mediterránea, católica, tomista, agustiniana, jesuita y mariana». Cabe decir que en esta distopía que resume los quinientos años (1492-1992) de la presencia española en América vemos poca esperanza para una futura —por Rodó tan deseada— (re)conciliación de las dos tradiciones – puritana y cristiana. Más bien la fricción entre estos dos bloques irá aumentando y la grieta se ampliará.

## Conclusión

Las alusiones a las relaciones México - EE.UU. en las obras de la época inicial (los años 60) de Carlos Fuentes son muy evidentes como hemos visto en el caso de *La muerte de Artemio Cruz*. El joven Fuentes se muestra un crítico mordaz de acuerdo con la filosofía arielista. En su época madura (aprox. 1975-1995) Carlos Fuentes añade muchos niveles de lectura.<sup>27</sup> En *Terra Nostra*, la inmensamente rica Historia «latina» del mundo hispano se encuentra en un contraste violento con la invasión norteamericana que está a punto de producirse. Fuentes desvela aquí el grano de la cuestión: la Historia. Mientras que el mundo «latino» se sirve de una riquísima y polifacética historia, los EE.UU. carecen de una continuidad histórica. Hasta

---

<sup>25</sup> RODÓ, *op. cit.*, p. 95.

<sup>26</sup> FUENTES, 1992, *op. cit.*, pp. 424-425.

<sup>27</sup> Alrededor de las celebraciones del Quinto Centenario surge una serie de manifestaciones literarias —empezando por *Cristóbal Nonato* y terminando con *El espejo enterrado*— que se centra en la reflexión de los quinientos años de la presencia del elemento español en la América Latina. Una rama importante se ciñe a las meditaciones sobre la Historia y el futuro de las dos Américas. Como ejemplo citemos el cuento «Las dos Américas» de la colección *El naranjo*.

surge la idea en el lector de si esto no es la verdadera razón del porqué del expansionismo norteamericano. La última etapa (1995-2012) artística de Carlos Fuentes se podría caracterizar por la heterogeneidad de su obra. Sin embargo, visto desde el punto de mira del arielismo, Fuentes en sus ensayos *Contra Bush* (2004) y *En esto creo* (2002) resume sus convicciones políticas con una especial atención al problema palpitante de las relaciones México – EE.UU. La división de la obra fuentiana en tres partes sirve nada más para una clasificación legible de la problemática tratada en el texto.

A lo largo de la obra del autor observamos un claro y paulatino enriquecimiento semántico del asunto que es sin duda alguna la confirmación de que éste siempre se preocupaba por la cuestión de la originalidad de México. En los ensayos de su última etapa artística (*Contra Bush*, *En esto creo*) no encontramos las complicadas claves de la etapa anterior y sus conclusiones a menudo quieren transmitir un mensaje claro y contundente. Lo verdaderamente insólito es que el pensamiento arielista penetra en toda la obra de Carlos Fuentes. Es curioso entonces que el crítico literario y latinoamericanista John Beverley (2004) acuña el término *neoarielismo* para un nuevo enfoque cultural y político latinoamericano de finales del siglo XX que debería resumir la (o)posición política América del Sur – América del Norte. ¿Acaso no es la misma posición, la de siempre, la del arielismo de Rodó y de Martí?

El objetivo del presente estudio ha sido el de esbozar la problemática del arielismo en la obra de Carlos Fuentes y esclarecer algunos conceptos. Se trata, pues, de un texto que difícilmente puede considerarse un análisis exhaustivo, sino que invita a un estudio concienzudo. El material reunido y estudiado funda una base sólida para la elaboración de la tesis doctoral emprendida por el autor.

**CONSTRUCCIÓN ÉTICA DEL PERSONAJE  
(MEMORIA E IPSEIDAD)  
EN CELIA SE PUDRE  
DE HÉCTOR ROJAS HERAZO**

*Jakub Hromada*  
(Universidad Palacký de Olomouc)

En el fondo de la materia crece una vegetación oscura...

Gaston Bachelard

Él ha domeñado monstruos, ha resuelto enigmas:  
pero aún debería redimir a sus propios monstruos y enigmas,  
en hijos celestes debería aún transformarlos.

Fridrich Nietzsche

La novela postmoderna trabaja en la deconstrucción del personaje abstracto como figura en la historia y libera una voz (múltiple) constituyente de la historia particular del sujeto, despojado de las verdades fijas. Ello conlleva una postura crítica frente a la significación de la realidad por el lenguaje y pone en entredicho los diferentes discursos que formulan la identidad de la voz inquisitiva. En la novela aquí estudiada, la autorreferencialidad y autocrítica de la literatura moderna van de mano con el compromiso ético implícito en la construcción del personaje en cuanto identidad narrativa.

Ésta combina la insistencia de una memoria, del pasado que asalta en forma de voces, impresiones e imágenes la actualidad y el irreprimito horizonte de la muerte que comparte el referente estético con el recuerdo. El exilio interno que define al personaje de la novela, el mismo desplazamiento significacional que surge con la transgresión de un espacio o situación existencial a otros diferentes, se sitúa sobre la realidad colombiana finisecular, moviéndose entre el recuerdo de la infancia en el trópico de Tolú y la existencia gris del burócrata en Bogotá.

El hombre como forma del tiempo, éste pensado como fuerza destructora, lo exterior al ser «arrojado» en ello, en el sentido heideggeriano, se ensancha a través de sus estigmas de deterioro. El antropomorfismo del espacio y el protagonismo de los escenarios-personajes, común a la literatura latinoamericana, borra la división sujeto-objeto e implica el tiempo mítico. La continua vuelta al pueblo sugiere la universalidad de este *topos* (Rulfo, Onetti) y su insistencia en la significación del ser latinoamericano. Es en él, en la infancia, donde la palabra adquiere sentido y peso, y es a él que recurre el narrador. En su visión subjetiva se mezcla la ensoñación con lo aparente compartido de la historia nacional, lo fenoménico del ensueño con los recuerdos comunes del lugar original del patio fabuloso de la abuela. La metáfora es reemplazada por la metonimia, el descentramiento condena a un discurso identitario múltiple y fragmentado.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cornejo Polar propone la categoría de la *migración* que conlleva varios rasgos importantes para la interpretación del texto heraziano. Uno de ellos es la nostalgia que supone el abandono de un lugar querido y el traslado, cualquier sea su motivo, a otro: del campo a la ciudad, de un espacio ameno a otro hostil, de la infancia a la adultez, del orden al caos, de la plenitud a la crisis, etc. La necesidad de la autodefinición en un espacio extraño sucumbe a la fragmentación de éste: «[...] el migrante tanto está expuesto a fenómenos sincréticos, en relación a las fuerzas que surgen de su nuevo espacio de experiencia, cuanto puede fijar deslindes relativamente claros entre los dos o más momentos de su itinerario. Al parecer, la conciencia del migrante está más atenta a la fijación de sus experiencias distintas y encontradas que a la formulación de una síntesis globalizadora.» (CORNEJO POLAR, Antonio. 1996. Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, vol. 62, pp. 837-844, aquí p. 839) Relacionado con dicha posición ecléctica, otro rasgo distintivo de la migración es su dimensión expresiva: «[...] el discurso migrante es radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo *no* dialéctico.» (*Ibid.*, p. 840.)

La novelística de Héctor Rojas Herazo (1921, Tolú – 2002, Bogotá) pertenece a la corriente subjetiva, intimista, que trabaja en la decodificación del lenguaje y enfrenta la voz unívoca, simplificadora, en dirección de la pluralidad y heterogeneidad de conceptos como la historia y la violencia.

En la novela total *Celia se pudre* (1986), tercera parte de la saga familiar de los Domínguez,<sup>2</sup> asistimos a los síntomas de parto de lo que se viene designando como *posmodernidad*, acompañada del abandono de los horizontes prometedores para el hombre y el consecuente descentramiento ontológico, que afirman la diseminación de la identidad del sujeto sobre estructuras tecnócratas modernas. Al hombre contemporáneo, urbano, occidentalizado, se le presenta una posibilidad de evasión en la *búsqueda feliz*<sup>3</sup> a través del eterno retorno, con el deseo ético como alternativa a la crisis de la identidad. Junto con la memoria que afirma la temporalidad, el movimiento de la identidad del sujeto está estrechamente unido con el concepto ontológico de la dialéctica constitutiva de la ipseidad (identidad-ipse, sí mismo como otro) a partir de la alteridad en Paul Ricoeur. Entre la memoria y la ontología ricoeuriana del sujeto intentaremos plasmar un diálogo proyectado sobre el devenir de la identidad narrativa en el texto de Rojas Herazo.

## Alteridad e ipseidad

La construcción de la perspectiva exposicional a la que nos invita Rojas Herazo se ajusta al objetivo de su escritura, eso es, al dualismo sujeto/objeto, agente/paciente, y, como veremos, a la dialéctica en la que estas categorías entran bajo el término de la alteridad como «discurso distinto de

---

<sup>2</sup> Conformada por *Respirando el verano* (1962) y *En noviembre llega el arzobispo* (1967), Brushwood encuentra el hilo temático de la novelística heraziana, considerándola en efecto una trilogía, en la apoteosis del espíritu de perduración, simbolizado por la figura de Celia pero sobre todo hallando su respuesta en lo cíclico, irracional, una tercera dimensión que trasciende el cronótopo tradicional. Es ésta la concepción que asemeja Rojas Herazo a Faulkner desarrollando sus pasos de observador sobre un paisaje ruín y apocalíptico de la humanidad. (GARCÍA USTA, Jorge. 1994. *Visitas al patio de Celia*. Medellín: Lealon, p. 147.)

<sup>3</sup> Con la «búsqueda feliz» Paul Ricoeur se refiere al acto mnemónico que deviene en el fenómeno del reconocimiento en Bergson, es decir, de la renovada relación con el objeto recordado. (RICOEUR, Paul. 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p. 57.)

sí mismo» en Paul Ricoeur. En cuanto a la acepción de sí por sí mismo, Ricoeur señala su proyección gramatical, pronominal, «el carácter omnipersonal del sí».<sup>4</sup> Entre el subjetivismo del monólogo interior, el hablarse a sí mismo (como otro) en segunda persona, y la observación en tercera se condensa la mediación reflexiva que significa las tensiones en la autodefinición del sujeto dentro de la verticalidad de la memoria.

La dimensión ética del personaje-narrador heraziano se construye con la transgresión de la intimidad al «[...] admitir que el otro no está condenado a ser un extraño, sino que puede convertirse en *mi semejante*, a saber, alguien que, *como yo*, dice yo.»<sup>5</sup> La conciencia de ello se desarrolla entre la atestación de las capacidades (creativas) y la conminación desde la alteridad, dentro de la identidad-ipse, comunicante y reflexiva, en oposición a la identidad como mismidad<sup>6</sup>, fija, confrontacional. La interpretación de la identidad utiliza en este caso el campo narrativo para representar la búsqueda identitaria a través de la imaginación, la noción del otro y el diálogo con la memoria.

Véamos ahora la ideación de la alteridad en cuanto fundamento primero de la ipseidad. Se estructura sobre la condición pasiva frente al sí mismo como observador, eso es, como la carne, el otro y la conciencia. La carne, el dispositivo de la acción más propio del yo, es la materialidad más limitadora que padecemos bajo el primer grado de lo otro como «[...] el extrañamiento de la finitud humana, en cuanto que es sellada por la encarnación [...]», y al mismo tiempo la más prometedora para desarrollar la libertad, los sentidos y el placer.<sup>7</sup> La concepción de la otredad de lo carnal puede transgredir su intimidad hacia la función social (segundo grado de la pasividad), comunicante, para lo que debe adquirir el estatuto de *otro* cuerpo a través de su inclusión en una red de *otros* cuerpos. El medio para ello es la intersubjetividad.<sup>8</sup> El tercer grado pasa por la conciencia que reúne la alteridad y la ipseidad. En el sentido de la pasividad, el sujeto padece la conciencia que se dirige a él en forma de una voz y éste la recibe, le

---

<sup>4</sup> RICOEUR, Paul. 1996a. *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI, p. 366.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 362.

responde con la atestación. Con la atestación «[...] en cuanto crédito sin garantía, pero también en cuanto confianza más fuerte que toda sospecha, la hermenéutica del sí puede aspirar a mantenerse a igual distancia del *Cogito* exaltado por Descartes que del *Cogito* despojado de Nietzsche[...].»<sup>9</sup> Es deudor de la respuesta al otro de su conciencia, es conminado a cumplir con la deuda: «El ser-conminado constituiría entonces el momento de alteridad propio del fenómeno de la conciencia, en conformidad con la metáfora de la voz. Escuchar la voz de la conciencia significaría ser conminado por el otro. Así se haría justicia a la noción de deuda».<sup>10</sup>

Ricoeur retoma la noción del otro de la conciencia moral freudiana del superego como una voz ancestral cargada de significado transmitido a las generaciones venideras, pero problematiza su traslación al sí que previamente debe ser dotado de una «estructura de acogida» de la conminación, y la indeterminación de su condición ancestral la relega al mito.<sup>11</sup>

Alternativa a la antítesis de la certeza del *Cogito* cartesiano e ilusoria en Nietzsche, «sujeto ensalzado, sujeto humillado»<sup>12</sup>, la categoría de la alteridad ofrece accesos inconexos a la identidad-ipse y se vierte en la intersubjetividad en cuanto realización ética. La movilidad entre el sujeto y la alteridad requiere de imaginación cuya proyección es necesariamente fragmentada. La autointerpretación del sujeto en cuanto sí como otro combina las tres modalidades de alteridad que confluyen en la voz cuya identidad quedará oculta para la conciencia,<sup>13</sup> y su búsqueda sigue el orden mítico del eterno retorno.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. XXXVII. — Con situar la atestación entre la certeza del cogito cartesiano y la relativización epistémica en Nietzsche, la hermenéutica del sí se afirma sobre la reflexión y confiesa «el modo indirecto y fragmentario de todo retorno a sí». (*Ibid.*, p. XXXV)

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 394-395. «Una *pietas* de un género único une así a los vivos y a los muertos. Esta *pietas* refleja el círculo en el que nos encontramos: ¿de dónde saca el antepasado la autoridad de su voz, sino de su presunto vínculo privilegiado con la Ley, inmemorial como él? Así, la conminación se precede a sí misma, por mediación del antepasado, figura generacional del Otro.» (*Ibid.*, p. 395)

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. XXIX-XXX.

<sup>13</sup> La inseguridad sobre la «fuente de la conminación» pone en abismo la propia identificación del sujeto y entra en el campo religioso.

La multiplicación, la «disolución» de la identidad pensada como mismidad en la trama narrativa, en la cual el sujeto padece el ensayo del desligamiento de las certezas, la puesta en abismo ficcional en cuanto la lectura de otros textos, espejea su «retirada del sí» en el laberinto de voces que confluyen en nuestra lectura: «Comprenderse es comprenderse ante el texto y recibir de él las condiciones de un sí mismo distinto del yo que se pone a leer»<sup>14</sup>. Es decir, solo se afianza su ipseidad en cuanto la transgresión del *sí* sedimentado a la del *sí* en movimiento, al «desnudamiento de la pregunta ¿quién?».<sup>15</sup> El agente de la acción encontrará su identificación en la reflexión temporal de sus actos en el relato: «[...] la propia identidad del *quién* no es más que una identidad narrativa. [...] La *ipseidad* puede sustraerse al dilema de lo Mismo y de lo Otro en la medida en que su identidad descansa en una estructura temporal conforme al modelo de identidad dinámica fruto de la composición poética de un texto narrativo.»<sup>16</sup> La dimensión ética luego emana de la dinámica interior del relato y de la interacción con el receptor extratextual a través del compromiso —reciprocidad y responsabilidad— del *sí* con el *otro* distinto del *sí*.

### La escritura del sí como otro

En la novela encontramos varios momentos, donde el *sí* se abre a la alteridad. Para contraponer la identificación desde la ipseidad a la de la mismidad, nos servirá la creación de alter ego como otro desde la mismidad, construido desde la externalidad narrativa. Es la historia de Godarro que proyecta el abandono de la moral, eligiendo la infamia como hecho auténtico, arte perverso, para contrastar el vaciamiento de la sociedad del significado. Su camino se inicia a la salida de la cárcel donde había cumplido la pena por matar sádicamente (con alicates) a un policía. En su visión nihilista, en su pintura de La Gran Barracuda y en los premios literarios «[...] generosamente galardonados por varias dictaduras democráticas [...]»<sup>17</sup>, podemos entrever el guiño ficcional a la realidad del escritor toludeño que

---

<sup>14</sup> RICOEUR, Paul. 2001. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p. 31.

<sup>15</sup> RICOEUR, 1996a, *op. cit.*, p. 170.

<sup>16</sup> RICOEUR, 1996b, *op. cit.*, pp. 997-998.

<sup>17</sup> ROJAS HERAZO, Héctor. 1986. *Celia se pudre*. Madrid: Alfaguara, p. 651.

plasma sus posibles otros más violentos. Frente a ello, las alusiones a la alteridad corporal y al otro (en uno mismo) empalman la reflexión con una poética de goce antropófago:

[...] cada uno está en lo suyo, bebido-mordiendoa-atragantándose su propio zumo. Puedo empezar, por tanto, con sabrosa desvergüenza —sin ningún rubor con el extraño que me habita, ese que intento o simulo confundir conmigo mismo—, el amadísimo ejercicio de despresarme y comerme por dentro.<sup>18</sup>

La alteridad vista desde la ipseidad se construye a partir de asumir(se) en los otros, por medio de «[...] su simpatía, su compasión [...]en el sentido fuerte del deseo de compartir la pena de otro»<sup>19</sup> como posibilidad para una gama de identificaciones: agente y objeto de la violencia, del abuso sexual, crimen, poder sobre el otro. En la escena de la violación y entierro del niño se unen, participan desde lados opuestos, varios «Yo» —los violadores y la víctima— en un solo narrador: «Todos, por turno, trepamos a él [...] Y ellos seguían saltando y cayendo sobre mi espalda [...] Sí, enterrarlo. Nos toca. [...] Y lo alzamos [...] Y me echaron [...] y nos fuimos.»<sup>20</sup>

Con la condición primera del *yo* con el anclaje corporal e histórico, el cuerpo como paciente de la acción del tiempo y fuerzas exteriores, la mencionada simpatía es posible gracias a la propia experiencia del sufrimiento «carnal», del *padecimiento*.<sup>21</sup> El cuerpo visto como el cosmos representa el centro de la poética heraziana y desde su condición cronotópica parte toda mediación narrativa de la novela. La relación entre la ontología que destila la obra y la fenomenología poética de la cotidianidad resulta del eje *existo – pienso*, modificado en *soy – respiro, veo, huelo, palpo*. La memoria corporal constituye el eje desde el cual se desarrolla la relación con la memoria de los lugares.

Con la experiencia de la pasividad carnal llegamos a lo que propone Nietzsche como objetivo de la búsqueda dionisiaca —la *phisis*— la natura-

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>19</sup> RICOEUR, 1996a, *op. cit.*, p. 198.

<sup>20</sup> ROJAS HERAZO, 1986, *op. cit.*, p. 177.

<sup>21</sup> RICOEUR, 1996a, *op. cit.*, p. 355.

leza, opuesta a lo inmaterial, trascendente.<sup>22</sup> En el capítulo «De los sublimes» presenta la metáfora de la lucha interminable por el conocimiento, protagonizada por el cazador que se obstina a abandonar su sombra del intelecto: «Debería hacer como el toro; y su felicidad debería oler a tierra y no a desprecio de la tierra. [...] resoplando y mugiendo mientras marcha delante del arado: ¡y su mugido debería alabar además todo lo terreno!» (Nietzsche *Así habló Zaratustra*) Es significativo cómo la acción del sujeto heraziano no se limita a la intimidad que se bifurca en intersubjetividades sino que incluye además las *cosas* entre los agentes conativos. Así, con el apoyo de la sinestesis, se crea la cosmología panteísta típica para su poética.

La totalidad de la novela estudiada no está en la inclusión, en abarcar la variedad de géneros y registros, en otras palabras, en la forma, sino en profundizar en la imaginación de la materia. «¿No existe, acaso, una individualidad en profundidad que hace que la materia, en sus parcelas más pequeñas, sea siempre una totalidad?»<sup>23</sup> Se hace mimesis poética de la materia que yace en la memoria, en la infancia, el paraíso evocado en las rupturas del presente es de esencia material, «Parece que en ese paraíso material, el ser está impregnado de una sustancia que lo nutre, está colmado de todos los bienes esenciales.»<sup>24</sup> El sentido se da en la profundidad de la existencia humana que imagina elementos y espacios en su intimidad, fluidez y continuidad, desde la creatividad del sujeto hacia la materia (*imaginación material*). En el ensueño de la materia se destapa la relación que esta tiene con la forma, *imaginación formal*, es decir, con la resonancia en el alma que «[...] ] viene a inaugurar la forma, a habitarla, a complacerse en

---

<sup>22</sup> Desde el punto de vista temático (búsqueda identitaria, introspección), encontraríamos parentesco entre *Celia se pudre* y *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934) de Eduardo Zalamea Borda. Si la acción de la primera se inscribe a la interioridad del narrador que deja la capital para volver, virtualmente, a su infancia en la provincia, El Pájaro —protagonista de la segunda— abandona su Bogotá nativa y viaja a la Guajira, dejando atrás los valores criticados. Entre estos dos viajes, invertidos, se postula como el referente filosófico el libro *El viajero y su sombra*, de Nietzsche, empacado para el viaje por El Pájaro, y su significado implícito para *Celia se pudre*.

<sup>23</sup> BACHELARD, Gastón. 1978. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de cultura económica, p. 9.

<sup>24</sup> BACHELARD, Gastón. 2000. *El misterio, La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, p. 30.

ella.»<sup>25</sup> El esfuerzo debe dirigirse entonces hacia el desentrañar la imagen *original*, íntima, para acercarse a la *materia directa*, interna. De traspasar las formas externas que la moldean en representaciones ajenas.<sup>26</sup>

La estética de la materialidad delata el arraigo de Rojas Herazo en la geografía caribeña, el viento corruptor, la sal, el calor. La propia infancia es para el narrador el principio, en el cual se encendieron sus sentidos, la orgía que con su ímpetu zarrandea al niño. La fuerza de estas imágenes originarias redobla su insistencia en el tiempo del exilio voluntario del narrador en la capital bogotana. Pero no es solo una vuelta al lugar ameno, de protección imaginaria dentro de la bestia capitalina, sino el proceso natural del reconocimiento ontológico a partir del «fango» de la memoria, de los primeros síntomas de sufrir el tiempo y la materialidad.

Bachelard piensa su fenomenología todavía más allá de los límites de una experiencia particular, del mito o de la inconciencia e invoca un orden cósmico que devuelve al ser su sentido. Así podemos profundizar en el primer elemento que se nos acaba de ofrecer – el «fango», la comunión entre la tierra y el agua. El elemento femenino del agua, está presente en la ensoñación del lugar originario del mar sobre el cual se mece el naufragado *Lura*. El narrador vuelve al barco que navega por su interior, por las «aguas oscuras sin horizonte». Siente sus naufragios en «el mar que nos habita, somos el mar»<sup>27</sup> y observa a través del ojo de buey el horizonte melancólico de Cedrón, su pueblo natal. «El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba [...] para la imaginación materializante la muerte del agua es más soñadora que la muerte de la tierra: la pena del agua es infinita.»<sup>28</sup> En otro lugar leemos sobre el mito del Mohán, de la «pesadumbre del agua»:

Apenas se te ha revelado, se deshace y nunca más volverás a verlo porque ya ha entrado en el agua de tu recuerdo y desde allí ha de reinar. Y el murmullo de su sollozo [...] lo oirás en soledad y lo oirán y lo seguirán oyendo aquellos

---

<sup>25</sup> BACHELARD, 2000, *op. cit.*, p. 11.

<sup>26</sup> BACHELARD, 1978, *op. cit.*, p. 8.

<sup>27</sup> ROJAS HERAZO, 1986, *op. cit.*, p. 374.

<sup>28</sup> BACHELARD, 1978, *op. cit.*, p. 15.

## Jakub Hromada

a quienes tú mires con amor. Y ya nunca conocerás sosiego. Y el pesar habitará por siempre tu corazón.<sup>29</sup>

¿No es una referencia implícita del funcionamiento de la memoria y la conminación de la voz del otro que se propaga a través de las generaciones por el *amor*? La indagación por aquella inmemorial voz conminativa vuelve sobre el cosmos del cuerpo y se materializa en imagen de un Dios olvidado: «Contempla de frente al dios que vive en sus entrañas. [...] el fango de todas sus imágenes.»<sup>30</sup>

Se hace explícita la oposición entre el lugar de los juegos infantiles y el naufragio de su presente burocrático – «Entonces los veía [...] encadenados a sus bancos [...] como galeotes. Sólo que no remos sino estilógrafos [...]»<sup>31</sup> La metáfora de la vida como navegación se convierte en el viaje a bordo de un «monstruoso ataúd», tripulado por la ruina:

He sentido, de súbito, una presencia colosal y enemiga. Escruto y husmeo y miro entonces (mis sentidos se han agudizado en tal forma que puedo detectar la salivación de un insecto entre el zumbido de mis venas) la militancia, el esplendor y el orgullo de la ruina. Calculo la agudeza de sus lanzas, aprecio todas y cada una de sus malignas titilaciones, sufro el arredrante meneo de sus rencorosos estandartes, siento en carne viva las astillas y garfios con que su sal me incrusta en el silencio.<sup>32</sup>

La fuerza que empuja al narrador para bucear, avanzar volteando los restos acumulados en su memoria se ve como vital: «Es necesario, forma ya parte de mi defensiva irreverencia, seguir pisoteando mientras me asqueo y avanzo en repudio [...]».<sup>33</sup>

La voz de Celia participa de la alteridad constitutiva del centro que perdura en la conciencia de su nieto.<sup>34</sup> Sus voces se buscan en el laberinto de la historia que va del mito de la fundación del pueblo, a través de las

---

<sup>29</sup> ROJAS HERAZO, 1986, *op. cit.*, p. 45.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 766-767.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>34</sup> El nombre del narrador principal no aparece en la novela pero podemos deducirlo del niño Anselmo que cabalga por el patio y observa los escenarios del pueblo costeño en *Respirando el verano* (1962).

guerras decimonónicas, la Guerra de los Mil Días y el violento siglo XX colombiano, amasándolo todo en una única conciencia del narrador.

Persigue la comunicación con la voz de Celia para coincidir con su confesión vital: «Te has buscado con ahínco desde antes de existir (sientes que tus sentidos de ahora sólo sirven para recordar y padecer esa búsqueda) y anhelas reconocerte y esplender en un momento [...] de íntima, dulcísima y desesperada comunicación».<sup>35</sup>

La alteridad en segundo grado observamos en las palabras de Celia junto con la causa y efecto de la redención de los «monstruos y enigmas» en cuanto otros, afirmando la aceptación y goce de la materialidad y del propio cuerpo que sucumbe al poder de la naturaleza.

A tal extremo llegó en sus conclusiones que anhelaba la llegada de la tétrica pandilla. Y hacía cuenta de horas, [...] por enfrentarse a sus carantoñas y muequeos. Porque era de sí misma, de lo más profundo de sí misma, de lo que tenía apetencia. Y se perecía por el cumplimiento de una cita en que podía verse por dentro, viendo frente a ella el desempeño de sus torturados y torturadores inquilinos. Y se decía infierno soy y cielo de mí misma.<sup>36</sup>

El mismo sujeto narrador se disuelve en múltiples otros, confesando así una suerte de panteísmo:

Porque él no entendía a los demás como simples e impersonales otros sino como fragmentos de un vasto y comprometido yo mismo. Un yo mismo astillado en electoreros y deportistas, en asesinos y terratenientes, en generosos y egoístas [...]. Incluso los elementos y las cosas [...] lo reclamaban, necesitaban racionarse en su sufrimiento para pesar y flotar y fluir. El mundo todo como un gran cuerpo que era él, su siempre alerta, castigada y hambrienta multiplicidad.<sup>37</sup>

Dicha multiplicidad sin límite también lleva connotaciones de la angustia por el eclipse identitario. La voluntad antropófaga de la existencia vuelca al poeta en el compromiso con el hombre. En la acepción piadosa del prójimo basa su tesis de la inocencia: « [...] porque estaban esparcidos en lo otro y en los otros y porque les era forzoso irse descifrando [...]»<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> ROJAS HERAZO, 1986, *op. cit.*, p. 173.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 499-500.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 501.

Consideramos que el dialogismo entre la voz femenina, el discurso identitario que se construye desde el centro mítico y concibe la historia como el padecimiento, y la voz masculina, transgresora del centro y condenada a un eterno retorno, forma la dimensión ética que se sustenta sobre la inclusión de las voces de otros, de las historias ajenas que se transforman a través de la narratividad en experiencias, en la espera de la muerte en cuanto el durar, resemantizar e interiorizar estos acontecimientos humanos.

## Entre la memoria y la crítica discursiva

Partiremos del mencionado desciframiento que pone de relieve la posición crítica frente al lenguaje como mediador de la identidad y reitera la alteridad como principio ético.

Ya hemos anulado los estorbos —los de la elusión o los del luto, los del sarcasmo, los del miedo disfrazado de ofensa, los de la perversión o el disimulo, los del chiste siempre banal y ni siquiera corruptor o destructor, los del ridículo— todos en absoluto. Y tú estás delante de mí (de ti) y me miras y yo (me) te miro disfrazado de alcahuete, o procurador [...]. Paso mi mano por mi (tu) rostro y oigo decir a mi inocencia: Hermano mío, te reconozco porque me conozco, porque me he hundido en lo más profundo de ti a través de mí. No dejes, pues, que las adulteradas palabras sigan engañándonos.<sup>39</sup>

A nivel de la mediación narrativa de la identidad, la tensión surge entre la forma a través de la cual se expone la historia y con ella la fijación de la identidad idem, y la alteridad identitaria *ipse*, temporal y en movimiento, ensayada en la ficción:

En el intercambio de los roles entre la historia y la ficción, el componente histórico del relato acerca de sí mismo lo tira del lado de una crónica sometida a las mismas verificaciones documentales que cualquier otra narración histórica, mientras que el componente ficcional lo tira del lado de las variaciones imaginativas que desestabilizan la identidad narrativa.<sup>40</sup>

El texto heraziano se construye sobre una tensión entre la afirmación del ser, con el juego que acompaña la búsqueda activa de Dioniso nitzscheano (superhombre), y la humanista que se sostiene sobre la univocidad de textos

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 770.

<sup>40</sup> RICOEUR, 1996b, *op. cit.*, p. 981.

constituyentes de una identidad común y que en últimas consecuencias emplean violencia para la defensa y conservación de la superioridad de su conocimiento. La afirmación de la vida en la búsqueda eterna debe aceptar la libertad que se define por la heterogeneidad. El laberinto cronotópico y discursivo, la mezcla de cosmologías y estatutos sociales, de géneros literarios, de lo culto y lo popular, confronta dos conceptos fundamentales: la rememoración (movediza, ambigua, particular) y la memorización que, a parte de cumplir la función claramente positiva en el sentido de economizar el esfuerzo de actualización de saberes y destrezas, es manipulada por la práctica de la ideología.<sup>41</sup>

Según Paul Ricoeur, «[...] no hay autocomprensión que no esté mediada por signos, símbolos, textos; la autocomprensión coincide en última instancia con la interpretación aplicada a estos términos mediadores.»<sup>42</sup> En la totalidad de la tratada autobiografía ficcionalizada confluyen varios accesos discursivos al yo que, en principio, contrastan la *mimesis* tradicional (Platónica) frente a la deliberada subjetividad y sumersión en lo posible, onírico, donde lo imaginativo descentra, amplía y llena la percepción de una existencia concreta, reconstruyéndola en la ficción.

Antes de pasar al trato narrativo de la memoria en cuanto espacio del discurrir temporal, debemos esclarecer su relación con la alteridad. La alteridad del sí, vista como identidad-ipse representada en el tiempo, se efectúa sobre la inconsecuencialidad de las imágenes evocadas del pasado. La identidad del sí mismo madura cuanto más se hace con su alteridad en el recuerdo de sí como otro. El devenir de la lectura se efectúa en cuanto que retrocede en la memoria a imágenes constitutivas de la conciencia del sujeto narrador. En San Agustín podemos observar este intrincamiento temporal de la vida como el eco de una voz: «[...] lo que se ha realizado de ella, sonó ciertamente; mas lo que resta, sonará, y de esta manera llegará a su fin,

---

<sup>41</sup> Ricoeur adopta de Bergson la binomía de *memoria*, referente al recuerdo de un acontecimiento único, de alguna forma esencial para ser evocado posteriormente, y *hábito*, material aprendido de memoria para ser utilizado en cualquier momento. (RICOEUR, 2004, *op. cit.*, p. 83) El filósofo francés desarrolla la tesis del abuso de la memoria *hábito* y su transformación en «[...] la memoria impuesta [que] está equipada por una historia "autorizada", la historia oficial, la historia aprendida y celebrada públicamente.» (*Ibid.*, p. 116)

<sup>42</sup> RICOEUR, 2001, *op. cit.*, p. 31.

mientras la atención presente traslada el futuro en pretérito, disminuyendo al futuro y creciendo el pretérito hasta que, consumido el futuro, sea todo pretérito». (San Agustín, *Confesiones*) De este modo, la problemática de la representabilidad del tiempo que desarrolla Ricoeur en *Tiempo y narración* encuentra en *Celia se pudre* su ensayo ejemplar, formalizando la identidad del sujeto como identidad narrativa.

En la novela el tiempo se distribuye en el perdurar de la voz inmedible de Celia en el recuerdo de Anselmo o se concentra en el instante en cuanto imagen del pasado. En general, el texto plantea la cuestión de la memoria desde las dos caras que en Ricoeur toman el nombre de «huella» (una tercera pertenece al análisis neurológico). La primera es la huella escrita, impresa «externamente» y guardada para el recuerdo, revisión posterior. En la novela tiene forma de textos históricos, crónicas y almanaques referidos por el narrador. La segunda, y la que es tratada con preferencia estética en la novela, es la huella impresa en el alma por afección (*pathos*) original. Entran en el juego sentimientos de placer y dolor y las preguntas por la forma con la cual resiste al tiempo y cómo se refiere al hecho originario de su existencia.<sup>43</sup>

La clave para la estructuración del texto alrededor de multitud de escenas cuya interconexión obedece a la conciencia personal del narrador, la aparente fragmentación tiene su fundamento en el «[...] propio carácter objetual de la memoria: uno se acuerda de algo», de un acontecimiento.<sup>44</sup> La cosificación, la adquisición del «estado de cosas»,<sup>45</sup> es significativa para dilucidar la fenomenología del recuerdo en *Celia se pudre*. Desde el punto de vista temporal, nos referiremos a él como al *instante*.<sup>46</sup> La cotidianidad del

---

<sup>43</sup> RICOEUR, 2004, *op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 41.

<sup>45</sup> *Ibid*, p. 43.

<sup>46</sup> Mencionando el carácter representacional y exclusivo de la *memoria* frente al *hábito*, Ricoeur cita a Bergson: «La imagen misma, considerada en sí, era necesariamente y en primer lugar lo que será siempre [...] El recuerdo espontáneo es al instante perfecto; el tiempo no podrá añadir nada a su imagen sin desnaturalizarla; conservará para la memoria su lugar y su fecha.» (RICOEUR, 2004, *op. cit.*, p. 45) En Nietzsche avanzamos en la dimensión del tiempo relativizado, observado en San Agustín. En *Así habló Zaratustra* vemos la llegada del sabio con el enano al portón *Instante*, donde convergían los dos caminos eternos del pasado y del futuro, preguntando: «¿Y no

narrador, cuya acción se limita a observar su entorno sin aparente desarrollo diegético, encuentra su expresión en Bergson: «Para evocar el pasado en forma de imágenes, hay que poder abstraerse de la acción presente, hay que saber otorgar valor a lo inútil, hay que querer soñar.»<sup>47</sup> La evocación sucede, frecuentemente, en forma de paréntesis que invaden la conciencia y la lectura desde las señales, «*sēmeia*, en las que se significan las afecciones del cuerpo y del alma con las que se vincula el recuerdo.»<sup>48</sup> Además, el eterno retorno se desprende de la oposición *evocación/búsqueda*, donde la primera se refiere al almacenamiento del recuerdo por su carga emotiva original, mientras que la *búsqueda*, “*zētēsis*”, corresponde a la *anamnēsis* aristoteliana, a la rememoración, al esfuerzo existencial dirigido contra el olvido.<sup>49</sup>

La experiencia de la búsqueda en la novela es incitada a partir de la impresión de arranque de un conjunto de sentimientos, de su naturaleza modificante, de su duración y cesar, del olvido. Es a través de la forma de actualización que respira la identidad del sujeto, es decir, el continuo revivir de la impresión, del «recuerdo primario» fundador, en el esfuerzo de recordar. Si a la búsqueda tiene que anteceder un saber primero, el aprender, éste la solidariza desde la aprehensión de lo sensorial de la infancia en el patio de la casa de Celia, de la presencia del mar, con el entorno más inmediato, material, de la imagen rememorada, conectándose los dos polos de la memoria en la metáfora de ir y venir de las olas del mar. La representación del pasado se comunica con el modo cómo el pasado condiciona la percepción del presente. En esta dialéctica consiste el significado de Celia que hereda al nieto la concepción del tiempo, el placer y dolor íntimos de la observación de su paso por la vida en cuanto desgaste material.

El «recuerdo-imagen» se posiciona entre el «recuerdo puro» y la percepción y confluye en el reconocimiento, expresándose a través de la visualización de lo «ya visto» en la dirección que va «desde las tinieblas hacia la luz».<sup>50</sup> Es significativo en este sentido el epígrafe de la novela: «Dejemos

---

están todas las cosas anudadas con fuerza, de modo que este instante arrastra tras sí todas las cosas venideras?» (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*)

<sup>47</sup> RICOEUR, 2004, *op. cit.*, p. 45.

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 29.

<sup>49</sup> *Ibid*, p. 47.

<sup>50</sup> *Ibid*, pp. 75-76.

ascender los venenos que nos acechan en el fango». Esta verticalidad es de suma importancia para la estructura del texto.

Bachelard retoma el concepto de *anima* y *animus* de Jung y ejemplifica sobre la antítesis del tiempo horizontal, evolutivo, y el vertical del detenimiento, la androginia de la ensoñación poética. Mientras que *animus*, el poder masculino, acción sobre el mundo, es sucesivo, *anima*, la energía femenina, anima el entrecruzamiento de los sentidos y obra en simultaneidad, en el instante que armoniza el acervo de elementos heterogéneos en vista de una *redención contemplativa*, designio metafísico de la poesía.<sup>51</sup>

Abandonando el concepto del tiempo horizontal que se define por el progreso, excentricidad, acumulación y cuyo fundamento es la escisión sujeto-objeto, «El tiempo [vertical] no corre. Brota».<sup>52</sup> Con el llamamiento para «romper los marcos sociales, fenoménicos y vitales del tiempo», sintoniando con Bergson, Bachelard enfrenta la deshumanización del criterio científico del tiempo abstracto. La cualidad de la duración cuya esencia provee a todo elemento de totalidad, en el primero, corresponde a la invocada verticalidad, la fusión en profundidad, en el segundo. En Bergson finalmente encontramos la idea de la memoria interior que supone el apartamiento de la vida social, de la «percepción impersonal de las cosas», para contemplar en soledad esa duración pura, autosuficiente.<sup>53</sup>

En la saga, la duración corresponde a la conciencia agónica que traduce su devenir como degradación incesante. Como objeto Bachelard, toda duración debe tener algún principio. El narrador lo ubica en «el encendido de los sentidos», promovido por la violencia de su entorno. En *Respirando el verano* encontramos el peso y condena del tiempo experimentados por Valerio, el hijo de Celia, de vuelta a casa del campo de batalla:

Y se vio a sí mismo, confuso y lleno de preguntas bajo los árboles. Sintió su alma forastera, el terrible dolor de haber sido encendido, de sentir su sangre, sus hambrientas arterias, su llegada y su instalación en sus vísceras de ahora, su necesidad de salvación y de amor, su búsqueda de una seguridad [...] para ese algo, más, mucho más antigua que la familia, que la tierra, [...] que ahora había escogido sus brazos, [...] su cuerpo entero, para arder en una minúscula

---

<sup>51</sup> BACHELARD, Gastón. 2002. *La intuición del instante*. México: Fondo de cultura económica, p. 95.

<sup>52</sup> *Ibid*, p. 96.

<sup>53</sup> *Ibid*, pp. 15, 96.

fracción y luego reemprender su oscuro y desolado viaje dejándolo a él [...] destruido, [...] como un acorde más en la impasible sinfonía de destrucción y de muerte [...] Fue el terror de sentirse vivo, de sentir aquel empuje de eternidad contra su pecho [...].<sup>54</sup>

En la conciencia del narrador se cruzan diferentes lenguajes, discursos y formas literarias. Desde el discurso mítico fundacional que relata la peregrinación y asentamiento de sus antepasados, la fábula, crónica, ensayo y crítica literaria, hasta la reproducción del discurso político, autoritario y pedagógico. Explicita así la formación de la identidad a través de dispositivos del poder y control simbólico y con su poética de la intimidad se compromete a redimir al sujeto de sus servidumbres.

A modo del poeta Ollan del cuento «El espejo y la máscara» de Borges, el narrador plasma diferentes representaciones de la historia, conduce al lector al diálogo de las formas. Canta las hazañas del general Bestiera, remitiendo a la épica heroica (formadora de la historia nacional), para luego destronar y desenmascarar a quien reclama el poder sobre otros (discursos del «excelentísimoseñorpresidentedelarepública»). Enseguida salta a las aguas oscuras de la memoria y cuanto más cerca del espejo, el vaho del ávido borra la nitidez de la imagen.

En ciertas meditaciones metalingüísticas de Celia, situadas en los momentos límites de la muerte de su hijo, se expresa un pesimismo de la capacidad del lenguaje de responder a las necesidades más profundas del hombre: «Pero yo sabía que mis preguntas y sus respuestas ni las hacía ni las recibía en palabras. Era otro idioma. Como si los sentimientos fueran voces. Por primera vez sentí que podía comunicarme con el solo anhelo, con el solo deseo».<sup>55</sup> Incluso la propia condición real del hombre y de sus capacidades cognitivas entra en el campo de la ficción: «¿Por qué tanto lío de que si esto es real o entrevisto o lo imaginaste o lo soñaste? ¿Para qué tanta enredapita? Métete, pues, en la cabeza que lo que sueñas o tocas es lo mismo. O que da lo mismo, que es lo mismo. Cuestión de ti, que a ti solo te incumbe [...]».<sup>56</sup> En cuanto a la formación de la identidad, sucede la tensión entre las dos vertientes mnemónicas.

---

<sup>54</sup> ROJAS HERAZO, Héctor. 1962. *Respirando el verano*. Bogotá: Faro, pp. 204-205.

<sup>55</sup> *Ibid*, p. 613.

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 464.

En Rojas Herazo, la crítica de la educación como adocenamiento de una historia oficial y ajena del poder institucional que se basa en la abstracción y memorización de datos se traduce en el trato ficcional e irónico. En un pasaje el niño suspende ante la comisión por no saber explicar qué es el adverbio, sin embargo, siente la impotencia de no poder demostrar, por carecer de respeto, su saber sobre los íntimos elementos y cualidades que conforman su universo inmediato: «Eso sí lo sabe muy a fondo, lo recordará siempre».<sup>57</sup> La particularidad de la experiencia personal choca con la concienciación de la identidad común. En la segunda escena, burlándose de los bachilleres y del director del colegio, enumera memorizados datos de la historia y es avalado como un «historiarcocito de embuste» para ser obsequiado con un viejo mapa para «[...] que aprenda más geografía, mijito, y llegue a especializarse (exactamente como si le estuviera diciendo para que se acabe de joder completa y satisfactoriamente, mijito)»,<sup>58</sup> que termina en la letrina, ejecutando la orden de su tío por ignorar el nombre de la capital de Colombia. Su crítica ataca el derecho a la existencia regido por el axioma saber/existir:

Y César cruza el Andes o el Hades o Carlomagno invade a Terranova o expulsa a los hotentotes de un frigorífico de Chicago o Idi Amín se hace coronar por centésima vez por pontífices o dos perros de trineo o Pambelé, al frente de sus hordas, cruza el Rubicón, el Titicaca o Pichilín o cualquier carajada de esas. Llevar todo esto, bien ordenado o desbarajustado o cinchado en la motola para tener mi perfectísimo derecho a estar aquí, [...] viendo, oliendo, temiendo siempre, esperando [...].<sup>59</sup>

Como contrapartida a estos saberes avalados y remunerados, «[...] (¿pero realmente fueron, fueron de verdad?, le ocurrió alguna vez a cierta calabaza, tortuga, podenco o liebre o todo, en conjunto, son inventos, necedades y contentos que unas ranas culecas le soplaron a cada uno de esos barbones que creen que hacen la historia, no será?)»,<sup>60</sup> la ética discursiva deviene función literaria dialógica y abierta a la autonomía y totalidad del hombre.

---

<sup>57</sup> *Ibid*, p. 128.

<sup>58</sup> *Ibid*, p. 130.

<sup>59</sup> *Ibid*, p. 137.

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 135.

## Conclusión

Del abandono de lo trascendental del sí en la razón cartesiana, de Dios, se vuelve a la búsqueda por medio del recuerdo, de la simpatía, el sufrir, la conminación como principios de la dialéctica del sí y la alteridad. Rojas Herazo enmarca esta búsqueda en un destronamiento del logos (la limitación acusada en Descartes) y por medio de una poética material y lúdica devuelve al sujeto su totalidad heterogénea.

El hombre enfrentado a su soledad en medio de la sociedad moderna se arrima a la memoria para ensoñar los instantes fundadores de una pertenencia a un lugar, nación. El examen literario abarca las posibilidades de la narratividad de una vida en su complejidad, desafiando los géneros literarios para deconstruir la novela. La reflexión ética se dirige hacia una ontología basada en la inocencia, en el fenómeno de lo humano en la comprensión del *otro*, haciendo frente a la violencia y la moral enajenadora por medio de la intersubjetividad. La voz de Celia instruye y conmina al narrador. Consideramos que el dialogismo entre la voz femenina de Celia, el discurso identitario que se construye desde el centro mítico y concibe la historia como el padecimiento íntimo, y la voz masculina, representada en la intertextualidad por textos canónicos de la historia, de la instrucción económica y política, transgresora del centro y condenada a un eterno retorno en la voz de Anselmo, es el móvil principal para la construcción ética del sujeto. La conexión entre las escenas de esta suerte de autobiografía que corre a cargo del lector, dicho con Todorov, es dirigida por «la búsqueda, no de la verdad, sino del bien».<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> RICOEUR, 2004, *op. cit.*, p. 117.



# **EL HÉROE (TRÁGICO) EN LA NOVELA OP OLOOP DE JUAN FILLOY**

*Vít Kazmar*  
(Universidad Carolina de Praga)

Dentro del panorama de la literatura hispanoamericana hay muchos héroes conocidos, emblemáticos que ya forman parte de la imaginación colectiva de las naciones hispanohablantes y de la literatura universal. Me gustaría hablar un poco sobre un héroe casi desconocido pero no por eso menos interesante; de *Op Oloop*, el protagonista de la novela del mismo nombre escrita en el año 1934 por el argentino Juan Filloy (1894-2000).

Ahora bien, el escritor es también poco conocido, lo cual se debe a varias razones. En primer lugar, vivió todo su vida fuera de la capital argentina que servía como una entrada al mundo literario para muchos. Sin embargo, también decidió publicar sus obras en ediciones privadas, repartidas entre sus amigos más íntimos y un círculo élite de lectores.

Durante los últimos años va creciendo la fama de este escritor peculiar y sus obras se publican por primera vez en España, un país que él mismo despreciaba desde el punto de vista político pero lo reconocía por su gran legado lingüístico y cultural.

*Op Oloop* cuenta los sucesos del último día de la vida de Optimus Oloop, un estadígrafo finlandés, inmigrante que vive en Buenos Aires. Quiero destacar los rasgos más sobresalientes de este personaje y situarlo en el pa-

norama de la literatura latinoamericana y también universal. Voy a apoyarme en la Poética de Aristóteles y en el trabajo crítico de Graciela Tomassini que a su vez parte de la obra crítica de Northrop Frye.

No obstante, teniendo en cuenta la escasez de lectores de Juan Filloy, voy a esbozar brevemente la trama de la obra.

Optimus Oloop ha convertido su profesión, la estadística, en un verdadero *modus vivendi*, es un hombre que lleva una vida sometida totalmente a reglas rígidas, cada actividad tiene su tiempo cuidadosamente definido, vive metódicamente, aplica la estadística a la vida privada, incluso a su vida amorosa y sexual: solo frecuenta prostíbulos y va anotando los nombres y datos personales de todas las prostitutas con quienes ha tenido relaciones sexuales. La novela empieza a las diez de la mañana de un día especial. Op Oloop quiere celebrar con sus amigos un logro estadístico-amoroso, su amante número mil. Para hacerlo, los invita a un banquete en un hotel de lujo. Sin embargo, hay algo que interrumpe no solo el transcurso previsto de su día pero también su vida. El estadígrafo, el científico, el hombre metódico que procura controlar todo y siempre mantener el equilibrio emocional, el hombre-cerebro se enamora. Y el amor acaba matándolo.

Primero voy a concentrarme en puntos de contacto entre la trama, la intriga de *Op Oloop*, y los elementos constitutivos de la tragedia según Aristóteles. Aunque se trata de una novela y no de una obra dramática, hay razones para ello. Primero, el fuerte interés de Filloy en la antigua Grecia, segundo, el hecho de que sus novelas son, desde un punto de vista lingüístico, dramáticas, es decir, contienen mucho diálogo. Y, finalmente, la trama de la novela es trágica, aunque no lo sea la forma (no es una obra de teatro).

Primero, la novela nos cuenta sobre la caída de un héroe. No es un héroe clásico (voy a llegar a eso más tarde) pero el tema de la novela es precisamente eso, la caída, la desintegración del mundo de Op Oloop, su descenso a la locura y al suicidio. Esta característica enlaza Op Oloop con las grandes tragedias de la antigüedad, con Edipo, con Agamemnon. No solo observamos la vida de un rey sino de un inmigrante burgués.

Desde el punto de vista formal, podemos hablar de las tres unidades clásicas. Sin embargo, hay que tener en cuenta que solo la unidad de la acción es puramente aristotélica, las otras son más bien frutos de la tradición crítica occidental. En *Op Oloop*, podemos hablar de la unidad de

acción y de tiempo, ya que casi a lo largo de toda la novela la narración se centra en el personaje principal y somos testigos del transcurso de unas veinte horas de acción ininterrumpida. No hay digresiones narrativas, el foco de la narración es el protagonista y los cambios a los cuales está sujeto. Eso le añade intensidad al libro, junto con el espacio novelesco: el héroe nunca regresa a los mismos lugares, siempre avanza, solo hacia el final llega a su casa, donde empezó toda la novela y donde también se termina. Así, el tiempo y el espacio se vuelven irreversibles y enfatizan el aire fatal de la historia.

Aristóteles define las razones que ponen en marcha los sucesos trágicos. Son la *hamartía* y el *hybris*. *Hamartía* se interpreta como un error del héroe que desencadena la trama y la *hamartía* está fuertemente vinculada con *hybris*, el orgullo. El caso de Op Oloop es paradójico porque su *hamartía*, como señala Graciela Tomassini,

consiste en una condición descripta intrínsecamente como virtud, y no como falla. [...] Op Oloop trabaja sobre sí mismo, imponiéndose parámetros de excelencia; se modela como una obra de arte. Su disciplina es la del epicúreo, que afirma la vida en su plenitud y cultiva el placer como principio de equilibrio capaz de preservar cuerpo y espíritu de toda perturbación nociva.<sup>1</sup>

El ideal de Op Oloop parte de la tradición helenística, de racionalismo, equilibrio y una creciente importancia de la vida privada (oponiéndose así a la Grecia Clásica de Platón). También podemos identificar una *peripeteia* y una *anagnórisis*, elementos claves de la tragedia clásica. Según Aristóteles, las mejores *peripeteias* son las que son al mismo tiempo *anagnórisis*, es decir, un cambio en la trama unido al descubrimiento de un hecho esencial que el héroe desconocía. Este momento llega cuando Op Oloop se da cuenta que la prostituta que le ofrecieron en el burdel es la hija de su primera novia. Desde este momento en adelante, Op Oloop ya pierde todo control y su desintegración se consuma.

Acabamos de mencionar los puntos de contacto pero ¿cuál es la diferencia entre Op Oloop y los héroes clásicos? Parte de la comparación entre el héroe y su entorno. Northrop Frye distingue cinco tipos de héroes, empe-

---

<sup>1</sup> TOMASSINI, Graciela. 2000. Acerca de Op Oloop. In COLOMBO, Stella Maris - TOMASSINI, Graciela (eds.). *Libertad de palabra. Textos críticos y antología*. Santa Fe: Editorial Fundación Ross, p. 85.

zando por los héroes míticos. Es una tipología y al mismo tiempo una historia de la literatura occidental, ya que Frye opina que el desarrollo de la literatura consistió (entre otras cosas) en el cambio del carácter del héroe.<sup>2</sup> Éste se hace cada vez más vulgar, cada vez más parecido al hombre común. Del héroe mítico, un dios, pasamos al héroe de los romances, luego al llamado *mimético alto*, un héroe-rey, el *mimético bajo*, un héroe igual a todo el mundo, y llegamos al héroe irónico, que se sitúa por debajo del hombre medio. Podríamos simbolizar este desarrollo por ejemplo por la línea Gilgamesh, Amadís, Hamlet, David Copperfield y Des Esseintes. Cada uno de estos tipos puede pertenecer a la categoría comedia-tragedia según esté aislado el héroe de su entorno social o integrado al mismo. A qué tipo pertenece Op Oloop? Graciela Tomassini piensa que siguiendo el esquema de Frye

ubicaríamos a Op Oloop en la clase correspondiente a la tragedia del mimético bajo: un hombre común y corriente que puede reconocerse como uno de nosotros, se deshace por un conflicto (pathos) entre la realidad imaginativa y la especie de realidad que establece el consenso social. [...] Op Oloop resulta ser un alazón, el que se cree más de lo que es, no ya por vanidad o soberbia, sino por encarnar un sujeto cultural fuertemente arraigado en la conciencia pequeño-burguesa: el hombre que se hace a sí mismo, el hijo de su propio esfuerzo, el que se proyecta sobre su propio origen y medio en virtud de la disciplina, el método y la voluntad de modelarse como ejemplo viviente para los demás hombre.<sup>3</sup>

Podemos resumir: aunque la trama tiene muchos rasgos de la tragedia clásica, el héroe es más bien moderno, tiene un carácter distinto y también se relaciona de manera diferente a su entorno.

Me gustaría ampliar esta interpretación y profundizarla comentando algunos detalles de la novela. Un motivo que merece atención es el nombre del héroe y, por eso, de la obra. El nombre Op es en realidad Optimus, acordado en el título de la novela para estar de acuerdo con la regla de Filloy: que los títulos de sus novelas siempre tienen siete letras. Optimus es un nombre hablante precioso, especifica el afán principal del protagonista, el esfuerzo por lo ideal, por lo perfecto y también por la ciencia, la exactitud, valores que, como sabemos, se convierten en impulsos de su trágico fin.

---

<sup>2</sup> FRYE, Northrop. 2003. *Anatomie kritiky*. Brno: Host, p. 50.

<sup>3</sup> TOMASSINI, *op. cit.*, pp. 82-83.

En cuanto al apellido, no parece que se trate de un apellido finlandés real, sino más bien es una invención del autor. El vínculo entre el nombre, el carácter y el destino trágico lo comenta el protagonista mismo hacia el final de la novela poco antes de suicidarse.

Al cerrar con su firma los mil casos de su estadística sensual, las cuatro O de su nombre y apellido coincidieron con los cuatro ceros del renglón anterior. Vio en ello un símbolo deprimente. Magnificándolo, interpretó los cuatro ceros como el juicio puesto por el destino a los cuatro afanes cardinales de su vida: libertad, trabajo, cultura, amor. Y se llenó de tintes crepusculares su antiguo gusto de vivir. El arte y la ciencia de todas las cosas están en saber manejar las fatalidades. Leyendo a Daudet, en la adolescencia, se había apropiado de esa verdad que fue mentora de sus pasos en diversas encrucijadas. Pero esa noche todos los fatums y anankés estaban convulsionados en el aquejarre de su cabeza. Los recursos de veinte años para elevarse, depurarse y glorificarse fallaron. Eran meros espejismos, suntuosos burladeros de un sino preestablecido, ¡tan preestablecido que brillaba en las cuatro nulidades de su firma!<sup>4</sup>

El aislamiento de Op Oloop se revela también en una irónica reflexión del narrador sobre el amor. De ésta también podemos partir para la comparación de Op Oloop con otros héroes literarios.

El amor, igual que la sangre, constituye un carácter biológico permanente. Cada ser pertenece a un tipo preestablecido de amor, apto por lo pronto para verterse en sujetos afines y para verterse en seres disímiles conforme a postulados psicológicos intergiversables. La transfusión del amor se efectúa de manera más o menos parecida a la de la sangre. Lo mismo que ésa determina cuatro tipos hemóticos en la especie humana, el amor agrupa el individuo en cuatro categorías eróticas. [...] Al grupo A, formado por «receptores universales», puede llamársele gráficamente «grupo egoísta». Las personas de este tipo son aptas para recibir el amor de todo el mundo; pero no lo pueden transfundir más que a personas de su categoría. Las hetairas, prueba al canto, que sólo aman a rufianes y gente del hampa... En oposición a este grupo, figura el D, que corresponde a los «altruistas», a los «dadores universales», cuyo amor se transfunde a todo el mundo; pero que no pueden recibirlo más que de personas del grupo suyo. Jesús y Don Quijote, por ejemplo, cuya efusión llenara la humanidad, célibes aun de espíritu, debido a la pequeñez de María de Magdala y a la zafiedad pastoril de Dulcinea... Los grupos B y C, que pueden recibir amor de los grupos B, C y D, están integrados por los amantes standard, a quienes atan espesas conveniencias y

---

<sup>4</sup> FILLOY, Juan. 2006. *Op Oloop*. Madrid: Siruela, p. 211.

pasiones ordinarias. A veces, cuando reciben un amor altruista, se transfiguran pomposamente en la pantalla de la vida. El caso de George Sand, verbigracia, recibiendo los efluvios geniales de Chopin...<sup>5</sup>

Dos cosas merecen atención: Primero, el aislamiento del héroe en cuanto al amor, segundo, los personajes que se citan como ejemplos del mismo grupo que Op Oloop: Cristo y Don Quijote (más adelante en el texto se afirma que Op Oloop está en el grupo D).

Pero antes de analizar este vínculo que considero fundamental, quiero mencionar más héroes dentro de la literatura universal que guardan parecido con Op Oloop y por eso vale la pena investigar las relaciones intertextuales que se nos ofrecen.

Uno de los más importantes es Don Juan que aparece referenciado en la novela durante el delirio telestésico de Op Oloop y su novia Franziska, hija del cónsul. Esta parte de la novela es un desfile onírico de personajes, imágenes, paisajes, escrita en estilo directo, sin narración (un recurso que Filloy utiliza bastante). Los personajes comentan lo que van viendo, como si se tratara de una película. En una de estas escenas aparece Leporello y Op Oloop le explica a Franziska la semejanza entre los dos. No obstante, podemos decir que Op Oloop es un Leporello (el estadígrafo de Don Juan) y Don Juan al mismo tiempo. Hay una diferencia clave que adquiere aire paródico, Don Juan es un gran seductor, mientras que Op Oloop solo frecuenta prostíbulos. Pero el interés en la diversidad de las amantes, el afán de un coleccionista, el deseo de lo nuevo, todo esto tienen en común los dos; los une también, desde luego, el final trágico, al menos en la versión original de Tirso de Molina y en la de Espronceda. El peligro, la muerte que lo acecha está presente siempre, aunque se salve el héroe, como sucede en la obra de Zorilla.

También hay varios puntos de contacto entre *Op Oloop* y *Ulysses* de James Joyce. Primero, el cronotopo limitado de una ciudad y un día, segundo, la pluralidad de discursos, y tercero, el personaje central (Optimus Oloop y Leopold Bloom), un hombre práctico, pragmático que es al mismo tiempo muy culto y tiene amplios conocimientos del arte y de la cultura que lo llevan a meditaciones profundas y comentarios insólitos que no pocas veces asustan o sorprenden a los demás.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 78-79.

Otro ejemplo, aunque un poco más remoto, es el Pnin de Vladimir Nabokov. Un hombre de apariencia común que no carece de talento, un inmigrante, un profesor que destaca al menos en algo, intenta llevar una vida en el extranjero buscando placeres pequeños. Un burgués, en fin, que vive de acuerdo con el epicureísmo, como Op Oloop y da clases en la universidad pero acaba por huir de la ciudad tras ser despedido. La intriga no se resuelve, no sabemos que pasó con Pnin después. Pero su peculiaridad, su aislamiento, su capacidad de gozar desinteresadamente del mundo y sus placeres, el estar rodeado de gente que lo ve como un loco, que no lo entiende son puntos de contacto importantes entre Pnin y Op Oloop.

Llegamos ahora a los últimos dos héroes mencionados más arriba. El vínculo entre Cristo y Op Oloop puede resultar herético aun dentro del campo estrictamente literario. Sin embargo, hay razones para esta interpretación. Primero, podemos partir del texto de la novela misma que nos da una clave en las palabras recién citadas. En otra parte del texto, aparece una alusión paródica cuando el narrador se refiere a Op Oloop como a «método hecho verbo», una expresión que es el revés del Evangelio de San Juan que narra como el «verbo se hizo carne». También salta a la vista una cercanía de la trama de Op Oloop a la historia de los Evangelios. Op Oloop comparte una última comida con sus amigos más íntimos, pasa varias horas solo en un jardín, sufriendo y hablando con alguien a distancia, está cerca a lo vulgar, lo bajo de la vida, las prostitutas y acaba por morir. Claro que tenemos aquí un ejemplo de parodia, de un ideal revuelto, torcido. Op Oloop come con sus amigos más íntimos pero es un banquete decadente y no una cena humilde, pasa unas horas en el jardín pero es un jardín zoológico y no habla con dios sino con su novia; está cerca de las prostitutas, demasiado cerca, y su muerte es un suicidio desprovisto de razones nobles.

El último vínculo intertextual que quiero establecer une a Op Oloop con Don Quijote y nos lleva a una interpretación bastante productiva. Podemos vislumbrar el mismo conflicto central en ambas novelas: se trata del conflicto entre el ideal y la realidad. En el caso de Don Quijote es el mundo de las novelas de caballería (y también las pastoriles y las bizantinas), en *Op Oloop* es el mundo ideal y abstracto, ficticio podríamos decir, de la ciencia moderna, y de la estadística en particular, con su rasgo fundamental: la omisión de lo específico, de lo particular, lo individual, y la preferencia de

Vít Kazmar

lo colectivo, el hombre medio, la mujer media, ficticia. Don Quijote se enfrenta constantemente con este abismo entre el ideal y la realidad, intentando llevar a práctica lo que ha leído, mirando el mundo a través del libro. Op Oloop también pone mucho esfuerzo en vivir *metódicamente*, convertir la estadística en una manera de vivir, sentir, pensar. Sin embargo, el mundo de la estadística es tan distinto (a lo mejor aún más que el mundo de los romances) de la realidad cotidiana que el conflicto resulta inevitable. En este sentido obra el destino en su vida.

Creo que he logrado mostrar la riqueza del texto de Filloy y también creo que los muchos nexos entre Op Oloop y varios héroes de la literatura universal prueban que la novela está fuertemente enraizada en la cultura occidental y que el número escaso de lectores no tiene que ver tanto con el texto mismo, más bien con las circunstancias. La tragedia de Op Oloop es, pese a (o quizás gracias a) toda su ironía y parodia, conmovedora y produce estremecimiento en el lector, un efecto que el mismo Filloy consideraba fundamental para cada obra maestra.

Todo lo dicho resulta ser aún más llamativo si tenemos en cuenta que la literatura y el cine moderno y postmoderno carecen de verdaderos héroes trágicos nuevos, contemporáneos, como si la tragedia fuera demasiado patética o como si la cultura pop ya hubiera convencido a todo el mundo que las historias deben tener un desenlace feliz para gustar.

# MÚSICA COMO HÉROE LITERARIO

*Jan Mlčoch*  
(Universidad de Ostrava)

## 1. Introducción

Música y literatura, literatura y música. Dos ramas del mismo árbol que es el arte. A lo largo de toda la historia estas dos vertientes de la creación humana han estado unidas. Por ello podemos encontrar en la historia de la literatura obras inspiradas en la vida de los músicos, de intérpretes, o en la música misma; y, al revés, ha habido obras musicales que se inspiran plenamente en textos escritos. Si ya el mismo origen de la música se basa en la repetición del texto y así en crear ritmo. O basta pensar en la lírica cuyos textos, en principio, estaban destinados a cantar. Hay muchas maneras de «tratar» la música en la literatura. A primera vista podemos decir que la música y la literatura no comparten muchas cosas pero, como veremos de aquí en adelante, no es así.

## 2. Orígenes de la música y de la literatura

Desde siempre la música ha acompañado a la actividad humana y por tanto está considerada como una parte esencial en lo que se refiere a la creación del hombre. Sus orígenes se desconocen, sin embargo hay dos hipótesis básicas que se disputan su primacía. En cuanto a la primera hipótesis, ésta se basa en la mimesis aristotélica, esto es, en la imitación de los sonidos de

la naturaleza. Esto no pudo ocurrir hasta que el hombre supo coordinar su cuerpo, sus extremidades y su movilidad. Luego, la creación de instrumentos primitivos suponía un juego y la imitación podría haber adquirido un valor lúdico. Por otro lado existe una teoría sobre el origen mágico de la música. En este caso, el hombre manifestaba a través de elementos artísticos (pinturas rupestres, esculturas, baile, etc.) su deseo de comprender, poseer y explicar el mundo que le rodeaba. Al mismo tiempo, el ansia del hombre de ser proyectado en un objeto artístico es patente ya en la Edad de Piedra. Además, hay que añadir el valor estético, que era necesario para poder denominar a cualquier arte con la palabra «arte»<sup>1</sup>. La música como tal sirvió para acompañar los rituales mágicos antes de independizarse y hacerse valer por sí misma. Nada más producirse esta independización el camino de la música estaba abierto.

Los orígenes de la literatura son igual de inciertos. Parece que detrás del nacimiento de la literatura se halla la necesidad del hombre de recordar mensajes. Aunque conocemos culturas en las cuales se contaban historias de una generación a otra y aun cuando hoy en día también hay personas que conocen largos textos de memoria, la urgencia que inducía al hombre a fijar los mensajes era más fuerte y más práctica. No obstante, no cada mensaje puede ser considerado literatura así que a la función informativa hubo que añadir la estética que marcó la diferencia entre los textos en general y lo que normalmente se conoce como literatura<sup>2</sup>.

### 3. Las relaciones entre la música y la literatura

Puede parecer que salvo el valor estético la música y la literatura tienen poco en común, pero no es así. Tanto la música como la literatura son sistemas de signos que están distribuidos en cierta estructura, es decir, el objetivo tanto de una como de otra es lanzar un mensaje en una determinada estructura formada por signos. Ahora bien, mencionemos los rasgos que unen a la música y a la literatura. En primer lugar, como menciona Juan Miguel González Martínez, «tanto la música como el lenguaje verbal poseen

---

<sup>1</sup> NAVRÁTIL, Miloš. 2003. *Dějiny hudby. Přehled evropských dějin hudby*. Praha: Votobia, pp. 15, 16.

<sup>2</sup> PETRŮ, Eduard. 2000. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico, p. 12.

como sustancia de la expresión una sustancia fónica»<sup>3</sup>, o sea que es la secuencia física de entonación la que determina el carácter fónico del enunciado o de la melodía.

Otro rasgo en común lo podemos ver cuando comparamos las estructuras utilizadas a la hora de escribir o componer. Si hemos dicho que tanto la música como la literatura son sistemas de signos distribuidos en ciertas estructuras es lógico que sea posible encontrar similitudes en dichas formas. En lo que se refiere a esas formas la situación ya no es tan fácil. La literatura se lanza siempre hacia adelante. En un texto no experimental va desde un cierto tiempo y su narración suele ser lineal. En caso de que se le escape al lector cualquier cosa cabe la posibilidad de la relectura. Por lo tanto, raras veces aparece en un texto literario la repetición, mientras que en la música ese recurso suele ser una de las características más típicas. Ello se debe sobre todo al diferente tratamiento del tiempo. En la literatura el escritor puede jugar con el tiempo, puede volver hacia atrás, hacer un salto hacia adelante, puede, incluso, contar varias historias simultáneamente. En la música eso es imposible. Aquí el tiempo corre y la obra transcurre en el tiempo y con el tiempo. Por lo tanto, los compositores tuvieron que crear una serie de procedimientos para paliar esta desventaja del arte sonoro. Uno de ellos es precisamente la repetición, que ayuda a crear «formas prefabricadas» que proporcionan al oyente una serie de ayudas orientativas. Estas formas prefabricadas son unas estructuras musicales que se basan principalmente en dos procedimientos de composición: la repetición y la variación; y toman por nombre varias denominaciones de las cuales mencionemos dos quizás las más importantes: *la fuga* y *la sonata*. Esta última, con su estructura trimembre (exposición – desarrollo – reexposición) se convirtió acaso en la más imitada a lo largo de la historia. Como ya hemos mencionado, estas formas musicales se basan en la repetición y la variación. La primera puede ser expresada mediante varios recursos entre los cuales, dejando a un lado la repetición total, que no está bien vista ni en la literatura ni en la música, destaca *el leitmotiv*, que fácilmente se puede transformar en un recurso literario. En principio, los leitmotivs son, según

---

<sup>3</sup> GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. 1994. El estudio de la obra musical desde la semiótica literaria. In *Investigaciones Semióticas V. Semiótica y modernidad*, vol. II, pp. 491-501, aquí p. 494.

Wolfgang Kayser, «los motivos centrales que se repiten en una obra»<sup>4</sup>. O, aquellos motivos que según las palabras de Marie-Pierre Lassus poseen un «espesor sincrónico [o sea] son unificadores de un personaje, de una situación o de un objeto a los que evocan en su permanencia»<sup>5</sup>. ¿Cómo comprender entonces estas definiciones? En un artículo recogido en *Crónicas* dice el famoso escritor cubano Alejo Carpentier:

Será útil que un texto se componga de versículos rítmicos, ya que esa forma, forma de parábolas bíblicas, contribuye a fijar las ideas en la mente del oyente, mediante una hábil repetición de las frases.<sup>6</sup>

Aquí podemos ver que mediante la repetición, en este caso de los patrones rítmicos, se llega a la fijación de ciertos motivos en la mente del oyente. No obstante, el leitmotiv no siempre se tiene que relacionar con el ritmo, sino más bien con la melodía, ya que esta es más detectable durante la audición de una obra. Por ello, podemos afirmar que

[...] la utilización wagneriana del motivo conductor asociaba a personajes o situaciones una determinada secuencia de sonidos que hacía sonar de modo diferente según lo requiriese la peripecia. Esta breve melodía podía parecer más alegre, más sombría, según las necesidades del compositor, pero identificando siempre a tal o cual personaje.<sup>7</sup>

Otro aspecto musical que podemos encontrar en la literatura es el contrapunto. Este surgió en la Alta Edad Media como el primer método de polifonía. Consiste en «crear líneas melódicas que se perciben independientemente unas de otras, sin dejar de formar una armonía coherente»<sup>8</sup>. Pero, ¿cómo se puede traducir este método sumamente musical a la literatura? La clave está en el tiempo. La narración le permite al escritor jugar con este aspecto más que al músico, por lo tanto en las novelas cabe la posibilidad de sobreponer varios niveles temporales sobre sí. Y estos niveles, aun percibiéndose independientemente, forman un conjunto. Los

---

<sup>4</sup> KAYSER, Wolfgang. 1968. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, p. 90.

<sup>5</sup> LASSUS, Marie-Pierre. 2005. La estructura musical de *Los pasos perdidos* o «el sonido secreto». *Revista de la Casa de las Américas*, vol. 238, pp. 51-61, aquí p. 52.

<sup>6</sup> CARPENTIER, Alejo. 1985. *Crónicas*, t. 2. La Habana: Editorial Letras Cubanas, p. 550.

<sup>7</sup> RUBIO NAVARRO, Gabriel María. 1998. *Música y escritura en Alejo Carpentier*. Alicante: Universidad de Alicante, p. 135.

<sup>8</sup> LASSUS, *op. cit.*, p. 54.

recuerdos de un protagonista no servirían para nada sin el relato-base en el que se nos cuentan las peripecias del mismo. Esa anacronía es solo una de las muchas posibilidades del tratamiento del tiempo en la novela. Y precisamente corresponde a un tratamiento contrapuntístico.

En el artículo «Novela y música»<sup>9</sup> Alejo Carpentier propone a los novelistas como modelo a seguir precisamente los moldes musicales destacando su orden y claridad por lo que resulta más que evidente que uno de los que siguieron las formas musicales en su narrativa fue precisamente este autor cubano. Según Leonardo Acosta, en su obra Carpentier «intentó conseguir, a través de las formas empleadas por el arte musical, el ajuste perfecto entre el tema y su forma expresiva»<sup>10</sup>.

#### 4. La música como protagonista

Seguramente, si profundizásemos más, encontraríamos muchos más lazos entre la música y la literatura, sin embargo, la cuestión central de nuestro artículo es si la música puede ser o no héroe literario, o sea, si puede llegar a protagonizar una novela. Ahora bien, dejando aparte los interminables debates filológicos sobre las características de los protagonistas literarios, los cuales en muchos casos coinciden con lo que llamamos generalmente «personajes», podemos afirmar que sea cual sea la teoría aplicada, el protagonista siempre suele caracterizarse mediante ciertos rasgos, que forman un paradigma (normalmente nombre, profesión, descripción física, desarrollo síquico, etc.), que permiten al lector hacerse una idea de él. Sin embargo, no menos importante es lo que Jean Paul Satre denominó *contextos*. Para Carpentier<sup>11</sup> luego estos contextos políticos, científicos, materiales, colectivos, etc., se suman al paradigma de rasgos tradicionales y llegan a definir al personaje más que, por ejemplo, su nombre.

Tal es el caso de la tercera novela de este autor cubano *Los pasos perdidos* (1953). Al protagonista no lo conocemos por su nombre o por su descripción física, sino por los contextos que le caracterizan. Sabemos que vive en Nueva York, que está casado con una actriz, que tiene una amante o que su

---

<sup>9</sup> CARPENTIER, Alejo. 1975. *Letra y solfa*. Caracas: Síntesis Dosmil.

<sup>10</sup> ACOSTA, Leonardo. 1981. *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*. La Habana: Letras Cubanas, p. 16.

<sup>11</sup> CARPENTIER, Alejo. 1984. *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, pp. 9, 15.

actitud hacia la sociedad en la que vive es más bien negativa, pero no sabemos nada de cómo es ni cómo se llama. Estos y otros contextos, junto con el hecho de que el protagonista emprenda el viaje a la selva amazónica, representan la información clave que nos permite comprender el desarrollo dinámico del protagonista.

Y ahora bien, la cuestión es la siguiente: ¿hay alguna novela en la que encontremos entre los contextos aquellos que estén relacionados con la música y que por su importancia logren marginar a los demás?

*Los pasos perdidos* de Carpentier nos proporcionan datos suficientes para ser de la opinión de que sí. Antes de proceder al análisis más detallado, resumamos brevemente el argumento de la novela.

El protagonista, intelectual y musicólogo, vive en Nueva York con su mujer Ruth, que es actriz en un teatro de baja calidad. Su matrimonio no le proporciona todo lo que necesita y por lo tanto encuentra a una amante llamada Mouche, una seudointelectual francesa que se dedica a la astrología. Por azar, su antiguo compañero le ofrece emprender un viaje a la selva amazónica en busca de instrumentos primitivos para el Museo Organográfico. Aunque al principio ve en este viaje una forma de tomarse unos días de vacaciones en la América Latina y junto a su amante, poco a poco es absorbido por la aventura y por el afán de continuar hasta encontrar el motivo de su misión. En un momento encuentra a una mujer mestiza, Rosario, de la cual se enamora, lo que, lógicamente, lleva a la ruptura con Mouche la que, mientras tanto, se ha vuelto una pesadilla para el protagonista. Luego continúa el viaje con Rosario y otras personas hasta llegar a la ciudad llamada Santa Mónica de los Venados, donde se instala. A lo largo del viaje es testigo del retroceso del tiempo hasta el cuarto día de la creación. En la selva se siente feliz y útil. Empieza a componer. No obstante, después de un tiempo, le vienen a buscar en un helicóptero y él decide volver a la civilización sobre todo a por el papel necesario para poder continuar con la composición y para divorciarse de su mujer Ruth. Después de hacer eso quiere volver a Santa Mónica de los Venados pero ya no encuentra el camino.

En general, la novela proporciona muchos datos analizables desde diferentes puntos de vista, pero centrémonos otra vez en los contextos musicales. Dada la extensión de este estudio no es posible seguir el

desarrollo musical del protagonista de forma detallada, por ello, nos limitaremos a los lugares especialmente significantes.

En las primeras páginas de la novela, nos enteramos de las características del protagonista: su melancolía y depresión están acentuadas por el alcohol y por la «condena perpetua» de su mujer, que en el teatro interpreta siempre el mismo papel<sup>12</sup>, hasta caer en «la era del Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno, en que las almas no se vendían al Diablo sino al Contable o al Comité»<sup>13</sup>. También nos enteramos de la amante llamada Mouche y no es hasta la página diecisiete en la que, por fin, el lector sabe que está ante un compositor:

pero ahí estaba también el *Prometheus Unbound* que me apartó prestamente de los libros, pues su título estaba demasiado ligado al viejo proyecto de una composición [mía] que, luego de un preludio rematado por un gran coral de metales, no había pasado, en el recitativo inicial de Prometeo, del soberbio grito de rebeldía [...].<sup>14</sup>

Esta primera alusión a la música, como veremos, se desenvuelve en cientos de otras más.

Ya en el segundo subcapítulo aparece una escena que parece repetirse unas páginas más adelante. El protagonista todavía en Nueva York entra en una sala de conciertos y con ansia espera la actuación que está a punto de comenzar:

Siempre que yo veía colocarse los instrumentos de una orquesta sinfónica tras de sus atriles, sentía una aguda expectación del instante en que el tiempo dejara de acarrear sonidos incoherentes para verse encuadrado, organizado, sometido a una previa voluntad humana que hablaba por los gestos del Medidor de su Transcurso.<sup>15</sup>

Sin embargo, nada más empezar el concierto sale de él, indignado, ya que se trataba de la *Novena Sinfonía* de Beethoven que para el protagonista, como luego veremos, se ha convertido en el símbolo de la hipocresía. Al salir del teatro se encuentra con el Curador, que le ofrece la posibilidad de

---

<sup>12</sup> Todas las citas de *Los pasos perdidos* provienen de la siguiente edición: CARPENTIER, Alejo. 1978. *Los pasos perdidos*. Barcelona: Barral editores. (Esta cita es de la página 12 de esta obra.)

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 19.

## Jan Mlčoch

viajar a la selva amazónica. Mientras sopesa la oferta, el Curador le muestra una cinta con una pequeña grabación que proporciona pruebas de una teoría sobre el origen de la música, que había formulado el protagonista hacía mucho tiempo. En ese momento nos enteramos de que el protagonista no es solo compositor sino también musicólogo.

Y se produce lo que yo más temía: el Curador, acorralándome afectuosamente en un rincón, me pregunta por el estado de mis trabajos [...] Quiere saber de mis búsquedas, conocer mis nuevos métodos de investigación, examinar mis conclusiones acerca del origen de la música.<sup>16</sup>

El hecho de no saber qué responder, junto con su fracaso musical («Además —gritaba yo ahora—, ¡estoy vacío! ¡Vacío! ¡Vacío!»<sup>17</sup>), hace que el protagonista, impulsado luego por Mouche, decida aceptar la oferta de emprender la búsqueda de instrumentos primitivos en la selva.

Otra situación digna de mencionar ocurre ya en América Latina en una ciudad colonial a la que llegaron Mouche y el protagonista para empezar allí el viaje. Por primera vez surgen discrepancias entre los amantes, que luego se convertirán en uno de los motivos de su ruptura. La visita a la ópera de la ciudad se convierte en un pretexto para la riña («Sentía necesidad de discutir con ella agriamente»<sup>18</sup>), que podría verse apaciguada por el ambiente nocturno de la ciudad.

Una noche que se nos impuso por sus valores de silencio, por la solemnidad de su presencia cargada de astros. [...] Un sonido nos hizo detenernos, asombrados, teniendo que caminar varias veces para comprobar la maravilla: nuestros pasos resonaban en la acera del frente.<sup>19</sup>

Sin embargo, no fue así. La situación se estropeó cuando

Mouche declaró que estaba fatigada. Cuando más me iba dejando llevar por el encanto de la noche que me revelaba el significado exacto de ciertos recuerdos borrados, mi amiga rompía la fruición de una paz olvidada de la hora que hubiera podido conducirme al alba sin cansancio.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 48-49.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

Otro acontecimiento «musical» que ocurre en esa ciudad está vinculado a la presencia del *Kappelmeister* alemán, que iba a dirigir el *Réquiem* de Johannes Brahms con la orquesta de la ciudad. El hombre, al estallar la revolución, muere. Este hecho, tal y como lo interpretamos en otro lugar<sup>21</sup>, significa que Carpentier dejó morir a un representante de la falsa música europea, que está en contraste con la auténtica producción musical americana, lo que corresponde a su teoría de lo real maravilloso americano.

El subcapítulo más citado en lo que se refiere a la música suele ser el noveno. En él, el protagonista escucha, ahora en plena selva, otra vez la *Novena Sinfonía* de Beethoven. El protagonista, como tantas veces, hace resaltar «el abismo entre la música y el texto de la Sinfonía y la realidad vivida en Europa»<sup>22</sup>. A lo largo de la audición, el protagonista reflexiona sobre la hipocrecía europea («Jamás hubiera podido imaginar una quiebra tan absoluta del hombre de Occidente como la que se había estampado aquí en residuos de espanto»<sup>23</sup>). Beethoven, como máximo representante de los ideales de una Europa ilustrada, fracasó, según Carpentier, tan pronto como la civilización que «había marchado sin cesar hacia la tolerancia, la bondad [y] el entendimiento de lo ajeno» se convirtió en «quienes mentían al hablar de sus principios, invocando textos cuyo sentido profundo estaba olvidado»<sup>24</sup>. Aludiendo a los campos de concentración y al Holocausto, Carpentier formula una condena de la civilización occidental. Sin embargo, fue en este momento cuando el protagonista indignado por la hipocrecía, decide cumplir con el encargo de traer a Nueva York los instrumentos.

En cada lugar, por el que pasa el protagonista, se encuentra con la música que lo forma y le hace recapacitar; de ahí que en Santiago de los Aguinaldos, ciudad en ruinas, se dé cuenta de que en Europa las artes de las vanguardias son puros fantaseos sin sentido alguno; que es aquí, en las selvas tropicales, donde «los temas del arte fantástico eran cosas de tres

---

<sup>21</sup> MLČOCH, Jan. 2011. Reflexión sobre la imagen de Europa y la de América Latina vistas a través de la música en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. *Studia Romanistica*, vol. I, pp. 91-98, aquí pp. 93-94.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>23</sup> CARPENTIER, *op. cit.*, p. 96.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 97.

dimensiones; se les palpaba, se les vivía»<sup>25</sup>. Que aquí reina una gran simbiosis de culturas que en principio forman un todo simbolizado por «un ángel maraquero esculpido en el tímpano de una iglesia incendiada»<sup>26</sup>. En un poblado indígena, después de unos quince días de viaje (que al mismo tiempo suponen la vuelta atrás de varios siglos), el protagonista encuentra los instrumentos primitivos, objetivo de su misión. Cuando los tiene en sus manos, el protagonista cree entrar en un nuevo ciclo de su existencia. Y no tardará mucho en presenciar lo que fue objetivo de sus estudios como musicólogo: el nacimiento de la música.

Como hemos visto, a lo largo del viaje, se forma y describe al protagonista a través de los procesos musicales que presencia, y eso que hemos omitido todas las alusiones musicales que utiliza Carpentier para ambientar el argumento. No obstante, las mayores reflexiones musicales que forman al protagonista ocurren después de instalarse en Santa Mónica de los Venados. Ya hemos mencionado que es un compositor fracasado al que le faltaba la inspiración mientras vivía en la sociedad occidental, o sea, en Nueva York. Cuando fija su residencia en la selva y, sobre todo, después de todas las peripecias del viaje, le llega al fin la inspiración:

Al cabo de algún tiempo de sueño —lejos de estar el alba todavía— me despierto con una rara sensación de que, en mi mente, acaba de realizarse un gran trabajo: algo como la maduración y compactación de elementos, informes, disgregados, sin sentido al estar dispersos, y que, de pronto, al ordenarse, cobran un significado preciso. Una obra se ha construido en mi espíritu<sup>27</sup>.

Y empieza así a componer su obra cumbre: el *Treno*. Esta composición debe corresponder a la nueva teoría del nacimiento de la música, que según el protagonista consiste en la repetición de palabras y la consecutiva creación de patrones rítmicos. Sin embargo, dado que se encuentra en la selva, el protagonista pronto se da cuenta de que su obra nunca será ejecutada. Asimismo, no tiene suficiente papel para anotar los compases. En la selva toda la música es la de los arpistas, de los hechiceros que no necesitan pluma y papel para conservar sus melodías y ritmos.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 209.

A lo largo del viaje, el protagonista ha pasado por varias pruebas, no obstante, la más importante está relacionada también con la música. Después del período de lluvias aparece un helicóptero que le busca, ya que su mujer había hecho todo lo posible por rescatarlo. Y es precisamente este momento en el que surge el gran dilema: por un lado, el amor y la felicidad de quedarse en la selva, y, por otro, el reconocimiento de la fama como compositor y musicólogo que ha visto y comprendido lo que los demás solo describen teóricamente. Para ilustrarlo podemos citar de la novela:

Hago un gesto de denegación. Pero en ese mismo instante suena dentro de mí, con sonoridad poderosa y festiva, el primer acorde de la orquesta del *Treno*. [...] A tres horas de aquí hay papel y hay tinta<sup>28</sup>.

Al final, el protagonista decide volver a la civilización y después de divorciarse de su legítima mujer emprende el viaje de regreso a la selva. Sin embargo, a pesar de intentarlo, nunca logrará regresar allí. Esta anagnórisis comprende la imposibilidad de la vuelta, que tendrá que vencer a través del arte y de la producción musical.

## 5. Conclusiones

Como han afirmado varios críticos, entre ellos Eva Lukavská<sup>29</sup>, las peripecias del protagonista representan un viaje de iniciación, un viaje simbólico. Nosotros añadimos que aparte de este viaje mitológico, un viaje en el que el Hombre-Avispa llega a valerse por sí mismo, es un viaje a través de la música. Desde la música de las películas y de la radio, hasta su mismo origen. El protagonista no solo pasa por pruebas míticas, pruebas de iniciación, sino que también supera pruebas estéticas, artísticas. Carpentier le enfrenta a situaciones en las que el protagonista tiene que reflexionar sobre los valores estéticos hasta llegar a comprender dónde reside la verdadera estética y rechazar a la vez los falsos principios de la Europa vanguardista, de la Europa hipócrita que proclama ciertos valores y luego no los sigue. La autenticidad a la que se está acercando el protagonista está forjada por la música y por los acontecimientos musicales que presencia a lo largo del viaje, aunque, lamentablemente, no resiste la última prueba.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>29</sup> LUKAVSKÁ, Eva. 2003. „Zázračné reálno“ a magický realismus. Brno: Host, p. 78.

## **Jan Mlčoch**

Asimismo, podemos afirmar que es precisamente la música la que juega un papel insustituible en la novela. A través de ella conocemos el paradigma característico del protagonista. Es la música la que lo define en todo su comportamiento y la que rige todos sus actos. Sin duda alguna, es ella la que desempeña el papel más importante dentro de los contextos. Podemos concluir que la música es el verdadero protagonista de la novela. Es un verdadero héroe literario.

# **LOS PROTAGONISTAS REVERTIANOS: ANTIHEROES EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DE VENTAS**

*Kateřina Martinová*  
(Universidad Palacký de Olomouc)

## **1. Introducción**

Arturo Pérez-Reverte es uno de los autores españoles contemporáneos más exitosos y a la vez es una persona que provoca muchas polémicas, controversias y a veces reacciones bastante históricas, por parte de sus adversarios y de sus aficionados igualmente. Asimismo, los lectores checos lo conocen a través del número bastante elevado de las traducciones. Aunque todos sus libros se venden en tiradas enormes, no sería conveniente despreciarlas automáticamente, ya que es posible evaluar algunos aspectos de sus obras positivamente. Por lo menos, sus héroes y antihéroes son personajes muy bien caracterizados y desarrollados.

El miembro de la Real Academia Española escribió más de veinte novelas y colecciones de artículos. Su obra literaria abarca una escala de géneros bastante amplia, igual que su temario. Consta de las novelas históricas, pasando por las novelas policíacas de la actualidad o las novelas basadas en su experiencia bélica, hasta las colecciones de sus artículos periodísticos.

Este trabajo no pretende ocuparse de todas las novelas de Pérez-Reverte y así de todos sus heros y antiheros. Sin embargo, podríamos decir que las obras escogidas constituyen una selección bastante representativa a lo largo de su producción literaria, por los menos de su producción más temprana y así de los libros más vendidos y mayormente conocidos. El corpus es bastante amplio para que podamos comprobar la característica general de los protagonistas revertianos y observar si el autor utiliza un concepto universal. Es cierto que Pérez-Reverte, aunque la literatura es una de sus grandes pasiones, escribe para vender, para editar un libro al año.

## 2. Protagonistas concretos

Vamos a comentar las novelas cronológicamente para poder analizar mejor el desarrollo de los protagonistas revertianos, o heros o antiheros.

Su primera obra *El hsar* (1986), no despertó gran interés, por eso empezamos con *El maestro de esgrima* (1988), la siguiente novela histórica de Pérez-Reverte con la que se hizo famoso. Jaime Astarloa es un hombre de edad, pero todavía es un maestro de esgrima inigualable. Aún da clases y no deja de pensar en su sueño de toda la vida, es decir encontrar la estocada perfecta. El hombre mayor insiste en los tradicionales valores caballerescos en los tiempos muy turbulentos. La acción transcurre en Madrid en 1868, es decir en la época en la cual el honor ya pierde su importancia y la honestidad pasa a ser un anacronismo inoportuno. Nadie de su alrededor puede comprender sus pensamientos, sus actitudes y su persistencia en los principios morales<sup>1</sup>. El combate de esgrima est desapareciendo cada vez más de la vida habitual y ya es casi sustituido por los duelos de pistoleros. «Todo esto daba al viejo maestro de esgrima el aspecto de haberse detenido en el tiempo, insensible a los nuevos usos de la agitada época en que vivía»<sup>2</sup>.

De repente, el maestro de esgrima debe salir de su mundo particular y averiguar el asesinato de un amigo suyo y protegerse a sí mismo del asesino. Cae en el mundo de las intrigas revolucionarias a pesar de su

---

<sup>1</sup> MUÑOZ OGÁYAR, Jorge. 2009. *Y al séptimo día descansó: Arturo Pérez-Reverte, creador de universos postmodernos*. Murcia: Nausica. Disponible en: <<http://www.nausicaaedicion.com/ext/ogayar.pdf>>, [cit. 08/10/2013].

<sup>2</sup> PÉREZ-REVERTE, Arturo. 2001. *El maestro de esgrima*. Barcelona: Bibliotex, p. 21.

desinterés por la política. La joven Adela de Otero consigue doblegar al maestro por un momento y éste piensa en la relación amorosa tan improbable: «Y en aquella sensación que lo embargaba, tentándolo con su dulce riesgo, el maestro de esgrima supo reconocer el débil canto del cisne, proferido, a modo de postrera y patética rebeldía, por su espíritu todavía orgulloso»<sup>3</sup>. Sin embargo, tras la traición tan inesperada por la mujer misteriosa vuelve hacia su vida monótona y su sueño, la búsqueda de la estocada perfecta.

Aunque Jaime Astarloa es uno de los primeros protagonistas revertianos, el autor consiguió crear a un personaje genuino y muy bien perfilado. Su código de honor, concepto de la vida, firmeza y soledad serán el punto de partida para los protagonistas posteriores<sup>4</sup>. El esgrimidor destaca por sus virtudes, pero es un hombre cínico y solitario a la vez.

Pérez-Reverte repitió el éxito de *El maestro de esgrima* con la novela siguiente *La tabla de Flandes* publicada en 1990. Esta vez, es una heroína quien debe resolver el enigma artístico y averiguar la identidad del asesino. Julia es la restauradora de obras artísticas y tiene el encargo de restaurar *La partida de ajedrez*, el cuadro maestro de 1471 del pintor flamenco Pieter van Huys. Julia, aunque es bastante joven, no es inocente en absoluto: «Había madurado con razonable rapidez y ese proceso moral cristalizó también con la creencia —extraída sin complejos de las profesadas por César— de que la vida es una especia de restaurante caro donde siempre terminan pasando la factura, sin que por ello sea forzoso renegar de lo que se ha saboreado con felicidad o placer»<sup>5</sup>. La mujer decide resolver el enigma y encontrar la respuesta para la pregunta escondida bajo la pintura. Necesita ayuda de Muñoz, un hombre inexpresivo y tímido, pero a la vez es un ajedrecista apasionado. Muñoz pasa a ser un detective ingenioso e imprescindible aunque Julia es la protagonista<sup>6</sup>. Esta vez, la mujer atractiva deja indiferente

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>4</sup> BELMONTE SERRANO, José. 1999. Un paseo por *Revertelandia*: La obra narrativa de Arturo Pérez-Reverte. *Murgetana*, vol. 101, pp. 115-129, aquí p. 124. Disponible en: <[http://www.regmurcia.com/docs/murgetana/N101/N101\\_008.pdf](http://www.regmurcia.com/docs/murgetana/N101/N101_008.pdf)>, [cit. 08/10/2013].

<sup>5</sup> PÉREZ-REVERTE, Arturo. 2003. *La tabla de Flandes*. Barcelona: Debolsillo, p. 28.

<sup>6</sup> CRUZ MENDIZÁBAL, Juan. 1996. El arte del siglo XV, al servicio de la literatura de suspense del siglo XX: *La tabla de Flandes*, de Arturo Pérez-Reverte. *Murgetana*, vol. 92,

al ajedrecista que dedica todo su tiempo y energía a su única pasión: «Estaba lejos de poseer el aire de inteligencia que Julia creía indispensable en un ajedrecista; su expresión era más bien de indolente apatía, una especie de fatiga íntima y desprovista de interés hacia cuanto se hallaba a su alrededor. Tenía, pensó decepcionada la joven, el aspecto de un hombre que, aparte de realizar jugadas correctas sobre un tablero de ajedrez, no espera gran cosa de sí mismo»<sup>7</sup>. No obstante, los dos se pierden poco a poco en el tablero de ajedrez, estando los peones simples en manos del asesino endemoniado<sup>8</sup>.

*El club Dumas o La sombra de Richelieu* publicado en 1993 es, probablemente, la novela revertiana más famosa fuera de España. El protagonista Lucas Corso, llamado también el cazador de libros, abre una serie de verdaderos antihéroes revertianos. Ese hombre cínico sabe moverse entre los bibliófilos sin escrúpulos: «Puntilloso, desaprensivo y letal como una mamba negra, lo definira después uno de sus conocidos, cuando salió el nombre a colación. Tenía un modo singular de situarse frente a otros, de mirar a través de las gafas torcidas y asentir despacio con cierta duda razonable y bienintencionada; igual que una furcia al encajar, tolerante, un soneto sobre Cupido»<sup>9</sup>. López Penide asocia a Lucas Corso con el propio autor. A ambos los describe como intelectuales solitarios, lectores incansables y amantes de la estrategia napoleónica, con sus gafas y sonrisa de conejo<sup>10</sup>.

El encargo de comprobar la veracidad del manuscrito de un capítulo de *Los tres mosqueteros* y decidir cuál de los tres ejemplares del *Libro de las Nueve Puertas del Reino de las Sombras* es el auténtico para poder invocar al Diablo, parece no tener solución. La acción se está complicando, el protagonista no sabe qué es real. Todo parece un juego y Lucas Corso es una pieza acompañada o dominada, quién sabe, por Irene Adler, la chica

---

pp. 77-87, aquí p. 28. Disponible en: <[http://www.regmurcia.com/docs/murgetana/N092/N092\\_006.pdf](http://www.regmurcia.com/docs/murgetana/N092/N092_006.pdf)>, [cit. 08/10/2013].

<sup>7</sup> PÉREZ-REVERTE, 2003, *op. cit.*, p. 95.

<sup>8</sup> BELMONTE SERRANO, *op. cit.*, pp. 124-125.

<sup>9</sup> PÉREZ-REVERTE, Arturo. 2004a. *El club Dumas o La sombra de Richelieu*. Madrid: Suma de Letras, p. 25.

<sup>10</sup> LÓPEZ PENIDE, Alfredo. 2000. La obra de Arturo Pérez-Reverte. Disponible en: <<http://www.icorso.com/phemero5.doc>>, [cit. 08/10/2013], pp. 1-57, aquí p. 15.

misteriosa que tiene su domicilio en Baker Street 221b, igual que Sherlock Holmes. El mercenario egoísta que aprecia sólo el dinero se está perdiendo en un laberinto a la manera del laberinto borgesiano: «Lucas Corso sabía, mejor que nadie, que aún era posible elegir campo de batalla y cobrar el estipendio como soldado perdido y lúcido, montando guardia entre fantasmas de papel y cuero, entre la resaca de millares de naufragios»<sup>11</sup>.

Por supuesto, el caso de *El club Dumas* es más complicado pensando en la presencia de varios niveles dentro de un texto y su penetración mutua y constante. En realidad, el libro es un homenaje a Alejandro Dumas y su novela *Los tres mosqueteros*. Así no nos sorprende tanto la penetración constante de los personajes dumasianos con los revertianos. Se está borrando poco a poco la frontera entre la historia y la actualidad, la historia influye el presente. No obstante, Lucas Corso es el protagonista sin duda alguna. Suele ser evaluado como uno de los personajes principales de Pérez-Reverte más logrados, pero ya sería conveniente clasificarlo como un antihéroe cansado, junto con los protagonistas siguientes<sup>12</sup>.

En la novela siguiente, *La piel del tambor* (1995), Pérez-Reverte sigue el modelo utilizado en el caso anterior. El protagonista Lorenzo Quart llega como agente vaticano a Sevilla para investigar si una iglesia sevillana mata para defender su existencia. Se enamora de Macarena Bruner. La mujer, bella, de familia noble y muy honrada parece ser su mujer fatal, el cura está dispuesto a quitarse su alzacuello por ella: «Y mientras lo hacía pensó estúpidamente que si en ese momento ella gritara *te quiero* se arrancaría el alzacuello de la camisa, volviendo atrás para tomarla en sus brazos como los oficiales que destrozaban su carrera en brazos de mujeres fatales, en las viejas películas en blanco y negro, o aquellos otros ingenuos varones — Sansón, Holofernes— del Viejo Testamento»<sup>13</sup>. No obstante, no lo hace porque no puede vivir sin orden estricto, pero la fe no puede liberarlo de su conflicto interno<sup>14</sup>. El anticlericalismo, presente en toda la obra no falta ni en las opiniones de Lorenzo Quart porque él no siente una vocación personal por la carrera eclesiástica. Sin embargo, el celibato es su única certidumbre

---

<sup>11</sup> PÉREZ-REVERTE, 2004a, *op. cit.*, p. 75.

<sup>12</sup> MUÑOZ OGÁYAR, *op. cit.*, p. 21.

<sup>13</sup> PÉREZ-REVERTE, Arturo. 2004b. *La piel del tambor*. Barcelona: Folio, p. 466.

<sup>14</sup> LÓPEZ PENIDE, *op. cit.*, p. 35.

siendo  una parte pequeña del sistema gigantesco. Además, es su defensa contra las mujeres ya que  es un cura muy atractivo: «Para más inri, aquel cura tenía una pinta estupenda, bien vestido, el aire saludable, con clase. Como Richard Chamberlain en El pájaro espinoso, pero en machote»<sup>15</sup>.

 El mismo se siente como el protagonista de *Rojo y negro* de Stendhal varias veces. La palabra más conveniente para caracterizarlo sera la disciplina.  El se da cuenta de que es un soldado simple, sustituible muy fácilmente. Otra vez, se compara a Lorenzo Quart con el autor hablando de su visión desoladora del mundo<sup>16</sup>. Así, la investigación se entiende como una batalla. Y hay que luchar. El detective se está perdiendo en el laberinto sevillano a pesar de su esfuerzo, la ciudad impermeable le pone varios obstáculos.

Con *La carta esférica* (2000) entra en la escena el marinero Manuel Coy, esta vez cazador de tesoros. Es contratado por Tanger Soto que trabaja en el Museo Naval de Madrid para ayudarlo a encontrar un buque hundido en el siglo XVII en el mar Mediterráneo, cerca de Cartagena. *Dei Gloria*, el barco jesuita, que supuestamente llevaba un tesoro, en concreto numerosas esmeraldas preciosas, de América a España. El marinero se enamora locamente de la joven, aunque el contraste casi ya no puede ser mayor. La mujer bella, joven y ambiciosa sabe manipular muy bien al marinero poco atractivo e inseguro de sí mismo. El hombre ingenuo la obedece ciegamente y la sigue a todas partes. El marinero está asombrado por la traición de Tanger Soto a pesar de varias señales previas. Se asegura aún más de su incapacidad establecer alguna relación y de que su destino irrefutable es el mar, la vida en tierra se hace casi imposible para él<sup>17</sup>: «Y en lo que a Coy se refiere, ese sentido de la inseguridad se acentuaba, paradójicamente, en cuanto dejaba de pisar la cubierta de un barco. Tenía la desgracia, o la fortuna, de ser uno de esos hombres para quienes el único lugar habitable se encuentra a diez millas de la costa más próxima»<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> PÉREZ-REVERTE, 2004b, *op. cit.*, p. 286.

<sup>16</sup> LÓPEZ PENIDE, *op. cit.*, p. 36.

<sup>17</sup> MUÑOZ OGÁYAR, *op. cit.*, pp. 28-29.

<sup>18</sup> PÉREZ-REVERTE, Arturo. 2000. *La carta esférica*. Madrid: Alfaguara, p. 21.

Esta vez, el territorio infinito se convierte en un laberinto inefable. La novela es un homenaje al mar en esencia<sup>19</sup>. Lo cierto es que en el mar hay que esforzarse más para sobrevivir. Típicamente, los marineros son hombres sin hogar estable, la soledad se entiende como algo ya dado que no vale la pena ni intentar cambiar. Además, surge un paralelismo de Manuel Coy con Ismael, el protagonista de la novela famosa de Herman Melville *Moby-Dick*: «Podríamos llamarlo Ismael, pero en realidad se llamaba Coy. Lo encontré en el penúltimo acto de esta historia, cuando estaba a punto de convertirse en otro náufrago de los que flotan sobre un ataúd mientras el ballenero *Raquel* busca hijos perdidos»<sup>20</sup>. Hay que constatar que esta novela no es tan exitosa y conocida, pero interesante para nuestro trabajo, ya que se desarrolla más la caracterización negativa del protagonista.

La heroína más interesante de Pérez-Reverte entra en escena con *La Reina del Sur* en 2002. Teresa Mendoza empieza como una chica pasiva, sumisa, dependiente de su novio y sin ambiciones: «También puedo morir mientras sueño, de un infarto, de un paro cardíaco, de lo que sea. Puedo morir de pronto y ni el sueño ni la vida tendrán importancia. Dormir largo sin imágenes ni pesadillas. Descansar para siempre de lo que no ha ocurrido nunca»<sup>21</sup>.

Debe superar muchos obstáculos de repente y, tras pasar unos años en la cárcel, se convierte en una mujer independiente, poderosa, hábil y capaz de todo debido a los acontecimientos turbulentos. La analfabeta se convierte en una lectora apasionada. Y sabe aprovechar sus encantos para conseguir lo que quiere. Durante pocos años consigue formar un imperio enorme. Sin embargo, el éxito en los negocios no le lleva la satisfacción personal: «No me gusta la vida en general, ni la mía en particular. Ni siquiera me gusta la vida parásita, minúscula, que ahora llevo dentro. Estoy enferma de algo que

---

<sup>19</sup> MUÑOZ OGÁYAR, *op. cit.*, p. 23.

<sup>20</sup> PÉREZ-REVERTE, 2000, *op. cit.*, p. 13.

<sup>21</sup> PÉREZ-REVERTE, Arturo. 2002. *La Reina del Sur*. Disponible en: <<http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=13&ved=0CDwQFjACOAo&url=http%3A%2F%2Finabima.gob.do%2Fdescargas%2FbibliotecaFAIL%2FAutores%2520Extranjeros%2FPerez%2FPerez%2520Reverte%2C%2520Arturo%2FPerez%2520Reverte%2C%2520Arturo%2520-%2520La%2520Reina%2520del%2520Sur.pdf>>, [cit. 08/10/2013].

hace tiempo renunció a comprender, y ni siquiera soy honrada, porque me lo callo. Son doce años los que llevo así. Todo el tiempo disimulo y callo»<sup>22</sup>.

Esta vez, la violencia, que est relacionada con el tema de narcotráfico, es más frecuente y, sobre todo, cometida por una mujer sutil. La novela suele ser evaluada como la variedad moderna de otra novela dumasiana, *El conde de Monte Cristo*. Por supuesto, surge el paralelismo evidente entre Teresa Mendoza y Edmundo Dantes.

Hay que añadir que Pérez-Reverte inició la colección *Las aventuras del capitán Alatraste* con el volumen titulado *El capitán Alatraste* en 1996. La acción transcurre en Madrid en el siglo XVII, concretamente durante el gobierno de Felipe IV. Diego Alatraste y Tenorio, soldado veterano y espadachín a sueldo presente, se deja contratar por cualquiera: «No era el hombre más honesto ni el más piadoso, pero era un hombre valiente. Se llamaba Diego Alatraste y Tenorio, y había luchado como soldado de los tercios viejos en las guerras de Flandes. Cuando los conocí malviva en Madrid, alquilndose, por cuatro maravedís en trabajos de poco lustre, a menudo en calidad de espadachín por cuenta de otros que no tenían la destreza o los arrestos para solventar sus propias querellas»<sup>23</sup>. El nuevo héroe de la literatura española es un personaje totalmente creíble, con sus virtudes y defectos y cuidadosamente situado en la época y en el ambiente, que puede participar en los grandes acontecimientos de su tiempo<sup>24</sup>. Por supuesto, otra vez se trata de un hombre solitario y cansado de vivir, por eso corresponde al concepto de antihéroe. Además, es el personaje que evoluciona de un libro a otro a pesar de ser ya maduro y desengañado en el primer volumen<sup>25</sup>.

La serie le garantiza al novelista un éxito enorme, por lo menos en su patria. El capitán Alatraste se convirtió en un fenómeno en España y su popularidad continúa sin cesar. Actualmente, la serie consta de siete novelas escritas a modo de folletín decimonónico. Naturalmente, las novelas histri-

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>23</sup> PÉREZ-REVERTE, Arturo. 2010. *El capitán Alatraste*. Madrid: Santillana, p. 11.

<sup>24</sup> MUÑOZ OGÁYAR, *op. cit.*, p. 22.

<sup>25</sup> IBNEZ EHRlich, María Teresa. 2009. El concepto de héroe y su desarrollo en la literatura española actual. *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, vol. 9, ns 1-2. Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3145437>>, [cit. 08/10/2013], pp. 35-65, aquí p. 51.

cas estrechamente vinculadas con el ámbito español no pueden ser tan bien recibidas fuera de España.

### **3. Desde héroes hacia antihéroes**

Podemos notar cierta complejidad en el desarrollo gradual de los protagonistas aunque tratamos solamente de algunas novelas revertianas. No podemos simplificar su carácter y decidir si son buenos o malos debido a la ambigüedad en su interior y su comportamiento<sup>26</sup>. Así, por ejemplo, es muy importante el conocimiento previo de la existencia de Jaime Astarloa para que el lector pueda entender la actitud de Muñoz, Lucas Corso y Lorenzo Quart<sup>27</sup>. Desde los estrictos principios morales pasamos hacia la ausencia de la moralidad, los defectos predominan sobre las virtudes cada vez más. Mayormente, los detectives aficionados deben investigar un enigma y revelar un secreto superando varios obstáculos y esforzándose en descubrir la identidad del asesino. Están dispuestos a cometer cualquier cosa para realizar su encargo. Así, nos acercamos a los detectives más realistas<sup>28</sup>.

El hilo conector que ocupa toda la vida de los protagonistas es la soledad, los paraliza y se extiende por todas las obras. Paradójicamente, los protagonistas, tras establecer alguna relación nueva, parecen encontrar su sitio en el mundo, se despiertan de su actitud bastante indiferente hacia el mundo alrededor y su futuro. Sin embargo, eso no tiene una duración muy larga y, al final, se quedan solos de nuevo. Asimismo, se siente el cansancio de vivir, los protagonistas parecen no tener casi ninguna energía vital. Esto confirma el escepticismo de los protagonistas aún más, se convencen de la hostilidad del mundo y de la imposibilidad de cambiar su vida positivamente. Además, esto se intensifica, el cinismo es omnipresente, los protagonistas casi ya no saben hablar directamente. Se dan cuenta de la inconstancia universal y así parece que nada, ni nadie pueda dañarlos. La ironía ya no puede ser mayor que en el caso de Manuel Coy y sus leyes a la manera de las de Murphy.

---

<sup>26</sup> CÓZAR, Rafael de. 2004. El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte. Disponible en: <<http://www.icorso.com/phemero16.doc>>, [cit. 08/10/2013], pp. 1-23, aquí p. 5.

<sup>27</sup> BELMONTE SERRANO, *op. cit.*, pp. 115-129.

<sup>28</sup> CÓZAR, Rafael de, *op. cit.*, p. 16.

Sin embargo, la relativización de todo, de cualquier éxito o fracaso, por parte de los antiheros no es auténtica. Más bien es su forma de defensa, su máscara para afrontar al mundo alrededor tan inhospitalario. Por supuesto, esto es más fácil y cómodo que intentar cambiar su situación, su conducta y buscar de verdad su sitio en un mundo complicado. No obstante, esta actitud de defensa no les sirve para nada porque el culpable es el personaje menos esperado.

Los protagonistas revertianos no entienden el mundo alrededor. Cada uno de ellos tiene un recurso para la fuga hacia su mundo particular, en concreto se trata de los anacronismos y la espada de Jaime Astarloa, los cuadros de Julia, la ginebra Bols en manos de Lucas Corso, la fe y las reglas estrictas ayudan a Lorenzo Quart y Manuel Coy es un caso aparte, él debe siempre ser el hombre errante<sup>29</sup>. En el caso de Diego Alatraste es el código de lealtad hacia sus amigos. Cada uno de ellos sabe moverse mejor en su mundo particular, Jaime Astarloa en un combate de esgrima, Muñoz en una partida de ajedrez, Lucas Corso en oscuras librerías anticuarias, Lorenzo Quart en iglesias vacías o Manuel Coy en el mar infinito. En verdad son hombres muy inseguros, su inseguridad crece frente a las bellas mujeres decisivas.

En lo que se refiere a los principios morales, no podemos esperar de los personajes tan cnicos algunas muestras de la conducta tica. Los antiheros revertianos aceptan cualquier encargo u orden, la tica y la moral no les preocupan mucho. Hay que constatar que Jaime Astarloa es la excepción total, ya que es un hombre de principios que vive en el mundo del cual los principios están desapareciendo poco a poco. Así se convierten en investigadores inescrupulosos. En general, los antiheros revertianos no son personas moralmente ejemplares, pero su conducta se basa todavía en algunos principios básicos, en sus códigos personales<sup>30</sup>. En este contexto resulta bastante interesante el hecho de que los protagonistas se dejan manipular tanto y acaban desengañados por las mujeres fatales. Queda por constatar que se parezcan mucho a los protagonistas tpicos de la novela negra americana, es decir duros, cnicos, desengañados y a la vez vulnerables ante

---

<sup>29</sup> MUÑOZ OGÁYAR, *op. cit.*, p. 33.

<sup>30</sup> CÓZAR, Rafael de, *op. cit.*, p. 16.

los encantos femeninos. Para Pérez-Reverte, el signo distintivo del heroísmo es el hecho de sobrevivir y llegar desengañado a la madurez<sup>31</sup>.

Los protagonistas no son capaces de establecer relaciones normales, por lo menos no actualmente, ya que en su pasado cometieron varios errores e hicieron daños a personas cercanas, incluso a las amadas. Ahora, cada uno de ellos se da cuenta de su mala conducta, pero ya no busca otra relación y prefiere encerrarse en sí mismo, desinteresados por cualquier persona, que resulta más fácil. Además, los demonios del pasado persiguen a los protagonistas por todas partes, no hay manera de librarse de ellos. Sin embargo, los demonios les sirven más bien de excusa para no esforzarse en las relaciones interpersonales. No obstante, le viene una gran fascinación por una mujer.

Con el paso del tiempo nos damos cuenta de que los protagonistas pierden su posición dominante en la acción, pasan a ser piezas en el juego más complejo que no pueden ni cambiar ni influir, y se ve cada vez más la importancia de las mujeres fatales para la narración. Esto se debe, entre otras cosas, a su pasividad, ya que tales protagonistas no mueven la acción suficientemente adelante. El desinterés por los acontecimientos y la posibilidad de intervenir en la acción lo comprueba el juicio mediocre que tienen los antihéroes sobre ellos mismos, en concreto Lucas Corso como el mercenario de los bibliófilos o Lorenzo Quart como un peón del ajedrez, un soldado simple.

La pasividad de los antihéroes ya conocidos contrasta mucho con la actividad de los personajes femeninos. Mayormente, se trata de mujeres muy ambiciosas y decisivas que no tardan en aprovechar a los protagonistas bastante sumisos. Los hombres les sirven de meros recursos para conseguir su meta, aunque intentan dar la impresión contraria.

Escribiendo sobre la ironía y la pasividad hay que mencionar las cadenas metafóricas relacionadas con los protagonistas, es decir los personajes de *La tabla de Flandes* como piezas de ajedrez, Lucas Corso como el lobo o el conejo, dependiendo de la situación concreta y de su mímica expresiva, Lorenzo Quart como el templario solitario, luchando su batalla infinita, y Manuel Coy como Popeye con espinaca.

---

<sup>31</sup> IBÁÑEZ EHRLICH, *op. cit.*, p. 53.

Aparecen situaciones que evocan varias escenas de cine y, de repente, los antiheros actúan como los heros de cine cobrando un carácter verdaderamente herico (por ejemplo, Lorenzo Quart como Humphrey Bogart en *Casablanca*). Sin embargo, el tono irónico no desaparece ni en aquellas escenas, ya que los protagonistas no se quitan su máscara defensiva para no ser tan vulnerables.

Hay un contraste muy importante entre los protagonistas y las mujeres fatales. Todos los personajes principales son masculinos con la excepción de *La tabla de Flandes* y *La Reina del Sur*, pero la acción se hace más interesante gracias a la presencia de las mujeres fatales quienes cobran mayor importancia que los protagonistas verdaderos muchas veces<sup>32</sup>. Ellas no tardan hacer cualquier cosa para conseguir lo que se proponen y en traicionar a los protagonistas salvo la única heroína verdadera, es decir Julia de *La tabla de Flandes*. A la protagonista revertiana, pero también a la mujer fatal, la podríamos caracterizar como la mujer inasequible y extremadamente atractiva que aprecia su independencia y no est dispuesta a renunciar a su modo de vida. Las mujeres misteriosas esconden sus secretos cuidadosamente, se oculta un fondo de maldad detrás de su fachada de belleza<sup>33</sup>. Destacan Tnger Soto que reúne todas las cualidades de las mujeres revertianas y Teresa Mendoza que intenta afrontar la narcomafia implacable primero, pero después se convierte en su jefa cruel.

El ambiente tiene gran importancia para la formación del héroe. Por supuesto, los protagonistas deben moverse en el ambiente bastante peligroso muchas veces (por ejemplo, Lorenzo Quart en el hampa sevillana). Otro aspecto bastante interesante en cuanto al ambiente es la penetración de los heros entre las novelas comentadas, ya que los espacios sean distintos, siempre hay una gran similitud (por ejemplo, la apariencia de Lucas Corso en *La carta esférica*). Así se nos presenta una imagen más compleja de los protagonistas, excepto del juego que el autor ofrece a sus lectores fieles. El ambiente influye el carácter de los antiheros evidentemente y, sobre todo, cobra forma de un laberinto.

---

<sup>32</sup> MUÑOZ OGÁYAR, *op. cit.*, p. 16.

<sup>33</sup> MACCHIA, Marzia. 2001. Escribir es un estado personal de vivir: Juego literario y meta-literario en la novela de Arturo Pérez-Reverte. Disponible en: <<http://www.icorso.com/phemero15.doc>>, [cit. 08/10/2013], pp. 1-62, aquí p. 34.

#### 4. Conclusión

Para concluir todo lo escrito, debemos admitir que nos hemos limitado a algunas obras revertianas, pero nuestra selección resulta suficiente a la vez. Podemos constatar que el autor presta gran atención a la característica de sus personajes principales. Hemos encontrado numerosos aspectos comunes entre ellos y así nos queda claro que el autor parte de un modelo que modifica a lo largo de su producción novelística. Resulta que ya no puede sorprender a sus lectores fieles debido a la repetición constante de un esquema más o menos establecido. Obviamente, los protagonistas cobran las cualidades negativas cada vez más o, por lo menos, no actúan muy heroicamente. Alcanzamos de los héroes auténticos hasta los antihéroes cansados de vivir paulatinamente. «Son héroes cansados. Soldados de la guerra perdida de la vida. Anacrónicos. Extranjeros en todas partes»<sup>34</sup>. Incluso es posible hablar de «un escepticismo cansado propio del desencanto de los españoles de fin de siglo. Sus personajes [...] son como soldados cansados en un mundo donde ya no hay lugar para héroes solidarios, sino héroes solitarios»<sup>35</sup>.

Brevemente, al antihéroe revertiano lo podríamos caracterizar con unas pocas palabras: es desencantado, cínico, escéptico, solitario, insociable, tímido, pasivo, indeciso, inseguro, cansado de la vida, perdidos en un laberinto, sin principios morales, etc. Asimismo, el ajedrecista Muñoz de *La tabla de Flandes*, aunque siendo el personaje secundario, cae bien en esta clasificación. Mayormente, no acaparan toda la atención del lector con la excepción más evidente de Lucas Corso<sup>36</sup>.

El trabajo presente no pretendió evaluar la producción literaria de Arturo Pérez-Reverte, pero, por lo menos, deberíamos admitir que sus héroes y antihéroes son personajes bien contruidos.

---

<sup>34</sup> BELMONTE SERRANO, *op. cit.*, p. 124.

<sup>35</sup> LÓPEZ PENIDE, *op. cit.*, p. 49.

<sup>36</sup> BELMONTE SERRANO, *op. cit.*, p. 125.



# **LIBRO SOBRE HEROÍNAS Y HEROÍSMO. UN ACERCAMIENTO A LA NOVELA *CIUDAD FINAL* DE KAMA GUTIER**

*Athena Alchazidu*  
(Universidad Masaryk de Brno)

La novela *Ciudad final* de Kama Gutier, cuya primera edición se publicó en 2007, es una obra muy peculiar, en la que la temática de héroes y heroísmo se proyecta de una forma singular e interesante. Conviene constatar que una buena parte de las razones, gracias a las que el libro resulta llamativo es, principalmente, de carácter extraliterario, aunque eso no le quita méritos a la novela como obra literaria, todo lo contrario, puesto que dichas circunstancias contribuyen a asegurarle unos rasgos excepcionales.

En primer lugar cabe mencionar que *Ciudad final* es un ejemplo muy curioso de novela negra, género que, a su vez, sigue estando en boga desde hace más de una década colocándose en el centro de atención tanto de los lectores, como de los estudiosos provenientes de círculos académicos. Para ilustrar lo dicho, conviene recordar que la Universidad de Salamanca acaba de preparar ya la décima edición de coloquios dedicados exclusivamente a este género concreto.<sup>1</sup> Y precisamente en el congreso de Salamanca celebrado

---

<sup>1</sup> Para más información véase la página web oficial del CONGRESO DE NOVELA Y CINE NEGRO en Salamanca. Disponible en: <<http://www.congresonegro.com/call-for-papers-x-congreso-de-novela-y-cine-negro>> [cit. 10/09/2013].

hace cinco años, la autora de la novela *Ciudad final* intervino con una intención ambiciosa, pretendiendo no sólo presentar su obra literaria, sino queriendo también fomentar un debate amplio sobre una serie de graves problemas sociales a los que, según su opinión, urgía prestarles atención adecuada.<sup>2</sup>

Kama Gutier es seudónimo de Josebe Martínez, escritora española y activista por los derechos humanos, quien, aparte de sus múltiples actividades en numerosos organismos e instituciones tanto a nivel nacional, como internacional, es actualmente profesora titular de la Universidad de Navarra, y quien anteriormente ha impartido clases en otros centros universitarios tanto en España como en el extranjero. En relación con la obra que nos interesa, resulta decisiva, ante todo, su estancia académica de quince años en varias universidades estadounidenses —la de Los Ángeles y la de Nevada, entre ellas—, realizada en los años noventa, puesto que en aquella época Josebe Martínez participó activamente en las investigaciones relacionadas con desapariciones inexplicables de docenas de mujeres en la zona fronteriza en el norte de México, sobre todo, en Ciudad Juárez, de las que varias fueron encontradas asesinadas, mostrando evidencias de padecer muerte en circunstancias idénticas, o muy similares.

Resulta que el desmesurado crecimiento de violencia y crimen relacionado con los asesinatos en serie de mujeres —los llamados feminicidios—, en aquel entonces acababa de surgir como una incomprensible anomalía social con rasgos descomunales y muy desconcertantes.<sup>3</sup> Desde la mitad de la década de los noventa hasta hoy en día el interés por el tema de los feminicidios ha ido creciendo, inspirando una larga lista de obras de diversos géneros literarios, de modo que éste actualmente cuenta con su propia bibliografía vasta y muy variada. No es esta temática, sin embargo, la que vamos a enfocar ahora, ya que mucho más sugerentes nos parecen los propios objetivos de la autora. Pues Kama Gutier ha declarado en repetidas ocasiones que decidió optar por la ficción como una forma más aceptable para acercarse a la realidad con el fin no sólo de retratarla, sino además con

---

<sup>2</sup> Con esta ocasión fue publicada una serie de artículos sobre la novela de Kama Gutier y entrevistas con la autora. Disponible en: <<http://www.congresonegro.com/kamagutier-y-ciudad-juarez-no-duerme-la-maquiladora>> [cit. 10/09/2013].

<sup>3</sup> RONQUILLO, Víctor. 2004. *Las muertas de Juárez*. México: Planeta Mexicana, p. 7.

ambiciones de abrir un debate público. Su objetivo principal es, ante todo, espolear a los lectores, incitarles y estimularles para que se movilicen, desencadenando actividades cívicas con un claro propósito de conseguir una solución adecuada de dicha situación deplorable. He aquí una declaración ofrecida por la escritora, quien respecto a sus intenciones artísticas dice:

Cuando conocí el problema me di cuenta [sic] que tenía que encauzarlo a través de una forma de comunicación. Podía ser mediante un ensayo o, mucho más difícil, pero más legible y seductor, mediante una novela. El género era difícil porque no podía ficcionar la realidad, tenía que estar atenta y transmitir un mensaje de realidad. Utilicé la novela negra para contar lo que ocurre a través del personaje de un investigador. A diferencia de la novela policiaca, que resuelve un crimen, la novela negra ha de servir como revulsivo social y destacar las lagunas de la sociedad política. Me he dado cuenta [sic] que es posible unir el objetivo ético con el estético.<sup>4</sup>

Esta estrategia permite no sólo reflejar en la obra la deprimente actualidad mexicana, sino por añadidura se procede a plantear preguntas elementales sobre cuál es el papel y la función de la propia Literatura (Literatura con mayúscula). Una de las más relevantes cuestiones es, sin lugar a duda, aquella que está relacionada con el papel de la literatura en la sociedad contemporánea, puesto que últimamente estamos evidenciando una interesante tendencia, cuyo impacto y repercusión son cada vez mayores, y que entiende la literatura como un instrumento idóneo para realizar cambios pertinentes.

En este sentido se vuelve a insistir en la necesidad de acercarse a la ficción no sólo como a un espacio propicio para transmitir mensajes referentes a complejas cuestiones relacionadas con la moral y la ética, sino además como a una herramienta útil y poderosa, que puede poner en marcha procesos de transformación necesaria, con el fin de mejorar la desfavorable situación actual en la sociedad. De manera que se puede ver cierto alejamiento del concepto del papel de las bellas letras definido, por ejemplo, por Umberto Eco en su ensayo titulado *Sobre literatura*, quien en lo referente a ello sostiene que no necesariamente tiene que haber objetivos concretos

---

<sup>4</sup> REVISTA CALLE MAYOR. 2013. Como ciudad fronteriza, en Juárez el estado civil y el político se colapsan. In *Calle Mayor* n° 480. Disponible en: <<http://www.revistacallemayor.es/noticias.asp?id=1807>> [cit. 10/09/2013].

por conseguir, salvo el de *gratia sui*<sup>5</sup>. Así se puede entender que entre las funciones más importantes atribuidas a la literatura destacan aquellas que suponen principalmente un estímulo para el desarrollo intelectual del lector, con intenciones de obligarlo a ponerse a pensar sobre los temas planteados. Es decir, se procura combinar las ambiciones estéticas más exigentes con intenciones de plantear temas importantes para hacer al lector reflexionar «deleitando» o «divirtiéndose», sin seguir otros objetivos paralelos, sin tener otra misión concreta.

La autora de la novela *Ciudad final*, por el contrario, parece acercarse mucho más a las aspiraciones de la literatura comprometida, así como fueron concebidas en la mitad del siglo XX por los intelectuales franceses, especialmente por Jean-Paul Sartre<sup>6</sup>. Según podemos observar Kama Gutier a menudo compara la literatura con el arma del escritor, que puede servir eficazmente para iniciar importantes cambios y mejoras en nuestra sociedad<sup>7</sup>, de modo que en su obra literaria el compromiso social en términos sartreanos vuelve a plantearse como un legítimo objetivo de la creación artística, renovando de tal forma su vigencia.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> ECO, Umberto. 2002. *Sobre literatura*. Barcelona: R que R Editorial, p. 9.

<sup>6</sup> En relación con este tema tiene un particular interés el ensayo titulado *¿Qué es la literatura?* (Buenos Aires: Losada, 1950), en el que Jean-Paul SARTRE formula sus ideas acerca del arte, y su misión en una sociedad de la posguerra.

<sup>7</sup> Véanse al respecto las reflexiones de la autora acerca de la importancia del compromiso social en la literatura contemporánea, expresadas en la entrevista con H. ROBLES (2010. El feminicidio en Juárez no sería posible si no se instalasen las transnacionales. Disponible en: <<http://nuestrashijasderegresoacasa.blogspot.cz/2010/04/el-feminicidio-en-ciudad-juarez-no.html>> [cit. 10/09/2013]).

<sup>8</sup> La alarmante situación en la zona norte de México, que documenta no sólo el aumento de la violencia y criminalidad, sino además el lamentable estado de inercia e indiferencia dado por la actitud de las autoridades locales, ha provocado una gran reacción a nivel internacional. Mencionemos una de las iniciativas organizadas por escritores e intelectuales de diferentes países, que tiene repercusión también en España, y que se ve reflejada en una serie de proyectos concretos. Su carácter varía, pero prevalecen encuentros con lecturas de obras relacionadas con el tema, y debates, cuya intención es alarmar a la opinión pública. Conviene recordar uno de los recientes eventos, que se ha realizado el 28 de septiembre de este año bajo el título «III Encuentro de Escritores por Ciudad Juárez». Se trata de una iniciativa que se organiza en repetidas ocasiones y que este año se ha dado simultáneamente en sesenta y cinco ciudades del mundo. Para más información véase uno de los artículos que cubre el

Prestemos atención primero a la propia novela, cuyo título *Ciudad final* remite a Ciudad Juárez. Pues allí está ambientada la historia narrada protagonizada por un personaje femenino, cuyo nombre —Kama Gutier— coincide con el seudónimo literario de la escritora. No se trata de una mera casualidad, puesto que la autora ha proyectado en el personaje sus propias experiencias, así como sus posturas y opiniones sostenidas, de manera que la heroína novelesca se puede considerar el alter ego de la autora.

La protagonista, una criminóloga estadounidense de origen chicano, viene a Ciudad Juárez a petición de las autoridades locales para indagar sobre los numerosos casos de asesinatos de mujeres producidos en la zona, que siguen abiertos, fomentando en la ciudad el descontento público y una gran indignación general. Las investigaciones policiales no han sido llevadas a cabo, quedándose sin una conclusión concreta, de manera que los resultados disponibles son sumamente insatisfactorios, lo que, a su vez, provoca una fuerte crítica a nivel nacional e internacional.

En la novela se plantea toda una serie de problemas graves de distinta índole, que se enlazan el uno con el otro, formando una cadena atroz. En primer lugar hay que mencionar los problemas de carácter social, relacionados con la compleja situación en la zona norteña. En este contexto necesariamente tiene que aparecer el fenómeno de la migración interna causado por el desigual desarrollo económico en las diferentes regiones mexicanas, a cuya consecuencia los flujos migratorios se dirigen precisamente a la región fronteriza. Se trata de cantidades enormes de personas que se sienten atraídas por las promesas de oportunidades laborales ofrecidas por las empresas locales, especialmente por las transnacionales, que aprovechan la estratégica localización geográfica, puesto que la cercanía de la frontera supone una gran ventaja para el negocio. Las causas que dieron a surgir al fenómeno de la migración masiva, son, sin embargo, mucho más complejas, teniendo graves consecuencias en toda Centroamérica.<sup>9</sup>

En *Ciudad final* se abren además otros temas palpitantes, entre los que destacan aquellos que implican la discriminación de las capas bajas de la

---

evento informativamente, disponible en: <<http://www.ultimocero.com/articulo/poemas-contra-los-feminicidios-ciudad-ju%C3%A1rez>> [cit. 10/09/2013].

<sup>9</sup> ARZALUZ SOLANO, Socorro. 2007. *La migración a Estados Unidos y la frontera noreste de México*. México: El Colegio de la frontera Norte. Miguel Ángel Porrúa.

sociedad mexicana, en la mayoría de los casos formadas por los indígenas. A esta problemática, en concreto, se vincula la de la difícil posición de la mujer en una sociedad en la que siguen siendo vigentes los patrones patriarcales, y en la que prevalece el pensamiento machista.<sup>10</sup> Asimismo se alude a la explotación de las empleadas en las maquiladoras, cuya construcción e instalación en las regiones fronterizas, en vez de resolver la penosa situación económica y social, en cierto sentido, ha contribuido a profundizar el abismo entre el primer mundo representado por la sociedad desarrollada, y la lamentable situación de pobreza y miseria del tercer mundo. Estas empresas por un lado prometen una mejora en la situación personal de sus empleadas, ya que les ofrecen una oportunidad de obtener trabajo. Con ello no sólo se aseguran ingresos regulares, sino además, para esas mujeres surge la posibilidad de conseguir cierta independencia económica, y con ella una emancipación mínima. Por el otro lado, sin embargo, la existencia de esas multinacionales permite que se agudicen los problemas sociales, generando muchos contrastes paradójicos, incluso absurdos.

Nos encontramos [...] con un urbanismo demencial en las zonas de aluvión humano, con una clase de mujer independiente pero que vive su turno de trabajo en los centros de producción de la más alta tecnología mundial mientras el resto de su vida toma aspectos medievales porque ni siquiera tienen agua corriente y luz en sus precarias casas.<sup>11</sup>

El hecho de que en las maquiladoras la mayoría absoluta de los empleados son mujeres, tiene su explicación. Puesto que el trabajo consiste, sobre todo, en completar diversos componentes de tamaño reducido, se requiere que la mano de obra sea hábil, capaz de manejar piezas diminutas. Y por esas razones las pequeñas manos de las adolescentes suponen una gran ventaja. Estas mujeres se dirigen al Norte desde las zonas rurales con pocas oportunidades de poder encontrar trabajo fuera del sector agrario, y todas se sienten atraídas por las perspectivas de una vida más próspera. En vez de producirse una mejora, lo que se suele dar es, sin embargo, otro tipo de desajustes sociales.

En teoría el trabajo debe generar una sociedad civil, pero el teatro creado por el trabajo en Ciudad Juárez no genera sociedad civil, sino que la desintegra.

---

<sup>10</sup> ROVIRA, Guiomar. 1997. *Mujeres de maíz*. México: Era.

<sup>11</sup> Véase nota nº 2.

Los feminicidios allí no serían posibles si no se hubiesen instalado las grandes multinacionales transfronterizas que quieren chicas jóvenes con cuerpos resistentes para aguantar las largas jornadas laborales y con manos chicas para que puedan manejar las piezas menudas de informática y telecomunicaciones.<sup>12</sup>

Todas estas circunstancias han contribuido a la creación de una compleja situación social, y junto con la presencia de otros factores específicos relacionados principalmente con el crimen organizado han causado un espeluznante incremento de criminalidad y violencia. Una de las consecuencias directas de los graves problemas sociales acumulados es, precisamente, el surgimiento del terrorífico fenómeno de los feminicidios, que debido a sus dimensiones descomunales, pronto ha recibido una gran resonancia internacional. La pavorosa situación en la zona fronteriza ha desencadenado una fuerte reacción de los activistas por los derechos humanos, quienes acusan a los responsables haciéndose uso de diferentes formas para alarmar la opinión pública. Kama Gutier con su *Ciudad final* se une a estas iniciativas aprovechando los recursos que le ofrece la literatura.

La elección del género de la novela negra para tratar el tema de los feminicidios, teniendo en cuenta su carácter, puede suscitar ciertas sospechas, ya que la autora se ha visto obligada a moverse sobre un terreno en cierta forma inestable, enfrentándose a un gran riesgo de deslizar hacia el morbo y el escándalo fácil. Hay que decir, sin embargo, que Kama Gutier, en este sentido, ha conseguido evitar todos los peligros tratando este tema delicado con maestría. Una de las razones gracias a las que lo ha logrado, es el simple hecho de que a los propios asesinatos se presta una mínima atención, y si es que se llegan a ofrecer descripciones del crimen en sí, o de los cadáveres hallados, se hacen sin la mínima pretensión de escandalizar, o de conseguir que el lector se aterrorice mediante efectos sugestivos, que, sin embargo, algunas veces pueden resultar superficiales. En las únicas ocasiones en las que se describen los asesinatos y los cadáveres de las mujeres torturadas, todos los detalles y pormenores son proporcionados por la protagonista, quien por ser criminóloga, utiliza en estos casos un

---

<sup>12</sup> Véase nota n° 7.

## Athena Alchazidu

lenguaje estrictamente impersonal, neutral y aséptico, con abundante terminología especializada.<sup>13</sup>

Otro peligro, que la autora tuvo que enfrentar a la hora de novelizar el tema de los feminicidios, está relacionado con el riesgo de desviarse hacia un sentimentalismo cargado y exagerado. No obstante, no es éste el caso de Kama Gutier, como se puede observar al leer la novela. Aunque en *Ciudad final* no faltan escenas emocionantes, gracias a las técnicas narrativas empleadas, éstas no se convierten en descripciones rebosantes de dramatismo, ni de sentimentalismo falso y superficial. Mencionemos, por ejemplo, la escena en la que la protagonista interroga a la madre de una de las víctimas.

—Primero— decía la madre de Ana Amalia, sentada en mi oficina, enredando con el pañuelo, —primero, tuvimos que brincar de lo que era puro sufrimiento a poner hacer algo... Cuando no la encuentro en los hospitales ni en las clínicas privadas, ni nada, empiezo a hablar a las estaciones de policía, a imprimir volantes... [...] No comíamos, no nos bañábamos, no quería que se hiciera de noche, para seguir buscando. Y en la noche yo corría alrededor de la casa y le gritaba con todas mis fuerzas. Y quería que ella me oyera, me escuchara. Yo miraba las montañas enormes, y yo decía dónde la hallo si están muy grandes, muy lejos...

La mujer me miraba con unos ojos que parecía que iban a licuarse de un momento a otro, a diluirse en agua. Unos ojos que transmitían un dolor tan enorme, que venía desde tan lejos, y era tan grande como las montañas en las que se podría haber hallado su muchacha.<sup>14</sup>

Se puede apreciar el uso de un lenguaje poético, que contribuye a la gradación emotiva de la escena, sin embargo, según podemos comprobar, se logra mantener el balance necesario para no caer en un tono demasiado melodramático. De esta forma se consigue transmitir la desesperación de la madre al buscar a su hija desaparecida, su sufrimiento causado por la incertidumbre y por la dolorosa intuición de algo nefasto tras las fallidas tentativas de encontrarla. El lector siente por un lado su impotencia y desamparo, pero, a la vez, nota su decisión de no dejarse desanimar y seguir pidiendo justicia.

---

<sup>13</sup> Véanse las escenas correspondientes en GUTIER, Kama. 2007. *Ciudad final*. Barcelona: Montesinos, pp. 31-32, 68-70, 172-173.

<sup>14</sup> GUTIER, *op. cit.*, p. 204.

Al tratar este tema, la autora logra moverse sigilosamente sobre el terreno resbaladizo, manteniendo el equilibrio, sin necesidad de servirse de los extremos indeseados, evitando tanto el morbo, el superficial interés por lo escandaloso y por lo pervertido, así como el intrascendente dramatismo y el chantaje sentimental.

Como ya hemos mencionado, la autora ha optado por el género de la novela negra, considerándolo el más apropiado para tratar el tema escogido. Sin embargo, *Ciudad final* de ninguna forma puede entenderse como una típica muestra de dicho género. Si bien hay crimen, o crímenes, hay criminales, y hay también un investigador —en este caso una mujer—, se puede hacer constar, que en el epicentro de la atención se encuentra la propia investigación.

La protagonista, de hecho, comienza una auténtica empresa heroica, que tiene todas las características de las grandes hazañas dignas de los héroes clásicos. Pues tiene que superar todo tipo de dificultades y obstáculos para poder hacer su trabajo y desarrollar la investigación, que aparentemente está predestinada a quedarse en un punto muerto, no por una posible falta de evidencias u otras dificultades de carácter objetivo, sino por el hecho de que aquellas instancias, que deberían ser las más interesadas en aclarar los crímenes, resultan involucradas en ellos, de manera que procuran encubrirlos, con la intención de cerrar los casos inconclusos. La protagonista, por lo tanto, se mueve en un círculo vicioso, sin poder avanzar. Puesto que no se deja desanimar por las dificultades, logra descifrar el complejo entramado de fuertes vínculos y conexiones estrechas no sólo entre los gobiernos locales, la policía y las autoridades judiciales, sino además entre los prominentes representantes de la sociedad juarensé, quienes están relacionados directamente con los magnates de los narco cárteles nortños.

Y así, inesperadamente, tomando en cuenta las características del género, la novela ofrece una fuerte crítica de la sociedad corrupta mexicana. Se procede a desenmascarar la farsa armada por las autoridades locales, cuyos máximos representantes no actúan como debieran, y al defender sus propios intereses inventan cada vez más obstáculos y obstrucciones, por cuya causa las investigaciones resultan incompletas e insuficientes, desembocando, inevitablemente, en el fracaso. La crítica es abierta y explícita, se acusa a los miembros del gobierno local, quienes son los mayores responsables de la situación. Se pone en evidencia que, desde hace años, debido a esa afiliación

## Athena Alchazidu

entre las autoridades locales y el crimen organizado, fallan los mecanismos elementales, que deben asegurar el funcionamiento de cada sociedad que pretende formar parte de un Estado de derecho.

Queda claro que la autora no aspira a incorporarse con su obra a las tendencias literarias que ofrecen análisis detallados de las raíces de la violencia y de la crueldad, ya que no es éste su propósito. Como hemos mencionado más arriba, este hecho tiene que ver con otras ambiciones de la escritora. En una entrevista la autora responde así a la pregunta sobre las posibles aportaciones que la literatura en general y su novela en concreto pueden ofrecer para resolver los problemas existentes en relación con los feminicidios.

[La literatura] Debe ayudar a la resolución de conflictos, mostrando el conflicto, dando voz a quienes no pueden defenderse por sí mismos. La literatura ha de señalar los lugares donde la sociedad política falla. Los libros no ajustician al criminal, eso lo hace la ley, pero sí que pueden señalarle.<sup>15</sup>

La novela por un lado señala a los culpables, pero por el otro rinde un homenaje a todos aquellos quienes siguen oponiéndose a los que abusan de su poder, emprendiendo así una lucha, que sin temor a exagerar podemos denominar heroica, puesto que estas personas deciden defender los principios más elementales de una sana sociedad cívica. En este aspecto se puede notar cierto giro desde el individualismo, que en algunos casos ha degenerado en una indiferencia generalizada, causada por el egocentrismo, por la falta de voluntad y el rechazo a involucrarse en problemas, que a uno no le conciernen directamente.

Vivimos en una sociedad atomizada, cuando cada uno de sus miembros intenta más bien desvincularse del colectivo. En estos tiempos líquidos, según los define Bauman<sup>16</sup>, se acentúa cada vez más el individualismo, lo que se explica por el carácter de nuestra economía basada en el consumismo. Y éste, dado su carácter, tiene que centrarse en el individuo. Este hecho, sin embargo, tiene sus consecuencias de una mayor envergadura, puesto que el afán por la autosuficiencia y autonomía personal se proyecta en todos los niveles de la vida de las personas, quienes quieren gozar de una libertad e independencia en todos los sentidos, incluyendo el que se

---

<sup>15</sup> Véase nota nº 4.

<sup>16</sup> BAUMAN, Zygmunt. 2007. *Miedo líquido*. Barcelona: Paidós.

desarrolla a nivel emocional, al no querer involucrarse en compromisos que puedan ser limitadores. Lo que se valora, ante todo, es la flexibilidad y la capacidad de adaptarse a las circunstancias cambiantes que están en un proceso de movimiento constante. Esta variabilidad e inestabilidad acompañantes no permiten la fijación de actitudes que pudieran ser compartidas por un mayor grupo de personas, puesto que las posturas de la mayoría de los individuos suelen tener un carácter escurridizo a consecuencia de la requerida e indispensable cualidad de adaptabilidad. El funcionamiento fluido y continuo de un colectivo exige, no obstante, que haya actitudes que se puedan compartir para conseguir los objetivos deseados. La delimitación de tales posturas, sin embargo, tiene que disponer de una firmeza y estabilidad para que sean claramente legibles, de manera que uno pueda identificarse con ellas.

Últimamente, sin embargo, según demuestra la evolución reciente, en ciertos momentos excepcionales, como es el caso del extremo peligro en un entorno de violencia desbordante, vuelven a darse muestras no sólo de una gran concienciación ciudadana, sino además de una solidaridad manifestada públicamente, que suele conducir a un mayor grado de activismo cívico, en cuyo marco el interés por conseguir objetivos comunes contribuye a fortalecer los vínculos interpersonales entre los miembros del colectivo dado.

Volviendo al tema del heroísmo, en la sociedad contemporánea, tenemos que prestar atención a otras preguntas generales que surgen inevitablemente. ¿Cómo es un héroe hoy en día? ¿Quién puede llegar a serlo y cómo? ¿Cuáles son los motivos que le hacen actuar por las causas colectivas? Estas cuestiones reciben una especial urgencia, sobre todo, hoy, en estos días, cuando se subraya tanto el individualismo.

En el caso de la novela *Ciudad final* estamos ante varios tipos de héroes, o mejor dicho heroínas, dado que se trata casi exclusivamente de mujeres. Por un lado hay que mencionar a la protagonista, una heroína por excelencia, quien en numerosas ocasiones hace lucir su alto crédito moral. El heroísmo de la protagonista consiste, ante todo, en no dejarse intimidar por las amenazas, y no retroceder, ni siquiera al ser atacada. La protagonista se obstina en seguir defendiendo la justicia, y no se deja vencer, ni siquiera en situaciones cuando le queda claro que se está enfrentando a los más poderosos.

sos, quienes no sólo controlan las autoridades locales, sino que además logran manipular las propias investigaciones policiales.

Por otro lado, hay que mencionar el heroísmo de las demás mujeres, personajes secundarios femeninos, que se incorporan a una lucha desigual en contra de la injusticia y el abuso. En muchos casos se trata de mujeres anónimas, madres y parientes de las víctimas, quienes ante la aparente inercia de las autoridades, comienzan a desarrollar actividades cívicas con una decisión y un arranque inesperados. En este sentido el problema central se plantea desde la perspectiva de la mujer marginalizada, y subrayemos, que en este caso se trata de una triple marginalización social: primero por tratarse de personas pobres, en una sociedad clasista, segundo por ser indígenas —de las que muchas son forasteras, venidas desde otras regiones de México, condenadas a sufrir permanentemente la discriminación racial—, a lo que, finalmente, hay que sumar, el tercer elemento discriminatorio dado por su condición de mujer, lo que, a su vez, representa otro agravio, con que tienen que luchar a diario, enfrentándose a todo tipo de humillaciones en una sociedad patriarcal y abiertamente misógina.<sup>17</sup>

Sin embargo, no podemos pasar por alto a otra heroína importante relacionada con la novela: la propia autora. Su postura personal relacionada con el convencimiento de la necesidad de oponerse activamente al mal y a la injusticia, supone no sólo una prueba de una gran valentía, sino además una firmeza e intrepidez personal. Pues no es nada fácil, seguir enfrentándose al fuerte oponente invisible, quien, dadas las circunstancias, resulta prácticamente omnipoderoso e invencible, sobre todo, al tener presente que si una va a seguir insistiendo, pone en peligro su vida. Sin embargo, aún así la autora no se ha dejado intimidar por las adversidades, ni se ha dejado vencer por lo obvio que puede parecer la imposibilidad de derribar el orden establecido.

Esta persistencia en seguir luchando por los valores éticos, y por los ideales dignos de salvar para poder mejorar el mundo, de hecho, es una auténtica lucha quijotesca, que, efectivamente, a primera vista puede pare-

---

<sup>17</sup> DOMÍNGUEZ-RUVALCABA, Héctor y RAVELO BLANCAS, Patricia 2011. *Obedézcase pero no se cumpla: el papel del gobierno, el crimen organizado y las organizaciones civiles en el sistema de impunidad que asesina a las mujeres de Ciudad Juárez en México*. In Rosa-Linda Fregoso, Cynthia Bejarano, Marcela Lagarde y de los Ríos *Feminicidios en América Latina*. México: UNAM/CEIICH, p. 279.

cer una causa perdida. Oponerse a los poderosos quienes controlan la región fronteriza, y prácticamente rigen la vida de los demás, puede entenderse como una manifestación de pura ingenuidad, o, incluso, de insensatez. No obstante, al analizar detenidamente esta actitud, se puede llegar a una conclusión diferente, ya que detrás de semejante obstinación se esconde un admirable empeño y una extraordinaria fuerza personal, motivada por la noción de que con una sola chispa se puede encender una gran fogata.

Teniendo en cuenta la importancia del activismo cívico, la autora ofrece un análisis y una feroz crítica de la sociedad mexicana corrupta, donde el poder ejecutivo, no sólo que no hace nada en contra del crimen organizado, sino que por añadidura convive con él en cierto tipo de simbiosis. La novela demuestra cómo en concreto el gobierno local está controlado por los narco cárteles y sus magnates, completamente paralizado, sin cumplir con su papel esencial y más importante. Como ya hemos dicho, el mensaje principal que la autora quiere transmitir al lector es, según sus propias palabras, la necesidad de reaccionar, de activarse, de unir fuerzas y mediante la opinión pública ejercer una presión con el fin de impedir que siga perdurando esta situación de injusticia.<sup>18</sup> De esta forma se procura, de hecho, atribuirle al lector un rol activo, intentando convencerle de que también él mismo tiene que tomar parte activa en esta lucha. Apelando a su conciencia ciudadana y a la moral se le invita a que acabe convirtiéndose en cierto sentido en un héroe cívico.

Conviene plantear la pregunta de si la literatura, y la ficción en concreto, realmente pueden cumplir con las expectativas proyectadas en su fuerza de poder iniciar semejantes transformaciones, es decir, si pueden conseguir que las personas lleguen a concienciarse hasta tal punto, gracias a lo que la sociedad pueda cambiar. Con ello, paralelamente, surge otra pregunta, pues: si hoy en día vuelve a tener atractivo la idea de la literatura comprometida como fuerza motriz, generadora de cambios positivos, que puedan contribuir a mejorar el mundo en el que vivimos.

Es un lugar común que la violencia con sus múltiples facetas tiene una presencia constante en nuestra sociedad. Su enorme crecimiento marcado cada vez más por una crueldad descomunal, que justamente en la zona fronteriza de México obtiene unas dimensiones monstruosas, está relaciona-

---

<sup>18</sup> Véase nota n° 7.

do con la coincidencia de toda una serie de factores determinantes. Según observa Giles Lipovetsky en una de las entrevistas ofrecidas durante su visita a México<sup>19</sup>, la situación en la sociedad contemporánea refleja la crisis universal de la sociedad occidental comenzada por la crisis del sistema capitalista. En este contexto se produce el desmoronamiento de los modelos tradicionales propios de las épocas anteriores, acompañado por una profunda crisis de valores.

La sociedad actual está relacionada con la civilización del deseo, según sostiene Lipovetsky. El consumo subraya la importancia del momento, que está generando esa ilusión del eterno presente. «La vida en presente ha reemplazado a las expectativas del futuro y el hedonismo a las militancias políticas.»<sup>20</sup>

Según podemos observar en relación con los feminicidios, en los últimos años se han dado ejemplos peculiares, que documentan un desvío de la indiferencia generalizada, y que surgen incluso en zonas no afectadas directamente por aquel fenómeno bestial: se pueden presenciar inmensos esfuerzos que evidencian la activación de la conciencia ciudadana, el incremento de la voluntad de movilizarse y militar en las filas de organismos cívicos por conseguir justicia en causas concretas, que, sin embargo, simbolizan el afán de obrar para realizar cambios necesarios, mejorando así la situación en la sociedad en la que vivimos.

A modo de conclusión podemos hacer constar que en la novela *Ciudad final* de Kama Gutier se abre una serie de problemas generales, que están estrechamente unidos con la compleja situación actual en la sociedad mexicana. En este sentido resultan muy importantes las ideas de la autora sobre el papel de la literatura, quien en repetidas ocasiones deja claro que es partidaria del concepto de la literatura comprometida en el sentido sartreano, entendiendo como uno de sus papeles centrales, el de participar activamente en la lucha contra el mal y los vicios presentes en la sociedad actual. Esta actitud, según ha declarado la escritora en varias entrevistas, hay que defenderla a nivel general, ya que nos toca vivir en una sociedad globalizada. De esta manera responde, a la vez, la pregunta de por qué una

---

<sup>19</sup> BARRÓN, Daniel. 2012. Lipovetsky: «Hay una crisis del porvenir». *Sinembargo*. Disponible en: <<http://www.sinembargo.mx/01-09-2012/351686>> [cit. 10/09/2013].

<sup>20</sup> LIPOVETSKY, Gilles. 2007. *La felicidad paradójica*. Barcelona, Anagrama, p. 7.

autora española escribe sobre un problema concerniente, ante todo, a la sociedad mexicana, opinando que: «La ciudadanía es la que debe terminar con ello. Y la ciudadanía somos todos en este mundo global»<sup>21</sup>.

Justamente por eso Kama Gutier como escritora atribuye una gran importancia a la estrecha relación entre la literatura y el compromiso social y, como podemos observar en su propia obra, procura fortalecer ante todo la función apelativa de la literatura con el fin de involucrar al lector en lo que está sucediendo, para que éste, al sentirse aludido, se interese aún más por los problemas de la sociedad contemporánea. En este sentido la escritora no se conforma con el mero hecho de hacer reflexionar al lector sobre unos temas palpitantes, sino que da un paso más allá, queriendo despertar en él el sentimiento de necesidad de cumplir con su obligación cívica, incorporándose en algún movimiento activista, o por lo menos ofreciendo apoyo a las organizaciones cívicas en su lucha por una mejora de la situación deplorable.

---

<sup>21</sup> Véase nota n° 7.



# MÁSCARA HEROICA Y ANTIHEROICA DE MANUEL VILAS

*Juan Antonio Sánchez*  
(Universidad Carolina de Praga)

Entre la década de los noventa y el cambio de siglo ha surgido en España una nueva generación literaria. A pesar de lo difícil que resulta establecer límites en una experiencia creativa que está ahora mismo en pleno desarrollo, sobre todo cuando esa experiencia es tan heterogénea, y teniendo en cuenta la existente dialéctica entre innovación y tradición<sup>1</sup>, se puede reconocer en ese periodo el final de una tendencia antigua y el comienzo de algo diferente. En la narrativa contemporánea conviven, según Vicente L. Mora, la tardomodernidad, la posmodernidad y la «pangea» - o sea, esto último, lo que todavía no tiene calificación<sup>2</sup>. En el panorama poético contemporáneo la diversidad es igualmente impactante. Por eso, todo lo que se diga aquí con pretensiones generalizadoras deberá ser entendido con la debida matización. En este panorama, destaca por su originalidad y su profundidad Manuel Vilas (1962, Barbastro). Intentaré un acercamiento a su

---

<sup>1</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo. 2007. Prólogo. In SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo (ed.), *Cambio de siglo. Antología de la poesía española 1990-2007*. Madrid: Hiperión, pp. 29 y ssq, aquí p. 72.

<sup>2</sup> MORA, Vicente Luis. 2007. *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*, pp. 21 y ssq. Córdoba: Berenice.

obra, que podría darnos pistas interesantes acerca de las nuevas tendencias poéticas de la generación que surge alrededor del 2000.

El canon poético dominante a lo largo de la década de los 80 y buena parte de los 90 fue el de los postnovísimos (o «nueva sentimentalidad», o «poesía de la experiencia»), que reaccionaron frente a la estética de los novísimos, grupo surgido, como se sabe, a finales de los 60. Los rasgos fundamentales de la estética novísima, representada por la conocida antología de Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), son el culturalismo, la atención a los *mass media*, el retorno a la vanguardia y, a pesar de la «muerte del sujeto», una tendencia en el fondo romántica, todo ello expresado con un lenguaje áulico. Los postnovísimos, yéndose al lado contrario, hicieron una poesía (aparentemente) sencilla que expresaba sentimientos comunes, antiheroicos. Los modelos de los novísimos fueron (entre otros, claro) Eliot, Pound, Lorca, Aleixandre, Valente, Octavio Paz, el grupo Cántico; los de los postnovísimos el Cernuda del exilio, Biedma, Auden, también Lorca, etc. La sencillez de este esquema aproximativo y didáctico no debe llamar a engaño. Las relaciones entre los dos grupos, si se miran de cerca, son mucho más complejas. La aludida «muerte del sujeto», que podemos rastrear en la poética de Eliot o en la filosofía de Nietzsche<sup>3</sup>, es un rasgo común a las dos escuelas; algunos poetas de la órbita culturalista, como Villena o Cuenca, fueron gravitando hacia la nueva sensibilidad postnovísima; Molina Foix estaba en *Nueve novísimos*, pero su anunciado libro *Los espías del realista*, publicado finalmente en 1990, está más cerca de la estética postnovísima; etc. Es decir, la articulación novísimos-postnovísimos no se deja explicar únicamente aplicando una dinámica de rechazo y oposición, sino también de reapropiación y continuidad.

La postura de la nueva generación del 2000 frente a los postnovísimos también refleja la misma ambigüedad. Aparentemente, quienes comienzan a escribir hacia finales de siglo reaccionan en contra de una estética que consideran obsoleta; pero, por otra parte, no dejan de asumir algunos de sus presupuestos. Es precisamente lo que podemos reconocer en la obra de Manuel Vilas. Sus páginas demuestran un evidente distanciamiento

---

<sup>3</sup> SÁNCHEZ, Juan Antonio. 2012. Intertextualidad y culturalismo en su marco hermenéutico: Octavio Paz y Pere Gimferrer. In TEDESCHI, Stefano y BOTTA, Sergio (eds.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. VI: *Hispanoamérica*. Roma: Bagatto Libri, pp. 313-319.

respecto a la generación anterior, y, sin embargo, no faltan los puntos de contacto. El más claro es la ficcionalización del sujeto y la disolución del lazo que unía la palabra con la cosa. ¿A qué me refiero?

Leyendo el libro de Fernández Mallo, *Postpoesía*, especie de manifiesto de (una parte de) su generación, encontramos este presupuesto relacionado explícitamente con Rorty y Nietzsche: «[...] *toda verdad es contingente.*»<sup>4</sup> El lenguaje (es decir la capacidad racional humana) no da la verdadera medida del mundo ni del yo. No sólo el de la poesía; ni siquiera el de la ciencia:

Nadie debe ser tan ingenuo como para pensar que las manzanas caen como lo describen las leyes de Newton, ni que los electrones vuelan como los describe la mecánica cuántica. Son modelos teóricos, sólo eso.<sup>5</sup>

Este «debilitamiento de la verdad» es una de las claves de la postura intelectual y estética de la nueva poesía, según Fernández Mallo. Pero, como decía antes, puede rastrearse tanto en los postnovísimos como en los novísimos. Y si vamos más hacia atrás, lo encontraremos en Biedma y en Antonio Machado. Es lógico, porque, siguiendo a Vattimo, el proceso de debilitamiento de la verdad comienza con Nietzsche<sup>6</sup>. Pero aún más. Si hacemos caso a Husserl, la misma modernidad surge del impulso crítico de la razón, desde Descartes, y, consecuentemente, tiene ya en su propia semilla el germen escéptico que lleva a la crisis finisecular de 1900<sup>7</sup>. ¿Va a resultar que lo más posmoderno es lo más moderno?

Dejo aparte esta cuestión, que nos llevaría a otro debate diferente. Lo cierto es que, en el contexto contemporáneo, los novísimos aplicaron una serie de mecanismos para expresar un sentimiento profundo de inestabilidad ontológica del discurso. El culturalismo, entendido como autorreferencialidad del lenguaje, lo que nos lleva a la metapoética, sugiere que la palabra no habla del mundo, sino de otras palabras. Por eso su «referencia» no son tanto las cosas o los sentimientos, como la tradición en la que se inscriben: el cine, el comic, los mass media, la poesía, los autores. En estas

---

<sup>4</sup> FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. 2009. *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Madrid: Anagrama, p. 35.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>6</sup> VATTIMO, Gianni. 1985. *La fine della modernità*. Milán: Garzanti, pp. 27 y ssqq.

<sup>7</sup> HUSSERL, Edmund. 1962. Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. In *Gesammelte Werke*, VI. La Haya: Nijhoff, § 5, p. 10.

**Juan Antonio Sánchez**

coordinadas, más o menos, podemos situar la poética (o al menos una parte de ella) de Gimferrer, Leopoldo María Panero, Carnero o Martínez Sarrión, entre otros. Con otro estilo y otro lenguaje, los postnovísimos también experimentan esa especie de solipsismo del lenguaje, su autorreferencialidad. Lo que el romántico cree que es palabra originaria de su propia individualidad, tanto para novísimos como postnovísimos es sólo una tradición a la que, sin originalidad, nos incorporamos:

[...] Cada acció  
té un revers ritual i totèmic. Fressem  
camins que són només l'eco d'altres camins.<sup>8</sup>

[...] con la seguridad de que ya fuimos  
en quienes fueron antes que nosotros,<sup>9</sup>

La consciencia de que la tradición heredada condiciona, e incluso inventa, la sentimentalidad individual llevó a los postnovísimos a una especie de aceptación de la convencionalidad del lenguaje poético (ahí radica la diferencia respecto a la generación Gimferrer-Carnero):

[...] Uno escribe su vida en un poema,  
analiza el amor  
y se acostumbra  
a seguir como está [...]<sup>10</sup>

[...] Los versos anteriores os trasladan  
—intentan trasladar— la incompañable  
experiencia de un sueño como hay muchos.  
No sé qué auguran, si es que auguran algo.  
No sé qué significan, pero sé  
que no me importa nada el ignorarlo.<sup>11</sup>

Los sentimientos son sentidos con distancia, la experiencia se percibe de lejos, en tono menor, como si no fuera importante, como si fuera inseguro que se hablara de uno mismo en el poema que *parece* que habla de uno mismo:

---

<sup>8</sup> GIMFERRER, Pere. 1981. *Mirall, espai, aparicions*. Barcelona: Edicions 62, p. 193.

<sup>9</sup> MARZAL, Carlos. 2004. *Metales pesados*. Barcelona: Tusquets, p. 23.

<sup>10</sup> GARCÍA MONTERO, Luis. 1989. *El jardín extranjero*. Madrid: Hiperión, p. 71.

<sup>11</sup> MARZAL, Carlos. 1991. *La vida de frontera*. Sevilla: Renacimiento, p. 27.

Y era un tiempo feliz el que vivimos,  
según dijeron luego.<sup>12</sup>

El agotamiento de la fe en las palabras lleva a los postnovísimos, en mi opinión, a un convencionalismo meditado. Si la individualidad es un espejismo, ya que no es el individuo el que inventa las palabras, sino que las palabras (heredadas) lo inventan a él, ¿qué sentido tendría esforzarse por exaltar la especificidad de las vivencias propias? En el fondo, creen ellos, no son más que vivencias como las de cualquiera, expresadas con «[p]alabras de familia gastadas tibiamente.»<sup>13</sup>) El poeta se presenta a sí mismo con la fisionomía del ciudadano normal. (Aunque esto es también una convención, porque el ciudadano normal no tiene consciencia de serlo.) Pero el realismo con el que hablan los postnovísimos no es completamente inocente. Le falta su fundamento más importante: la fe en que las palabras sean capaces de nombrar el mundo. Por eso la poética postnovísima se acerca aparentemente al código romántico: el poeta parece hablar sobre la intimidad de sus sentimientos. Pero en realidad va más allá de esa apariencia. Lo que expresan más bien es una especie de inutilidad de salir fuera de un código predeterminado —el lenguaje poético, heredado de la tradición— que sólo alude a sí mismo. Escriben como si sólo se pudiera escribir repitiendo lo que ya ha sido escrito. Por eso, aunque el poeta de esta escuela busca una «utilidad» de su escritura, sólo puede buscarla partiendo de la consciencia de que, en tanto que mecanismo retórico, la poesía es una construcción, y lo que construye es al poeta mismo. Como dice Jordi García:

Este realismo posmoderno y por definición autoconsciente, manipula con libertad la ficción del yo en el poema. El yo es un artificio y por eso mismo es capaz de fundar la palabra verdadera en el poema, sobre todo cuando en esa máscara habla el yo del poeta, lo recubre y lo descubre a la vez.<sup>14</sup>

No extraña que Fernández Mallo enlace, en su manifiesto postpoético, con la muerte del autor, concepto que toma de Barthes<sup>15</sup>. La postpoesía no se presenta como excluyente, sino que admite *todo* lo anterior para, con un

---

<sup>12</sup> GARCÍA MONTERO, *op. cit.*, p. 47.

<sup>13</sup> GIL DE BIEDMA, Jaime. 1991. *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix-Barral, p. 39.

<sup>14</sup> GARCÍA, Jordi y RÓDENAS, Domingo. 2011. *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*, pp. 825-826. Barcelona: Crítica.

<sup>15</sup> FERNÁNDEZ MALLO, *op. cit.*, pp. 126-129.

espíritu pragmático, reutilizarlo en la construcción del nuevo poema. Por eso, aunque se propone como «nuevo paradigma», hace suyos presupuestos ya conocidos. La tendencia a superar la concepción romántica del autor tiene una tradición muy larga en la literatura española: Machado, la poesía pura, las vanguardias, Biedma, Valente, novísimos, postnovísimos. En la experiencia poética más reciente no sólo es rastreable en Fernández Mallo. Javier García Rodríguez considera esta cuestión también como definitoria de la «poesía reciente»:

¿Pero el autor no estaba muerto? No es difícil encontrar una instrumentalización de la propia figura tanto física como virtual. Toda presencia es, pues, *performance*.<sup>16</sup>

Una de las consecuencias de este punto de partida, digamos, antirromántico, es que el poema deja de servir como vehículo de expresión de una interioridad personal para convertirse en mecanismo de formación de una subjetividad ficticia. Al descubrir este rasgo en Manuel Vilas queda claro que el poeta hace suyos presupuestos teóricos existentes en una larga tradición de la poesía española contemporánea, y muy intensamente en los novísimos y postnovísimos. La poesía reunida de Vilas, publicada en 2010 con el título de *Amor*, es un ejemplo de autoficcionalización lírica.

Uno de los poetas cuya influencia es más importante en esa obra es, en mi opinión, Pessoa. En el poema «Manuel Oliveira y otros», el autor se encarna, en juego heterónimo, en diferentes personajes<sup>17</sup>. En «El nadador»<sup>18</sup> dialoga con un «árabe negro» que es una especie de alter ego que le escupe sus propias debilidades. En «Mazda 6»<sup>19</sup> habla de sí mismo, o de un «Manuel Vilas» inventado, en tercera persona. Todo el libro es una especie de diario de un personaje que viaja por el mundo, desde Zaragoza a Nueva York, pasando por Barcelona, Oporto, Lourdes, Cádiz, etc. Debido al carácter entre narrativo y testimonial, que recuerda al de los diarios de viajes, la obra se podría leer casi como una especie de novela donde un personaje multifacético y fragmentario recorre el mundo recogiendo impre-

---

<sup>16</sup> GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. 2011. 10 síntomas centinelas sobre poesía reciente. Y (algunos) procesos de legitimización. *Quimera*, vol. 330, pp. 46-49, aquí p. 47.

<sup>17</sup> VILAS, Manuel. 2010. *Amor. Poesía reunida, 1988-2010*. Madrid: Visor, pp. 175-176.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 85-87.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 236-239.

siones de los lugares que visita. A lo largo de ese itinerario se va construyendo un personaje con unas determinadas características. Este personaje es una especie de heterónimo de Vilas con variaciones, es decir, heterónimos menores, como un planeta con sus satélites. La construcción semi-narrativa que integran los poemas tiene algo de ejemplar y de simbólico: es una encarnación de toda la sociedad. Por lo que tiene de ejemplar, parece sobrepasar el valor de una individualidad concreta, aunque eso no implique que no podamos identificar algunas de sus proyecciones con el autor. Esto último, en cualquier caso, es irrelevante. A lo que tenemos acceso es a una entidad literaria en la que lo ficticio y lo real son dos caras de la misma moneda. Es como la «máscara de carne» de Pessoa, a la que alude en el poema «Literatura»<sup>20</sup>. A través de esa construcción Manuel Vilas establece un diálogo creativo con las escuelas literarias y con la realidad social en que nos encontramos.

Ahí reside, desde mi punto de vista, la clave. Los postnovísimos pusieron en escena su propio personaje ficcionalizado. Manuel Vilas parece estar proponiendo una alternativa con otro tipo de personaje. Coinciden todos en el realismo y el anclaje contemporáneo de sus escenificaciones. Pero el de Vilas es una especie de «realismo sucio»<sup>21</sup> un poco como el del *Lazarillo* y *La Celestina*, proponiéndonos con ello una experiencia completamente diferente de la vida contemporánea. No se puede decir que los postnovísimos abandonaran completamente la crítica social<sup>22</sup>, pero evidentemente, con la llegada de la democracia, y más aún de la victoria socialista de 1982, por un momento pareció que los cambios reclamados por las generaciones de los sesenta y setenta se habían alcanzado. Una novela famosa de la década, *Beltenebros* (1989), sugiere la falta de sentido de la lucha política, por lo menos la violenta. El personaje creado por los versos de García Montero o Benítez Reyes se parece mucho al de las novelas de Marías o Millás: ciudadano de nivel medio-alto un poco desencantado y absorto pero incapaz de ir más allá de sus propias aporías. Frente a ese «retrato robot», que es el de la generación de la primera época de la demo-

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>22</sup> GARCÍA MARTÍN, José Luis. 1988. Introducción. In GARCÍA MARTÍN, José Luis (ed.). *La generación de los ochenta*. Valencia: Poesía, pp. 9-49, aquí p. 29.

cracia, el de Vilas corresponde a otro momento histórico: refleja también una especie de ciudadano modelo, pero ahora no es el del comienzo de la democracia en España, sino el de su final, es decir, refleja el desencanto de un sistema social percibido como degeneración colectiva. Manuel Vilas se construye a sí mismo como un antihéroe que representa toda la mezquindad de la sociedad contemporánea, tanto española como globalizada. Y, sin embargo, y esto es lo interesante, al mismo tiempo es capaz de encontrar en esa abyección la belleza de las cosas. Su máscara es la del héroe y el antihéroe concentrados en un curioso abismo contradictorio y místico.

Lo primero que llama la atención es que el poeta se presenta a sí mismo como un degenerado con las aspiraciones más mezquinas de la población española media y alta. Un turista bebedor, insolidario, una especie de bacteria, al que sólo le interesan los ejercicios de la pereza y el sexo:

No dedicaré mi vida al servicio de la verdad.  
Nací en julio del sesenta y dos, soy un hijo del verano  
de España [...]  
Mes de julio, España, la sed, la moderada sed de no hacer nada  
sino tomar el sol, desnudarse, estar desnudo,  
muy empalmado, bebiendo todo el día cerveza y vino.  
Mes de julio, España, los ricos, incompetentes y vagos,  
los pobres, pobres y tristes.<sup>23</sup>

Que Dios me acoja entre los santos, acabo de cumplir  
los treinta y seis, me gustan las películas de tiros y marcianos,  
me gustan los billetes de diez mil, me gusta no hacer nada, [...]  
vacaciones en el mar y la jubilación y una lápida barata [...]<sup>24</sup>

Mediante esa mimetización con lo peor de la sociedad burguesa, visión negra de la llamada «sociedad del bienestar», Vilas (autor) lanza a la cara del público su propia imagen desidealizada y caricaturesca. Degenerándose, Vilas (personaje) funciona como espejo de aumento en el que se perciben las bajezas de lo que nosotros mismos somos. En este sentido es especialmente explícito el poema en prosa «España»:

La gente quiere tomar el sol, beber cerveza helada, mirar el mar. Como casi todo se ha muerto, sólo nos queda lo que siempre estuvo allí desde el

---

<sup>23</sup> VILAS, *op. cit.*, p. 57.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 65.

principio: el cuerpo. Nos dedicamos a darle placer al cuerpo. Somos helénicos, griegos, mediterráneos. Platón ha vuelto. Queremos el lujo, casas frente al mar, ocio, largos viajes por el mundo [...]»<sup>25</sup>

Creo que puede ser interesante insistir en que recogiendo el testigo del realismo y contemporaneidad de los postnovísimos, la imagen que da el poeta de sí mismo es mucho más violenta y satírica que la que encontramos en aquellos. A este Manuel Vilas (personaje) sólo le gusta nadar, comer gambas, desayunarse con ginebra, los coches, etc. La clase de hombre que uno no quisiera que se convirtiera en su yerno:

[...] ¿por qué no quieres ver a nadie,  
cabrón antisocial, te pasas los días aquí metido, bebiendo  
y mirando los pinos?, me preguntaste, y yo te lo dije bien claro,  
estoy jodidamente muerto, soy sólo un cadáver que viaja  
por el mundo, un cabrón de vacaciones eternas, un asaltador  
de minibares de hoteles de lujo [...]»<sup>26</sup>

Este ser impresentable, que se regodea en lo más vulgar, las bragas, los Macdonals, los coches y las motos, las marcas, el dinero, la prostitución, es, naturalmente una máscara, pero una máscara *verdadera*. Recordemos la «carne de la máscara» de Pessoa. Su presencia insultante acaba tanto con la autocomplacencia de los postnovísimos como con el elitismo intelectual o psiquiátrico de los novísimos. Supone, en muchos aspectos, una propuesta nueva en el panorama de los noventa y la primera década del siglo XXI. Asimila igualmente la alta y la baja cultura, situándose con ello en el estrato actual de percepción mediática de las nuevas generaciones, que viven conectadas a internet. Aunque no pueda considerarse postpoesía, porque la de Vilas ni es visual ni experimental, y además le falta la hibridación texto-imagen<sup>27</sup>, responde al reto contemporáneo de revisión de los valores culturales que eleva el pop, o el afterpop<sup>28</sup>, al mismo nivel que la tradición culta. En los poemas de Vilas, Joyce y Kafka conviven con Lou Reed y la

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>27</sup> MITAINE, Benoît. 2011. Agustín Fernández Mallo. In NOYARET, Natalie (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto I*. Berna: Peter Lang, pp. 409-429, aquí p. 425.

<sup>28</sup> FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. 2010. *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Madrid: Anagrama.

Velvet Underground. Y, por otra parte, responde a un universo simbólico dominado por la globalización y el capitalismo tardío, a una idea de la literatura entendida como objeto de consumo, aceptando y, al mismo tiempo criticando, esta realidad. Hay que reconocer por tanto su originalidad frente a la generación inmediatamente anterior, y también su especificidad dentro de la creación de sus contemporáneos y, sin embargo, su carácter sintomático y representativo. Pero este «yerno indeseable» todavía nos comunica algo más.

Este antihéroe, en su misma abyección, sin intentar resolverla o morigerarla, sino aceptándola hasta sus últimas consecuencias, es capaz de descubrir, en el fondo del abismo (dicho con frase unamuniana) el amor. Ese es precisamente el título del libro. En un mundo corrupto y degenerado, el amor no es el sentimiento que puede salvarnos de la destrucción. No nos salva. Pero el poeta, a pesar de todo, proclama su amor por la vida.

Ese amor, que va desarrollándose paulativamente por las páginas de la obra, tiene su culminación en *Calor*, libro publicado en 2008, y sobre todo en el poema «Fraternidad». Y también tiene uno de sus hitos más importantes en «Nueva York», una sección de un libro inmediatamente anterior, *Resurrección*, de 2005, y, sin duda, uno de los mejores textos de Vilas. En la última parte de «Nueva York» leemos:

Llevo a Walt Whitman en el corazón, en el gigantesco corazón [...] <sup>29</sup>

De la mano de Whitman, Vilas aprende el amor universal de todas las cosas, grandes y pequeñas:

Mucho amor, amor, amor, amor. Eh, estoy enamorado, eso es todo.

He sido muy feliz y os lego la vida.

Mañana resucitaré y me daré una vuelta por ahí.

Eh, mira, mira, ¿qué es esto? La vida. Es la vida. <sup>30</sup>

Existe, en mi opinión, un matiz irónico en la proclamación de este amor. Pero es una ironía inclusiva. Puesto que la «vida» a la que hace alusión abarca la totalidad de las realidades, incluyendo el sufrimiento, la violencia, las iniquidades más absurdas de nuestro mundo, el amor a esa vida no deja de tener un componente desencantado. No hay sensaciones sencillas. El

---

<sup>29</sup> VILAS, *op. cit.*, p. 214.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 215.

horror y la reconciliación se compenetran en las últimas páginas de *Amor*. El mundo amado mantiene su carencia de sentido y su lado más odioso. Pero es un amor que va más allá del amor. Es el amor de estar en el mundo. Es decir, es el amor *también* a lo que es malo, y a uno mismo en tanto que mal. Es el amor en la carencia de sentido:

Nadie entiende nada. Nada puede ser entendido, es la ley.  
No hay nada que entender porque la verdad es incomprensible,  
y eso me encanta, y me hace feliz. La verdad sólo es  
dinero y basura [...]»<sup>31</sup>

La opresión del mundo moderno sigue siéndolo, la esclavitud moderna sigue siéndolo. También Whitman veía las sombras de su mundo, al que proclamaba un amor también totalizador:

And I will make a song for the ears of the President, full of weapons with  
menacing points,  
And behind the weapons countless dissatisfied faces<sup>32</sup>

Con todo, la diferencia entre ambos poetas es evidente. Vilas no canta a la «greatness of Love and Democracy and the greatness of Religion»<sup>33</sup>. Ni tampoco al sí mismo con esa celebración cósmica de *Song of myself*. La mística de Whitman atiende a lo astronómicamente grande y a lo insignificante. En su mundo todo es grandioso, desde las hormigas a las fábricas. Vilas está inmerso en el mundo consumista contemporáneo, contemplando su degeneración y su vanidad, y contemplándose a sí mismo degenerándose. En su mundo todo es mezquino, y él mismo también:

Escribí esto: «había estado follando toda la noche  
con una puta afroamericana  
ponte así, y ponte ahora así otra vez, y ahora encima del minibar [...]»  
Márchate de aquí, yegua asquerosa, y la puta afroamericana  
se levanta de la cama  
y se lleva doscientos dólares y se pone las bragas [...]»<sup>34</sup>

El mundo que presenta es el mundo mentiroso del comercio contemporáneo, pero lo ama: «Adoro las falsificaciones. El mundo es una

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>32</sup> WHITMAN, Walt. 1954. *Leaves of Grass*. Nueva York: Mentor Books, p. 42.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>34</sup> VILAS, *op. cit.*, p. 212.

falsificación permanente.»<sup>35</sup>; es un mundo injusto, pero Vilas (¿personaje, autor?), lo ama: «Adoro la carne que tiran a la basura en los restaurantes de lujo»<sup>36</sup>; es el mundo del consumismo vacuo, pero lo ama todo: «Me encantan las Ray Ban doradas y verdes con que protejo mis ojos de la radiación de la vida»<sup>37</sup>. Este amor universal convierte al personaje construido por los textos en un héroe. El héroe y el antihéroe se mezclan en uno. Su mirada está más allá del bien y del mal. Es consciente de ambos, pero lo quiere todo, porque todo forma parte de la existencia, en la cual ese anti-héroe es. Acerca de su realidad no tiene sentido plantearse qué pasaría si fuera de otra forma. Acepta, en actitud que tiene algo de mística, la necesidad de todo; la necesidad de un mundo que es *histórico*, es decir, podemos concebir su transformación, pero sólo es posible experimentarlo en el instante de su estado actual, que es, por definición, un estado incompleto, imperfecto. A eso se limita; la vivencia es urgente, porque es la de este mundo, no hay otro. Podría haberlo, pero ahora no lo hay:

Todo cuanto viene del mundo de los hombres, la guerra, la enfermedad, la ciencia, el amor, la historia, los cosméticos, los bañadores, yo lo amo. Sólo sé amar. No sé juzgar. Sólo soy encantamiento. Un amante, un amante que ha amado a hombres y mujeres que no influyen en el río de la historia, que no tienen poder ni riqueza ni prestigio ni astucia ni inteligencia.<sup>38</sup>

De todo lo cual es sintomático, y para terminar, uno de los rasgos más simpáticos de este personaje heroico y antiheroico: su amor por las camareras. Las camareras, las cajeras, las prostitutas, las señoras de la limpieza. Pero sobre todo las camareras. Un ejemplo de la capacidad de Vilas de mirar su propia realidad, una contemplación verdaderamente iluminadora, en mi opinión. Un amor que aúna perversión e inocencia, protesta social y lujuria. ¿Una mirada profunda hacia lo que realmente somos?

[...] y llaman a la puerta, y es el servicio de habitaciones [...] y he salido desnudo a recibir mi bandeja, y una camarera veinteañera se ha ruborizado [...] y ella iba tan guapa con su bata azul, y tan limpia y tan mona, y cómo se notaba lo bien que había dormido; ven, pasa,

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 234.

le he dicho, enseñame el color de tus bragas y te daré diez billetes [...]  
[...] y ella ha puesto la pierna sobre una silla y se ha subido la falda y no llevaba bragas, me ha enseñado su culo su precioso culo de camarera y se ha reído un buen rato, y casi me ha apetecido tocarle el culo pero para qué hacerlo [...] y le he dado un cheque de cien billetes porque pensaba morirme esta mañana, pero la sorpresa de que mi camarera no llevase bragas, ni rojas ni negras ni blancas, me ha devuelto el interés por la vida, porque la vida es una inacabable fantasía. [...]  
Y otra vez vuelvo a ser feliz [...]  
y me pongo un exquisito traje de verano, y salgo a la calle.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 76.



## RESUMÉ

Kniha nazvaná *Hrdinové a antihrdinové ve španělsky psané literatuře* je souborem 16 studií autorů zabývajících se španělskou a latinskoamerickou literaturou. Jak už sám název napovídá, společným tématem a ústředním bodem celého díla je nejen literární hrdina, ale také antihrdina a jejich různé modality. Kdo je to vlastně literární hrdina? Můžeme ho najít v soudobé literatuře? Kde přesně leží ona tenká linie mezi literárním hrdinou a antihrdinou? Těmito a dalšími podobnými otázkami se zabývají jednotlivé příspěvky této kolektivní monografie, které tak skládají dohromady obraz zrodu, rozvoje, ale i pádu klasického hrdiny, stejně jeho přeměny ve svůj vlastní opak, tedy antihrdinu. Z časového hlediska se jednotlivé texty soustředí na španělskou literaturu od 14. století až po současnost. Z geografického pohledu máme možnost sledovat nejen samotné Španělsko, tuto problematiku můžeme sledovat rovněž v literaturách Latinské Ameriky, především v mexickém divadle, dětské literatuře v Kolumbii, ale také obecně ve všech literaturách Latinské Ameriky.

## **SUMMARY**

The volume entitled *Hero and Anti-hero in the Hispanic Literature* is a collection of 16 papers. Their authors deal with Spanish and Latin American literature. As the name suggests, the whole book focuses mainly on heroes in literature but also on antiheroes and their different modalities. Who is actually a hero? Is it possible to find one in contemporary literature? Where exactly is the thin line between literary heroes and antiheroes? These and other similar questions are dealt with in individual contributions to this collective monograph, thus putting together a picture of the birth, development, but also of the fall of classical heroes as well their transformation into their own opposite, antiheroes. In terms of the time period, the individual texts focus on Spanish literature from the 14th century to the present. From the geographic perspective, we may see heroes not only in Spanish literature, but, particularly, in Mexican theatre, Colombian children's literature and, in general, in practically all literatures of Latin America.

## ÍNDICE ALFABÉTICO DE TÉRMINOS

- alteridad 8, 139-141, 143,  
146-149, 154
- antihéroe cansado 181
- Argentina 80, 128
- argentino 8, 14, 128, 157
- arielista 126, 130-131, 135-136
- bestseller 24, 70, 132
- caballero 6, 11, 25, 45-46, 48-51,  
54-55, 67-68, 102, 225
- caída de un héroe 158
- cazado 4, 7, 113, 115, 117, 119,  
121-123, 144
- cazador 4, 7, 113, 115-123, 144,  
180, 182
- Chile 69-70, 72, 74-77, 80
- Colombia 80-83, 85-86,  
92-94, 154, 231
- consejo 3, 6, 15-51, 53-54, 59, 61,  
89
- Don Juan 6, 15, 23-24, 66-67
- Don Quijote 6, 11, 13-15, 18, 20,  
22-24, 161-164, 233
- escritor peculiar 157
- escritora española 192
- Estados Unidos 7, 96-98, 101,  
107, 125-128, 130, 134, 195, 225
- fanfarrón 3, 6, 23-43, 230
- feminicidios 8, 192, 194-195,  
197-198, 200, 202, 204, 228
- fuga 12, 15-18, 20, 92, 98, 167,  
186, 234
- función 3, 6, 45-51, 54, 58, 60,  
63, 65, 96, 98, 102, 126, 140,  
145, 149, 154, 166, 193-194,  
200-201, 205, 214, 229-230
- gracioso 3, 6, 45-55, 229-230
- guerra civil 12, 21
- héroe clásico 5, 6, 158
- héroes tradicionales 100, 110
- heroína 4, 8, 179, 183, 188, 191,  
193, 195, 197, 199, 201-203, 205
- heroísmo 4-6, 8, 45, 187, 191,  
193, 195, 197, 199, 201-203, 205
- incertidumbre 5, 116, 123, 226
- inmigrante 8, 157-158, 163
- ipseidad 4, 8, 139-140, 142-143

- leitmotiv 167-168
- literatura hispana 5
- literatura infantil 3, 7, 69-72, 74-75, 77, 79, 86, 90, 93, 226-227, 230-234
- literatura italiana 35
- literatura universal 157, 162, 164
- memoria 4, 8, 29, 47, 79-80, 110, 137, 139-141, 143-153, 155, 166, 232-233
- métrica 57-63, 66-67, 227, 232
- México 7-8, 80, 96-98, 100-102, 105-111, 113-115, 126-128, 130-136, 144, 152, 192, 194-196, 202-204, 225-226, 228-229, 232-234
- mezquindad 214
- monólogos 57, 63, 65, 140
- muerte 7, 14, 29, 49, 72, 87, 126, 129-130, 135, 138, 145, 148, 152-153, 162-163, 192, 208, 211, 228
- música 4, 8, 17, 87, 165-176, 225, 229, 231, 233
- musicólogo 170, 172, 174-175
- niño 6-7, 18, 22, 69-72, 74-75, 79-92, 94, 100-102, 134, 143, 145-146, 153
- novela negra 8, 186, 191, 193, 197, 199
- Papelucho 3, 7, 69-77, 231
- personaje cervantino 15
- personajes históricos 110
- poesía 8, 19, 21, 36, 45, 59, 70-71, 89, 152, 207-209, 211-213, 215, 228, 233-234
- postnovísimo 8, 208-213, 215
- Quetzalcóatl 126-127, 133
- repetición 165, 167-168, 174, 189
- revolución mexicana 3, 7, 95, 97, 99-101, 103, 105-107, 109, 111, 134, 234
- sociedad contemporánea 114, 193, 201, 204-205, 214
- sociedad moderna 155
- soldado 3, 6, 23-43, 108, 181-182, 184, 189, 230
- soliloquio 3, 6, 49, 57-66, 68
- sujeto 58, 137-141, 144, 147, 149, 151-155, 159-161, 208-209, 227
- teatro actual 7, 95
- Tezcatlipoca 126-127, 133
- tiempos líquidos 5, 114, 116, 122, 200, 226
- víctima 35, 40, 93, 143, 198, 202
- vida cotidiana 76-77

## BIBLIOGRAFÍA

- ABIRACHED, Robert, 2011. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. 2.<sup>a</sup> ed. Madrid: Asociación de directores de escena de España.
- ACOSTA, Leonardo. 1981. *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*. La Habana: Letras Cubanas.
- ALBORG, Juan Luis, 1974. *Historia de la literatura española. Época barroca*. Madrid: Editorial Gredos.
- ARISTÓFANES. 1991. *Los Acarnienses; Los Caballeros; Las Tesmoforias; La Asamblea de las Mujeres*. Madrid: Cátedra.
- ARZALUZ SOLANO, Socorro. 2007. *La migración a Estados Unidos y la frontera noreste de México*. México: El Colegio de la frontera Norte. Miguel Ángel Porrúa.
- BACHELARD, Gastón. 2002. *La intuición del instante*. México: Fondo de cultura económica.
- BACHELARD, GASTÓN. 1978. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de cultura económica.
- BACHELARD, Gastón. 2000. *El misterio, La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- BAJTIN, Mijail. 1994. *El método formal en los estudios literarios: Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza Editorial.
- BALERINI CASAL, Emiliano. 2010. Lascuráin o la brevedad del poder. Retrato del presidencialismo. *MILENIO*. 24/09/2010. Disponible en: <<http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8837287>>.

- BARRÓN, Daniel. 2012. Lipovetsky: «Hay una crisis del porvenir». *Sinembargo*. Disponible en: <<http://www.sinembargo.mx/01-09-2012/351686>>.
- BARTRA, Roger. 1987. *La jaula de la melancolía*. México: Grijalbo.
- BAUMAN, Zygmunt. 2007. *Miedo líquido*. Barcelona: Paidós.
- BAUMAN, Zygmunt. 2007. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets.
- BECERRA, Carmen. 1982. *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- BELMONTE SERRANO, José. 1999. Un paseo por *Revertelandia*: La obra narrativa de Arturo Pérez-Reverte. *Murgetana*, vol. 101. Disponible en: <[http://www.regmurcia.com/docs/murgetana/N101/N101\\_008.pdf](http://www.regmurcia.com/docs/murgetana/N101/N101_008.pdf)>, pp. 115-129.
- BERNAL, Ignacio – MEYER, Lorenzo. *Historia general de México*. México: Colegio de México.
- BEVERLEY, John. 2004. Dos caminos para los estudios culturales centroamericanos (y algunas notas sobre el latinoamericanismo) después de «9/11». *Istmo*, n° 8. Disponible en: <<http://istmo.denison.edu/n08/articulos/caminos.html>>.
- BIXLER, Jacqueline E. 2012. Historias para ser contadas: El teatro de Alejandro Ricaño. In BIXLER, Jacqueline E. (ed.) *Historias para ser contadas: El teatro de Alejandro Ricaño*. Lawrence (Kansas): LATR Books, University of Kansas.
- BOLÍVAR MEZA, Rosendo. 2008. *Historia de México Contemporáneo II*. 3.<sup>a</sup> ed. México: Instituto Politécnico Nacional.
- BORGES, Jorge Luis. 2005. *Cervantes y el Quijote*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- BOUGHNER, Daniel C. 1940. Don Armado and the Commedia dell'Arte. In *Studies in Philology*, vol. 37, pp. 201-224.
- BOUGHNER, Daniel C. 1943. The Braggart in Italian Renaissance Comedy. *PMLA*, 1943, vol. 58, n° 1, pp. 42-83.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, 1966. *Historia y antología de la literatura infantil iberoamericana, tomo 1*. Madrid: Doncel.
- CARPENTIER, Alejo. 1975. *Letra y solfa*. Caracas: Síntesis Dosmil.
- CARPENTIER, Alejo. 1984. *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas.
- CARPENTIER, Alejo. 1985. *Crónicas*, t. 2. La Habana: Letras Cubanas.

- CAZAL, Françoise. 2002. Sobre la ordenación editorial de las farsas en la Recopilación en metro de Diego Sánchez de Badajoz, In *Criticón*, vol. 86, pp. 117-137.
- CERRILLO, Pedro – GARCIA PADRINO, Jaime (coord.). 1992. *Literatura infantil y enseñanza de la literatura*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- COORDINACIÓN NACIONAL DE LITERATURA. *La dramaturgia mexicana pasa por buen momento asegura Boris Schoemann*. Disponible en: <[http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1387%3Ala-dramaturgia-mexicana-pasa-por-buen-momento-asegura-boris-schoemann&catid=121%3Aboletines&Itemid=89](http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=1387%3Ala-dramaturgia-mexicana-pasa-por-buen-momento-asegura-boris-schoemann&catid=121%3Aboletines&Itemid=89)>.
- CORNEJO POLAR, Antonio. 1996. Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. In *Revista Iberoamericana*, vol. 62, pp. 837-844.
- CÓZAR, Rafael de. 2004. El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte. Disponible en: <[www.icorso.com/phemero16.doc](http://www.icorso.com/phemero16.doc)>, pp. 1-23.
- CRAWFORD, J. P. Wickersham. 1911. The Braggart Soldier and the Rufián in the Spanish Drama of the Sixteenth Century. *Romanic Review*, vol. 2, pp. 186-208.
- CROCE, Benedetto. 1922. *La Spagna nella vita italiana durante la rinascenza*. 2.<sup>a</sup> ed. Bari: G. Laterza
- CRUZ MENDIZÁBAL, Juan. 1996. El arte del siglo XV, al servicio de la literatura de suspense del siglo XX: *La tabla de Flandes*, de Arturo Pérez-Reverte. *Murgetana*, vol. 92, pp. 77-87. Disponible en: <[http://www.regmurcia.com/docs/murgetana/N092/N092\\_006.pdf](http://www.regmurcia.com/docs/murgetana/N092/N092_006.pdf)>.
- DE MICHELE, Fausto. 1999. Il guerriero ridicolo e la sua storia, ovvero dal comico sovversivo alla maschera vuota. *Quaderni d'italianistica*, vol. 20, n<sup>os</sup> 1-2, pp. 7-20.
- DELBONO, Francesco. 1992. Das Deutsche Fastnachtspiel, das «Karnevals-spiel» bei Alione und «Bauernspiel» bei Ruzante. Versuch eines Vergleichs in *Fastnachtspiel- Commedia dell'Arte, Gemeinsamkeit-Gegensätze. Akten des 1. Symposium der Sterzinger Osterspiele*. Innsbruck: Ed. Max Siller.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. 1993. *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- DOMÍNGUEZ-RUVALCABA, Héctor – RAVELO BLANCAS, Patricia 2011. *Obedécese pero no se cumpla: el papel del gobierno, el crimen organizado y las organizaciones civiles en el sistema de impunidad que asesina a las mujeres de*

- Ciudad Juárez en México. In Rosa-Linda Fregoso, Cynthia Bejarano, Marcela Lagarde y de los Ríos *Feminicidios en América Latina*. México: UNAM/CEIICH.
- ECO, Umberto. 2002. *Sobre literatura*. Barcelona: R que R Editorial.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. 2009. *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Madrid: Anagrama.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. 2010. *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Madrid: Anagrama.
- FERNÁNDEZ, Lucas. 1867. *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano*. Madrid: Imprenta nacional.
- FILLOY, Juan. 2006. *Op Oloop*. Madrid: Siruela.
- FROLDI, Rinaldo. 2002. *Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <<http://cervantesvirtual.es>>.
- FRYE, Northrop. 2003. *Anatomie kritiky*. Brno: Host.
- FUENTES, Carlos. 1992. *Cristóbal Nonato*. Madrid: Mondadori.
- FUENTES, Carlos. 2007. *La muerte de Artemio Cruz*. México: Alfaguara.
- FUENTES, Carlos. 2010. *Los años con Laura Díaz*. Madrid: Punto de Lectura.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. 2003. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. 2012. *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de un método*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis. 1988. Introducción. In GARCÍA MARTÍN, José Luis (ed.), *La generación de los ochenta*. Valencia: Poesía, pp. 9-49.
- GARCÍA MONTERO, Luis. 1989. *El jardín extranjero*. Madrid: Hiperión.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. 2011. 10 síntomas centinelas sobre poesía reciente. Y (algunos) procesos de legitimización. *Quimera*, vol. 330, pp. 46-49.
- GARCÍA USTA, Jorge. 1994. *Visitas al patio de Celia*. Medellín: Lealon.
- GARCÍA, Jordi y RÓDENAS, Domingo. 2011. *Historia de la literatura española 7: Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*. Barcelona: Crítica.
- GIL DE BIEDMA, Jaime. 1991. *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix-Barral.
- GIMÉNEZ, Alicia. 1984. *Torrente Ballester en su mundo literario*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GIMFERRER, Pere. 1981. *Mirall, espai, aparicions*. Barcelona: Edicions 62.

- GÓMEZ, Jesús. 2006. *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*. Sevilla: Ediciones Álfar.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. 1994. El estudio de la obra musical desde la semiótica literaria. *Investigaciones Semióticas V. Semiótica y modernidad*, vol. II, pp. 491-501.
- GONZÁLEZ MELLO, Flavio. 2005. *Lascuráin o la brevedad del poder* [manuscrito].
- GUTIER, Kama. 2007. *Ciudad final*. Barcelona: Montesinos.
- GUTIÉRREZ ORTIZ MONASTERIO, Luis Enrique. 2008. *Demetrius o la caducidad*. Microsoft Word File.
- HAMNETT, Brian. 2001. *Historia de México*. Madrid: Cambridge University Press.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 2004. *Filosofie dějin*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov.
- HERMENEGILDO, Alfredo. 1975. *Renacimiento, teatro y sociedad: vida y obra de Lucas Fernández*. Madrid: Cincel.
- HODROVÁ, Daniela. 1989. *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel.
- HOUSKOVÁ, Anna. 1998. *Imaginace Hispánské Ameriky: hispanoamerická kulturní identita v esejích a románech*. Praha: Torst.
- HOUSKOVA, Anna. 2010. *Visión de Hispanoamérica: Paisaje, utopía, quijotismo en el ensayo y la novela*. Praga: Universidad Carolina.
- IBÁÑEZ EHRLICH, María Teresa. 2009. El concepto de héroe y su desarrollo en la literatura española actual. *Céfitro: Enlace hispano cultural y literario*, vol. 9, nºs 1-2, pp. 35-65. Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3145437>>.
- KAYSER, Wolfgang. 1968. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- KUNDERA, Milan. 1994. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- LAPESA, Rafael. 1959. *Historia de la lengua española*. 4.ª ed. Madrid: Escelicer.
- LASSUS, Marie-Pierre. 2005. La estructura musical de *Los pasos perdidos* o «el sonido secreto». *Revista de la Casa de las Américas* 238, pp. 51-61.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. 1992. Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope. In *Historia y crítica de la Literatura Española*, vol. 3, Tomo I (Siglo de Oro: Barroco, Primer Suplemento) coordinado por Aurora Egido. Barcelona: Crítica, pp. 159-165.

- LÉRTORA, Juan Carlos. 1990. *Tipología de la narración: A propósito de Torrente Ballester*. Madrid: Editorial Pliegos.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. 1957. El fanfarrón en el teatro del Renacimiento. In *Romance philology*, vol. 11, pp. 268-291.
- LIPOVETSKY, Gilles. 2007. *La felicidad paradójica*. Barcelona, Anagrama.
- LONDOÑO, Patricia. 1985. La literatura infantil en pañales. *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. 22, nº 4. Disponible en: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol4/panales>>.
- LÓPEZ PENIDE, Alfredo. 2000. La obra de Arturo Pérez-Reverte. Disponible en: <<http://www.icorso.com/phemero5.doc>>, pp. 1-57.
- LOUREIRO, Ángel. 1990. *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*. Madrid: Castalia.
- LUKAVSKÁ, Eva. 2003. „Zázračné reálno“ a magický realismus. Brno: Host.
- MACCHIA, Marzia. 2001. *Escribir es un estado personal de vivir: Juego literario y metaliterario en la novela de Arturo Pérez-Reverte*. Disponible en: <<http://www.icorso.com/phemero15.doc>>, pp. 1-62.
- MARAVALL, José Antonio, 1977. Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros. *Ideologies & Literature Journal*, vol. 1, pp. 3-32.
- MARÍN, Diego. 1962. *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. Valencia: Castalia.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María. 1997. *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*. Madrid: Castalia.
- MARZAL, Carlos. 1991. *La vida de frontera*. Sevilla: Renacimiento.
- MARZAL, Carlos. 2004. *Metales pesados*. Barcelona: Tusquets.
- MAURIZI, Françoise. 1996. La teatralización del soldado a fines del siglo XV en Lucas Fernández. *Criticón*, vol. 66-67, pp. 287-305.
- MEYRAN, Daniel. 2008. Una lectura del tiempo sobre el teatro o el teatro como modelo sociocrítico de lectura de la historia. *Káñina*, vol. 32, nº 1. Disponible en: <<http://www.latindex.ucr.ac.cr/kanina-32-1/07-MEYRAN.73-80.pdf>>.
- MITAINE, Benoît. 2011. Agustín Fernández Mallo. In NOYARET, Natalie (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto I*. Berna: Peter Lang, pp. 409-429.

- MLČOCH, Jan. 2011. Reflexión sobre la imagen de Europa y la de América Latina vistas a través de la música en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. *Studia Romanistica*, 2011, vol. I, pp. 91-98.
- MONTESINOS, José F. 1989. La paradoja del «Arte nuevo». In SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (ed.), *Lope de Vega: el teatro I*. Madrid: Taurus, pp. 145-168.
- MORA, Vicente Luis. 2007. *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice.
- MORLEY, Sylvanus Griswold – BRUERTON, Courtney. 1968. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- MUÑOZ OGÁYAR, Jorge. 2009. *Y al séptimo día descansó: Arturo Pérez-Reverte, creador de universos postmodernos*. Murcia: Nausicaä. Disponible en: <<http://www.nausicaaedicion.com/ext/ogayar.pdf>>.
- NARDI, Iacopo. 1901. *I due felici rivali*. Roma: Forzani e C.
- NAVRÁTIL, Miloš. 2003. *Dějiny hudby. Přehled evropských dějin hudby*. Praha: Votobia.
- OBREGÓN, Rodolfo. 1994. Qué viva Cristo Rey... y la Tradición del teatro histórico mexicano, Repertorio. *Querétaro*, vol. 32.
- ORDIZ, Javier. 2005. *El mito en la narrativa de Carlos Fuentes*. León: Universidad de León.
- OSORIO, Óscar. 2006. Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva. In *Poligramas*, vol. 24. Cali: Universidad del Valle.
- OVIDO, José Miguel. 2007. *Historia de la literatura hispanoamericana 2*. Madrid: Alianza Editorial.
- PAZ, Marcela. 2007. *Papelucho*. Santiago: Marcela Paz.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. – RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. 1980. *Manual de la literatura española IV. Barroco: teatro*. Tafalla: Cénlit Ediciones.
- PEÑA MUÑOZ, Manuel. 1982. *Historia de la literatura infantil chilena*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- PÉREZ, Javier. 2007. La tercera sabiduría de Juan Tovar, dramaturgo y traductor mexicano. In *Azteca21 Magazine*, 5 nov 2008. Disponible en: <[http://www.azteca21.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=6407&Itemid=3](http://www.azteca21.com/index.php?option=com_content&task=view&id=6407&Itemid=3)>.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. 2000. *La carta esférica*. Madrid: Alfaguara.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. 2001. *El maestro de esgrima*. Barcelona: Bibliotex.

- PÉREZ-REVERTE, Arturo. 2002. *La Reina del Sur*. Disponible en: <<http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=13&ved=0CDwQFjACOAO&url=http%3A%2F%2Finabima.gob.do%2Fdescargas%2FbibliotecaFAIL%2FAutores%2520Extranjeros%2FP%2FPerez%2520Reverte%2C%2520Arturo%2FPerez%2520Reverte%2C%2520Arturo%2520-%2520La%2520Reina%2520del%2520Sur.pdf>>.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. 2003. *La tabla de Flandes*. Barcelona: Debolsillo.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. 2004a. *El club Dumas o La sombra de Richelieu*. Madrid: Suma de Letras.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. 2004b. *La piel del tambor*. Barcelona: Folio.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. 2010. *El capitán Alatríste*. Madrid: Santillana.
- PETRŮ, Eduard. 2000. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico.
- PLAUTO, Tito Macio. 1996. *Comedias II*. Madrid: Gredos.
- POLÁKOVÁ, Dora. 2009. *Cervantesovo dědictví v moderním španělském románu. Dílo Gonzala Torrente Ballester* [= La herencia cervantina en la novela española moderna. La obra de Gonzalo Torrente Ballester]. 2009. Praha: Univerzita Karlova.
- PONTE FAR, José. 1994. *Galicia en la obra narrativa de Torrente Ballester*. A Coruña: Tambre.
- QUILIS, Antonio. 1978. *Métrica española*. Madrid: Alcalá.
- RAMA Ángel – SÁNCHEZ, Carlos (comp.). 2006. *Crítica literaria y utopía en América Latina*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- RESÉNDIZ, Francisco. *Siete grandes carteles de la droga operan en México: PGR*. México: La Crónica. 28/12/2005.
- RICAÑO, Alejandro. 2012. Más pequeños que el Guggenheim. In BIXLER, Jacqueline E. (ed.) *Historias para ser contadas: El teatro de Alejandro Ricaño*. Lawrence (KS): LATR Books, University of Kansas, pp. 1-60.
- RICOEUR, Paul. 1996a. *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- RICOEUR, Paul. 1996b. *Tiempo y narración* (vol. III). México: Siglo XXI.
- RICOEUR, Paul. 2001. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RICOEUR, Paul. 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- RODÓ, José Enrique. 1971. *Ariel*. Madrid: Espasa-Calpe.
- RODRÍGUEZ, Antonio Orlando. 2010. Literatura infantil y juvenil Latinoamericana. De los orígenes a los años 70: algunos hitos y tendencias. In *Actas*

- y memorias del congreso iberoamericano de literatura infantil y juvenil*. Madrid: Fundación SM, pp. 66-79.
- ROJAS HERAZO, Héctor. 1962. *Respirando el verano*. Bogotá: Faro.
- ROJAS HERAZO, Héctor. 1986. *Celia se pudre*. Madrid: Alfaguara.
- ROJAS, Fernando de. 1913. *La Celestina*. Edición y notas de Julio Cejador y Frauca, aucto XVIII. Madrid: Ediciones de la lectura.
- RONQUILLO, Víctor. 2004. *Las muertas de Juárez*. México: Planeta Mexicana.
- ROVIRA, Guiomar. 1997. *Mujeres de maíz*. México: Era.
- RUBIO NAVARRO, Gabriel María. 1998. *Música y escritura en Alejo Carpentier*. Alicante: Universidad de Alicante.
- RUIZ BAÑOS, Sagrario. 1992. *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*. Murcia: Universidad de Murcia.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. 2000. *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego. 1929. *Recopilación en metro*. Edición facsímil, fol. XV v. Madrid: RAE.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. 2005. El tema de la lengua universal con referencia a Don Quijote. In: FOUSEK, Michal (ed.). *Don Quijote v proměňách času a prostoru. Don Quijote a través del tiempo y el espacio*. Praha: Univerzita Karlova, pp. 137-153.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. 2008. Cervantes a otázka pravdy. In GRAUOVÁ, Šárka (ed.). *Literární paměť a kulturní identita. Osm studií pro Annu Houskovou*. Praha: Torst, pp. 11-28.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. 2012a. Intertextualidad y culturalismo en su marco hermenéutico: Octavio Paz y Pere Gimferrer. In TEDESCHI, Stefano y BOTTA, Sergio (eds.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH, vol. VI: Hispanoamérica*. Roma: Bagatto Libri.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. 2012b. *La tesisura de La Celestina (Una aproximación)*. Praha: Universidad Carolina de Praga.
- SÁNCHEZ LOZANO, Carlos. 2012. Hacia la mayoría de edad: una aproximación a los hitos de la literatura infantil y juvenil. In ROBLEDO, Beatriz Helena (comp.) *Hitos de la literatura infantil y juvenil iberoamericana*. Madrid: Fundación SM.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo. 2007. Prólogo. In SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo (ed.), *Cambio de siglo. Antología de la poesía española 1990-2007*. Madrid: Hiperión.

- SANTANA, Adalberto. 2007. La Revolución Mexicana y su repercusión en América Latina. *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*, nº 044. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 103-127.
- SARTRE, Jean-Paul. 1950. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. 2005. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum.
- SVATOŇ, Vladimír. 2004. *Srovnávací poetika v multikulturním světě*. Praha: Univerzita Karlova.
- THEOPRASTOS. 1929. *The Charactes of Theophrastus*, ed. and transl. John Maxwell Edmonds. London-New York.
- TOMASSINI, Graciela. 2000. Acerca de Op Oloop. In COLOMBO, Stella Maris – TOMASSINI, Graciela. *Libertad de palabra. Textos críticos y antología*. Santa Fe: Editorial Fundación Ross.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. 1984. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Destino.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. 1987a. *Cuadernos de La Romana*. Barcelona: Destino.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. 1987b. *Nuevos cuadernos de La Romana*. Barcelona: Destino.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. 1998a. *La saga/fuga de J.B.* Madrid: Alianza Editorial.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. 1998b. *Fragmentos de Apocalipsis*. Madrid: Alianza Editorial.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé. 1970. *Teatro selecto de Torres Naharro*. Prólogo y notas de Humberto López Morales. Madrid: Escelicer.
- TOVAR, Juan. 1986. *Las adoraciones y otras piezas*. México, Lecturas Mexicanas.
- TOVAR, Juan. 2009. *Espinazo: tragifarsa*. México: Paso de Gato.
- TUSITALA. 1994. Una mirada a la literatura infantil colombiana. *Hojas de lectura Fundalectura*, 29/08/1994, pp. 18-19.
- VATTIMO, Gianni. 1985. *La fine della modernità*. Milán: Garzanti.
- VÁZQUEZ TOURINO, Daniel. 2013. La historia de los perdedores en el teatro de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio. In *Études romanes de Brno*, vol. 33, nº 2. Brno: Masarykova univerzita.
- VILAS, Manuel. 2010. *Amor. Poesía reunida, 1988-2010*. Madrid: Visor.
- VITSE, Marc. 1998. Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de El Burlador de Sevilla. In CAMPBELL, Ysla (ed.), *El escritor y la escena VI. Estudio sobre teatro español y*

*novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45-63.

WHITMAN, Walt. 1954. *Leaves of Grass*. Nueva York: Mentor Books.

YAHNI, Roberto. 1990. Introducción. In SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Madrid: Cátedra, pp. 11-30.



**Título:** Héroe y antihéroe en las literaturas hispánicas

**Autores:** autores colectivos;  
Jana Demlová, Slavomír Míča (editores)

**Editorial:** Universidad Técnica de Liberec

**Autorizado por:** Rectorado de la Universidad Técnica de Liberec,  
el 16 de diciembre 2013, n° RE 89/13

**Publicado:** en diciembre 2013

**Número de páginas:** 235

**Edición:** 1.<sup>a</sup>

**Imprenta:** Geoprint

**Maquetación:** Slavomír Míča

**Número de publicación:** 55-089-13

**ISBN:** 978-80-7494-021-7

This material was supported by the project Copernic, reg. No. CZ.1.07/2.4.00/31.0059, which is co-financed by the European Social Fund and the state budget of the Czech republic.



europa  
**esf** european  
social fund in the  
czech republic



EUROPEAN UNION



MINISTRY OF EDUCATION,  
YOUTH AND SPORTS



INVESTMENTS IN EDUCATION DEVELOPMENT