



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN
CARRERA DE PEDAGOGÍA EN LA LENGUA Y LA
LITERATURA

El antihéroe en “La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades”, “Bartleby, el escribiente” de Herman Melville y “La Ley de Herodes” de Jorge Ibarguengoitia

Informe final del proyecto de investigación, presentado como requisito previo para la obtención de la Licenciatura en Ciencias de la Educación
mención: Lenguaje y Literatura

AUTORA: Viturco Almachi, Cecilia Alexandra

TUTOR: Lcdo. Calixto Gilberto Guamán Garcés, MSc.

Quito, Mayo de 2018

DERECHOS DE AUTORA

Yo, **CECILIA ALEXANDRA VITURCO ALMACHI**, en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación titulado **EL ANTIHÉROE EN “LA VIDA DE LAZARILLO DE TORMES Y DE SUS FORTUNAS Y ADVERSIDADES”, “BARTLEBY, EL ESCRIBIENTE” DE HERMAN MELVILLE Y “LA LEY DE HERODES” DE JORGE IBARGÜENGOITIA**, modalidad PROYECTO DE INVESTIGACIÓN, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, concedo a favor de la Universidad Central del Ecuador una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos. Conservo a mi favor todos los derechos de autor sobre la obra, establecidos en la normativa citada.

Así mismo, autorizo a la Universidad Central del Ecuador para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de titulación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

La autora declara que la obra objeto de la presente autorización es original en su forma de expresión y no infringe el derecho de autor de terceros, asumiendo la responsabilidad por cualquier reclamación que pudiera presentarse por esta causa y liberando a la Universidad de toda responsabilidad.

Firma: _____

VITURCO ALMACHI Cecilia Alexandra

CC. 172268899-9

E-mail: ceciliaviturco12@gmail.com

APROBACIÓN DEL TUTOR DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

Yo Calixto Guamán Garcés, en calidad de tutor del trabajo de titulación, modalidad PROYECTO DE INVESTIGACIÓN, elaborado por **CECILIA ALEXANDRA VITURCO ALMACHI**; cuyo título es **EL ANTIHÉROE EN “LA VIDA DE LAZARILLO DE TORMES Y DE SUS FORTUNAS Y ADVERSIDADES”, “BARTLEBY, EL ESCRIBIENTE” DE HERMAN MELVILLE Y “LA LEY DE HERODES” DE JORGE IBARGÜENGOITIA**, previo a la obtención del Grado de Licenciada en Pedagogía de la Lengua y la Literatura; considero que el mismo reúne los requisitos y méritos necesarios en el campo metodológico y epistemológico, para ser sometido a la evaluación por parte del tribunal examinador que se designe, por lo que lo **APRUEBO**, a fin de que el trabajo sea habilitado para continuar con el proceso de titulación determinado por la Universidad Central del Ecuador.

En la ciudad de Quito, a los 10 días del mes de mayo de 2018.

MSc. Calixto Guamán Garcés

DOCENTE-TUTOR

CC. 1709738510

APROBACIÓN DE LA PRESENTACIÓN ORAL/TRIBUNAL

El tribunal constituido por: _____

Luego de recibir la presentación oral del trabajo de titulación previo a la obtención del título (o grado académico) DE LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN MENCIÓN:

LENGUAJE Y LITERATURA, presentado por la señorita: **CECILIA ALEXANDRA VITURCO ALMACHI**, con el título: **EL ANTIHÉROE EN “LA VIDA DE LAZARILLO DE TORMES Y DE SUS FORTUNAS Y ADVERSIDADES”, “BARTLEBY, EL ESCRIBIENTE” DE HERMAN MELVILLE Y “LA LEY DE HERODES” DE JORGE IBARGÜENGOITIA.**

Emite el siguiente veredicto: (aprobado / reprobado) _____

Fecha: _____

Para constancia de lo actuado firman:

	Nombre y apellido	Calificación	Firma
Presidente	_____	_____	_____
Vocal 1	_____	_____	_____
Vocal 2	_____	_____	_____

DEDICATORIA

Este trabajo, que es el resultado de mucha dedicación, sueños de superación y sin duda una herramienta que me permitirá en el futuro servir a mi Patria, se lo dedico a mi Dios, por haberme permitido llegar hasta este punto y haberme dado salud para lograr mis objetivos, además de su infinita bondad y amor.

A mis padres, esposo y a mi hija, por haberme apoyado en todo momento, por sus consejos, sus valores, por la motivación constante que me ha permitido ser una persona de bien, pero más que nada, por su cariño.

A todas las personas que me han apoyado y han sido parte importante no solo durante mi etapa estudiantil, sino en toda mi vida...

AGRADECIMIENTO

Le agradezco a Dios...

Por haberme permitido vivir hasta este día, por ser mi apoyo, mi luz y mi camino.
Por haberme dado la fortaleza para seguir adelante en aquellos momentos de debilidad y así
hacer realidad el sueño tan anhelado en mi vida.
Por permitir que sea un ejemplo de constancia para las personas que me rodean.

Le doy gracias a mis padres...

Jorge Viturco y María Almachi.

Por ayudarme en todo momento, por los valores que me han inculcado y por haberme dado la
oportunidad de tener una excelente educación en el transcurso de mi vida.

A mí amado esposo...

Por ser un compañero de vida que confía en mis capacidades y sobre todo por sus paciencia y
amor incondicional.

A mi pequeña hija Nathalia Lopez...

Por ser el motor de amor que impulsa a cumplir mis metas.

A mis hermanos Santiago, Darío, Cristina y Andre...

Por ser parte importante de mi vida y representar la unidad familiar. Por llenar mi vida de
alegrías y amor cuando más lo he necesitado.

A esta noble institución UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR...

Por permitirme tener una excelente formación académica de la mano de unos grandes
profesionales.

Por último, agradezco la confianza, apoyo y dedicación de tiempo a mi tutor, MSc. Calixto
Guamán por su paciencia, por haberme brindado la oportunidad de recurrir a su capacidad y
conocimiento científico para guiar todo este proceso de investigación y sobre todo por su
amistad.

¡Muchas Gracias!

ÍNDICE DE CONTENIDOS

PORTADA.....	1
DEDICATORIA	iv
AGRADECIMIENTO.....	v
DERECHOS DE AUTORA.....	i
APROBACIÓN DEL TUTOR DEL TRABAJO DE TITULACIÓN.....	ii
APROBACIÓN DE LA PRESENTACIÓN ORAL/TRIBUNAL	iii
ÍNDICE DE CONTENIDOS	vi
RESUMEN.....	xi
ABSTRACT.....	xii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	
EL PROBLEMA	
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	3
FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	5
PREGUNTAS DIRECTRICES.....	5
OBJETIVOS	6
Objetivo general.....	6
Objetivos específicos	6
JUSTIFICACIÓN	7
CAPÍTULO II	
MARCO TEÓRICO	
ANTECEDENTES DEL PROBLEMA	8
FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....	9
EL ANTIHÉROE	9

LA NOVELA PICARESCA	9
Definición.....	9
La transición de Edad Media al Renacimiento.....	9
El Siglo de Oro Español.....	10
Otros países de Europa.....	13
La reinención vanguardista	14
Picaresca posmoderna	15
PROYECCIONES TEMÁTICAS	16
Problemática criminal	16
Tiempos de crisis social	17
La incomunicación	18
Motivaciones para la adaptación cinematográfica	19
EL ANTIHÉROE DE LA FICCIÓN	20
DESARROLLO LITERARIO	20
El drama del antihéroe en Marlowe	20
El burlador.....	21
El Doppelgänger de Gógol, Dostoievski y Kafka	22
El antihéroe cínico de Lorca.....	24
La memoria anti-heroica en Latinoamérica (Roberto Bolaño).....	25
CONFIGURACIÓN CULTURAL	27
El villano	27
El héroe malvado.....	28
El antagonista	30
El antihéroe nacional (traidor).....	31
El antihéroe del protestantismo (vago).....	33
El bandido social	34
El héroe negativo.....	35
El asesino serial.....	36
El perdedor	37
EL ANTIHÉROE MEDIEVAL EN EL LAZARILLO DE TORMES	38
ARGUMENTO	38
Tema.....	38
Tópico	40
Trama	41
CRONOTOPO	43

Escenario	43
Tiempo narrativo	45
Ritmo.....	46
PROTAGONISTA	47
Extracción social	47
Carácter	48
Simbología	50
EL ANTIHÉROE DE LA MODERNIDAD CAPITALISTA	51
ARGUMENTO	51
Tema.....	51
Tópico	52
Trama	53
CRONOTOPO	55
Escenario	55
Tiempo narrativo	55
Ritmo.....	56
PROTAGONISTA	57
Extracción social	57
Carácter	57
EL ANTIHÉROE EN LA PERIFERIA DEL PODER	60
ARGUMENTO	60
Tema.....	60
Tópico	61
Trama	62
CRONOTOPO	63
Escenario	63
Tiempo narrativo	64
Ritmo.....	65
PROTAGONISTA	65
Extracción social	65
Carácter	67
Simbología	68
FUNDAMENTACIÓN LEGAL	70

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

Diseño de investigación	73
Operacionalización de variables.....	74
TÉCNICA E INSTRUMENTO	76

CAPÍTULO I

RESULTADOS

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS.....	79
EL ANTIHÉROE MEDIEVAL	79
EL ANTIHÉROE DE LA MODERNIDAD	82
EL ANTIHÉROE DE LA PERIFERIA CAPITALISTA.....	85
ANÁLISIS DEL ANTIHÉROE MEDIEVAL	90

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

CONCLUSIONES	94
RECOMENDACIONES	96

CAPÍTULO VI

PROPUESTA

Hacia una comprensión de Bartleby.....	97
--	----

BIBLIOGRAFÍA.....	103
--------------------------	------------

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla #1: Operacionalización de variables	74
Tabla #2: El antihéroe medieval.....	79
Tabla #3: El antihéroe de la modernidad	82
Tabla #4: El antihéroe de la periferia capitalista (La mujer que no)	85
Tabla #5: El antihéroe de la periferia capitalista (La ley de Herodes)	87
Tabla #4: El antihéroe medieval (Mis embargos)	90

TEMA: El antihéroe en “La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades”, “Bartleby, el escribiente” de Herman Melville y “La Ley de Herodes” de Jorge Ibarguengoitia

AUTORA: Viturco Almachi, Cecilia Alexandra

TUTOR: Lcdo. Calixto Gilberto Guamán Garcés, MSc.

RESUMEN

El presente trabajo de investigación consistió en indagar la construcción de la imagen del antihéroe en tres obras, (el antihéroe en “La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades”, “Bartleby, el escribiente” de Herman Melville y “La ley de Herodes” de Jorge Ibarguengoitia), a partir de una distinción epocal de los mismos. De esta manera, se desarrollaron teóricamente la categoría de antihéroe y sus formaciones culturales, así como sus manifestaciones literarias tanto del pasado como del presente. El caso de las obras seleccionadas, por su parte, fue leído en relación con los procesos culturales disidentes protagonizados por la cultura popular de la Edad Media. Además, luego del análisis de la obra narrativa, a partir del modelo de ficción – realidad sugerido por Paul Ricoeur, se pasó a localizar en el texto los fragmentos que contenían una inscripción de la identidad del personaje antihéroe. De este modo, la investigación situó la obra de Herman Melville en el debate contemporáneo de la representación Occidental.

PALABRAS CLAVE: ANTIHÉROE – CRIMINALIDAD – PICARESCA – MELVILLE —
CRITICIDAD – RAZÓN CRÍTICA

TITLE: THE ANTIHERO IN “LA VIDA DE LAZARILLO DE TORMES Y DE SUS FORTUNAS Y ADVERSIDADES”, “BARTLEBY, EL ESCRIBIENTE” FOR HERMAN MELVILLE, AND “LA LEY DE HERODES” FOR JORGE IBARGÜENGOITIA

AUTORA: Viturco Almachi, Cecilia Alexandra
TUTOR: Lcdo. Calixto Gilberto Guamán Garcés, MSc.

ABSTRACT

The present investigation work question about the antihero image construction in three books, (the antihero in “La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades”, “Bartleby, el escribiente” for Herman Melville y “La ley de Herodes” for Jorge Ibarguengoitia),, from an epochal distinction of the same books. In this way, the anti-hero category, its cultural formations, and its literary manifestations both past and present, were developed theoretically. The select books cases was read in relation to the dissident cultural processes carried out by the popular culture of the Middle Ages. In addition, after the analysis of the narrative work, from the model of fiction - reality suggested by Paul Ricoeur, the fragments that contained an inscription of the identity of the anti-hero character were located in the text. In this way, the research placed the work of Herman Melville in the contemporary debate of Western representation.

KEY WORDS: ANTIHERO - CRIMINALITY - PICAESQUE - MELVILLE - CRÍTIC
REASON

INTRODUCCIÓN

Este informe de investigación desarrolla la propuesta interpretativa de la obra literaria en relación con una estética histórica. Se encuentra organizado de acuerdo a la metodología de investigación propuesta por la Carrera de Pedagogía en la Lengua y la Literatura, la misma que recomienda un proceso sistemático, basado en la reflexión de una problemática de estudio para su posterior dilucidación acorde a una perspectiva teórica determinada.

El Capítulo I presenta la exposición del problema de investigación: El antihéroe en *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville y *La ley de Herodes* de Jorge Ibarguengoitia. Además de presentarse las preguntas de investigación, y los objetivos de la misma, se problematiza el tema a tratarse a través de la contextualización de las lecturas hechas de las obras seleccionadas.

En el Capítulo II, en cambio, se presenta el desarrollo teórico necesario para la realización de este proyecto. En primera instancia se trabaja con la variable independiente que, en este caso, se centra en el antihéroe. De esta manera, se la define como una imagen, una representación y una manifestación cultural de larga data en las distintas tradiciones literarias de la cultura Occidental, y cuya singularidad expresa un proceso de disidencia y resistencia con respecto a los regímenes de representación dominantes. Luego del recuento antropológico e histórico, se pasa a la problematización de la literatura del antihéroe, con el propósito de construir un panorama literario que permita entender la producción y el horizonte de sentido para las obras seleccionadas para ser analizadas en este trabajo.

En el Capítulo III, se definen el diseño de investigación, la operacionalización de variables y la técnica de investigación. En suma, se trata de una serie de sugerencias necesarias a la hora de interpretar el texto, en torno al tema planteado. Así la metodología de investigación trabajada por Paul Ricoeur en torno a la problemática de las relaciones entre ficción y realidad serán utilizados para el análisis propuesto de la imaginería del antihéroe.

Estos resultados se encuentran expresados en la matriz de interpretación utilizada en el Capítulo IV. Para el efecto, la exposición e interpretación de resultados se basa en la selección de fragmentos de las novelas estudiadas en este trabajo, en los cuales es posible localizar la presencia de la oralidad, en las manifestaciones que competen a la cultura afro-esmeraldeña.

El Capítulo V, por su parte, de manera sucinta y clara expone tanto las conclusiones y las recomendaciones de todo el proyecto de investigación.

Por último, el Capítulo VI desarrolla, un ensayo académico en torno a las posibilidades de interpretación de la novela corta de Herman Melville, titulada *Bartleby, el escribiente*. De este modo, se realiza una lectura filosófica del antihéroe, y sus implicaciones en la representación de la cultura contemporánea.

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Si bien el antihéroe es el personaje prototípico de la novela picaresca, su presencia ha trascendido la especificidad del género que la gestó y se ha proyectado a otros textos de la cultura contemporánea, no sólo de la literatura sino del cine o las artes visuales como el comic o el anime. Incluso se puede encontrar su figura en ciertos relatos míticos del pasado o en obras propias del romanticismo y el realismo. Su complejidad, entonces, se centra en la capacidad mimética que posee para crear universos subjetivos complejos, pero también para mutar de relato en relato en una individualidad en trance, contradictoria y luminosa. Por ende, no es sólo un personaje sino un símbolo de la sociedad moderna, un arquetipo que se transforma de cultura a cultura, de acuerdo a las contradicciones históricas que lo gestan e imaginan, al punto de entrar a formar parte del imaginario colectivo como una contracara de los procesos de modernización. Al menos desde esa perspectiva ha sido reinventado en las literaturas latinoamericanas.

Debido al proceso de colonización que vivió América, desde el siglo XV, la implantación del castellano como lengua imperial, circunscribió una superficie de amplia influencia en el continente americano. La literatura, entonces, emergió como un espacio donde las contradicciones de la violencia, sumadas a las contradicciones históricas que supuso la matriz colonial, derivó en un territorio de estructuración de la subjetividad americana. Además, la influencia que la literatura religiosa constriñó el desarrollo de las literaturas periféricas, de acuerdo a las expectativas de la Contrarreforma y a la lógica política de la metrópoli. De ahí que, la prohibición que ejerció sobre la distribución de libros, por ejemplo, se centró en la novela y el teatro. La novela porque ésta forma literaria configuraba una posición crítica de la realidad inmediata, y el teatro porque convocaba a los grandes espectáculos públicos y por ende a la posibilidad de un diálogo comunitario que generase descontento y una posición crítica con respecto al orden institucional constituido. De ahí que, la problemática de la literatura latinoamericana en la época colonial se vea atravesada por una serie de mecanismos contradictorios en los que se fundan las problemáticas o las latencias que aun en la actualidad continúan emergiendo en la realidad del texto narrativo. En esta circunstancia, la novela picaresca, con su carga dialéctica, construyó una mirada peculiar que, aunque prohibida, no dejó

de circular por medios no-institucionales, pero que por lo mismo dejó su impronta en la historia de la literatura continental. De ahí que no sea casualidad que la primera novela de Latinoamérica escrita por José Joaquín Fernández de Lizardi sea *El Periquillo Sarniento*.

Por tanto, la presencia del antihéroe en el imaginario cultural latinoamericano constituye un aspecto fundador, debido a que en su génesis se encuentra anunciado. No obstante, está presente en otros imaginarios culturales, tales como la tradición inglesa, norteamericana, rusa, etc. Esta virtual universalidad se debe a las características de la Modernidad y a las implicaciones del capitalismo en el mundo, desde finales del siglo XV. Por tanto, el antihéroe literario debe comprenderse como una alter ego del sujeto burgués. De esta forma, sus múltiples apariciones, no solo bajo el régimen de la forma picaresca, sino en otros textos, aún contemporáneos, se explica por la dimensión transnacional del mercado. En fin, el antihéroe constituye un símbolo conceptual e imaginativo inscrito en el anverso de la modernidad capitalista.

Entender la presencia del antihéroe en tanto alter ego del sujeto burgués, entonces, es el propósito implícito de esta investigación. De ahí que la selección de textos pertenecientes a tres tradiciones, a tres épocas, a tres racionalidades en difusa dispersión, materialice la preocupación por cuestionar cualquier lectura esencialista del género o del arquetipo literario. En síntesis, el antihéroe tiene que ser interrogado como una perspectiva alternativa al sujeto histórico hegemónico de la cultura occidental: una posibilidad para repensar el presente.

FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

La comprensión del antihéroe como personaje nuclear de la narrativa picaresca implica una mirada crítica a la cultura de élite de una época de la cultura. El antihéroe deviene, entonces, en una representación simbólica de carácter contracultural en la medida que codifica la posibilidad de una realidad otra en la cual se han invertido los valores impuestos por las instituciones, a la vez que traducen la expectativa de los grupos marginados. Por tanto, en este trabajo de investigación se busca recuperar la dimensión histórica de distintos antihéroes a partir de un análisis comparativo entre tres obras de ficción (dos novelas cortas y un libro de cuentos), de distintos momentos y de distintas lenguas, con el objeto de proyectar la vigencia del antihéroe en la narrativa contemporánea.

De forma que la pregunta de investigación es:

¿Cómo se representa el antihéroe en *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville y *La ley de Herodes* de Jorge Ibarguengoitia?

PREGUNTAS DIRECTRICES

- ¿Cuáles son las posibilidades ficcionales de la novela picaresca en el panorama de la literatura en lengua española?
- ¿Cómo se estructuró la imagen del antihéroe en la literatura de Occidente?
- ¿Cuáles son los puntos de convergencia y divergencia entre el relato picaresco y la imagen del antihéroe?
- ¿Cómo se representa la singularidad del pícaro del Medio Evo en la obra *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*?
- ¿Cómo se representa la singularidad del pícaro en el proceso de estructuración de la Modernidad Capitalista en el texto *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville?
- ¿Cómo se representa la singularidad del pícaro de la tradición Latinoamericana en la novela *La ley de Herodes* de Jorge Ibarguengoitia?

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Identificar la función del antihéroe en *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville y *La ley de Herodes* de Jorge Ibarguengoitia, a través de un análisis comparativo enfocado en el tratamiento del personaje de las obras seleccionadas.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Definir las posibilidades formales de la novela picaresca, a partir de la revisión de su desarrollo histórico y la reconstrucción de sus proyecciones temáticas en la tradición de la lengua española.
- Caracterizar la emergencia del antihéroe en la literatura de Occidente, por medio de la delimitación de su desarrollo literario a la vez que el reconocimiento de sus implicaciones en los procesos de configuración cultural de su imagen.
- Relacionar la dimensión del antihéroe con las características estructurales del relato picaresco, para la comprensión de sus posibilidades de escritura en la actualidad.
- Precisar la singularidad del pícaro del Medio Evo, por medio de la lectura analítica de *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*.
- Descubrir la singularidad del pícaro en el proceso de estructuración de la Modernidad Capitalista, por medio de la lectura analítica de *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville.
- Problematizar la singularidad del pícaro de la tradición Latinoamericana, por medio de la lectura analítica de la novela *La ley de Herodes* de Jorge Ibarguengoitia.

JUSTIFICACIÓN

El estudio del antihéroe surgió de la pertinencia de la lectura de novelas representativas de este personaje realizadas en la práctica educativa, especialmente *El lazarillo de Tormes*. Los y las estudiantes se sienten identificados con este tipo de lecturas debido a que experimentan una especie de auto-reconocimiento con las aventuras que estos personajes viven en el curso del relato. Por tanto, la motivación a la lectura puede operarse desde este nivel. Además, el hecho que muchos de los personajes del cine o de los comics estén configurados por antihéroes demuestra su actualidad. Así la lectura dirigida por el docente requiere de ciertos aspectos teóricos y metodológicos que permitan a las y los estudiantes reflexionar sobre las implicaciones culturales y políticas del antihéroe, ya que de lo contrario perderían toda su carga crítica y su valor histórico.

De esta manera, esta investigación procurará responder a esta inquietud, o al menos alimentarla con elementos para una discusión posterior. La selección propuesta de *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville y *La ley de Herodes* de Jorge Ibarguengoitia se debe a la posibilidad de llevar a término este objetivo. El análisis comparativo, en este sentido, espera contribuir a la metodología literaria llevada a cabo por la Carrera de Pedagogía en la Lengua y la Literatura. Las peculiaridades de la investigación literaria requiere de contribuciones metodológicas que amplíen el horizonte de sentido de personajes tan complejos como lo es el antihéroe, al quien más que buscarle su actualidad se necesita plantearle su problemática a la hora de entablar un diálogo con otras expresiones u otros personajes, específicamente el héroe tradicional de la expresión épica.

Por último, se considera que los estudios literarios son muy importantes debido a que problematizan la trascendencia de la cultura en la sociedad contemporánea. La literatura latinoamericana del siglo XX postula un sentido de identidad para los ciudadanos democráticos, en la medida que piensa la posibilidad de un sujeto latinoamericana en diálogo con sujetos de otras latitudes. En la globalización, esta discusión resulta imprescindible porque sin ésta las sociedades no están en capacidad de reflexionar y reinventarse a ellas mismas.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

ANTECEDENTES DEL PROBLEMA

En los repositorios y en las bases de datos de los principales centros de estudios superiores del país se encontraron los siguientes estudios relacionados con el problema de investigación:

Walter Bernabé en la tesis doctoral por la Universidad de Alicante titulada *La intertextualidad y sus implicaciones en el proceso lector* (2006) explora las posibilidades de reinscripción de la figura arquetípica del antihéroe en el panorama de la literatura contemporánea, poniendo énfasis en el papel del lector como co-constructor de este personaje. A partir de las herramientas conceptuales y metodológicas que le brinda la didáctica de la Lengua y la Literatura puede desentrañar la importancia de los antihéroes en la formación de la subjetividad infantil y juvenil de hoy en día, ya que los procesos de identificación o rechazo que provocan, acelerados por la recreación de los soportes o registros, como el cine, el comic, o la televisión, ha configurado una atmósfera donde su protagonismo se torna radical a la hora de generar espacios para la proyección de los imaginarios culturales y su posterior recodificación.

Por otra parte, la tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Madrid titulada *Ficciones sobre fondo autobiográfico: la ley de Herodes de Jorge Ibarguengoitia* (2008) estudia la impronta del antihéroe en el campo literario latinoamericano, en la clave de humor y en la clave del héroe negativo o antipatriótico. La obra del escritor mexicano constituye un ejemplo claro de cómo la literatura del siglo XX y más aún la actual se encumbran por medio de la gestación de personajes conflictivos, cuyas emociones traslucen una inquietud y una pregunta sobre la condición humana, sobre su sentido histórico y sobre la actualidad de las instituciones disciplinarias. Por tanto, este trabajo aporta elementos de valor importantes para pensar la configuración antiheroica de la historia subterránea, aquella que se encuentra al margen y cuya sola enunciación está prohibida por el discurso histórico oficial.

Por tanto, estos dos trabajos de antecedentes constituyen ejemplos de hacia dónde busca dirigirse esta investigación. Por un lado, desentrañar la importancia del antihéroe en el imaginario colectivo latinoamericano; por otro, observar su devenir sociocultural en las tradiciones literarias española, inglesa y latinoamericana. El propósito final de recurrir a estos ejemplos obedece a un deseo de contribuir a los estudios de la ficción por medio de la escritura crítica, es decir, aquella investigación que interroga los fundamentos de la representación.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

EL ANTIHÉROE

LA NOVELA PICARESCA

Definición

De acuerdo a Alonso Zamora Vicente (2002), con *El Lazarillo de Tormes* nace una nueva actitud frente al arte. Forma literaria en la que penetra la realidad vital, su risa y su burla, su resonancia humana, como una actitud crítica frente a la adversidad del medio, pero sobre todo como una manera de ser y habitar el mundo.

El pícaro es el personaje central de la novela picaresca. Un arquetipo humano que ante la amargura y la violencia que lo acecha sale a flote gracias a su cordura y a su astucia. El pícaro hace de la picaresca una forma de vida. Fuera del heroísmo y la santidad, atraviesa la vida de salto en salto, de oficio en oficio, de adversidad en adversidad, como un niño que crece y madura y aprende los sinsabores y alegrías de la experiencia humana:

Aquí está el gran hallazgo del Lazarillo. La vida no era sólo el portento, el milagro, la relación directa y casi familiar con la divinidad, ni el heroísmo sin barreras ni frenos. La vida comparte eso -¡y quizás en la escala más reducida!-, pero es, además, la rutina monótona de cada día, las dificultades de todos los momentos y los acaeceres, y la inesquívica incomodidad de la ciudad donde se habita y de las gentes que tratamos, con sus aristas y sus manías. Eso es lo que descubre el Lazarillo: vivir desde dentro, pero compartiendo la permanente influencia de otras vidas sobre las nuestras (Zamora Vicente, 2002, pág. 8)

Al descubrirse la aventura cotidiana, la contingencia del pícaro traduce una realidad subterránea, donde se plantean críticas a la realidad hegemónica. Desde la forma autobiográfica, el pícaro circunscribe una economía simbólica en torno a la necesidad, la miseria y la carencia material. En su vagabundeo se dispersan las necesidades y las esperanzas de una época, así como sus más oscuros temores. De ahí que el pícaro encarne al antihéroe: un hombre de carne y hueso, capaz de sufrir o deslumbrarse de alegría.

La transición de Edad Media al Renacimiento

En cierta forma, *El Lazarillo* (1554) es un libro bisagra y sintomático de la transición de la Edad Media al Renacimiento. Pocos años después de la aparición de *El Lazarillo* surgieron los imitadores en varios países de Europa. *Lazarillo* se convirtió, entonces, en un personaje universal de origen español como lo fue en su tiempo la *Celestina* o el *Quijote*. Su burla anticlerical sedimentó los gérmenes de la literatura crítica del realismo decimonónico.

La transformación formal que *El Lazarillo* plantea se centró en la radical innovación estructural con respecto a las formas tradicionales de la novela sentimental, pastoril o de caballería. Además, entre los principales elementos ideológicos de la novela picaresca se encuentran: la sátira a la Monarquía, el anticlericalismo, el humanismo renacentista. La escena picaresca pone en diálogo al hidalgo venido a menos con el rufián del pueblo, cuyo humor y desenfado es un elemento espectacular:

Asombra ver los esfuerzos, los rodeos y revueltas que Lázaro va dando para ofrecer a su señor de su comida sin ofender a su vanagloria, para hacer la caridad sin herir. Nada de esto había existido antes en la literatura en ninguna parte. Ha nacido el hombre, con su frío, su desnudez y sus desalientos y sus pasajeros y fugaces gozos, y ha nacido la compasión. [...] Sí, para entender al hombre hay que verlo desde el lado humano y frágil de las cosas (Zamora Vicente, 2002, pág. 34).

El tratamiento estético se centra en las pequeñas realidades: “en esos detalles mínimos está la realidad entera. La realidad reflejada en el espíritu viviente del personaje, que interpreta con esos gestos su más íntimo pensar. Somos esclavos de esas cosas diminutas en las que nuestro espíritu se imprime” (Zamora Vicente, 2002, pág. 34). De ahí que, en cierta forma, anticipe al realismo, por ser una mirada realista y crítica de la vida cotidiana renacentista: la legua es real, las alusiones a los lugares concretos muy cercanas para el lector, la descripción exacta, moderada. De esta forma, “la picaresca vino así a servir de espejo a multitud de

La importancia del *Lazarillo* es que, en tanto forma novelesca, abre el camino para la llegada del Quijote. En muchos sentidos, el antihéroe de la picaresca es el antihéroe de una subjetividad moderna en proceso de constitución. En palabras de Alonso Zamora (2002), el antihéroe hace de la fugacidad del particular una dimensión universal: “haber hecho de la criatura literaria algo que habla, y se ve y se oye, y anda, y todo eso se hace a cada instante, sin olvidarse de los demás” (Zamora Vicente, 2002, pág. 37). De ahí que, se considere, que con la aparición de la novela picaresca se crearon las condiciones de posibilidad para la emergencia de la novela moderna, cuyo máximo referente fue Miguel de Cervantes.

El Siglo de Oro Español

Se conoce como Siglo de Oro Español a un período cultural, comprendido entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVIII, en el cual el florecimiento del arte coincidió con la consolidación política de los Habsburgo en la Monarquía. Y que significó la hegemonía de España en toda Europa. Con respecto al antihéroe, entre los grandes creadores de la picaresca española se cuenta con Mateo Alemán, Francisco Quevedo, Vicente Espinel, Luis Vélez de Guevara y Torres Villarroel.

Mateo Alemán (1547 – 1613) escribió *Guzmán de Alfarache* (1599): un libro lleno de agobios y fracasos, pero en el cual la sonrisa irónica desacraliza los dispositivos del poder de su época que, a pesar del esplendor cultural, fue una de las más contradictorias de la historia española, debido a las constantes crisis políticas que vivió. Así, esta novela:

[...] se levanta la admirable arquitectura del libro, verdadera obra maestra. Los recursos expresivos aparecen ya usados al máximo, con una lozanía que, de cara al XVII, anuncia la lengua moderna. Alemán capta vivamente los ángulos expresivos de las situaciones, y sabe darlos sin el menor desdoro o vacilación, con una seguridad que se repite acertadamente al delinear los caracteres de los humanos. El procedimiento de la exageración sin llegar a la caricatura revela unas dotes inmensas de observación, de las que Alemán usa y abusa sin llegar a cansar ni a ser prolijo. Pero todo, y es lo que hay que destacar, está hecho sin el menor asomo de calor humano. Guzmán se recrea en la vertiente negativa de las gentes, aislándola de su proceder, poniéndola al desnudo con una habilidad sin igual. Parece que se hubiera detenido al borde de la existencia para ver qué cualidad oscura o pecaminosa halla en todo el que se le acerque. Naturalmente, acaba por encontrarla, y nos da el triste placer de ir destapándola cuando está oculta, animándola cuando es tímida, carcajeándose ya cuando la hace funcionar de manera desplegada (Zamora Vicente, 2002, pág. 45).

Su conocimiento del hampa, unido a las dificultades económicas que lo atormentaron a lo largo de toda su vida, se materializó en una oscura revelación autobiográfica. Su personaje va de un lugar para el otro, en búsqueda de una suerte mejor, pero no logra conseguirlo. Toda su vida es un itinerario de fracasos sin origen: “una imprecisa sensación de malestar y desasosiego cada vez que interrumpimos su lectura” (Zamora Vicente, 2002, pág. 43). Guzmán cree en la maldad de la condición humana: por eso su descripción es brutal, llena de horror: “no podía ser menos, el pensamiento de Alemán se mueve dentro de los cauces rígidas de la Contrarreforma, sin vacilaciones ni desvíos” (Zamora Vicente, 2002, pág. 45)

Francisco de Quevedo (1580 – 1645), por su parte, escribió el *Buscón* (1626). Considerado por muchos la cumbre del barroco, debido a que es una novela desnuda, llena de acciones humanas, asombrosamente construida, su personaje es una especie de marginal, un paria: “El Buscón es don Pablos, hijo de un barbero de Segovia y de una especie de bruja. Un hermano era ladrón” (Zamora Vicente, 2002, pág. 47). Su vida supone una aproximación a la atmósfera injusta y cruel de la fama: una especie de malestar que escapa a las moralejas y retrata las costumbres villanas con lúcida criticidad: “Sobre la justa nivelación del antecedente, se proyecta su personal postura de sarcasmo y de ironía, y de tristeza, dándonos el personaje ya hecho, visto espermáticamente, en un espejo cóncavo, como más tarde hará Valle-Inclán” (Zamora Vicente, 2002, pág. 48).

Vicente Espinel (1550 – 1624) escribió *La vida del escudero Marcos de Obregón* (1618). En esta novela la historia se desarrolla a manera de un expediente íntimo y fantástico de la vida de su protagonista:

Marcos de Obregón cuenta su vida desde el recuerdo, ya viejo, ordenadas sus cosas para pasar el puerto definitivo. Recuerda sus años de estudiante en Salamanca, con viva afección, y sus viajes a la Universidad. En esos viajes se cuenta lo anecdótico y lo que deja recuerdo ameno o con una posible evidencia de moralizador: encuentro con salteadores, gitanos que roban, etc. Cuenta sus andanzas militares y alguna aventura amorosa frustrada (Zamora Vicente, 2002, pág. 52).

La trama de aventuras picarescas se teje, a partir de una mirada que aprecia los detalles y dificultades del balbuceo. Gracias al rigor de su escritura ordena a una fábula de sucesos intempestivos. Así, “los pecados y caídas de los hombres son vistos por Espinel indulgentemente, sin sátira, explicados como fruto de la poca experiencia o de la impremeditación” (Zamora Vicente, 2002, pág. 53). Al ser el reflejo de una perturbación cultural, esta novela ensaya las posibilidades de ruptura del discurso hegemónico. Así lo turbio, lo contaminado da paso a una venganza cifrada en metáfora: es el fruto intermitente de la búsqueda y la proyección del aliento histórico en trance.

Por otra parte, Luis Vélez de Guevara (1579-1644) escribió *El diablo Cojuelo* (1641). Obra en la que se encarna la evidencia de un sueño. Es la sátira en su función de desvelamiento y desengaño: por eso, muchos de sus personajes llegan al ridículo y absurdo de sus emociones. “Los personajes gesticulan ante nosotros, exagerando sus flaquezas, sin perdernos en las lentas digresiones morales que hemos venido viendo hasta ahora” (Zamora Vicente, 2002, pág. 59).

Por último, entre los autores de la picaresca española se halla Esteban González, quien con su *Estebanillo González* (1646), prácticamente, cerró el ciclo de la picaresca española. La peculiaridad de su insensibilidad moral observa y advierte una reescritura del pícaro, quien desheredado por la circunstancia entraña la aventura cuyo último puerto será la derrota inexorable.

El antihéroe nace, entonces, de una visión autobiográfica del autor. Por medio del bistoriador de su inteligencia, critica los entramados del poder y del desasosiego existencial de su tiempo. Por ese motivo, escapa a cualquier intento de digresión moralizadora: entrelaza el devenir de la subjetividad moderna con los acontecimientos históricos que definieron la estructura posterior del capitalismo y la Modernidad.

Además, Alonso Zamora (2002) habla sobre la picaresca cervantina. En su opinión El Quijote de Miguel de Cervantes puede considerarse una forma mixta de la picaresca española: “llena, como toda la obra de su autor, de una admirable sonrisa, de una general indulgencia” (p.60). Entre la picaresca, la novela corta de origen italiana, la novela de caballería, una compleja visión del mundo moderno que empieza a gestarse, cuya contemporaneidad hasta el día de hoy continúa latente, sonrío generosa como manifestación de una contradicción histórica:

En Cervantes, la más honda creación literaria del mundo occidental, lo típico es el no atarse a ninguna situación dogmática, por muy garantizado, éxito que tuviera. En Cervantes, de pensar en

situaciones previas, habría que aceptar la idealista y soñadora del Persiles. Su espíritu inquieto y avizor, en perpetua subida creadora, no podía quedar atado a que un mozo con muchos amos hiciera una serie de cosas porque sí. Un pícaro en Cervantes ha de hacer lo que Cervantes quiera, y esto puede ser muy diverso, amplio como la vida misma, incluidas todas las reacciones susceptibles de belleza y de bondad. (pág. 62).

En resumen, se deduce que entre los matices del antihéroe picaresco se cuentan:

- a) El estrecho vínculo el habla cotidiana del pueblo –expresiones coloquiales que dan cuenta de una configuración cultural concreta.
- b) La falta de intención moralizadora.
- c) El diálogo con las costumbres de un pueblo y con la visión realista de una época.
- d) El desenfado crítico que lo somete todo a la sátira.
- e) La voz autobiográfica que singulariza el relato con un tono íntimo que no se mira a sí mismo como víctima, sino con verdadero amor.
- f) La problematización de las relaciones de poder
- g) La puesta en escena de las tensiones históricas que atraviesan la subjetividad moderna.

Otros países de Europa

Fue tal el éxito de la novela picaresca, debido a la matriz popular carnavalesca que subyacía en toda Europa, que este género no tardó mucho en extenderse a varios países. En Alemania, por ejemplo, se tomaron las principales temáticas picarescas, como las relaciones de amo y mozo, los cambios desafortunados de la suerte del protagonista o la atmósfera turbia de las clases bajas para recrear, en su medida, una picaresca alemana que no perdiera su visión crítica. De acuerdo a Fernando Carmona Ruiz (2000), fue Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen (1621-1676) el punto de partida de esta literatura del siglo XVII, que fue una trilogía que continuó con la historia del *Lazarillo* original:

[...] la denuncia del poder del dinero y la hipocresía social, se perfila común a todas las novelas picarescas. Pero hay un hecho más significativo en esta continuación del *Lazarillo*: el que atañe al largo proceso de desilusión del protagonista. Primero, es víctima de robos y burlas, luego de pleitos y chanzas. La doble moral de la sociedad es la que definitivamente volatiza su ingenuo desconcierto, para así convertirlo en “un pícaro de marca”, con lo que abandona ya su sufrido papel de víctima (Carmona Ruiz, 2000, pág. 47).

Sin negar su génesis, la visión de los de abajo que caracteriza a la picaresca se mantuvo. Además, la dimensión autobiográfica y el proceso de desengaño o concientización que experimenta el personaje, representaron una realidad caótica. Esta tradición literaria, por otra

parte, viéndoselas con las limitaciones y las censuras impuestas por la Contrarreforma, superó el aparente sentido nacional que contenía la picaresca española. Así, el Lazarillo alemán puede pasar por la imagen de un bufón o de un loco, para subvertir el orden disciplinario inquisitorial. Por eso, su vida es una carnavalización del infortunio. Tiene como agregad adicional la dimensión reflexiva del protagonista. Sin embargo, la marca original de esta picaresca es la función de la mujer y su representación en el discurso literario:

Las dos novelas plantean además un punto interesantísimo: el papel de la mujer en la sociedad de la época. Coraje se debate en un mundo –y la guerra como su microcosmos- hecho por y para hombres y se defiende ante ellos como uno más: de ahí su apodo. Coraje lucha en un mundo inminentemente machista, logrando con su determinado carácter emanciparse del hombre en algún momento, aunque finalmente tal independencia sólo sea un espejismo (Carmona Ruiz, 2000, pág. 54).

A través de la farsa, debido a que el antihéroe es la protagonista de una obra de teatro a ser representada en el seno del pueblo, la pícara establece una ruptura con el sistema patriarcal que organiza el mundo. Es, de esta forma, un recordatorio de los límites del proyecto político del Absolutismo Ilustrado, y también una denuncia crítica a la colonialidad, a la violencia subyacente en el proceso de acumulación originaria del capital y a los excesos de la guerra religiosa que siguió a la Reforma y al cisma de la Iglesia.

La reinención vanguardista

Francisco Estévez (2011) estudia la actualidad de la picaresca en la obra vanguardista de Pirandello. En su trabajo, Estévez demuestra que la tradición picaresca se ha actualizado en un mito picaresco. Tal mudo supone una reinención crítica del antihéroe o pícaro, para crear un personaje antitético que, desde una visión íntima o autorreferencial, redescubra los conflictos de la sociedad de entreguerras:

El difunto Matías Pascal, de Luigi Pirandello, exhibe, por una parte, claros elementos icónicos que remiten a la novela picaresca original y, por otra parte, satisface los criterios amplios de la categoría crítica [...] Después del intervalo romántico de héroes en su mayoría más homogéneos y desde una poética del personaje picaresco novelesco en clave evolutiva, el protagonista de esta famosa novela redescubre el prototipo antitético de la novela crítica del siglo XVII, de molde y ascendencia picaresca. En un momento dado, de la acción rectilínea se pasa a la incongruencia, a la insolente falta de constancia, a la socarrona desenvoltura, como por ejemplo la del diderotiano Jacques y de otros héroes «shandyisti», justo lo que llega a ser uno de los rasgos caracterizadores del personaje de Los sótanos del Vaticano de André Gide, Lafacadio, y de marcados aspectos del Zeno de la novela de Italo Svevo y algunos de los protagonistas de Thomas Mann, rasgos visibles en el Matías Pascal pirandeliano (Estévez, 2011, pág. 297).

Es decir, la Vanguardia hizo del antihéroe pícaro una síntesis dialéctica de los personajes prototípicos de la literatura que va desde el Renacimiento, pasa por el Barroco, el Romanticismo, el Simbolismo y el Realismo, hasta llegar a la novela subjetiva o de ideas. El

antihéroe vanguardista se debate entre el desaliento y la insensibilidad: descubre la ambivalencia entre la verdad y la mentira, su verdad es una metáfora que desacraliza y profana. Doble registro que imagina la confusión para estructurar la galaxia del instinto, única vía de salida para reivindicar la libertad del individuo enajenado. “El pícaro es en verdad el <<buscón>> que intenta continuamente encaminarse hacia la amistad, la unión, el amor, la fraternidad, pero que se encuentra en la necesidad de hablar con su propia sombra, reflejo de la soledad” (Estévez, 2011, pág. 302).

La picaresca vanguardista es la novela de la soledad. No hay amor o belleza que puedan realizarse: envuelta en la paradoja, la metamorfosis, la obsesión, este personaje es la representación del cadáver de la Modernidad que no pudo cumplir con su promesa de Progreso. Ya que la ciencia no puede salvar al ser humano, compete al arte inventar formas para problematizar su limitación. El sentimiento trágico de la vida coincide con esta precarización de lo social, en la medida que prefigura un grito que se opone al silencio oficial y exige el rescate de las voces anónimas. Así, el núcleo semántico de este personaje se articula alrededor del peligro existencial inminente: el miedo a la muerte.

Hipérbole de la parodia, este relato fagocita los procedimientos estilísticos de la picaresca tradicional: “el tiempo y estilo narrativo, el diálogo con el lector, la total oralidad, los cambios frecuentes e inesperados, las frases irónicas” (Estévez, 2011, pág. 304). De esta manera, la astucia del protagonista está sujeta a una variada mutación: lucidez, libertad y escepticismo le permiten adentrarse a la revuelta humana. “Su logro es un non curare a lo Diógenes, similar a la llamada «pereza filosófica» de otro pícaro, Gil Blas, dedicado aquí a la escritura de la propia vida, ahora ya definitivamente solo” (Estévez, 2011, pág. 305).

Picaresca posmoderna

La posmodernidad, en palabras de Joseph Hodara (1984), puede definirse como “una edad antiheroica” (pág. 335). ¿Por qué la califica de esta manera? En su opinión, la globalización ha tecnificado y burocratizado las relaciones sociales, al punto que la mediocridad es la forma de la tragedia contemporánea.

El antihéroe, prácticamente, fue pensado por Darwin, Marx y Freud. Al subrayar la naturaleza animal en contra de cualquier divinidad, Darwin puso fin a los argumentos teológicos que subyacían en la epopeya de la antigüedad, y por ende del héroe tradicional. Marx, por su parte, concibió al individuo como una subjetividad anónima, alienada por la estructura social, cuya voluntad va a estar en permanente conflicto con las fuerzas económicas. Y Freud visibilizó la irracionalidad como un aspecto fundador del individuo moderno: su subconsciente perturbado es el origen de su acontecer. “De este modo, la biología, la historia y el análisis de los espacios

interiores habrían conspirado para agrietar todos los pedestales y tributos. El héroe sería entonces una ficción, un expediente didáctico del cual nuestra presumida madurez no puede eximirse” (pág. 336).

Anti-didáctico, amoral y en medio de las llamas, el antihéroe no ejemplariza. Rompe con el Absoluto, con el Destino, con la Historia, con la Nación. Joseph Hodara (1984), llama ‘síndrome de Mishima’ a la misión del antihéroe: él protagoniza y sufre para ser eximido de la moral vigente. Está por encima de ella. “La cabalga sin tocarla” (pág. 337). Corre hacia la muerte para provocarla, caer en sus manos y sobrepasarla. El antihéroe, en cierta forma, es un suicida:

Esta inclinación la encontramos en el sufrido Mishima. Lo probó todo: las artes marciales, los nexos eróticos sin deslindes, la narración penetrante. Para estremecer al Japón que quería, para sacudir los fundamentos de su país profanado por el escueto nacionalismo occidental, llamó fervorosamente a la insurrección. Y al fracasar sigue su lógica: la muerte según el rito, el rito de muerte que caracteriza a muchos héroes. El síndrome que cristaliza en Mishima no es un accidente; es el hilo que conecta variados perfiles heroicos. El *kamikaze* es acaso la expresión generalizada de una tensión existencial que vuelve a manifestarse en los fundamentos contemporáneos. Mishima está de algún modo presente en el “terror fanático” que recorre el orbe, terror que el Occidente industrial convenientemente olvida que lo practicó en su propia circunstancia (pág. 336).

Así, el antihéroe intoxica. Sin ser un mártir, se sitúa a sí mismo como el victimario de su tiempo. No cree en la racionalidad. Su instinto es un latido que lo lleva a mutar según los contextos. A ratos es un idólatra, a ratos es un cínico. Su dilema es la distancia que separa al individuo de la tribu: se ha personalizado a tal grado que nadie puede reconocer en él ningún gesto que lo identifique; él habita la región fantasmática del temblor y el miedo. Parafraseando a Joseph Hodara (1984), se puede decir que: “la soledad creciente del hombre posmoderno – asediado por la informática y por controles remotos- abre paso” (pág. 341), a la ingrata hospitalidad del antihéroe: es el zorro que trasunta la historia para demoler cualquier idea general, cualquier intento de alcanzar una verdad, su lucha se dirige en contra de la dominación.

PROYECCIONES TEMÁTICAS

Problemática criminal

Valentín Silva Melero (1954), asegura que la picaresca puede abordarse como una temática de investigación criminalística. La delincuencia representada en la figura del antihéroe conjetura el estado de una nación exhausta, casi al borde del exterminio, a pesar de las ilusiones de prosperidad que proyectaban hacia el exterior. En este sentido, al abordar el tema del crimen, la picaresca es el discurso oculto de la sociedad española del siglo XVI y XVII. Capacidad crítica que no ha menguado y que, en la actualidad, redefine las posibilidades de trasgresión del

individuo subalterno. Esto se debe a la función trasgresora del pícaro en diálogo con las limitaciones impuestas por la realidad circundante:

Todo español, de la gran masa de españoles desheredados, que comprendía desde los segundones a los expósitos, nacía con el estigma parasitario de <<buscarse la vida>> o de <<buscársela>>, según las locuciones españolas, que equivalían a <<ganarás el pan con el sudor de tu frente>>. En la picardía lo que sudaba era el ingenio, y lo que se ejercitaba, el disimulo. Su índole parasitaria la impulsaba a uno de tres modos fundamentales de adaptación, al organismo de que se nutre: la servidumbre, el halago y la lástima (Silva Melero, 1954, pág. 35).

De esta manera, la delincuencia que se retrata en la picaresca es un fenómeno social fruto de las contradicciones estructurales, y de la desigualdad social y económica. El pícaro es un hombre sin escrúpulos: su ambiente es el hampa, a pesar de ser un creyente, no obedece al clero. Humano y lacra social que elige la ruptura para cegar los comportamientos normados por las prácticas legitimadoras del sistema ideológico:

Los esclavos, los negros, los indios, los gitanos, los mismos moriscos acababan de completar este cuadro de aguafuerte, más allá del cual estaba ya la *auténtica hampa*, los fuera de la ley, los estafadores y ladrones, designados con el nombre común de germanía. Estas gentes, que de ordinario habían pasado por galeras y prisiones, o habían sufrido penas afrentosas, usaban jerigonza especial como lenguaje, y por cuenta ajena o propia se ejercitaban en toda clase de engaños, trapacerías y crímenes, hasta que iban cayendo en manos de la justicia para ser sometidos a la dura penalidad de la época (Silva Melero, 1954, pág. 36).

Al ser la narrativa del crimen, la picaresca configuró su originalidad alrededor de lo invisible, de lo prohibido, de lo innombrable. Es la puesta en marcha de un movimiento dual: “Por eso es difícil tomar la novela picaresca [...] como un fiel retrato de un estado de cosas en los tiempos que se describen e independientemente de lo que puede haber en ella de autobiografías o de retratos de la realidad; hay aquella finalidad, en general, de plantear el dualismo” (Silva Melero, 1954, pág. 38). Por tanto, el pícaro es el índice de una cicatriz social. Deja en evidencia las perturbaciones sociales que no tienen espacio para comunicarse. Es la otra historia: el relato que no cesó a pesar de las políticas del olvido que intentaron aplacarlo y reducirlo al silencio.

Tiempos de crisis social

El pícaro es un marginado social: un parásito sin título y sin origen noble que representa la crisis social y política de la sociedad en la que él participa. Su accionar, a lo largo del relato, es una odisea mínima, vital, que persigue un solo fin: desacreditar el discurso oficial. “El pícaro busca asegurarse el propio medro personal y para ello utiliza todo lo que esté a su alcance, aunque incurra en hechos inmorales y delictivos” (Carmona Ruiz, 2000, pág. 45). Así, la búsqueda de un bien personal implica una alusión a la corrupción de los círculos sociales que

detentan el poder y administran la justicia. Esta visión crítica le permite poner el dedo en la llaga de los conflictos sociales, por eso satiriza a la Iglesia, al clero, a la nobleza:

España era un país naturalmente pobre, y el suelo árido no siempre se fecundaba por la lluvia; por eso Salillas aseguraba que a nuestro parasitismo social hay que hacerle el correspondiente descuento: el parasitismo natural. La guerra constante impidió el progreso de la agricultura y de la industria, mermando la producción y produciendo, sin embargo, el fenómeno de un Estado rico en un país pobre, como consecuencia de las aportaciones de Indias, y por ello el contraste entre la miseria y la riqueza tendrían que ofrecerse necesariamente en medio de un contacto compensador (Silva Melero, 1954, pág. 34).

Por tanto, la novela picaresca reproduce el cuadro de miseria y pobreza de la sociedad a la que pertenece su autor, pero no en un tono trágico o derrotista, sino crítico y festivo propio de una cosmovisión carnavalesca. Así el vagabundo se transformó en símbolo de una época donde la fiesta escruta el significado de la derrota existencial y material, para exorcizar los demonios de la disciplina y la hegemonía. Junto a él, está el mendigo quien no participa de una ética de trabajo: es un inservible que vive de engaños y se niega a entrar a la maquinaria de la explotación. La individualidad de estos personajes perfila la decepción y la desilusión. Ante hogares destrozados por la guerra o los impuestos, brujas como la Celestina, o vagabundos impenitentes como el propio Lazarillo de Tormes, son arrojados “a la vorágine de una lucha por la existencia, constitucionalmente indefensos en un ambiente difícil, ingrato y sin horizontes claros para quienes el diario sustento era un problema casi insoluble” (Silva Melero, 1954, pág. 44).

La incomunicación

Ángel Estévez Molinero (1994), asegura que la picaresca configura un espacio de incomunicación que, al enmarcar el relato autobiográfico en el marco histórico de constitución del sujeto de la Modernidad, codifica narrativamente la paradoja de la soledad del individuo de la sociedad capitalista. La narración en primera persona, entonces, es una estrategia de ocultamiento. Camuflaje que, a través de la poetización, instituye una mirada escéptica sobre el movimiento de la historia:

Más aún, el ocultamiento de éste tras la máscara de la primera persona ajena opera como mecanismo que, si puede en cierto sentido bloquear la comunicación, posibilita en otros que ésta se realice. En efecto, cada narrador utiliza su «caso» como pretexto (y también pre-texto), para introducir, al hilo de la reconstrucción de su historia, otras intenciones. Los efectos se resuelven en otras tantas paradojas: la del pregonero pregonado (Lázaro), la del cautivador cautivo (Guzmán), la del burlador burlado (Estebanillo) y la del acusador acusado (Castel). Junto a ello, el empleo de la técnica autobiográfica fundamenta el estatuto del pacto autobiográfico y la consiguiente suspensión de la incredulidad. La comunicación, incluso en el sentido clásico de compartir, empieza a ser posible (pág. 139).

El estatuto comunicativo que, heredada de la picaresca, se manifiesta en el antihéroe a manera de un diseño claroscuro de la distancia que separa al ser humano de su yo íntimo y al mismo tiempo de su comunidad. Se construye a través de una escritura que destina una formalidad de asedio. En cierta forma, el antihéroe vive en el acecho. Suscita la relevación porque agota la dimensión discursiva de lo humano. Es decir, da luces sobre el umbral de historia y de memoria. Paradigma comunicativo que se realiza en la literatura del antihéroe a manera de un deslinde con respecto al presente.

Motivaciones para la adaptación cinematográfica

Dentro de la ficción, el antihéroe representa lo antimoral. Sin embargo, sus acciones narrativas pueden ser hechas por cualquier ser humano. Tratamiento realista que llama la atención del lector y su empatía inmediata: “La visión realista de los comportamientos tiene que asociarse con un espacio social universalista. La mayor parte de las cosas reales que hacen las personas se hacen en cualquier lugar, no son privativas de un ámbito sociocultural nacional y aún menos local” (Velarde, 1992, pág. 174). En oposición a personajes autoritarios, violentos, dominadores, el antihéroe se comporta como un desadaptado que vive la libertad de la indisciplina y la desobediencia:

Los villanos y antihéroes han estado presentes en el cine desde sus inicios dando mucho juego a los creadores en este ámbito. Son personajes imprescindibles para cualquier tipo de film pues muchos de esto son los protagonistas de numerosas películas y cada vez ganan más relevancia en las mismas (Casarrubios, 2012). Todos los personajes de ficción tienen un objetivo en la pantalla, y cada vez tienen mayor aceptación por el público joven el tipo de personaje de villano y antihéroe (Santana, 2017, pág. 262).

En este sentido, Martín Santana (2017), analiza la película *El club de la pelea* para caracterizar la singularidad del antihéroe contemporáneo, en el personaje de Tyler Durden. En cambio, en la película *El caballero de la noche* Martín Santana (2017), interpreta al Joker como metáfora del antihéroe total. Anarquía, nihilismo, criminalidad, todo lo contiene y todo lo rebasa: “es un personaje totalmente antisocial y cabe resaltar que este tiene sus propios ideales” (pág. 277). El antihéroe del cine, prácticamente, es un personaje fundacional del relato cinematográfico. Sus características son: la apertura al cambio a partir de su autodirección, la autopromoción basada en el hedonismo, el instinto de conservación que le crea un sentido de seguridad, y la auto-trascendencia que procura romper el universalismo que lo acecha.

EL ANTIHÉROE DE LA FICCIÓN

DESARROLLO LITERARIO

El drama del antihéroe en Marlowe

Christopher Marlowe (1564-1593), en palabras de Antonio Ballesteros (2014), “personifica el espíritu de la transición del Medievo al Renacimiento” (pág. 335). Contemporáneo de William Shakespeare, sus dramas inventaron la complejidad psicológica del antihéroe moderno. Construye, de acuerdo a Ballesteros (2014), “un nuevo paradigma ideológico y estético con el que representar las preocupaciones, vivencias y obsesiones del hombre renacentista, iniciando un giro copernicano hacia la modernidad” (pág. 336). Es decir, superó la retórica dramática, característica del teatro isabelino, y dio paso a una forma trágica para el *outsider* o disidente de su tiempo:

En la plasmación de sus personajes como «overreachers» o transgresores, representantes genuinos y distintivos del pujante espíritu renacentista ya moderno, Marlowe contribuyó a dotar a la figura del antihéroe de nuevas connotaciones y perspectivas dramáticas, siendo ésta una de sus principales contribuciones a la historia del teatro (pág. 336).

Al dar luces a la complejidad ontológica de lo humano, profundiza la trama psicológica del individuo, que puede materializarse en un monstruo, un caníbal o un ídola proscrito. El horizonte irracional de lo humano aparece representado como una actualización del sentido, pero también como una forma para poner en crisis las fantasías de corrupción que atomiza el misterio de la existencia:

El valor de los antihéroes marlovianos se sitúa precisamente en este punto. Todos ellos comparten la opción de oponerse a lo establecido, ya se trate de una religión o un dios determinado, una autoridad o jerarquía política, un modelo social arbitrario o una opción sexual prefijada por los usos y costumbres. Todos ellos caen víctimas de sus transgresiones, más o menos lícitas, según se mire. Y ahí radica también, según anticipé, uno de los elementos fundamentales de la conceptualización marloviana –y, por extensión, shakespeariana– de la creación dramática del antihéroe, que no es otro que el de la ambigüedad ética y moral, que se deja siempre, más en términos textuales que teatrales, a la conciencia del lector o espectador, que es quien tendrá que extraer conclusiones para su existencia de lo que ha leído o ha visto en el escenario (pág. 339).

El antihéroe plantea problemas, no soluciones. Los personajes de Marlowe, de esta forma, son los herederos reconocibles del Satán del *Paraíso perdido* de John Milton. Pero también es la anticipación del Frankenstein de Mary Shelley. Este antihéroe es la bisagra de dos tradiciones. Su palabra crea un lenguaje ambivalente, cuyas instancias permiten la emergencia de alteridades diversas. “Christopher Marlowe, que envuelve sus obras en una deliberada

ambigüedad de elevado valor conceptual y dramático y que, sobre todo, efectúa una profunda cala en la inefable e indefinible complejidad de lo humano” (pág. 345).

En resumen, el antihéroe, como cualquier ser humano de la Modernidad, es víctima de sus propias contradicciones y de las paradojas que no llegará a esclarecer: “Fausto, torpe e inoportuno en no pocas ocasiones, tan espiritualmente miope, nos representa fielmente” (pág. 343). Víctima de la ilusión, el antihéroe opta por la realidad, aunque tal elección signifique la muerte y la aniquilación.

El burlador

Según Francisco Fernández-Turiel (1974), el burlador es una forma literaria propia del Don Juan, creado por Tirso de Molina. Como arquetipo teatral es un mito cuya genealogía y descendencia se proyecta a lo largo de los siglos. Su influjo seductor impone una luminosa pregunta a la condición humana: ¿cuán breve es la vida y cuán largo es el abismo que la atraviesa? Así “Don Juan no es esencialmente un personaje que juega con los muertos. Don Juan es un vividor y un perjurio, y por debajo de todo esto, un modo inédito de concebir el hombre su propia existencia y realizarla” (pág. 274).

Don Juan arrasa las leyes y las normas. Si subyuga a las mujeres es precisamente por esta transgresión. En apariencia, nada puede fulminarlo. Aunque en realidad es una psicología en crisis, en peligro. Por eso sus continuos juramentos apelan a la fuerza divina para ejecutar de otro modo los avasallamientos de su personalidad. Su descaro aboga por una conducta ilícita, pues es él “quien miente y avasalla”, es “un amoral maquiavélico” (Fernández-Turiel, 1974, pág. 278). Por eso que sus acciones tiendan a ser siempre excesivas. Su permanente infidelidad es una máscara para enturbiar el honor, para desacralizarlo:

El sentido último de la obra y su valor para la historia de la cultura occidental –y no sólo para la historia de la literatura- son una y la misma cosa. Este sentido se nos da en el mito en cuanto tal, en el mito en sí mismo. Y para llegar a él, es preciso desprenderlo de dos cáscaras que lo envuelve: el aspecto de crítica social, indiscutible en la obra –pero perecedero como las estructuras sociales- y el contenido estrictamente teológico, que por apoyarse en una visión del hombre, en un valor humano hemos de supeditar a esa visión del hombre. El mito en sí mismo, don Juan en su figura, es lo que nos interesa aquí. En torno a él gira la trama argumental y toda la acción del drama. Este sentido, repito, sigue ignorado, cuando no ocultado positivamente. Ahora bien, toda gran obra literaria es en cierto aspecto imagen de una época. La literatura es esencialmente imagen significativa, no un juicio de realidad. Una de ellas cuando menos, *El Burlador*, tiene el mérito singular de ofrecernos la imagen del hombre tal como entonces se estaba gestando y hoy ha alcanzado dimensiones de árbol gigante, capaz de tapar los ratos del sol. Pero al propio tiempo no da el veredicto de condenación del *novus homo*. *El Burlador* es el apocalipsis del hombre moderno. Es lógico que el hombre renacentista –que es Don Juan- muera a manos del hombre barroco, pues barroco es Tállez y barroco es el drama de su estructura (Fernández-Turiel, 1974, pág. 282).

Por tanto, el burlador, el Don Juan, en tanto apocalipsis de la subjetividad moderna, actualiza una dimensión ontológica del ser humana, debido a que configura una antropología humanista, propia del Renacimiento. Es así un antihéroe cuyos atributos conciben un mundo para la libertad y por consiguiente la aniquilación y la muerte son los síntomas inmediatos de esta problemática, que ni siquiera en la actualidad ha mermado. La realidad e imagen de Don Juan, entonces, afirman lo inconmensurable de la existencia. Su sentido amoral personifica una búsqueda de racionalidad e irracionalidad, como dos caras de una moneda que no puede escindirse. Por eso, Don Juan no es ateo, todo lo contrario, vive una permanente crisis metafísica y emocional por su relación inestable con Dios, aunque su religiosidad es una simbiosis de la voluptuosidad del panteísmo pagano, y el ascetismo cristiano:

Y en esto radica la tragedia de ambos. Un Don Juan ateo quedaría manco y privado de su grandeza y el Renacimiento de uno de sus aspectos más característicos: la ambivalencia, la ambigüedad, el equívoco. En una palabra, las características que nos han presentado como contrarreformistas. El maquiavelismo y la razón de Estado son dos inventos del Renacimiento, le era torturada por el discernimiento de los espíritus y ansiosa por saber de qué lado caía la verdad, si del lado de Lutero, del Papa o del Emperador. Erasmo, clérigo relajado, pero no perverso, sufrió los ataques de católicos y protestantes, porque jamás fue capaz de definirse (Fernández-Turiénzo, 1974, pág. 285).

En definitiva, la aventura y el riesgo que experimenta Don Juan son los trayectos de una subjetividad que se niega a vivir bajo el imperio del dogma y de la violencia arbitraria del poder. En su opinión, el ser humano es un individuo finito: su inconsecuencia es la inconsecuencia de una época en devenir. No cree en escatologías. Su presente es de angustia. Su rebelión acontece en el aquí y ahora: no tiene destino, él es consciente de esta situación, aun así sin ser profeta alguno, escribe la profecía del desamparo, última cifra de la desgracia. “Para Don Juan, este mundo que luego volatizan unos en sombra aparente y otros en puras relaciones matemáticas, es de momento el único real, y la propia vida, lejos de ser un sueño insubstancial, es una apasionante aventura” (Fernández-Turiénzo, 1974, pág. 290).

El Dopplegänger de Gógol, Dostoievski y Kafka

El antihéroe, bajo la forma del doble o del Dopplegänger, sigue una línea clara que vincula a Gógol, Dostoievski y Kafka. Como forma de exploración de la conciencia, Leopoldo La Rubia de Prado (La Rubia de Prado, 2010), sitúa su génesis en la veta tenebrosa y siniestra del Romanticismo:

El Romanticismo y su vertiente más tenebrosa y siniestra, representada admirablemente por E.T.A. Hoffmann (1776-1822), Maupassant (1850-1893), Hawthorne (1804-1864), Poe (1809-1849), Stevenson (1850-1894), entre otros muchos, daría a luz mecanismos revolucionarios para la exploración de la conciencia y, en definitiva, de lo más íntimo del ser. Uno de estos mecanismos sería el Dopplegänger. Advirtamos por tanto, dos cosas: en primer lugar la importancia de los nuevos códigos expresivos que en el ansia de libertad creadora propia del

Romanticismo florecen a partir, fundamentalmente, de esa época; y en segundo lugar, cómo los mecanismos narrativos (o sintácticos o expresivos) se constituyen en medios privilegiados en la exploración de la realidad (pág. 109).

El doble, por tanto, es más que un mecanismo narrativo. Es el personaje que trasluce una ontología fantasmagórica del ser humano. Más que un duplicado es un bajo fondo del inconsciente: la dimensión subterránea del hombre del subsuelo. Una dislocación, una alteridad malvada que imagina la fantasía como si fuese una variación nefasta y original del reflejo que nace en un espejo de agua contaminada.

En *La nariz*, Gógol el doble aparece como un personaje patético, sus límites son inestables, cae en una parábola fantasma donde lo sobrenatural domina la lógica del mundo. A pesar de la inquietante trivialidad que se proyecta, el espacio se vacía poco a poco, hasta que la nariz del protagonista se convierte en el antihéroe.

En *El doble*, Dostoievski el doble aparece como una fenomenología del deterioro emocional. El antihéroe escribe un diario e imagina una historia de amor. Pero su deterioro psicológico confunde lo real con lo irreal. Esta crisis de identidad presentada como una patología del ser, que podría fácilmente confundirse con un trastorno paranoide. No obstante, la obra se dirige hacia otros derroteros. La intención del autor es atisbar el trauma como si fuese un derrumbe de la personalidad, y simultáneamente la recreación de un yo. “Su doble, un personaje semi-real fruto del delirio de Goliadkin, llega a convertirse en una pesadilla que aparece sentado sobre su cama, en la oficina, por la calle, en las fiestas” (pág. 118).

En *Descripción de una lucha*, Kafka el doble aparece codificado en una novelada cuya complejidad prácticamente la ha condenado al ostracismo. Aborda el tema de la identidad de la existencia humana. Es la metáfora de una subjetividad que no sabe qué camino tomar para hacer el viaje de su autodefinición:

La narración de Kafka es como lo puede ser la de otro ser humano en tensión consigo mismo, una tensión que ha de resolverse de un modo u otro y que de no hacerse traerá consigo una carga de frustración como las que hemos podido comprobar a través de las obras de sus antecesores: Dostoievski y Gógol. Su narración, la narración de lo que ocurre en su interior es, por tanto, biográfica, críptica, incomprensible, en gran medida. Descripción de una lucha es una novelita que tras una primera lectura, de llegarse hasta el final, da una sensación no solo de extrañeza, sino también de frustración, de frustración ante un texto en el que apenas se entiende nada de lo que está ocurriendo. La clave: se trata de una variante de Doppelgänger, donde los cuatro personajes de la narración son distintas vertientes del mismo personaje: Kafka (u otra persona ante una tesis análoga) (pág. 126).

Por tanto, la tensión descubre un mensaje oculto. En los laberintos de la subjetividad se levanta el fárrago y el barro de una búsqueda y de una ensoñación sin término. El doble kafkiano no sabe qué hacer con su vida. De ahí que el eco de Kierkegaard se materialice. “Esta

variante kafkiana de Doppiegänger, del «que camina al lado» cumple, al mismo tiempo tanto con la característica de la bilocación como con la más sombría de las expectativas: la nefasta consecuencia de uno de los referentes” (pág. 134).

El punto común de estos tres escritores es su preocupación por la historia de funcionarios y burócratas. Como crítica al poder burocrático, el doble es un monstruo fantástico: una identidad que proyecta su enajenación. Al respecto, Leopoldo La Rubia de Prado (2010), dice que:

Nuestra sociedad occidental genera una serie de expectativas en el marco de una movilidad social más nominal que real. El hombre moderno no puede escapar fácilmente a ellas, su entorno social y familiar tampoco, sin embargo, él lo intenta de algún modo, incluso con atajos, pero la consecución de éstos no siempre está al alcance de todos, lo cual genera un sentimiento de fracaso tanto para sí mismo como para el entorno social en el cual se mueve. El hombre se escinde entre lo que es y lo que hubiera querido ser sin poder salvar esa distancia que aumenta a medida que las posibilidades disminuyen. El hombre se cosifica hasta desaparecer como tal. El hombre ha vuelto a caer víctima de algo ajeno a él mismo al buscar fuera de sí lo que lo identificaría consigo mismo (pág. 114).

El doble por tanto es el antihéroe de una personalidad dislocada. Su ficción es una pesadilla: administra un micro-martirio basado en el no reconocimiento. Más allá de los signos de humillación y miseria que lo envuelven, el doble hace lo que hace porque tiene que insistir en las relaciones antípodas y enfermizas que va estableciendo a su paso. Es por tanto, el antihéroe del existencialismo kierkegaardiano.

El antihéroe cínico de Lorca

El antihéroe cínico, de acuerdo a Miguel Amores Fúster (2015), es una representación de la subjetividad del sabotaje. A través del análisis de *La casada infiel* de Federico García Lorca, sitúa la tragedia del ser humano subalterno como un devenir del descontento, pero también de la esperanza. El héroe cínico hace de su mirada al abismo un poema de la desesperación y la alegría de estar vivo. Rompe con los fundamentos míticos que lo explican y busca crear sus propios fundamentos en la medida de sus posibilidades. En tanto creador de su sentido, el antihéroe cínico es un artista:

Se trata sin duda de un modelo de mundo misógino, que exuda un machismo absoluto aun para los cánones vigentes en la segunda década del siglo XX, y que por otro lado no se encuentra (o no al menos con tal nivel de crudeza) en el resto de composiciones del Romancero. Y sin embargo no creemos que fuera este machismo la razón primera de la radical inadecuación de *La casada infiel* (Amores Fúster, 2015, pág. 21).

El antihéroe cínico vive la performance como una potencia de ruptura. Intensifica lo real, y se niega a aceptar todo modelo de mundo. La experiencia de lo ilegítimo se uno a un código de humo que forja una mirada que devela la mentira y la hipocresía del sistema

dominante. Sexualiza, porque el cuerpo sufre y es el soporte del acontecer histórico. El gesto subversivo advierte, así, una comprensión plural de la vida y de la realidad. En el caso de García Lorca, el prisma poética crea un personaje gitano que muda lo universal –la familia-, por lo particular –el adulterio-:

[...] un adulterio que, en vista de los apuntes sociológicos anteriores, supone uno de los peores delitos que puede cometer un gitano contra la ley esencial que gobierna a los de su raza, y que por tanto convierte al gitano en el narrador en primera persona de su propia abyección, en la antítesis casi perfecta de aquel icono preciso y enduendado de la Andalucía milenaria que Lorca anhelaba en su invocación poética de los calés (Amores Fúster, 2015, pág. 23).

La vivencia de lo abyecto, esa marca monstruosa que cifra lo innombrable, hace del antihéroe cínico un gitano antagonista, que dibuja con su indisciplina el reflejo sin escrúpulos de una moral hecha para legitimar la explotación y lo execrable. Al deslegitimar la familia, el antihéroe cínico de García Lorca cuestiona la totalidad del sistema capitalista:

El adulterio narrado en *La casada infiel* convierte la fecundidad y la sacralidad de la sangre/vida en un aborto de las esencias, en una adulteración intolerable de aquella promesa de existencia plena que según Nietzsche abanderaba el mito, y la muerte en *La casada infiel* simplemente no existe, pues la muerte implica una dimensión sacrificial de la que el adulterio reniega, al ser éste básicamente su contrario: deslealtad y egoísmo carnal (Amores Fúster, 2015, pág. 25).

En síntesis, García Lorca da vida a un antihéroe nacido para dar rienda suelta al sabotaje. Se enfrenta al decir mítico de su obra en conjunto y “sabotea el modelo de mundo que, con su inevitable heterogeneidad, proponen el resto de romances” (pág. 26). Es así un desenmascarador, el inquisidor de los dispositivos de poder. Es el cuerpo del relativismo nihilista de las sociedades contemporáneas.

La memoria anti-heroica en Latinoamérica (Roberto Bolaño)

Adrián Carreras Rabasco (2011). explora las posibilidades maléficas del antihéroe latinoamericano en la obra de Roberto Bolaño (1953-2003). Desde el exilio, el antihéroe se potencia como una no-memoria o una anti-memoria con respecto a la memoria oficial suscrita por la dictadura. Así, el antihéroe es la respuesta inmediata a un trauma histórico: visión anti-institucional que articula una posibilidad crítica para pensar la aporía cultura y sociedad. Apátrida como ninguno, no contempla calma. Su ajuste de cuentas con el pasado es brutal y alevoso, incapaz de aceptar medias tintas. Las atrocidades del régimen de Pinochet son imperdonables, y por lo mismo necesitan ser narradas. En este ambiente social, entonces, su antihéroe reconoce la derrota ideológica como una forma de fe ciega en la voluntad del individuo y en las posibilidades de su rebelión:

Chiara Bolognese que la marginalidad de los personajes del escritor chileno está vinculada al tema del exilio y a la asfixia existencial que les provoca vivir lejos de una patria que les es hostil. Es por ello interesante destacar que el legado literario de Roberto Bolaño se hace eco, una vez más, de las barbaries que azotan el continente hispanoamericano continuando una línea que se iniciaría con los primeros testimonios de la conquista tal como recoge León Portilla en *Los últimos días del sitio de Tenochtitlán* y presenta muy diversas manifestaciones a través de la historia, como podemos comprobar en los diarios de Colón o en los primeros cronistas, *Las Cartas de Relación* de Hernán Cortés, *Los Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca o la figura de Lope de Aguirre, así como durante los años contiguos a la Guerra de Independencia como el *Lazarillo de Ciegos Caminantes* (1773), de Alonso Carrió de la Vandra; *El Periquillo Sarniento* (1816), de José Joaquín Fernández de Lizardi, e incluso los discursos de Simón Bolívar (1815), por citar algunos ejemplos representativos, hasta llegar al siglo xx, donde autores como Julio Cortázar en su *Libro de Manuel* (1973-1974), o Juan Rulfo en *El llano en llamas y Pedro Páramo* (pág. 161).

De modo que, las sensaciones que experimenta este antihéroe oscilan entre el desamparo y el horror. “En las últimas décadas del pasado siglo así como en la primera del xxi, cuando aún no han dejado de sangrar las heridas provocadas por las continuas guerras y los regímenes dictatoriales, el ser humano se ve abocado a un mundo que no comprende y del cual no se siente parte” (Carreras Rabasco, 2011, pág. 161). De ahí que, el antihéroe de Bolaño, a tono con otros antihéroes pasados o futuros, sea oscuro y marginal: un maldito inscrito en la línea de los condenados junto a Villón, Sade, Rimbaud, Céline, Henry Miller, Andrés Caicedo. De manera que, el lugar de enunciación del antihéroe es la periferia, el margen, la orilla opuesta del abismo de la historia: la memoria del fracaso permite mantener vivo el recuerdo de la intemperie. Por eso, afirma Adrián Carreras Rabasco (2011), sus relatos “están narrados desde la memoria de sus narradores” (Carreras Rabasco, 2011, pág. 162).

Para el antihéroe, toda patria, toda nación le es hostil. Si su identidad necesita de un territorio para ser de él, este espacio es la memoria. Al mirar desde los extramuros, el antihéroe del exilio vive la impotencia y el desarraigo, como si de manera intermitente apareciera y desapareciera: “un fantasma en todos los lugares donde había pelea, en todos los lugares en donde los latinoamericanos, desesperados, generosos, enloquecidos, valientes, aborrecibles, destruían y volvían a destruir la realidad en un intento último abocado al fracaso” (Bolaño, 2009a, p. 66). Es el cuerpo de la voz del marginado: vive la zona y la edad límite que separa a la Metrópoli capitalista de Latinoamérica:

Dentro de este espacio hostil nadie queda libre del sentimiento aciago que suscita cualquier situación o elemento del paisaje, Chile ocupa el puesto de espacio hostil por antonomasia. En un mundo donde dominan el miedo y la opresión, la pasividad impide cualquier intento de mejorar la situación. La dictadura y los múltiples crímenes perpetrados por sus militantes o simplemente un profundo sentimiento de desidia configuran escenarios en los que la vida de los personajes queda continuamente puesta a prueba (Carreras Rabasco, 2011, pág. 162).

Inmerso en el terror, el antihéroe del exilio trata de reconocer el genocidio como un acontecimiento que hace imposible la sentencia de la Utopía, pero también premedita un

desgarramiento existencial. Él sobrevive al desastre a través de un mosaico de movimientos e incisiones: “la tristeza y el desconsuelo se presentan como los sentimientos generalizados en el pueblo chileno durante los años de dictadura. Y este sentimiento se traduce en el mismo personaje al ser presentado como una víctima más del momento histórico” (Carreras Rabasco, 2011, pág. 163). El destino histórico del antihéroe cifra la pesadilla. El mal deviene en lo monstruoso, y lo monstruoso en un sentimiento de rabia y naufragio a posteriori del acontecer de la catástrofe.

En resumen, el antihéroe del exilio es el antihéroe político por antonomasia. Pero su política se sitúa en un horizonte de subversión que condena los crímenes con el propósito inexcusable de hacer estallar al Estado y al Poder. Y el antihéroe del exilio es Arturo Belano de Roberto Bolaño, quien “representa la biografía de la juventud del autor. Los avatares antiheroicos de Belano se entienden en tanto que los interpretamos como el conjunto de una visión romántica del mundo que queda frustrada por los acontecimientos de su tiempo” (Carreras Rabasco, 2011, pág. 166). No vive el retorno. Por el contrario: se hunde en la anatomía sin fronteras de la existencia para conjeturar una forma individual de afrontar la vida.

CONFIGURACIÓN CULTURAL

El villano

El villano, según Minerva Sánchez (2013), supone un tipo de antihéroe que se ha mantenido a lo largo de la historia de la literatura y que, incluso, en el presente, ocupa un sitio muy importante en las producciones cinematográficas pasadas y en curso. Al ocupar el lugar del antagonista dentro del relato, el villano supone una posición en disputa con respecto al protagonista del relato. Es su anverso necesario: el adversario gracias a quien el acontecer narrativo se muestra atractivo y llama la atención del lector. “El villano es el motor de la historia, su punto de partida: sin su presencia no habría obstáculos en el camino del héroe y por tanto no habría suspense ni una historia que valiera la pena seguir” (Galindo, 2015, pág. 8).

La estructura del relato expone en sí misma la necesidad del villano para su devenir en el texto y por ende en la lectura e interpretación posteriores. La descarga emocional que potencia provoca un proceso de identificación con el público, y sienta las bases para una mirada escópica, es decir, deseante. Razón por la cual, el villano ingresa al imaginario simbólico de la cultura como una representación de las pulsiones inconscientes que viven en la subjetividad de los individuos, y que de manera implícita encausa las tramas de las relaciones sociales en la vida colectiva y cotidiana:

El deseo de mirar se dirige en primer lugar al cuerpo propio. Freud realizó una metáfora de esta fascinación con el mito de Narciso, la diosa Némesis castigó a Narciso a contemplar su propia

imagen reflejada en el agua, enamorado de sí mismo. Incapaz de apartar la mirada de su imagen, acabó arrojándose a las aguas. Luego la pulsión escópica se traduce en el deseo de mirarse, y por tanto, también de ser mirado. Mirar y ser mirado, son ambos gestos las dos mitades del mismo impulso (Sánchez Casarrubios, 2013, pág. 196).

Desde la teoría psicoanalítica, el villano configura el lugar para los espectros infernales que subsisten en la cultura. Todo lo prohibido, lo abyecto encuentra en el villano la figura para su autoreconocimiento, que es el autoreconocimiento del individuo contemporáneo. Son los antagonistas, los antihéroes bajo el aspecto del villano, los que develan los mecanismos del poder y de la ideología dominante. En cierta manera, el villano permite la inversión del orden de la racionalidad, y asegura una comprensión más compleja de la vida humana que dirija su vista hacia los afectos, los instintos, las sensaciones y sentimientos que permean la realidad gracias a la fluidez incandescente de lo onírico:

Ciertamente la figura del villano es vital en el relato postclásico, sobre él se erigen todos sus pilares. Falsos destinadores que se convierten en villanos, villanos que se conforman como protagonistas, intensa caracterización de la figura malvada... Como veremos posteriormente, el villano es, en el cine de hoy en día, la figura clave en su evolución, podríamos decir que incluso, es más importante dentro del relato que el propio héroe (Sánchez Casarrubios, 2013, pág. 198).

Por encarnar el mal por el mal, el villano simboliza la verdad del horror y la violencia que los prejuicios causan en contra de los cuerpos. Su psicología es una realidad que se desmorona; razón por la que casi, siempre, acaba desintegrándose al final del relato. Minerva Sánchez (2013), distingue, además, tres tipos de villanos en el discurso cinematográfico contemporáneo: el villano de terror psicológico, el villano de las *disaster movies* y el villano del cine bélico-político. Diferenciación que pretende ubicar al villano en un contexto que rebase la eterna disputa entre el bien y el mal.

El héroe malvado

El héroe malvado es una forma de antihéroe que se encuentra presente desde los anales de las civilizaciones. El Hades griego, el Anticristo cristiano, Satanás, etc. son personajes que dejan en evidencia la fijación de la subjetividad humana por nombrar lo desconocido y asociarlo axiológicamente a una valoración negativa. “El mito del Génesis, con el malvado por excelencia, el demonio, que llega a la Tierra para destruir todo aquello que se cruce ante él, a la raza humana y darle eterno castigo, figura que encarna el malvado Joker al ciento por ciento”. (Sánchez Casarrubios, 2013, pág. 200). En otras palabras, el héroe malvado es el espejo donde el ser humano ha aprendido a reconocer sus límites y gracias al cual ha instituido un destino posible. Por tanto, la norma de figuración del héroe malvado es la desmesura:

Sus características físicas suelen ser, también, bastante similares, como ya decíamos, superiores al resto, ya sea por su poder físico o real, o por sus poderes mágicos. Su presencia suele ser omnipresente, o al menos, cerrada para el héroe y para el espectador, es decir, no suele aparecer en escena, si no sus vasallos en su representación. Es el caso de Sauron el más significativo en este aspecto, pues nunca vemos durante toda la saga de *El Señor de los Anillos* la apariencia real de Sauron. Él puede verlo todo, y a todos, pero nosotros nunca podemos verle a él. Es bastante curioso este hecho, ya que, hasta la gran batalla final no solemos ver al villano en todo su esplendor, en el caso de Sauron, ni siquiera así. Simplemente el héroe y su grupo de aliados, vencen a sus hordas de vasallos y el héroe consigue llegar hasta el corazón mismo del mal, donde destruye la fuerza vital del villano (Sánchez Casarrubios, 2013, pág. 201).

La actualidad del héroe malvado, en este sentido, se debe a ser un superdotado: una ruptura de la cotidianidad normada. A partir de la reescritura de los mitos del pasado, el héroe malvado es la prueba de la existencia del mal y por tanto de una dimensión idealista de la existencia, que es muy común en los sectores populares de las sociedades contemporáneas. Este regreso a las fuentes primigenias implica, también, un proceso de virtualización del sentido de identidad, característico de las políticas de la globalización.

En la actualidad, siguiendo a Minerva Sánchez (2013), se podría decir que el héroe malvado ha devenido en un psicópata. Un monstruo encarnizado cuyo único objetivo es destruir los cimientos de la sociedad. La autora encuentra en el personaje de Alfred Hitchcock la representación adecuada para este perfil del antihéroe:

Norman Bates configura el perfil del villano psicópata, que posteriormente se adoptaría en el cine postclásico, pasando por otros títulos, configurándose. También adoptado en la Modernidad Europea, como por ejemplo, *Los ojos sin rostro*, film francés de 1960. Film en el que el principal personaje es un doctor que amputa la piel de la cara a jóvenes para colocarla después en el rostro desfigurado en un accidente de su hija. El marcado acento psicopático de este personaje es un precedente, al igual que Norman Bates (Sánchez Casarrubios, 2013, pág. 206).

Para el imaginario cultural, el héroe malvado funciona como un espejo cóncavo para atisbar el horror que supone su propia existencia. Es la sombra del mal en toda su brutalidad: no lo cobijan apariencias ni velos que mengüen su irracionalidad. Tiende hacia acciones autodestructivas porque considera que no hay mayor acto de aniquilación que no sea el autoflagelamiento. Sin embargo, en modo algo podría considerársele un suicida. Su destrucción ultima las fases de su vulnerabilidad, pero él logra, mal o bien, adaptarse a su nueva situación. De cierto modo, es un superviviente. Ni siquiera sus trastornos definen su subjetividad: el héroe malvado, por tanto, configura la venganza. No es de extrañar que se presente, entonces, bajo facetas como la del asesino, el pedófilo, el monstruo, el alienado mental, el adicto, el proxeneta, el perverso, el pervertor, el ejecutor.

El antagonista

El antihéroe permite una reflexión global sobre la cultura en la que este texto ha sido producido. Es la antítesis directa del héroe: su antagonista. Por consiguiente, vale mencionar que el héroe, dentro de la teoría literaria, posee un estatuto conceptual que lo define como un personaje que se enfrenta a la furia del destino impuesto por los dioses, cuya acción lo eleva en la acción épica. De esta manera, la acción heroica da relevancia al devenir de su subjetividad. De esta manera, postula un sistema de valores y una visión de la historia. Es, en síntesis, la metáfora personificada del poder, ya que “el héroe disfraza con su atractivo elemento coactivo de la ideología dominante, cuyos valores toman en él un aspecto de naturalidad e incluso de inevitabilidad sumamente deseable para el protagonista” (González Escribano, 1982, pág. 384). En otras palabras, es el absoluto: responde a las expectativas de un público.

En cambio, como antónimo adánico del héroe épico, el antihéroe busca acentuar su diferencia con los dioses, los regímenes del poder y la hegemonía cultural. Relativa el sistema de valores del que forma parte, a la vez que se destierra de los procesos axiológicos que sustentan el entramado del poder hegemónico. Lo que implica que responde a un proceso de desintegración de las normas culturales que ordenan las prácticas y las configuraciones simbólicas. La crisis del sistema capitalista, en este sentido, hace inminente la emergencia del antihéroe.

De esta manera, es el espejo oscuro de la Modernidad: el itinerario de una derrota, pero también la posibilidad de una ruptura y actualización de su mirada. Como hijo bastardo de una estética antitética no busca la reconciliación, escapa de la síntesis; su objetivo es preguntar, no dar respuestas. Por tanto, es el portador de los valores negados por el sistema: lo negativo, lo prohibido, lo abyecto encarnan su cuerpo que, en el curso de la acción narrativa, puede acabar despedazado en las fauces de la violencia del contexto. De acuerdo a José Luis González (1982), el antihéroe nace de una configuración específica:

[...] en ella se dan los requisitos indispensables de a) fuerte identificación del autor con un código ético, con un sistema de valores; b) fuerte identificación del autor, y si la obra alcanza sus objetivos también del lector, con un personaje; c) desarraigo del personaje, y por supuesto del propio autor, respecto del sistema de valores socialmente predominante; y d) acto de consciente protesta o incluso provocación del autor ante ese estado de cosas al elegir como objeto de atención y simpatía preferente a un personaje cuyos valores motrices están desacreditados en el entorno social o al menos en las formas de expresión favorecidas por las clases dominantes (pág. 379).

Este desarraigo del antihéroe, entonces, le permite hacer visible una protesta en contra de una totalidad socio-cultural. Pone sobre la mesa las carencias y negatividades que lo configuran. Además plantea diferenciaciones con respecto a un orden hegemónico. Su intención es mostrar las fisuras, los problemas del orden político de una época: “expresa

efectivamente, dadas nuestras convenciones, el estado de coexistencia de distintas conformaciones ideológicas bajo el supuesto de tolerancia mutua” (González Escribano, 1982, pág. 380).

Al traducir la interrogación de una estructura social dominante, el antihéroe se constituye en el núcleo de lo periférico: la multiplicidad, la pluralidad y la heterogeneidad enriquece su cosmovisión y las posibilidades de acción narrativa. Es, en síntesis, lo particular: aquello que no entra en la teleología de la historia. Fenomenológicamente, el antihéroe no promete nada. Por el contrario, no responde a ninguna expectativa: “nuestra sociedad tiende a eliminar el super personaje y la tendencia democratizante conduce a destacar y mostrar un tipo humano que en vez de elevarse por encima del nivel medio de la sociedad suele corresponder al que vive dominado y mil veces aniquilado por su contorno o las estructuras y sistemas vigentes” (González Escribano, 1982, pág. 397).

El antihéroe, de esta manera, es la metáfora del individuo moderno. Su definición amoral presupone lo concreto, ninguna abstracción. Destaca lo inaccesible, las particularidades que “reflejan una concepción conscientemente individualista de la vida” (González Escribano, 1982, pág. 395). Su profundidad dramática, de esta manera, hace que cada antihéroe sea único, irreproducible –muy a pesar de las copias o remakes a los que son sujetos a causa del reciclaje de las imágenes-. Al romper con las normas morales y axiológicas, este acto de subversión ahonda la esperanza de trasgresión y las condiciones de posibilidad para la rebelión de la subjetividad que, en su afán de libertad, codifica la clausura de los estereotipos.

El antihéroe nacional (traidor)

La actualidad del antihéroe puede evidenciarse en la capacidad crítica que tiene para cuestionar los símbolos nacionalistas de una sociedad. Su accionar inconforme muestra las manipulaciones que se dan por el culto heroico exacerbado. En esta línea de interpretación, Germán Carrera Damas (2007), afirma que ciertos proyectos políticos resignifican a sus arquetipos con el objetivo de legitimar una práctica histórica. Sobre el caso venezolano dice que:

El Antihéroe nacional-padrote de la Patria es un arquetipo del despotismo, obtenido con los desiguales aportes, pero con idéntica disposición de engendrar sucesor, mediante la destilación de la personalidad y obra de los generales Antonio Guzmán Blanco, Cipriano Castro, Juan Vicente Gómez Chacón, Eleazar López Contreras, Isaías Medina Angarita y Marcos Pérez Jiménez, con el añadido actual del teniente coronel golpista sobreesfido Hugo Chávez Frías, y establecido por la tradición como Némesis de las aspiraciones democráticas de la sociedad venezolana, presentes desde 1863 (pág. 202).

De esta forma, los héroes de la patria o los fundadores de los Estado-Nación modernos son vistos desde su reproducción autoritaria: condición pseudo heroica que engendra una dinastía de sucesores. Al revelarse la sospecha, los procesos ideológicos que encarnan prefiguran los inconvenientes de los proyectos políticos. Confrontación de valores que, por otra parte, cuestiona la filiación colectiva de los sistemas identitarios, ya que más que producir identificación implica una seducción fetichista e irracional en clave de lealtad.

Ante el abrumador peso de los héroes, el antihéroe-padrote prostituye una lógica del mundo y flexibiliza una racionalidad. El riesgo de la devoción consiste en que es capaz de justificar aun las más tristes y deslumbrantes canalladas. En definitiva, el héroe es un caudillo y si es factible afirmar esto es gracias a la presencia del antihéroe que permite contrastarlo:

La persistencia de este indoctrinamiento de la conciencia pública, que abonaba el caudillismo, puede apreciarse por la circunstancia de que unas cuatro décadas antes había sido formulado un luminoso llamado a la revisión del concepto de héroe. En efecto, el escritor y novelista Manuel Díaz Rodríguez, al dirigirse, el 11 de diciembre de 1910, a los estudiantes de la Universidad Central, les advirtió que si bien hacia un momento había hablado... “de aquellos individuos portentosos que idearon, vivieron y coronaron la epopeya de nuestra emancipación política, pensaba yo que, haciéndole un gran daño inevitable a su posteridad, le aparejaban al mismo tiempo un gran deber, cuando fijaban el concepto del héroe con caracteres imborrables, de prestigio casi divino, en el alma de las muchedumbres” (pág. 207).

El antihéroe relee la historia oficial, de acuerdo a su propio sistema de valores, y reniega a la vez de la historiografía hegemónica. No cae en la trampa de la seducción caudillista. No le admiro la pompa ni la grandilocuencia de los discursos institucionales. Descrie de los honores y de las componendas políticas. Es la posibilidad de la disidencia. Las palabras de Pilar Galindo (2015), permiten precisar que:

Como se mencionaba anteriormente, el héroe contemporáneo ha dejado atrás la perfección clásica, desdibujándose al mismo tiempo que lo hacía la frontera entre el bien y el mal. En esa zona gris se mueven de manera peligrosa y siempre al límite los antihéroes: personajes que ocupan el rol central de la acción, ciudadanos normales y corrientes como cualquiera de nosotros, que siguen su propio código moral, presentando conductas que exceden los límites moral y socialmente establecidos. Vemos reflejado en personajes ficticios el eterno conflicto humano entre dar rienda suelta a la naturaleza salvaje que bulle en nuestro interior y el continuo intento por domarla, y vemos la euforia que supone para el espectador dejarse llevar por esta clase de personajes. En definitiva, el antihéroe no es ni héroe ni villano, sino el cúmulo de ambos representado por un personaje repleto de complejidad que lo convierte en un ser fascinante y completamente realista (pág. 7).

Tal fascinación, aunque sea la que nace de la traición o la infracción de la ley, hace del antihéroe un personaje trans-histórico para la cultura Occidental. Al resaltarse los defectos, pone en movimiento los mecanismos que ponen en movimiento el sistema económico, para verlos deshacerse en sus contradicciones dialécticas. Irrupción que podría calificarse de fatal.

El antihéroe del protestantismo (vago)

En cierta manera, el antihéroe es un héroe decadente o vago que protagonizó las novelas producidas durante la transición del naturalismo y el simbolismo. Por eso, sus gestos, pensamientos y acciones son insólitos: rechaza la vulgaridad y superficialidad de su medio, con el propósito de desentrañar los síntomas de anormalidad que tejen la vida humana.

El vago trata de escapar del medio social que lo condicional. Su heroísmo perverso problematiza la dimensión política del ser humano, llevándola a extremos libertino. “La novela y el pensamiento libertino subraya de manera diáfana el estado de superioridad como aquel que se encuentra más próximo a lo natural que el correspondiente a la igualdad” (Álamo Felices, 2013, pág. 188). Este libertino rompe con los vínculos morales y simbólicos que podrían darle un horizonte de sentido: posiciona el disfraz como estrategia de irrupción. Por tanto, están en concordancia con el antihéroe existencial:

Este sería, por tanto, el panorama en el que se encuentran los personajes de novelas como *La náusea* (1938), de J.-P. Sartre, de dramatizaciones como *Esperando a Godot* (1952), de S. Beckett, y, en España, la galería de seres atormentados, enajenados, fracasados y con la muerte como vocación que pueblan la obra de novelistas de nuestra primera posguerra como Ignacio Aldecoa, José Luis Castillo Puche, Miguel Delibes, Alejandro Núñez Alonso, entre otros (p.190).

De ahí que, este antihéroe descrea de la ciencia y de la racionalidad moderna. Es el fruto de una caracterización radical, límite. Incide en el régimen representativo y busca las posibilidades de clausura de éste, con el objetivo de codificar un lugar para el desarrollo de un individuo asediado por su intimidad y por la imaginería de violencia de su entorno.

Por otra parte, el vago ocupa en la estructura narrativa un lugar estructurante. Es el fundador de una anti-razón narrativa. Francisco Álamo (2013), citando a Reis, asegura que:

La peculiaridad del antihéroe surge de su configuración psicológica, moral, social y económica, normalmente traducida en términos de descalificación. En este aspecto, el estatuto del antihéroe se establece a partir de una desmitificación del héroe, tal como lo entendieron el Renacimiento y el Romanticismo; del mismo modo, la transición de la epopeya a la novela, banalizando la figura del protagonista y presentándolo con frecuencia con defectos y limitaciones, constituyó también un factor de desvalorización que ha de tenerse en cuenta. Presentado como personaje traspasado de angustias y frustraciones, el antihéroe concentra en sí los estigmas de épocas y sociedades que tienden a aislar al individuo [...]. Fue sobre todo la literatura posromántica la que consagró a esta figura como polo de atracción y vehículo de representación de los temas y problemas de su tiempo (pág. 192).

En pocas palabras, para el vago y para el libertino el aislamiento es la metáfora de la caída. Su infierno clama por la diferencia. Es un demonio irreductible que, amparado en la disfuncionalidad y lo discontinuo, desprecia la lógica convencional.

El bandido social

Según Eric Hobsbawm (1968), el bandolero social es un tipo de antihéroe que representa una forma de protesta social. Esta censura al poder institucional por parte de las clases subordinadas supone una crítica consciente a los opresores. “En todas las sociedades campesinas existen bandoleros de los señores tanto como bandoleros campesinos, por no aludir a los bandoleros del Estado aunque nada más reciba los honores de coplas y anécdotas del bandido campesino” (pág. 27). Más que un mercenario es un protector. Robín Hood, por ejemplo, constituye un caso paradigmático sobre este tipo de antihéroe. No obstante, el bandido social es el producto de la imaginación colectiva. Gracias a esto, adquiere cualidades legendarias:

De Angiolillo se decía que tenía una sortija mágica que desviaba el plomo de las balas. Shuhaj era invulnerable porque –y aquí había teorías encontradas- tenía un ramillete verde con el que orillaba las balas, o porque una bruja le había hecho beber una pócima que le inmunizaba contra ellas; por ello fue precisa un hacha para matarle. Oleksa Dovbush, el legendario bandolero y héroe carpata del siglo XVIII, solamente podía morir de un tiro de bala de plata que hubiese sido guardada durante un año en un sacerdote el día de los doce grandes santos, y sobre la que doce sacerdotes hubiesen dicho doce misas. No me cabe la menor duda de que mitos similares forman parte del folklore que rodea a muchos otros bandoleros célebres (pág. 30).

La imagen del bandolero se opone al Estado: no es criminal, aunque su comunidad no le ve cómo tal. Incluso, llega a tratarlo como un hombre honrado, ya que brinda seguridad para su organización, y posibilita protección en contra de sus opresores. Sentido de justicia que es una marca de agua en el bandido social. Si roba a los poderosos es para regresar los productos o la riqueza usurpada a su legítimo dueño: el pueblo. De manera que, “si el Estado se lo permitía, el bandolero podía sobrevivir y retirarse a la vida campesina corriente, porque el ex bandolero se integraba fácilmente en la sociedad, ya que sólo el Estado y los terratenientes consideraban delictivas sus actividades” (pág. 37).

Se da el caso además que el bandolero social no actúa exclusivamente solo. Puede hacerlo en grupo, formando de este modo una cuadrilla de guerrilleros, cuyas acciones tarde o temprano llegan a ser cantadas por la comunidad. De manera que, en cierta forma, postula una administración alternativa al orden Estatal. “De modo más primitivo y más propio de ellos, los bandoleros meridionales de los años 60 del siglo pasado, como los que actuaron entre 1799 y 1815, se consideraban defensores del pueblo contra los terratenientes y los extranjeros” (pág. 39). Para el campesinado el bandido social era el símbolo cumplido de libertad y justicia.

El papel heroico del bandido social se inscribe en una tradición propia de la leyenda. Aunque haya muerto, al pueblo no le interesa. Continúa repitiendo su historia de generación en generación. “El bandolero es un fenómeno pre-político, su fuerza está en proporción inversa de aquella con que cuentan los movimientos revolucionarios agrarios organizados, y el socialismo

o el comunismo” (pág. 42). Al ser el rostro proteico del campesinado y del universo rural, dinamiza las contrariedades, pero no en clave revolucionaria, debido a que “se halla inerte ante las fuerzas de la nueva sociedad que no alcanza a comprender” (pág. 45). De ahí que, muchas veces, la literatura tienda a malinterpretarlos:

Por todo ello, los poetas románticos que idealizaban al bandido, como lo hizo Schiller en su *Bandidos*, estaban equivocados al pensar que se trataba de auténticos <<rebeldes>>. Los anarquistas bakuninistas que los idealizaron más sistemáticamente por su carácter destructor, y que creyeron que podían sumarlos a su causa, estaban perdiendo su tiempo y el tiempo de los campesinos (pág. 49).

Esa es la razón por la que no cualquier se hace bandido. En el mundo campesino, son pocos los que alcanzan a ser libres. Los que pueden romper las cadenas con el señor feudal, se enraízan a la tierra y a un sentido de identidad. “La primera, y probablemente la más importante, de las fuentes de bandidos se da en las economías rurales o de medio ambiente rural en las que la demanda de trabajo es relativamente pequeña o que son demasiado pobres para emplear a todos sus hombres capaces; en otras palabras, en las zonas rurales sobrepobladas” (Hobsbawm, 2001, pág. 47). Dentro de la sociedad tradicional, el bandolero es un personaje ejemplar.

Como símbolo de resistencia, el bandido social se rebela contra el orden del mundo: Ya que, “incluso aquellos que aceptan la explotación, la opresión y la sumisión como normas de la vida humana sueñan en un mundo en el que éstas no existan: un mundo de igualdad, hermandad y libertad, un mundo totalmente nuevo en el que no exista el mal” (Hobsbawm, 2001, pág. 43). Especie de esperanza apocalíptica que, anclada en cosmovisiones milenaristas, ven la posibilidad de venganza como una forma de restauración de un sentido colectivo de la realidad, íntimamente ligado al respeto de las traiciones agrícolas y al libre desarrollo de la crítica.

El héroe negativo

Desde la Teoría Literatura, por otra parte, se puede considerar al antihéroe un héroe negativo. Shirley Montero (2012), asegura que la estructura narrativa de la literatura y el cine contemporáneos ha hecho del desdoblamiento de sus personajes un punto de emplazamiento para la trayectoria del héroe negativo. “Inserta en un contexto sociocultural complejo, esta forma literaria se apropia de las incertidumbres de la modernización (como proceso tecnológico, científico y económico) y la modernidad (como consecuencia discursiva del primero y como visión de mundo subyacente), para plantear cuestionamientos reflexivos sobre” (pág. 117), el sistema de valores de tu entorno inmediato.

El héroe negativo permite la reconfiguración de un imaginario cultural. Revisa críticamente el discurso histórico oficial y dialoga con otras prácticas artísticas: “instaura un

viaje íntimo del sujeto protagónico de este momento histórico” (pág. 117), para poner entre paréntesis un régimen de representación hegemónico. Este proceso es calificado por Shirley Montero (2012), como el recorrido mítico del antihéroe moderno:

De acuerdo con Joseph Campbell, el mito se encuentra en todas las culturas y en todos los tiempos de la humanidad, como una especie de fuerza creadora que permanece en la psique de los sujetos (1959: 11-12). Este crítico asocia la configuración del mito con la “aventura del héroe”; el cual se puede definir como el sujeto ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, 2001: 814). Asimismo, dentro del discurso literario, la aventura del héroe que constituye el espacio mítico es reapropiado por el autor en su esencia, para ser reelaborado y revisado a partir de la(s) ideología(s) que atraviesa(n) el texto (pág. 119).

El mito gestado por el héroe negativo ya no tiene la función didáctica de antes. De esta forma, el héroe negativo ha fisurado el horizonte de verdad social que anteriormente representaba el discurso mítico y las prácticas rituales. Esta aventura inversa narra un proceso de reinención de la identidad y de desmoronamiento de los monolitos que sostienen la hegemonía de una clase sobre otra. Ya no es el destino quien llama al héroe negativo, sino su angustia la que funciona como motor del viaje. “El desplazamiento espacial del héroe permite una profundización paulatina en la zona de aventura, la zona desconocida” (Montero, 2012, pág. 122).

Este proceso se caracteriza, en el caso del héroe negativo, significa la incapacidad para enfrentar las pruebas que se le van presentado en el camino. La imposibilidad muestra un sujeto que se reconoce sin vínculos con su comunidad o con su pasado. Es un forastero: “Un sujeto profundamente humano y, por ende, débil, que rompe con el modelo mítico del héroe” (Montero, 2012, pág. 128). Su cuestionamiento profundiza los recovecos oscuros de la subjetividad humana. “El carácter débil de la personalidad del (anti)héroe se asocia con lo congénito, la sangre materna y paterna le han heredado una casta poco gloriosa” (Montero, 2012, pág. 139). Es la metáfora de una metarreflexión sobre los relatos que dan sentido a un pueblo. Abre la posibilidad para el debate, a la vez que construye una imagen identitaria en trance.

El asesino serial

En cierta medida, debido a la violencia del alto capitalismo y a la profundización de las contradicciones históricas que lo atraviesan, el antihéroe clásico ha devenido en la figura del asesino serial. Sara González (2016), considera que la ficción contemporánea da cuerpo a un cuerpo en trance cuya subjetividad tiene que devorar las otras subjetividades. Por eso, pasó rápidamente de la literatura al cine, y luego a la televisión. El perfil del asesino en serie rompe los estereotipos moralizadores. Los vínculos que la criminalidad establece con la vida cotidiana

de los lectores – espectadores son los puntos en convergencia de un relato que ahonda en las conjeturas de un proyecto histórico que no ha podido cumplirse. Por eso, el asesino serial vive desgarrado:

[...] la relación que mantiene el asesino con su otro yo, es decir, sobre esa mítica idea de la dualidad en la que conviven dos opuestos en un mismo ser. Continúa Víctor Hernández-Santaolalla con el análisis del carácter dominante, carismático y persuasivo que presentan los asesinos en serie y cómo emplean dichas cualidades para convertirse en líderes sectarios y conseguir fieles seguidores (pág. 362).

Al ser generador de perturbaciones catastróficas, el asesino serial responde a un contexto específico. No es casual, entonces, que se halla popularizado rápidamente en Estados Unidos, o que la Industria Cultural se haya apropiado de su estatuto tan rápidamente para su promoción en el mercado internacional. Descubre un universo simbólico y psicológico que entre la enfermedad, la máscara y la alienación constituye un descendiente directo del nihilismo consumista de los días contemporáneos.

El perdedor

En los tiempos contemporáneos, el antihéroe ha mutado. Ahora su forma es la del perdedor. Ana María Amar (2001), asegura que esta figura “surge como notable dominante en la literatura hispánica de los últimos cuarenta años del siglo XX” (pág. 151). El núcleo de problemáticas de este personaje dramatiza las complejidades políticas, ideológicas y éticas de las sociedades neoliberales: “El perdedor es una figura atravesada por la historia de su tiempo, es el resultado de una coyuntura trágica y, a la vez, se constituye como tal por propia decisión, es decir, deviene perdedor a partir de una consciente elección de vida” (pág. 151).

Al ser el resultado de su propia voluntad, el perdedor es un personaje que no renegará jamás de sus convicciones. Resiste, trasgreda, subvierte la memoria colectiva y el universo simbólico que lo configura. Es la metáfora del fracaso de la historia oficial. Así da cuerpo al sentido de la derrota: articula la no necesidad del progreso como paradigma de la civilización. “La convicción es ese empecinamiento capaz de atravesar las condiciones más adversas, capaz de llevar a los antihéroes de estos relatos a la aceptación de la muerte, el olvido, la soledad, los márgenes” (pág. 153).

El perdedor renuncia a pactar, a negociar, a resignarse. El triunfo del perdedor, entonces, es no traicionarse. Proteico y adánico, reconstruye el mundo o lo aniquila; todo depende de la deriva de su pérdida. “Asumir el camino de los perdedores como única conducta ética posible, ser consecuente, persistir en el rechazo al presente de los triunfadores es una forma de resistencia, y de triunfo, de la memoria” (pág. 154). Arrasa el edificio institucional

gracias al silencio y a la sombra de su melancolía: su legado antiheroico, por tanto, consiste en no sucumbir al terror:

La derrota es entonces la dimensión de un triunfo ético-político: las citas que colecciona el protagonista de *Perder* es cuestión de método conforman un conjunto de máximas con las que se podrían identificar los héroes de muchas novelas del período. [...] *Perder* resulta así una forma de triunfo que ubica a los protagonistas más allá del sistema y les proporciona otra clase de éxito. Ser un antihéroe perdedor, formar parte de los derrotados garantiza pertenecer a un grupo superior de triunfadores: el de los que han resistido y fundan su victoria en la orgullosa aceptación de la derrota (pág. 155).

El perdedor cuestiona la corrupción del mundo. Su vigencia se proyecta en el desprecio de las representaciones autoritarias y dogmáticas. Por eso, su relato procura investigar, reinventar la memoria, dar voz a los fragmentos ocultos. Pierde su territorio, no tiene asidero, su patria es el exilio. La decadencia es su movimiento en el relato. Los perdedores “dramatizan un conflicto de imposible solución, cuestionan la desmemoria y la ausencia de reparación existente en el mundo real y se presentan, en tanto escritura, como discursos en los que sigue vigente la historia y la memoria de los vencidos” (pág. 163). Jorge Luis Borges, en este sentido, no se equivocó: la literatura es la historia de la infamia.

EL ANTIHÉROE MEDIEVAL EN EL LAZARILLO DE TORMES

ARGUMENTO

Tema

Mucho se ha especulado alrededor del autor de *El Lazarillo*. Alatorre (2004), siguiendo a otros autores, se aventura a atribuir la autoría de este libro a Alfonso Valdés:

La parte más llamativa de las “tesis” de R.N., o sea la atribución del *Lazarillo* a Alfonso de Valdés, no necesita comentarios prolijos. Esta atribución fue propuesta en 1976 por Joseph V. Ricapito, pero él se limitó a lanzar una hipótesis basada en intuiciones más que en pruebas, mientras que R.N. se ha propuesto no basarse sino en pruebas. El erasmismo de Alfonso de Valdés está, desde luego, fuera de toda duda. Aquí no hace falta prueba alguna. Bien pudo ser él el autor del inmortal librito. (Y si no fuera, mi interpretación, mi manera de leerlo, no variaría ni un ápice). Lo malo es que no hay un documento fehaciente que demuestre que así es (Alatorre, 2004, pág. 150).

Ante esta falta de pruebas, *El Lazarillo* tiene que seguir considerándose como una obra anónima, muy a pesar de los intentos o conjeturas por administrar una investigación que encuentre la llave para abrir las puertas de uno de los enigmas de la literatura universal de todos

los tiempos. “Es fácil de explicar la anonimidad del *Lazarillo*: tal fue la intención del autor” (Alatorre, 2004, pág. 151).

El tema principal de *El Lazarillo* es la crítica al poder institucional de su época —el Estado, la Iglesia, la organización social—, a través de un gesto paródico. Lázaro es el autor que se esconde bajo sus propias palabras. *Lazarillo*, el narrador, busca una relación con el mundo a través de la literatura. Lázaro nació en Tormes, provincia de Ávila. Sin embargo, es un huérfano y a partir de su orfandad plantea una serie de estrategias para ir a contracorriente:

El hecho de que el autor anónimo sea eso, un autor sin nombre, hace del texto del *Lazarillo* un hijo sin padre, o lo que dentro de una economía patriarcal es lo mismo que ser “hijo de muchos padres”: “la vida” de Lázaro es un compendio de facetas folklóricas y tradiciones populares conocidas por el público de la época. Lo que le pasa al texto le pasa a Lázaro, producto de la influencia de diversas “figuras paternas” (Fra Molinero, 1993, pág. 21).

De manera que, este anonimato huérfano hace de Lázaro el portador de una racionalidad en disputa con el orden dominante. Una subjetividad que está en transición: el itinerario de la Edad Media a la Modernidad. Fra Molinero (1993) considera que esta narración opera como un interrogatorio inquisitorial a la inversa, cifrado en la voluntad del individuo:

Si la Inquisición obligaba a algunas de sus víctimas a escribir o dictar en primera persona los actos de su vida, el *Lazarillo* se inscribiría como un original calco, una paródica subversión de un discurso normativo, el uso de la literatura de ficción para mofarse de un acto de poder. Así, Lázaro no sería un mozo de ciego “realista”, o un pregonero toledano de su época, sino excusa del autor frente al discurso ritual del poder (pág. 22).

Por tanto, Lázaro también participa de una cosmovisión medieval, cuya forma carnavalesca subvierte el orden institucional. La ironía del yo autobiográfico, de esta manera, se encuentra sedimentada en una cosmovisión popular que recrea los ritos del pasado y los actualiza para proyectar su inconformidad. Doble estatuto que hace del *Lazarillo* una aventura realista y verosímil de un pícaro del siglo XVI, y también la parodia subversiva del discurso autobiográfico dirigido a la Inquisición. La responsabilidad de Lázaro es una responsabilidad social: desenmascarar los problemas y los límites de la realidad circundante, a través de una ardid donde lo personal se hace hegemónico con respecto a una realidad mayor:

Desde sus primeros pasos, como mozo de ciego, hasta el final, como pregonero real y, de paso, del arcipreste, vemos a Lázaro de Tormes en un vertiginoso aprendizaje del oficio de criado, que culmina en la maestría del buen servidor. Como todo principiante, Lázaro debe pasar por duras pruebas y variadas enseñanzas con cada uno de sus sucesivos amos antes de llegar a dominar su oficio, pero, a diferencia de otros niños y muchachos dedicados a aprender tareas productivas, las repetidas durezas cotidianas no lo llevan al ejercicio de labores útiles, sino al arte del vivir parasitario. En este sentido, *Lazarillo* es el “anti-aprendiz” a quien cada amo da una lección imborrable de ocio, picardía y engaño. La peculiar visión de esta vida nos presenta de las fortunas y adversidades del personaje-narrador, para quien servir es un negocio basado en el ocio, el aprendiz de criado se nos muestra como la antítesis del hombre productivo (Lida, 1988, pág. 975).

Esta estrategia satírica, por ende, problematiza la temática central de *El Lazarillo*. De lo que se trata es de reconstruir una visión de la historia, pero desde las voces testimoniales de su radicalidad y su criticidad en oposición a la cultura oficial. Punto que, según Clara Lida (1988), podría denominarse como oficio de vivir:

En el recorrido por los distintos estamentos de este Lázaro tantas veces resucitado de hambres y descalabros, destaca la peculiar selección que el autor hace de los tres principales representantes de cada estado. Cada uno de estos tres tipos se convierte, en realidad, en la representación y en el paradigma del segmento más bajo de su clase, en la escoria de su estamento: el mísero ciego villano, el clérigo vil, el escudero famélico y degradado (pág. 977).

Gracias a las trampas, malos tratos y miedo por lo diabólico que Lázaro aprendió del ciego, éste jamás murió de hambre. Aprendizaje de iniciación que lo despejó de la ternura y de cualquier valor positivo, propio de un tiempo de crisis. No sorprende entonces que “Lázaro a manudo agradecerá las enseñanzas recibidas del ciego, aunque fueran inculcadas con sangre, y recordará a su primer amo como un maestro e, incluso, un padre capaz de apiadarse de él aun en medio de la crueldad” (Lida, 1988, pág. 976). Aprende de sus patronos, casi todos poseídos por la enajenación y marginados por su condición social y por su proceder moral, que no hay más hambre que sosegar, sino aquella que se consume en el seno de una sociedad asimétrica e injusta. “En la base de esta transposición de las normas están el engaño y la apariencia que trastocan la realidad y que, en adelante, son constantes de la vida del personaje” (Lida, 1988, pág. 981).

Tópico

De acuerdo a Antonio Gómez-Moriana (1980) el tópico nuclear de *El Lazarillo* es la subversión del discurso ritual. Esta novela reelabora un conjunto de elementos textuales preexistentes y produce una combinatoria que opera a partir de la negación. Así, reescribe las espontáneas o confesiones hechas ante los tribunales de la Inquisición:

Si afirmamos que el *Lazarillo* acepta realmente esa ideología del carácter diabólico de la pobreza, que justificaría éticamente la actitud de Lázaro frente al ciego, al tiempo que resolvemos el problema de su verosimilitud ética tendremos que caer en la cuenta de que, siendo también Lázaro un mendigo, no podía ser objeto estético según esa ideología. [...] su encuadramiento en un verdadero acto de confesión autobiográfica: el sujeto que lo enuncia –no aceptable en el marco de una autobiografía literaria de la época por no responder a las exigencias del decoro en vigor- quedaría legitimado por el juez que lo interroga (pág. 151).

Este ritual de la circunstancia inquisitorial, entonces, bajo la forma de la confesión, enuncia no sólo una requisitoria criminal sino una fuente de anécdotas folklóricas. Por tanto,

puede considerarse un discurso de no verdad. Su inautenticidad en cierta medida constituye una realidad viva. Este tópico, a su vez, guarda relación con la ficción de la Modernidad: guerra de “Lazarillo contra su amo y contra el hambre” (Guillén, 1957, pág. 274). Así esta biografía de carácter confesional se contrapone al reflejo alienante de la religión institucional. *El Lazarillo* es el fruto directo de una práctica discursiva autobiográfica, confesional y radical que se autocondena con el objetivo de calcar los desencuentros que lo rodean:

El nombre mismo de “Lázaro” es de suyo ya la condensación de todo un programa narrativo. No sólo por encarnar en los evangelios la pobreza del mendigo a la puerta del rico Epulón. Sino por la tradición artística que se hace eco de este motivo y que tiene su correlato lingüístico en las palabras de tan frecuente uso en *Lazarillo*, “lacerado”, “lacerar” y “laceria”, todas pertenecientes al léxico de la miseria. La elección de este nombre para designar al sujeto que instaura un discurso autobiográfico es pues al mismo tiempo una negación de tal discurso y la prefiguración anticipada de la fortuna del personaje, dado el horizonte de expectativa que crea en el lector. Con él enlaza muy bien como correlato el significado que Cros nos descubre en las anécdotas folklóricas (Gómez-Moriana, 1980, pág. 152).

De esta manera, en *El Lazarillo* se actualiza un correlato de la historia, o lo que podría denominarse la traslación de una individualidad y una identidad autobiográfica, cuyo lugar de enunciación desenmascara los juegos de la farsa, a la vez que folkloriza la historia o historiza la cultura popular. Artificio de ilusión que moviliza los fundamentos de la representación de la época. “La verdad es pues aquí pura verosimilitud” (Gómez-Moriana, 1980, pág. 153). Es decir, la relación sujeto, objeto y circunstancia se dirigen hacia un destinatario epocal, cuyo universo simbólico y cultural estaba en proceso de ahondamiento de la subjetividad. “Estos distintos grados de visibilidad del narrador, desde la presencia total hasta la (aparente) ausencia total, están relacionados con las modalidades que asume el tiempo en el relato” (Alatorre A. , 2004, pág. 202). Es decir, configura una estructura circular a tono con el advenir de la conciencia narrativa.

Trama

El *Lazarillo* está organizado en ocho secciones: un prólogo –que muchos especialistas en la picaresca española consideran el capítulo final del relato- y siete tratados. Como ficción autobiográfica, característico del discurso picaresco, diseña un itinerario vital. Aspecto teatral que, por otra parte, Michael Iarocci (1995), define como alegoría. Una farsa moralizante que gracias al horizonte de la picaresca adquiere una riqueza incontrastable. “Precisar la dimensión alegórica de *La vida de Lazarillo de Tormes*, esbozar las repercusiones de ésta en la crítica reciente, y sugerir un nuevo antecedente alegórico –si no modelo, sin duda intertexto” (pág. 328), son procedimientos ineludibles para aproximarse a la trama de esta novela:

Parodia, desacralización, subversión, desmitificación: éstos son los términos que con más frecuencias se aplican al *Lazarillo* y, al señalar su relación con el teatro alegórico, me sumo a

aquellas interpretaciones “simbólicas” que he resumido antes. Mas habría que comentar sobre el mecanismo textual que conduce, por una parte, a la casi unanimidad crítica respecto al carácter paródico de la obra frente a determinados sistemas simbólicos (el caballeresco, el religioso, el humanista) (Iarocci, 1995, pág. 336).

El diseño alegórico de la trama subraya una línea fructífera de interrelación textual capaz de concebir la metáfora global de una época convulsa. Lo que, de cierta forma, permite explicar la combinatoria de elementos dispares provenientes de una circunstancia concreta:

Es decir, que no se concibe la alegoría como un estado definitivo, sino como un conjunto de variables que son parte de un continuo. No se trata, pues, de términos absolutos; cuanto más “poseídos” parezcan los personajes, cuanto más se reduzca la acción al progreso o a la batalla, y cuanto más se acerquen las imágenes “ornamentos” simbólicos, más alegórico será el texto en cuestión. Y esto es así precisamente porque cuanto más se conformen estos elementos a lo obsesivo, líneas y jerárquico, más parecen realidades trascendentes o inmutables: el referente, por excelencia, de la alegoría tradicional (Iarocci, 1995, pág. 331).

Así, la trama del *Lazarillo* se organiza como si fuese una alegoría. La historia de *El Lazarillo* es la metáfora del hambre, pero también de la aniquilación del porvenir. Alegoría híbrida que no distingue entre lo real o lo imaginario, y que escenifica y encarna los requiebros de un proceso complejo de interacción entre la realidad y las abstracciones de la cultura medieval. Por tanto, el supuesto esquematismo de sus personajes, “en términos del modelo de Fletcher, son símbolos que definen una posición dentro de una jerarquía. Se trata en este caso, de la jerarquía social por la que pretende trepar *Lazarillo*” (Iarocci, 1995, pág. 332). Así, los distintos episodios siguen una línea continua de progresión y desarrollo:

Esa pretensión, acción unidireccional, remite, sin lugar a dudas, al paradigma del *progreso*, que – recordemos- es una de las piedras de toque formales de la alegoría. Es más, la acción del *Lazarillo* cumple con la definición casi al pie de la letra: la progresión de episodios es decisivamente lineal y, mediante las simetrías de las situaciones inicial y final, incluye –con buena dosis de ironía, desde luego- el tópico de la vuelta a un lugar mejorado. El relato también parece corresponder a lo que Fletcher denominaba “alegoría moderna”, merced a la bajeza de algunos asuntos y la situación restringida en la que se encuentra Lázaro al final de la obra (Iarocci, 1995, pág. 332).

La trama, en este sentido, supone un ascenso vertiginoso desde el fango y el estercolero hacia una distinción social más cómoda capaz de proveerle seguridad. Entre las distintas escenas que tejen la trama de esta novela valen mencionarse: ayudante y discípulo del ciego, la profecía del vino, el toro de piedra, la venganza del poste, la vida junto al clérigo, etc. “Es la interacción de las partes lo que crea la nueva totalidad” (Gómez-Moriana, 1980, pág. 134). Por tanto, se puede considerar a *El Lazarillo* “un extraordinario entretejimiento de motivos, de trayectorias de sentido” (Guillén, 1957, pág. 264).

La intención alegórica de la trama, en síntesis, ponen en juego varias simultaneidades polisémicas que connotan varios niveles de reflexión para pensar la actualidad de la picaresca y su función política. La clave alegórica polemiza con la el humanismo renacentista. “A la luz de semejantes datos sorprende poco la estrecha relación entre las alegorías moralizantes que se escenificaban y las implícitas en la *Vida* que relata Lázaro” (Iarocci, 1995, pág. 335). Este personaje solitario, a través de la sucesión episódica, no busca educar, pero tampoco niega al lector esa posibilidad. Figuración que, además, se realiza en un vocabulario específico, que “funciona como una parodia sorprendentemente mordaz del asunto” (Iarocci, 1995, pág. 336).

CRONOTOPO

Escenario

Siguiendo a Julia Domínguez (2011), lo interesante del libro es la interpelación constante que el narrador hace al espacio. Por eso lo recuerda con mucho detalle y lo valora como si de éste dependiera su existencia autobiográfica. Procedimiento narrativo que no es casual: “El conocimiento directo del entorno por medio de la experiencia enlaza con la importancia de la perspectiva y el reconocimiento de la existencia de otras formas de ver la realidad que comenzaban a ser práctica habitual en los inicios de la Edad Moderna como consecuencia de la expansión geográfica y los avances científicos” (pág. 260). Así en la literatura renacentista española el protagonismo del territorio constituye una imagen en expansión, debido a que hace legible una reflexión sobre el lugar del ser humano en el universo, en diálogo con el proceso de desacralización de la realidad por medio del antropocentrismo.

Esta memoria del espacio que prolifera en las distintas artes durante el Renacimiento imagina el misterio de la distancia o el misterio de la proximidad por medio de una transformación de la manera de habitar el mundo. El espacio medieval había estado circunscrito para el despliegue de la voluntad divina, mientras que el nuevo espacio se abría hacia la experiencia de la voluntad humana, que en el caso de Lázaro restituye su propio horizonte de sentido:

El espacio creado por Lázaro es el producto de los desplazamientos que en dicho espacio se despliegan. Como si de un mapa se tratara, su narración se convierte en una suerte de escritura cartográfica donde el pícaro sitúa su vida en una trayectoria espacial cuidadosamente dibujada mediante la inclusión en su narración de aquellos lugares claves para la explicación del caso. La selección y omisión de determinados enclaves en dicha trayectoria son el resultado de lo que el narrador ha elegido percibir y es también producto del sometimiento a los intereses y fines por los que escribe su misiva. El que Lázaro recuerde los lugares con mayor o menor detalle se debe a la valoración y significado añadidos en el proceso de formación del mapa cognitivo y a la situación actual de desengaño y alienación desde la cual el pícaro narra su pseudo-autobiografía. Tras sus acciones se esconde el proceso de elaboración y manipulación del mapa cognitivo de los lugares en los que transcurre su vida y que influyen en la disposición espacial de la narración e intervienen en el tono y el estilo que el narrador quiere dar a su historia (Domínguez, 2011, pág. 261).

La contraposición de conciencia y espacio que acontece en el relato da la pauta para entender la importancia de la exterioridad, durante un proceso que buscaba configurar una nueva racionalidad apropiada para la emergencia del discurso de la razón de la Modernidad capitalista. “El espacio del pícaro es el resultado de un conflicto permanente entre el poder que Vuestra Merced ejerce sobre su texto y la resistencia del pícaro a ese poder por medio de su defensa” (Domínguez, 2011, pág. 262). Así la descripción del espacio es muy detallada, pues tiene que recrear la trayectoria de la palabra como si fuese un transcurrir en el tiempo. “La habilidad del pícaro para orientarse, recorrer itinerarios y planificar desplazamientos a naves del espacio está estrechamente relacionada con el mapa cognitivo o mental” (Domínguez, 2011, pág. 262).

La construcción espacial, entonces, conjuga una serie de imágenes cuya escritura suscita una forma de representación perspectivista, mirada propia de la visualidad moderna. “La legibilidad, por lo tanto, es importante en el proceso de orientación y en la creación de imágenes mentales del Lázaro narrador” (Domínguez, 2011, pág. 264). Esta traducción pormenorizada del territorio, agradable para los lectores debido a que reconstruye su lugar de enunciación, revela el secreto de la piedra cuya cifra de índole irreductible contiene la clave para la subjetividad del narrador. Por ejemplo, el lugar donde Lázaro nació nunca es el mismo lugar:

La importancia del lugar en este episodio de la vida del pícaro es igualmente simbólica por la conexión entre la universidad de Salamanca y el inicio de la educación del pícaro. De la misma forma y en conexión con el valor educativo de la ciudad, el puente sobre el río Tormes posee una serie de connotaciones que marcan una diferencia en la manera en la que Lázaro empieza a percibir el mundo que le rodea. Atravesar el puente sobre el río que le vio nacer es símbolo de la pérdida de la inocencia del niño y de la separación de su madre, lo que marcará el trayecto motivado por la ansiada llegada a buen puerto. Ese puente, altamente legible por la imagen mental que ha suscitado en el pícaro, delimita la distancia entre el lugar que lo vio nacer y los lugares que le quedan por recorrer en su trayectoria, entre el mundo rural y el urbano (Domínguez, 2011, pág. 265).

En síntesis, los distintos espacios presentes en *El Lazarillo* son los continentes de un valor simbólico en constante reinvención. A partir del lugar, Lázaro construye su subjetividad, en la medida que marca las coordenadas que organizan su experiencia individual, social y cognitiva. “A través de esta experiencia Lázaro se da cuenta de su soledad en el mundo, idea que recuerda el consejo de su madre de valerse por sí mismo” (Domínguez, 2011, pág. 266). Además, la metáfora del ciego guiado por su lazarillo implica una forma particular de vivir la memoria y enfrentar la soledad. La condición humana, entonces, sólo es posibilidad a partir de la movilidad espacial, pues no es una cosa lo que existe, sino un cuerpo.

Tiempo narrativo

En palabras de Claudio Guillén (1957), la disposición temporal de *El Lazarillo* es “la clave de la composición novelesca” (pág. 267). El transcurso del tiempo en esta novela ocurre de manera hablada gracias a la participación del narrador protagonista. La experiencia vital de Lázaro, llena de contradicciones y aventuras sin par, obedece a una voluntad imaginaria que profana la temporalidad inmóvil, quieta, de la Edad Media: “por tratarse de una obra renacentista, compuesta en una época en que la confesión de tipo agustiniano o introspectivo era del todo concebible, la autobiografía de Santa Teresa, que fue escrita por mandato de su confesor” (pág. 269). De ahí que, esta confesión haga del engaño, la sospecha y el disfraz una estrategia de ardid para intensificar la forma del tiempo:

El autor-héroe se esclarece, se reconstruye, se afirma a sí mismo. No dice, por ejemplo, “nacé en el río” –perfilado bien un acontecimiento remoto, destacando el lejos de un cuadro narrativo–, sino “me puedo decir nacido en el río”. El haber nacido en un río es atributo de quien, para aclararse a sí mismo, compone una “relación”. Lo narrado queda referido al ser del narrador. Y el *Lazarillo*, por tanto, más que un relato puro, es una “relación” o informe hecho por un hombre sobre sí mismo (pág. 271).

De esta manera, podría hablarse de una especie de presentismo del pasado, es decir, un pasado que está sujeto a nuevas valoraciones de acuerdo a las necesidades de actualización sugeridas por el presente desde el que se narra. Lázaro regresa la vista atrás, mira su pasado y su mirada transmuta todo lo que toca. “El hombre madura, Lázaro, reúne en sí las conclusiones que el muchacho, Lazarillo, sacó de sus experiencias” (Guillén, 1957, pág. 271). La sucesión de escenas que acontecen en el relato da cuenta de un proceso de desengaño.

El centro de gravedad de esta trayectoria temporal se sitúa en una biografía de lo discontinuo: el fluir de la conciencia subjetiva más allá de coincidir con la memoria del narrador, perfila y matiza el acontecimiento pasado a través de una estrategia de distanciamiento que le permite mirarlo todo desde una retrospectiva crítica. “Todo sucede, por lo tanto, como si una memoria, penetrando en sí misma, sacase a la superficie unos elementos básicos y luego los desenvolviese en el tiempo, a lo largo de una duración unilinear” (Guillén, 1957, pág. 272). Hecho que por otra parte no reduce la potencia y la duración del relato. El narrador se proyecta en el tiempo con el propósito de interrogar los límites de una sensibilidad histórica.

No obstante, este tiempo está en diálogo con el tiempo lento del sufrimiento humano: una suerte de tiempo del desconsuelo. “En ningún otro momento del relato van tan estrechamente ligados el contento y el descontento, el hambre y la ilusión, la esperanza y la espera. Las horas se suceden lentas y desesperantes” (Guillén, 1957, pág. 275). De esta forma, a través del destino adverso, Lázaro ha acumulado recuerdos, instantes, fragmentos de memoria, lecciones del pasado. Gracias al crisol de su voluntad, el tiempo narrativo diversifica los

acontecimientos de su vida. Aunque en apariencia se entregue al azar, al caos y a la casualidad, su existencia se atenúa entre las recapitulaciones de una voluntad que se niega a olvidar y el deseo intempestivo de reinventarse a sí mismo. De esta manera, el tiempo es una materia que el narrador moldea con sus manos para encauzar la ambigüedad: “Lázaro está o existe en el tiempo, pero sabe qué persona ha logrado hacerse a sí misma en la medida en que ha podido superar la conciencia, temporalmente experimentada, del existir urgente e inmediato” (Guillén, 1957, pág. 279).

Ritmo

El ritmo acelerado de esta novela, a manera de un relato cinematográfico, proyecta un transcurrir subjetivo en diálogo con la experiencia histórica. Ritmo que, además, singulariza tres planos temporales de una manera original. “En el *Lazarillo* estos tres planos poco a poco se reducen a dos, pues al final Lázaro es simultáneamente persona central de la novela y narrador de ella” (Guillén, 1957, pág. 272). Esto es posible porque tanto el tiempo histórico o cronológico como el tiempo del relato obedecen al itinerario del tiempo psicológico, único interés del narrador. No es casualidad que, “el sentido de la temporalidad irá unido, por lo general, a determinados instantes de sufrimiento” (Guillén, 1957, pág. 273). Por tanto, en *El Lazarillo* predomina un ritmo interior, desde el cual se focaliza el relato:

El narrador se limita deliberadamente a tres escenas primordiales: el episodio del jarrazo, el de las uvas y el de la langosta. Tres episodios que son como hitos o señales en el aprendizaje de Lazarillo. Desde su propio tiempo personal, Lázaro sólo incluye en su relación los momentos de iluminación interior con los que aún se identifica. Y el carácter de cada iluminación está claramente explicado. En lo que toca, por ejemplo, a la astucia –cualidad imprescindible–, el narrador revela de antemano su propósito [...] Y al final del episodio Lázaro expresa en otro aparte –situado esta vez en el pasado– las conclusiones oportunas (Guillén, 1957, pág. 274).

Se puede deducir entonces que este ritmo permite la rotación de las focalizaciones y los desplazamientos de perspectiva del narrador. Ritmo variable, vago, que se caracteriza por poner acento en la experiencia personal del narrador. “La supresión de la cronología pone claramente de manifiesto el eclipse de la emoción principal en que se fundaba la conciencia del tiempo” (Guillén, 1957, pág. 276). En medio de un ambiente de persecución, el ritmo subjetivo que predomina contorna el sentido de identidad del personaje, al procurar delimitar su mutabilidad temporal: en cada escena, en cada momento, Lázaro es otro, pero nunca deja de ser el mismo. Gracias a este ritmo:

El Lázaro narrador juega a aparecer, desaparecer y volver a aparecer en el tablado de su texto. Es un personaje que está ahí y no está; que de pronto se hace presente junto a su hermano menor, el Lázaro protagonista, para en seguida esconderse detrás o dentro de él. Las marcas visibles de su presencia son de muy diversa índole, y su visibilidad es mayor o menor. [...] El Lázaro

protagonista es, como sabemos, un gran pensador, evoca continuamente esas meditaciones (Alatorre A. , 2004, pág. 202).

Por tanto, el ritmo permite una serie de transiciones que, en cierta forma, hace operativo la sucesión de un tratado a otro, que está en diálogo con una formación subjetiva particular. “La transición no sólo se da, pues, en el nivel del contenido, sino también en el de la técnica narrativa. Lo que sigue será una escena” (Alatorre A. , 2004, pág. 204). En otros términos, crea un relato iterativo, donde cada escena se relaciona con la otra, a manera de un juego de ajedrez que crea una experiencia temporal signada por una duración ambigua y que suspende la racionalidad histórica y teleológica con el propósito de inventar una forma de experiencia singular para el lector.

PROTAGONISTA

Extracción social

Edmond Cros (1977), asegura que las estructuras sociales presentes en la novela *El Lazarillo* presuponen la existencia de un referente estructural cuya dimensión histórica no ha perdido actualidad con el paso de los años. Los distintos niveles semánticos construidos en el texto configuran la visión de un mundo no uniforme, mucho menos perfecto; por el contrario, develan el eco referencial de una lucha dialéctica:

[...] cuando se profundiza esta vía de aproximación, teniendo en cuenta la dinámica de la narración, observamos que todos estos vocablos (*sutileza, buenas mañanas, Dios, saber, demonio, Espíritu Santo*) constituyen un sistema en el cual se organizan unas relaciones de concordancia y de oposición complejas. Notemos más especialmente que en el *Lazarillo de Tormes* el saber es privativo del ciego antes de que venga a ser, mucho más tarde, una cualidad propia del Lazarillo (pág. 81).

Por tanto, sale a la luz la extracción social del narrador marcada por esta primera característica: el vacío de conocimiento. Así la condición de miseria, analfabetismo, explotación del que proviene se constituye como una instancia de disputa social, cuya sola alusión supone un buceo a las profundidades de una época cruenta. A nivel del paradigma del texto, los conceptos que se despliegan tienen que ver directamente con una presencia intelectual cuya apropiación significará la posterior consolidación de Lázaro. A pesar del infortunio, sin ese conocimiento Lázaro hubiese estado lejos de ser quien fue.

Hecho que también postula la heterodoxia de su marginalidad, pues su apropiación es una negociación entre su destino histórico y las condiciones de posibilidad que se le fueron presentando a lo largo de su vida. Además, inaudito en la medida que ciñó una manera extraña para la época de vivir la experiencia cognoscitiva, más aun tratándose de la clase popular:

Se puede considerar como confirmación de la existencia de esta reversibilidad de conceptos la manera como funciona, en el mismo texto, la dialéctica de las tinieblas y de la luz. [...] el diálogo indirecto entre el ciego y la madre de Lazarillo, y las palabras que ésta dirige a su hijo cuando se despiden describen unas relaciones idílicas de un amo y de un criado que nos remiten, de manera evidente, a lo que será una realidad contrapuesta con arreglo a lo que se dice en aquel momento (Cros, 1977, pág. 82).

La dialéctica del amo y del esclavo como forma de contraposición del relato marca el devenir de una subjetividad en conflicto. Amo y esclavo se articulan en la metáfora de la oscuridad y la luz para remitir una llama que oscila entre el desprecio y la fascinación que siente el pueblo con respecto a las élites medievales:

En la sociedad cristiana medieval el pobre tiene necesidad del rico para sobrevivir pero el rico tiene necesidad del pobre para comprar su salvación; en esta sociedad en donde los campos de lo sagrado y de lo profano se intrincan estrechamente y en donde se supone que la organización de las estratificaciones sociales procede de la voluntad divina, la caridad ejecuta la función de una fuerza reguladora de las impulsiones sociales (Cros, 1977, pág. 83).

Relaciones sociales asimétricas que evidencian no sólo formaciones ideológicas sino el proceso de transición de estructuras económicas tradicionales a estructuras económicas proto-capitalistas. De esto dan cuenta las reservas de mano de obra barata, las transformaciones urbanas, así como el surgimiento de una clase heterogénea de forasteros sin oficio que integraría el lumpen europeo, y entre los que se cuenta con vagabundos, criminales, mendicantes, etc.

En este contexto, “la *satanización* del pobre, que me parece funcionar en el *Lazarillo de Tormes*, transcribe pues, en varios planes y niveles sucesivos unos cambios de estructuras económicas que producen a su vez unas inversiones de valores ideológicos y ciertos fantasmas colectivos de miedos y temor” (Cros, 1977, pág. 83). En síntesis, Lázaro representa a una extracción social no solo marginal sino residual, y por ende supone la amenaza y el peligro latente al orden instituido.

Carácter

Para Didier Jaén (1968), la ambigüedad moral de *El Lazarillo* constituye un punto culminante del carácter del protagonista. En apariencia, Lázaro va de equívoco en equívoco debido a que consume el sentido satírico en una compleja obra de arte:

Tal vez, una de las características del *Lazarillo* que en forma más sobresaliente contribuye a oscurecer o, por lo menos, complicar su sentido moral es esa combinación de arrogancia y compasión que caracteriza el estilo de la obra. [...] Es esta característica, también, uno de los elementos que más contribuyen al valor literario del *Lazarillo*, presentándonos la complejidad de una personalidad individual, más que la esquematización de un punto de vista ideológico. Sin embargo, esta misma complejidad es la que se ha prestado a interpretaciones erróneas, según mi opinión, del sentido moral de la obra (pág. 130).

Es decir, la ambigüedad moral es posible porque acontece en un individuo singular y no en un personaje colectivo. Lázaro es la tensión de una época compleja: su personalidad se debate constantemente, está en un continuo devenir. Del muchacho ingenuo, compasivo, bondadoso, a través de experiencias capitales de egoísmo, falsedad y avaricia, se convierte en un adulto abyecto, cuya condición moral se ha degradado por completo:

Las posibilidades de desarrollo moral de Lazarillo quedan truncadas en el adulto que se convierte en un redomado bellaco. Sin embargo, estas interpretaciones que condenan al Lázaro adulto a una absoluta degradación y ceguera moral ignoran o disminuyen la importancia del hecho de que en el Tratado III se expresan muy claramente los sentimientos de compasión y simpatía de Lázaro, no sólo de Lazarillo, ante la pobreza y vanidad del escudero (Jaén, 1968, pág. 131).

Sin embargo, a pesar de la lozanía y juventud que desarrolla, una leve marca de tristeza sobrevive en él. De ahí que esta crítica mordaz y compasiva revele un padecimiento ético y metafísico que instaura una profunda meditación sobre el sentido de la vida. Gracias a la ironía sutil que despliega eleva una representación realista de un proceso de configuración psicológica del personaje, que en cierta manera refiere al proceso de configuración psicológica del mismo autor. “La técnica autobiográfica de la obra hace imposible distinguir entre el autor y su personales, más cuando aquel [...] se ha mantenido en el anonimato” (Jaén, 1968, pág. 133). Por tanto, esta psicología está mediada por varias máscaras textuales que combinadas delatan un pasaje problematizador de la vida del ser humano:

El autor se mete dentro de su personaje para ver el mundo y las cosas desde su perspectiva y, más importante, reaccionar, sentir y expresarse como su personaje lo haría. He aquí la base de la unidad, complejidad y novedad de la personalidad de Lazarillo o Lázaro de Tormes. En la complejidad del protagonista y su perspectiva se encierran el sentido artístico y moral de la obra, los cuales constituyen, así, elementos inseparables dentro de la creación literaria (Jaén, 1968, pág. 134).

En síntesis, el carácter psicológico de Lázaro se reconfigura permanentemente, debido a que sitúa una crisis de subjetividad: una razón práctica que niega los horizontes de posibilidad de la razón teológica. La metáfora de la degradación moral, en este sentido, instituye una sensibilidad en trance que, por medio de la imagen del mundo moderno que emerge, no está en condiciones de restituir la máxima de una individualidad, cuya coherencia ética o incoherencia proyectan los movimientos de tensión de una realidad histórica atravesada por la duda, la profecía, y una naciente fe en el progreso.

Simbología

Uno de los aspectos fundamentales que construyen la dimensión simbólica de *El Lazarillo* es la problemática racial que subyace en el texto. De acuerdo a Fra Molinero (1993), en *El lazarillo* puede apreciarse un proceso de marginación social. El personaje del negro Zaide, su padraastro, le permite al protagonista descubrir la trama abyecta que se da entre la verdad oficial y la estructura social. “Mediante la faceta del miedo al hombre negro el narrador adulto establece una falsa coartada para justificar el deseo de no verse identificado con un ser perteneciente a una clase marginada” (pág. 20). Lo que significa que la sociedad española del siglo XVI era un mundo dominado por un sistema racial que impuso la primacía del blanco mediterráneo sobre las otras etnias, y cuyas raíces se remontan a los siglos de la Reconquista, y también al proceso de colonización – evangelización de América en esa época.

De cierta manera, Zaide configura un espacio que el narrador quiere marcar como perteneciente al pasado, una época de la que el narrador – adulto quiere distanciarse, debido a que supone que ya ha superado esta faceta. Lo negro se recrea como un espacio de lo anónimo, lo irracional, la brutalidad:

La diferencia entre el narrador, Lázaro, que es ya adulto, con personalidad propia, y la persona objeto de su narración, el propio Lázaro, pero de niño, es la base de comentarios y reacciones ante la fugaz pero decisiva presencia de un esclavo negro en el hogar infantil del protagonista. Como hombre su época, el pregonero Lázaro tiene a los negros en una consideración muy baja. Cuando recuerda, sufre una mezcla de agradecimiento y vergüenza. Por ello refiere la aventura amorosa de su madre y este hombre negro a través del filtro del lenguaje eufemístico. (Fra Molinero, 1993, pág. 21).

Hecho que también traduce los conflictos de las clases populares de la época. Sólo en la miseria, de cierta manera, la matriz racial no impone una manera de comportamiento. De ahí que la madre de Lázaro haya mantenido una relación con un esclavo. Aun así esta unión es “fuente de oprobio” (Fra Molinero, 1993, pág. 22). Prejuicio racial generalizado en la época, y que expresa los miedos y las actitudes concretas que asolaron a las mentalidades, cuyas conveniencias prácticas prefiguraron un conjunto de relaciones que proyectan las normas sociales vigentes. Al final de cuentas, “la piel negra era un estigma social en el Siglo de Oro español” (Fra Molinero, 1993, pág. 24). Estigma que conjuga una suerte de no reconocimiento de la violencia de la Conquista, a la vez que muestra las contradicciones del sistema. Por un lado, el mercado negrero le permitió al Imperio español consumir su proyecto de explotación; mientras que por otro lado, hizo del negro y también del indio los depositarios de su desprecio, en la medida que éstos eran los espejos oscuros, demoníacos, de su práctica histórica:

El color de la piel, en la España del *Lazarillo*, era una marca de diferencia social. En el caso de Lázaro y su hermanastro, el primero está obsesionado por marcar esa diferencia a través de la anécdota y el lenguaje que la acompaña. La arbitrariedad con que el hijo de Zaide se asusta de su padraastro es la arbitrariedad de la metáfora racial misma. [...] Señala la ficción de que las

diferencias raciales son algo inherente y natural, y no una categoría social que necesita ser afirmada constantemente a través de una ideología y unas instituciones, como lo era la esclavitud del siglo XVI. La literatura española abrazó esta anécdota con extremado gusto, repitiéndola, convenciéndose autores y lectores de que “era verdad” la necesidad de sentir miedo a los negros (Fra Molinero, 1993, pág. 25).

Metáfora racial que, por otra parte, implica una problemática de relaciones humanas que niegan al otro cultural un estatuto de iguales y lo circunscriben a la animalidad explotable. Por eso la ideología racista se presenta como la ideología de la normalidad cotidiana que reduce al negro al peligro. “Lázaro, por su parte aprende la lección: las palabras cambian de significado según quien las pronuncie. Lázaro se reafirma en la idea de su superioridad racial como blanco reduciendo el color de la piel de su hermanastro a una condición moral, un defecto” (Fra Molinero, 1993, pág. 25). La realidad del blanco, entonces, resulta irreductible a la realidad del negro, es decir, prácticamente el negro no existe, ocupa el lugar de lo invisible, “está condenado a desaparecer” (Fra Molinero, 1993, pág. 27).

EL ANTIHÉROE DE LA MODERNIDAD CAPITALISTA

ARGUMENTO

Tema

A pesar que muchos han considerado a *Bartleby, el escribiente* (1856) como una obra menor de Melville, su importancia radica por la visión desoladora y nihilista de la condición humana que se niega a ser reducida a la burocracia capitalista. En este sentido, Bartleby puede ser considerado fácilmente como un “anarquista de la imaginación” (Lozano, 1997). Por eso, su mirada es la de un niño que mira con fascinación el paso de los días, instante por instante, gramo de polvo a gramo de polvo, mientras renuncia a todo y resiste a todo. Ha sobrevivido a la infancia y eso le basta. Su mirada construye una obra sorprende que aborda los problemas de la sociedad contemporánea, a pesar del transcurrir inerte y vacío de los días:

En la segunda década de este siglo, Franz Kafka inauguró una especie famosa del género fantástico; en esas inolvidables páginas lo increíble está en el proceder de los personajes más que en los hechos. Así, en *El proceso* el protagonista es juzgado y ejecutado por un tribunal que carece de toda autoridad y cuyo rigor él acepta sin la menor protesta; Melville, más de medio siglo antes, elabora el extraño caso de Bartleby, que no sólo obra de una manera contraria a toda lógica sino que obliga a los demás a ser sus cómplices (Borges, 1997).

A partir de este personaje, Melville sugiere un mundo no explorado, pero que se encuentra emplazado en la cotidianidad. Quiere revelar la verdad de la condición humana y adentrarse a la sensibilidad y la inteligencia de los lectores, por medio de un juego de

situaciones límite. A pesar de la indiferencia que proyecta, su entusiasmo plano inquieta debido a que discurre la obsesión a manera de un rigor para imaginar, en diálogo con la obra de Hawthorne. Además, es una obra que no se remite a la biografía del autor –característico de las novelas sobre viajes marinos–, sino que se realiza como ficción pura. Experimento narrativo que supuso además un fracaso editorial en pos de la experimentación de la escritura como punto culminante de la realidad escrituraria:

Ahora bien, ¡cuánto se puede aprender de la soberbia de este artista estadounidense! Se puede aprender de las cincuenta o las sesenta páginas [...] aquellas en las que Melville, el poeta de *Las islas encantadas*, habla de la nueva literatura americana y plantea con lucidez el dilema terrible que acecha a todo escritor, que es el dilema de Hamlet, modelo del que emana una parte de Bartleby (el otro podría ser el príncipe Mishkin de Dostoievski). Se puede aprender hasta de sus mismos errores, de sus carencias. Lo importante, al final, escriba en “oir dentro” la voz única de Melville (Luis de Juan, 2003, pág. 45).

Dilema que, en el caso de Bartleby, lo lleva a sortear la más implacable de las injusticias, aquella que se justifica por la razón económica. Él escuchó tanto dentro de sí, que se ha separado del mundo. Bartleby es la isla y el naufrago en simultáneo. No espera a nadie. Su propósito sólo él lo conoce, o, al menos, está a la saga de su próxima revelación. O como escribió Jorge Luis Borges (1997), “Bartleby es más que un artificio o un oficio de la imaginación onírica; es, fundamentalmente, un libro triste y verdadero que nos muestra esa inutilidad esencial, que es una de las cotidianas ironías del universo” (pág. 2).

Tópico

En cierta manera, el Bartleby de Herman Melville constituye la épica del héroe negativo. De acuerdo a Alex Gasquet (2010), este tipo de antihéroe se entiende como “una serie de protagonistas de construcción psicológica compleja que, empujados por las circunstancias, combaten el mal mediante el crimen y así terminan multiplicando la violencia”. (pág. 13) Tal complejidad se debe a los cambios y rupturas políticas y económicas ocurridas en Occidente en el siglo XIX. Otra característica de este tipo de antihéroe es la ambigüedad de sus acciones que provoca que los lectores no puedan identificarse francamente con éstos. “El lector reconoce sus virtudes pero estas se encuentran mancilladas por la violencia y la ambivalencia” (pág. 20). Además, Bartleby es un héroe negativo debido a que vive la angustia de la vacilación:

Los héroes negativos dudan y vacilan pues son el resultado de complejas circunstancias que ponen a prueba sus cualidades morales iniciales. Los héroes negativos son en primera instancia personajes positivos, pero debido a las circunstancias excepcionales en las que deben evolucionar –dobleados por malentendidos, confusión, venialidad y traición–, arrojan una composición ambigua y múltiple, lejos de la unicidad del héroe positivo. Su ambivalencia moral está vinculada con su identidad “defectuosa”, lo que lleva a interrogarnos sobre cuál es la auténtica identidad de estos héroes de frontera (pág. 24).

Esta transición de lo positivo a lo negativo se aprecia, por ejemplo, en el hecho que en un inicio Bartleby a pesar de su extrañeza desempeña sus funciones diariamente sin ningún contratiempo. Sin embargo, esta situación inicial variará con solo una frase: “preferiría no hacerlo”. Frase que a su vez, a medida que sea pronunciada por el protagonista lo llevará a situaciones límite, hasta terminar reducido al manicomio, lugar de conmoción donde la racionalidad en apariencia enajenada es apartada de las razones prácticas para no trastornar la estructura económica y simbólica vigente:

Quando el jefe de la oficina le encarga ciertas tareas, Bartleby responde sistemáticamente aquella frase: "Preferiría no hacerlo". El desconcierto del jefe no puede ser mayor, porque el desempeño del escribiente a su cargo es impecable, excepto que a veces se niega a hacer algo que se le pide. Elige. Hay algunas tareas que sí, otras que no. No toma una actitud rebelde, no protesta ni es irrespetuoso. Simplemente hay cosas que no quiere hacer y lo manifiesta serenamente (La Nación, 2015).

La turbación que provoca a la burocracia institucional no encaja. Más aún en su época. Esta resistencia pasiva es una forma de reflexión-acción que condensa lo ilegítimo, pero también la apuesta pro-revolucionaria. Sin embargo, su propuesta es el vacío, la caída sin fin, el viaje sin ruta o camino de por medio. “La porfía demencial de Ahab y del escribiente no vacila un solo momento hasta llevarlos a la muerte. Pese a la sombra que proyectan, pese a los personajes concretos que los rodean, los dos protagonistas están solos. El tema constante de Melville es la soledad; la soledad fue acaso el acontecimiento central de su azarosa vida” (Borges, 1997).

Trama

La trama de *Bartleby, el escribiente* podría considerarse como un poema “en favor del silencio” (Dalmau, 2000). Sin saber cómo, y a pesar de todo, el protagonista se sobrepondrá a la contingencia material de la vida. En alguna parte profunda de él, se siente feliz. La profunda negación que siente por el mundo es trágica y radical: “la que encarnó aquel oscuro oficinista de Melville que eludía toda responsabilidad escudándose en la memorable frase: “Preferiría no hacerlo” (pág. 40).

Sin embargo, esta aparente pasividad es mucho más compleja de lo que aparece, pues en su subsuelo palpita una propuesta de afirmación por la libertad del individuo, incluso en tiempos cuando supuestamente no deben hacerse preguntas o tomar posiciones extremas como las que hizo. Hecho que años después le serviría a Enrique Vila-Matas para interrogar el estatuto de la institución literaria: “Bajo la sombra de Melville, sí, pero también a la estela de Celan, Vila-Matas nos recuerda con oportuna inteligencia que sólo desde la lucidez del No la literatura del

futuro podrá ser instrumento afirmativo de comunicación” (pág. 40). Un resumen de la trama podría ser este:

Más triste y dramático, Bartleby resulta igualmente inconcebible. La historia es harto conocida. Un abogado de Wall Street obtiene un cargo en la Suprema Corte de Nueva York y contrata un tercer escribiente, al que ubica en su propio despacho. Bartleby, el amanuense en cuestión, al principio copia documentos como ninguno de los antiguos empleados. Pero a los pocos días se niega a revisar los papeles que ha duplicado. Tiene algo que desarma, conmueve y desconcierta. Jamás sale de la oficina. Es el primero que llega y el último que parte. No devuelve la mirada cuando se le habla y sólo articula palabra para contestar. Cierta domingo, el magistrado resuelve pasar por la oficina antes de asistir a la iglesia. Al introducir la llave en la cerradura descubre a Bartleby residiendo ahí. Una mezcla de repulsión y lástima lo invade y juzga su deber deshacerse de aquel trastornado. Resuelto a despedirlo, nota que el amanuense ya no hace otra cosa que mirar por la ventana. Sorprendido le pregunta por qué no escribe y aquél le responde: "Preferiría no hacerlo". El escribiente se va convirtiendo en una gravosa carga, de modo que su patrón le pone plazo para que desocupe la oficina. Al éste expirar, Bartleby sigue instalado, con la vista fija en la ventana (Marcano, 2006).

De esta manera, Diego Tatián (2001), asegura que la trama es un elogio a la incompetencia, es decir, al vacío de la existencia humana en la edad del progreso. Todo lo que hace o lo que no hace Bartleby supone una constancia de la carencia de sentido: el ser humano que no sabe qué hacer con su vida:

O bien podríamos pensar que los hombres hemos venido al mundo simplemente para ser quienes somos, sólo que no somos "algo" -ni siquiera somos "alguien"-: los seres humanos somos criaturas a las que les está vedado decir: Soy el que Soy. Un verso célebre de Holderlin dice: "Un signo somos, indescifrado, y en tierra extraña casi perdimos el habla". Tal vez ese signo inapropiable es lo que hay de impersonal-o de sagrado- en cada ser humano; lo indisponible, aquello con lo que nada puede hacerse: lo que hace que un ser humano, en rigor, en realidad, no "sirva" para nada (pág. 115).

¿Qué signo, entonces, se codifica en la travesía de Bartleby? Es quizá el índice del misterio. Es quizá el índice de la agonía humana. Es la síntesis de una humanidad inservible, deshecha, cuyo corazón es un ángel de alas fragmentadas por el frío de la noche. “Bartleby ha mostrado mejor que nadie que sólo un trabajo de despersonalización hace posible que aparezca esa dimensión reprimida, ese "hombre sin atributos" que resiste a la hegemonía amnésica de los capos; citados y los competentes” (Tatián, 2001, pág. 118). Benjamín diría que Bartleby es, acaso, el ángel de la historia, aquel que prefigura el sentido de la catástrofe. “Hay seres, Bartleby es sin dudas uno de ellos, cuya sola existencia nos hace recordar algo que quisiéramos mantener apartado; de allí la incomodidad que generan, lo insoportable que hay en su presencia” (Tatián, 2001, pág. 117).

CRONOTOPO

Escenario

De acuerdo a María Antonia García de la Torre (2009), *Bartleby, el escribiente* es el relato del aferramiento al sitio. Así, cuando Bartleby ya se ha apartado del mundo no da su brazo a torcer. “Pídale lo que le pida su jefe, la actitud obcecada se mantiene. No coteja, pero tampoco vuelve a escribir documentos. El abogado, impulsado por su sentido humanitario, aun con las protestas de sus colaboradores y de su propia indignación, no se decide a echar al nuevo empleado. Piensa que Bartleby sólo tiene ese espacio y nada más en el mundo” (pág. 15). Es decir, en un principio el mundo de Bartleby es su oficina. Por otra parte, el asilo de locos de Bartleby conforma “una prisión mágica” (Lozano, 1997, pág. 63).

Tiempo narrativo

De acuerdo a Andrés Torres (2013), el tiempo narrativo de *Bartleby, el escribiente* es el tiempo del caos. Tiempo que transfigura el mundo de los afectos y que representa una agencia de la ruina, en la medida que indetermina las categorías dicotómicas, yuxtaponiéndolas en una dimensión de coexistencia, debido a que disuelve distinciones como el ser y el hacer, el pasado o el futuro, lo alto y lo bajo. La realidad que este tiempo gesta comprende una temporalidad heterogénea donde todo es factible y probable, y que está inscrita en una potencialidad mayor:

[...] la literatura, profunda y orgullosamente inútil dentro del mundo de la representación, produce ciertas implicaciones que transfiguran los modos de ser y no ser, de relacionarse con los otros y con el mundo. No se escribe inocentemente. Bartleby es un agente del caos, destructor del mundo de la representación (y de la literatura, claro, que pertenece a ese mundo); destrucción exitosa o fracasada, ese no es el asunto todavía (pág. 94).

De esta manera, el tiempo narrativo que Bartleby abre con su relato es un cuestionamiento al mundo que lo engendra. Devela una maquinaria burocrática incisiva y con acritud la condena al descubrir sus fisuras. “El pesimismo es un resultado, no un velo previo que se pone frente al mundo, sino —y aquí el caso más claro será siempre el de Schopenhauer— la conclusión que puede tenerse luego de haber observado el mundo” (Torres Estrada, 2013, pág. 95). Pesimismo que Melville incorpora a una concepción del tiempo que discurre y que acontece como si fuese un hábito, una repetición involuntaria pero interminable. Rota así la esperanza, el proyecto de este individuo es la destrucción, el desastre. Por eso, la apariencia del vacío del lenguaje. En este sentido, Bartleby consume el tiempo mítico de la Modernidad:

Bartleby es todos los hombres, porque su actitud nada tiene que ver con el Wall Street del siglo XIX, ni con el mundo modernizado, ni con las leyes de ese tiempo, ni con el capitalismo, ni con la monotonía. Bartleby es todos los hombres, porque su actitud se enfrenta a todos los mundos donde el hombre ha existido y existirá, pues ninguno se ha salvado de la construcción humana que ha impedido la vida sin referencias. En cualquiera de los mundos posibles, el escribiente

causaría el malestar que causa en la oficina de Nueva York, aunque de seguro corriera con menos suerte en la mayoría, donde los abogados y los padres parecen menos estúpidos y más maquiavélicos. Bartleby es el no-encasillable, el que está por fuera de todas las categorías, y por eso puede ser cualquiera, porque su identidad está vaciada, no se identifica con nada (Torres Estrada, 2013, pág. 102).

En conclusión, el tiempo del relato de Melville es una estructura crítica de la realidad inmediata, pasada y posterior. Metarreflexión sobre el tiempo que indetermina los aspectos de la condición humana. Bartleby no enloquece, pero su lenguaje ciega. La renuncia de la escritura más que ser una edad de la traición es un escape hacia la extraterritorialidad y el extrañamiento. “Bartleby es la negación, pero una negación que niega tanto la negación como la afirmación, una negación por fuera de la oposición negación/afirmación. Bartleby está rechazando todos los mundos, hasta el último que le quedaba: copiar” (Tatián, 2001, pág. 102). Por ende, posiciona una modalidad de la subjetividad que se niega a ser disciplinada.

Ritmo

El ritmo de *Bartleby, el escribiente* se realiza como una política de la amistad. (Tatián, 2001) Por eso condensa una visión de la historia: la edad del desmoronamiento y también la edad de la desobediencia civil. De ahí que el ritmo sosegado de la textualidad sea radical, llevado al límite. “Más aún si, como en el texto melvilleano, es proferida sin estridencias, exenta de las perturbaciones que ocasiona su entorno, casi con cortesía” (Tatián, 2001, pág. 119). Ritmo de la resistencia que abisma los registros del comportamiento humano, a través de puntos impensables cuyo solo pensar no es factible debido a la aparente inocencia.

Por ende, también se trata de un tiempo de la transformación: “Lo verdaderamente destructivo en Bartleby es la posibilidad de entrever en él algo que no circula por los senderos para “rebaños de pensamiento”, algo como una responsabilidad solitaria que se ejerce -y se oculta- como inmovilidad, pasividad, “agramaticalidad”, irrazonabilidad” (Tatián, 2001, pág. 121). Por tanto, la triste fraternidad que Bartleby establece con sus amigos desconocidos supone una lúcida crítica al sistema que individualiza, separa e imposibilita cualquier lugar de comunión. Hecho que se comprueba en la escena final: “La fraternidad de Bartleby, la tristeza infinita de su mirada en el muro, es la de quien no ha encontrado a nadie. La lucidez del desencuentro es lo que nos ha sido legado. No una esperanza, sólo una disposición, un deseo de otros, de reconocimiento mutuo, una apertura a otras singularidades, a otras soledades secretas con las que fundar una política de la amistad. Exactamente lo que Bartleby jamás alcanzaría a realizar” (Tatián, 2001, pág. 122).

PROTAGONISTA

Extracción social

¿De dónde viene Bartleby? Quizá nadie la sabe. Es como si siempre hubiese estado ahí. En medio de esas cuatro paredes, repitiendo día a día las mismas acciones que había venido haciendo desde hacía siglos, cumpliendo las órdenes y viviendo el sin sentido de la rutina atroz. “Bartleby se nos presenta así como un hombre sin pasado y sin futuro, ontológicamente negativo y por lo tanto irrelevante para la novela como construcción estética de la burguesía” (F.I.C., 2002, pág. 138). Al final de cuentas, “Bartleby es un escribiente de Wall Street, que sirve en el despacho de un abogado y que se niega, con una suerte de humilde terquedad, a ejecutar trabajo alguno” (Borges, 1997).

Carácter

Sin duda, el principal rasgo del carácter de Bartleby es su independencia: “cualquier propuesta que recibe el protagonista se resuelve del mismo modo: "Preferiría no hacerlo". Un ser abúlico indispuerto para todo” (Lucas, 2017). Pero esta indisposición supone una crítica mordaz y global a todo el sistema capitalista pues conjuga al antihéroe de la negación absoluta, al perdedor y al vago. Un ser que sobrevive en la orilla del tiempo y del espacio, y cuyo silencio perturba:

El copista de nombre Bartleby dice no ser un hombre exigente, pero escudado en su desconcertante aunque correcta frase, "Preferiría no hacerlo" un buen día trastoca el orden, no solo de la oficina donde trabaja y de la vida de su patron, un prestigioso abogado, sino el orden de la realidad misma. Negarse a cumplir con algunas de sus tareas laborales es el parteaguas de un camino que conduce vertiginosamente al absurdo, a la melancolía y de muchas maneras, a la muerte (De León, 2000).

Por tanto, la subjetividad de Bartleby explora los resquicios de la subjetividad moderna y las pone a prueba. La Modernidad no lo comprende porque él ha rebasado sus fronteras, de cierta forma, habita un más allá de la razón. Su distanciamiento del mundo implica una negación imposible de eludir. En este punto, entonces, se sitúa su segundo rasgo de carácter: lo enigmático. Su extravagancia se debe a la vuelta de tuerca de su psicología. En este sentido, ¿qué significa su frase: preferiría no hacerlo? “Esa suavidad para decir no me parece maravillosa. Es como arrojar una vara en las ruedas de la máquina social, en sus mecanismos” (El Comercio, 2016).

El desarraigo compulsivo hace de Bartleby un precursor de Kafka. Su historia de deserción radical más que una fuga escalofriante tiene que entenderse como un salto existencial hacia otro estadio kierkegaardiano: “Bartleby, que data de 1856, prefigura a Franz Kafka. Su

desconcertante protagonista es un hombre oscuro que se niega tenazmente a la acción. El autor no lo explica, pero nuestra imaginación lo acepta inmediatamente y no sin mucha lástima. En realidad son dos los protagonistas: el obstinado Bartleby y el narrador que se resigna a su obstinación y acaba por encariñarse con él” (Borges, 1997).

Es decir, su fuga es una fuga inmóvil, *in situ*. “Renuncia primero al mundo, ‘esa landa brumosa que engendra monstruos y dioses de excremento y sangre’, como dijera Mnemosine a Hesíodo, y luego a su cuerpo, la más firme cadena, el más íntimo lastre, con el fin de sustraerse de la Némesis que es la vida” (Marcano, 2006). Es, en este sentido, el índice y el síntoma de la psicología norteamericana en trance.

Simbología

La historia de Bartleby, su fracaso incontenible, bien podría definirse como un “elogio de la impotencia” (F.I.C., 2002). Al final de cuentas:

Quando Melville creó la figura de Bartleby el escribiente (que no el escritor), casi se podría decir que había redactado su testamento literario tras el fracaso de *Moby Dick*. ¿Qué representaba Bartleby, además de la impotencia de su creador que murió cuarenta años más tarde? Cuarenta años en los que Melville –no lo olvidemos– prefirió no tener que escribir (F.I.C., pág. 138).

En este sentido, Bartleby es un antihéroe contemporáneo inscrito en la línea de protagonistas del fracaso. Por tanto, mina la lógica del sentido común, pero también la lógica estructural de Occidente, por medio del sabotaje del lenguaje, es decir, los fundamentos de la convivencia humana. Al vivir en la contingencia absoluta, más que renunciar, él declina: aun así, no se le puede condenar al infierno por su inocencia *in extremis*:

Para el filósofo Gilles Deleuze, el "preferiría no hacerlo" es precisamente una zona de indeterminación en el lenguaje mismo: "Bartleby no rechaza, ni acepta, sino que avanza y se retira en su mismo avance, se expone apenas en una ligera retirada de la palabra. Bartleby no quisiera hacer algo, pero Bartleby no se niega, solamente niega algo no preferido... plantea únicamente una imposibilidad". Por eso inquieta a todo el mundo, por su indefinición abriendo una especie de abismo en el lenguaje frente a lo cual nadie sabe qué hacer o cómo responder (Lozano J. M., 200).

Esta aparente falta de voluntad significa también el anuncio de las limitaciones que cierran las posibilidades de concreción del proyecto civilizatorio de Occidente (Zepeda, 2015). Prácticamente Bartleby ha creado así una alter-epistemología. La misma que Jorge Londero (2011), denomina ‘la lógica del absurdo Bartleby’, la cual se desprende del extraño comportamiento del protagonista. Su función es descubrir y desentrañar la dimensión abyecta que acontece en la existencia humana individual o colectiva:

El escribiente imaginado por Melville bien podría ser considerado algún político de los nuestros, uno de esos que, al principio, aparecen pulcros y eficientes. Uno de esos que, si resultan elegidos, al estrenar su gestión, parecen desarrollar muy bien lo que prometieron, pero un día, sin que nada lo explique, comienzan a actuar en forma absurda, hacen cosas que no se entienden, desarrollan un relato de la realidad muy distinto al que percibe el resto de sus coterráneos y no tardan en resistir para permanecer en el cargo, aun cuando ya no los quieren allí (Londero, 2011).

Cuando Bartleby renuncia a escribir, se opone al logocentrismo hegemónico de Occidente. Él construye un sueño sin norma, una profecía ilegible que hace inteligible la oscuridad de la cultura, su otra cara negada, los escombros y las ruinas que han sobrevivido. Bartleby está solo en el manicomio: mira hacia una pared. La pared es el caos y el delirio. Está solo. Aunque en el fondo, nadie sabe si Bartleby es capaz de decir :

Es algo más loco que eso. En ningún momento intento explicar qué está pasando por su cabeza. Si te pones a ver, nos lleva a la pregunta que formula Hamlet: ¿Qué es más levantado para el espíritu: sufrir los golpes y dardos de la insultante fortuna o tomar las armas contra un piélagos de calamidades y, haciéndoles frente, ¿acabar con ellas? ¿Recuerdas? Es el monólogo del ser o no ser. Es como decir: ¿actúo o no? (El Comercio, 2016).

Bartleby entonces habla por toda la humanidad. Si prefiere no escribir o no hacer nada, es porque no hay lenguaje que lo contenga: él desborda todo código. De acuerdo a Antonio Santamaría Pargada (2006), gracias a Bartleby el sujeto contemporáneo puede pensar su condición existencial, así como poner en tensión la posibilidad de una libertad nihilista. Es decir, es un personaje de ficción en capacidad de generar realidades imaginarias, que en el caso del personaje de Melville configura la paradoja del vacío existencial y la inutilidad de la existencia en la Modernidad capitalista. Por tanto, no es el héroe de una cotidianidad gris, sino la rebelión por sí misma, pero una rebelión silenciosa, contundente, irresistible:

Bartleby no es un carismático líder anticapitalista, sino una tuerca del engranaje que prefiere no seguir ejerciendo su función. Qué fácil sería sustituirla, pero de lo que se trata es de obligarla a seguir funcionando por voluntad propia, sólo libremente funciona la esclavitud del copista. Efectivamente negarse es un capricho de mula¹¹, pero no de un hombre que libremente haya elegido su esclavitud¹². Por ello el abogado protoburgués desespera ante la determinación de Bartleby a no preferir nada, ni siquiera la nada misma. Parecería razonable despedir al empleado y si a uno le preguntaran el porqué de la decisión responder: –se negaba a hacer su trabajo–. Sin duda al abogado le gustaría que fuera así de fácil, pero Bartleby no se niega simplemente rehúye de la atribución de las acciones que lo caracterizan. Reniega de sí mismo como escribiente porque busca no encontrar referencia alguna de sí mismo (Santamaría Pargada, 2006, pág. 262).

En síntesis, la simbología que Bartleby revela constituye un viaje hacia el afuera, hacia aquello que no entra en la lógica de la producción del sistema capitalista y por tanto se organiza como una forma de incertidumbre cuya develación es al mismo tiempo un exilio y un retorno. Exilio hacia el destino sin nombre, y retorno hacia la vorágine de un tiempo del progreso que aplasta las individualidades.

EL ANTIHÉROE EN LA PERIFERIA DEL PODER

ARGUMENTO

Tema

Según Mayra Margarito Gaspar (2012), el tema principal de la obra de Jorge Ibargüengoitia es la desmitificación del héroe histórico. En contra de la leyenda que rodea a los héroes de la historia oficial, Ibargüengoitia propone antivalores o valores negativos que revelan las injusticias, desigualdades y peligros de la realidad histórica. Rompe con la imagen estereotipada y estática del héroe, por medio del retrato de sus defectos y debilidades.

A nivel del antecedente del héroe, en vez de potenciar los hechos acaecidos en la vida pública, el personaje de Ibargüengoitia se centra en la vida privada, que por lo regular suele ocupar el olvido de la historia oficial. Pertenece a un nivel social marginado, su infancia se desarrolla en ambientes sórdidos, sus orígenes se remontan a condiciones abyectas que pueden rozar la prostitución o la criminalidad. Estos rumores construyen un antihéroe de lo marginal: por eso busca vivir alejado de la vida política. Poco le importa el rumbo del país.

Pero en público, dice que sí. Doble moral que hace de la culpa, la traición y la mala fortuna los antecedentes de un destino impulsivo, cuya trampa es, necesariamente, la irracionalidad que niega vivir bajo la sombra del caudillo. “De tal forma, los constantes altibajos del personaje, su accidentado camino en la política y su intervención en las batallas de 1928 y 1929, lo convierten en un símbolo de la codicia y de la manipulación de los revolucionarios que buscaban repartirse el poder” (Margarito, 2012, pág. 99). Su figura no es la del libertador ni la del padre de la nación, sino la del padrote, la del patriarca que ha envejecido en sus vicios.

El nivel de participación del héroe en la historia Ibargüengoitia lo enfrenta por medio de una ficción liminar, que deviene en las orillas del relato oficial, en las sombras. Su función simbólica es ser la prueba legítima del fracaso de los proyectos políticos del pasado. “El protagonista de Los relámpagos de agosto busca, sin resultados positivos, presentarse como una figura clave de la Revolución y la reorganización nacional; no obstante, su caracterización mundana, con defectos y pasiones propias del hombre común, no le permitirán desempeñar estas dos funciones heroicas” (Margarito, 2012, pág. 102). Además, este personaje indigno de la contemplación y la admiración colectiva suscita sus acciones en medio de la calamidad y la calumnia. Escenas de asesinatos, rupturas cívicas, estafas, etc., abundan en su relato:

El antihéroe, por el contrario, es un personaje parasitario, que no se expone como un miembro productivo de la sociedad, sino como un oportunista de moral dudosa. De este modo, la desmitificación se presenta como un proceso de espiral descendente que convierte al

revolucionario en un antihéroe, por lo que cada anécdota descubre o profundiza una debilidad del personaje, hasta convertirlo en una caricatura del revolucionario que lucha por la libertad (Margarito, 2012, pág. 104).

En este sentido, el accionar del antihéroe de Ibargüengoitia sucede en medio de la catástrofe, pero se ubica en un plano subterráneo, como si se tratase de un personaje de Dostoievski. Su lucha no es en nombre del bienestar común de la patria; la suya es mucho más encarnizada, cruel, intempestiva, su lucha es por sobrevivir al hambre y la violencia.

Por otra parte, el nivel de la muerte legendaria del héroe tradicional es subvertido por Ibargüengoitia. La decadencia, la caída, el abismarse hacia los pasajes de la derrota, son por lo general los itinerarios comunes de su auto-desmoronamiento. “A pesar de esta alusión a la mitología clásica, se rescata el carácter nacional del personaje, porque la planta que crece aparece en la bandera mexicana. Si bien, el rojo de las flores hace referencia a la sangre del héroe, en el marco del nopal verde, la imagen coincide con los colores nacionales con lo que se remarca el carácter de mítico” (Margarito, 2012, pág. 107).

Por tanto, el tema principal de la obra de Ibargüengoitia consiste en derrumbar todos los pedestales sobre los cuales se asienta el imaginario simbólico de la nación. El autor “presenta un tipo de insurgente provisto con una personalidad “no podada”, con defectos, problemáticas, pasiones e intereses humanos, a fin de desmitificar al héroe revolucionario y regresarlo a su carácter mundano” (Margarito, 2012, pág. 108).

Esta desmitificación del héroe revolucionario obedece a un proceso de relectura de los paradigmas históricos, a la vez que implica un proceso de disputa con el régimen de representación hegemónico en México. Mediante el uso del humor y la ironía, prácticamente a contrapelo, se representa la historia como una conjura donde todo sacrificio es inútil, donde la ambición corrompe los aspectos más íntimos de la vida de las personas, y en donde la locura es el correlato directo del ejercicio del poder.

Tópico

De acuerdo a María del Carmen Castañeda (2011), el tópico nuclear de la obra de Ibargüengoitia es la desacralización de la historia mexicana: “introduce el humor, la ironía y la parodia en los sustratos históricos de su narrativa” (Castañeda, 2011), para desapegarse de los tonos serios y solemnes que giran alrededor de la historia oficial. La autora cita a Mario Vargas Llosa para comentar la obra del autor mexicano:

Esta obra de tipo biográfico narra, dentro de los límites de un universo estético neobarroco, la autobiografía apócrifa del falso general, José Guadalupe Arroyo, narrador personaje construido en el laboratorio de la imaginación de Ibargüengoitia quien, a la manera del Dr. Frankenstein, lo

concibió y creó combinando como parches, el nombre de la Virgen de Guadalupe, el de San José (nombre también del artista José Guadalupe Posada), el apellido del escritor de los textos alusivos a los grabados de Posada (Arroyo), y una serie de leyendas y de eventos históricos para reinventarlos desde su visión única de escritor y ciudadano mexicano, recipiente y víctima a la vez de la tradición de violencia y corrupción disfrazadas de patriotismo, que heredó a su país la Revolución Mexicana de 1910 y sus consiguientes luchas por el poder (Castañeda, 2011).

El desastre de la rebelión, en este sentido, reinterpreta el horizonte de la historia. Parodia e ironía cuestionan el orden hegemónico y subvierte sus coordenadas. “Las funciones de la ironía se transforman dependiendo de la violencia de la denuncia y de la posición del denunciante. Con base en esto, podemos considerar que, en la novela de Jorge Ibarguengoitia, la ironía es, en la mayoría de casos, la objetiva” (Castañeda, 2011). Posicionamiento político que mira el contexto con la intención de desentrañar sus antípodas y aporías. Los relatos de su obra se sustentaron en:

[...] su eficacia no sólo en la utilización del hombre superfluo como antihéroe, sino en el rechazo de los tiranos metafísicos tan propios de la novela latinoamericana. Ibarguengoitia regresó el género a su origen, al *Tirano Banderas* (1926), de Valle-Inclán, oponiéndose a los arquetipos nacionalistas que aparecían, ya entonces imperturbables, en la obra de Carlos Fuentes (Castañeda, 2011).

Los modelos referencias son parodiados debido a que confrontan una visión del mundo, pero también porque contienen los gérmenes de un nuevo proyecto político que, en su afán reivindicativo, descrea de cualquier ideología. “Con el uso constante de la ironía la obra de Ibarguengoitia se convierte en parodia de la novela de la Revolución Mexicana” (Castañeda, 2011).

Esta versión incongruente de la historia oficial potencia la literatura, porque problematiza una imagen mucho más compleja de la condición humana: “en las huellas de la escritura, la polémica ficción-realidad, Ibarguengoitia no sólo se propone la desacralización de la “Historia Oficial” sino que también plantea una perspectiva más ligera, menos solemne de la realidad mexicana” (Castañeda, 2011). Por tanto, el tópico que domina en Ibarguengoitia es la desacralización de todo orden de poder, y de todo orden de saber.

Trama

La trama de la obra de Jorge Ibarguengoitia está estrechamente relacionada con los recovecos de Plan de Abajo. Proyecto literario que el autor imagina para ironizar el olvido. En diálogo con Macondo o Santa María, Plan de Abajo explora los puntos ciegos de la Modernidad capitalista: “un mundo fragmentado, geográfica y cronológicamente” (Aponte, 1990, pág. 68). Síntesis de realismo aplastante y fantasía alucinada que inequívocamente transcurre en

ambientes sórdidos como prostíbulos abandonados y miserables, con el objetivo de suspender la ceguera moral: “la impasividad del narrador y la ceguera moral demostrada por los personajes cuando son ellos los que narran, no parecen exigir del lector ni una opinión sobre la historia que lee” (Aponte, 1990, pág. 68).

CRONOTOPO

Escenario

Sin duda, el escenario primordial de los relatos de Jorge Ibargüengoitia es la historia mexicana, es decir, su literatura reescribe el discurso social gracias al humor y la distancia crítica para construir un espacio distinto. Ángel Arias (2001), afirma que la originalidad de Ibargüengoitia en la narrativa mexicana se debe a su interés por los temas históricos. A los cuales se acerca desde una nueva perspectiva estética:

Por un tratamiento peculiar de la materia histórica como núcleo argumental en una parte importante de su creación dramática y narrativa, podemos considerar la figura de Ibargüengoitia como puente o estación de tránsito entre dos generaciones de escritores: de un lado, en el espacio más concreto de las letras mexicanas, *Los relámpagos de agosto* o *El atentado* se presentan como epílogo o clausura de ese fecundo ciclo de obras dedicadas al acontecimiento revolucionario, al tiempo que –en esas mismas o en otras posteriores como *Los pasos de López* se están apuntando algunos de los rasgos más característicos de una nueva corriente, más general: la nueva novela histórica hispanoamericana (pág. 17).

Vista a través del lente de la ficción, la historia aparece bajo la forma de un abismo cuyos habitantes convulsos se niegan tanto a la resignación del silencio y el olvido como a los aplausos de la conmemoración. Reescritura cuya connotación textualiza no sólo las problemáticas ideológicas, sino también los derroteros posibles del presente. Sabotaje del discurso oficial que comprende que:

Hay detrás del entramado novelesco una visión escéptica y, por lo general, crítica hacia la Historia y su pretensión de recobrar el pasado, y alcanzar de él un conocimiento más o menos objetivo. El saber histórico cae bajo sospecha y es considerado fundamentalmente como discurso [...] Queda por tanto, como única marca del saber histórico, la “ilusión referencial” o el “efecto de verdad” en el discurso (Arias, 2001, pág. 18).

Pasado desenmascarado, la historia de Ibargüengoitia procura no ocultar nada. El tono de denuncia, por otra parte, entraña un acto subversivo en contra de los grandes relatos de la Modernidad capitalista. Actitud contestataria que en la forma de pastiche exterioriza convergencias y divergencias de la ficción fragmentaria: sentido desfigurado de relación polifónica que acontece con humor, parodia. Esta modelación retórica narra una versión contemporánea de la memoria colectiva. Gracias a esto se aparta de la estética indigenista y del proselitismo político. Así la revolución mexicana es recreada como una etapa de inestabilidad:

[...] la acción de la novela queda puesta de manifiesto en las sucesivas revueltas, intrigas, conspiraciones y asesinatos que marcan el rumbo de estos primeros años. Lucha por el poder, confrontaciones ideológicas, creación y destrucción sucesiva de clientelas y amistades, venganzas, represalias... son algunas notas que configuran la realidad de una sociedad inmersa en las turbulentas aguas del enfrentamiento continuo como signo de los tiempos (Arias, 2001, pág. 21).

La parodia y la sátira del territorio histórico, de esta manera, confunde los materiales y registros del pasado: imagina e inventa una crítica corrosiva, destructora. “Bajo el velo de la risa, la narración revela la triste farsa en que ha desembocado la Revolución” (Arias, 2001, pág. 22). Los acontecimientos históricos perfilan una representación incisiva, que desmonta cualquier ilusión de verosimilitud y veracidad. Aun así la sensación de realismo continua latente, pero es sujeta a una permanente sospecha. La subjetividad del narrador apela a un drástico examen del contexto inmediato:

El espacio tiene en la novela un tratamiento correlativo al del tiempo: los hechos se presentan en un lugar concreto. Conforme avanza la acción de la historia se va desplegando el mapa en donde se desarrollan los encuentros, las batallas, las conspiraciones, etc. El tiempo acelerado que caracteriza la narración, no ofrece al lector prácticamente ni un respiro descriptivo, el narrador apenas se detendrá en ofrecernos una pintura de los lugares, ambientes y paisajes. Este hecho remarca aún más –en mi opinión– esa utilización del espacio como mero marco referencial o ubicacional, es decir, como señalización de historicidad (Arias, 2001, pág. 24).

Por tanto, el espacio de la obra de Ibarguengoitia puede entenderse como un fenómeno de intertextualidad. La realidad acaece como una conspiración del discurso oficial: “de una manera implícita, se está manifestando, a través del humor paródico, cierto escepticismo ante la seguridad de aquello que se presenta como verdad histórica e inamovible” (Arias, 2001, pág. 25). Esta estrategia revoluciona el sentido y el significado tradicional del espacio. Para la novela el territorio, todo escenario, no se ralentiza.

Por el contrario: conjuga el advenir simultáneo de lo real y lo ficcional como dos facetas y perspectivas igual de válidas para acercarse al mundo: “una confusión continua entre las dos esferas de la realidad y de la ficción: lo que se presenta como un testimonio histórico de un general revolucionario es una creación novelesca; pero, a la vez, la novela adquiere la estructura clásica de unas memorias, recurre a procedimientos propios del discurso histórico” (Arias, 2001, pág. 27). Su espacio, en cierta medida, configura el territorio para la emergencia de un teatro de sombras pero también un teatro de palabras.

Tiempo narrativo

La estructura temporal del texto de Jorge Ibarguengoitia se resume en un reportaje indirecto, cuyo narrador en tercera persona vive las pericias de la historia con escepticismo.

“Aun cuando la perspectiva adoptada sea la del personaje, la posición del narrador como sintetizador o mediador del discurso de otros no desaparece del todo”. (Aponte, 1990, pág. 70) Gama de representaciones ancladas en los géneros populares, y que asisten al sensacionalismo de una época para edificar un enfoque crítico de la realidad:

La discusión de la relación entre los sucesos de la historia y la organización del texto revela que las complejidades del discurso en sus componentes de orden, duración y frecuencia, son en varias maneras análogas a las características de la historia. El personaje, obligado a dar razón a las autoridades de sus acciones, naturalmente tiene que mirar su vida retrospectivamente, y así se originan muchas de las inversiones temporales del texto. [...] Y las repeticiones reflejan la realidad del proceso judicial, con su proliferación de declaraciones, actas e interrogatorios. Las discordancias temporales de la novela no se generan entonces sólo en el nivel de la actividad narratorial, sino que se justifican en el nivel de la historia misma. Esta coincidencia entre los patrones de la composición textual y la narrativa es uno de los libros más admirables del autor (Aponte, 1990, pág. 75).

Estas estrategias narrativas sobre el uso del tiempo le permiten socavar la autoridad y los cánones disciplinados de representación. Una literatura que inquieta, intranquiliza, carcome, a partir del humor, la temporalidad. En este aspecto, puede hablarse de una ironía estructural en diálogo con la ironía verbal de la que hace uso Ibargüengoitia. Gracias a esto, “se pinta una sociedad donde la degradación es aceptada como normal” (Aponte, 1990, pág. 77). Novela impresionante que integra y desintegra: exhibe una concepción del presente para penetrar en el tejido de conflictos de la cosmovisión de la clase media mexicana.

Ritmo

La complejidad de la estructura de la obra se debe por el manejo vertiginoso del ritmo. A pesar de las continuas retrospectivas que fulguran en el relato, proliferan anticipaciones y prolepsis que en voz del narrador sentencian una historia fragmentada, discontinua, que se hace permanentemente. “El lector se acostumbra a usar este cociente temporal para medir la centralidad de los segmentos narrativos, porque se espera que el escritor va a variar el ritmo narrativo para dar más importancia contextual a ciertos períodos de la historia y menos a otros” (Aponte, 1990, pág. 76). Pacto narrativo que, además, circunscribe una mirada de traslación que puntúa los aspectos de la realidad itinerante de la que el escritor forma parte.

PROTAGONISTA

Extracción social

Si algo consigue la obra de Jorge Ibargüengoitia, es comunicar a sus lectores que “la clase media no va al paraíso” (Domenella, 1983). Porque sin duda alguna su obra es la anti-historia, o la fábula monstruosa, de la clase media mexicana. Sin embargo, su marca personal

consiste en que no presenta esta dramática realidad como si fuese una tragedia. “Todos sus libros presentan la peculiaridad de divertir al lector y esto ha llevado a los comentarios de su obra a clasificarlo como humorista” (Domenella, 1983, pág. 39). No obstante, el humor es sólo una estrategia dirigida a positivar la vida de los mestizos de la ciudad.

Esta dimensión lúdica de su escritura aventura thrillers y relatos eróticos como intercalaciones de un discurso antitético, propio de una comunidad desgarrada por el mestizaje. Esta escritura responde a una visión crítica del mundo. “Visión que elige un tono menor, antitrágico y mordaz, para desenmascarar las mistificaciones históricas y los sentimentalismos patéticos” (Domenella, 1983, pág. 39). Las gamas y matices que extrae de una concepción cómica de la existencia, al oponer al intelectualismo de la literatura hegemónica de su tiempo, representa una modalidad atípica de la vida humana. “Esta visión irónica dominante permite presentar la realidad desde los ángulos menos propicios, o más soslayados; y, también, evadir la censura, escudado tras un todo ligero y burlón”.(Domenella, 1983, pág. 39).

Además, subordina la lógica social del mundo. Su blanco de ataque es la clase media mexicana, cuya mezquindad ironiza hasta el punto de convertir a Ibarguengoitia en una entidad ambivalente entre la víctima, el cómplice y el victimario:

[...] la visión irónica dominante focaliza su mirada crítica y desapasionada en un blanco de ataque social y particular al mismo tiempo: la “clase media” en ciertos momentos históricos fundamentales (sus orígenes insurgentes, su etapa posrevolucionaria y el auge desarrollista), encarnada en tipos representativos (un oficial criollo, un golpista derrotado y un aspirante a intelectual). [...] Este escritor que declara “aborrecer” su clase social y afirma –falsamente- estar por “encima de la lucha de clases”, desenmascara en su obra limitaciones, temores y ambivalencias de esa “clase media” que se convierte, entonces, en víctima o blanco de ataque del discurso irónico (Domenella, 1983, pág. 40).

Lo cual por otra parte resulta paradójico ya que la clase media es el público de consumo de su literatura. La transgresión social que opera desentraña la farsa de los movimientos políticos encabezados por la clase media. “La novela es, entonces, esa ficción elaborada con lente irónico que materializa y degrada por medio de la risa” (Domenella, 1983, pág. 40). Risotada gigante, material, que desenmascara sin involucrarse. No obstante, es necesario tener en cuenta que Ibarguengoitia no está solo. Junto a él se cuentan a Manuel Puig, Alfredo Bryce Echenique o Guillermo Cabrera Infante. Hecho que demuestra que el humor no es ciego, siempre atina hacia dónde mirar, siempre mira, busca la mirada del otro. “Así, Jorge Ibarguengoitia ironizaba con melancolía sobre su mala estrella de autor incomprendido en México e ignorado en España [...]: creo que, si no voy a conmover a las masas ni a obrar maravillas, me conviene bajar un escalón y pensar que si no voy a cambiar el mundo, cuando menos puedo demostrar que no todo aquí es drama” (Iwasaki, 2014, pág. 43).

Carácter

Siguiendo a Juan José Reyes (2004), se puede afirmar que el principal rasgo de los personajes de Jorge Ibargüengoitia es su inclinación por la malicia del sentido común. Por eso, no rinde culto a los héroes. Es más, los pone en duda; y con esto, también cuestiona la legitimidad de las instituciones culturales. Es decir, es el cuestionamiento de la mitología nacionalista:

Todo nacionalismo procede de una mitificación y todo mito es en esencia una exageración, un desbordamiento, un producto imaginario bueno para la defensa y apto para el ataque si se necesita. Es una interpretación de la realidad, un grandilocuente corolario, las más de las veces falaz y traicionero pero de una utilidad formidable. En el héroe mexicano conviven virtudes que otros tienen, pero en una dimensión mucho mayor, más profunda y quizá sobre todo más auténtica. Si toda madre es buena, la mexicana lo es hasta la santidad. Si todo guerrero lucha por una causa noble, el mexicano detiene al pelotón para perdonar la vida al malvado. En cualquier inventario no hay quien nos venza; en última instancia queda siempre nuestro ingenio como recurso sorpresivo para dar el golpe final, astuto y efectivo (pág. 17).

En contraste, el carácter del personaje de Ibargüengoitia tiende hacia las formaciones anti-heroicas. Descrece de toda sublimación, y cree que la figura del héroe es un fantasma, prácticamente un cadáver que infecta la vida pública. Ante esta falta de vida auténtica, este personaje se adentra al vacío inexplicable. “El personaje queda borrado y su paso por la vida de todos los días queda sin huella, sin rastro alguno que pueda servir para crear la idea de que dentro de la historia que se cuenta corre algo cierto o probable” (Reyes, 2004, pág. 17). Este anonimato vive la realidad como una historia deformada, fraguada en el delirio o el egoísmo del poder. La serie de fracasos inútiles que ha marcado su existencia es la prueba del fracaso de la Modernidad, más aún en las periferias del capitalismo:

Guanajuatense, Ibargüengoitia conoce directamente la tierra donde nace la guerra de Independencia. Su mirada a los héroes de aquella revolución ha de ser distinta de la oficial, aun cuando la retórica consabida esté allí tal vez más viva que en cualquier otro sitio. ¿Qué propicia aquella diferencia? En lo que se conoce de su biografía nada hay que lo establezca con claridad suficiente, pero es muy probable que haya sido la influencia de su madre y sus hermanas. “Crecí entre mujeres que me adoraban”, escribió algún día, y amigos suyos de muchos años no se detienen en elogios al recordar especialmente a doña Lulú Antillón, su madre, y también a su tía Emma. Una mujer de buen sentido del humor, agradable, excelente para la conversación. Aquellas mujeres quisieron que Jorge fuera ingeniero para que recobrarla la bonanza económica de la familia, pero Jorge les falló: luego de comenzar a estudiar ingeniería decidió que aquéllo no era lo suyo y que tendría que hacerse escritor (Reyes, 2004, pág. 19).

Así su personaje vive el drama de la ciudad moderna como una especie de exilio. La coyuntura de sus costumbres atomiza el sistema de relaciones sociales. En sus experiencias, “se da el desenmascaramiento de los héroes, el desmontaje de la historiografía oficial o ideológica, dócilmente aceptada en los más diversos medios” (Reyes, 2004, pág. 20). Por eso, se indisciplina: el personaje no participa, de esta manera, de ninguna categoría histórica. “No quiere la antigua retórica sino que tiene que conformarse con la propia, la que le tocó vivir. La

retórica de alguien que mira más que la de alguien que juzga. Ni pregunta ni responde: registra, y las preguntas y las respuestas tocan ahora al espectador o al lector” (Reyes, 2004, pág. 21).

Por tanto, el personaje no se recoge solo a las costumbres. Registra y vive lo oculto para enriquecer su subjetividad:

Hay estilos que matan la realidad, lo que equivale a decir que matan la literatura. Ibargüengoitia se oculta, se mete a la tribuna, se pone del lado del lector. Su curiosidad viaja junto a la del espectador. Como si no existiera, el autor ha abierto los ojos y ha visto la realidad desnuda, o ha arrojado la piedra y escondido la mano. Siempre lo hace con malicia. Y no dejan también de aparecer las críticas abiertamente acerbas en el campo de las crónicas o de retratos hechos para los periódicos y revistas. Aquí desaparece en ocasiones la distancia, y surge, de manera franca, el mal humor (Reyes, 2004, pág. 21).

Esta malicia dominante en la psicología del personaje hace de él un símbolo temido. Polemiza gracias a su ánimo indeclinable con cualquier sistema disciplinario, ya sea la escuela, la institución carcelaria, el saber o la legislatura. “Llama la atención que las numerosas lecturas de aquellas obras no se detengan en el asunto. Si sus textos son textos de humor es porque de ese modo mira las cosas el autor. Curiosa sentencia, reveladora”. (Reyes, 2004, pág. 23) Por ende, el humor que lo atraviesa le permite mirar el devenir de la realidad histórica para distinguir lo valioso a pesar de la confusión. “Sólo a distancia el escritor puede encontrar que aquellos nudos son divertidos precisamente en virtud de los disfraces que tratan de borrarlos” (Reyes, 2004, pág. 23).

Simbología

La simbología que gravita alrededor de la obra de Jorge Ibargüengoitia es de tipo social, ya que de alguna manera materializa sus preocupaciones éticas y políticas, situadas en la escena histórica de México. De ahí que, los distintos relatos de su obra, pongan en evidencia la genealogía de la corrupción, símbolo fatal y final de la clausura de cualquier proyecto revolucionario:

Esta versión atípica, de un hecho tan importante y tan mistificado como lo es la Revolución, supone la necesidad de mirar el propio pasado nacional con nuevos ojos y además, una perspectiva histórica y determinadas condiciones políticas que lo permiten. Como bien señala Carlos Monsiváis, en los años sesenta —época en que se publica la novela- los resortes del poder y el partido oficial están tan consolidados que se permite a los intelectuales el disentimiento. Disentimiento que puede utilizarse de diverso modo, pero casi nunca para el verdadero compromiso político contra el régimen; Ibargüengoitia opta por el camino transgresor y marginal de la ironía (Domenella, 1983, pág. 41).

De esta forma, todo personaje que se ha enriquecido a causa del usufructo de las instituciones públicas son las caras de ese movimiento en decadencia. Infidencia que es tratada en la escritura de Ibargüengoitia como una suerte de frustración aclimatada al obcecado deseo

de transmitir una sensación de derrota y desavenencia: “Este sujeto parece ser, en una primera lectura, el protagonista y el narrador de los cuentos. Pero es necesario matizar este presupuesto; se trata más bien de un desdoblamiento de esa primera persona en un narrador que protagoniza los hechos de la “historia” y un narrador ironista que es el duelo del discurso” (Domenella, 1983, pág. 42). Soliloquio cuya enunciación narra con apasionamiento la caída de la clase media:

[...] la crítica burlona contra la clase media se circunscribe a un ámbito y a una situación histórica concreta: el Distrito Federal en la década de los cincuenta y comienzos de los sesenta, cuando se inicia el despegue desarrollista, se acentúa la dependencia económica con los Estados Unidos y México aspira a convertirse en una ciudad moderna y cosmopolita. Es la época también, en que se abandona la pasada apoteosis del nacionalismo, y el indigenismo —o la versión telúrica del país— queda confinado, oficialmente, o la huera retórica de los discursos o al monumentalismo turístico de los museos (Domenella, 1983, pág. 42).

Por tanto, los símbolos de Jorge Ibarguengoitia al ir en contra de la institución cultural podrían considerarse contraculturales. Por eso los personajes de la clase media viven en medio de la pobreza, atravesados por los prejuicios y frustraciones. Van desde la periferia hacia la periferia: mendigos, trabajadores ambulantes, ladrones, prostitutas, militares enriquecidos por la usura, intelectuales obsesionados por el sexo y el dinero. Son los personajes que no encajan en el proyecto desarrollista: su humillación, entre el insomnio del fuego y la economía del silencio, se desata en medio de la carencia y la no-transitoriedad. Porque de alguna forma extraña estos personajes atomatizan las fisuras de la esfera de trabajo, ya que “en el mundo de la clase media el trabajo es una forma de alienación” (Domenella, 1983, pág. 42).

Insurgencia involuntaria que contradice la visión dominante, y postula la importancia de la diferencia. La cotidianidad de su personaje se burla de la exégesis histórica. De esta manera, la escritura de Ibarguengoitia es una conspiración en contra del sentido común, enajenado por la verdad escolar y por los vicios representativos de las élites. Ruptura que desacraliza y desmantela: anti-solidaridad que conmueve, debido a que anaboliza los cimientos de la cultura: “la autonomía relativa que tiene siempre la ideología de una obra artística, supera, de algún modo, las limitaciones de sus orígenes y los propósitos del autor, para instaurar una crítica válida y revitalizadora dentro del ámbito de la narrativa mexicana” (Domenella, 1983, pág. 44).

FUNDAMENTACIÓN LEGAL

Tomado como referencia el Capítulo segundo de la Sección quinta de la Constitución que ampara a la República del Ecuador a partir del año 2008, nuestra fundamentación, sustenta los artículos afines a la Educación presente en nuestro país, y la relación que tienen estos, con el proyecto:

- **Art. 26.-** La educación es un derecho de las personas a lo largo de su vida y un deber ineludible e inexcusable del Estado. Constituye un área prioritaria de la política pública y de la inversión estatal, garantía de la igualdad e inclusión social y condición indispensable para el buen vivir. Las personas, las familias y la sociedad tienen el derecho y la responsabilidad de participar en el proceso educativo.

Esto quiere decir que todos tenemos derecho a la educación y que el estado tiene la obligación de invertir en esta para una mejor condición de vida de los ecuatorianos. La educación promueve la libertad y la autonomía personal y genera importantes beneficios para el desarrollo:

- **Art. 27.-** *La educación se centrará en el ser humano y garantizará su desarrollo holístico, en el marco del respeto a los derechos humanos, al medio ambiente sustentable y a la democracia; será participativa, obligatoria, intercultural, democrática, incluyente y diversa, de calidad y calidez; impulsará la equidad de género, la justicia, la solidaridad y la paz; estimulará el sentido crítico, el arte y la cultura física, la iniciativa individual y comunitaria, y el desarrollo de competencias y capacidades para crear y trabajar.*

La educación es indispensable para el conocimiento, el ejercicio de los derechos y la construcción de un país soberano, y constituye un eje estratégico para el desarrollo nacional. La educación es un instrumento poderoso que permite a los niños y adultos que se encuentran social y económicamente marginados salir de la pobreza por su propio esfuerzo y participar plenamente en la vida de la comunidad.

Asimismo, tomando como referencia el artículo que hace testimonio al Régimen del Buen Vivir predispuestos en la Sección primera Educación exponen:

- **Art. 343.-** El sistema nacional de educación tendrá como finalidad *el desarrollo de capacidades y potencialidades individuales y colectivas de la población, que posibiliten el aprendizaje, y la generación y utilización de conocimientos, técnicas, saberes, artes y*

cultura. *El sistema tendrá como centro al sujeto que aprende, y funcionará de manera flexible y dinámica, incluyente, eficaz y eficiente.*

El sistema nacional de educación integrará una visión intercultural acorde con la diversidad geográfica, cultural y lingüística del país, y el respeto a los derechos de las comunidades, pueblos y nacionalidades.

No obstante, en el Capítulo tercero de los Derechos de las personas y grupos de atención prioritaria, cito el Artículo 44 de la Sección quinta perteneciente a los Derechos de las Niñas, niños y adolescentes:

- **Art 44.-** El Estado, la sociedad y la familia promoverán de forma prioritaria el desarrollo integral de las niñas, niños y adolescentes, y asegurarán el ejercicio pleno de sus derechos; se atenderá al principio de su interés superior y sus derechos prevalecerán sobre los de las demás personas.

Las niñas, niños y adolescentes tendrán derecho a su desarrollo integral, entendido como proceso de crecimiento, maduración y despliegue de su intelecto y de sus capacidades, potencialidades y aspiraciones, en un entorno familiar, escolar, social y comunitario de afectividad y seguridad. Este entorno permitirá la satisfacción de sus necesidades sociales, afectivo-emocionales y culturales, con el apoyo de políticas intersectoriales nacionales y locales.

Corresponde a los gobiernos el cumplimiento de las obligaciones, tanto de índole jurídica como política, relativas al suministro de educación de calidad para todos y la aplicación y supervisión más eficaces de las estrategias educativas. Tomando en consideración los reglamentos estipulados por el Instituto Superior de Investigación – ISIFF- diremos que –este proyecto – se sujeta a los siguientes artículos:

- **Art 3.-** Se entenderá por proyecto Socio- educativo a las investigaciones en base al método científico que pueden ser de carácter cuantitativo, cualitativo o cuanti- cualitativo, para generar propuestas alternativas de solución a los problemas de la realidad social y/o educativa en los niveles macro, meso o micro.

Son los actores institucionales quienes conocen el escenario particular en el que se configuran las problemáticas singulares que requieren procesos de inclusión, retención y estrategias adecuadas para el fortalecimiento de las trayectorias escolares.

- **Art. 4.-** Los proyectos socioeducativos se refieren a: Dimensión socio educativa: que completa aquellos temas que se interrelacionan con las dimensiones social y educativa.

Puede decirse que un proyecto educativo consiste en la planificación de un proceso para que los alumnos alcancen ciertos objetivos de aprendizaje. Como cualquier proyecto, surge a partir de la detección de una necesidad o de un problema y su finalidad es la satisfacción o resolución de aquello:

- **Art. 5.-** Los Trabajos de Grado de Licenciatura en la modalidad de proyecto Socio Educativos, de conformidad con el tema pueden llegar al diagnóstico, avanzar a la propuesta y, en algunos casos a la experimentación de la misma.

Los proyectos socioeducativos ayudan a que crezca el conocimiento de los estudiantes. Una ventaja que tienen estos proyectos educativos sobre los métodos de aprendizaje convencionales es que los estudiantes se enfrentan a una situación del mundo real, lo que no es solo más educativo, sino que también es más interesante, por lo que se logra, posiblemente mayor dedicación a la tarea.

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

Este trabajo de investigación se basa en un enfoque cualitativo. Según Hernández Sampieri (2006), el enfoque cualitativo es un paradigma de investigación científica que toma en cuenta los significados subjetivos del investigador y la comprensión del contexto del fenómeno: “la investigación cualitativa se fundamenta en una perspectiva interpretativa centrada en el entendimiento del significado de las acciones de seres vivos, principalmente los humanos y sus instituciones (busca interpretar lo que va captando activamente)” (p.49). Además, la literatura está constituida por datos cualitativos. De modo que la elección de este enfoque se encuentra justificada tanto por la perspectiva asumida por el investigador como por la naturaleza del objeto.

El diseño de investigación, a su vez, tiene el propósito de responder las interrogantes y cumplir los objetivos planteados. Es el modelo que visualiza de manera práctica y concreta la investigación. Para este trabajo se ha escogido una modalidad bibliográfica, ya que las fuentes primarias son de ese tipo. La búsqueda, la recopilación, la organización de la información bibliográfica sobre el tema en cuestión, dispersa en una serie de documentos físicos y virtuales, es más apremiante cuando se tiene a la vista un fenómeno literario. Además, la recursividad específica de la investigación literaria supone un ejercicio de lectura crítica sobre soportes documentales imprescindibles a la hora de aventurar una interpretación

La investigación, por su parte, es una investigación explicativa, porque se plantea observar y describir y pormenorizar el funcionamiento de los elementos estructurales de la obra literaria, a partir de la aplicación de una teoría hermenéutica que permita desentrañar el devenir del antihéroe en tanto personaje de ficción. Por tanto, el nivel de investigación es correlacional. Al ser de nivel correlacional, se busca identificar las relaciones que coexisten entre el objeto de estudio y el modelo teórico escogido, para explicar la construcción del personaje del antihéroe en las obras seleccionadas. A partir de eso se consigue una verdadera comprensión de los textos, que entiende la ficción como un espacio dinámico de significación del discurso narrativo, y en donde las variables que intervienen no guardan una relación causal, sino de mutua influencia y condicionamiento.

Este trabajo por ser una investigación literaria, entonces, parte de un paradigma cualitativo, un nivel correlacional y de un modelo bibliográfico para su realización. Así la lectura de la obra literaria comprende un todo procesual y metodológico a seguirse a lo largo del proyecto. La literatura involucra una participación activa del lector. Incluso se podría afirmar que la literatura es el encuentro fenomenológico del autor con el texto.

OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES

La operacionalización de variables puede considerarse como la etapa del proceso de investigación en la cual el investigador convierte las variables conceptuales en conceptos operacionales. En teoría, se estructura a partir de un proceso de descomposición deductiva, en donde los últimos elementos constituyen datos empíricos, observables, sujetos a medición.

Pero la naturaleza de esta investigación hace lo planteado no pueda darse como tal. De forma que, la descomposición seguirá una lógica deductiva conceptual en donde se culmine con conceptos básicos, productos de una desagregación procesual, desde donde parta la reflexión analítica y explicativa del fenómeno a estudiarse a lo largo de este trabajo de investigación.

Tabla #1: Operacionalización de variables

VARIABLE		DIMENSIÓN	INDICADOR	ESCALA
I N D E P E N D I E N T E	El antihéroe	Novela picaresca	Desarrollo histórico	Definición
				La Edad Media
				El Siglo de Oro Español
				Otros países de Europa
				La reinención vanguardista
				Picaresca posmoderna
		Proyecciones temáticas	Problemática criminal	
			Tiempos de crisis social	
			La incomunicación	
			Motivaciones para la adaptación cinematográfica	
El antihéroe	Desarrollo literario	El drama del antihéroe en Marlowe		

D E P E N D I E N T E	<i>La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades, Bartleby, el escribiente de Herman Melville y La ley de Herodes de Jorge Ibarguengoitia.</i>			El burlador		
				El doppelganger de Gógol, Dostoievski y Kafka		
				El antihéroe cínico de Lorca		
				La memoria antiheroica en Latinoamérica		
				Configuración cultural	El villano	
					El héroe malvado	
					El antagonista	
					El antihéroe nacional (traidor)	
					El antihéroe del Protestantismo (vago)	
					El bandido	
					El héroe negativo	
					El asesino serial	
					El perdedor	
				El antihéroe del Medio Evo	Argumento	Tema
						Tópico
						Trama
					Cronotopo	Escenario
						Tiempo narrativo
Ritmo						
Protagonista	Extracción social					
	Carácter					
	Simbología					
El antihéroe de la Modernidad Capitalista	Argumento	Tema				
		Tópico				
		Trama				
	Cronotopo	Escenario				
		Tiempo narrativo				
		Ritmo				
	Protagonista	Extracción social				
		Carácter				
		Simbología				

		El antihéroe en la periferia del Poder	Argumento	Tema
				Tópico
				Trama
			Cronotopo	Escenario
				Tiempo narrativo
				Ritmo
			Protagonista	Extracción social
				Carácter
				Simbología

Elaborado por: Investigadora

TÉCNICA E INSTRUMENTO

En este trabajo de investigación se utilizará como técnica el análisis de contenido aplicado en los términos de la hermenéutica de Paul Ricoeur. Para cumplir este propósito se parte del trabajo metodológico desarrollado por Angélica Tornero (2008). Vale aclarar que debido a las características particulares de la investigación literaria, el instrumento con el que se trabajará es la interpretación dialógica a partir de la clave sugerida por Ricoeur. “Se parte de la idea de que la teoría de las narraciones desarrollada por este filósofo, ofrece elementos para indagar sobre el tema de la identidad de los personajes en los relatos de ficción” (Tornero, 2008, pág. 51). Por tanto, la intención de este trabajo consiste en estudiar la identidad del antihéroe de las tres obras propuestas, para contrastarlas en un segundo momento y determinar, de esta manera, los aspectos más relevantes sobre el ejercicio intelectual llevado a cabo.

Para Paul Ricoeur (1987), el estudio del desarrollo de un personaje de ficción consiste en leer el texto a partir de la distinción de dos temporalidades:

- 1) El régimen del relato histórico
- 2) El régimen de ficción.

La identidad personal del personaje se entiende como una identidad narrativa a interpretarse en esta intersección. Además, por el hecho que la ficción es un sistema de símbolos que crea un tiempo nuevo, la potencia de su trama se ubica en este simulacro. “Éste como todo sistema de símbolos ayuda a configurar la realidad. Lo irreal de la ficción se opone así a lo real histórico, o dicho de otro modo: dos modos referenciales de la realidad se enfrentan” (Santamaría Pargada, 2006, pág. 261). Es decir, el régimen del relato histórico supone el tiempo continuo de

la realidad propio del relato historiográfico; mientras que, el régimen de la ficción supone el tiempo discontinuo de lo irreal:

De este combate entre tiempo histórico y tiempo de ficción se abre el espacio para que brote el tiempo humano. En el transcurso de la vida se encadenan los acontecimientos relatados, dando así forma a un hilo conductor o *Zusammenhang des Lebens*, que supone un relato por sí mismo. El problema de la identidad personal en este transcurrir temporal no es otro que la del barco de Teseo. ¿Después de tan largo viaje y tantos cambios sigue siendo el mismo? Conserva su nombre propio, pero parece que el núcleo identitario queda eclipsado por el devenir del tiempo. El relato, adopta aquí un papel mediador entre permanencia y devenir, entre núcleo identitario y cambio, estableciendo el nexo entre ambos extremos (Santamaría Pargada, 2006, pág. 261).

Lo que significa que el sentido ontológico del personaje de ficción se encuentra en el tiempo humano del relato. Tercera temporalidad que media la quietud y el devenir, pues la identidad es una permanencia móvil, en constante mutación, cuya dinámica se forja a través de las aventuras-acontecimientos que suceden en el curso del relato. Tiempo humano que, por otra parte, permite interpretar la intermitencia identitaria como si fue un viaje: travesía de convergencias y divergencias que reescribe el mundo, convirtiéndose en “la síntesis de lo heterogéneo” (Santamaría Pargada, 2006, pág. 261). De esta manera, el análisis del personaje desemboca en una reconstrucción cultural del sentido de su trayectoria.

De acuerdo al filósofo francés, el proceso de constitución del sujeto de la ficción o personaje acontece a través de una fenomenología del tiempo entendido como diálogo de temporalidades, donde el tiempo humano descrito anteriormente se realiza por la participación del lector. De esta manera, esta triada temporal desarrolla la idea de Ricoeur en torno a la triple mimesis constitutiva del sujeto de la ficción:

Ricoeur vincula el tiempo con la narración al desarrollar el concepto aristotélico de mimesis. El filósofo logra este vínculo con la constitución de la mediación que es la triple mimesis. Esta triada se desprende, por una parte, del aspecto central de la praxis señalado en la mimesis aristotélica y por otra, de la idea de que la mimesis tiene su cumplimiento en el oyente o lector. El término praxis, dice el filósofo, pertenece a la vez al dominio real y al imaginario, por lo que “no tiene sólo una función de corte, sino de unión, que establece precisamente el estatuto de transposición ‘metafórica’ del campo práctico por el *mythos*”. Esta característica de la praxis permite a Ricoeur pensar en un momento anterior al de la composición misma del texto narrativo. A ese momento anterior le denomina “mimesis I” o prefiguración, mientras que al de la composición lo denomina “mimesis II” o configuración. En relación con el receptor o lector, el filósofo francés distingue un momento más, un “después” de la composición, al que ha denominado “mimesis III” o refiguración. Algunas expresiones incluidas en la *Poética*, v.g., “la tragedia, al representar la compasión y el temor [...] realiza la purgación de esta clase de emociones” o cuando evoca el placer que experimentamos al ver los incidentes horribles y lastimosos concurrir en el cambio de fortuna que la tragedia...”, conducen a pensar que Aristóteles no se refería al texto dramático como estructura, sino como estructuración y ésta es una actividad orientada que sólo alcanza su cumplimiento en el espectador o lector (107). (Torner, 2008, pág. 56).

Por tanto, la trama es un proceso de estructuración del personaje. El tiempo histórico o mimesis I es la instancia de la praxis o prefiguración; el tiempo de la ficción o mimesis II, la instancia de la refiguración o mediación; y el tiempo humano o mimesis III, la instancia de la configuración. La articulación textual del sujeto ocurre como una transposición dinámica del

sentido, y por tanto comporta una lógica creativa, donde el lector adquiere el protagonismo principal.

Mímesis I refiere al antes de la composición poética que se constituye a partir del anclaje de tres elementos:

a) Red conceptual, o trama de acciones en relación.

b) Mediación simbólica, o familiaridad con un campo narrativo común que hacen a la trama inteligible, de ahí que el símbolo funcione como un interpretante interno.

c) Estructura temporal, se basa en una noción de intratemporalidad que da cuenta del paso del sujeto en el mundo narrativo.

Mímesis II pone en juego la problemática de representación y referente. En tanto cuerpo de disposición de los hechos, opera una triple mediación:

a) La relación entre acontecimientos individuales y colectivos.

b) La función concordancia-discordancia de temas y acciones

c) La combinación de datos cronológicos con datos no-cronológicos.

Es decir, la mímesis II es por antonomasia la forma narrativa en sí, debido a que es un proceso de esquematización.

Mímesis III es el acto de lectura. Borra la distinción entre adentro y fuera del texto, creando un triángulo de enunciación donde el lector, a partir de sus paradigmas interpretativos, elabora una lectura del texto, que actualiza el sentido final de la acción del sujeto narrativo.

De esta manera, la identidad narrativa se identifica con la categoría de la práctica, en la medida que potencia las acciones del relato. “El relato apunta hacia la comprensión del sujeto no como realidad aislada, sino vinculada con el mundo” (Tornero, 2008, pág. 64). Lo que implica que la identidad no es una, sino varias.

En el caso de Ricoeur, se trata de dos identidades. Una que se relaciona con la substancia inmutable; y otra que se relaciona con la diferencia, y que se percibe a través de las acciones que realiza, ya que la “identidad narrativa es el resultado de la integración de lo heterogéneo en la historia narrada” (Tornero, 2008, pág. 64). En otras palabras, la identidad narrativa es un constructo en devenir, un artefacto donde se conjugan varias dimensiones del tiempo y donde el sentido que adquiere en el plano de la reflexión y la práctica depende en gran medida del pacto narrativo entre lector y autor.

CAPÍTULO IV
RESULTADOS

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS

EL ANTIHÉROE MEDIEVAL

Tabla #2: El antihéroe medieval

Autor	Anónimo				
Título	El Lazarillo de Tormes				
	Tiempo del relato		Tiempo de la ficción	Tiempo Humano	
			Acontecimientos		
			Individuales		Colectivos
	Trama	Nacimiento de la voz autobiográfica.	X		
		La viveza materializa el conocimiento empírico de la realidad.	X		
		Se procede a una ruptura simbólica en una época de transición que camina hacia la racionalidad.			X
	Símbolos	Desheredado de la fortuna.	Temas Lázaro de Tormes conjuga la miseria de la condición existencial, a la vez que el anonimato de las clases populares.		
		Pobreza del mundo material.	La miseria de la realidad y la corrupción de la misma trazan un acercamiento escéptico del individuo moderno.		
		Desacralización	La narración en primera persona desacraliza el mundo teocrático de la Edad Media.		
	Estructura temporal	Introducción	Verosimilitud		
Pues sepa vuestra merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé Gonzales y de					
				En el primer párrafo de la novela se encuentra patente el carácter autobiográfico del	

		<p>Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre, y fue de esta manera: Mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molienda de una azeña que está ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años; y, estando mi madre una noche en la azeña, preñada de mí, tomóle el parto y parióme allí; de manera que con verdad me puedo decir nacido en el río (pág. 121).</p>	<p>personaje. Esta dimensión ontológica construye una visión realista de la realidad en la medida que entrelaza una cosmovisión antropocéntrica de la realidad, propia del Renacimiento pero que tiene sus raíces en la cultura popular de la Edad Media. Lázaro de esta manera enfatiza su extracción popular, en oposición al origen noble, idealista, teocéntrico que dominó en la alta cultura medieval. Además, esta genealogía anónima instaura una ironía a los ciclos de novelas dominantes en la época.</p>
	Nudo	<p>El traía el pan y todas las otras cosas en un fardel de lienzo, que por la boca se cerraba con una argolla de hierro y su candado y llave, y al meter de las cosas y sacarlas, era con tanta vigilancia y tan por contadero, que no bastara todo el mundo a hacerle menos una migaja; mas yo tomaba aquella lazería que él me daba, la cual en menos de dos bocados era despachada. Después que cerraba el candado y se descuidaba, pensando que yo estaba entendiendo en otras cosas, por un poco de costura, que muchas veces del un lado del fardel descosía y tornaba a coser, sangraba el avariento fardel, sacando, no por tasa pan, mas buenos pedazos, torreznos y longaniza. Y así</p>	<p>Los tres fragmentos anteriores definen las características propias de la novela picaresca: el valor del ingenio como estrategia de existencia y resistencia al poder, la crítica a las instituciones vigentes por su corrupción y por la pobreza generalizada de la época, y la cosmovisión realista de matriz carnavalesca de la cultura popular de la Edad Media. De esta manera, la hegemonía subterránea de este saber práctico acentúa el realismo psicológico y</p>

		<p>buscaba conveniente tiempo para rehacer, no la chaza, sino la endiablada falta que el mal ciego me faltaba (pág. 129).</p> <p>Escapé del trueno y di en el relámpago, porque era el ciego para con éste un Alexandre Magno, con ser la misma avaricia, como he contado. No digo más, sino que toda la lazeria del mundo estaba encerrada en éste. No sé si de su cosecha era, o lo había anexada con el hábito de clerecía (pág. 145).</p> <p>Vuestra merced crea, cuando esto le oí, que estuve un poco de caer de mi estado, no tanto de hambre como por conocer que todo en todo la fortuna serme adversa. Allí se me representaron de nuevos mis fatigas y torné a llorar mis trabajados; allí se me vino a la memoria la consideración que hacía cuando me pensaba ir del clérigo, diciendo que, aunque aquel era desventurado y mísero, por ventura toparía con otro peor. Finalmente, allí lloré mi trabajosa vida pasada y mi cercana muerte venidera (pág. 168).</p>	<p>material del pícaro. Esta cosmovisión, por otra parte, se traduce en una suerte de escepticismo para vencer las condiciones de subordinación heredadas del Antiguo Régimen, a la vez que acentúa un proceso de transición hacia un nuevo saber. Ante la pobreza, y la articulación de un registro oral en boca del pícaro, se entrelaza una crítica a la idea de fortuna: la suerte, el destino y la desgracia de los pobres. Así se condensan las creencias de una sociedad que persigue la mendicidad, a pesar que la acepta.</p>
	Desenlace	<p>La mañana venida, mi amo se fue a la iglesia y mandó tañer a misa y al sermón para después la bula. Y el pueblo se juntó, el cual andaba murmurando de las bulas, diciendo cómo eran falsas y que el mismo alguacil, riñendo, lo había descubierto. De manera que, atrás que tenían mala gana de tomalla, con aquello del todo la aborrecieron (pág. 195).</p>	<p>La crítica a la iglesia que es común en las partes finales de la novela sirve de testimonio de un descontento popular de larga data. Por eso, no es extraño que estas escenas acontezcan no en lugares cerrados sino en las plazas públicas, donde el protagonismo de los sectores populares es importante, a la vez</p>

				que sirve como una manera de enfrentar la violencia del poder hegemónico. En palabras de Thomson, se trataría de una estrategia de infra-política ya que sucede a través del murmullo.
--	--	--	--	--

Identidad del personaje:

En calidad de antihéroe, Lázaro de Tormes se realiza como un pícaro. Su palabra es la palabra de los sectores populares, realizada en forma de murmullo, pero también de acción antiheroica a través de la ironía, prácticas de picardía. La vileza a la que se enfrenta, a lo largo de todo el relato, acentuado por los extremos materiales de miseria y hambre, representa la dimensión material de extremas contradicciones características de la transición del Medio Evo a la Modernidad. Por este motivo, se acentúa una presencia frontal de la cosmovisión carnavalesca proveniente de la cultura popular. Acciones mediadas por la oralidad en contra del régimen de escritura, la desacralización del mundo a través de un conocimiento empírico del devenir del mundo, y el carácter autobiográfico que acentuó la emergencia del individuo moderno, son esbozos característicos del pícaro.

EL ANTIHÉROE DE LA MODERNIDAD

Tabla #3: El antihéroe de la modernidad

Autor	Herman Melville				
Título	Bartleby, el escribiente				
	Tiempo del relato		Tiempo de la ficción		Tiempo Humano
			Acontecimientos		
			Individuales	Colectivos	
Trama		Preferiría no hacerlo.	X		
		Renuncia a escribir.	X		
		Renuncia a comer.	X		
Símbolos		Literatura del silencio.	Temas		
		Indiferencia.	La imposibilidad de escribir una biografía de un hombre sin pasado.		
		Pasividad radical.	El preferiría no hacerlo sirve de testimonio de la enajenación del mundo contemporáneo .		
		Introducción.	Verosimilitud		

	<p>Estructura temporal</p>		<p>Soy un hombre de cierta edad. En los últimos treinta años, mis actividades me han puesto en íntimo contacto con un gremio interesante y hasta singular, del cual, entiendo, nada se ha escrito hasta ahora: el de los amanuenses o copistas judiciales. He conocido a muchos, profesional y particularmente, y podría referir diversas historias que harían sonreír a los señores benévolo y llorar a las almas sentimentales. Pero a las biografías de todos los amanuenses prefiero algunos episodios de la vida de Bartleby, que era uno de ellos, el más extraño que yo he visto o de quien tenga noticia. De otros copistas yo podría escribir biografías completas; nada semejante puede hacerse con Bartleby. No hay material suficiente para una plena y satisfactoria biografía de ese hombre. Es una pérdida irreparable para la literatura. Bartleby era uno de esos seres de quienes nada es indagable, salvo en las fuentes originales: en este caso, exiguas. De Bartleby no sé otra cosa que la que vieron mis asombrados ojos, salvo un nebuloso rumor que figurará en el epílogo (pág. 12).</p>	<p>Este personaje constituye una versión muy interesante del hombre moderno entendido como el hombre sin atributos. Por este motivo, es un personaje que no puede nombrarse; al contrario, necesita la voz de otro para hacer aprehensible su existencia al lector. De esta manera, la narración en tercera persona permite esta suerte de acercamiento indirecto. Por eso, se enuncia que Bartleby es una persona sin pasado, imposible de capturar en la clave biográfica. Además, acentúa el carácter anónimo del individuo contemporáneo, basado en ser parte del engranaje de la maquinaria capitalista. Por eso, la acción sucede en el centro de Wall Street.</p>
			<p>Nudo</p>	<p>Al abrir la puerta vidriera para retirarse, Nippers desde su escritorio me echó una mirada y me preguntó si yo prefería papel blanco o papel azul para copiar cierto documento. No acentuó maliciosamente la palabra <i>preferir</i>. Se veía que había sido dicha involuntariamente. Reflexioné que era mi deber deshacerme de un demente, que ya, en cierto modo, había influido en mi lengua y quizá</p>

		<p>en mi cabeza y en las de mis dependientes. Pero juzgué prudente no hacerlo de inmediato.</p> <p>Al día siguiente noté que Bartleby no hacía más que mirar por la ventana, en su sueño frente a la pared.</p> <p>Cuando le pregunté por qué no escribía, me dijo que había resuelto no escribir más.</p> <p>- ¿Por qué no? ¿Qué se propone? –exclamé-. ¿No escribir más?</p> <p>- Nunca más.</p> <p>- ¿Y por qué razón?</p> <p>- ¿No la ve usted mismo? – replicó con indiferencia (pág. 53).</p>	<p>anonimato del mundo contemporáneo, la individuación extrema del mundo contemporáneo, y también la angustia existencial.</p>
	Desenlace	<p>El rumor es este: que Bartleby había sido un empleado subalterno en la Oficina de <i>Cartas muertas</i> de Washington, del que fue bruscamente despedido por un cambio en la administración. Cuando pienso en este rumor; apenas puedo expresar la emoción que me embargó. ¡Cartas muertas!, ¿no se parece a hombres muertos? Conciban un hombre por naturaleza y por desdicha propenso a una pálida desesperanza. ¿Qué ejercicio puede aumentar esa desesperanza como el de manejar continuamente esas cartas muertas y clasificarlas para las llamas? pues a carradas las queman todos los años. A veces, el pálido funcionario saca de los dobleces del papel un anillo –el dedo al que iba destinado, tal vez ya se corrompe en la tumba-; un billete de Banco remitido en urgente caridad a quien ya no come, ni puede ya sentir hambre; perdón para quienes murieron desesperados; esperanza para los que murieron sin esperanza,</p>	<p>Se podría identificar la actitud de Bartleby como una resistencia pasiva, dos términos que generalmente no van unidos, se resiste a hacer lo que se le manda pero no se empeña en ningún momento a argumentar su opción, es rebelde pero no parece valorar los logros que le reportan sus actos de rebeldía, simplemente va a lo suyo, el jefe incrédulo reflexiona sobre las contradicciones internas que le causa esta actitud. Si el individuo resistido no es inhumano, y el individuo resistente es inofensivo en su pasividad, el primero, en sus mejores momentos caritativamente procurará que su imaginación interprete lo que su entendimiento no puede resolver. Así me aconteció con Bartleby</p>

			<p>buenas noticias para quienes murieron sofocados por insoportables calamidades. Con mensajes de vida, estas cartas se apresuraron hacia la muerte (pág. 84).</p>	<p>y. La pasividad de Bartleby solía exasperarme. Me sentía aguijoneado extrañamente a chocar con él en un nuevo encuentro, a despertar en él una colérica chispa correspondiente a la mía.' El jefe espera una respuesta, algún cambio en el personaje para que le pueda juzgar con las mismas pautas que le sirven con el resto de las personas.</p>
--	--	--	--	--

Identidad del personaje:

Como antihéroe de la modernidad capitalista, Bartleby configura la enajenación. ‘La inesperada aparición de Bartleby, ocupando mi oficina un domingo, con su cadavérica indiferencia caballeresca, pero tan firme y tan seguro de sí, tuvo tan extraño efecto, que de inmediato me retiré de mi puerta y cumplí sus deseos. Pero no sin variados pujos de inútil rebelión contra la mansa desfachatez de este inexplicable amanuense.’ El personaje se convierte en un parásito de la oficina, poco a poco va conquistando el espacio. Su maravillosa mansedumbre no sólo me desarmaba, me acobardaba. Porque considero que es una especie de cobarde el que tranquilamente permite a su dependiente asalariado que le dé órdenes y que expulse de sus dominios. El final del personaje es desolador pero no se aleja de la actitud coherente que tiene consigo mismo durante todo el relato, ya en la cárcel deja silenciosamente de comer es un suicidio pasivo.

EL ANTIHÉROE DE LA PERIFERIA CAPITALISTA

Tabla #4: El antihéroe de la periferia capitalista (La mujer que no)

Autor	Jorge Ibarguengoitia				
Título	“La mujer que no”, perteneciente al libro de cuentos <i>La ley de Herodes</i>				
	Tiempo del relato		Tiempo de la ficción	Tiempo Humano	
			Acontecimientos		
			Individuales		Colectivos
	Trama	Evocación de una supuesta aventura amorosa.	X		
Reencuentro de viejos amores.			X		
La no realización del acto de adulterio.		X			
Símbolos	Amor	Temas			

			La parodia del texto romántico se nota desde el momento que el personaje se niega a inscribir un nombre para dotar de identidad al objeto del deseo.	
		Juventud	La sensualidad que rodea al protagonista es una forma de contingencia que lo pone en relación con los cuerpos de otros. Sin embargo esta relación está mediada por la edad, por las promesas incumplidas, por la vulgaridad de la vida cotidiana.	
		Adulterio	Desacralización de la realidad que rodea al personaje, pero ridiculizado porque no llega a cumplirse.	
	Estructura temporal	Introducción	Verosimilitud Debo ser discreto. No quiero comprometerla. La llamaré... (pág. 7).	La ambigüedad con la que se inicia el relato constituye un punto cardinal para el personaje pues es un gesto de silencio que se opone a la visibilización de la mujer amada, tan característica del romanticismo en la figura del Don Juan. En este sentido, este personaje puede funcionar como un Anti-don-Juan.
		Nudo	Fue ella, entonces, quien me tomó de la mano y con el dedo de enmedio, me rascó la palma, hasta que tuve que meter mi otra mano en la bolsa, en un intento desesperado de aplacar mis pasiones. Por fin llegamos al coche, y mientras ella se subía, comprendí que trece años antes no sólo había perdido sus piernas, su boca maravillosa y sus nalgas tan saludables y bien desarrolladas, sino tres o cuatro millones de muy buenos pesos. Fuimos a dejar a su mamá que iba a comer no importa dónde. Seguimos	La sensualidad que atraviesa el relato da cuenta de un personaje que ama en el exceso y la voluptuosidad, y que por la misma razón no es moldeado por la ideología dominante de corte conservador. Es más, él se rebela en su contra.

		<p>en el coche, ella y yo solos y yo le dije lo que pensaba de ella y ella me dijo lo que pensaba de mí. Me acerqué un poco a ella y ella me advirtió que estaba sudorosa, porque tenía un oficio que la hacía sudar. "No importa, no importa." Le dije olfateándola. Y no importaba. Entonces, le jalé el cabello, le mordí el pescuezo y le apreté la panza. . . hasta que chocamos en la esquina de Tamaulipas y Sonora (pág. 7).</p>	
	Desenlace	<p>Hubiera podido, quizá, regresar al día siguiente a terminar lo empezado, o al siguiente del siguiente o cualquiera de los mil y tantos que han pasado desde entonces. Pero, por una razón u otra nunca lo hice. No he vuelto a verla. Ahora, sólo me queda la foto que tengo en el cajón de mi escritorio, y el pensamiento de que las mujeres que no he tenido (como ocurre a todos los grandes seductores de la historia), son más numerosas que las arenas del mar (pág. 10).</p>	<p>El fracaso de la relación amorosa atestigua un fracaso mayor: el personaje está condenado a la soledad. El amor lo ha cegado y su historia es la historia de una derrotada consentida y buscada.</p>
Identidad del personaje:			
<p>La religiosidad profana del protagonista hace de la sexualidad una dimensión metafísica del ser humano que estructura una subjetividad otra. La posibilidad del adulterio hace que el personaje problematice varias instituciones de la época, a la vez que posiciona al personaje como un antihéroe carente de postura crítica, pero con un horizonte político que tienda a la profanación de las leyes y a la desacralización del mundo que lo rodea.</p>			

Tabla #5: El antihéroe de la periferia capitalista (La ley de Herodes)

Autor	Jorge Ibarguengoitia			
Título	"La ley de Herodes", perteneciente al libro de cuentos <i>La ley de Herodes</i>			
	Tiempo del relato	Tiempo de la ficción		Tiempo Humano
		Acontecimientos		
		Individuales	Colectivos	
Trama	La decisión de salir de la rutina de una ciudad latino – americana.	X		

		La visita al médico y los exámenes delirantes.	X		
		El escarnio público del protagonista.		X	
Símbolos		La desesperación	Temas		
			La situación del protagonista atisba una realidad mediocre, absurda.		
		El examen de eses	La presencia del saber hegemónico patente en la autoridad médica preconiza la humanidad de los examinados y pone en juego su propia condición humana.		
		La patria menoscabada	Debido a que la identidad se ha fisurado, los discursos que sostienen este esencialismo tienen que sancionar a quienes permitieron eso.		
Estructura temporal		Introducción	Verosimilitud		En este párrafo, la voz autobiográfica enuncia su situación de marginal, la cual sólo es vencida brevemente a causa de un amor o una ilusión. En este sentido, el personaje es un desarraigado no sólo de su espacio, sino sobre todo de las ideas que se tejían sobre éste. Lo cual se demuestra en el aprendizaje improvisado que realiza de la historia mexicana.
			Sarita me sacó del fango, porque antes de conocerla el porvenir de la Humanidad me tenía sin cuidado. Ella me mostró el camino del espíritu, me hizo entender que todos los hombres somos iguales, que el único ideal digno es la lucha de clases y la victoria del proletariado; me hizo leer a Marx, a Engels y a Carlos Fuentes, ¿y todo para qué? Para destruirme después con su indiscreción (pág. 4).		
		Nudo	Salí a la calle en la mañana húmeda, y caminé sin atreverme a tomar un camión, apretando contra mi corazón, como San Tarsicio Moderno, no la Sagrada Eucaristía, sino mi propia mierda. (Esta metáfora que		En este fragmento, el personaje hace alarde de su condición de marginal al exponer su postura crítica

			<p>acabo de usar es un tropo al que llegué arrastrado por mi elocuencia natural y es independiente de mi concepto del hombre moderno) (pág. 5).</p>	<p>con respecto a los procesos modernizadores que campean en el campo cultural latinoamericano en la época. La mierda que lleva hasta su corazón es una metáfora que desconcierta porque involucra una autocrítica muy fuerte a la constitución de la individualidad y de la subjetividad en la periferia de la Modernidad Capitalista, a la vez que estructura una mirada alucinada de lo que el otro (extranjero y colonizador), significa para el imaginario del sujeto subordinado. Al final de cuentas, las muestras que lleva consigo asegurarán el pasaje del personaje a la metrópoli.</p>
		Desenlace	<p>Fue una torpeza confesar semejante cosa. Fue la causa de mi desprestigio. Llegado el momento de las úlceras en el recto, Sarita amenazó al doctor Philbrick con llamar a la policía si intentaba revisarle tal parte; el doctor, con la falta de determinación propia de los burgueses, la dejó pasar como sana, y ella, haciendo a un lado las reglas más elementales del compañerismo, salió de allí y fue a contarle a todo el mundo que yo me había</p>	<p>En calidad de antihéroe, el personaje vive la abyección total. No por el examen médico al que fue sometido y que, en cierta forma, significó el disciplinamiento de su cuerpo, sino por el desprestigio que tal confesión traía consigo. De</p>

			doblegado ante el imperialismo yanqui (pág. 6).	esta manera, este antihéroe lo es tanto de su condición de marginal con respecto a la Metrópoli, como de una subordinación afectiva mucho más fáctica por parte de la élite intelectual de su propio entorno.
--	--	--	---	---

Identidad del personaje:

Oposición al discurso de la nación mexicana, en la medida que no responde a ningún criterio de identidad esencial. El personaje vive de acuerdo a su propio pulso, y no bajo el dictamen de una ideología dominante en el campo cultural mexicano. De cierta manera, el personaje es una re-creación de la Malinche, es decir, un traidor.

La situación marginal del personaje, por otra parte, se nota en este comentario sobre su situación económica que entrevé una posición no tan acomodada, quizá de la pequeña burguesía intelectual o de la clase media: estrato liminar, donde se es solo posibilidad, tránsito.

La situación ideológica del personaje se teje en un ambiente de escepticismo y rechazo a las convenciones religiosas dominantes en la cultura mexicana. Una vez más la marginalidad del personaje aparece a través de la ironía, debido al comentario que hace entre paréntesis.

La ironía de esta narración pone en evidencia la potencia de la enunciación que hace el personaje, a través de la clave autobiográfica, para apartarse de cualquier lectura identitaria posterior.

ANÁLISIS DEL ANTIHÉROE MEDIEVAL

Tabla #4: El antihéroe medieval (Mis embargos)

Autor	Jorge Ibarguengoitia				
Título	“Mis embargos”, perteneciente al libro de cuentos <i>La ley de Herodes</i>				
	Tiempo del relato		Tiempo de la ficción		Tiempo Humano
			Acontecimientos		
			Individuales	Colectivos	
	Trama	Un estado de permanente intemperie.		X	
El préstamo engañoso que pone en riesgo al personaje.			X		
La solución inverosímil, debida a la suerte y al humor.			X		

	Símbolos	La miseria	Temas	
			Extrapolación de las realidades sociales en las particularidades íntimas.	
		La usura	El carácter depredador del capitalismo manifestándose en las realidades mínimas del paisaje social.	
		La suerte	La dimensión irracional y fantástica que funciona como sostén afectivo de los personajes colectivos en situaciones semejantes.	
	Estructura temporal	Introducción	Verosimilitud	El personaje construye un lugar de enunciación para lo marginal. En este caso, su condición de hombre letrado no le sirve. Ha fracasado. Y su fracaso se debe a que no ha podido participar de los beneficios del progreso. La civilización burguesa lo ha expulsado. Prácticamente, es un paria. La escritura, su condena: su infierno personal.
			En 1956 escribí una comedia que, según yo, iba a abrirme las puertas de la fama, recibí una pequeña herencia y comencé a hacer mi casa. Creía yo que la fortuna iba a sonreírme. Estaba muy equivocado; la comedia no llegó a ser estrenada, las puertas de la fama, no sólo no se abrieron, sino que dejé de ser un joven escritor que promete y me convertí en un desconocido; me quedé cesante, el dinero de la herencia se fue en pitos y flautas y cuando me cambié a mi casa propia, en abril de 1957, debía sesenta mil pesos y tuve que pedir prestado para pagar el camión de la mudanza. En ese año mis ingresos totales fueron los 300 pesos que gané por hacer un levantamiento topográfico (pág. 26).	
	Nudo	Si me hubiera extrañado que alguien se interesara en prestarle dinero a quien evidentemente era un paria de la sociedad, en el despacho del notario Ángulo hubiera encontrado la explicación del misterio. Yo era un paria, pero un paria con casa propia. Doña Amalia me prestó el dinero, no porque creyera que yo podía pagarle, sino precisamente porque sabía que no iba a poder pagarle.	En este fragmento se puede apreciar cómo el personaje es víctima de su condición social, con la peculiaridad que éste no se victimiza a sí mismo ni renuncia a su agencia dentro del relato. Para el efecto, la voz narrativa cuenta todo con un grado de extrañamiento que le permite mirar críticamente la situación pero en	

			Es decir, metió setenta mil pesos, para sacar, no los réditos, sino la casa (pág. 27).	términos de humor. Con lo cual logra subvertir la lógica hegemónica que consiste en la historia de una victimización. Opera así una mirada de anti-héroe de lo marginal.
		Desenlace	Rocafuerte y marqués de lo mismo, me dijo, con gran solemnidad: —Queremos decirle, señor Ibarguengoitia, que nos da mucho gusto que haya usted salvado su casa. Ha sido para nosotros un verdadero placer tratar con una persona tan honrada y cumplida como usted. Nos despedimos casi de beso, pero cuando los vi de espalda, les menté la madre (pág. 30).	El desenlace del cuento no hace más que crear una imagen de subversión, disidencia y crítica. El antihéroe que protagoniza la historia ha vencido gracias a un milagro inesperado que, a pesar que plantee dudas con respecto a la verosimilitud del relato, es creíble gracias a la carga de humor que lo estructura. Es decir, el antihéroe latinoamericano ríe a carcajadas.

Identidad del personaje:

Los llamados "malos hábitos" remiten a su condición de mestizo que niega blanquearse, pero que también se niega a un posicionamiento crítico con respecto a los indígenas. Esta ambivalencia da lugar a una voz ambigua, prácticamente gestada por la contingencia de la historia bajo la máscara de la miseria. En este sentido, las alpargatas sugieren una expulsión del orden civilizatorio.

Para el marginal, su antagonico es el sistema social en general. La cultura burocratizada del medio latinoamericano, de acuerdo a la perspectiva del narrador, no sólo funciona como un hervidero de imposibilidades y corrupción, sino que es un mecanismo de deshumanización. El mismo que, por parte del personaje, es cuestionado a partir de una escritura inteligente que tiene la apariencia de un juego: un juego mordaz que descubre y devela el funcionamiento de un monstruo.

La mordaz ironía del autor se encarna en un personaje que a pesar de la violencia material y simbólica que se le infringe no deja de construir su lugar de enunciación, y por tanto agenciarse en el desarrollo del relato. A través del insulto, la ideología, las creencias y el sistema de valores del grupo dominador se fisura.

La movilidad del personaje recrea las andanzas del pícaro. A pesar que los propósitos entre este marginal y el pícaro son disímiles, ambos guardan una relación: crean una sensación de complejidad del espacio geográfico que refieren que deviene en un símbolo epocal y regional. En este caso: la experiencia del paria latinoamericano en tiempos de articulación del capitalismo financiero.

La amenaza de la vida personal del personaje obedece también a la reducción que éste tiene en el estereotipo del bohemio. A medida que las circunstancias económicas se cierran y el peligro del embargo de su casa lo cerca, el personaje adquiere complejidad debido a que no es solo un paria del progreso y un marginal del orden civilizatorio, sino también un enajenado

por la vida nocturna del arte. Esta triple condición es su condena. Y de cierta manera, es la condena del intelectual latinoamericano.

Al tono irónico y mordaz, a la crítica mediada por el absurdo, y al extrañamiento de la voz autobiográfica es preciso añadir la astucia. La subjetividad que esta cuádruple configuración recrea, entonces, presenta un personaje complejo. Las contradicciones que trae consigo y las ambivalencias morales traducen una forma de antihéroe propiamente latinoamericano, debido a que problematiza la heterogeneidad y posiciona un personaje atravesado por ambigüedades y múltiples contaminaciones.

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

CONCLUSIONES

- La novela picaresca pertenece al patrimonio cultural de España debido a que fue articulada en ese espacio geográfico. Esta tradición gestada de la cultura popular de la Edad Media fundó una línea crítica con respecto a la cultura letrada dominante. Como forma de expresión de la disidencia en nombre de las clases anónimas de su época, funciona como un documento de denuncia de la crisis del Imperio Español, y por tanto, de la transición del Medioevo a la Modernidad Capitalista. El pícaro es la expresión de esta crisis, pero también la materialización simbólica del antropocentrismo y el escepticismo contemporáneos.
- La imagen del antihéroe en la literatura de Occidente se articuló gracias a los elementos provenientes de las culturas populares de los países europeos. Eran la expresión de las fisuras de las sociedades de relaciones asimétricas, por eso se tendió a resaltar el papel cumplido por los delincuentes sociales, por los pícaros, por los llamados maleantes. Ellos estructuraron una sensibilidad disidente, a la vez que traía consigo una intencionalidad crítica en contra de las instituciones hegemónicas, tales como la Iglesia, el Estado, la Monarquía, etc.
- Los puntos de convergencia entre el relato picaresco y la imagen del antihéroe giran en torno al origen popular de ambas realidades, además se consuman las virtualidades en la agencia histórica que operan en sus debidas tradiciones al encauzar una dimensión crítica con respecto a la realidad. En este sentido, opera una radicalidad formal debido a que rescatan la oralidad. Por otra parte, la divergencia se basa en el registro cultural que lo sostiene: el uno la novelista, y el otra más variado.
- En la obra *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, el antihéroe se caracteriza por una imagen radical, antropocéntrica, con subjetividad, con un escepticismo proveniente de un conocimiento empírico de la realidad, debido a que entrelaza la denuncia social, la cosmovisión popular y un sentido práctico de la vida.
- En el texto *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville, el antihéroe se caracteriza por una imagen vacía, que opera una crítica a la racionalidad occidental y a la razón práctica del proyecto civilizatorio de la Modernidad por medio de una pasividad radical. A la vez consume el juego de la representación enajenada, pues al nacer sin pasado y al

renunciar a cualquier forma de vida cotidiana enfatiza la condición existencial de la angustia propia del hombre sin atributos. Se trata entonces de una individualidad enfrentada a cualquier proceso de individuación y atomización de la vida social moderna.

- En la novela *La ley de Herodes* de Jorge Ibarguengoitia, el antihéroe se caracteriza por una imagen marginal, donde se conjuga la perspectiva del padrote mexicano y también del vago, con la característica especial de que confluyen a su vez la configuración disidente del intelectual latinoamericano, procedente de la clase media baja. Por otra parte, instituye una mirada subterránea en las relaciones de Latinoamérica con el primer mundo.

RECOMENDACIONES

- Estudiar la tradición de la novela picaresca en el panorama de la literatura en lengua española, a través de la revisión bibliográfica de los hitos más importantes de este subgénero, debido a que para trazar una visión más amplia de esta forma de ficción es preciso interrogar sus fuentes, para que sean utilizados en investigaciones futuras.
- Investigar la imagen del antihéroe en la literatura latinoamericana, a través de la revisión crítica de las tradiciones subalternas de la producción cultural, para cuestionar la idea común que cree erróneamente que el antihéroe es un personaje prototipo norteamericano o europeo.
- Comparar la imagen del antihéroe con la imagen del héroe de la novela fundacional en la tradición latinoamericana, con el propósito de elaborar un folleto para su difusión en los centros educativos del país.
- Cuestionar las implicaciones ideológicas y estéticas de la imagen del antihéroe en la obra *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, a través de la investigación comparativa, para organizar un debate en torno a las ventajas y desventajas de su lectura en la actualidad.
- Cuestionar las implicaciones ideológicas y estéticas de la imagen del antihéroe en el texto *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville, a través de la investigación comparativa, para organizar un debate en torno a las ventajas y desventajas de su lectura en la actualidad.
- Cuestionar las implicaciones ideológicas y estéticas de la imagen del antihéroe en la novela *La ley de Herodes* de Jorge Ibarguengoitia, a través de la investigación comparativa, para organizar un debate en torno a las ventajas y desventajas de su lectura en la actualidad.

CAPÍTULO VI PROPUESTA

HACIA UNA COMPRENSIÓN DE BARTLEBY

Un signo somos, indescifrado, y en tierra extraña casi perdimos el habla...

Holderlin

Cuando Herman Melville creó el personaje de *Bartleby, el escribiente* redactó su testamento literario tras el fracaso de *Moby Dick*. ¿Qué representa Bartleby, además de la impotencia de su creador que murió cuarenta años más tarde? Cuarenta años en los que Melville prefirió no tener que escribir. Al final de cuentas, Melville fue un escritor de grandes planes y pasables fracasos. Los sucesivos silencios que rodeaban la aparición de sus libros lo atormentaron. Cada texto suyo atestigua esa desolación. Si hay una problemática en este fatal descubrimiento es que todo el conocimiento acumulado a lo largo de los siglos dice qué sirve un hombre, para qué están los seres humanos en el mundo, en última instancia: cuál es el sentido de la vida, su fugaz intervalo de existencia en la materia de las cosas, su oscura presencia. Acaso este interrogante carezca de respuesta, pero su renuncia podría con facilidad sumergir al ser humano y a la sociedad que ha creado, como Melville con Bartleby, en la hondura de la nada. Porque si algo es la novela de Melville, es apenas una interpelación al sinsentido de la vida, a su desgarramiento, al advenir del absurdo.

Quizá Bartleby también es un signo premonitorio, una advertencia. Desde su nada sagrada habla al mundo y devela el funcionamiento del engranaje de la razón instrumental. Él que no es nadie es la antípoda del culto a la personalidad. Es el rigor sin rigor. Cada acción suya supone un sabotaje al imperio de la apariencia, la crisis de la sociedad del espectáculo. Por ese motivo, la historia está contada en primera persona. Un atribulado abogado que fuera el patrón en el breve lapso en que tuvo a Bartleby como empleado es el encargado de interrogar la historia de un hombre peculiar, para darse cuenta que carece de historicidad y por lo mismo de sustancia. En ese caso, la única biografía posible es la transparencia antiheroica del asombro, la sorpresa kafkiana, el laberinto del sentido. El narrador de la historia es el abogado que le concedió el empleo, quien a pesar de sus esfuerzos nada pudo saber de Bartleby, nada logró interpretar en él, por eso lo calificó de signo indescifrado, sin proveniencia y sin porvenir. No es casual que antes de morir, Bartleby dedique sus fuerzas a la contemplación de una pared infinita que es cualquier pared:

Soy un hombre bastante mayor. La naturaleza de mis ocupaciones en los últimos treinta años me ha puesto en estrecho contacto con un gremio interesante y un tanto peculiar, del cual, hasta donde sé, nada se ha escrito todavía: me refiero a los copistas judiciales o escribientes. He conocido a muchísimos, profesional e íntimamente, y, si quisiera, podría narrar diversas historias que harían sonreír a los hombres bondadosos y llorar a las almas sentimentales. Pero renuncio a las biografías de todos los demás escribientes sólo por algunos pasajes de la vida de Bartleby, que era uno de ellos y el más extraño que yo haya visto o del que haya oído hablar. Mientras que de otros copistas podría escribir su vida entera, nada parecido puede hacerse con Bartleby. No existe material suficiente para una biografía completa y satisfactoria de este hombre. Es una pérdida irreparable para la literatura. Bartleby era uno de esos seres de quienes no puede asegurarse nada si no a partir de las fuentes originales, y, en su caso, éstas son muy pocas. Todo lo que sé de Bartleby es lo que vieron mis atónitos ojos, excepto, claro, por un vago rumor que mencionaré al final (pág. 18).

Vale mencionar que esta novela es considerada uno de los textos en lengua inglesa más perfectos de la literatura de todos los tiempos. Es una pequeña, breve pieza de relojería. Un aleph capaz de iluminar los cajones del mundo, los intersticios del cuerpo, los abismos de la psicología social. Bartleby, en tanto criatura enigmática entre las criaturas de Melville, en apariencia es plano, pero su textura de papel devorado por la cuchilla del viento acontece en otro tipo de profundidad. La renuncia consumada en la frase “preferiría no hacerlo” devela una metafísica existencial, una ontología de las cosas, una teleología que fracasa, un proyecto civilizatorio que no ha emancipado al ser humano, sino que lo ha encadenado, junto a Prometeo, a la roca de su destino:

El rumor era éste: que Bartleby había sido un empleado subalterno en la Oficina de Cartas Muertas en Washington, de la que fue repentinamente despedido por un cambio en la administración. Cuando pienso en este rumor, no puedo explicar adecuadamente los sentimientos que se apoderan de mí. ¡Cartas muertas! ¿No suena como a hombres muertos? Imagínense a un hombre, por naturaleza y desventura, propenso a la pálida desesperanza, ¿habrá otro trabajo que parezca más apropiado para agudizarla que manejar continuamente estas cartas muertas, y clasificarlas para lanzarlas al fuego? Porque año tras año las queman por montones. A veces, el pálido empleado extrae del sobre un anillo —el dedo al que estaba destinado, quizá, esté pudriéndose en la tumba; un billete enviado con pronta caridad —aquél a quien habría aliviado ya no come ni siente hambre; perdón para quienes murieron afligidos; esperanza para quienes murieron sin ilusión; buenas noticias para quienes murieron ahogados por calamidades sin alivio. Con mensajes de vida, estas cartas se precipitan hacia la muerte (pág. 76).

En este sentido, Bartleby es el ángel de la historia que Walter Benjamín vislumbró en los conceptos de la historia, en los fragmentos de su vida. Su lógica de la preferencia negativa (preferir no hacerlo, no ser razonable y dar explicaciones y, finalmente, Ya no copiar más, y finalmente, esta vez sí, dejarse morir de hambre ante la eterna contemplación de su sombra sin acierto, sin piso de escritura) acaso sea simple responsabilidad por esas letras perdidas —no sólo las de su trabajo de copista, sino las anteriores, la de responsable de cartas muertas en la oficina de correos de Washington—. Hay seres cuya sola existencia hace recordar algo que se quiere mantener alejado: Bartleby es uno de ellos. Su negativa es una invitación al escepticismo, pero

también a la crítica de la filosofía de la presencia, fundamento último de los regímenes totalitarios que han aplastado los territorios de la historia con ingentes cantidades de cadáveres:

En el día señalado, contraté carretas y hombres, me dirigí hacia mi despacho, y como el mobiliario era poco, se llevaron todo en unas cuantas horas. Durante la mudanza, el escribiente permaneció de pie detrás del biombo, el cual, según mis órdenes, sería lo último que se llevaran. Una vez que lo retiraron, doblándolo como un inmenso pliego, dejé a Bartleby como el ocupante inmóvil de una habitación desnuda. Me quedé en la entrada observándolo por un momento, mientras algo en mi interior me reprochaba (pág. 65).

La invulnerable fragilidad de Bartleby habita un espacio sin territorio. Por eso no le interesa en lo más mínimo los lugares en los que está. Por eso se niega a salir de la oficina. Por eso no siente el encierro de la cárcel. Su perímetro es él. Y al no tener el estatus de habitante, tampoco se subordina a ningún código, estilo, ley. Su "preferir no" quizás signifique la emergencia de un idioma sin comunidad: el mismo Bartleby es el ciudadano errante de una comunidad ausente, o simplemente alguien que busca construir la "comunidad de los sin comunidad". Bartleby es el ciudadano del silencio:

Como no estaba acusado de ningún cargo grave y su comportamiento era sereno e inofensivo, le habían permitido deambular libremente por la prisión, y en especial en los patios interiores cubiertos de pasto. Y ahí lo encontré, de pie y completamente solo en el más tranquilo de los patios, con su cara vuelta hacia un alto muro, mientras que, por todas partes, desde las estrechas rendijas de las ventanas de la cárcel, creí ver cómo los ojos de asesinos y ladrones lo miraban con curiosidad (pág. 71).

No una comunidad de "personas", ni de trabajadores, ni de aptos; antes bien una comunidad de hombres y mujeres que saben que no saben quiénes son, ni para qué sirven. Hombres y mujeres que cuidan lo que en ellos no tiene un sentido, no produce, no tiene éxito, no progresa sino que es. Bartleby ha mostrado mejor que nadie que sólo un trabajo de despersonalización hace posible que aparezca esa dimensión reprimida, ese "hombre sin atributos" que resiste a la hegemonía amnésica de los capacitados y los competentes.

Mientras caminaba pensativo de regreso a casa, mi vanidad se sobrepuso a mi compasión. No podía sino vanagloriarme de la manera magistral con la que me había desecho de Bartleby. Magistral he dicho, y así debería parecerle a cualquiera que lo piense desapasionadamente. La belleza de mi procedimiento parecía consistir en su perfecta discreción. Nada de amenazas vulgares, ni bravatas de ningún tipo, ni intimidaciones coléricas dando zancadas de un lado a otro a lo ancho de la oficina, lanzándole órdenes vehementes a Bartleby para que se largara con sus miserables cachivaches. Nada por el estilo. Sin haber ordenado a gritos la partida de Bartleby —como alguien de genio inferior lo habría hecho—, yo había dado por supuesto que tenía que marcharse, y sobre esa suposición había construido todo lo que tenía que decir. Cuanto más pensaba en mi procedimiento, más encantado estaba con él. Sin embargo, a la mañana siguiente, al despertarme, tuve mis dudas; mis humos de vanidad, no sé cómo, se habían disipado con el sueño. Una de las horas más lúcidas y serenas de un hombre es justo después de despertarse por la mañana. Mi procedimiento me seguía pareciendo tan sagaz como antes, pero sólo en teoría. Cómo resultaría en la práctica, ése era el problema. De verdad era una bella idea haber supuesto la partida de Bartleby; pero, después de todo, esa suposición era sólo mía, y no de Bartleby. La cuestión principal no era si yo había supuesto que él iba a dejarme, sino si él preferiría hacerlo. Y él era un hombre de preferencias, no de suposiciones (pág. 55).

En esta perspectiva, ¿cuál sería la estirpe posible de Bartleby? La respuesta no puede más que ser una lista de fracasos, de antihéroes contemporáneos engendrados por la propia violencia histórica de la modernidad capitalista: improductivos, inservibles, lentos, locos, incapaces, discapacitados, degenerados, balbucientes, incompetentes, retardados, retrasados, deficientes, inoperantes, débiles. Con más detalle, la lista podría ser interminable. Cada uno de estos Bartlebys mínimos son signos indescifrables. No provocan sentido, sino ruido. No encajan. Su aldea de origen es la fragilidad de la condición humana. Su nación, la ignorancia:

Pero parecía estar solo, completamente solo en el universo. Un pedazo de los restos de un naufragio en medio del Atlántico. A la larga, las exigencias relacionadas con mi trabajo tiranizaron cualquier otra consideración. Tan amablemente como pude, le dije a Bartleby que en un plazo de seis días tenía que dejar la oficina incuestionablemente. Le aconsejé que, mientras tanto, tomara medidas para procurarse una nueva morada. Le ofrecí ayudarlo en esta tarea si él mismo daba el primer paso para la mudanza (pág. 53).

Esta negativa al conocimiento, por otra parte, es el cuestionamiento más radical de Bartleby. Por ejemplo, durante sus dos primeros días de trabajo, y comparado con los otros empleados, explícitamente ingleses, pero también cómicos, los que se desempeñan desde hace ya más tiempo, el nuevo copista, parece un hombre dedicado, regular y honesto. Tras el biombo que lo separa de su jefe, y desde donde sólo le es posible escuchar su voz, Bartleby trabaja sin pausa, sin error y sin manchas de tinta sobre sus hojas. Pero en el momento en que el abogado lo convoca para cotejar la copia con el original, Bartleby expresa que “preferiría no hacerlo” (I would prefer not to):

Bartleby, quédese ahí detrás de su biombo, pensé; no lo molestaré más; es usted tan inofensivo y silencioso como cualquiera de estas sillas viejas; en resumen, nunca tengo tanta privacidad como cuando sé que usted está aquí. Por fin lo veo, lo siento; comprendo el propósito predestinado de mi vida. Estoy satisfecho. Puede que otros tengan papeles más nobles que interpretar; pero mi misión en este mundo, Bartleby, es proporcionarle un espacio en mi oficina por el tiempo que usted considere apropiado quedarse (pág. 61).

Por si fuera poco, Bartleby ni siquiera tiene nombre de pila: es pura pasividad... paciencia sin límite. No se sabe de dónde viene. En la narración, tampoco se sabe nada después de su aniquilamiento: el narrador no dice nada al lector con respecto a un funeral. Como los suicidas en la Edad Media, él se encuentra en el exterior de la ciudad. Es un ser fantasmal, autobiográfico y sin referencias: un hombre sin atributos. Como diría Enrique Vila-Matas, al Melville de este cuento se lo considera hijo y sucesor de Hawthorne, antecedente de Kafka; Borges le inventa parentescos subterráneos con Poe y con Dickens. Él es el padre y el hijo del acertijo:

Entonces recordé todos los discretos misterios que había notado en aquel hombre. Recordé que nunca hablaba más que para contestar; que, a pesar de que a ratos tenía bastante tiempo para sí mismo, nunca lo había visto leer, no, ni siquiera el periódico; que por largos periodos se quedaba mirando, por la pálida ventana detrás de su biombo, hacia el muro ciego de ladrillos; yo estaba seguro de que nunca visitaba ningún comedor ni restaurante; y su pálido rostro indicaba claramente que nunca bebía cerveza como Turkey, ni siquiera té o café como las demás personas; que nunca salía a ningún lugar, que yo supiera; que nunca iba a dar un paseo, excepto, claro, en aquel momento; que se había negado a decir quién era, o de dónde venía, o si tenía algún pariente en el mundo; que, a pesar de ser tan delgado y pálido, jamás se había quejado de tener mala salud. Y, sobre todo, recordé un cierto aire inconsciente de descolorida —¿cómo llamarla?—, de descolorida altivez, digamos, o más bien una austera reserva en él, que me había intimidado positivamente hasta condescender mansamente con sus excentricidades, cada vez que había temido pedirle que me hiciera el más mínimo favor, aunque yo supiera, por su prolongada inmovilidad, que debía estar detrás de su biombo, sumido en una de esas ensañaciones suyas de muro ciego (pág. 46).

Así Bartleby se revela de un modo absolutamente singular contra la ética capitalista de la producción, rehúsa la serie de escritos –tecnología de dominación del proyecto civilizatorio occidental-, que como serie industrial se encuentra condenada a repetirse a sí misma. Preferiría no hacerlo es una frase correcta desde el punto de vista sintáctico. Sin embargo contiene un germen de locura y de comicidad. Fácilmente, puede considerársela la consumación irónica, a la que se refirió Kierkegaard en sus trabajos sobre Sócrates, es decir, la desacralización del mundo:

—¡No se ha ido! —murmuré al fin. Pero, obedeciendo una vez más ese asombroso ascendiente que el inescrutable copista tenía sobre mí, y del cual, a pesar de mi exasperación, no podía escapar completamente, bajé lento las escaleras y salí a la calle, y mientras daba vueltas a la manzana, consideré qué debería hacer después en esta inaudita y perpleja situación. No podía echarlo a empujones; ahuyentarlo con insultos sería inapropiado; llamar a la policía era una idea desagradable; y, sin embargo, permitirle que disfrutara de su cadavérico triunfo sobre mí, eso tampoco podía ni pensarlo. ¿Qué debía hacerse? (pág. 57).

La amabilidad con la que Bartleby, el copista que alguna vez trabajó en la oficina de correos de Washington en la sección de cartas muertas, rechaza sus obligaciones, la irreverencia de ocupar en las horas fuera de labor el lugar de trabajo, la exclusiva ingesta de sus galletas de jengibre, no transgreden las normas del código penal ni laboral, sino la ley no escrita de lo que jamás podría escribirse, la ley que no puede abarcarlo todo, aquella que deja un margen de libre albedrío, un espacio de preferencias para que el sujeto haga frente a ellas, construya una articulación posible de esa articulación imposible. En otras palabras, la trasgresión de Bartleby es un llamado de atención al sentido común, a la lógica productiva que organiza las relaciones humanas propias del capitalismo, a la vez que sugiere una nueva relación del ser humano con su conciencia, con lo que el individuo moderno cree sobre sí mismo y sobre los otros.

Un libro puede ser un artefacto, un instrumento musical y de sentido: un dormitorio donde pueden roncar los signos, esa sustancia dúctil que de forma lógica, a veces conveniente, toma o representa la esencia de alguna cosa. El alumbramiento-despertar de los signos sucede al interpretar un fenómeno: lo que nos pasa cuando dormimos, cantamos, observamos el cielo,

leemos las páginas de un libro, etcétera. Un signo es un descubrimiento, es una conexión nueva, insólita a veces, entre ideas o cosas.

BIBLIOGRAFÍA

- Álamo Felices, F. (2013). Introducción a la configuración narratológica de los conceptos literarios de héroe y antihéroe. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*(19), 180-195.
Obtenido de <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/590>
- Alatorre, A. (2004). El Lazarillo y Alfonso Valdés. *Nueva Revista de Filología Hispánica*(1), 143-151. Obtenido de URL: <http://www.jstor.org/stable/40300698>
- Amar Sánchez, A. M. (2001). Apuntes para una historia de perdedores. Ética y política en la narrativa hispánica contemporánea. *Iberoamericana*(21), 151-164.
Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/41675958>
- Amores Fúster, M. (2015). El antihéroe cínico de Lorca: La casada infiel o el sabotaje mítico de un romancero. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*(33), 13-27.
Obtenido de <http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/48346>
- Aponte, B. (1990). Aspectos de narratividad de "Las muertas" de Jorge Ibarguengoitia. *Revista Hispánica Moderna*(43), 68-77. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/30203242>
- Arias, Á. (2001). Ibarguengoitia y la nueva novela histórica: Los relámpagos de agosto. *RILCE: Revista de filología hispánica*, 17(1), 17-32.
Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=108107>
- Ballesteros González, A. (2014). Christopher Marlowe y la creación dramática del antihéroe. *Filología Inglesa*(30), 335-336.
Obtenido de <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/16091/13915>
- Borges, J. L. (1997). *Prólogos de la Biblioteca de Babel*. Barcelona: Ediciones Siruela.
- Carmona Ruiz, F. (2000). La novela picaresca en Alemania: sobre pícaros y pícaras. *Estudis Románicos*, 12, 45-54.
Obtenido de <http://revistas.um.es/estudiosrománicos/article/view/79261>
- Carrera Damas, G. (2007). Entre el héroe nacional-padre de la patria y anti-héroe-padrote de la patria. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 183(724), 203-210.
Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2304327>
- Carreras Rabasco, A. (2011). Roberto Bolaño, la memoria antiheroica del exilio chileno. *América sin Nombre*(16), 160-170.
Obtenido de <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/20649>

- Castañeda, M. d. (2011). Desacralizar la historia de México: Ibarguengoitia y "Los relámpagos de agosto". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*(46).
Obtenido de <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero46/hismexic.html>
- Cros, E. (1977). Semántica y estructuras sociales en el "Lazarillo de Tormes". *Revista Hispánica Moderna*, 39(3), 79-84. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/30208608>
- Dalmau, M. (2000). En favor del silencio. *Revista de Libros*(40), 47.
Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/30229233>
- De León, F. (25 de Agosto de 2000). Bartleby, el nada exigente. *Mural - Guadalajara*, pág. 18.
- Domenella, A. R. (1983). La clase media no va al paraíso. *Diálogos: Artes, Letras y Ciencias humanas*, 19(6), 39-44. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/43923596>
- Domínguez, J. (2011). Espacios legibles en La vida del Lazarillo de Tormes: valoración del mapa mental en la psicología cognitiva del pícaro. *Revista de Estudios Hispánicos*, 259-281.
- El Comercio. (24 de Julio de 2016). Navegar con Ahab y escribir con Bartleby. *El Comercio - Lima*.
- Estévez Molinero, Á. (1994). Paradojas de la (in)comunicación picaresca a la luz de "El túnel". *Cauce: Revista de filología y su didáctica*(17), 135-152.
Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=87740>
- Estévez, F. (2011). La novela picaresca y Pirandello. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 295-305.
Obtenido de http://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp
- F.I.C. (2002). Elogio de la impotencia. *Renacimiento*(31/34), 138.
Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/40516873>
- Fernández-Turienzo, F. (1974). El burlador: mito y realidad. *Vittorio Klostermann GmbH*(86), 265-300. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/27938104>
- Fra Molinero, B. (1993). El negro Zaide: marginación social y textual en el Lazarillo. *Hispania*, 76(1), 20-29. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/344603>
- Galindo, L. d. (2015). El atractivo del mal: la figura del villano en la ficción televisiva actual. Valencia: Universitat Politècnica de València.
Obtenido de <https://riunet.upv.es/handle/10251/57397>

- García de la Torre, M. A. (22 de Julio de 2009). El aferramiento al sitio: Preferiría no hacerlo. *El Tiempo - Bogotá*, pág. 2009.
- Gasquet, A. (2010). Melville y Conrad: Épica del héroe negativo. *Hispanoamérica*(115), 13-24. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/25789957>
- Gómez-Moriana, A. (1980). La subversión del discurso ritual: una lectura intertextual del Lazarillo de Tormes. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 4(2), 133-154. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/27762048>
- González Escribano, J. L. (1982). Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura. *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía*, 31-32, 367-408. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=143985>
- González Fernández, S. (2016). La consolidación del antihéroe como fenómeno en la ficción serial. *Index Comunicación*(6), 361-364. Obtenido de <http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion>
- Guillén, C. (1957). La disposición temporal del Lazarillo de Tormes. *Hispanic Review*, 25(4), 264-279. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/470736>
- Hobsbawm, E. (1968). *Rebeldes primitivos*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- Hobsbawm, E. (2001). *Bandidos*. Barcelona: Editorial Crítica, S.L.
- Hodara, J. (1984). Historia, héroes y antihéroes. *Estudios de Asia y África*, 19(3), 335-341. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/40312783>
- Iarocci, M. (1995). Alegoría, parodia y teatro en el Lazarillo de Tormes. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19(2), 327-339. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/27763200>
- Iwasaki, F. (2014). El humor en los tiempos del boom. *KIPUS: Revista Andina de Letras*(35), 34-47. Obtenido de <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/5239>
- Jaén, D. (1968). La ambigüedad moral del "Lazarillo de Tormes". *PMLA*, 83(1), 130-134. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/1261240>
- La Nación. (14 de Junio de 2015). Preferiría no hacerlo, de la frase de un personaje de Melville a los millennials. *La Nación - Buenos Aires*.
- La Rubia de Prado, L. (2010). Recursos narrativos y repercusiones filosóficas: el Doppelgänger en la literatura de ideas (Gogol, Dostoievski y Kafka). *Endoxa: Series Filosóficas*(26), 107-136. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3740208>

- Lida, C. (1988). Lázaro de Tormes o el oficio de servir. *Nueva Revista de Filología Hispánica*(2), 975-985. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/40300294>
- Londero, J. (26 de Julio de 2011). La lógica del absurdo Bartleby. *La Voz del Interior - Argentina*.
- Lozano, J. M. (26 de Octubre de 200). Excesos de Arte / Preferiría no hacerlo. *El Norte - Monterrey*, pág. 10.
- Lozano, M. (1997). Un anarquista de la imaginación. *Revista de libros*(7/8), 61-63. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/30228562>
- Lucas, A. (11 de Octubre de 2017). Bartleby, el independiente. *El Mundo*, pág. 2 .
- Luis de Juan, J. (2003). Melville, el artista. *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid*(75), 44-45. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/3022999>
- Marcano, O. (21 de Octubre de 2006). Una trilogía enigmática. *El Nacional - Caracas*.
- Margarito, M. (2012). La desmitificación del héroe histórico en la obra de Ibarguengoitia. *Etudes romanes de Brno*(2), 97-109. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4365925>
- Montero, S. (2012). El recorrido mítico del (anti)héroe moderno y el desdoblamiento metaficcional del yo, en Después de. *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales, XIII*(25), 116-142. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66623936007>
- Reyes, J. J. (2004). Jorge Ibarguengoitia: la malicia del sentido común. *Revista de la Universidad de México*(5), 16-23. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2927701>
- Sánchez Casarrubios, M. (2013). Narración y sociedad: el villano en el cine contemporáneo (2000-2010). *Revista Aequitas*, 6, 329-343. Obtenido de <http://vufind.uniovi.es/Record/ir-ART0000489597>
- Santamaría Pargada, A. (2006). Literatura y Filosofía: Sartre, Martín-Santos y Bartleby. *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 257-263.
- Santana, M. (2017). Valores e identificación con personajes antihéroes y villanos a través del cine: El caso de Tyler y el Joker. *Del verbo al bit - Cuadernos Artesanos de Comunicación, CAC.*, 261-282.
- Silva Melero, V. (1954). La novela picaresca como problema criminológico. *Anuario de derecho penal y ciencias penales*(7), 33-44.

- Tatián, D. (2001). Tentativas sobre Bartleby. *Nombres: Revista de Filosofía*, 115-127.
Obtenido de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2286>
- Torres Estrada, A. (2013). Bartleby o la política del caos. *Hallazgos*(20), 91-107.
Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=413835218006>
- Velarde, O. (1992). Los arquetipos de los MCM: Héroes y antihéroes de los niños. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 167-178.
Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/40183604>
- Zamora Vicente, A. (2002). ¿Qué es la novela picaresca? *Centro Virtual Cervantes*.
Obtenido de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccj8c1>
- Zepeda, J. (23 de Julio de 2015). Preferiría no hacerlo. *El País - Madrid*, pág. 8.