



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

EL TEATRO DENTRO DE LA NOVELA.

RECURSOS DRAMÁTICOS COMO ESTRATEGIAS NARRATIVAS EN *LOS PUENTES DE KÖNIGSBERG* DE DAVID TOSCANA Y *AIRE DE DYLAN* DE ENRIQUE VILA-MATAS

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE  
DOCTORA EN LITERATURA HISPÁNICA  
PRESENTA

ARACELI SULEMI BERMÚDEZ CALLEJAS

ASESORA: DRA. LUZ ELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO ROMO

CIUDAD DE MÉXICO

ABRIL, 2019

## RESUMEN

El teatro dentro de la novela es una estrategia escritural que conjuga el género dramático y el narrativo en una *mise en abyme* intertextual. Este recurso da lugar a la novela dramática, un subgénero híbrido que ha sido poco explorado por la crítica. La presente investigación tiene como dos objetivos fundamentales: por un lado, plantear una propuesta de lectura para analizar obras que pertenezcan a dicho subgénero y, por otro, analizar, con base en este método, *Los puentes de Königsberg* de David Toscana y *Aire de Dylan* de Enrique Vila-Matas, que son dos novelas contemporáneas con una fuerte carga dramática.

La novela dramática se constituye a partir de mecanismos estructurales del discurso teatral que se acoplan a la narración de muy diversas formas. Estos elementos son recursos dramáticos que se utilizan como estrategias narrativas como la construcción de personajes teatrales en la novela, la actualización dramática, la representación escénica narrada, entre muchos otros. Un recurso fundamental en este subgénero es el *theatrum mundi*, alegoría que considera que el mundo es un escenario y cada individuo un actor que representa un papel. Con base en ese tópico, los personajes novelescos configuran su universo narrativo de manera dramática.

Las dos novelas aquí estudiadas son una muestra de la narrativa dramática, ya que en ambas el teatro dentro de la novela constituye el eje de la construcción ficcional. En *Los puentes de Königsberg*, los personajes actúan noticias y escenas históricas con lo que construyen lazos dramáticos entre Monterrey y aquella ciudad prusiana que fue destruida en la Segunda Guerra Mundial. Mientras que *Aire de Dylan* es la reescritura de *Hamlet* a partir de estrategias autofictivas, marca autoral de Vila-Matas.

## ABSTRACT

The theater within the novel is a scriptural strategy that combines the dramatic and the narrative genre in an intertextual *mise en abyme*. This resource gives rise to the dramatic novel, a hybrid subgenre that has been little explored by critics. The present investigation has as two fundamental objectives: on the one hand, to suggest a reading proposal in order to analyze works belonging to such subgenre and, on the other hand, to analyze, based on this method, *Los puentes de Königsberg* by David Toscana and *Aire de Dylan* by Enrique Vila-Matas, which are two contemporary novels with a strong dramatic tone.

The dramatic novel is constituted by structural mechanisms of theatrical discourse that accompany the narration in very different ways. These elements are dramatic resources that are used as narrative strategies such as the construction of theatrical characters in the novel, the dramatic update, the narrated scenic representation, among many others. An essential resource in this subgenre is the *theatrum mundi*, an allegory that considers the world as a stage and each individual as an actor that plays a role. Based on that topic, the fictional characters shape dramatically their narrative universe.

The two novels studied here are a sample of the dramatic narrative, since in both of them the theater within the novel constitutes the axis of the fictional construction. In *Los puentes de Königsberg*, the characters play news and historical scenes, thus creating dramatic ties between Monterrey and that Prussian city destroyed in World War II. While, *Aire de Dylan* is the rewriting of *Hamlet* based on self-fiction strategies, Vila-Matas's authorial brand.

## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo y la confianza que la Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco Romo depositó en mí desde el primer día que pisé El Colegio de México. Incluso antes de que esta investigación tuviera forma, su inteligencia, su rigor y su sensibilidad guiaron mi camino en el doctorado. A ella debo admiración, gratitud y cariño.

También este trabajo tiene una deuda enorme con el Dr. Aurelio González, quien me regaló su amistad y me enseñó la importancia de educar con el ejemplo. Sirvan estas líneas como reconocimiento de su generosidad al emprender gustosamente el Seminario de Teatralidad en la Narrativa, aun cuando no formaba parte del programa escolarizado.

De igual modo, agradezco la atenta lectura y valiosos comentarios de mis sinodales la Dra. Edith Negrín y el Dr. José Alcántara y, en especial, a la Dra. Elena Madrigal, quien fue la primera que confió en mí y me impulsó a emprender este camino.

Esta investigación hubiera sido otra sin el apoyo y las interesantes charlas que me brindaron la Dra. Xiomara Luna, el Dr. Guillermo Zermeño, el Dr. Jesús Jorge Valenzuela y la Dra. Susanne Klengel. Asimismo, agradezco al Colegio Internacional de Graduados. “Entre Espacios. Movimientos, actores y representaciones de la globalización”, que me dio la posibilidad de desarrollar una parte de esta investigación en la Universidad Libre de Berlín.

De manera muy especial, quiero reconocer el apoyo incondicional de mi mamá, Araceli Callejas Echenique, quien no sólo se preocupa por mi bienestar en todos los

aspectos posibles cada día, sino que también me regala su sabiduría, su sentido del humor, su calma y su amistad. Agradezco a mis abuelos, Angelina y Rodolfo (q.e.p.d.), a quienes debo casi todo lo que soy ahora. Sin el cariño y apoyo de mi hermana, Yazmín, y de mi sobrina, Ivón, este tránsito hubiera sido más difícil. Gracias a las dos por compartirme su inteligencia, su buen corazón y su entereza.

Asimismo, agradezco a los amigos que me acompañaron en algún momento de esta ‘tragicomedia’ porque la llenaron de risas, consejos, consuelo y mucha complicidad. Gracias a Alicia Gerena, Abigail Rojas, Andrea Rodríguez, Aurora López, Azalea Romero, Balam Herrera, Diana Hernández, Griselda Córdova, Eduardo Ortiz, Elvira Cedillo, Enrique Sosa, Érick Limas, Érick Fuentes, José Carlos Oliva, Héctor Carreto, Maggie Macías, Mariana Espinosa, Ricardo Castro y Rosa García.

Quedo en deuda con David Toscana y Sarah Kuzmicz por su hospitalidad, gentileza e infinita disposición para conversar. Nuestras deliciosas comidas frente al mar tarifeño me hicieron darme cuenta de que la literatura construye puentes indestructibles.

## ÍNDICE

Introducción	8
I. En busca de claves teóricas acerca del teatro dentro de la novela	24
1. Caminos paralelos de la narrativa y el teatro	25
1.1 Aproximaciones entre la representación dramática y la representación narrativa	25
1.2 Intertextualidad, metaliteratura y autoficción: estrategias para la construcción del relato dramático	32
1.3 Tramas e hilos de la hibridez genérica	37
Los géneros literarios como modelos conceptuales	42
2. El teatro dentro de la novela: la novela dramática y sus recursos	45
2.1 La novela como texto proteico	45
2.2 Teatralidad(es) en el espectáculo y en el texto	49
2.3 La novela dramática	60
Antecedentes	60
Una mirada al abismo del teatro dentro de la novela	67
Recursos dramáticos en la narrativa	70
II. Recursos dramáticos como estrategias narrativas	81
3. Construcción de personajes dramáticos desde la narrativa	82
3.1 Personajes novelescos que crean personajes teatrales en <i>Los puentes de Königsberg</i>	82
El actor como personaje dramático	82
Entre el ring y el escenario: la escenificación novelesca de una pelea de box	87

Resignificación de personajes de la <i>Commedia dell'arte</i> en la novela dramática	103
3.2 Máscaras de los personajes dramáticos en <i>Aire de Dylan</i>	115
Personajes autofictivos y hamletianos en Barcelona	115
Un Hamlet con un aire de Bob Dylan	133
4. El texto dramático en la configuración novelesca: temas y estructuras	147
4.1 Elementos del teatro épico en <i>Los puentes de Königsberg</i>	147
Mecanismos del teatro narrativo en la novela dramática	147
El <i>gestus</i> como estrategia reflexiva	159
El extrañamiento en la escena narrativa	164
4.2 La <i>mise en abyme</i> intergenérica en <i>Aire de Dylan</i>	174
La autoficción como <i>mise en abyme</i> en la novela dramática	174
Imposturas y abismos en la obra de Vila-Matas	178
“Teatro de ratonera” como teatro dentro de la novela autofictiva	189
5. Reelaboración del tópico <i>theatrum mundi</i> en el género narrativo	197
5. 1 La representación narrativa del ‘teatro del mundo’	197
El mundo novelesco como escenario teatral	197
Escenografía, vestuario y utilería como parte de la escena narrativa	209
El público y el crítico como figuras clave en el relato dramático	219
5.2 La puesta en escena de la tragicomedia humana en la novela	227
La historia como tema teatral en <i>Los puentes de Königsberg</i>	227
El “Teatro de la memoria” en <i>Aire de Dylan</i>	232
Representación espectacular del hecho de la muerte en la narrativa	237
Conclusiones	259
Bibliografía	268

## INTRODUCCIÓN

¡Actores de la vida, histriones domésticos y públicos, farsantes de la casa y de la calle porque levantáis un tablado y colgáis cuatro lienzos, y encendéis luces, y movéis una gran maquinaria para fingir una nueva vida, un nuevo mundo, una quimera de tal modo ajustada a la medida de la realidad, que llega a confundirse con ella!

Benito Pérez Galdós  
*Revista de Madrid*, 30 de diciembre de 1867

Muy cerca del Palacio de Buckingham, en la biblioteca de una casa en Picadilly frente al Green Park, un par de hombres conversan sobre la crítica como parte constitutiva de la creación artística. En algún punto de la charla, Gilbert, uno de ellos, no duda en aseverar: “[e]l hombre nunca es sincero cuando interpreta su propio personaje. Dale una máscara y te dirá la verdad”.<sup>1</sup> Oscar Wilde eligió las máscaras de Gilbert y Ernest para representar sus ideas en torno a la crítica y al arte. Este diálogo, forma imprescindible del pensamiento filosófico, suele considerarse un ensayo —aunque si lo fuese, sería un ensayo dramático. En el parlamento citado, Gilbert recurre al tópico del teatro como mundo, puesto que supone que el ser humano revela su verdadera identidad en cuanto crea otro personaje de sí mismo.

---

<sup>1</sup> Oscar Wilde, “El crítico como artista”, trad. Miguel Temprano García, en *El secreto de la vida. Ensayos*, Barcelona, Lumen, 2012, p. 113.



Según Wilde, Galdós y muchos otros escritores con vena dramática, todos somos “actores de la vida” en este gran teatro del mundo. El *theatrum mundi*, como también se conoce a este tópico, ronda la literatura y la filosofía desde los textos clásicos. Esta alegoría se basa en la ficción de la realidad y la realidad de la ficción para mostrar que los límites entre éstas son difusos. Al mismo tiempo, deja entrever una aproximación al conocimiento muy particular que contempla a la representación como eje del pensamiento. En las construcciones ficcionales, la puesta en escena, imaginada o factual, traspasa el escenario y se instala en otros géneros literarios a partir de una *mise en abyme* intergenérica. Las siguientes páginas son una exploración a las profundidades de estos abismos en un par de novelas del siglo XXI.

Quizá no sea casual que esta investigación nació precisamente en una *mise en abyme* citadina como Tlatelolco. Los vestigios de tres ciudades se conservan en esta cápsula del tiempo arquitectónica, en la que vivo desde hace una década. Aunque distinguí mucho después esta relación entre mi paisaje cotidiano y mi objeto de estudio, no dudo que el mundo, como gran teatro, me llevó a esta representación. No menos importante para entender el origen de esta investigación es *La morada en el tiempo* de Esther Seligson, que fue la puerta por la que me adentré a la narrativa dramática. Los textos de esta escritora tienen una gran carga dramática que conjuga con sus amplios conocimientos sobre el fenómeno teatral. El camino que empecé sobre la teatralidad en la obra Seligson me llevó a otros escenarios, a otros teatros dentro de otras novelas.

Esta investigación tiene como centro la representación metaficcional, es decir, la ficción que se ocupa de otras ficciones sin importar su origen o su género, en un juego de espejos que multiplica el reflejo. Una de las teorías clásicas de la representación se basa

en la dicotomía de una imagen presente y un objeto ausente, es decir, la primera “vale por la otra porque es homóloga”,<sup>2</sup> señala Roger Chartier. La relación que existe entre ambos “estructura toda la teoría del signo del pensamiento clásico”,<sup>3</sup> puesto que, siguiendo al historiador francés, la representación puede entenderse a partir de una ausencia (lo que representa y es representado), a la vez que exhibe una presencia; en otras palabras, se refiere a la “presentación pública de una cosa o una persona”<sup>4</sup> que no está. De manera que la representación es un doble juego en donde la ausencia se evidencia cuando se presenta ante un receptor. La idea constituye el núcleo de muchas obras literarias y es el principio fundamental para entender la novela dramática, ya que el uso de recursos dramáticos en la narrativa presupone la representación de una imagen mental de la palabra escrita, es por esto que es el punto de confluencia de los dos géneros.

El teatro y la narrativa cuentan con construcciones ficcionales que presentan estructuras modélicas distintas. Sin embargo, estos géneros, al relacionarse, crean textos híbridos a partir de diversas estrategias dramáticas. En esta investigación, busco evidenciar los elementos formales y temáticos que constituyen la narrativa dramática. Parto del concepto “teatro dentro de la novela” como un tipo de *mise en abyme* que resalta la relación entre la tradición teatral y la narrativa. El teatro dentro de la novela es una estrategia escritural que consiste en utilizar elementos del género dramático en la narración. Al ser un recurso intertextual, puede tomar un cariz formal o temático y se logra a partir de la reescritura de obras teatrales preexistentes o de piezas dramáticas ficticias

---

<sup>2</sup> Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, trad. Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 58.

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 57.

que se narran dentro del relato base; aunque también hay otras maneras de dramatizar una narración sin que el referente teatral sea tan evidente.

La novela dramática crea la sensación de que el lector asiste a una puesta en escena. Esto es posible debido al uso de recursos dramáticos, que son elementos formales que ayudan a conformar atmósferas escénicas dentro de la narración. Estos recursos aparecen en el relato como estrategias de construcción del discurso, donde la representación mental del texto escrito sustituye la representación escénica. La descripción de episodios novelescos a partir de procedimientos dramáticos transforma los movimientos, gestos y diálogos de los personajes en una configuración escénica. Tal y como sucede en el texto espectacular, la teatralidad funciona en la narración con base en las acotaciones y las didascalias explícitas e implícitas que permiten configurar un modo dramático. Algunos de los recursos más usados en las novelas dramáticas son la gestualidad, la construcción de personajes teatrales, las didascalias implícitas y explícitas, la actualización dramática, etcétera.

Hasta donde tengo noticia, no ha habido una sistematización acerca de la novela dramática y sus recursos. Lucien Dällenbach fue el primero en nombrar este género intertextual como “novela dramática” en uno de sus ensayos dedicados a la *mise en abyme*.<sup>5</sup> También está el precedente de los artículos sobre temas teatrales en la novela naturalista española de Roberto Sánchez que reunió bajo el título *El teatro en la novela. Galdós y Clarín*.<sup>6</sup> No me detengo en este momento a describir estos dos trabajos, puesto que su análisis puntual ocupa algunas páginas del capítulo 2.

---

<sup>5</sup> Lucien Dällenbach, “Intertexto y autotexto”, en Desiderio Navarro (sel.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, trad. Desiderio Navarro, La Habana, Casa de las Américas, 1996, pp. 97-103.

<sup>6</sup> Roberto Sánchez, *El teatro en la novela. Galdós y Clarín*, Ínsula, Madrid, 1974.

Cabe decir que, en las últimas décadas, aparecieron otros trabajos que contemplan la teatralidad en algunas novelas. Los siguientes ejemplos sirven para conocer tres propuestas de lectura sobre este fenómeno. Sin definir claramente el concepto “teatralidad”, Javier de Navascués marca dos claves interpretativas para *Adán Buenosayres*: por un lado, el viaje y, por otro, la teatralidad. El autor liga ambos tópicos al señalar que el primero tiene “resonancias barrocas y dramáticas del desengaño”.<sup>7</sup> Considera que Leopoldo Marechal sintetizó sus preocupaciones éticas, estéticas y metafísicas en sus obras de aquellos años, a veces con una carga dramática intrínseca. Según Navascués, el protagonista forma parte de un espectáculo farsesco por medio del cual puede distanciarse, ya que “el personaje se hace a la vez actor y espectador de su propia vida”.<sup>8</sup> Así, su mundo interior se vuelve una representación “con un espectador hasta ahora no nombrado: el mismo Dios en el marco cotidiano de Villa Crespo”.<sup>9</sup>

De manera semejante, Kristine Ibsen se dedica a estudiar los recursos dramáticos en *Noticias del imperio*, aunque no les dé este nombre. Considera la teatralidad como una estrategia narrativa, en la cual “el discurso histórico no debe ser tomado por una realidad sino por una representación, a menudo imaginaria, de esta realidad”.<sup>10</sup> De manera que corresponde al lector entender el devenir histórico dentro de un gran escenario teatral donde se siguen las convenciones artificiales de la *Commedia dell'arte* para entender el vínculo entre historia y ficción. Otra novela mexicana que se estudió a partir de una perspectiva dramática fue *La muerte de Artemio Cruz*. En su análisis, Luis Flores-Portero

---

<sup>7</sup> Javier de Navascués, “El viaje y la teatralidad en *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1997, 2, p. 362.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>10</sup> Kristine Ibsen, “Crónicas de la corte: la teatralidad en *Noticias del imperio*”, *Literatura mexicana*, 1997, 2, pp. 673-691.

destaca la carga teatral y catártica de este texto. Según el estudioso, “la dimensión teatral de *La muerte* se aprecia a través de su ambigüedad dialéctica y genérica, así como por la vertiente moral que lo acerca al ámbito dramático y, en la solitaria y esquizofrénica agonía de Artemio, por el uso del monólogo y el fluir de conciencia que da forma al diálogo escénico por desdoblamiento del personaje”.<sup>11</sup> Utiliza el tópico *theatrum mundi* para encontrar elementos del género dramático en la narración.

Conforme a los objetivos de esta investigación, elegí la obra de dos autores contemporáneos, David Toscana y Enrique Vila-Matas, porque considero que en *Los puentes de Königsberg* y en *Aire de Dylan* hay un despliegue representativo de los recursos que se pueden observar en las novelas dramáticas. Además, estas obras comparten una estructura fragmentaria que se complementa con las estrategias dramáticas que utilizan los autores. Aunque puede parecer un tanto inusual el contraste entre estos dos narradores, puesto que están aparentemente separados por las tradiciones de las que provienen, considero que el teatro dentro de la novela es un elemento que permite contrastar la construcción dramática de las dos obras. La crítica literaria Pascale Casanova aseguraba que

[c]ada obra, como “motivo”, sólo podría descifrarse entonces a partir del conjunto de la composición; su coherencia recobrada sólo brotaría en relación con todo el universo literario. Las obras literarias solamente manifestarían su singularidad a partir de la totalidad de la estructura que ha permitido su aparición. Cada libro escrito en el mundo declarado literario sería una ínfima parte de la “combinación” de toda la literatura mundial.<sup>12</sup>

Esta noción se adscribe a la corriente de la *Weltliteratur* que propone que la literatura mundial descansa sobre referentes semejantes. David Toscana, en su columna “El teatro

---

<sup>11</sup> Luis Flores-Portero, “Teatralidad y catarsis en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes”, *Latin American Literary Review*, 2008, 72, pp. 5-33.

<sup>12</sup> Pascale Casanova, *La república mundial de las letras*, trad. Jaime Zulaika, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 14.

de la vida”, escribió: “[a]lguien dirá que para compartir la literatura está el teatro, y ha de tener razón. El buen teatro, con el lenguaje en papel protagonista”.<sup>13</sup> Todo autor de novelas dramáticas encuentra en la palabra la parte más significativa de una obra y decide “compartir” otras historias literarias, teatrales en sus relatos. Toscana considera “normal” la aproximación al teatro leído, ya que admite que su acercamiento a este género está desligado de la noción de espectáculo: “[o]curre que el teatro lo conozco mayormente en soledad y como texto, pues no me gusta ir a sitios donde hay más gente”.<sup>14</sup> Quizá de ahí venga la idea de narrar piezas dramáticas en sus novelas sin que tenga que recurrir a escribir obras teatrales.

En *Los puentes de Königsberg*, la séptima novela de David Toscana, el teatro juega un papel central tanto a nivel temático como en la construcción alegórica del relato. Publicada en 2009, esta obra trata sobre los siete puentes que cruzaban una ciudad que ya no existe. Actualmente, Kaliningrado se erige sobre los basamentos de lo que antiguamente fue Königsberg, cuyas calles y esplendor quedaron bajo los escombros después de la guerra. El bombardeo de los Aliados para finalizar la Segunda Guerra Mundial destruyó casi por completo esa ciudad en 1945 y, de un día para otro, pasó a ser el escenario de otra nación. En su novela, Toscana reescribe fragmentos de la historia de Königsberg a partir de la representación de escenas narrativas, puesto que una serie de personajes en Monterrey actúan, reinventan y resignifican episodios históricos de aquella ciudad al otro lado del Atlántico. Al mismo tiempo, estos personajes también escenifican una tragedia local: la desaparición de unas niñas que iban a una excursión escolar a la presa de la Boca.

---

<sup>13</sup> David Toscana, “El teatro de la vida”, *Milenio*, 18 de octubre de 2014 (sec. Laberinto).

<sup>14</sup> *Loc. cit.*

La investigadora Iwona Kasperska explica la trama como sigue: “[l]a novela de Toscana está construida de varios relatos: los que aluden a Königsberg, contados por Andrea, y los que básicamente evocan los casos de las muchachas desaparecidas, contados por Floro. Sus narradores buscan teatralizarlos”.<sup>15</sup> Los personajes dramáticos de la novela montan pequeños espectáculos teatrales que se narran en la novela. Floro, Blasco y el polaco se reúnen religiosamente en la cantina Lontananza para hablar de ficciones o hechos reales que vuelven teatro en la misma cantina o en algún otro espacio público en Monterrey.

Esta compañía de desarrapados planea, monta, dirige y actúa las obras que imagina. Floro aprovecha las noticias que encuentra en el periódico para armar escenas espontáneas de los sucesos acaecidos, por lo que se dramatizan muchos hechos ‘reales’ que cruzan la vida cotidiana de los ‘actores’: en primera instancia, la desaparición de las niñas en la presa de la Boca y, en segunda, una noticia que aparece en los diarios regiomontanos de la época la destrucción de Königsberg, al finalizar la Segunda Guerra Mundial. La maestra Andrea y su alumno, Gortari, también representarán episodios históricos de esa ciudad prusiana.

Königsberg, su historia y su gente, existen como una puesta en escena en Monterrey. Los personajes prusianos, alegóricos o históricos, cobran vida cuando la maltrecha compañía teatral que dirigen Floro y Andrea los personifican. De todas las historias que se muestran, la desaparición de mujeres en las dos ciudades en distintas épocas es la única que da cohesión al relato. La trama no se centra en Floro, ni en el polaco, ni en Blasco, de cuyas vidas se sabe muy poco, pese a que son los protagonistas. Aunque

---

<sup>15</sup> Iwona Kasperska, “El enigma de las montañas reales en la narrativa de Toscana”, *Studia Romanica Posnaniensia*, 4, 2013, p. 97.

hay una aproximación a sus historias amorosas (Floro y Laura, Blasco y Rosario, el polaco y Alberta), ésta sólo sirve para establecer el presente de los personajes y mostrar sus propias debilidades. No se revela mucho acerca del pasado de estos hombres: prácticamente, sólo se sabe que viven en Monterrey, frecuentan el bar Lontananza y están ávidos a dejar de ser quienes son en aras de la representación. Su participación recuerda la de una compañía teatral que busca representar nuevas historias, como los seis personajes de Pirandello que andan en busca de un autor.

En su columna “Toscanadas” del suplemento *Laberinto*, David Toscana señala que la literatura, antes de la revolución provocada por Gutenberg, tendía a representarse: “[a]llá cuando no había imprenta o cuando la imprenta era muy joven o cuando mucha gente todavía no sabía leer o escribir, la literatura se escuchaba. Y la forma más popular de escucharla era el teatro. Aun las lecturas o recitaciones públicas de un texto tenían elementos de teatralidad, pues cualquier buen lector hacía mucho más que mover los labios”.<sup>16</sup> De esta manera, recuerda que leer era un acto teatral, puesto que el lector era a su vez un intérprete. Acto seguido, hace una confesión acerca de sus preferencias teatrales: “[m]i espíritu aureosecular me inclina a pensar en Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, sor Juana Inés de la Cruz y otros de sus contemporáneos cuando pienso en teatro; y por supuesto también en Shakespeare”.<sup>17</sup> Sin embargo, sus obras no conservan del todo el espíritu teatral del Siglo de Oro. Sus historias siguen líneas dramáticas contemporáneas marcadas por el desencanto, la violencia, la muerte, mientras que sus personajes replantean sus propias existencias a partir de roles dramáticos que responden a distintas tradiciones teatrales.

---

<sup>16</sup> David Toscana, “El teatro de la vida”, ...

<sup>17</sup> *Loc. cit.*



En este sentido, Toscana explica que prefiere al público teatral por su “capacidad para imaginar y dejarse seducir por el arte”.<sup>18</sup> Además, señala la capacidad del espectador de crear para sí una realidad distinta a la que se presenta ante sus ojos: “[a]hí un telón de fondo mal pintado se vuelve perfectamente un bosque o una ciudad medieval. Los espectadores aceptan las reglas y la libertad del arte y miran hacia el escenario con la disposición de un niño”.<sup>19</sup> Toscana recrea y satiriza esta inocencia de los espectadores teatrales en sus relatos cuando utiliza las figuras del público y el crítico. A su vez, apela a que el lector acepte el pacto dramático para que entre en la convención dramática de los espectáculos que sus personajes crean.

En este punto, Toscana coincide con el Vila-Matas de *Aire de Dylan*, quien también insta a su lector a que use la máscara de espectador. Tan sólo a unos meses de haber publicado dicha novela, en noviembre de 2012, Vila-Matas se preguntaba, en uno de sus artículos para *El País*, si había llegado el momento de volver a “sentirnos todos cerca de la condición humana tradicional, siempre trágica”.<sup>20</sup> Tal consideración tenía fundamento en una idea *in illo tempore* que plantea que la literatura debería aproximarse a moldes clásicos: “[d]espués de la gran idiotez de los últimos años, de tanta burbuja y posmodernidad y progreso ficticio, ¿no se impone el regreso a la tragedia, a un cierto clasicismo, a un renacimiento del saber, a una resistencia a seguir siendo colonizados, a una sintaxis que nos devuelva la libertad?”.<sup>21</sup>

Vila-Matas encontró en la reescritura de *Hamlet* el vehículo idóneo para arremeter contra todas estas cuestiones y, finalmente, regresar a la tragedia desde la ligereza. Esta

---

<sup>18</sup> David Toscana, “El arte de imaginar”, *Milenio*, México, 1 de marzo de 2013, (sec. *Laberinto*).

<sup>19</sup> *Loc. cit.*

<sup>20</sup> Enrique Vila-Matas, “Los viajes andados”, *El País*, 13 de noviembre de 2012, (sec. *Café Pereg*).

<sup>21</sup> *Loc. cit.*

elección no parece deliberada, ya que, según Jordi Balló y Xavier Pérez, “[e]l teatro isabelino, no tan deudor de la *funcionalidad* aristotélica y más atento a la fuerza del *instante dramático* en sí mismo, liberó la obstinación humana de las servidumbres estrictas de la trama, con el fin de condensar y proyectar algunos caracteres perdurables más allá de cualquier necesidad de desenlace”.<sup>22</sup> De manera que con esta reescritura del clásico shakespeariano, Vila-Matas encuentra la posibilidad de representar las tensiones intrínsecas de la modernidad a partir de una estructura fragmentaria, misma que responde al *instante dramático*, que mencionaban Balló y Pérez.

*Aire de Dylan* tuvo un recibimiento desigual por la crítica: mientras que hubo quienes encontraban que esta novela inauguraba un periodo más íntimo de su literatura; había quienes tropezaban con reminiscencias de sus novelas anteriores y, por lo tanto, lo consideraban como un retroceso. En esta última postura se encuentra Pablo Sol Mora, quien considera que Vila-Matas regresó a la atmósfera de sus primeras obras; en sus palabras, vuelve a “ese Vila-Matas que todavía no acaba de ser Vila-Matas”, puesto que, según el crítico, “[h]ay momentos (por ejemplo, en este *Aire de Dylan*) en el que uno tiene la impresión de no estar leyendo a Vila-Matas, sino a un imitador no muy afortunado de Vila-Matas”.<sup>23</sup> Afirmación sumamente osada, puesto que implicaría que el crítico es el garante de lo verdaderamente legítimo de un autor por encima del autor mismo. En esta lógica, cualquier devaneo del escritor que se aleje del recuerdo que el crítico tenía de su estilo —incluso si ese devaneo lo lleva a una etapa anterior de su escritura— implicaría un juicio sobre la autenticidad de su obra.

---

<sup>22</sup> Jordi Balló y Xavier Pérez, *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*, Barcelona, Anagrama, 2015. 54.

<sup>23</sup> Pablo Sol Mora, sobre Enrique Vila Matas, *Aire de Dylan*, Seix Barral, Barcelona, 2013, *Criticismo*, 4 (2012), <http://www.criticismo.com/aire-de-dylan/>, consultado el 4 de noviembre de 2018.

A los ojos de Sol Mora, Vila-Matas es un impostor de sí mismo, situación que, probablemente, el autor barcelonés vería con agrado. Al respecto, Manuel Alberca, especialista en autoficción, sentencia “[e]n la literatura, el escritor no tiene por qué aguantar el fastidioso aburrimiento de una sola vida y una única personalidad”.<sup>24</sup> Casi desde el inicio de su carrera literaria, Vila-Matas convirtió la autoficción en el hilo conductor de su producción artística, es por ello que buena parte de su obra consiste en reinventar sus experiencias vitales. Pese a que el catalán ha declarado que es más realista que en su primera época de escritura,<sup>25</sup> no por ello deja de crear diversos personajes de sí mismo sin que estos “reflejen” sus verdaderas experiencias. En algunos casos, el autor reelabora otras obras literarias y las mezcla con sus vivencias.

La máscara que elige Vila-Matas en esta novela es la de Hamlet, ya que, para el autor, este personaje es simplemente “enigmático y provocador”.<sup>26</sup> La obra isabelina tiene una fuerte carga filosófica, ya que alude a la construcción del sujeto moderno, agobiado, absorto y desencantado del mundo. Esta situación torna al joven Hamlet en un personaje ensimismado y meditabundo. Más allá de la anécdota de la obra isabelina, hay varias estrategias dramáticas en *Aire de Dylan* que hacen que el Hamlet vilamatiano se convierta en un personaje dramático.

La reescritura de *Hamlet* permite construir varias aristas especulares, donde el recuerdo y la imaginación se funden. Al imbricar algunos recursos dramáticos en la novela, Vila-Matas abre la posibilidad de que el teatro no sólo sea un tópico en esta obra, sino que también sea una vía para develar el misterio que encubre una muerte. Los

---

<sup>24</sup> Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 30.

<sup>25</sup> Juan Cruz, “Ahora soy más consciente de lo que huía: la realidad”, *El País*, 13 de marzo de 2010.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 68.

personajes se enfrentan a la tragedia desde la *mise en abyme* hamletiana, que se vuelve un espejo deformante en el cual las escenas shakespearianas se distorsionan.

Pareciera que la premisa de esta novela se constituye a partir de la interrogante sobre quién sería Hamlet si viviera en el siglo XXI. Esta misma pregunta ha cruzado por la mente de muchos directores teatrales que han dirigido *Hamlet* en fechas recientes. Uno de ellos es Andrea Baracco, quien, en 2016, cuando montó la obra, decía que el personaje protagónico contiene “toda la simplicidad y la fragilidad del hombre moderno”.<sup>27</sup> Al retomar la tragedia shakespeariana, Vila-Matas congregó varios tópicos centrales del pensamiento filosófico moderno, ya que la reescritura de esta pieza sirve para discurrir acerca de las preocupaciones de un Hamlet contemporáneo, desencajado y frágil, que encarna la abulia de las nuevas generaciones de artistas.

La trama se desencadena cuando el narrador, disgustado por su prolífica obra y a punto de adoptar el mutismo, asiste a un congreso literario dedicado al tema del fracaso en la literatura. En éste, se encuentra con el hijo de Juan Lancastre, uno de sus colegas de generación que había fallecido recientemente bajo circunstancias sospechosas. Vilnius Lancastre participa en el congreso con un texto que titula “Teatro de realidad”, que, según explica el narrador, es “una variante del Cine de realidad, también conocido como *Cinéma Vérité*”.<sup>28</sup> La ‘realidad’ del monólogo de Vilnius reside no sólo en la dramatización de una experiencia vital, también refiere a la representación teatral del fracaso, tema del congreso y uno de los favoritos de Vila-Matas.<sup>29</sup> Por medio de un monólogo dramático que replica el

---

<sup>27</sup> Francisco Morales, “¿Quién es Hamlet hoy?”, *Reforma*, 16 de julio de 2016, (sec. Cultura).

<sup>28</sup> Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan*, Barcelona, Seix Barral, 2012, p. 17. En lo sucesivo, las citas sobre esta obra se marcarán entre paréntesis con las iniciales “AD” y el número de página.

<sup>29</sup> Julia González de Canales dedica un apartado de su tesis a explicar este tema como parte de la poética de la negatividad, elemento fundamental para comprender la obra de este autor. Cf. Julia González de Canales Carcereny, “Placer e irritación del lector ante la obra literaria de Enrique Vila-Matas”, tesis de maestría, San Gallen, Universidad de San Gallen, 2004, pp. 75-79. Sobre el tema del fracaso en *Aire de Dylan*, cf.

narrador, Vilnius cuenta en ese evento que constantemente escucha el susurro del nombre “Hamlet”. Esto lo lleva a pensar que la reciente muerte de su padre no fue ocasionada por un simple paro cardíaco y, por lo tanto, debe averiguar la verdadera causa de su deceso. El primer paso en esta búsqueda lo llevará a encontrarse con el amante de su madre, Claudio Arístides Maxwell, experto en cine. Este personaje será descubierto como el presunto asesino de su padre en contubernio con Laura Verás, la madre de Vilnius y esposa de Lancaster.

Más adelante, Vilnius y su novia, Débora, le proponen al narrador que escriba una autobiografía apócrifa de Juan Lancaster. El narrador acepta el encargo porque planea escribir la que supuestamente será su última novela antes de entrar por completo en el mutismo voluntario. Esta situación alude de manera indirecta a la Literatura del No y los ‘Bartlebs’, esos escritores que no escriben, que pueblan la narrativa vilamatiana como artistas *shandys*.<sup>30</sup> Sin embargo, los verdaderos ‘Bartlebs’ son Vilnius y Débora, puesto que fracasan en su intento de reescribir las memorias del fallecido Lancaster. La configuración de los personajes y los hechos se da a partir de la mirada del narrador, quien cuenta la historia de vivos y muertos de la familia Lancaster. Este personaje se constituye como el verdadero ‘director’ de ese *Hamlet* contemporáneo que él mismo adapta y registra en una especie de diario ficticio. En vez de narrar las memorias del padre, el narrador será el cronista de la tragicomedia del hijo, a partir de claves hamletianas. De manera que la novela contiene tanto las alusiones a *Hamlet*, como el proyecto de escritura de unas

---

Concepción Varela Portela, “Elementos recurrentes en el estilo narrativo de Enrique Vila-Matas (Análisis de su evolución a través de tres textos representativos: *La asesina ilustrada*, *El viaje vertical* y *Dublínscas*), *Hesperia, Anuario de filología hispánica XIV*, 2, 2011, p. 123.

<sup>30</sup> La desaparición del autor, la imposibilidad de la escritura y la inactividad también son parte de la poética de la negatividad que decanta en la Literatura del No. J. González de Canales, *op. cit.*, pp. 69-87.

memorias ajenas que el narrador nunca llega a concluir como tal, sino que las transforma en la obra que leemos.

La dramaticidad intrínseca en *Aire de Dylan* es sustancial en la configuración de la obra, como también lo es en *Los puentes de Königsberg*. Guiada por el afán de sistematizar una propuesta de lectura para estas (y otras) novelas dramáticas, organicé la presente investigación en un apartado que sienta las bases teóricas y otro dedicado al análisis textual. A su vez, estas secciones están divididas en cinco capítulos: los dos primeros los dedico a cuestiones teóricas y conceptuales referentes a la novela dramática, mientras que, en los restantes, procuro rastrear los recursos dramáticos que se utilizan en *Los puentes de Königsberg* y *Aire de Dylan*.

En el apartado teórico, hay una aproximación a algunas teorías que ayudan a entender la novela dramática, así como a la *mise en abyme* del teatro dentro de la novela. En el primer capítulo pretendo encontrar algunos puntos en común entre la narrativa y el teatro que se vuelven elementos recursivos en la conformación de los relatos dramáticos. Esto se logra a partir de estrategias como la metaliteratura, la intertextualidad, la hibridez genérica y la autoficción. En el segundo capítulo, busco establecer algunas bases teóricas que permitan definir la presencia de recursos dramáticos como estrategias narrativas en la novela dramática, para ello pienso en la novela como un género abierto en el que la dramaticidad juega un punto clave para entender la fusión entre géneros.

En el segundo apartado, expongo ejemplos concretos de recursos dramáticos provenientes de escuelas o movimientos teatrales específicos que aparecen en las novelas estudiadas. De manera que el tercer capítulo está dedicado a la construcción de personajes dramáticos en la narrativa con elementos que comparten algunas tradiciones

teatrales, como la *Commedia dell'arte*, o inspirados en otras obras dramáticas, como es el caso de los personajes hamletianos de Vila-Matas. En el cuarto capítulo, analizo la manera en que algunos elementos del texto dramático aparecen en la narrativa, ya sea como temas o como estructuras, a partir del teatro brechtiano en el caso de *Los puentes de Königsberg* y la *mise en abyme* intergenérica en *Aire de Dylan*. Finalmente, en el quinto capítulo, estudio la reelaboración de la alegoría *theatrum mundi* como un recurso dramático que comparten las dos novelas, a partir de la representación narrativa del tópico y la representación espectacular de la historia, la memoria y la muerte. Espero que el lector encuentre en estas páginas un poco del teatro sin teatro que se encuentra implícito en todas las novelas dramáticas.

## I. EN BUSCA DE CLAVES TEÓRICAS ACERCA DEL TEATRO DENTRO DE LA NOVELA



## 1. Caminos paralelos de la narrativa y el teatro

—[...]Lleno de fe escuché tus palabras: “Oye tu propio corazón, y el amor que tengas a tus hermanos no lo celes.” Y desde entonces no encubría mis pasiones a los hombres. Mi corazón fue para ellos como guiya en agua clara. Mas la gracia de Dios no descendió sobre mí. Las muestras de amor que hice a mis hermanos las tuvieron por fingimiento. Y he aquí que la soledad oscureció mi camino. El ermitaño le besó tres veces en la frente; una leve sonrisa alumbró su semblante, y dijo: —Encubre a tus hermanos el amor que les tengas y disimula tus pasiones ante los hombres, porque eres, hijo mío, un mal actor de tus emociones.

Julio Torri  
“El mal actor de sus emociones”

### 1.1 Aproximaciones entre la representación dramática y la representación narrativa

Desde hace muchos siglos en Oriente (en aquel Oriente que tan sólo es una alegoría que aleja y difumina el espacio, puesto que bien pudo ser Turquía, China o Sri Lanka), se narra un cuento tradicional sobre un emperador que, siguiendo los embustes de unos estafadores, llegó a usar un “ropaje invisible” ante el asombro silencioso de su corte.<sup>31</sup> Este relato tuvo varias versiones en Occidente (en este Occidente que acerca y

---

<sup>31</sup> En la página sobre literatura popular y tradicional que mantiene D. L. Ashliman, profesor retirado de la Universidad de Pittsburgh, se recogen algunas versiones de este cuento provenientes de Dinamarca, España, Alemania, Inglaterra, Turquía, India y Sri Lanka, S/A, “The Emperor's New Clothes”, <http://www.pitt.edu/~dash/type1620.html#contents>, consultado el 26 de noviembre de 2018.

nacionaliza), una de ellas se encuentra compilada bajo el título «De lo que contesció a un rey con los burladores que ficieron el paño» en *El conde Lucanor* de don Juan Manuel , un libro de *exempla* escrito entre 1330 y 1335. La versión más conocida de esta historia es la del danés Hans Christian Andersen, quien, en 1837, publicó “El traje nuevo del emperador”, inspirado en una traducción al alemán de *El conde Lucanor* titulada *So ist der Lauf der Welt (Así es el discurrir del mundo)*.<sup>32</sup>

Este relato tuvo una reelaboración teatral a cargo de la pluma de Cervantes, que nombró *El retablo de las maravillas*. Entremés que conjuga una mordaz crítica a la hipocresía de la época con una alegoría acerca del arte y sus relaciones con el embuste y la apariencia. Uno de los aspectos clave de esta obra es el cuestionamiento a los límites entre arte y engaño, ficción y realidad.<sup>33</sup> Es por ello una de las piezas imprescindibles para pensar en los abismos de la representación, es decir, en el uso del teatro dentro del teatro como herramienta dramática que reproduce la convención teatral sobre el escenario. La simulación se convierte en un principio dramático que articula la trama. El presente capítulo versa acerca de la difuminación de los límites entre narrativa y teatro.

Así como en el texto de Torri aludido en el epígrafe, el ermitaño actúa su consejo y el lector presencia la dramaticidad del beso en esa escena, para la mayoría de los personajes dramáticos, la simulación no sólo queda en el escenario, sino que traspasa las fronteras del teatro como género. Un ejemplo de esto se encuentra *El retablo...*, ya que la acción comienza cuando Chanfalla y Chirino, unos cómicos trashumantes, montan un

---

<sup>32</sup> Cf. Andrés Montaner y Maricruz Palomares, “Un recorrido histórico y cultural por el relato de ‘El traje nuevo del emperador’”. Análisis y posibilidades didácticas en las aulas de Educación Secundaria Obligatoria”, *Ocnos*, 12 (2014), pp. 59-69.

<sup>33</sup> Cf. J. Dann Cazés Gryj, “Teatro dentro del teatro en los dramas de Cervantes”, *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 2014, 1, pp. 29-52.

singular espectáculo en un pueblo. Los actores prometen que el público será testigo de múltiples “maravillas” que saldrán del “retablo” —es decir, de una caja de madera— siempre y cuando ninguno de los asistentes sea hijo ilegítimo o descendiente de judíos. De manera que los vecinos que asisten a la función sostienen la farsa, ya que, como son los principales del pueblo, prefieren mantener el engaño en su afán de mostrar su abolengo de cristianos viejos y “gente bien nacida”. Con una convincente narración,<sup>34</sup> Chanfalla asegura que, del improvisado escenario, salen animales, personajes fantásticos e incluso fenómenos climatológicos, ante un público que participa del artificio para no tener que admitir la deshonra. El desenlace de esta historia reafirma los usos de la ficción ante ciertos escenarios adversos.

Cervantes recurre al teatro dentro del teatro para crear esa sensación de sinsentido y de puesta en abismo en una obra en donde los mecanismos de la ficción se evidencian. A pesar de que el público tiene ante sí tan sólo una caja vacía decide aceptar el pacto teatral y formar parte del espectáculo que dirigen los cómicos. De manera que, de ser espectadores pasivos, se convierten en artífices de la ilusión, “actores” improvisados que salvan el honor con la ficción. El teatro se muestra como una práctica en la que resulta fundamental el vínculo que se teje entre el espectáculo y los espectadores, el emisor y el receptor. Así, el teatro dentro del teatro es una estrategia para exhibir una cara más de ese “gran teatro” que es el mundo, alegoría usual de la época, donde la representación se convierte en un principio ficcional y político.

---

<sup>34</sup> Acerca de los recursos narrativos usados en este entremés, cf. Emiliano Gopar Osorio, “Función dramática de la narración mimética en las *Ocho comedias* de Cervantes”, tesis doctoral, México, El Colegio de México, 2016, pp. 163-179.

En el teatro, la representación es la base de la puesta en escena, incluso estos dos conceptos llegan a utilizarse como sinónimos. La mayoría de los textos teatrales se escriben para presentarse en un escenario. Aunque esta afirmación no es válida en todos los casos, se ha dicho que es la característica que distingue al género dramático de las otras modalidades literarias. El esquema teatral se compone principalmente de dos elementos: el espectador y el espectáculo, que, en el pensamiento filosófico, particularmente en la teoría del conocimiento, señalan al sujeto y al objeto.

Publicada hace más de siglo y medio, *El mundo como voluntad y como representación* es una obra fundamental para entender este fenómeno. Arthur Schopenhauer sostenía que una verdad absoluta era “[t]odo lo que existe para el conocimiento, es decir, el mundo entero, sólo es objeto en relación con el sujeto, percepción del que percibe; en una palabra: representación”,<sup>35</sup> enunciado que se constituye como el eje de esta filosofía del conocimiento que se caracteriza por ser una aproximación al mundo acotada. Así como el espectador *crea* su propia obra cuando asiste a un espectáculo, el sujeto también *crea* su representación del objeto que percibe. Sin embargo, este esquema se problematiza cuando Schopenhauer asegura que el sujeto también es representación.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, trads. Rafael José Díaz Fernández y Ma. Montserrat Armas, Madrid, Gredos, 2014, p. 27. Cabe señalar que Schopenhauer explica su reflexión filosófica como una relectura de Kant. El crítico literario Iván Almeida explica que “hay un elemento interno, mucho menos pasivo que el espectador del teatro, que Kant llama el Sujeto, y un elemento externo, menos autónomo que el espectáculo teatral, que Kant llama el Objeto. El Objeto, de hecho es «construido» por el sujeto elaborando datos que le vienen de los sentidos (introduciendo espacio, tiempo, causalidades, etc.)”. Iván Almeida, “De Borges a Schopenhauer”, *Variaciones Borges*, 17 (2004), p. 115.

<sup>36</sup> Esta cuestión resulta muy pertinente en el análisis de textos autoficcionales, como *Aire de Dylan*, obra en la que la refracción del autor permite que sea parte de los personajes y del público en un complejo esquema de representación dramática.

El concepto ‘representación’, según el filósofo belga Jean Ladrière, se fundamenta en una metáfora doble que tiene origen tanto en el teatro como en la diplomacia. Respecto a la representación como metáfora teatral, señala que

(...) suggère l'idée de la «mise en présence»: la représentation expose devant le spectateur, sous une forme concrète, une situation signifiante, des figures évocatrices, des enchaînements d'actions exemplaires; et elle rend ainsi présents le destin, la vie, le cours du monde, dans ce qu'ils ont de visible, mais aussi dans leurs significations invisible.<sup>37</sup>

Esta *mise en présence* que indica Ladrière como parte constitutiva del concepto es análoga a la *mise en scène* del hecho teatral, puesto que la representación escénica también evidencia los significados perceptibles y ocultos en actos relevantes de la vida humana. Sin embargo, la decodificación de estos sucesos corre a cargo del espectador, quien, según Jean Rancière, también actúa como el alumno o como el docto, ya que

[o]bserva, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve con lo que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone.<sup>38</sup>

Es por ello que el público constituye una parte ineludible en la conformación del hecho teatral. La interpretación del receptor implica no sólo una transformación social o personal, como presuponían Brecht y Artaud, sino que involucra la interrelación de lecturas y experiencias vitales del receptor.

Es significativo que las metáforas lexicalizadas *mise en présence* (puesta en presencia) y *mise en scène* (puesta en escena) se construyen a partir de la anteposición de

---

<sup>37</sup> Jean Ladrière, “Représentation et connaissance”, *Encyclopædia Universalis*, Vol. XIV, París, Encyclopædia Universalis, 1996, p. 822. Ladrière plantea que éste es el germen del concepto kantiano de “representación” y, en consecuencia, del propuesto por Schopenhauer.

<sup>38</sup> Jaques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, pp. 19-20.

“mise en” a un sustantivo, como una fórmula que indica la escisión entre el sujeto y el objeto con fines hermenéuticos. Por lo que se puede inferir que la “puesta en” implica la distancia que el autor toma ante un acontecimiento, un sujeto, etc. como una vía de representación. Es por ello que Guy Débord afirma que todo espectáculo supone un alejamiento de la realidad objetiva, como también del espectador con el tema del espectáculo: “[t]odo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación”.<sup>39</sup>

Ahora bien, hay una tercera metáfora usual en el ámbito literario con el mismo esquema sintáctico, se trata de la *mise en abyme*, o puesta en abismo, procedimiento estilístico que consiste en representar una obra dentro de otra obra, como en un juego de espejos que se sucede hasta el infinito. Este recurso especular no es propiamente literario: muchas otras manifestaciones artísticas lo han utilizado, incluso, en el campo de las artes visuales, se conoce como efecto Droste.<sup>40</sup>

Uno de los análisis señeros sobre este tema es el de Michel Foucault cuando estudia *Las meninas*, en *Las palabras y las cosas*. En ese capítulo, el autor ofrece una minuciosa descripción de la obra, considerando múltiples cuestiones acerca de la representación y la focalización del poder simbolizado en el cuadro. Foucault aclara que para analizar la

---

<sup>39</sup> Guy Débord, *La sociedad del espectáculo*, Santiago, Naufragio, 1995, p. 8.

<sup>40</sup> El efecto Droste es una imagen visual repetitiva, donde la integridad de una imagen reproduce en su interior una copia de sí misma, creando un bucle visual infinito. Hay dos tipos de efecto Droste: los conexos, en los cuales una guía visual otorga continuidad a la imagen; y los inconexos, en los que la imagen se repite sin ninguna conexión entre la imagen principal y su repetición. El origen del nombre de este efecto proviene del embalaje de una lata de chocolate en polvo marca Droste, que empleaba una imagen recursiva, en la cual aparecía una nana que llevaba una bandeja con una taza humeante junto a una lata de este chocolate con el mismo embalaje. En heráldica y literatura, a este efecto se le nombra *mise en abyme* (también escrito como *abîme*, que significa de manera literal “puesta en abismo”, y, por extensión, “puesta en infinito”). Cf. Bart de Smit, “The Droste-effect and the exponential transform”, en eds. Reza Sarhangi y Robert Moody, *Renaissance banff proceedings, mathematics, music, art, culture*, Winfield, Mathandart, 2005, pp. 169-178.

presencia de Velázquez entre los personajes retratados “será necesario pretender que no sabemos quién se refleja en el fondo del espejo, e interrogar este reflejo al nivel mismo de su existencia”.<sup>41</sup> Esta omisión del autor en busca de la identidad es el *quid* de la autorrepresentación, ya que, al evidenciar la presencia autoral, los mecanismos sígnicos quedan develados.

La obsesión por los espejos y la identidad fue algo que también compartió el escritor André Gide, quien, en una entrada de su diario de 1893, fue el primero en nombrar como *mise en abyme* a la técnica artística en la que el autor aparecía trasladado en la obra de arte, como sucede en los escudos de armas medievales.<sup>42</sup> Con esto en mente, a fines de los años setenta, el crítico francés Lucien Dällenbach revisó exhaustivamente este concepto en *El relato especular*. El estudioso considera que la *mise en abyme* es un “órgano por el que la obra se vuelve sobre sí misma”,<sup>43</sup> debido a que la considera una “modalidad de *reflejo*”.<sup>44</sup> Este último no debe confundirse con la concepción marxista de la literatura como reflejo de la vida social o cercana a la mimesis, sino en el sentido de la óptica, es decir, como una reproducción que deforma o multiplica tanto las tramas como los géneros. En otro de sus trabajos, Dällenbach define la *mise en abyme* como

una *cita de contenido o un resumen intratextual*. En la medida en que ella condensa o cita la materia de un relato, constituye un enunciado que se refiere a otro enunciado –y, por tanto, un rasgo del código metaligüístico–; en la medida en que es parte integrante de la ficción que ella resume, se vuelve en ésta el instrumento de un retorno y da lugar, por consiguiente, a una repetición interna.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1968, p. 19.

<sup>42</sup> Cabe decir que “abyme”, en francés, y “abismo”, en español, tienen la acepción en heráldica de ser el punto central del escudo.

<sup>43</sup> Lucien Dällenbach, *El relato especular*, s/t, Madrid, Visor Distribuciones, 1991, p. 15.

<sup>44</sup> *Loc. cit.*

<sup>45</sup> L. Dällenbach, “Intertexto y ...”, p. 89.

Esta repetición recuerda a la imagen de dos espejos confrontados, cuyo reflejo se multiplica al infinito. El crítico denominó “relatos especulares” a los textos que contienen una reproducción del autor o de la misma obra. Este tipo de textos podría tomarse como un derivado de la intertextualidad; asumiendo ésta, de manera general, como la teoría que se encarga de estudiar las relaciones entre textos. Dällenbach propone que la *mise en abyme* sea considerada un resumen autotextual, es decir, una “reduplicación interna que desdobra el relato *en su totalidad o en parte en su dimensión literal* (la del *texto* entendido de manera estricta) o *referencial* (la de la *ficción*)”.<sup>46</sup> Así, la *mise en abyme* se manifiesta como un procedimiento que potencia la construcción de sentido en la obra literaria al crear la imagen de una representación dentro de la representación. Este elemento es fundamental para entender el concepto ‘teatro de la novela’, que no es más que una *mise en abyme* intergenérica.

## 1.2 Intertextualidad, metaliteratura y autoficción: procedimientos para la construcción del relato dramático

Como es bien sabido, Julia Kristeva acuñó el término ‘intertextualidad’ en 1967 inspirada en el dialogismo propuesto por Bajtin.<sup>47</sup> Posteriormente, Gérard Genette esquematizó las ideas de la crítica búlgara en *Palimpsestos, la literatura en segundo grado* (1982), en el

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>47</sup> Cf. Julia Kristeva, “Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela”, en Desiderio Navarro (sel.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, trad. Desiderio Navarro, La Habana, Casa de las Américas, 1996, p. 3. Dos años más tarde, la crítica publica otro texto en donde abunda al respecto: cf. Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Madrid, Lumen, 1974.



cual integra al debate el término ‘transtextualidad’ que define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”.<sup>48</sup> Genette denomina ‘architextualidad’ a las relaciones genéricas que se establecen entre dos o más textos.

En un inicio, estas ideas revolucionaron la academia francesa a fines de la década de los sesenta y se extendieron con gran solidez en la crítica literaria occidental. Dicho esto, el avance en este tipo de análisis ha sido un tanto discontinuo, pues no fue sino veinte años después de los primeros trabajos de Kristeva cuando, en la Academia alemana, se gestó un aparato conceptual que permitía que los preceptos de la teoría de la intertextualidad generada en Francia pudieran utilizarse de manera concreta en el análisis textual.

En el artículo “Concepciones de la intertextualidad” (1985), Manfred Pfister hace un recorrido por las posturas esenciales que han adoptado los seguidores de esta teoría, con lo que identifica dos concepciones como punto de partida: una, en donde se prefigura que la intertextualidad es propiedad de cualquier texto y, otra, en la que se considera que lo es tan sólo de algunas obras específicas. La primera de estas concepciones parte de la idea de que un texto se inscribe en un espacio ya escrito; es decir, todo texto es una reacción a textos precedentes. En palabras de Roland Barthes: “todo texto es una cámara de ecos”.<sup>49</sup> Pese a que esta idea es muy sugerente, con el paso del tiempo resultó dominante

---

<sup>48</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, México, Taurus, 1989, p. 10. Este fragmento continúa con la diferenciación entre cita, plagio y alusión: “Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio, que es una copia no declarada pero literal; la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.” *Loc. cit.* Asimismo, define los cinco tipos de relaciones transtextuales que cada texto posee: architextualidad, hipertextualidad, intertextualidad, metatextualidad y paratextualidad.

<sup>49</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Caracas, Monte Ávila, 1997, p. 87.

el concepto de intertextualidad delimitado por Pfister, quien considera que es un procedimiento “más o menos consciente, y también aprehensible concretamente de alguna manera el texto mismo, a pre-textos individuales, grupos de pre-textos o códigos y sistemas de sentido en que estos se basan”.<sup>50</sup> En la presente investigación, considero que ésta es la definición más adecuada para alcanzar los objetivos que persigo en la presente investigación, esto es, un análisis en donde se evidencien los mecanismos intertextuales de los textos dramáticos en la novela.

Ahora bien, tampoco desecho por completo las concepciones postestructuralistas sobre la intertextualidad, puesto que ayudan a comprender el presupuesto anti-metaliterario y autoficcional sobre el que se erige gran parte de la obra de Vila-Matas. En *El placer del texto*, Barthes señala la “imposibilidad de vivir fuera del texto infinito – sea éste Proust, o el periódico o la pantalla de televisión”,<sup>51</sup> debido a que asume la existencia de un texto universal que es imposible eludir. De manera que la literatura deviene en un texto que trata sobre otros textos: metaficción, como le suele nombrar la crítica.

Ricardo Piglia se sitúa del lado de los que consideran que la intertextualidad todo lo permea al afirmar que “toda la literatura ha sido metaficción”,<sup>52</sup> es decir, literatura que trata sobre literatura, por lo que asegura que la metaficción es tan sólo un invento de la crítica. Vila-Matas defiende esta misma postura en el artículo titulado “La metaliteratura no existe”. Ambos escritores consideran que la literatura es una realidad en sí misma y no hay cabida para cuestionarse acerca de lo que está más allá de la literatura porque sería

---

<sup>50</sup> Manfred Pfister, “Concepciones de la intertextualidad”, en Desiderio Navarro (sel.), *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, trad. Desiderio Navarro, La Habana, Casa de las Américas, 2004, pp. 30-1.

<sup>51</sup> Roland Barthes, *El placer del texto y Lección inaugural*, trads. Nicolás Rosa y Óscar Terán, Ciudad de México, Siglo XXI, 1993, p. 59.

<sup>52</sup> Alejandro García Abreu, “Ricardo Piglia, cartero y diarista”, *Nexos*, 33 (2011), p. 61.

anular que la literatura pertenece a este mundo. Sin embargo, en el mismo texto donde niega reconocer la *metaliteratura* como una categoría válida, Vila-Matas narra que el editor Jorge Herralde bautizó al ciclo que comprende *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Dr. Pasavento* como “La Catedral Metaliteraria”. El barcelonés admite que “está bien pensado ese título general”<sup>53</sup> para esa parte de su obra e incluso incita a que se le llame “Ciclo catedralicio” a este conjunto.<sup>54</sup>

Siguiendo la línea argumental de Piglia y Vila-Matas, el concepto “metaliteratura” tiene como base el presupuesto de que la literatura forma parte de un ámbito distinto al de la vida, ya que considera bajo este régimen a las obras que tratan sobre temas literarios. Los detractores del uso de esta categoría se oponen a ella porque suponen que tal concepto sólo preserva la separación entre literatura y vida. El crítico literario Antoine Compagnon, en *El demonio de la teoría literaria. Literatura y sentido común*, hace una revisión minuciosa de las diversas teorías que construyeron un muro imaginario entre el mundo y la literatura. El estudioso asegura que esta última no está separada de la vida, sino que es parte de la misma, puesto que “[e]l lenguaje, [...] constituye una visión del mundo, es decir, un desglose de lo real del que somos irremediablemente prisioneros”.<sup>55</sup> Para Vila-Matas, el vínculo con las palabras va más allá de sentirse constreñido, debido a que “el lenguaje no es algo que representa la realidad, sino algo que la hace y la deshace”.<sup>56</sup> En

---

<sup>53</sup> *Loc. cit.*

<sup>54</sup> E. Vila-Matas, “Breve autobiografía literaria”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 2007, p. 28. En una entrevista, Vila-Matas externó: “[n]o le extraña que me desdiga de ella. A fin de cuentas, muchas veces dejo de creer en lo que pienso muy poco después de haberlo dicho. No creo en eso después de haberlo escrito, normalmente porque ya me he mudado a una nueva concepción de las cosas, y todo se ha vuelto aún más complicado”. Thea Lenarduzzi, “Enrique Vila-Matas discute los libros que le influyeron”, <https://fivebooks.com/best-books/los-libros-que-le-influyeron-enrique-vila-matas/> Consultado el 4 de noviembre de 2018.

<sup>55</sup> Antoine Compagnon, *El demonio de la teoría literaria. Literatura y sentido común*, trad. Manuel Arranz, Barcelona, Acantilado, 2015, p. 160.

<sup>56</sup> T. Lenarduzzi, art. cit.

este sentido, el escritor italiano Claudio Magris señala que “[l]a escritura se refleja en la vida que la ha creado y crea a su vez esa vida, en un proceso ambiguo, unas veces positivo y otras negativo”.<sup>57</sup> Este reflejo recíproco de la escritura en la vida marca un ir y venir entre la palabra y la acción, que son los fundamentos del hecho teatral.

Sin embargo, lo que queda tras ese *reflejo* en espiral entre vida y literatura es una *mise en abyme* que pone al ser humano como centro de su propia reflexión. Barthes, en *S/Z*, fue aún más allá y apuntó la disolución de la identidad del autor/lector en una multiplicidad de referencias intertextuales: “yo no es un sujeto inocente, anterior al texto y que después haría uso de él como de un objeto que se ha de desmontar o un lugar que se ha de cercar. Ese ‘yo’ que se acerca al texto es ya, él mismo, una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente, perdidos (cuyo origen se pierde)”.<sup>58</sup> La autoficción en la obra de Vila-Matas y la persistencia de Toscana en ubicar sus historias en Monterrey, su tierra natal, permiten imaginar otro tipo de lazos intertextuales en sus textos, cuyo análisis puntual rebasa los objetivos de este estudio.

No obstante, es fundamental considerar algunas cuestiones acerca de la autoficción para el análisis de *Aire de Dylan*, tanto por su aproximación con el monólogo dramático, como por su relación con el desmoronamiento del concepto de metaliteratura en las obras que nos atañen. Quizá el trabajo más destacado sobre la literatura autofictiva sea el de Manuel Alberca titulado *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, puesto que traza un recorrido detallado por los mecanismos de la escritura del yo, debido a la popularidad que ha cobrado en España en las últimas décadas. El estudioso atribuye

---

<sup>57</sup> Claudio Magris, “Biografía y novela”, s/t, *Nexos*, 23 (2000), p. 75.

<sup>58</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, p. 16.

esta notoriedad al cambio que significó la preminencia de lo privado sobre lo público que se gestó desde el siglo XIX. Según Alberca, cuando estos conceptos sociales se desdibujaron, “parejas como interior/exterior, normal/anormal, ficción/realidad, memoria/desmemoria, etc., vieron menoscabada también su funcionalidad”.<sup>59</sup> A la par de este fenómeno, el artista y el escritor se consagraron como figuras y privilegiaron la subjetividad, por lo que empezaron a construir personalidades únicas, cuyo punto de vista adquirió un valor mercantil eventualmente. El crítico expresa de manera sucinta este cambio de paradigma en el terreno literario: “mientras los ‘dioses’ escribían el guion a los hombres, éstos actuaban a su dictado; pero cuando los hombres iniciaron el derribo de aquéllos, comenzaron a mitificar su propia persona”.<sup>60</sup> Según Alberca, la autoficción tiene “como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato”,<sup>61</sup> aunque siempre a partir de una “transfiguración literaria”.

### 1.3 Tramas e hilos de la hibridez genérica

Así como es importante considerar la intertextualidad en la configuración de la novela dramática, la unión de géneros literarios también se ha estudiado a partir de otras perspectivas teóricas. Más allá de pensar en géneros puros en la literatura de principios del siglo XXI, la crítica se ha ocupado de estudiar las relaciones que los unen, bajo la denominación hibridez genérica. En algunos estudios sobre literatura contemporánea se

---

<sup>59</sup> M. Alberca, *op. cit.*, p. 22.

<sup>60</sup> *Loc. cit.*, p. 21.

<sup>61</sup> *Loc. cit.*, p. 31.

considera que la transgresión genérica y las transposiciones entre las artes son una marca de época, puesto que, a primera vista, parecen representaciones novedosas del mundo contemporáneo. Sin embargo, los textos híbridos han estado presentes en la historia literaria incluso antes de que aparecieran las categorías genéricas. Muestra de ello son la epístola poética de contenido filosófico de Aldana o la poesía ensayística del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega.

La intermedialidad<sup>62</sup> y la transmedialidad<sup>63</sup> son conceptos frecuentes en los estudios sobre hibridez genérica, puesto que no sólo consideran el uso de diferentes plataformas y formatos para transmitir un texto, sino también la interacción entre las artes y sus posibilidades de expresión en conjunto. Así, la hibridez genérica, la intermedialidad y la transmedialidad se presentan como bandera del arte del siglo XXI y, con ello, de lo novedoso. Cabría preguntarse si realmente la hibridez genérica es tan nueva como se presupone.

Aunque no haya tenido ese nombre, la hibridez genérica es tan antigua como la literatura misma. Más parece una condición de la creación literaria que un signo de ruptura o modernidad. Si bien es cierto que tuvo mayor relevancia en algunos periodos y en otros se hizo menos visible, hay que considerar que esta condición es una constante en la

---

<sup>62</sup> Son interesantes las aproximaciones acerca de la intermedialidad de Hans Felten, “Juegos de la intermedialidad en la narrativa española contemporánea”, en Derek W. Flitter, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, Birmingham, 1998, pp. 98-102; Claus Clüver, “Inter-textus / Inter-artes / Inter-media”, *Aletria*, 14 (2006), pp. 11-41; Lois Parkinson, “Aproximaciones interartísticas a la lectura de textos verbales y visuales”, en Esther Cohen (comp.), *Aproximaciones. Lecturas del texto*, México, UNAM, 1995, 157-196, y Ruth Cubillo Paniagua, “La intermedialidad en el siglo XXI”, *Diálogos. Revista electrónica de historia*, 2013, 2, [http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1409-469X2013000200006](http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1409-469X2013000200006), consultado el 9 de noviembre de 2016.

<sup>63</sup> En 2012, el informe del Instituto Cervantes contempló las nuevas relaciones entre literatura y tecnología, en un estudio de Vicente Luis Mora, poeta y director de la sede en Nueva York. Cf. Vicente Luis Mora, “Redes sociales, textovisualidad y transmedialidad: literatura y nuevas tecnologías”, en *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes*, 2012, pp. 209-234.

configuración de las obras literarias. La hibridez presupone la estabilidad de los géneros literarios, que por naturaleza son clasificaciones inestables, puesto que responden a la historicidad de los textos y no a características inamovibles.

El crítico Alaister Fowler señala que las relaciones entre géneros literarios pueden ser de inclusión, combinación, inversión, contraste e, incluso, relaciones jerárquicas respecto a un género dominante.<sup>64</sup> Así, un mismo texto puede tener una variedad de paradigmas que lo conforman, pues “los géneros son los signos más notorios de ese entrecruzarse y superponerse de lo continuo y lo discontinuo que marcan el itinerario singular de la literatura”,<sup>65</sup> como apunta Claudio Guillén. La comunicación entre géneros literarios da lugar a textos híbridos que, en ciertas categorizaciones, han sido considerados subgéneros; como las geórgicas, la tragicomedia, el drama pastoril, la epístola en verso, las comedias narradas; o, en la literatura contemporánea, el poema narrativo, la novela lírica, la novela-ensayo y la novela dramática.

Este fenómeno recibió varios nombres a través del tiempo: se le ha llamado transgeneridad, textos contragenéricos, intertextualidad genérica, géneros intercalados, pluralismo genérico o mezcla genérica.<sup>66</sup> Con el afán de sustituir *hibridez genérica* por el término *blending generic*, Martina Allen resume gran parte de las críticas a este concepto en los siguientes puntos:

1) it harks back to a highly problematic discursive tradition; 2) the conjunctive and homogenizing logic underlying the concept is inherently flawed; and 3) it continues to describe genre in terms of text-intrinsic features rather than with regard

---

<sup>64</sup> Alaister Fowler, “Género y canon literario” en Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, p. 100.

<sup>65</sup> Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 141.

<sup>66</sup> Cf. Claudio Guillén, “Sátira y poética en Garcilaso”, *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15-48; C. Guillén, *Entre lo uno...*, p. 166.

to the cognitive processes involved in, and effects produced by, different forms of genre usage<sup>67</sup>

Más allá de esta discusión terminológica, considero que la metáfora botánica funciona de la misma manera que los géneros literarios, puesto que es una categoría que sirve para denominar la transformación de la literatura, tomando en cuenta los géneros como punto de partida, por lo que su nomenclatura resulta meramente artificial.

Una de las críticas frecuentes al término ‘hibridez genérica’ es que debe su popularización a los estudios poscoloniales y, por lo tanto, se alega que tiene una carga política. Si bien es cierto que, en América Latina, la “hibridación” tuvo un mayor impacto conceptual a partir del estudio de Néstor García Canclini *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*,<sup>68</sup> en esa obra no se considera el término para el ámbito literario. Como tampoco sucede en el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, donde la entrada se restringe a la dimensión antropológica del concepto.<sup>69</sup>

En el glosario que precede al libro *Modern genre theory*, David Duff define “hybridization” como “the process by which two or more genres combine to form a new genre or sub-genre; or by which elements of two or more genres are combined in a single work”.<sup>70</sup> La hibridez da cuenta de la disolución de las fronteras genéricas o al menos de la tendencia a desdibujarse de los géneros puros. Elke Sturm-Trigonakis, en el capítulo “Hybrid literary texts and philological paradigms”, señala que “literary studies have lost

---

<sup>67</sup> Martina Allen, “Against ‘hybridity’ in genre studies: blending as an alternative approach to generic experimentation”, *Trespassing Journal*, 2013, 2, p. 4.

<sup>68</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.

<sup>69</sup> *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin (coords.), México, Siglo XXI / Instituto Mora, 2009, p. 134.

<sup>70</sup> David Duff, “Key Concepts”, en *Modern genre theory*, Nueva York, Longman, 2000, p. xiv.



their innocence, their boundaries have become blurred, the objects of their observation present themselves in previously unprecedented diversity and escape the established methods of analysis”.<sup>71</sup> Más que una pérdida de la inocencia propiamente dicha, la hibridez otorga una perspectiva metodológica para aquellos textos con “fronteras distorsionadas”.

Los vasos comunicantes entre géneros cada vez son más evidentes, tan es así que “that hybridity is becoming normalized as an accepted form of literature and the purist notion of genre is diminishing”,<sup>72</sup> según Haj Yazdiha. Quizá la normalización del concepto se deba a una simple adecuación terminológica que permite estudiar los intersticios con mayor precisión. Considero que la supuesta “purist notion of genre” es sólo un espejismo, puesto que los cruces entre géneros han existido siempre. Si bien en el siglo pasado Croce y Blanchot protagonizaron interesantes diatribas contra las clasificaciones genéricas, la persistencia de los géneros prueba que, aunque tales categorías siguen siendo problemáticas, mientras sigan existiendo estructuras parecidas a esos modelos, como afirmaba Genette, no se pueden omitir, debido a que aún hoy es posible encontrarlas tanto en el lenguaje como en algunas estructuras literarias.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Elke Sturm-Trigonakis, *Comparative cultural studies and the new Weltliteratur*, Purdue University Press, 201, p. 56.

<sup>72</sup> Haj Yazdiha, “Conceptualizing hybridity: deconstructing boundaries through the hybrid”, *Formations*, 2010, 1, p. 35.

<sup>73</sup> Gérard Genette, *Figures II*, París, Editions du Seuil, 1979, p. 15.

## Los géneros literarios como modelos conceptuales

Basada en la división aristotélica de modos (épica, lírica y drama), la convención tríadica sigue vigente hasta nuestros días: narrativa, poesía y teatro.<sup>74</sup> No obstante, la categorización clásica ha sufrido algunas adecuaciones que responden a los modelos literarios modernos. Las clasificaciones actuales se establecen a partir de las propiedades internas de la obra literaria, esto es, tienen implicaciones a nivel estructural, pero también a nivel discursivo. Cabe señalar que, según Alaister Fowler, “el repertorio de géneros activos ha sido siempre reducido y ha estado sometido a adiciones y supresiones proporcionalmente significativas”,<sup>75</sup> de acuerdo con la época. En la Grecia antigua, los géneros literarios tenían una vigencia temporal e histórica muy precisa, puesto que se sucedían, surgían y desaparecían dependiendo de cuestiones del gusto y la moda.<sup>76</sup>

Los formalistas insistían en el carácter dinámico de los géneros literarios, ya que consideraban que eran un sistema de referencias que se modificaba permanentemente.<sup>77</sup> Según Todorov, el género es “la configuración históricamente constatada de propiedades discursivas”,<sup>78</sup> y está determinado por la estructura de la obra, es decir, el aspecto verbal, sintáctico y semántico de la misma. En la *Introducción a la literatura fantástica*, el crítico distingue entre géneros históricos y géneros teóricos, donde “los primeros resultarían de

---

<sup>74</sup> Michael Glowinski, “Los géneros literarios” en Marc Angenot, Jean Bessère, et al., *Teoría literaria*, México, Siglo XXI, 1993, p. 93.

<sup>75</sup> A. Fowler, *op. cit.*, p. 117.

<sup>76</sup> Carlos García Gual, *Orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1988, p. 33.

<sup>77</sup> Véase Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 9.

<sup>78</sup> Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros literarios”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, p. 39.

una observación de la realidad literaria; los segundos, de una deducción de índole teórica”.<sup>79</sup> Ahora bien, para Michail Glowinski, los géneros literarios son “los arquetipos del discurso literario, fijados por la tradición, más o menos codificados, dotados de características claras e identificables”.<sup>80</sup>

En un intento totalizador, Claudio Guillén considera todas estas características al postular que hay seis aspectos que condicionan la aproximación a los géneros literarios: en primer lugar, la perspectiva histórica, puesto que son modelos que van cambiando y que los autores determinan al emularlos o modificarlos; en segundo, la perspectiva sociológica, que considera a la literatura como una institución que marca la innovación y el apego a las raíces de los géneros; un tercer aspecto es la perspectiva pragmática, que contempla el horizonte de expectativas del lector; el cuarto, es la perspectiva estructural, que se refiere al género dentro de un sistema literario que conjuga textos con características similares; el quinto, refiere a la perspectiva conceptual, donde el género funciona como un modelo mental para el escritor y el crítico; y, finalmente, la perspectiva comparativa, que relaciona la “universalidad” o limitaciones de cada género con el espacio y el tiempo en que fueron concebidos, es decir, se trata de una aproximación transversal que averigua si los modelos se replican en otras culturas o civilizaciones.<sup>81</sup>

De este modo, hay una interacción entre las convenciones literarias de cada género y la conciencia del autor y del receptor de la obra, tomando en cuenta la dimensión histórica del texto. Hans Robert Jauss apunta que la configuración de los géneros literarios se establece a partir de la triangulación entre el saber del lector, sus expectativas y el

---

<sup>79</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia, 1981, p. 11.

<sup>80</sup> M. Glowinski, *op. cit.*, p. 96.

<sup>81</sup> C. Guillén, *Entre lo uno...*, pp. 137-145.

conocimiento previo del género, considerando la forma y el contraste del lenguaje poético de la obra.<sup>82</sup> Así, la ausencia de algunos géneros en momentos determinados de la tradición literaria quizá se deba al desconocimiento de estructuras literarias antiguas o a la ausencia de clasificaciones que enmarquen obras híbridas.

---

<sup>82</sup> Hans R. Jauss, “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, trad. Sandra Franco, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987, p. 55.

## 2. El teatro dentro de la novela: la novela dramática y sus recursos

En el teatro cobra una suerte de vida lo que para su autor solamente puede tenerla en la escritura y es la diferencia entre las naturalezas propias de estas formas de vida la que aleja del teatro y horroriza a muchos escritores que temen volcar sobre el escenario esa forma sublimada del deseo que anida en el fondo de su idiosincrasia literaria, pues no es menor el horror que la fascinación que ejerce sobre nosotros el espectáculo de la resurrección de los muertos en el tablado.

Salvador Elizondo  
“Prólogo”, *Miscast o ha llegado la señora marquesa...*

### 2.1 La novela como texto proteico

Desde sus orígenes, la novela se ha caracterizado por ser un texto dúctil capaz de albergar a diversos tipos de discurso. Más allá de sus estructuras, la novela y la pieza teatral se distinguen por sus métodos de representación ficcional. Como se lee en el epígrafe, Salvador Elizondo arguye que el elemento mágico del teatro reside en la puesta en escena. El autor de *Farabeuf* considera que el texto dramático es la comunión de la palabra y acción: la “representación de un instante por medio de la escritura”.<sup>83</sup> En la concepción de

---

<sup>83</sup> Salvador Elizondo, *Miscast o Ha llegado la señora Marquesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 11.

este cronista de instantes, el lenguaje directo y coloquial del teatro se enfrenta a las formas poéticas y novelescas menos cotidianas o que tienden a la reflexión. Si bien esta separación entre géneros da brújula acerca de las diferencias de creación entre uno y otro género, también es un tanto artificial. Definir ‘novela’ es complicado porque obras muy diversas se agrupan bajo esta denominación, aunque tengan pocas afinidades temáticas o estructurales.

Milan Kundera escribió que el “espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad”.<sup>84</sup> Aunque parece vaga esta definición, puede ser la clave para entender por qué esta forma literaria es tan elusiva. Para María del Carmen Bobes Naves, la novela “goza de una mayor libertad formal, y la variedad ilimitada de temas y enfoques, hace que cualquier definición que se proponga deje fuera muchas de las obras que se reconocen como novela”.<sup>85</sup> La estudiosa señala que las características que diferencian a la novela de otros tipos de texto son el discurso polifónico y el tipo de narrador.<sup>86</sup> Aunque esta explicación puede ser cuestionable, debido a que otros géneros utilizan estas estrategias.

Al enfrentarse a la dificultad de encontrar una definición abarcadora, renombrados críticos literarios como Lukacs y Bajtin coinciden al señalar que la novela es un modelo literario dinámico; es decir, su composición no descansa en una forma acabada. Para Lukacs, “la novela aparece como algo que deviene, como un proceso”.<sup>87</sup> Siguiendo a este teórico, los elementos que constituyen la novela pueden ser heterogéneos y discontinuos, aunque creen cierto tipo de unidad que da coherencia formal a los elementos que la

---

<sup>84</sup> Milan Kundera, *El arte de la novela*, trads. Fernando de Valenzuela y Ma. Victoria Villaverde, México, Vuelta, 1992, p. 24.

<sup>85</sup> María del Carmen Bobes Naves, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 7.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>87</sup> George Lukacs, *Teoría de la novela*, trad. Juan José Sebreli, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965, p. 69.

componen.<sup>88</sup> En este sentido, en *Teoría y estética de la novela*, Bajtin afirmaba que “la novela es el único género todavía en proceso de formación, todavía no cristalizado”;<sup>89</sup> e insistía en que “puede parecer que la novela no dispone de su propia manera verbal primaria de abordar la realidad, y tiene necesidad de un tratamiento previo de ésta por parte de otros géneros, siendo ella misma tan sólo la unión sincrética secundaria de esos géneros verbales primarios”.<sup>90</sup> Así, la relación entre géneros tiene lugar en la novela dado que “carece de forma canónica y de la medida clásica”,<sup>91</sup> de acuerdo con Carlos García Gual, por lo que su característica predominante es “la forma abierta”.<sup>92</sup>

Bajtin apuntó que cualquier género puede incorporarse a la construcción novelesca en lo que llama “géneros intercalados”. Según este teórico,

la novela permite la incorporación a su estructura de diferentes géneros, tanto literarios (novelas, piezas líricas, poemas, escenas dramáticas, etc.), como extraliterarios (costumbristas, retóricos, científicos, religiosos, etc.) [...] En general, los géneros incorporados a la novela conservan su flexibilidad estructural y su autonomía, así como su especificidad lingüística y estilística.<sup>93</sup>

El carácter dúctil de la novela se debe a que la materia verbal del género narrativo permite que se sincreticen varios “géneros verbales primarios”. Entre todos éstos, Bajtin menciona las “escenas dramáticas” como uno de los ‘géneros’ [*sic*] que se pueden intercalar en la novela, aunque especifica que todos los *géneros intercalados* conservan su maleabilidad e independencia —en este caso como texto dramático.

Las posibilidades de la creación literaria en la novela se potencializan al quedar abierta a un sinnúmero de manifestaciones, desde la expresión autofictiva hasta la

---

<sup>88</sup> Cf. *Ibid.*, p. 81.

<sup>89</sup> Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trans. de Helena S. Kriúkora y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989, p. 449.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>91</sup> C. García Gual, *op. cit.*, p. 34.

<sup>92</sup> *Loc. cit.*

<sup>93</sup> M. Bajtín, *op. cit.*, p. 138.

reflexión ensayística, los vuelos poéticos, el discurso epistolar, las metáforas teatrales y tantas otras. Bajtin aseguraba que es frecuente que al intercalar géneros se “crea una nueva época no sólo en la historia de la novela, sino también en la historia de la lengua literaria”.<sup>94</sup> Cada género aporta a la novela una multiplicidad de lenguajes que se sintetizan en su propio universo narrativo. Umberto Eco consideraba que la novela “es una máquina para generar interpretaciones”,<sup>95</sup> así las posibilidades exegéticas del análisis novelesco aumentan con las interconexiones de géneros literarios. A lo largo de la historia de la novela ha habido varios casos de intertextualidad o hibridez genérica que ejemplifican la estructura abierta del subgénero, como la novela lírica,<sup>96</sup> la novela-ensayo<sup>97</sup> y la novela dramática, sobre esta última versa este capítulo.

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>95</sup> Cf. Umberto Eco, “Apostilla a *El nombre de la rosa*”, *Anilisi*, 1984, 9, pp. 5-32.

<sup>96</sup> Ralph Freedman, estudioso de la novela lírica, considera que el encuentro entre el género lírico y el género narrativo permite “una interpretación más efectiva de la mente y [el] descubrimiento de campos de sugerencia metafórica imposibles de alcanzar por medios puramente narrativos”. (Ralph Freedman, *La novela lírica*, trad. José Manuel Llorca, Barcelona, Barral Editores, 1972, p. 7). De manera que un rasgo distintivo de la novela lírica, según este autor, es “la concentración en la vida interior de un héroe pasivo y la consecuente creación de una forma poética desprendida de sí”. (*Ibid.*, p. 35.) Una estructura común en este tipo de obras contempla al protagonista en primer plano, quien describe por medio imágenes líricas aquello que percibe tanto dentro como fuera de sí mismo, por lo que crea un universo literario único, ya que el lenguaje poético ayuda a configurar formas narrativas particulares. Por su parte, Ricardo Gullón afirma este tipo de obras se caracterizan porque “su espacio verbal hormiguea de sensaciones multiformes donde lo impalpable se hace palpable”, ya que no se busca la acción, sino la emoción (Ricardo Gullón, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 18).

<sup>97</sup> Hasta donde tengo noticia, no hay un estudio de largo aliento que condense las características de la novela-ensayo. No obstante, es un concepto frecuente en la crítica, que cataloga bajo este membrete a novelas que intercalan en la narración fragmentos en los que un personaje, muchas veces el protagonista, discurre acerca de un tema en particular por medio de procedimientos ensayísticos. Una de las novelas-ensayo más representativas es *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch. En las “Consideraciones en torno de *La muerte de Virgilio*”, el autor señala los rasgos característicos de su estilo: “a) el intento de reducir a la unidad, en cada momento del relato, las contradicciones del alma. / b) el intento de mantener en constante movimiento la totalidad de los motivos (lógico-musicales). / c) el intento de captar, de este modo, la simultaneidad del acontecer todo” (Cf. Hermann Broch, “Consideraciones en torno a *La muerte de Virgilio*”, *Poesía e investigación*, trad. Ramón Ibero, Barcelona, Barral Editores, 1974, pp. 331- 447).



## 2.2 Teatralidad(es) en el espectáculo y en el texto

Algunas corrientes teóricas parten de la especificidad del discurso literario para delimitar las características que constituyen a cada género. A partir de esta idea, es posible encontrar el lirismo, la narratividad y la teatralidad de la poesía, la narrativa y el teatro, tanto en sus géneros rectores como en otras obras de arte. Roman Jakobson planteó el concepto “literaturidad” como el conjunto de rasgos que distinguen al texto literario de cualquier otro texto, pues sostenía que es el único que produce efectos estéticos.<sup>98</sup> En esta misma línea, Jonathan Culler aclaró que “las definiciones de la literaturidad no son importantes como criterios para identificar aquello que pone de manifiesto que hay literatura, sino como instrumentos de orientación teórica y metodológica que sacan a la luz los aspectos fundamentales de la literatura y que finalmente orientan los estudios literarios”.<sup>99</sup> De manera que la literaturidad se toma como un concepto operativo que ayuda a definir las particularidades del texto. Esto mismo sucede con la teatralidad, el lirismo o la narratividad, según sea el caso. Para los objetivos de este estudio, es indispensable conocer algunas características de la teatralidad, a fin de que sea más fácil localizarlas dentro y fuera de las obras dramáticas.

Antes de continuar, hay que señalar que los estudios sobre teatralidad pueden dividirse principalmente en dos posturas teóricas: una, abierta, que la considera como una categoría amplia de la teoría de la representación social, política y antropológica; la otra,

---

<sup>98</sup> Roman Jakobson, “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 349.

<sup>99</sup> Jonathan Culler, “La literaturidad”, trad. Isabel Vericat, en *Teoría literaria*, Marc Argenot *et al.*, México, Siglo XXI, 1993, p. 38.

cerrada, puesto que sólo contempla aquello que proviene del ámbito teatral, especialmente de las particularidades de la representación. Cabe decir que estas dos perspectivas no son completamente antagónicas, sino, incluso, muchas veces complementarias.

Acerca de las aproximaciones “cerradas”, algunas ponen énfasis en la espectacularidad del género dramático. Un ejemplo de este tipo de trabajos es el de Eduardo Guerrero, quien utiliza el término para analizar los montajes del director chileno Andrés Pérez. A partir de una idea muy reducida del término, este estudioso discurre acerca de la teatralidad como una estructura híbrida, cuya esencia radica en el uso llamativo del espacio y el apoyo en materiales audiovisuales en las puestas en escena de Pérez. Guerrero utiliza el término *hibridez* desde una perspectiva temática que engloba el uso de signos folclóricos y populares, la caracterización de personajes y el maquillaje, así como elementos intermediales en la configuración escénica. Incluso asegura que es redundante decir que cualquier forma artística es híbrida, puesto que “toda creación y manifestación sígnica y simbólica, mediada por el lenguaje, corresponde a un producto de confluencia, mestizaje o hibridez de creaciones y manifestaciones provenientes de distintas regiones”.<sup>100</sup> Esta afirmación corresponde a una corriente actualmente muy extendida que entiende al arte como un cúmulo de experiencias y signos.

Josette Féral explica que el término ‘teatralidad’ surgió al mismo tiempo que ‘literaturidad’. Para definir la especificidad del primero, la investigadora apela a las diferencias que separan al teatro de otras artes escénicas como la danza, la performance o las artes multimedia, por lo que llega a la conclusión de que la presencia del actor no es

---

<sup>100</sup> Eduardo Guerrero del Río, “La teatralidad como estructura híbrida en la propuesta escénica de Andrés Pérez”, en *Arrabal*, 7-8, 2010, p. 180.

indispensable, como sí lo es la configuración del espacio.<sup>101</sup> Aunque el concepto ‘teatralidad’ se acuñó con anterioridad como ya se dijo, fue a partir de los años 70 del siglo XX que empezó a tener el uso actual. La mayoría de los estudios teatrales está orientada a partir de la perspectiva semiótica. De manera que es una idea recurrente en varios autores concebir el teatro como un conjunto de signos y, en consecuencia, a la teatralidad como un proceso semiótico-dialéctico que comprende tanto a la gente de teatro (dramaturgos, actores, escenógrafos, etc.) como a sus receptores.

En 1987, el concepto ‘teatralidad’ mereció una entrada en el *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología* de Patrice Pavis, quien lo definió como la visualización en escena del argumento escrito. Este estudioso aclara que este término no es exclusivo de las artes escénicas, puesto que algunas características que subyacen en la teatralidad pueden emplearse en otro tipo de textos literarios, como la visualidad del juego y de la acción en el espacio ficcional, los conflictos abiertos y el intercambio rápido en los diálogos.<sup>102</sup>

En esta misma tónica, Erika Fischer-Lichte definió ‘teatralidad’ como la relación particular entre signos producidos por un proceso semiótico entre diferentes sistemas culturales. La investigadora señala que “theatricality may be defined as a particular mode of using signs or as a particular kind of semiotic process in which particular signs (human beings and objects of their environment) are employed as signs of signs — by their producers, or their recipients”.<sup>103</sup> Esta definición de teatralidad que contempla el uso de

---

<sup>101</sup> Josette Féral, “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”, *SubStance*, 31 (2002), p. 96.

<sup>102</sup> Cf. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1980, p. 434.

<sup>103</sup> Erika Fischer-Lichte, “Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies”, *Theatre Research International*, 20 (1995), pp. 85-89.

“signos de signos” pareciera una “puesta en abismo” de la propia definición. Sin embargo, refiere a un proceso semiótico doble en el que los productores teatrales (de texto o espectáculo) y los receptores decodifican el mensaje de manera dialéctica.

Editada en 2003 por la Universidad de Cambridge,<sup>104</sup> *Theatricality* es una antología en la que Thomas Postlewait y Tracy Davis reúnen ensayos que consideran la teatralidad a partir de la representación del texto dramático. En la introducción, los editores discuten el término teatralidad de una manera elusiva y bastante vaga, ya que consideran que la teatralidad puede abstraerse del medio teatral y emplearse en todos los aspectos de la vida humana, por lo que no llegan a una definición que unifique la visión de cada uno de los autores que participan en este tomo.

En el mundo hispánico, la mayoría de los teóricos también se ha aproximado al concepto desde una perspectiva semiótica. Un ejemplo de la ampliación del concepto en el contexto latinoamericano se encuentra en *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* de Néstor García Canclini, quien utiliza varias metáforas para explicar la teatralización del poder, la escenificación de lo nacional y la puesta en escena de lo popular. Esta orientación metodológica no es tan innovadora, puesto que, en *¿Qué es la historia cultural?*, el historiador Peter Burke acude al concepto “analogía dramaturgica”, propuesto por el antropólogo Clifford Geertz, para analizar diversas obras en las que rige un “modelo teatral”, es decir, estas investigaciones consideran que ciertas

---

<sup>104</sup> Tracy C. Davies y Thomas Postlewait (eds.), *Theatricality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

prácticas, “actuaciones” o “microeventos” cotidianos tienden a la representación dramática porque implican la simulación de los actores sociales.<sup>105</sup>

El investigador teatral Juan Villegas también extiende el significado del término al asegurar que la teatralidad es una práctica social, por lo que se conforma como una construcción cultural que determina el comportamiento de la sociedad. De manera que incluye en este concepto la historia del teatro, otras prácticas escénicas (como la mímica y el performance) e incluso categorías sociales, políticas y sexuales, ya que, según Villegas, “las teatralidades son portadoras de mensajes de acuerdo con los sistemas culturales de que son productos y en los cuales se utilizan”.<sup>106</sup> En la *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, el investigador integra la dimensión cultural al fenómeno escénico. Villegas parte de la perspectiva semiótica al definir la teatralidad como un sistema de códigos, en el cual se privilegia la percepción visual del mundo, debido a que la comunicación se da por medio de imágenes. El investigador utiliza el tópico literario *theatrum mundi* para explicar por qué la teatralidad subyace a todas las prácticas humanas. Este tópico se empleó ampliamente durante el Siglo de Oro como figura rectora del pensamiento artístico, social y político. Las novelas dramáticas retoman este recurso para constituir el punto de encuentro entre las estructuras dramáticas y el relato narrativo, como se verá a detalle en el siguiente capítulo. Villegas señala que es necesaria una “competencia teatral” para decodificar los signos que provienen del espectáculo, es decir, es preciso que el receptor se sienta familiarizado con los códigos

---

<sup>105</sup> Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 56-7. En estas páginas, Burke asegura que Clifford Geertz, Victor Turner, Erving Goffman, Edward Thompson, Natalie Davis, Richard van Dülmen y Rhys Isaac emplearon el “modelo teatral” en sus investigaciones.

<sup>106</sup> Juan Villegas, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Buenos Aires, Galerna, 2005, p. 13.

teatrales y estéticos del sistema cultural y teatral que se le presenta.<sup>107</sup> Esto mismo es válido en la narrativa dramática, ya que es indispensable que el lector tenga en mente los recursos teatrales para que pueda localizarlos.

Otro investigador que sigue la orientación semiótica es José Ramón Alcántara, quien asegura que la teatralidad “estaría conformada por un sistema de signos performativos, es decir, teatrales, cuyo significado se encuentra codificado en una red externa de códigos, los cuales pueden ser llamados dramáticos porque están constituidos por el acervo cultural de acciones simbólicas sujetas a re-presentación”.<sup>108</sup> De manera que los “signos performativos” sólo pueden entenderse por medio de los códigos dramáticos que se dan en el momento de la representación. El fundador de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT), asegura que “el teatro es una actividad esencialmente comunitaria”<sup>109</sup> y, por lo tanto, requiere espectadores a diferencia de las demás artes. En *Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación*, Alcántara adopta una perspectiva clásica, ya que retoma la *Poética* de Aristóteles como punto de partida en su definición. El autor recalca que la mayoría de los estudios de esta obra provienen de la filología y no de los estudios dramáticos, pese a que es un texto dedicado principalmente al fenómeno teatral. Alcántara define ‘teatralidad’ en contraposición a la noción de texto: considera que este último es la “escritura de la materia de la imaginación”, mientras que ‘teatralidad’ es “la escritura de la materia representada”.<sup>110</sup> Paul Ricoeur argumentaba que

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>108</sup> José Ramón Alcántara Mejía, *Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación*, México, Universidad Iberoamericana, 2002, p. 137.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 22. En este sentido, el autor advierte que, si bien en un inicio la épica y la lírica también demandaban de un público, ya que se transmitían oralmente, “la escritura eliminó paulatinamente esa dimensión hasta convertirlas en un acto privado”.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 158.

[i]magination, accordingly, is this ability to produce new kinds by assimilation and to produce them not above the differences, as in the concept, but in spite of and through the differences. Imagination is this stage in the production of genres where generic kinship has not reached the level of conceptual peace and rest but remains caught in the war between distance and proximity, between remoteness and nearness.<sup>111</sup>

Quizá la sutil diferencia que encuentra Álcantara entre la textualidad y la teatralidad no es un factor que determine su separación, sino que se muestra como complementaria, es decir, cabría preguntarse si esta “materia representada” de la teatralidad no es también producto de la imaginación, como señala Ricoeur. Para salvar las diferencias, el autor propone la noción de “textralidad” para comprender “la inscripción de un tejido en otro tejido, de un texto en otro texto”,<sup>112</sup> cuestión que, como se señaló antes, también se contempla en otras teorías como la intertextualidad e hibridez genéricas.

Contemporáneo de Álcantara, Domingo Adame ha dedicado un par de obras a recabar las teorías en torno a la teatralidad y pensar el tema con minucia. En *Para comprender la teatralidad. Conceptos fundamentales*, el investigador propone una definición amplia de la teatralidad, a partir de un glosario de términos ligados a este concepto. Según este crítico, la teatralidad “es una trascendencia concerniente a todas las estructuras de lo real (lo artístico, lo político, lo cultural, lo económico)”.<sup>113</sup> Debido a esto, el teatro debe su existencia a esta condición de la *realidad*, por lo que propone el término con ecos genettianos ‘trans-teatralidad’ para abarcar todos los campos en que se ha usado este concepto. El estudioso hace hincapié en la condición oximorónica y dialógica del

---

<sup>111</sup> Paul Ricoeur, “The metaphorical process as cognition, imagination, and feeling”, *Critical inquiry*, 1978, 1, pp. 148-49.

<sup>112</sup> José Ramón Alcántara, *Textralidad: textualidad y teatralidad en México*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2010, p. 22.

<sup>113</sup> Domingo Adame, *Para comprender la teatralidad. Conceptos fundamentales*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2006, p. 15.

concepto, ya que permite un sinnúmero de contradicciones en sí mismo, es decir, conlleva una confrontación permanente entre realidad y ficción.

Adame distingue varios tipos de teatralidades: la social, la política, la poscolonial, la feminista y la propiamente teatral. Para el investigador, la teatralidad es “el proceso que revela el uso de los elementos de construcción y significación del teatro”.<sup>114</sup> En sus palabras, la teatralidad sirve para “organizar, presentar e interpretar el discurso teatral”<sup>115</sup> dentro y fuera del escenario. Adame distingue ‘teatralidad’ de ‘teatralización’, ya que este último término refiere a “la estructuración teatral de un texto no dramático”.<sup>116</sup> Los recursos dramáticos que se utilizan en la novela son una manera de ‘teatralizar’ el relato narrativo, puesto que configuran una “estructura teatral” en el devenir de la trama.

Por otro lado, Antonio Prieto Stambaugh define la teatralidad en contraposición a otra de las artes escénicas: el performance. Quizá en un abuso de licencias ‘dramáticas’ desde una perspectiva académica, el autor imagina que estos términos participan en una lucha libre bajo las “máscaras” de Amazonas Teatralidad vs. Lady Performance. A partir de este enfrentamiento, el autor subraya los vínculos que hay entre la práctica escénica y la práctica sociocultural en ambos conceptos. El estudioso define la teatralidad “como [un] paradigma centrífugo que parte de las nociones de representación, mimesis, actuación e histrionismo, propias del teatro, para extenderlas al análisis de otras prácticas en los campos de lo cultural”.<sup>117</sup> Prieto afirma que “los estudios de la teatralidad tienen como punto de referencia la amplia gama de procedimientos visuales, acústicos y kinésicos que

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 42-3.

<sup>115</sup> *Loc. cit.*

<sup>116</sup> *Loc. cit.*

<sup>117</sup> Antonio Prieto Stambaugh, “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance”, ed. Domingo Adame, *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, México, Universidad Veracruzana, 2009, p. 123.



posibilitan la construcción de narrativas frente a un público”.<sup>118</sup> Considero que esta apertura al campo cultural y social de la teatralidad radica en elementos de la representación, como la actuación y el histrionismo, aunque detrás reverbera la idea muy cercana al *theatrum mundi* de la configuración de un “escenario” social en el que todo el mundo cumple un rol específico, como sugiere Guy Débord en *La sociedad del espectáculo*.<sup>119</sup>

Este “representación” social de la que parten algunos teóricos sirve para explicar por qué el teatro retoma los códigos de la cultura en que se desarrolla. Para el crítico español Óscar Cornago, el teatro no cuenta con un lenguaje exclusivo y propio. De manera que el género dramático se basa en un presupuesto cultural dinámico y performativo, al igual que el lenguaje. Cornago señala que el modelo de ‘literariedad’ chocó con circunstancias específicas al extenderse al teatro: “si el enfoque literario ha impuesto una imagen de la realidad y la historia en tanto que ‘texto’, es decir, como una estructura fijada que se ofrece para su interpretación; la mirada teatral ha promovido una idea de la cultura como proceso antes que como resultado”.<sup>120</sup> Así, mientras que el texto se presenta como algo estático, un mero *resultado*, el teatro sería una metáfora del cambio, el *proceso* de ese *resultado*.

A manera de recapitulación, hay que tomar en cuenta que gran parte de las investigaciones dedicadas a definir la teatralidad provienen de los estudios teatrales, por lo cual suelen privilegiar la representación y el espectáculo. Quizá sea esta la razón por la que el enfoque semiótico ha predominado en los estudios sobre la teatralidad, aunque

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>119</sup> Cf. G. Débord, *op. cit.*

<sup>120</sup> Óscar Cornago, “La teatralidad como paradigma de la Modernidad: Una perspectiva de análisis comparado de los sistemas estéticos en el siglo XX”, *Hispanic Research Journal*, 2005, 2, p. 158.

habría que reconsiderar los alcances y los puntos ciegos del mismo. A mi parecer, la presuposición de que la teatralidad es un fenómeno sígnico antes que textual (o pre-textual) a veces logra empañar el hecho de que la teatralidad, al igual que la espectacularidad, esconden tras de sí el hilo narrativo de un discurso precedente. Al final, como planteó Derridá en *De la gramatología*, nada hay fuera del texto.<sup>121</sup>

En la mayoría de los estudios aquí expuestos, los autores contemplan la doble textualidad del texto dramático, es decir, el texto dramático y el texto espectacular, puesto que, desde un punto de vista semiótico, esa doble textualidad es la que define el texto dramático. Toda obra de teatro alberga esa duplicidad: por un lado, el texto dramático es aquel que el autor escribe y, por otro, el texto espectacular se constituye con base en la escenificación. Dentro del esquema sígnico, el texto dramático correspondería al significado y el texto espectacular, al significante. La obra dramática presupone un conocimiento previo de las convenciones teatrales que ayuden a decodificar el texto, por lo que el *teatro leído* requiere del esfuerzo de imaginar la representación, es decir, el escenario, la acción, la trama y los personajes.

En este sentido, la teatralidad es una forma de dar cuenta de la realidad como un sistema de representación, esto es, una *puesta en escena*, una “*mise en*” de la representación, cuya finalidad, en gran parte de los casos, es cuestionar la realidad misma. Al ser un concepto aplicable a distintos fenómenos y causas, la materialidad de su discurso puede ser diversa: no se restringe al espectáculo, sino que también incluye a la palabra escrita. Con miras a poner distancia a las dimensiones socioculturales del concepto ‘teatralidad’, coincido terminológicamente con Javier del Prado, quien señala que

---

<sup>121</sup> Jacques Derrida, *De la gramatología*, trs. Óscar del Barco y Conrado Ceretti, México, Siglo XXI, 1983.

[d]esde los inicios de la poética occidental, narratividad y teatralidad —diégesis y mimesis— han sido vistas como realidades antagónicas, al menos en lo que se refiere a recrear la realidad de la vida y los sueños gracias a la escritura. Por ello, hemos elegido el término dramaticidad, menos implicado en esa oposición, pues lo mismo puede designar la tensión que rige la evolución de los conflictos actanciales de la acción *referida* por la narración que los conflictos de la acción *presentada*, en carne y palabra, por el teatro.<sup>122</sup>

Es por ello que prefiero el concepto ‘novela dramática’ antes que ‘novela teatral’ para denominar ese subgénero híbrido, aunque no me parece que haya una distinción conceptual categórica entre teatralidad y dramaticidad. De igual manera, prefiero el término ‘recursos dramáticos’ sobre ‘recursos teatrales’ porque en el primero resuena detrás la pauta del texto dramático. No hay que perder de vista que este tipo de textos está hecho para leerse y no necesariamente para representarse, por lo que va más allá de ser una ‘guía’ para su escenificación. Mientras que en el término ‘recursos teatrales’ hay un eco del hecho teatral, cuyas implicaciones sobrepasan el texto escrito. Aunque, debo mencionar, que también hay ciertos recursos en la novela dramática afines a la espectacularidad del hecho teatral.

---

<sup>122</sup> Javier del Prado Biezma, *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 2010, p. 97.

## 2.3 La novela dramática

### Antecedentes

Es común pensar la representación como el fin último de la literatura dramática. Sin embargo, esto no es del todo cierto, ya que en diferentes épocas y tradiciones literarias se han escrito obras dramáticas que se coinciden para ser leídas antes que representadas. A fines del siglo XIV e inicios del siglo XV, los humanistas de la península itálica se inspiraron en las comedias latinas de Plauto y Terencio para escribir piezas teatrales que no tenían la pretensión de ponerse en escena. Estas obras se escribían en latín y buscaban ser leídas en voz alta en pequeños grupos o en solitario. A este tipo de obras se les conoce como comedias humanísticas latinas y se considera que son la “primera manifestación de teatro profano moderno”.<sup>123</sup> A este género pertenece la perdida *Philologia* de Petrarca y una cincuentena de obras en prosa y verso.<sup>124</sup>

En la literatura inglesa, este tipo de piezas cuenta con ejemplos anteriores a su clasificación. Hay varios autores que durante el siglo XVII se dedicaron a este género como Margaret Lucas Cavendish, Mary Sidney o sir William Alexander. En 1671, John Milton escribió *Sanson agonista*, obra considerada precursora del teatro leído moderno. Más tarde lord Byron también desarrollará este género. Sin embargo, fue a fines del siglo XVIII que se les denominó como *closet dramas* o *closet plays* a este tipo de obras.<sup>125</sup> Por

---

<sup>123</sup> Antonio Arbea, “La comedia humanística latina *Dolos*”, *Onomázein* 9 (2004), p. 121.

<sup>124</sup> *Loc. cit.*

<sup>125</sup> Cf. Marta Straznick, “Recent studies in closet dramas”, *English Literary Renaissance*, 28 (1998), 142–160.

su parte, la tradición alemana nombra a este subgénero como *Buchdrama* o *Lesedrama*.<sup>126</sup> Bajo este subgénero pertenecen obras clásicas de la literatura germánica como el *Fausto* de Goethe y *Los bandidos* de Schiller, que, aunque han sido adaptadas para su representación escénica, no fueron concebidas inicialmente de esa manera.

En la tradición hispánica, la comedia humanística latina sirvió como base de la comedia humanística hispánica.<sup>127</sup> Género cuya función fue predominantemente didáctica, pero que también dio origen a otras obras híbridas como *La Celestina* de Fernando de Rojas o *La Dorotea* de Lope de Vega. Esta última fue publicada en 1632, con el subtítulo “Acción en prosa”. Mientras que *La Celestina* (1499) es el nombre con el que se popularizó la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Las dos obras cuentan con una estructura semejante y presentan los mismos problemas para determinar su clasificación genérica, ya que no se pueden considerar propiamente como comedias humanistas ni como novelas. La obra de Fernando de Rojas se considera el gran texto teatral no destinado a la representación debido a su extensión, por lo que se ha dicho que, de cierta forma, pone fin a la comedia humanística. Sin embargo, ésta es una verdad relativa porque la estructura dialógica pervivió en otros experimentos literarios como *El viaje entretenido* (1606) de Agustín de Rojas Villandrando, texto híbrido que sigue las andanzas de cuatro cómicos que pertenecen a cuatro compañías teatrales distintas. Este texto tiene como tema central al teatro y se estructura de manera dialógica, a la vez que recoge formas literarias provenientes del teatro, la novela pastoril y la lírica. La obra de Rojas Villandrando se

---

<sup>126</sup> Gerhard Fischer, “Playwrights playing with history: the play within the play and German historical drama (Büchner, Brecht, Weiss, Müller)”, en Gerhard Fischer and Bernhard Greinar (ed.), *The play within the play. The performance of meta-theatre and self-reflection*, Rodopi, Amsterdam / Nueva York, p. 249.

<sup>127</sup> Cf. Alfredo Hermenegildo, *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994, pp. 145-179.

considera de género misceláneo, que, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, es un “obra o escrito en que se tratan muchas materias inconexas y mezcladas”.<sup>128</sup> Esta clasificación es usual en textos de la época con los que la crítica no logra llegar a un consenso.

Algo semejante sucede con *La Dorotea*, ya que su adscripción genérica ha sido una de las preocupaciones fundamentales para los estudiosos de esta obra. La crítica la ha denominado novela dialogada, diálogo narrativo, novela comediesca o “acción novelesca dialogada”.<sup>129</sup> Añado un mote más a la lista, ya que, al igual que *El viaje entretenido*, considero que *La Dorotea* es un tipo de novela dramática. Con esta obra, Lope retomó la comedia humanística —uno de los modelos de su época que en ese momento ya no era tan popular— y la conjugó con una historia novelesca en prosa. En sus palabras de ofrecimiento “Al teatro de don Francisco López de Aguilar”, señala que “el poeta puede usar de su argumento sin verso”,<sup>130</sup> por lo que en esta obra prefiere la prosa que despliega una gran carga poética. En otro preliminar, justifica la prosificación de la siguiente forma: “porque siendo tan cierta imitación de la verdad le pareció que no lo sería hablando las personas en verso como las demás que ha escrito”.<sup>131</sup> Lope echa mano de sus dotes como dramaturgo y libera a la dramaticidad del verso para llegar a esta obra que transita entre el límite de lo teatral y lo narrativo.

Casi cuatro siglos más tarde, Hugo Hiriart publicó *Ámbar*, un texto que, emulando a Lope, el autor inscribe bajo el mismo subtítulo: *Acción en prosa*. Esta obra, como

---

<sup>128</sup> Diccionario de la Real Academia de la Lengua, <http://dle.rae.es/?id=PNnyl9C>, consultado el 4 de noviembre de 2018.

<sup>129</sup> José Manuel Bleca, “Introducción” en Lope de Vega, *La Dorotea*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 31.

<sup>130</sup> Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Ediciones B, Barcelona, 1990, p. 57.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 58.

algunas otras del autor mexicano, puede leerse como novela de aventuras, libreto de teatro o línea de un guion cinematográfico, según consta en la contraportada. Más allá de su clasificación genérica, estas obras sirven como ejemplos de un fenómeno antiguo, pero poco explorado en el ámbito de los estudios literarios.

Aunque el estudio de la dramaticidad de las obras narrativas no ha sido sistematizado, en 1974, Roberto Sánchez, director teatral y profesor de literatura española en la Universidad de Wisconsin, presentó una recopilación de artículos que tenían la misma temática bajo el título *El teatro en la novela. Galdós y Clarín*. Desde una perspectiva filológica un tanto más clásica, Sánchez apunta, en la introducción, que hay varias obras importantes de la novelística española que echan mano del teatro para “dar realce a la realidad de la novela”.<sup>132</sup> El crítico literario utiliza como ejemplo de teatro en la novela la reacción de los personajes novelescos luego de que asisten a ver tres obras teatrales dentro de la trama (los personajes de *La gaviota* de Fernán Caballero asisten a la representación de *Otelo*, en la segunda parte de *El Quijote* se da cuenta de la puesta de una comedia de títeres en el capítulo XXVI y, en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán, los personajes presencian la obra de teatro ficticia *Valencianos con honra*). Por medio de estas representaciones teatrales dentro de la novela se establece un nuevo paradigma de verosimilitud porque “si un mundo [el del teatro] es artificio y ficción, el otro [el de la novela] ha de ser real y verdadero”, refiere Sánchez.<sup>133</sup> Este nuevo pacto de verosimilitud genera confusión y angustia en los personajes que cumplen el papel de espectadores, por lo que se “ilumina [su] realidad interior”, como sucede con los espectadores de teatro.

---

<sup>132</sup> R. Sánchez, *op. cit.*, p. 19.

<sup>133</sup> *Loc. cit.* El autor asegura que estructuras semejantes pueden encontrarse en Pirandello, Unamuno (*loc. cit.*) y Charles Dickens (p. 28).

Sánchez identifica esta “intrusión de formas literarias” como un tipo de “duplicación interior”, como le llamó Leon Livingston (1958).<sup>134</sup>

Roberto Sánchez sigue una metodología cercana al *close reading* para resaltar los mecanismos teatrales en cada caso. Sus artículos evidencian, por ejemplo, que el teatro dentro de la novela de Galdós tiene un enfoque social. Sánchez señala que el narrador canario echa mano de diversas estrategias dramáticas para tratar de llegar a un público más amplio “por medio de la emoción y la tensión del conflicto”.<sup>135</sup> También persigue la sospecha de un tono autobiográfico en la relación de Galdós con el teatro, por lo que el novelista trata de mantener cierta distancia entre su experiencia y la ficción para mantener la “objetividad” en el relato. Por otra parte, Sánchez considera que la técnica dramática de Clarín consiste en utilizar a “los personajes como ‘reflectores’ de diferentes sensibilidades”,<sup>136</sup> al estilo de Henry James. Para ello el novelista utiliza una “proyección subjetiva sobre la teatralidad de trama y personajes”,<sup>137</sup> puesto que “hay como una nota personal en la mezcla de desdén y simpatía que recibe el tema”.<sup>138</sup>

El estudioso explica que la afición al teatro de Galdós y Clarín radicaba precisamente en la decadencia que experimentaba aquel género en esos momentos:

[c]omo las novelas de caballería a principios del siglo XVII, como el folletín, el teatro de la segunda mitad del XIX representa, a pesar de su popularidad y, hasta cierto punto, a causa de ella, una forma gastada, un entretenimiento que poco se relaciona con la realidad española de la época. Así, el juego teatro-vida [...] es, a pesar de cambios y divagaciones, como un dilatado eco de la circunstancia y la ironía cervantina.<sup>139</sup>

---

<sup>134</sup> *Apud.*, Leon Livingston, “Interior duplication and the problema of form in the modern Spanish novel”, en *PMLA*, 1958, pp. 393-406.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>138</sup> *Loc. cit.*

<sup>139</sup> R. Sánchez, *op. cit.*, p. 20.



Sánchez clara que grandes intelectuales del siglo XIX, como Menéndez y Pelayo, Yxart, Palacio Valdés, Pardo Bazán, Galdós y Clarín encontraron en el teatro un desafío y una tentación: buscaban reformar el teatro e, incluso, algunos escribieron obras dramáticas que pasaron sin pena ni gloria. Sin embargo, en las novelas dramáticas de Galdós, Clarín y Pardo Bazán queda la huella de sus preocupaciones estéticas y estilísticas en torno al teatro.

Antonio Sánchez Barbudo, prologuista del libro, hace un recuento puntual de los temas tratados:

[s]e estudia aquí, por ejemplo, la teatralidad en *Doña Perfecta*, pero también el uso del “sistema dialogal” por el mismo Galdós más tarde; y se llama la atención a las numerosas “confrontaciones dramáticas” entre personajes en muchas de sus novelas. Se muestra también que el modo de reaccionar ante un espectáculo teatral es, a veces, parte importante de la caracterización, y como ciertos caracteres, influidos por el teatro, hacen en ocasiones teatro con sus sentimientos. Y se señala que el teatro como una realidad social, y la parodia del teatro, es algo que va íntimamente ligado a la concepción de las novelas de Clarín.<sup>140</sup>

Sánchez relaciona el fenómeno teatral del XIX con la manera de narrar de estos dos novelistas y encuentra “un conflicto ideológico y sentimental entre lo nuevo y lo viejo, entre positivismo e idealismo, prosa y poesía”;<sup>141</sup> por lo que “el enfoque dramático y escénico servirán de modelo para resolver ciertos problemas de forma”.<sup>142</sup> Al ser ensayos que fueron hechos de manera independiente, no hay un planteamiento que unifique todos los razonamientos y, por lo tanto, tampoco hay una definición de novela teatral, aunque sí se mencionan algunos recursos dramáticos en la narrativa sin profundizar sobre cada uno de ellos.

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>142</sup> *Loc. cit.*

Ahora bien, hasta donde tengo noticia,<sup>143</sup> Dällenbach fue el primero en utilizar el término *novela dramática*. El crítico francés empleó este término para referirse a *La encarna* de Émile Zolá, por ser una obra narrativa “contaminada” por el germen teatral.<sup>144</sup> Dällenbach retoma este ejemplo de *Los Rougon-Macquart. Historia natural y social de una familia bajo el segundo imperio*<sup>145</sup> para evidenciar la presencia del género dramático en la novela naturalista. Esta comunión resultó pertinente debido a los antiguos ideales de “objetividad” e “impersonalidad” del teatro, en contraposición a los presupuestos subjetivos de la lírica. Según Dällenbach, en esta saga “todo sucede como si fuera necesario que se integraran obras teatrales a la novela para que ese acercamiento pudiera tematizarse y producirse de manera satisfactoria”.<sup>146</sup>

En *La encarna (La curée)*,<sup>147</sup> hay una reelaboración de los personajes de *Fedra*, mientras que también se representa el “poema de los Amores del bello Narciso y la ninfa Eco”. Además del tema teatral predominante, en esta obra, hay dos episodios que refieren a *mises en abyme* dramáticas en donde los personajes cuestionan las obras enmarcadas.<sup>148</sup>

---

<sup>143</sup> En 1996, apareció *La novela teatral* de José Antonio Pérez Bowie, cuyo título puede ser engañoso, ya que, en realidad, se trata de un estudio de una colección de “obras dramáticas” (teatrales, líricas, narrativas) que consta de 447 números y que se publicó de manera semanal entre 1916 a 1925. La colección precisamente se tituló “La novela teatral”, que hacía eco a otra colección de los mismos editores: “La novela corta”. Cf. José Antonio Pérez Bowie, *La novela teatral*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.

<sup>144</sup> L. Dällenbach, “Intertexto...”, p. 101.

<sup>145</sup> Bajo este nombre se reconoce al conjunto de 20 novelas escritas entre 1871 y 1893 por Émile Zola.

<sup>146</sup> L. Dällenbach, p. 100.

<sup>147</sup> Esta obra también fue traducida al español como *La jauría*.

<sup>148</sup> Dällenbach escribe “[s]e habrá entendido que, en los términos en que se ve planteada por las dos representaciones en abismo, la cuestión del género sólo admite una respuesta: escribir “una nueva Fedra” en una época en que “la gran lira ha sido rota” y en que producciones calcadas de *La bella Helena* engañan a la literatura, sólo es posible a condición de no ceder a las facilidades de la moda, de tomar conciencia de que el Naturalismo debe ser en el siglo XIX lo que el Clasicismo fue en el siglo XVII y de modificar el ejemplo anacrónico e irrealizable de una tragedia asimilada a la “epopeya antigua” en el sentido del único género conforme a las prescripciones profundas de los tiempos nuevos: la novela, y, con más precisión, la novela *dramática* que las dos obras puestas en escena por *La encarna* están justamente destinadas a hacer posible por contaminación.” L. Dällenbach, “Intertexto...”, p. 101.

Zolá parte de la “teatralización de lo épico”<sup>149</sup> como una especie de pacto narrativo para incorporar el teatro naturalista a la novela. La “contaminación” entre géneros, como le llama Dällenbach, fue tal en este caso que, tiempo después, Zolá se basó en *La encarna* para escribir y montar *Renée*, un drama en cinco actos.

### Una mirada al abismo del teatro dentro de la novela

Como señalé antes, la novela no tiene una estructura fija, por el contrario, Lukacs aseguraba que “en su esencia, no está ligada a nada, no descansa sobre nada”.<sup>150</sup> Desde mi perspectiva, la estabilidad narrativa es sólo un supuesto en el que no se considera que el lector es un agente activo. Javier del Prado indica que “[l]a novela moderna, como género narrativo mestizo, nace en la intersección equilibrada de tres instancias narrativas primarias y se apoya en la dramaticidad para recrear ese microcosmos global y cerrado que es su sueño”.<sup>151</sup> Este ‘microcosmos’ al que alude Del Prado es el *theatrum mundi*, alegoría que analizaré a profundidad más adelante. En la novela, el “efecto de dramaticidad”, como le llama este investigador, se evidencia por “momentos de ansiedad profunda de un personaje, momentos de enfrentamientos violentos de dos o más personajes, momentos de fusión emocional... en los que sus presencias físicas y sus palabras invaden el texto, *que deja de ser narración...*”.<sup>152</sup> En ese sentido, me parece que la presencia de dramaticidad no desestabiliza la narratividad de la novela, sino que la dota

---

<sup>149</sup> *Loc. cit.*

<sup>150</sup> G. Lukacs, *op. cit.*, p. 70.

<sup>151</sup> J. del Prado, *op. cit.*, p. 98.

<sup>152</sup> *Loc. cit.* [El subrayado es del autor].

de otros elementos provenientes del género teatral que la enriquecen. Lejos de menoscabar su ‘narratividad’, la dramaticidad intrínseca en la novela dramática agrega profundidad al relato.

La reelaboración de un género dentro de otro da lugar a un tipo de *mise en abyme* muy particular, puesto que implica la interacción de estrategias de dos tipos de discursos aparentemente ajenos. En 1958, Leon Livingston denominó a esta figura “duplicación interior”.<sup>153</sup> Años más tarde, Dällenbach nombraría a este concepto como *mise en abyme* intergenérica en “Intertexto y autotexto”.<sup>154</sup> Esto quiere decir que una obra de arte *se refleja* con otra y crea un texto híbrido. El investigador francés explica que el concepto de *mise en abyme* designa un tipo de enunciado *sui generis*, cuya aparición está determinada al menos por dos cuestiones: “1° su capacidad reflexiva que lo condena a funcionar en dos niveles: el del relato, donde él continúa significando como cualquier otro enunciado; el de la reflexión, donde él interviene como elemento de una meta-significación que le permite a la historia narrada tomarse analógicamente como tema; 2° su carácter *diegético* o *metadiegético*”.<sup>155</sup> Siempre hay que tener en cuenta que estas condiciones subsisten en la intertextualidad intergenérica. Además, hay otros asuntos intrínsecos del teatro dentro de la novela que tampoco pueden perderse de vista, como la hibridez, la teatralidad, los recursos dramáticos, etc.

Dällenbach define como *obras de arte reflexivas* a aquellas que contienen otra obra de un género distinto en su interior y, por lo tanto, *se reflejan* internamente creando una *mise en abyme*. Para este teórico, una obra reflexiva “es una *representación* –y una

---

<sup>153</sup> *Apud.*, Leon Livingstone, “Interior duplication and the problema of form in the modern spanish novel”, en PMLA, 1958, pp. 393-406.

<sup>154</sup> L. Dällenbach, “Intertexto...”, pp. 87-103.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 89.

representación dotada de un gran poder de cohesión interna”,<sup>156</sup> ya que se autocontiene. Hay que considerar que las estructuras genéricas de la obra enmarcada, es decir, la obra que se cita de manera interna, son importantes porque serán las que den forma al nuevo modelo artístico híbrido: “[c]uando las semejanzas [entre géneros] se difuminan y desaparece el fondo común que acusa las particularidades, la puesta de relieve por oposición cede su lugar a la concertación y el intercambio”.<sup>157</sup> El estudioso explica que los géneros cruzados se condicionan entre sí,<sup>158</sup> por lo que es fundamental considerar el *embrague genérico*, esto es, la relación entre el género de la obra enmarcante y el de la obra enmarcada, ya que este aspecto da lugar a una “estructura bigenérica”. Aunque Dällenbach nunca definió el concepto ‘novela dramática’, se puede deducir, a partir de su estudio de *La encarna*, que consideraba que es el resultado del encuentro del género narrativo con el género dramático, por medio de una *mise en abyme* intergenérica.

En términos generales, se puede decir que la novela dramática es una estructura narrativa híbrida que utiliza recursos dramáticos para la construcción del relato. La *mise en abyme* intergenérica surge cuando las estructuras y recursos del texto dramático aparecen en la narrativa. El encuentro entre estos géneros es posible por la dramaticidad interna del relato, la cual funciona como un *embrague genérico*, en la terminología de

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 98. [El subrayado es del autor].

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>158</sup> Dällenbach apunta “[l]a forma novelística –para hablar sólo de ella—, salvo excepción, sólo puede *contener* una novela bajo la forma de un resumen o de extractos. Es decir, que, a menos que acepte ese constreñimiento o que se burle de él refiriéndose ora a sí misma, ora a un doble virtual que nunca se le dará a leer al lector, la novela es conducida necesariamente a *se mettre en abyme* en una obra no novelística y a dotarse así de una estructura bigenérica” p. 98-99. En la nota 17, Dällenbach asegura que “[l]a mejor ilustración de la *mise en abyme* autonómica –o auto-enmarcamiento— nos es suministrada por la segunda parte del *Quijote* y *Los monederos falsos* [sic] que, por añadidura, ejemplifican el otro procedimiento, esto es, la evocación de una novela que permanece en el estado de proyecto”, p. 99.

Dällenbach, que permite que aparezca el teatro dentro de la novela. Esta *mise en abyme* constituye el germen de la novela dramática.

Considero que hay dos tipos de novelas dramáticas: el primero refiere a aquellas que se componen de una novela marco que contiene una o varias obras de teatro. Este tipo de *mise en abyme* intergenérica es explícita o identificable, como en el caso de *Aire de Dylan*, en la cual la trama se rige a partir de una reescritura de *Hamlet*, aunque presenta otras referencias dramáticas en su interior. En este tipo de obras, la estructura predominante puede ser la de la obra marco, esto es, la novela, pero internamente se perciben *huellas* del género dramático. Estas *huellas* son los recursos dramáticos que funcionan como *embragues genéricos*. El segundo tipo de novelas dramáticas remite a aquellas que echan mano de recursos dramáticos sin que tengan necesariamente una *mise en abyme* de otra obra teatral, como sucede en *Los puentes de Königsberg*, cuya estructura novelesca no refiere directamente a una obra teatral, pero ostenta estrategias narrativas que tienen referencias dramáticas.

#### Recursos dramáticos en la narrativa

Los recursos dramáticos son estrategias de construcción de la novela dramática, que permiten que la representación escénica planteada en el texto narrativo suceda en la imaginación. Esta re-creación imaginaria de la *mise en scène* puede darse a partir de los dos tipos de novelas dramáticas: en uno de estos, la novela refiere a una obra en específico y, en el otro, el lector puede encontrar *huellas* del discurso dramático en la narración. Hay

una multiplicidad de recursos del texto dramático y del hecho teatral que pueden utilizarse en la narrativa. Más que un recuento, este apartado supone una breve introducción a toda la gama de recursos dramáticos que pueden aparecer en la novela. La presente enumeración no pretende ser una lista exhaustiva, sino que busca servir de guía, ya que serán los recursos dramáticos como estrategias narrativas que se analicen en los capítulos siguientes. En la novela dramática, este tipo de recursos sirven como *bisagra* entre el discurso novelístico y el dramático. Javier del Prado menciona algunos elementos dramáticos que pueden encontrarse en la “novela moderna”, como él la nombra:

- Soliloquios íntimos o monólogos interiores.
- Diálogos que, en algunos narradores, pueden llegar a tener la vivacidad de un cruce de espadas (en Zolá, en Galdós, en Sánchez Ferlosio, en Faulkner).
- Supresión de las marcas externas de la narratividad: acción referida, descripción... (hasta convertir la narración en un guión teatral, en muchos momentos de Zolá); el narrador queda ahí, y no para siempre, como el apuntador que sólo sirve para dar a entrada a los personajes, si éstos se olvidan de su texto.
- Predominio del diálogo, quedando reducida la narración a simples acotaciones teatrales (como en muchos textos de Galdós).
- Aceleración, al menos momentánea, en la aceleración del conflicto, que, llegando a un clímax, estalla, dando entrada a un momento de tranquilidad en la acción, aprovechando para aprovechar la instancia narrativa o descriptiva.<sup>159</sup>

Además de estos recursos, también podemos encontrar la teatralización del discurso, el tema teatral como motor del relato, el *theatrum mundi*, la creación de un espacio escénico por medio de la palabra, la intromisión de un público ficcional o de un personaje que funja como crítico, dramaturgo, director, etcétera, la actualización dramática, la caracterización de personajes histriónicos, la gestualidad, el uso de escenografía, vestuario y utilería en la representación escénica dentro de la novela, las didascalias implícitas e explícitas en el relato y el inicio del discurso *in media res* por medio de un soliloquio o un diálogo breve

---

<sup>159</sup> J. del Prado, *op. cit.*, pp. 97-8.

entre los personajes. Sobre cada uno de ellos versa un apartado o un capítulo de la presente investigación.

Quizá el recurso más usual en la novela dramática es la teatralización del discurso narrativo. Con ‘teatralización’ me refiero a la estrategia por medio de la cual un texto no dramático utiliza estructuras dramáticas o teatrales, como *La Dorotea* o las novelas de Galdós y Clarín. En este sentido, otro recurso recurrente es el uso de temas teatrales. Este elemento puede articular la trama o servir como punto nodal de alguna parte del relato novelesco. Hay novelas que en su interior narran la reacción de los personajes novelescos como espectadores de algún espectáculo teatral —tal y como Sánchez ejemplifica con las obras de Caballero, Cervantes y Pardo Bazán—, así como también hay novelas en las que el hecho teatral interviene de manera interna como en *El viaje a ninguna parte* de Fernando Fernán Gómez, *The playmaker* de Thomas Keneally o *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro.

Otro recurso dramático que suele articular el universo narrativo en la novela dramática es el *theatrum mundi*, alegoría muy popular durante el Barroco. Este tópico consiste en pensar al mundo como un gran teatro en donde cada individuo representa el papel que le es dado por el Autor, en este caso, término polisémico que alude a Dios y al dramaturgo. Además de la megalomanía autoral escondida detrás de esta metáfora múltiple, el *theatrum mundi* resalta el aspecto del juego, la acción y la actuación dentro del espacio ficcional, ya sea dramático o narrativo. En este recurso se cuestiona el binomio realidad-ficción, ya que el pacto de verdad se traslada fuera de la “escenificación”, pero los espectadores también forman parte de la alegoría. Dado que cualquier ser humano es un actor y el mundo es un gran teatro, la representación adquiere el valor de ‘realidad’,



por lo que hay una transfiguración de los supuestos “actores” en personajes teatrales. En el teatro, el autor es quien valida la *verdad* interna de la obra, por lo que al equiparlo con Dios se le da un trasfondo metafísico a la alegoría. Sin embargo, hay que recordar que el autor como constructo fue un invento posterior al siglo XVII, por lo que la alegoría divina en aquella época hacía referencia a cuestiones más mundanas, ya que detrás de ésta se esconden las múltiples tareas que desarrollaba el demiurgo como empresario, director, productor, adaptador, escritor y administrador de la compañía a su cargo.

El autor en el *theatrum mundi* juega un papel fundamental, ya que es quien asigna los papeles a los “actores”. En auto sacramental *El gran teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca, además de la asignación autoral, la caracterización de los personajes proviene de ellos mismos y también se da a partir de sus acciones. En cualquier obra, pero particularmente en las dramáticas, hay varias maneras de caracterizar a los personajes. Aurelio González advierte que hay tres vías en el teatro cervantino para que un personaje adquiera una identidad: “la visión o definición que puede dar el personaje de sí mismo en sus parlamentos, la visión que expresan los otros personajes de aquél y, finalmente, sus acciones, que pueden ser acordes o estar en contradicción con una o ambas de esas otras visiones”.<sup>160</sup> *El gran teatro del mundo* inicia con la aparición del personaje del Autor por una puerta. La parquedad de esta entrada a escena se explica porque con esta acción se presenta a Dios como el origen de la obra en sí y de “todo lo visible y lo invisible”, como dicta el Credo católico. La manera de nombrar al Mundo en los dos primeros versos

---

<sup>160</sup> Aurelio González, “Caracterización de personajes en el teatro cervantino”, en Aurelio González (ed.), *Texto y representación el teatro del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, 1997, p. 12.

(Hermosa compostura / de esa varia inferior arquitectura, vv. 1-2)<sup>161</sup> condensa el tema del auto, ya que, pese a que refiere a la Tierra como una construcción inferior a la celestial hecha por el "gran Arquitecto", también alude al mundo en sentido alegórico, es decir, como el escenario teatral donde recrea el tópico del teatro dentro del teatro. Es revelador que en *El gran teatro del mundo* precisamente el Autor sea la personificación de Dios en la Tierra y, por extensión, en el teatro. Este personaje es al mismo tiempo director, autor y dueño de la compañía teatral en la obra, por ello es quien configura el escenario (el Mundo) y asigna los papeles a los otros personajes.<sup>162</sup> Así, el Autor de *El gran teatro...* ostenta su propia compañía ("si soy autor y si la fiesta es mía, / por fuerza la ha de hacer mi compañía", vv. 49-50) y se aut nombra como tal ante el Mundo, representado por otro actor: "Seremos, yo el autor, en un instante, / tú el teatro, y el hombre el recitante" (vv. 65-66), personificando, de esta manera, el tópico *theatrum mundi*.

El espacio escénico se constituye por medio de palabras, es decir, ahí donde sólo hay cartón los personajes (de novela o teatrales) levantan con frases una casa o un bosque. Los personajes novelescos también pueden ser dramaturgos, actores o simples *amateurs* que *actúan* en el espacio ficcional como si fuera un espacio escénico. Así, se crea un *escenario de palabras* como un espacio dramático dentro de la novela. Hay que recordar que la construcción del espacio en el teatro no está limitada únicamente al escenario (espacio escénico) ni al espacio extensivo del escenario, también hay un espacio de la ficción (espacio dramático) que rebasa la representación y que, generalmente, es evocado por los personajes. También puede darse la ampliación del espacio escénico cuando el

---

<sup>161</sup> Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, ed. John J. Allen y Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1997, p. 3. Todas las citas del auto corresponden a esta edición, por criterio de economía, en lo sucesivo sólo anoto el número de versos.

<sup>162</sup> Hay que recordar que en la época *autor* era el empresario de la compañía teatral.

personaje rompe la convención de la cuarta pared y se dirige al público. Este recurso se nombra actualmente como rompimiento brechtiano, mientras que, en el teatro del Siglo de Oro, se conocía como un aparte.

En la narrativa, según Luz Aurora Pimentel, hay “diversos modos discursivos de *significar* el espacio”<sup>163</sup> que crean la ilusión de realidad, aunque siempre están ligados al tiempo del relato. Para Féral, la especificidad del teatro precisamente radica en el espacio como eje fundamental de la ficcionalización: “space seems fundamental to theatricality, for the passage from the literary to the theatrical is first and foremost completed through a spatial realization of the text”.<sup>164</sup> Las novela dramáticas presuponen la representación de una imagen mental de la palabra escrita, como cuando se lee un texto dramático y, con ello, los personajes construyen escenarios por medio de su discurso dramático. Al ser fragmentarias, las novelas aquí estudiadas no cuentan estructuras temporales definidas, por lo que el pacto de verosimilitud no se basa en la construcción temporal o el devenir del relato, sino que depende de la espacialidad: en *Los puentes de Königsberg*, la trama se desarrolla en el perímetro de unas cuantas cuerdas en Monterrey, mientras que en *Aire de Dylan* sucede algo semejante, pero en Barcelona.

La manera más común en la que el discurso novelístico adquiere tintes dramáticos es por medio de la actualización dramática. Este recurso se refiere a la creación de un *presente escénico*, que es el tiempo en el que se construyen las escenas teatrales. Esta estrategia dramática consiste en que un personaje le cuenta a otro un suceso pasado como si lo estuviera viviendo en el presente, por lo que al contarle lo dramatiza. La actualización

---

<sup>163</sup> Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo XXI / UNAM, 2001, p. 9.

<sup>164</sup> Josette Féral, “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”, *SubStance*, 31 (2002), p. 96.

dramática presupone la representación por encima de la narración. Mientras que la narrativa generalmente se encuentra ligada al eje temporal, el teatro, como ya se señaló, tiene más arraigo en el eje espacial. Sin embargo, el tiempo del teatro es el tiempo del escenario, es decir, la representación depende del lugar planteado en la escena, puesto que los cambios temporales a veces refieren cambios espaciales. En el teatro, se tiene en cuenta el presente de la escena y el pasado se *actualiza* de manera dramática. Es por ello que son comunes los inicios *in media res* en las obras dramáticas, ya que permiten actualizar el discurso dramático sin traicionar la diégesis. Con este tipo de inicio, se busca situar los antecedentes de los personajes por medio de un diálogo o un soliloquio. En muchos casos, a partir de la primera escena, se establece el enredo y se crea un clima de tensión dramática que crecerá en los actos subsecuentes. *Aire de Dylan* y *Los puentes...* siguen este esquema dramático, ya que no sólo las novelas inician *in medias res*, sino que las historias de sus personajes nunca terminan por completo. Al ser textos fragmentarios, la tensión narrativa crece continuamente porque los conflictos continúan abiertos.

El tiempo dramático es el tiempo de la recepción. En la novela dramática, éste se construye de manera interna cuando los personajes juegan el papel de espectadores o cuando el lector recrea el suceso que se narra como si fuera una escena teatral. Con la actualización dramática, el referente de objetividad recae en el narrador omnisciente o un actor que relata la escena con técnicas teatrales semejantes a la narraturgia, recurso común en las puestas en escena contemporáneas. Con esta estrategia el personaje novelesco *monta* en el relato una *escena narrativa* a partir de su propia visión de mundo, generalmente asociada al *theatrum mundi*. Este discurso no sólo muestra la subjetividad

del personaje que se transfigura en *director*, *autor* o *actor* de la escena, sino que la plantea por medio de una *mise en abyme*: la del teatro dentro de la novela.

En la novela dramática, el público y el crítico se convierten en figuras clave para construir el pacto de verosimilitud en la novela, ya que la puesta en escena (ficticia o no) se enfrenta al fenómeno de la recepción, aun cuando sea en una *mise en abyme*. El público se concibe como una masa de gente indeterminada, pero que se vuelve de carne y hueso dentro de la novela cuando los personajes asisten a una representación. Con esta acción se reafirma o niega su sensibilidad artística o, incluso, puede servir como detonador de alguna otra acción en la trama. De manera que la verosimilitud es un atributo que se valida en la recepción, incluso si ésta se ficcionaliza.

Tanto los personajes novelescos como los personajes teatrales son seres ficticiales que se aproximan a reflexiones autofictivas, históricas o filosóficas por medio de sus discursos o sus acciones. El crítico literario Antonio Candido afirmaba que el personaje de ficción “sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial”.<sup>165</sup> La trama de la novela adquiere sentido a través de los personajes de ficción, ya que “[o] enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”.<sup>166</sup> Los personajes de la novela dramática dan vida a la trama por medio de sus actuaciones en las escenas narrativas.

---

<sup>165</sup> Antonio Candido, *A personagem na ficção*, São Paulo, Perspectivas, 2007, p. 55. “Al ser una creación de la fantasía, comunica la impresión de la más legítima verdad existencial”. [La traducción es mía].

<sup>166</sup> *Ibid.*, pp. 54-5. “El enredo existe por medio de los personajes; los personajes viven en el enredo. El enredo y el personaje se expresan, ligados, las intenciones de la novela, la visión de vida que en ésta sucede, los significados y valores que lo animan”. [La traducción es mía].

Estos personajes cumplen una función histriónica, es decir, además de actuar se presentan por medio de sus propios diálogos o por lo que otros personajes dicen sobre ellos. En este género, los personajes se desdoblan, mutan y se cuestionan acerca de sus actos y los ajenos frente a un público que busca conmoverse. Según Pozuelos, “[e]l tema del doble, de la personificación y de la máscara no hay género que lo diga mejor que el teatro”,<sup>167</sup> lo cual aplica tanto para la novela autofictiva como para la novela metaliteraria. El crítico teatral Décio de Almeida Prado apuntaba las diferencias entre los personajes novelescos y los personajes teatrales como sigue: “[n]o romance, a personagem é um elemento entre varios outros, ainda que seja o principal [...]. No teatro, ao contrario, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”.<sup>168</sup> El actor puede representar a otros personajes, otros espacios y otros tiempos. En la novela dramática, los personajes novelescos toman prestadas características de los personajes teatrales y se convierten en personajes dramáticos.

Considero que en la novela dramática hay tres tipos de personajes: personajes novelescos, personajes teatrales y personajes dramáticos. Más que identificaciones fijas, estas tres categorías se alternan y se complementan a lo largo del relato en uno solo: los personajes novelescos se convierten en personajes dramáticos en cuanto aceptan el pacto teatral intrínseco del *theatrum mundi*. Estos mismos se vuelven personajes teatrales dentro de la escena narrativa cuando dejan de ser quienes eran en la ficción novelesca y se disponen a representar a un personaje teatral.

---

<sup>167</sup> José María, Pozuelos “Aire de Dylan. Vila-Matas frente al espejo”, *Boletín Hispánico Helvético*, 22 (2013), p. 216.

<sup>168</sup> Décio de Almeida Prado, “A personagem no teatro” en Antonio Candido, *A personagem na ficção*, São Paulo, Perspectivas, 2007, p. 82. “En la novela, el personaje es sólo un elemento entre varios, aunque sea el principal. En el teatro, por el contrario, los personajes constituyen prácticamente la totalidad de la obra: nada existe a no ser a través de ellos”. [La traducción es mía].

Los personajes de la novela dramática también pueden representar figuras tipo como el *milles gloriosus*, el criado, la alcahueta, etc., presentes en la tradición hispánica desde la comedia humanística. Este tipo de personajes son característicos del hecho teatral, ya que refieren a los propuestos por la *Commedia del'Arte*, tradición teatral que se desarrolló sin marcas autorales en el siglo XV en la península itálica. En la *Commedia*, se entendía que el 'arte' de la actuación era un oficio y que los actores se profesionalizaban al perfeccionar un papel de dominio público, ya que no contaban con un texto dramático, ni con un dramaturgo que estableciera la caracterización del personaje. Uno de los recursos que usaba esta escuela teatral eran las marcas de habla dialectales de algunos de sus personajes, puesto que buscaban la verosimilitud por medio de cambios el lenguaje y en el discurso como mecanismo de caracterización del personaje. En este tipo de teatro sin texto, la improvisación jugó un papel determinante, debido a que en la representación se creaba al personaje previamente definido por el vestuario y la máscara, los cuales estaban perfectamente codificadas con las características propias de los personajes: Pantaleone, Pedrolino, Arlecchino, etc. Asimismo, algunas artes escénicas como la pantomima y el circo tienen una deuda enorme con estos caracteres. En el siglo XVIII, Carlo Goldoni escribió obras para esos personajes, lo cual terminó asfixiándolos. Este hecho marca el fin de la *Commedia dell'Arte*.

Otro tipo de caracterización por medio del discurso se da a partir de los soliloquios, que en la novela cumplen la función del monólogo interior. Ambas estrategias consisten en poner en voz alta los pensamientos del personaje. La diferencia entre ambos es que, en la novela dramática, hay fragmentos que no se pueden decir sin entonación y énfasis, tal como sucede en un soliloquio. Así como el dramaturgo controla la gestualidad y la

representación en la puesta en escena, el novelista también puede describir estos mismos elementos en su personaje novelesco. La gestualidad es un componente inherente a la actuación, que implica llamar la atención acerca de la sensorialidad del personaje y la visualización de la escena narrada. Al igual que el maquillaje y las máscaras, la gestualidad ayuda a conformar un tono dramático en las novelas. En las dos novelas que aquí se estudian, los personajes se “enmascaran” y cambian de identidad de acuerdo con las necesidades de la trama. Estos cambios generan el enredo, elemento central de las obras teatrales que consiste en una confusión verbal y escénica.

La descripción también juega un papel fundamental, ya que en la novela dramática se suele describir la acción como si fuera una escena teatral, esto es, como si fuera parte de la línea argumental de un texto dramático. De manera que el texto narrativo presenta marcas de espectacularidad, es decir, del artificio propio del hecho teatral. Este recurso puede aparecer por medio de didascalias explícitas e implícitas en la narración. La didascalia en la narrativa se caracterizan por ser un enunciado corto que exalta el valor icónico de la representación, a la vez que marca la armonía entre la palabra y la acción de los personajes. Cuando el personaje utiliza algún objeto para crear una escena inmersa dentro de la narración se puede considerar que ese objeto tiene la misma función que la utilizaría en el teatro. La utilería se apoya en códigos de representación identificables para el público y es parte de la configuración de la escena narrativa. Este elemento, al igual que el vestuario y la escenografía, también aparece en la novela dramática como una estrategia de configuración escénica en la narrativa.



## II. RECURSOS DRAMÁTICOS COMO ESTRATEGIAS NARRATIVAS

### 3. Construcción de personajes dramáticos desde la narrativa

Aquí me miro ajeno, me desdoble  
para mirarme como observo al otro.  
Y veo con otros ojos la mirada  
que se traduce en líneas y en espacios.

José Emilio Pacheco,  
“José Luis Cuevas hace un autorretrato”

#### 3.1 Personajes novelescos que crean personajes teatrales en *Los puentes de*

##### *Königsberg*

#### El actor como personaje dramático

El autorretrato de un pintor es una forma de desdoblamiento, una manera en la que el pintor se mira a sí mismo en la ficción de un lienzo. En el teatro, el desdoblamiento actoral se da en el momento en que el actor deja de ser él mismo mientras representa otro papel en el espacio escénico. El actor es y no es él mismo, se desdobra y, por unos instantes, es quien pretende ser frente a los ojos del espectador. Este ser y no ser hamletiano es una constante del hecho teatral. En la narrativa dramática, la mayoría de los personajes se desdoblan para poner en abismo el teatro dentro de la novela. Este es el caso de Floro, en

*Los puentes de Königsberg*, quien ejemplifica la creación de personajes teatrales por medio de personajes novelescos. En uno de los episodios de la novela, se narra la premier de una obra teatral en la que participa este actor venido a menos. Dado que esta puesta en escena sucede dentro de una novela, su público es doble: los personajes de ficción, que presencian la obra dramática, y los lectores, que leemos cómo se lleva a cabo la representación teatral en la obra narrativa.

En la pieza dramática que sucede dentro de la novela, lady Waller, enfundada en un vestido victoriano, pregunta impaciente a su mayordomo si llegó la correspondencia. En ese momento, el cartero cruza el escenario, pero no se detiene como apunta el libreto. Desconcertados, la dama y su ayudante improvisan algunos diálogos para evitar que la confusión también se apodere de los espectadores. Tras varios titubeos, el cartero se detiene, cavila, extrae una corona de su saco de cartas y, finalmente, transforma su escueto parlamento, “Carta para lady Waller”, en un soliloquio digno de un protagonista:

[q]ue la vida se acabe, ¿a quién sorprende? Que la mía se vaya es mandato natural. vida me diste, señor, para gozar en matarme, ¿pues qué trance del hombre te causa más grande placer? Soy un rey, mas muero perro, aunque los perros nunca mueran reyes. Toma mi corona y mi esqueleto, llévate todo, acaba conmigo, pero no con el recuerdo de mi amada, no con el roce de sus labios, no, señor, eso me lo llevo yo al sepulcro, un sepulcro de hombre, no de dios, porque dios no sabrá nunca amar a una mujer (*LPK*, p. 66).<sup>169</sup>

Este soliloquio del autor ficticio Axel Fomm<sup>170</sup> recuerda al de varios reyes shakespearianos, los cuales constituyen el clímax de las obras que protagonizan. El rey cartero luce su corona y dirige su discurso ante un público atónito que sabe que algo anda mal en el escenario, que su desdoblamiento no forma parte de la escena. En este sentido,

---

<sup>169</sup> David Toscana, *Los puentes de Königsberg*, México, Alfaguara, 2009, p. 66. En lo sucesivo, las citas sobre esta obra se marcarán entre paréntesis con las iniciales “*LPK*” y el número de página.

<sup>170</sup> En la novela, Toscana alude a dos obras de teatro ficticias: *El rey lombardo* y *Carta para lady Waller* de Axel Fomm y sir Edmund Butler, respectivamente, autores también ficticios.

pese a que Floro rompe el decoro —es decir, no actúa conforme a lo que se espera que sea el comportamiento de su personaje en esa obra —, la novela no pierde la verosimilitud. Esto es posible por el uso del lenguaje: mientras en la obra representada se espera que el cartero diga su parlamento (“Carta para lady Waller”) sin vacilaciones; en la novela, Floro es un actor retirado con ínfulas de protagonista que se conduce conforme a sus propias convicciones. Es por ello que mientras los otros actores de la obra se sorprenden, los lectores afianzan la idea que tenían sobre Floro.

De manera que la falta de decoro —pues el cartero ahora es rey y lady Waller nunca sabrá qué decía la carta ansiada— rompe la convención teatral impuesta, debido a que este rey lombardo pertenece a otro universo dramático. A manera de otra *mise en abyme*, es decir, la del teatro dentro del teatro, una nueva ficción aparece en el escenario, por lo que lady Waller deja de ser la protagonista y el cartero, un personaje incidental que únicamente tenía que recitar una línea, reclama su trono y se convierte, por un momento, en el rey del espectáculo. Este juego de máscara se sucede de manera interminable, no sólo en esta escena.

La verosimilitud de la novela se afianza cuando Floro argumenta su osadía en el escenario con una suerte de justificación metateatral: “[e]l teatro acabará por morir si los carteros entregan cartas y los reyes gobiernan y los enamorados se enamoran y los guerreros pelean y las mujeres sueñan. Yo le di al teatro un cartero con corona y un rey que entrega cartas” (*LPK*, p. 80). Las posibilidades de reinventar el texto en el momento de la representación parecieran imposibles, puesto que las convenciones teatrales suelen marcar la entrada y salida de los personajes, y sus diálogos están perfectamente estipulados. No obstante, también puede propiciar una lectura radical de la técnica

propuesta por Konstantin Stanislavski en la *Preparación de un actor*, trabajo en el que describe sus preceptos respecto al trabajo actoral. Como un diario ficticio de trabajo de un histrión principiante, el director ruso presenta las ideas principales de su método, mediante el cual el actor debe construir la psicología de su personaje y, a su vez, crear una realidad teatral basada en su propia técnica. Al parecer, Floro sigue este método a pie juntillas: “[e]l cartero no tiene por qué ser alguien que meramente entrega una carta; él es también un padre de familia, un enamorado, un hombre lleno de frustraciones y sueños, y yo le doy la oportunidad de que sea un rey” (*LPK*, p. 80). El personaje de la obra que debió representar evoluciona a partir del trabajo actoral, ya que crea un trasfondo emocional de un simple cartero para convertirlo en alguien más. Stanislavski planteaba que en vista de que “el arte es un producto de la imaginación (...). La finalidad de un actor debe ser emplear su técnica para convertir la obra en una realidad teatral. Y en este proceso la imaginación juega, con mucho, la parte más considerable”.<sup>171</sup> La realidad teatral se da a partir del relato que se representa; contrario a lo que sucede con la realidad vivida, donde hay mayor espacio para la “improvisación”, para continuar con el lenguaje teatral. La puesta en escena se ciñe a parámetros delimitados por el texto dramático, el director, los actores, el escenario y las convenciones teatrales antes mencionadas.

No hay que perder de vista que la estructura de *mise en abyme* es una constante en toda la novela, ya que en cuanto la obra de lady Waller se ve interrumpida por el monólogo del rey lombardo se vislumbra el teatro dentro del teatro en un texto narrativo. La puesta en escena que se presenta en Monterrey a mediados de la década de 1940 tan sólo sirve para que este gran “escenario” abra la puerta a otras historias: la desaparición de unas

---

<sup>171</sup> Konstantin Stanislavski, *Preparación del actor*, Buenos Aires, Psique, 1954, p. 47.

niñas, la destrucción de Königsberg en la Segunda Guerra Mundial y la vida decadente de los protagonistas. La irrupción del monólogo del rey lombardo en *Carta para Lady Waller* es sólo una muestra a escala de lo que sucederá en la novela en un marco narrativo mayor. La verdadera representación es la del mundo, en este caso, la de dos ciudades hermanadas por el nombre Königsberg y Monterrey.<sup>172</sup>

En la escena en la que interpreta al rey lombardo, Floro manifiesta sus convicciones actorales. También este es el punto de quiebre en el que sus amigos del bar Lontananza<sup>173</sup> que fungían de público, Blasco y el polaco, se convierten de pronto en una especie de maltrecha compañía teatral. Las andanzas de este grupo se verán trastocadas con el encuentro con la maestra Andrea y su joven alumno, Gortari, debido a que éstos últimos los invitarán a recrear la destrucción de Königsberg, acaecida al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Los límites entre los niveles ficcionales se desdibujan y permiten que Königsberg y Monterrey, ciudades a las que aparentemente sólo hermana la etimología, estén más cerca de lo que pensamos.<sup>174</sup>

La vida de Floro, ese actor retirado, alcohólico, eterno enamorado de Laura<sup>175</sup> es tan sólo una construcción de un personaje, como lo es el rey lombardo, el cartero o el general nazi, papeles que interpretará posteriormente. Este actor concibe al teatro como un espacio en donde la imaginación prima más allá de las convenciones, por ello es posible que se reinventen las escenas, se rompa el decoro y su actuación brille por encima de la

---

<sup>172</sup> En alemán, Königsberg se compone de los vocablos König, rey y Berg, montaña o monte.

<sup>173</sup> Este bar es un espacio referencial en la obra de Toscana. Incluso su único libro de cuentos lleva por título *Lontananza*.

<sup>174</sup> En otras obras de Toscana también los límites espacio temporales se difuminan, por ejemplo, en *Estación Tula*, el autor juega con los tiempos del relato continuamente, al igual que lo hace con los espacios geográficos, por lo que se crea cierta confusión entre si la historia transcurre en Tula, Tamaulipas o en Monterrey.

<sup>175</sup> El nombre de la amada de Floro recuerda a la musa de Petrarca.

historia de fondo. Es importante señalar que el discurso del rey lombardo será el último que emita dentro de un recinto teatral. El parlamento que elige es el del hombre que se despide de la vida, como alegoría de su última presentación en un recinto teatral. Floro justifica su actuación como sigue: “[h]oy el cartero será un bachiller de Salamanca, y mañana, un alcalde moribundo o un príncipe traicionado, y uno de estos días será lady Waller y lady Waller será el cartero, y el teatro tendrá más vida y será la más bella de las artes” (LPK, p. 80). Aunque no esté en el escenario, su papel como actor trasciende los otros roles, esto es, abre la posibilidad de reinventarse a partir de la representación del otro. En este desdoblamiento, la percepción del lector se difumina y los límites entre los niveles ficcionales, es decir, del teatro dentro la novela, se diluyen a medida que el actor representa a otros personajes.

#### Entre el ring y el escenario: la escenificación novelesca de una pelea de box

En uno de los diálogos de *¡Pelearán! Diez rounds*, pieza teatral de Vicente Leñero, Manager Hernández se queja de su oficio y lo compara con un espectáculo circense: “[e]s como preparar payasos. Enseñarles los trucos, pintarraजारles la cara y lanzarlos al circo para que den la pala de púgiles”.<sup>176</sup> El ser y el parecer, el fingimiento y la representación, las peleas ganadas limpiamente y las que se negocian con antelación, son parte del entramado espectacular del box que en mucho se parece al teatral. La literatura del box ha

---

<sup>176</sup> Vicente Leñero, *¡Pelearán! Diez rounds*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1986, p. 15.

ganado muchos adeptos a lo largo de la historia de este deporte.<sup>177</sup> Las peleas tienen un trasfondo dicotómico que sirve de materia literaria porque representan la lucha del bien contra el mal, motivo recurrente en los textos sagrados. Esta dicotomía viene acompañada de una idea de justicia subyacente en la que la bondad suele ser recompensada por bienes terrenales o espirituales. Cada vez que se representa el combate entre estas dos fuerzas se reestablece el orden imperante y se refuerzan una serie de valores socialmente aprendidos.

En este sentido, algunas prácticas cotidianas fortalecen los ideales propios de este orden. Los rituales religiosos, la conceptualización del terrorismo, el fútbol, las telenovelas, entre otros casos semejantes, generalmente, parten de este mismo esquema que supone la representación del bien y el mal como fuerzas de choque. De manera semejante, en la historia, la representación de vencedores y vencidos puede contarse a partir de la misma dicotomía de buenos contra malos. David Toscana discurre sobre esta idea en *Los puentes de Königsberg*, ya que parte de la representación de los judíos contra los nazis para plantear un hipotético encuentro boxístico callejero, en donde los contendientes fungen como personajes alegóricos. La pelea en la que simbólicamente se enfrentan Polonia contra Alemania sucede en Monterrey, pero es tan sólo la representación de otra batalla que tuvo lugar en Königsberg.

El enredo de este episodio se desencadena cuando Floro inventa que su compañero de juega, el polaco, es un “boxeador caído en desgracia” (*LPK*, p. 139), tan sólo para crearle un pasado interesante a su “amigo”. El polaco es un personaje nebuloso del que se

---

<sup>177</sup> Importantes autores han dedicado muchas páginas a este tema, entre ellos Jack London, Apollinaire, Ernest Hemingway, Antonio Machado, Guillermo Cabrera Infante, Ricardo Piglia, Nicolás Guillén, por sólo hacer un breve recuento. En México, cuna de grandes pugilistas, también el boxeo ha sido el tema de la obra de autores como Eduardo Lizalde, Ricardo Garibay, Salvador Novo, Rafael Ramírez Heredia o Vicente Leñero.



sabe muy poco, además de que está completamente incomunicado porque no habla español. Blasco, el otro amigo, para zafarse de una situación incómoda, propone que el polaco corteje a la encargada de una tienda, Alberta. De inmediato, Floro, en completo estado de ebriedad, crea un personaje para el polaco que encubra sus debilidades: “[c]uéntale a esa mujer... Floro bambolea la cabeza, parece entrar en un sopor, y de súbito regresa a su frase inconclusa. Cuéntale que el polaco era boxeador, que tanta paliza lo fue dejando sin fantasías. No la dejes creer que es un cobarde” (LPK, p. 131). En este pasaje, se transparenta la gestualidad con que el actor pronuncia su parlamento, es decir, la acotación para denotar su embriaguez no se enuncia de manera explícita, es didascálica. Así, la configuración del personaje de Floro reproduce el nivel visual característico de los textos dramáticos.

Ahora bien, Floro configura el papel de boxeador a manera de personaje teatral en una *mise en abyme*, en donde el teatro aparece como una especie de escape para sobrellevar su existencia. Sin embargo, la personalidad de polaco pone en juego la verosimilitud del personaje teatral creado por el actor con visos de dramaturgo. Blasco lo interpela ante la descarnada realidad: “[l]o que menos tiene es alma de boxeador. ¿Cuándo ha sabido defenderse de nuestros golpes?” (LPK, p. 131). Floro justifica la ausencia de carácter del polaco con una historia extraordinaria que sigue la construcción de la psicología de un personaje al estilo de Stanislavski:

[e]s que una vez mató a un muchacho. El polaco era un veterano y el chico estaba en su primera pelea, con la madre en las gradas. En esa época el polaco tenía una bala de cañón en la derecha, y ahí quedó el muchacho, junto a su esquina, en el cuarto episodio. No pudo soportar verlo ahí muerto en el cuadrilátero, escuchar las acusaciones de la mujer; tú sabes, las madres ven un hijo muerto y de inmediato quieren tildar a alguien de asesino. Eso se le trepó al polaco a la cabeza, se le montó en el alma y no volvió a pelear ni le gusta mencionar su pasado de boxeador. (LPK, p. 131-32).

Floro hace lo necesario para convencer al “público” —en este caso, Alberta— de que su personaje puede adaptarse al “actor”. De esta forma, el polaco, “enmascarado” en su papel de boxeador, podrá tener una vida ficticia con un trasfondo enigmático. El papel de boxeador creado por Floro es el de un hombre en decadencia que tuvo momentos de gloria, pero que quedó traumatizado al causar una muerte en el cuadrilátero.

A esta historia se suma otra del “gran teatro del mundo”, ya que la Segunda Guerra Mundial estaba en apogeo en el momento del relato. La maestra Andrea y su alumno, Gortari, representan varios momentos de la historia de Königsberg en el único puente de Monterrey. Esta pequeña ‘compañía’ se alía con la de Floro cuando, al avanzar la historia de la ciudad prusiana, necesitan de más actores para representar la guerra. Gortari recurre a Floro, su tío, para que represente al general nazi Otto Lasch. Los personajes novelescos se transforman en su equivalente teatral casi de manera automática, pero Andrea se asombra de la presencia del polaco entre los supuestos nazis. Floro justifica la presencia del presunto judío con el personaje ficcional del boxeador. La maestra continúa con la ficción y, después de llamar al polaco “Antoni” y de que éste volteara, refuerza la verosimilitud de la representación que se lleva a cabo en la cantina Lontananza: “Andrea bajó la voz para decir: Es Antoni Czortek, un judío campeón de boxeo. Puedo oler a los judíos a un kilómetro de distancia” (*LPK*, p. 139). La aparición de este boxeador que verdaderamente reviste de verosimilitud la configuración teatral del encuentro.

Ante esta revelación, Floro se pregunta si aquel personaje teatral que le inventó al polaco rebasó la ficción: “¿[d]e verdad este hombre es un boxeador?” (*LPK*, p. 141). De tal manera que aquella historia, que había comenzado tan sólo como el invento de un pasado interesante para conquistar a una mujer, se convierte en el centro de uno de las

episodios más significativos de la novela. La maestra refuerza la puesta en escena cuando lo asemeja como un personaje célebre en los años cuarenta: “[u]sted lo dijo, Andrea resopló con impaciencia, yo sólo lo identifiqué. Las SS lo han estado buscando hace tiempo. Se creía que estaba escondido en Varsovia [...]” (*LPK*, p. 141). Rápidamente, Andrea cambia el devenir de la trama y alienta a que este personaje participe en la representación de la destrucción de Königsberg: “[u]n boxeador polaco, dada la situación del mundo, podría darnos algún beneficio si le conseguimos un retador alemán” (*LPK*, p. 141).

La maestra propone recrear la situación de la antigua ciudad prusiana con un espectáculo “más contemporáneo” fuera del escenario, que simbolice el campo de batalla. Esta idea se cristaliza cuando Andrea encuentra un contendiente para el supuesto boxeador judío:

[a]vísale al general Lasch que ya conseguí al retador.  
¿Cómo se llama? El general necesita el nombre para mandar a hacer los carteles.  
¿Y cómo había de llamarse?, respondió ella. Max Schmeling” (*LPK*, p. 149).

El intercambio rápido de diálogos desarrolla la trama de manera compacta, como si tan sólo fuera el encuentro breve de dos actores en el escenario en lo que se da un cambio de escena. Otra característica de la novela dramática es la ausencia de guiones que marquen el diálogo como una apropiación del discurso dramático desde la narrativa.

La elección de los nombres de estos personajes no es casual: Max Schmeling y Antoni Czortek fueron boxeadores que pelearon a mediados del siglo XX y encarnan, de manera simbólica, la historia de sus naciones de origen. Max Schmeling fue un boxeador alemán, campeón del mundo de los pesos pesados, que, debido a sus triunfos, se buscó que fuera parte de la propaganda nazi para exaltar y difundir una supuesta supremacía

aria. En 1936, venció al estadounidense John Louis en la llamada “Pelea del siglo”, un combate que se usó con una fuerte connotación política para enfrentar de manera alegórica a los Estados Unidos contra la Alemania nazi. Dos años más tarde, se pactó la revancha, en la cual Louis venció a Schmeling en el primer round, situación que lo desprestigió en su patria. Floro retoma este hecho cuando presenta al personaje, pero lo tergiversa a favor de la trama de su historia. En Estados Unidos, Schmeling era tachado de nazi, a pesar de que él siempre estuvo en contra de que el partido nazi utilizara su imagen y nunca se afilió al partido. Por si fuera poco, su mánager y su esposa eran judíos.<sup>178</sup>

De igual manera, la historia de Antoni Czortek es simbólica, ya que fue una leyenda del boxeo polaco conocido por haber sorteado tiempos difíciles en el campo de concentración de Auschwitz. Este pugilista fue obligado a participar en quince peleas dentro del campo. La mayoría de ellas contra contendientes de mayor pesaje. Su última batalla en Auschwitz fue decisiva, dado que peleó contra Walter, un soldado de la SS, que lo superaba en peso y estatura. En esa pelea, Czortek se jugó la vida, debido a que había una apuesta en la cual si perdía, sería enviado a la cámara de gas. El boxeador fue liberado por los estadounidenses del campo Mauthausen-Gusen en 1945.<sup>179</sup>

La pelea que se representa en Monterrey entre el polaco y su contrincante es la puesta en escena de un enfrentamiento que nunca ocurrió entre estas dos figuras del boxeo. Siguiendo la idea de Ladrière, según la cual la representación es también una metáfora diplomática, este enfrentamiento significó el choque de dos sistemas ideológicos y

---

<sup>178</sup> Cf. David Margolick, *Beyond Glory: Joe Louis vs. Max Schmeling, and a World on the Brink*, Nueva York, Alfred A. Knopf Publ., 2005.

<sup>179</sup> James Anthony Mangan, *Sport in Europe: politics, class, gender*, Londres, Frank Cass, 1999, p. 243.

políticos que se contraponen. De tal manera que la batalla tiene un cariz simbólico, y los combates en los frentes de guerra se ilustran con esta pelea.

Ahora bien, no hay que dejar de lado la carga espectacular de un evento de tal envergadura en la ciudad regiomontana, puesto que para el público de la novela esa pelea es tan sólo otro espectáculo callejero. Sin embargo, Floro alberga grandes expectativas al respecto y expresa su emoción ante la doble carga simbólica del combate como sigue: “[I]a pelea del siglo. Alemania contra Polonia. ¿Pueden los puños más que las armas? Quiero montar un espectáculo que supere cualquier obra de teatro que se haya presentado en esta ciudad” (LPK, p. 147). Esta comparación entre teatro, política y combate callejero, recuerda las reflexiones que Roland Barthes formuló respecto a la lucha libre.

Unos años después del fin de la Segunda Guerra Mundial, en 1957, apareció *Mitologías*, volumen que recogía textos que Barthes había escrito para *Les lettres nouvelles* algún tiempo antes. En este tomo, el autor analiza una serie de prácticas culturales que conforman valores contemporáneos como sistemas de signos que definen una nueva mitología imperante en el mundo contemporáneo. Una de las prácticas sobre las que reflexiona es la lucha libre callejera y la naturaleza espectacular de esos eventos:

[e]l catch no es un deporte, es un espectáculo; y no es más innoble asistir a una representación del dolor en catch, que a los sufrimientos de Arnolfo o de Andrómaca”.<sup>180</sup> En el teatro y en las peleas se exponen situaciones morales ocultas que se evidencian en la representación, puesto que, según Barthes, el público asiste a un “gran espectáculo del dolor, de la derrota y de la justicia”<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> Roland Barthes, “El mundo del catch”, en *Mitologías*, trad. Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, p. 8. En esta traducción se conserva el vocablo “catch” para referirse a lo que en México se conoce como lucha libre. Cabe decir que en este apartado se analiza la lucha libre no olímpica, es decir, aquella que tiene como fines el entretenimiento antes que una práctica deportiva.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 10.

Según Barthes, la lucha libre “presenta el dolor del hombre con la amplificación de las máscaras trágicas”.<sup>182</sup> Esta equivalencia entre el espectáculo teatral y el espectáculo de la lucha libre no es gratuita, ya que desde el origen clásico del teatro se pretendía que éste sirviera como un momento de catarsis por medio de la contemplación del dolor de los actores.

El teórico francés encuentra algunas diferencias entre la lucha libre y el boxeo, debido a que considera que este último es un deporte jansenista basado en la demostración de la superioridad; mientras que en la lucha libre lo que importa es la exageración del dolor y no tanto el resultado del encuentro. También subraya como un factor determinante la construcción del relato en cada deporte: “[e]l combate de boxeo es una historia que se construye ante los ojos del espectador: en el catch, por el contrario, lo inteligible es cada momento y no la continuidad”.<sup>183</sup> Mientras que en el box los combates suelen durar diez o más rounds de acuerdo a las convenciones de la época, en la lucha libre el encuentro se define en tres rounds, por lo que su duración suele ser breve. Además, los boxeadores recurren a tácticas de ataque personalizadas en razón de su contrincante, mientras que los luchadores suelen tener relevos y peleas súbitas. Así, la lucha libre está marcada por la ausencia de una progresión sucesiva del relato, tan sólo se espera “la imagen momentánea de determinadas pasiones”;<sup>184</sup> mientras que “el boxeo siempre implica una ciencia del futuro”.<sup>185</sup>

Aunque después de esta explicación podría parecer que la lucha libre y el box son muy diferentes entre sí, considero que guardan algunas similitudes. Si bien no niego que

---

<sup>182</sup> *Loc. cit.*

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>184</sup> *Loc. cit.*

<sup>185</sup> *Loc. cit.*

la lucha libre tiene un carácter espectacular mayor que el boxeo, cuya esencia descansa en el espíritu deportivo, me parece que ambos tienen una fuerte carga simbólica y teatral. La pelea física de los contendientes simboliza, de manera alegórica, el enfrentamiento entre valores que los peleadores representan en su propio marco de acción; por ejemplo, en la lucha mexicana, se enfrentan los “rudos” contra los “técnicos”, los cuales conforman una serie de valores y estilos de lucha. Incluso se forma una afición en torno a cada bando que se enfrenta desde las gradas de manera verbal —en algunas ocasiones, también de manera física— como parte del mismo espectáculo. Mientras que en las peleas internacionales de boxeo la animadversión entre los contrincantes puede tener un trasfondo nacionalista, clasista o racial. Además, el honor de un país reposa en los puños del peleador. Tanto en la lucha libre como en el box, los combatientes muchas veces fungen como símbolos e incluso pueden representar sistemas ideológicos complejos, como sucede en la pelea de *Los puentes de Königsberg*. A partir de esta representación se construye un relato que culmina con el triunfo de una fuerza sobre otra. Con respecto a este posible final, Barthes apunta que en la lucha libre no importa el resultado, pues “la función del luchador de catch no consiste en ganar, sino en realizar exactamente los gestos que se esperan de él”.<sup>186</sup>

En el teatro, también el espectador construye un horizonte de expectativas de la obra. El actor debe interpretar su papel de una manera determinada por la psicología del personaje, ya que, de no ser así, se trastoca la verosimilitud de la obra. Esto es lo que sucede cuando Floro no cumple con su papel de cartero en la obra *Carta para lady Waller*. De tal manera que el luchador y el actor representan un personaje definido con anterioridad. Estas figuras logran la verosimilitud al encarnar su papel conforme a lo que

---

<sup>186</sup> *Loc. cit.*

el público espera. Barthes explica la relación entre la lucha libre y el teatro de la siguiente forma:

[s]e trata, pues, de una verdadera Comedia Humana, donde los matices más sociales de la pasión (fatuidad, derecho, crueldad refinada, sentido del desquite) encuentran siempre, felizmente, el signo más claro que pueda encarnarlos, expresarlos y llevarlos triunfalmente hasta los confines de la sala. Se comprende que, a esta altura, no importa que la pasión sea auténtica o no. Lo que el público reclama es la imagen de la pasión, no la pasión misma. Nadie le pide al catch más verdad que al teatro.<sup>187</sup>

Los aficionados a la lucha libre, al box y al teatro comparten la búsqueda de ‘la imagen de la pasión’. Imagen que va más allá de un proceso lógico, pues en realidad lo que se busca es la representación de un sentimiento sin importar si aquello que lo genera es real o ficticio, es decir, “lo que importa no es lo que [se] cree, sino lo que [se] ve”.<sup>188</sup> Ahora bien, contrario a lo que opinaba Barthes, me parece que el resultado de los combates de ambos deportes sí es significativo; en tanto que, de manera simbólica, se restablece la noción de justicia (o injusticia) al término de la batalla, es decir, la representación de la lucha entre el bien y el mal no es inocua en el ánimo de los espectadores, ni en el de los ejecutantes.

Para el teórico francés, el boxeo cuenta una historia progresiva a lo largo de los rounds. Según las reglas establecidas, los peleadores inician en igualdad de circunstancias, pero el proceso racional del combate permite anticipar el resultado con el devenir de los rounds. Esto quiere decir que hay peleas que se sabe cómo terminarán de antemano, por lo que es común que haya apuestas. El aficionado y comentarista de box, Julio Cortázar, empezaba la crónica de un enfrentamiento como sigue: “[c]omo es lógico, el público fue a ver ganar a Castellini. Como también es lógico, Castellini ganó. La única cosa ausente

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>188</sup> *Loc. cit.*



en tanta lógica fue lo que justifica y da su auténtica belleza al deporte: la alegría”.<sup>189</sup> En estas breves líneas, el escritor argentino reafirma dos de los puntos antes señalados: por una parte, la búsqueda de “la imagen de la pasión” entre los espectadores, y, por otro, que el proceso lógico de la batalla no asegura que esta imagen aparezca. El sentimiento y la lógica pueden correr por caminos paralelos, incluso hay peleas cuya gracia radica justamente en la imprevisibilidad del resultado, como sucedió con el combate entre Czortek y Walt, en donde la supremacía corporal de este último se vio opacada por las técnicas de combate del primero. El giro de tuerca en esta pelea verídica es tan sorprendente como una revelación inesperada en una obra de teatro, aunque la primera es aún más dramática puesto que se jugaba la vida de un hombre de carne y hueso.

En la pelea de Monterrey entre el polaco y su rival, desde el inicio los dados están cargados a favor de este último. Floro, en su doble papel del general Lasch y orquestador del espectáculo, enuncia: “[p]ongo mi pie sobre tu alma y bendigo la del polaco que sí sabe jugarse la vida en una apuesta perdida de antemano, y bendigo también la mía porque marchó temerario contra un enemigo numeroso. Esto no es teatro, es vida; no hay telón, sino muerte” (*LPK*, p. 147). Con esta declaración, aparece el tópico *theatrum mundi*. El director del espectáculo preconiza un fin fatal al término de la representación, por lo que la separación entre teatro y vida resulta paradójica. Floro expresa estas líneas con la consciencia de que es tan sólo una representación, pero la pelea se da entre dos hombres que no están enterados de este hecho. El hombre que representa a Schmeling se presenta con todo el ímpetu de acabar con su contendiente. Mientras que el polaco, incomunicado y alcoholizado, es tan sólo una víctima de las circunstancias.

---

<sup>189</sup> Julio Cortázar, “Un triunfo con algunas nubes”, *El Gráfico*, 10 de abril de 1973 (secc. Deportes).

La pelea entre el polaco y su oponente tiene una doble carga simbólica, puesto que, por un lado, se compara la diferencia de fuerzas entre Polonia y Alemania en el momento inicial de la guerra cuando los alemanes invadieron Königsberg, y, por otro, se escenifica, en una especie de inversión “carnavalesca”, el combate que libró Alemania contra los ingleses y los soviéticos para defender esta misma ciudad al término de la guerra. Ese enfrentamiento fue determinante, ya que precipitó la rendición de Alemania. La analogía se articula a partir de la apuesta por la derrota, ya que el polaco personifica a su nación y Floro encarna al general Lasch, quien estaba al frente del ejército alemán en Königsberg al finalizar la guerra. Los dos enfrentan su destino sin vacilar, a sabiendas de que ambas son batallas perdidas. No hay que olvidar que estos personajes representan a las naciones que resultaron ser las grandes perdedoras de la guerra. De manera que las fronteras entre los sistemas político-ideológicos que representan los combatientes se desvanecen ante la derrota de ambos.

Una vez que la maestra Andrea y Floro pactan la pelea, comienza el montaje del espectáculo. Floro decide difundir el evento por medio de unos volantes que publiciten el enfrentamiento. La narración de este suceso da cuenta de los cruces entre los niveles ficcionales de la novela, dado que en este fragmento se reescribe la misma escena tomando en cuenta los dos cronotopos con un cuidado excepcional. Todos los referentes que se utilizan tienen implicaciones simbólicas que inciden en que crezca la expectativa de la puesta en escena del futuro evento:

Floro mandó hacer unos volantes y los repartió entre los obreros de las fábricas. Este martes 3 de abril a las 21 horas, en el quiosco de la plaza Zaragoza, se enfrentarán Max Schmeling y Antoni Czortek, en un duelo pactado a quince asaltos donde se jugará el honor de las naciones germana y polaca. Cooperación, veinte centavos.

Lasch mandó hacer unos volantes y los distribuyó en la zona industrial de Kosse. Este martes 3 de abril a las 21 horas, en la Walter-Simmon-Platz, nuestro campeón Max Schmeling noqueará en pocos asaltos a un boxeador polaco de nombre Antoni Czortek, honrando así a la nación germana. Cooperación, diez peniques (*LPK*, p. 151).

En ambos casos, se elige que el público al que irá dirigida la pelea sea el sector obrero de cada ciudad por el carácter popular del espectáculo. Más adelante se especifica: “Floro y Lasch hicieron no más de cuarenta volantes para promover la pelea, y sólo los repartieron entre algunos obreros” (*LPK*, p. 161). La ubicación espacial de la pelea es relevante, puesto que la plaza Zaragoza, localizada en el barrio de la Catedral, es uno de los lugares históricos más antiguos de Monterrey (imagen 1). El kiosko que servirá de ring en este encuentro boxístico también es el escenario en donde Floro habitualmente interpreta sus monólogos. Por su parte, en el barrio de Kosse, situado al oeste de Königsberg, se desarrolló el distrito industrial de la ciudad a principios del siglo XX, ya que albergó a la estación Holländerbaum, la central eléctrica, las fábricas de gas y de celulosa (imagen 2).

Imagen 1. Plaza Zaragoza, Monterrey<sup>190</sup>



<sup>190</sup> Plaza Zaragoza, <https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/nuevo-leon/monterrey/plaza-zaragoza-MX13229838202359>, consultado el 14 de marzo de 2019.

Imagen 2. Almacén frigorífico y puente ferroviario en Kosse, Königsberg (1928)<sup>191</sup>



Todavía más significativa es la mención de la Walter-Simon-Platz, debido a que refiere a un estadio que lleva el nombre del filántropo que donó un terreno para construir un campo de atletismo en 1892 (imagen 3). No obstante, en 1933, el partido nazi cambió el nombre del recinto por Erich-Koch-Platz, debido a que Simon era judío, por lo que el estadio ni siquiera tenía este nombre en 1945. Es una provocación que este lugar se anuncie con el mote antiguo, ya que carga de simbolismo que un alemán venza a un polaco en un campo donado por un judío prusiano. Este lugar fue renombrado como Estadio Baltika por los soviéticos al finalizar la guerra. En 1959, se desmontaron los restos de los muros exteriores de la Altstädtische Kirche, iglesia que fue destruida casi por completo por el bombardeo contra Königsberg de 1944, y sus columnas se instalaron en el pórtico que caracteriza al nuevo estadio Baltika de Kaliningrado (imagen 4).<sup>192</sup>

---

<sup>191</sup> Datei:Königsberg Bahnbrücke und Kühlhaus 1928, [http://wiki-de.genealogy.net/Datei:K%C3%B6nigsberg\\_Bahnbr%C3%BCcke\\_und\\_K%C3%BChlhaus\\_1928.jpg](http://wiki-de.genealogy.net/Datei:K%C3%B6nigsberg_Bahnbr%C3%BCcke_und_K%C3%BChlhaus_1928.jpg), consultado el 14 de marzo de 2019.

<sup>192</sup> Walter-Simon Platz, [https://pikabu.ru/story/waltersimon\\_platz\\_3506201](https://pikabu.ru/story/waltersimon_platz_3506201), consultado el 14 de marzo de 2019.

Imagen 3. Entrada al estadio de la Walter-Simon-Platz, Königsberg (1892)<sup>193</sup>



Imagen 4. Estadio Baltika, Kaliningrado (años 60)<sup>194</sup>



---

<sup>193</sup> *Loc. cit.*

<sup>194</sup> «балтика» vs «динамо» превью, [http://fcdynamo.ru/news/events/printable.php?print=1&id\\_4=12317](http://fcdynamo.ru/news/events/printable.php?print=1&id_4=12317), consultado el 14 de marzo de 2019.

En el plano histórico, la fecha programada para la pelea tampoco es anodina, dado que el 3 de abril de 1945 inició la batalla de Okinawa, una de las más sangrientas de la Segunda Guerra Mundial, que dejó 250 000 muertos. Al mismo tiempo, en Königsberg se libraba un combate crucial: el 2 de abril de ese año, los soviéticos bombardearon la ciudad por tierra y aire. Este ataque incluía una campaña de desaliento en la que se advertía a los defensores que su resistencia sería en vano. Los soviéticos atemorizaron a la población infundiéndole el rumor de que la ciudad estaba completamente rodeada y no contarían con refuerzos. Cuatro días más tarde, el Ejército Rojo comenzó el ataque frontal. Hasta que, el 10 de abril, el general Otto Lasch negoció la rendición de Königsberg sumido en una profunda depresión que culminó en su suicidio.<sup>195</sup>

Finalmente, el tono en el que se promociona la batalla en los volantes denota la aparente neutralidad en uno de los casos. En el otro, se evidencia la seguridad de la victoria del alemán. Mientras que en el volante de Monterrey la imparcialidad se presenta desde el momento en que se nombra a los contrincantes (“se enfrentarán Max Schmeling y Antoni Czortek”), así como en la duración del encuentro (“un duelo pactado a quince asaltos”); en el otro nivel ficcional, el de la hipotética pelea en Königsberg, se alardea acerca de la supremacía aria al predecir el triunfo del boxeador alemán por knock-out, en un enfrentamiento en el que incluso le sobraría tiempo (“nuestro campeón Max Schmeling noqueará en pocos asaltos a un boxeador polaco de nombre Antoni Czortek”). El resultado de la pelea en ambas situaciones es una cuestión de honor, ya que, en la propaganda de Monterrey, se anuncia que “el honor de las naciones germana y polaca” se juega en los

---

<sup>195</sup> Cfr. Antony Beevor, *La segunda Guerra Mundial*, trad. Teófilo de Lozoya y Juan Rabasseda, Barcelona, Pasado y Presente, 2012, pp. 1124- 1148 y Jan Kieniewicz, *Historia de Polonia*, trad. María Mizerska, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 182-220.

puños de los rivales; en contraste, en el volante prusiano se augura el triunfo del contendiente alemán.

Este episodio es significativo debido a varias cuestiones: en primer lugar, la preparación de la pelea como espectáculo lleva a que se confronten los dos niveles ficcionales, es decir, el de la ficción novelesca y el del montaje que organizan los personajes; en segundo, se establece una analogía entre el combate boxístico que se lleva a cabo en Monterrey y la batalla de Königsberg; en tercero, hay una representación gráfica del espectáculo que precede a la “puesta en escena”, de forma que el volante cumple la función de los programas de mano en las obras teatrales, puesto que en ambos se ofrece una guía al público para decodificar el espectáculo. Hay otros detalles que parecieran nimios (como la moneda para la cooperación) en los que hay una intención espectacular, ya que implican la representación de todo un sistema de usos propios de la época que marcan el lugar desde donde se enuncia y anuncia el evento.

#### Resignificación de personajes de la *Commedia dell'arte* en la novela dramática

Desde el inicio, la pelea entre el polaco y su rival se narra mediante un lenguaje teatral. La presentación de personajes tipo y la doble ubicación espacio-temporal entre Königsberg y Monterrey serán los ejes que articulen este episodio, que, debido a su división en rounds, favorece la estructura fragmentaria de la novela. Desde la primera frase de la crónica de la pelea sobresale un juego narrativo que refiere una construcción ficcional duplicada, como una *mise en abyme* del propio relato que, por un lado, contempla

la diégesis de la narración, y, por otro, muestra la suntuosidad del espectáculo: “[n]unca se había reunido tanta gente en la plaza Zaragoza, nunca había entrado tanto público al estadio de la Walter-Simon-Platz” (*LPK*, p. 160). Floro, en su papel de réferi y *regista*,<sup>196</sup> refiere al público como centro del espectáculo. De esta forma, se desplaza el foco del relato a los espectadores antes que al espectáculo en sí.

Más adelante, se reitera esta idea: “[l]a plaza, la Platz, está llena, e incluso gente adinerada mira desde el casino, desde el techo del Neues Schauspielhaus, desde los altos del palacio municipal o la atalaya del castillo, desde la torre de la catedral o el Landesfinanzamt” (*LPK*, p. 160). En este fragmento, no sólo se precisan los espacios geográficos de manera alternada, también se resalta el carácter popular de este evento que reúne a personas de instituciones y estratos sociales muy diversos: por un lado, los ricos y los pobres (aunque, como mencioné antes, la invitación había sido dirigida únicamente a los obreros); por otro, los laicos y los creyentes. Esta pareja de binomios, de cierta forma, pone de relieve el carácter profano y religioso que el teatro guarda desde sus orígenes, así como la apertura del espectáculo a todo tipo de público sin importar su condición social.

Dos marcas enunciativas en el fragmento anterior llaman la atención: la primera se refiere a los sistemas de gobierno que tienen sede en el palacio municipal de Monterrey y el castillo de Königsberg, puesto que, a primera vista, parece un contraste entre democracia y monarquía, aunque quizá la verdadera contradicción se encuentra en que el gobierno municipal tenga como recinto —y símbolo— un “palacio”, representación del poder monárquico. La segunda marca, tiene que ver con los lugares que rodean el espacio

---

<sup>196</sup> *Regista* es un término italiano usado generalmente para denominar al responsable artístico o técnico de una película, una obra de teatro o un contenido televisivo o radiofónico. También se le conoce como capocomico.



de representación (el kiosco en Monterrey y el estadio en Königsberg), mientras que en la ciudad mexicana hay un casino, que simboliza el dinero y el tipo de entretenimiento de la capital neoleonesa (imagen 5);<sup>197</sup> en la ciudad europea, la gente observa la pelea desde el techo del Neues Schauspielhaus, teatro que fue destruido en el bombardeo contra Königsberg (imagen 6). La alusión a que el público mira la pelea desde la azotea de este recinto sugiere que los espectadores prefirieron abandonar la función de teatro culto para asistir al espectáculo callejero. Actualmente, el Kaliningradski oblastnoi dramatischeski teatr (Teatro dramático regional de Kaliningrado) fue reconstruido en el mismo sitio donde estaba el anterior basándose en los planos del Neues Schauspielhaus. El repertorio de la compañía rusa se compone de obras de Anton Chéjov, Aleksandr Ostrovski, Máximo Gorki y Bertolt Brecht.

Imagen 5. Plaza Zaragoza con el casino al fondo, Monterrey<sup>198</sup>



<sup>197</sup> Es simbólico que precisamente haya una referencia a los casinos, lugar en donde muchas de las peleas de box se llevan a cabo actualmente. Así, pareciera una especie de justificación acerca de por qué la pelea se ubica en este sitio en Monterrey, además de que indirectamente se liga a este espectáculo con las apuestas.

<sup>198</sup> Plaza Zaragoza y Casino de Monterrey, <https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/nuevo-leon/monterrey/plaza-zaragoza-y-casino-de-monterrey-MX15430262340139/1>, consultado el 14 de marzo de 2019.

Imagen 6. Neues Schauspielhaus, Königsberg<sup>199</sup>



La focalización en los espectadores se relaciona con el éxito de la representación, es por ello que Floro, como artífice del encuentro, siente satisfacción cuando compara al público de este evento con el de la obra en la que participó como cartero (“Floro alza los brazos en triunfo porque nunca Rebeca Doissant [la actriz que interpreta a lady Waller] tuvo tanto público tan entusiasta”, *LPK*, p. 161). La comparación va más allá cuando equipara la efusividad del público de una pelea callejera con la seriedad de los asistentes a las funciones de teatro culto:

¿[p]or qué el teatro exige que los asistentes guarden silencio? La gente se volcaría al teatro si en vez de que el público fuera una piedra con permiso de aplaudir de vez en cuando, tuviera el derecho de gritar e injuriar y llorar con alaridos y entrar al escenario a increpar a la frívola de la lady Waller. ¿A quién le importa tu maldita carta? Tómame el veneno y muere como mueren los polacos (*LPK*, p. 161).

Floro se deja llevar por la euforia del momento y destruye el argumento de *Carta para lady Waller*, por lo que propone terminar el conflicto del personaje teatral con el desafío

---

<sup>199</sup> Königsberg - Neues Schauspielhaus, [http://www.castlesofpoland.com/prusy/krol\\_po127\\_de.htm](http://www.castlesofpoland.com/prusy/krol_po127_de.htm), consultado el 14 de marzo de 2019.

de que lady Waller afronte su destino con la misma entereza que lo enfrentó toda una nación en la historia reciente. Ahora bien, hay que precisar que no siempre se exigió silencio al público. En los corrales de comedias, primeros recintos teatrales modernos en España, los espectadores participaban de manera activa en la obra, incluso arrojaban vegetales cuando la pieza no era de su agrado.

En la *Commedia dell'arte*, las compañías trashumantes también se presentaban en plazas públicas, por lo que los espectadores podían interactuar con los actores, tal y como ahora el público participa en las peleas de box, las luchas o los partidos de fútbol. Alfonso Reyes estaría parcialmente de acuerdo con Floro, puesto que el ateneísta señalaba que el teatro es el género que más debe adaptarse a las masas y atender sus hábitos y gustos,<sup>200</sup> dado el carácter popular de las representaciones y sus implicaciones sociales.

La vinculación directa entre este tipo de espectáculos y su concurrencia se debe, según Barthes, a que “el catch es una pantomima inmediata, infinitamente más eficaz que la pantomima teatral, pues el gesto del luchador de catch no precisa de ninguna imaginación, de ningún decorado, de ninguna transferencia —dicho en una palabra— para parecer auténtico”,<sup>201</sup> de ahí que la pelea callejera parta de presupuestos muy semejantes a los teatrales, sobre todo del teatro físico de Grotowski, una escuela dramática en la cual el cuerpo es el principal medio de creación y expresión.

Antes de dar el campanazo inicial, Floro, en concordancia con su papel del general Lasch, presenta a los boxeadores a partir de un soliloquio que resalta su simpatía con el

---

<sup>200</sup> Cf. Alfonso Reyes, “Marsyas o del tema popular” en *La experiencia literaria, Obras completas*, t. XIV, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 74.

<sup>201</sup> R. Barthes, “El mundo...”, p. 10.

contendiente alemán. El actor no sólo representa a un alemán, también cumple con los papeles de *regista*, *réferi* y presentador de la pelea:

[e]n una esquina está Max Schmeling, campeón del mundo, vencedor de Joe Louis, uno de los pocos boxeadores que no es un tarado, con Prusia en los puños y en la sangre, de la categoría de los pesados, con una derecha quebrantahuesos, nacido el *annus mirabilis* de 1905, Maximiliano Adolfo Otto Sigfrido Schmeling, conocido a secas como Max por sus amigos y enemigos y por esa gente que le quiere sacar provecho (*LPK*, p. 160).

Las presentaciones están cargadas de datos entreverados que enmarcan la configuración de una época. Con “*annus mirabilis*”, Floro se refiere a que, en ese año, el alemán Albert Einstein publicó los *Annus Mirabilis Papers* en la revista científica *Annalen der Physik*. El científico reunió con este nombre cuatro artículos que cambiaron el rumbo de la física moderna. Estos trabajos sentaron las bases para la creación de la bomba atómica. Los nombres que preceden al apellido “Schmeling” también son significativos, puesto que aluden a las “máscaras” que encubren al boxeador: Adolf Hitler, Otto Lasch, Sigfrido.

Por otra parte, para presentar al polaco, Floro toma como referentes aspectos que en la época se consideraban negativos y que enmarcan la vida del peleador, como su religión o su refugio en Grójec, región rural de Polonia, en donde se ocultó de la Gestapo:

[y] en la otra esquina, señores míos, tenemos a Antoni Czortek, un polaco de origen judío, condición hoy más peligrosa que la tuberculosis, nacido el año de la transformación, al mismo tiempo que se nos moría don Porfirio, en una tierra que los germanos tienen ocupada desde algunos años; Antoni Czortek, señoras mías, cuyo talento, además de su forma de emplear los puños, consiste en saberse esconder de las SS (*LPK*, p. 160).

La localización temporal y geográfica del nacimiento de Czortek se presenta con el mismo juego bimembre que permite contrastar los dos cronotopos: por un lado, la muerte de Porfirio Díaz sirve para establecer un referente temporal que marca un paralelismo con la historia mexicana, mientras que, de manera indirecta, se enuncia la ocupación alemana de

Francia; por otro lado, Floro señala que 1915 fue “el año de la transformación”, esta referencia literaria quizá sea menos clara, pero alude a que ese año apareció *La transformación (Die Verwandlung)*, obra mejor conocida como *La metamorfosis*, novela del judío asquenazi Franz Kafka.

Toda esta presentación del escenario y los personajes se construye como una suerte de *Commedia dell'arte*, ya que “en términos generales, (...) compone una especie de alegoría, esquematizada en cuanto a figuras y situaciones, y cómicamente estilizada al extremo de tocar lo grotesco de las relaciones humanas y sociales todas”,<sup>202</sup> como señala Attilio Dabini para definir a la escuela cómica trashumante. Así, este encuentro boxístico informal se asemeja más a un juego escénico en el que se representan personajes tipo. La pelea no sólo busca el entretenimiento, sino que contempla la escenificación de una batalla histórica de mayor alcance. Esta confrontación se da a partir del juego de espejos que propicia la *Commedia dell'arte*, cuyo “elemento deformante es la estilización burlesca”,<sup>203</sup> según Dabini.

El tono burlesco de esta representación aparece de manera clara cuando Floro justifica el surgimiento casi providencial de este espectáculo. El actor asevera que, debido a que las noticias no viajan con mayor velocidad, era imposible dejar pasar este enfrentamiento para conocer el resultado:

no podemos sino propiciar que las fuerzas históricas enfrenten a estos dos personajes; dos países que combaten a fuego, dos hombres que lo harán a recto y volado y gancho y demás. Wehrmacht contra Armia Krajowa. Allí se sabe quién aplastó a quién. Acá, hombre a hombre, veremos quién tiene más potencia y agallas. Señoras y señores, en la lucha puño contra puño sabremos si estamos en 1410 o en 1939; Grunwald o Westerplatte. Hagan sus apuestas (*LPK*, p. 161).

---

<sup>202</sup> Attilio Dabini, *Notas sobre la Commedia dell'arte*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1967, p. 60.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 59.

De esta forma, la *Commedia dell'arte* funciona como un catalizador de los hechos funestos suscitados por la guerra. Así, la tragedia del pueblo polaco se torna un espectáculo estremecedor en el que se caricaturizan las debilidades de los contrincantes. Esto mismo sucede en la *Commedia dell'arte*, en donde los tipos humanos y las convenciones dominantes se satirizan “reduciéndolos a formas y situaciones grotescas, cómicamente estilizadas y, en definitiva, simbólicas y un tanto abstractas, pero el hecho es que siempre, también, procura su fracaso”.<sup>204</sup> La inminente derrota del polaco se anuncia no sólo por su condición física, sino por el estado deplorable en el que se presenta al combate.

La pelea de Monterrey satiriza la batalla entre alemanes y polacos en claves teatrales que recuerdan a las estrategias de la *Commedia dell'arte*. Dabini señala que, en la *Commedia*, la “alegoría refleja un mundo en que lo verdadero, para valer, tiene que disfrazarse, y la justicia necesita, para imponerse, del ardid”.<sup>205</sup> En este caso, la verdad (histórica) resulta ser tan patética como la representación. La alegoría que propone Toscana es una representación del enfrentamiento desigual entre Polonia y Alemania, en el que, por la diferencia de fuerza, resalta la injusticia de este hecho.

El historiador polaco Jan Kieniewicz apunta que “el potencial militar polaco era varias veces menor que el alemán, debido a las diferentes posibilidades financieras de cada nación”;<sup>206</sup> y, más adelante, aclara que “la superioridad alemana era demoledora, especialmente en tanques y aviones. La Wehrmacht arrollaba con su fuerza de fuego y su transporte mecanizado”.<sup>207</sup> El asedio que sufrió Polonia por parte del ejército alemán sirve

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>205</sup> *Loc. cit.*

<sup>206</sup> Jan Kieniewicz, *Historia de Polonia*, trad. María Mizerska, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p.186.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 188.

como base al espectáculo, ya que la superioridad alemana de este sangriento combate se representa de en escena. De manera que el polaco se “disfraza” de boxeador, incluso sin saberlo, y comienza una batalla para la que no estaba preparado, como sucedió con Polonia en la Batalla de Westerplatte al inicio de la Segunda Guerra Mundial.<sup>208</sup> Como es bien sabido, pese a que Alemania vence en primera instancia, las dos naciones pierden al finalizar de la guerra.

La pelea se narra a partir de claves de la *Commedia dell'arte*, ya que los modelos dramáticos y espectaculares del evento se ajustan a aquellos que se establecían en esa escuela teatral. El carácter popular de la pelea se conjuga con la aparente “improvisación” con la que se desenvuelven los personajes para crear un ambiente distendido y abierto en el que los espectadores más que asistir a un evento deportivo, presencian un espectáculo teatral. Dabini asegura que la *Commedia* depende de la capacidad interpretativa y de improvisación de los actores, dado que este tipo de espectáculo “es un arte que se da en acción”,<sup>209</sup> como sucede con el boxeo.

También la caracterización de los personajes recuerda a los de la *Commedia*. La tragedia de Polonia se encarna en la paliza que recibe aquel polaco del que sólo se sabe su nacionalidad, suponiendo que ésta no es un invento de los otros personajes. Barthes afirmaba que en la lucha libre “como en el teatro, cada tipo físico expresa hasta el exceso el lugar asignado al combatiente”.<sup>210</sup> Más adelante, el crítico concluía

los luchadores de catch tienen un físico tan concluyente como los personajes de la Comedia italiana, que pregonan de antemano, con su traje y sus actitudes, el contenido futuro de su papel [...] [por lo que] ciertos luchadores, grandes

---

<sup>208</sup> Cfr. A. Beevor, *op cit.*

<sup>209</sup> A. Dabini, *op. cit.*, p. 64.

<sup>210</sup> R. Barthes, “El mundo...”, p. 9.

comediantes, divierten igual que un personaje de Molière, porque logran imponer una lectura inmediata de su interioridad.<sup>211</sup>

El polaco avecindado en Monterrey es la representación simbólica de la desgracia de su pueblo. Floro lo describe de este modo: “[m]írale la cara, un hombre sin patria, sin madre. El depositario de los calvarios del mundo. / Un polaco” (*LPK*, p. 147). Después de un periodo de esplendor del Imperio Prusiano, el pueblo polaco sufrió incontables derrotas a lo largo de su historia. En el siglo XX, su situación estuvo muy comprometida por la cercanía de Rusia y Alemania. El polaco, por nacimiento o adscripción, se muestra desde un primer momento como un personaje pusilánime, deprimido y sin aspiraciones, al que sus supuestos amigos manejan a su antojo.

En la *Commedia dell’arte*, la fisionomía define el rol del actor, debido a que su voz y sus gestos se adaptan al discurso de un personaje fijo que le sobrevivirá en el tiempo, en otras circunstancias y por medio de otro intérprete.<sup>212</sup> En el espectáculo de Monterrey, el tipo físico del polaco es la primera clave del combate, ya que se presenta como un signo de su futura derrota: “[e]l polaco es un grandulón obeso y calvo, a no ser por una media corona de cabellos oscuros. Sus carnes blandas lo vuelven una imponente fruta podrida” (*LPK*, p. 32). No es de extrañar que las apuestas se inclinan hacia su oponente después el primer vistazo que el público dirige a ambos: “[y] viendo de un lado al hombre que Andrea había traído de la cervecería de Ponarth, y del otro al pedazo de hombre que Blasco y Floro habían alcoholizado hasta el punto de la parálisis y del desequilibrio, las monedas se colocan a favor de Schmeling” (*LPK*, p. 161).

---

<sup>211</sup> *Loc. cit.*

<sup>212</sup> María de la Luz Uribe, *La ccomedia del arte*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1961, p. 8.



El tipo físico y las actitudes del polaco recuerdan a las de Pedrolino, uno de los Zanni de la *Commedia dell'arte*,<sup>213</sup> habitualmente caracterizado como un personaje ingenuo que hace reír en contra de su voluntad. Conocido en Francia como Pierrot, la comicidad de Pedrolino más que melancólica es pesada, pues el motivo de su tristeza no invita a la risa hilarante, sino que depende del *regista* y los personajes que lo rodean. Dabini apunta que Pedrolino “no tiene historia, se confunde en el común destino del montón; empieza a tener historia cuando, al ponerse al servicio de los ricos, se convierte en una figura picaresca”,<sup>214</sup> descripción que recuerda a la del polaco, cuyo destino depende directamente de las decisiones de sus amigos. Para su desgracia, el polaco no sólo tiene que lidiar con su propia tragedia personal, también se ve obligado a jugar el papel que Floro, en su función de *regista*, le asigna.

Como se mencionó arriba, en la *Commedia dell'arte* predomina la improvisación y las capacidades actorales, por lo que el *regista* ocupa el lugar del escritor y del director, es quien marca el ritmo de la pieza. Floro se coloca como la estrella del espectáculo desde el principio, ya que intenta acaparar los reflectores al presentar a los peleadores con un largo discurso que cierra con una reflexión teatral: “[a]l centro, dice Floro, dice Lasch, dice el réferi paseando su vista por el público, me encuentro yo, y les recuerdo que soy yo el protagonista y no los enguantados descamisados” (*LPK*, p. 160). Tal y como sucede en

---

<sup>213</sup> Sobre el origen etimológico de los Zanni, Uribe asegura que “fueron en un comienzo poco definidos como tipos individuales. Se llamaban simplemente Zan o Zani, o Zuan o Zanni, nombre, según algunos, nacido de la deformación dialectal del Gianni (diminutivo de Giovanni, Juan), y según otros, derivado de Sannione, siervo bufón de la antigua comedia de las atelanas. Los Zanni son generalmente dos siervos, que dan paso al contraste lingüístico, formal y teatral de toda la comedia”, *Ibid.*, p. 13. Mientras que Dabini comenta que un Zanni “es, originariamente, el campesino pobre de los valles de la región bergamasca, que va a Venecia a trabajar; como peón, etc.”, A. Dabini, *op. cit.*, p. 33.

<sup>214</sup> A. Dabini, *op. cit.*, p. 33.

los textos dramáticos, la enunciación de un yo en presente ubica su situación temporal y espacialmente, con lo que se marca el inicio de esta puesta en escena.

La transposición de niveles ficcionales se evidencia al nombrar al personaje con sus tres “máscaras”: Floro, Lasch y el réferi. Cuando comienza el soliloquio, la cuestión se aclara, ya que se devela que el personaje novelesco es actor, por lo que el teatro irrumpe dentro de la novela:

[y]o, señores, Floro, cartero, donjuán, general Lasch, bachiller y réferi. Y camina en torno al quiosco, al cuadrilátero. Porque contar del uno al diez, del eins al zehn, del jeden al dziesięć, exige talento y luces; hacer valer las leyes del marqués de Queen Berry, indicarles a los actores secundarios que no han de darse golpes bajos ni cabezazos ni puñaladas, que la pelea está pactada a quince asaltos, requiere dominio de la escena, lo mismo que para entregar una carta o hacer rodar la corona de un rey (...) (LPK, p. 160).

El discurso teatral sobresale en este monólogo por varias razones: Floro se autoproclama como director y protagonista del espectáculo y esclarece que tanto el polaco como su rival son tan sólo actores secundarios. Aunque esto sea falso, sirve para evidenciar el delirio actoral del personaje. Dado su papel de presentador y comentarista, Floro será el único que tendrá permitido hablar y por ello hace hincapié en las exigencias que implica presentarse en un escenario. El excesivo comedimiento el *regista* contrasta con el carácter popular del espectáculo, puesto que, para dar comienzo a la función, el actor hace grandes aspavientos, los cuales refuerzan la espectacularidad del evento: “Floro hincó una rodilla, alza una copa de licor, ¡qué comiencen los puñetazos!” (LPK, p. 161).

En su papel de réferi, Floro decide el tiempo de los rounds y los convierte en actos de duración arbitraria. Así, cuando el polaco cae en el primero, las artimañas del *regista* cobran fuerza: “[e]l conteo avanza cada vez más despacio, hasta detenerse, porque Floro no quiere bajar el telón en el primer acto” (LPK, p. 165). Asimismo, Andrea tiene un papel

fundamental en la pelea, puesto que no sólo fue la impulsora del encuentro, sino que también articula de cierta manera los rounds, ya que es ella la encargada de tocar la campana.

Al finalizar el primer round, el actor entiende que su participación es fortuita y que los verdaderos protagonistas se han ganado su puesto con sangre: “[e]ntonces Floro se da cuenta de que él es poca cosa ante esos dos guerreros que ahora se retiran a su esquina. / El rey lombardo es casi nada. / La gente verá a dos hombres sin parlamento. / Porque son hombres” (LPK, p. 166). De esta manera, la dimensión física del espectáculo boxístico devora la puesta en escena que Floro ideó. El público acepta sin chistar la verosimilitud del espectáculo porque ignora que el polaco nunca fue boxeador y aquel “alemán” es tan sólo un peleador amateur que encontraron en una cantina. Czortek y Schmeling pelean para los regiomontanos en ese teatro sin teatro porque los decorados, los parlamentos y las luces sobran cuando la *Commedia* aparece.

### 3.2 Máscaras de los personajes dramáticos de *Aire de Dylan*

#### Personajes autofictivos y hamletianos en Barcelona

En el mundo occidental, la identidad es un principio que ordena de forma lógica el pensamiento, puesto que se parte del “yo” para pensar y/o existir, como dicta el cógito cartesiano. En el siglo XXI, este concepto dejó de tener sólo una cara y se introdujo la noción de *identidad múltiple* o *fragmentada*, es decir, pasó de una definición estática, a

tener un carácter cambiante que refiere a identificaciones varias, a veces antinómicas entre sí. En esta línea de pensamiento, Claudio Magris apunta que “[l]a identidad parece existir en la duda de sí misma; apenas deviene objeto de reflexión o apenas es proclamada, vacila”.<sup>215</sup> De manera que delimitar la identidad de alguien tan sólo es equivalente a tomar una “fotografía” en el momento de la enunciación.

Vila-Matas es tajante cuando define este escurridizo concepto: “no hay identidad, sólo máscara”,<sup>216</sup> sentencia. La analogía con la máscara, símbolo del teatro, equipara la construcción de la identidad individual a la construcción de un personaje dramático que cambia de rol como de caracterización. Desde su uso ritual en la representación de mitos hasta sus adaptaciones contemporáneas como parte del vestuario, la máscara es la manera más inmediata de caracterizar a un personaje en casi todas las culturas. Una máscara que ríe y otra que llora se configuraron como emblemas de la comedia y la tragedia desde el teatro clásico occidental. Asimismo, es un elemento que sirve para que un solo actor pueda representar varios personajes simplemente con cambiar de careta. Este mecanismo actoral ayuda a sostener el principio de verosimilitud, ya que permite que el actor cambie de piel en tan sólo unos segundos.

En el artículo “Biografía y novela”, Magris explica que “[e]l escribir resulta ser un viaje por los meandros y los infiernos de la multiplicidad. Esta multiplicidad no caracteriza sólo a la realidad, irreductible a cualquier unidad cerrada, sino también a la misma identidad individual”.<sup>217</sup> El escritor trabaja a partir de su propia multiplicidad, por lo que se considera que la verdadera identidad del escritor es un juego de máscaras. En el

---

<sup>215</sup> Claudio Magris, “La eterna obsesión por el Doble”, trad. María Teresa Meneses, *Nexos*, 28 (2006), p. 65.

<sup>216</sup> T. Lenarduzzi, art. cit.

<sup>217</sup> C. Magris, “Biografía..”, p. 75.

*Dietario voluble*, volumen que reúne los cuadernos de notas personales de Vila-Matas de 2005 a 2008, el catalán llegaba a una conclusión semejante respecto a su obra: “[a]spiro a que alguien descubra que he perseguido siempre mi originalidad en la asimilación de otras máscaras, de otras voces”.<sup>218</sup> Esas máscaras que utiliza el escritor no sólo refieren al préstamo de historias de otros autores, también implican su propio desdoblamiento en *otro*, es decir, la adopción de una identidad construida, que parece que se asemejan a la suya, por medio de estrategias autoficcionales. Ese *otro* autofictivo responde a un nuevo pacto ambiguo, como le denomina Alberca.<sup>219</sup> Aunque eventualmente acepte la convención autoficcional, en un primer momento, el lector avezado sonreirá cuando identifique a Vila-Matas detrás de sus personajes por las similitudes que guardan con la biografía del propio autor, como si fuera un actor al que el espectador reconoce mientras representa un papel en una nueva obra.

La identificación de Vilnius, Lancastre y el narrador de *Aire de Dylan* como máscaras de Vila-Matas permiten pensar la escritura autofictiva como un espacio cargado de estructuras dramáticas dignas de un análisis detallado que, por motivos temáticos, no forma parte del presente trabajo. Sin embargo, vale la pena hacer algunas aclaraciones respecto a las máscaras autofictivas que propone esta novela porque son ejemplos de la fusión del género dramático con la autoficción.

Bien podría decirse que la caracterización del narrador como el yo autofictivo de Vila-Matas es casi directa. Sin embargo, sería erróneo pensar que es su única máscara: el catalán se desdoblará en cada uno de los personajes principales masculinos en algún momento del relato. Pozuelos advirtió que esta obra es una suerte de “espejo en el que

---

<sup>218</sup> Enrique Vila-Matas, *Dietario voluble*, Madrid, Anagrama, 2008, p. 225.

<sup>219</sup> Cf. M. Alberca, *op. cit.*

mira el escritor protagonista que, según veremos enseguida, contiene en su perfil biográfico suficientes datos para que lo entendamos como una figuración de Enrique Vila-Matas”.<sup>220</sup> Esta “figuración”, como le nombra Pozuelos, es tan sólo una primera identificación del personaje con el autor, pero mediada por el espejo deformante de la autoficción, para seguir con la metáfora especular.

En *El pacto ambiguo*, Manuel Alberca apunta que el autor “[o]stenta el privilegio de poder clonar tantos dobles y de disfrutar de tantas vidas como le plazca, sin arrostrar las molestias o perturbaciones que en la realidad una imposición de cambio identitario conlleva”.<sup>221</sup> Vila-Matas conoce a la perfección esta cualidad de la literatura y, en casi toda su obra, juega a ser *otro* siendo él mismo. En *Aire de Dylan*, este afán enigmático de esconderse mientras se exhibe surge cuando el catalán resguarda sus secretos tras el narrador, ese personaje que creó de sí mismo. Al mismo tiempo, es una manera de distanciarse de su obra, que guarda similitudes con la del desaparecido Lancaster. Vila-Matas se adueña de otra máscara para dar pie a una reflexión irónica acerca de sus propios artificios literarios, que incluso él mismo ha llegado admitir:

la novela monta un escenario de ficción para que dentro de él ejerza yo mismo como crítico literario, esta vez dirigiendo la mirada sobre mi propia obra, no sólo para saludarla cordialmente, sino también para interrogarla y ponerla en cuestión en mil y un aspectos. En *Aire de Dylan*, reviso sin demasiadas contemplaciones mi obra. Tal vez buscando que eso me permita seguir adelante en la búsqueda de una suprema autenticidad que se ha convertido en una obsesión mía en los últimos tiempos.<sup>222</sup>

Con esta autocrítica, la sonrisa del escritor se multiplica en un laberinto de espejos, puesto que sus desfachatados personajes siguen siendo máscaras tragicómicas de sí mismo en un

---

<sup>220</sup> J. Pozuelo, art. cit., p. 212.

<sup>221</sup> M. Alberca, *op. cit.*, p. 30.

<sup>222</sup> Enrique Vila Matas, *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2013, p. 207.

texto que reproduce lo que crítica. La *mise en abyme* autofictiva adquiere un tono dramático con la aparición de estos personajes entre autofictivos y hamletianos.

La máscara más evidente de Vila-Matas es la del narrador, quien es un escritor profesional que busca el mutismo después de una extensa obra. Sin embargo, encuentra que la mejor forma para darle fin a su producción literaria es aceptar la propuesta de Vilnius y Débora de escribir la autobiografía apócrifa de Juan Lancastre: “confiaba mucho [en escribir esa obra] porque me parecía idónea para mí, como caída del cielo o caída de Hamlet, ya que iba a permitirme aportar un contrapunto y un cierre mordaz a toda mi obra, una visión irónica sobre mi desmesurada producción literaria” (AD, p. 322).

El narrador también se siente impelido a escribir ese libro para poder continuar en contacto con Vilnius y Débora, ya que pronto descubre que tiene ante sí el desafío de un nuevo proyecto autoficcional con tintes hamletianos. Además, le emociona el hecho de que con la ‘autobiografía’ podría ejercer la crítica a la obra ajena desde la comodidad del anonimato, puesto que sería una obra muy autocrítica que, como es lógico, estaría firmada por el desaparecido Lancastre: “podía intentar escribir mi libro más libre: un viaje crítico, satírico, no exento de humor y de compasión, al corazón mismo de la tan dudosa grandeza del arte contemporáneo” (AD, p. 267). Vila-Matas encuentra la manera de cuestionar su obra y la de sus contemporáneos con este disfraz hecho a la medida. Aunque también lo hará en el personaje de Lancastre y el de Vilnius.

Vila-Matas ‘enmascara’ su propia producción literaria con la obra de Lancastre para exponer algunas reflexiones acerca de lo que dice la crítica sobre su obra. Situación que le permite dar su propia lectura acerca de cómo ha sido leído por la crítica. Por si fuera poco, Vila-Matas encuentra en Vilnius a una “figuración” de su propia juventud, ya que

ambos personajes comparten una carrera poco exitosa en el mundo del cine y algunos otros rasgos biográficos que los acercan. En la presentación de la novela en la librería Bernat, Vila-Matas explicó que el nombre “Vilnius” viene de un juego de palabras entre su apellido y el sonido fonético de la palabra inglesa “news”. Este apelativo fue un invento de su amigo Eduardo Lago a raíz de los correos que le enviaba el autor de *Bartleby y compañía*, en lo cuales le informaba las noticias locales de Barcelona.<sup>223</sup> Cabe decir que Lago también aparece como personaje incidental en la novela con su nombre real.

Ahora bien, la *mise en abyme* continúa dentro de la novela cuando un personaje decide representar a otro. Vilnius, Lancastre y el narrador optan por la identidad múltiple y se enmascaran cada que se los permite el relato. El enredo inicia cuando el narrador confiesa que la ‘autobiografía’ de Lancastre podría ser una fuga de los problemas que lo aquejaban en ese momento: “[t]enía, además, la impresión de que ponerme en la piel de otro me iba a ayudar a relajarme. «Nada tranquiliza tanto como una máscara», me había dicho la noche anterior mi mujer, siempre tan comprensiva con mis problemas y con mis angustias y con mis intentos de aplazar la llegada rotunda de la vejez” (AD, p. 266). Por paradójico que parezca, el narrador asume que la adopción de la *máscara* de un muerto podrá librarlo momentáneamente de su miedo a envejecer, por lo que decide acallar el miedo a la muerte con una máscara mortuoria. Para el narrador, Lancastre se convierte en un disfraz hecho a la medida para criticarse a sí mismo y de esta manera poner fin a su carrera literaria con una sentencia. Al mismo tiempo, su miedo a la vejez se sosiega con la cercanía de esos jóvenes que lo confrontan por su modo de vida, mientras que mantienen una historia que identifica con personajes de la citada pieza shakesperiana.

---

<sup>223</sup> Presentación Aire de Dylan, de Enrique Vila-Matas - Librería +Bernat, <https://www.youtube.com/watch?v=r1ENCRRAV6c> Consultado el 4 de noviembre de 2018.



Una vez más aparecen estas *mises en abyme* en la estructura interna de la novela, el yo autofictivo cobra menor relevancia, puesto que la mezcla de géneros se vuelve el centro del relato. El enmascaramiento tiene un dejo de castigo y venganza, ya que el narrador supone que encarnar la identidad de otro escritor le permitirá ejercer una autocrítica punzante acerca de su propia obra, a la vez que podrá denostar el trabajo ajeno de su colega ocultándose detrás del nombre de éste: “en lugar de consultar horóscopos, me haría mucho bien ponerme a escribir con una máscara y azotarme con saña, con el placer añadido de destrozar de paso a un escritor superior a mí y antiguo competidor en el oficio de las letras” (AD, p. 266). El anonimato que brinda la máscara le permitiría un espacio de libertad creativa que nunca había experimentado. El engaño se convierte en un terreno de creación promisorio, ya que representar a otro aparentemente lo liberaría de responsabilidades y se revelarían las más oscuras pasiones humanas, como sucede en el teatro.

La *mise en scène*, aquella en donde el narrador representará a Juan Lancastre, se vuelve una *mise en abyme*, ya que termina siendo la re-escritura parcial de una biografía que se asemeja a la suya, pero que no llega a ocupar la parte central del relato. El narrador realmente estará ocupado en reescribir *Hamlet* desde una perspectiva muy particular, puesto que sus personajes serán catalanes del siglo XXI que deambulan en el mismo barrio en el que habita Vila-Matas. Además, al ser una novela en primera persona, el narrador será adaptador, autor y actor al mismo tiempo, lo que le permite estar dentro y fuera de la obra. Este efecto también se extrapola a la estructura de la novela misma, puesto que la obra que el lector de *Aire de Dylan* lee es aquella que el narrador escribió, sin que ésta

llegue a ser la ‘autobiografía’ del padre de Vilnius y se asemeje más a un diario o cuadernos de notas.

Como mencioné antes, Juan Lancaster es otra máscara de Vila-Matas. Hay varias pistas que llevan a suponerlo: una de ellas es que ambos escritores comparten como tema central de su obra la identidad múltiple o fragmentada. Juan Lancaster señalaba que había encontrado en dicha multiplicidad la anhelada autenticidad, por lo que se justificaba en las entrevistas diciendo: “[s]i Dios no tiene unidad, cómo voy a tenerla yo” (*AD*, p. 46). Según lo que cuenta Vilnius en una de sus representaciones, Lancaster “fue un hombre que creyó siempre tener muchas personalidades y no una sola. Y todo porque quería sentirse un hombre dividido, un hombre de nuestro tiempo” (*AD*, p. 46). El joven cuestiona el regodeo de su padre antes la supuesta “modernidad” de su obra, puesto que le parece excesivo el empeño que tenía en ser “posmoderno”. Vilnius deja entrever la posibilidad de que la necesidad de su padre de ser muchos individuos a la vez fue tan sólo un mecanismo para eludir la responsabilidad de ser él mismo. Sin embargo, con esta afirmación, el joven deja a un lado el componente de ficción que acompaña el enmascaramiento, mismo que sucede cuando actor cambia constantemente de personaje.

Otra de las pistas que conducen a pensar que Lancaster es otra máscara de Vila-Matas es el tipo de críticas que ambos han recibido por sus obras. El lector se entera de las invectivas en contra del primero por medio del propio Vilnius, quien es uno de los principales detractores de su padre. El joven aspirante a cineasta adopta una actitud reaccionaria y se rebela en contra de los supuestos postulados modernos de Lancaster, quien se encontraba constantemente enajenado en su inagotable búsqueda por lo nuevo. Descrito por su viuda, Laura Verás, como “un trabajador nato, que sabía sacar partido de

su esfuerzo” (AD, p. 49), Lancastre buscó el nicho que esperaba en un grupo apasionado de lectores e, incluso, sacó partido de su avasallante modernidad al grado de que “siempre conectó con las nuevas generaciones” (AD, p. 49). La fama actual de Vila-Matas también se reserva a un círculo de lectores muy específico, particularmente de generaciones recientes. El autor de *Kassel no invita a la lógica* comparte la preocupación por la tecnología, el arte contemporáneo y, en general, por lo novedoso. Uno de sus proyectos más puntuales es la recopilación de su trabajo en una página web que alimenta continuamente con material diverso: reseñas, fotografías, críticas, artículos de opinión, trabajos acerca de su obra y otros materiales, que lo acerca a la idea de obra total por la que ha trabajado buena parte de su vida.<sup>224</sup>

El vacío que produce la carencia de certezas en los personajes de *Aire de Dylan* los lleva a cuestionarse acerca de quiénes son en realidad y quiénes podrían llegar a ser. Gradualmente, dejan de ser personajes novelescos y se convierten en seres dramáticos, hamletianos. Así como avanza la historia, estos caracteres sufrirán otras transformaciones, puesto que, incluso, intercambiaran de identidad: Vilnius se parecerá cada más a su padre y a su madre, aunque su historia originalmente es la de Hamlet. Pozuelos nombra a este juego como una “poética del personaje mutante”, pero más que mutar, los personajes se disfrazan, se enmascaran y representan a otros, como los actores de una compañía teatral, cuyos roles nunca están fijos. Las *máscaras* que adoptan los personajes pueden cambiar continuamente, por lo que los límites entre los géneros se difuminan. Esta situación recuerda a *Miscast o Ha llegado la señora Marquesa*, la única obra teatral de Salvador Elizondo, en donde la identidad de los histriones es siempre variable, puesto que

---

<sup>224</sup> Página web autoral, <http://www.enriquevilamatas.com/>, consultado el 4 de noviembre de 2018.

interpretan más de un rol, es decir, “[l]os personajes no representan las virtudes o los vicios: representan nada más el papel de actores que representan un drama; nombres que generan palabras...”.<sup>225</sup> El juego metateatral de la obra de Elizondo termina cuando los personajes entienden que la actuación es tan sólo un juego de ambigüedades.

Los personajes principales de *Aire de Dylan* son una reescritura del cuadro de personajes hamletiano: Débora es una versión renovada de Ofelia, Laura Verás lo es de la reina Gertrudis, Claudio Arístides Maxwell de su homónimo, el rey Claudio, también aparecen Guildenstern y Rosencratz como meras exaltaciones dramáticas. Las máscaras shakespearianas de cada uno de ellos se muestran cuando Vilnius escucha la voz de su padre, emulando la escena shakespeariana. Todos los personajes de la novela paulatinamente dejan de ser quienes eran para revelar aquella otra identidad dramática, mejor dicho, hamletiana, que será la que dé pie a la trama. De modo que los personajes novelescos se vuelven personajes dramáticos en esta *mise en abyme* intergenérica.

El apellido de Juan y Vilnius Lancastre también esconde otra referencia shakesperiana, puesto que recuerda a la tetralogía Lancaster,<sup>226</sup> conformada por las obras *Ricardo II*, *Enrique IV* parte I, *Enrique IV* parte 2 y *Enrique V* del autor isabelino; aunque, por otro lado, hay otra referencia al cine norteamericano, ya que estos personajes comparten el apellido con el actor Burt Lancaster, como se señala en la novela cuando otros lectores se burlan de los fanáticos de Juan Lancastre apodándolos con el nombre “el grupo de los Burt Lancaster” (*AD*, p. 115).

---

<sup>225</sup> S. Elizondo, *op. cit.*, p. 17.

<sup>226</sup> Como dato curioso, los aviones que bombardearon Königsberg en la Segunda Guerra Mundial también llevaban este apellido.

La Ofelia de *Aire de Dylan*, más que un personaje trágico como su contraparte shakespeariana, es una mujer fatal que enamora a los dos Lancastre. También será ella la que desencadene buena parte de la trama, pues es quien sugiere que se escriban las memorias de su examante. Además, la joven participa activamente tanto en la representación “Teatro de ratonera” como en las averiguaciones de Vilnius para descubrir a los asesinos de Juan Lancastre. Débora Zimmerman es una mallorquina de padre americano que, junto con su novio, representa el espíritu *infrave* que el narrador atribuye a las nuevas generaciones. Al igual que Vilnius, este personaje también es una máscara de Bob Dylan no sólo por su *infrave*, sino porque hay un indicio que la aproxima directamente al músico, ya que ambos comparten el mismo apellido. Débora lo revela en el siguiente diálogo con reminiscencias dramáticas:

—Perdona pero ¿cómo ha dicho Vilnius que te llamas? —le preguntó. —Débora Zimmerman, al servicio del rey muerto y también del rey puesto. ¿Sabéis que Bob Dylan se llama en realidad Robert Allen Zimmerman? Quizás seamos parientes él y yo. Bueno, llamadme sólo Débora. O como queráis. Un nombre no da nunca ninguna pista importante sobre quien lo lleva (*AD*, p. 187).

La respuesta de la joven es contradictoria, ya que, si como ella asegura, el nombre no da pistas importantes, el parentesco del que se ufana carecería de sentido. La caracterización física de este personaje femenino se da a partir de pistas cinematográficas, puesto que, según Vilnius, se parece a Veronica Lake, mientras que el narrador le encuentra una similitud mayor con Scarlett Johanson (*AD*, p. 42). Maxwell presenta a Débora con Vilnius en una tertulia semanal que el experto en cine dirige en el hotel Avenida Palace. En uno de sus soliloquios, el joven Lancastre la describe como sigue:

[era] una joven rubia, de poca estatura, muy bien proporcionada de cuerpo, una chica de mi edad, una versión en miniatura de Veronica Lake, pero sin que el mechón de pelo llegara a cubrir su ojo derecho. Según cómo uno la mirara, la muchacha parecía ser sólo una gran cabellera espectacular, como si su rubia

melena fuera el centro mismo de su físico, pero, si se la miraba con mayor detenimiento, se veía que ella era mucho más que ese primer efecto de la cabellera rubia. La chica, extraña y nerviosa, con un bello toque anticuado, parecía tener prisa por salir a la calle. Yo le lancé una mirada de pretenciosos aires seductores, pero no logré nada, tan sólo la indiferencia de la chica. (*AD*, p. 42).

La primera impresión que la chica causa en Vilnius lo trastoca, debido a que la atracción que siente hacia esta joven cobra un cariz perturbador cuando la compara con una de las figuras más significativas en su vida: “[l]a rubia, que tenía en sus ojos azules una mirada muy poderosa, me recordó de pronto, salvando todas las diferencias, la mirada terrible (ojos verdes en ese caso) de mi madre” (*AD*, p. 43). Justamente otra de las máscaras de Débora será la de Laura Verás, puesto que ambas comparten la belleza física y cierta despreocupación ante el qué dirán.

El parecido físico que Vilnius encuentra entre estas dos mujeres pudiera tener origen en la herencia de los recuerdos de su padre. De ahí que el sugerido complejo de Edipo tome fuerza cuando el joven visite a su madre:

[e]ra como si, incluida en el mismo embalaje de la memoria que iba heredando a ráfagas, hubiera viajado hacia mí la pulsión sexual que mi padre no había dejado nunca de sentir ante aquella atractiva señora.

¡Pero si era mi madre!

Por momentos me sentí en la piel de mi padre y fue, por supuesto, incómodo. Jamás había sido yo incestuoso y de pronto aquel ardor sexual me dejaba sin el control de mi propia personalidad (*AD*, p. 47).

La identidad de su padre aparece de una manera trastornada cuando el deseo irrumpe sin importar los vínculos consanguíneos. Vilnius deja de ser él mismo por unos momentos, puesto que la atracción pasajera que siente hacia su madre contrasta con la repulsión con la que continuamente se refiere a ella: “decidí ir a ver al monstruo al que en otras épocas y en cientos de ocasiones diferentes —tan lejanas todas que ya casi no las recordaba— llamé mamá” (*AD*, p. 44).

La temida Laura Verás destaca por su belleza, pero también por tener un carácter implacable. El narrador la describe como sigue: “madrileña de muy buen ver, que fue de joven a vivir a Barcelona y pronto alcanzó en esa ciudad, tanto en los círculos universitarios como luego en los noctámbulos, fama de pérfida, de mujer fatal; fama que amplió cuando trabajó en una agencia literaria, donde causó estragos en todos los sentidos” (AD, p. 20). Esta breve presentación justifica el comportamiento de Laura en las distintas escenas en las que aparece. Su crueldad cobrará fuerza cuando la *máscara* de la reina Gertrudis salga a relucir y no dude en confesar su crimen:

[p]uedo imaginar a tu padre en los últimos segundos de su asfixia, le dijo Laura a Vilnius, puedo casi percibirle viéndose caminar por el otro mundo, por una arena ardiente en dirección a una ola azul, azul, Qué felicidad da ese color, debió de pensar. Nunca creí que había un azul tan azul. ¡Qué gran embrollo ha sido mi vida! ¡Y qué final tan poco desahogado! Ahora lo sé todo, llega para mí solo una ola azul, muy azul, que viene a ahogarme. Ahí está, ya no respiro.

Siguió una carcajada terrorífica de Laura Verás. Se había hecho gracia a sí misma imaginando el asesinato de su marido y jugando quizás con el azul de los ojos de Débora (AD, p. 242).

La caracterización negativa de Laura Verás parece desmedida, puesto que este personaje, al finalizar la novela, ostenta abiertamente su *vis cómica*, que apareció de manera velada en toda la novela. La maldad de la madre de Vilnius puede resultar recalitrante y caricaturesca al inicio, aunque pronto se descubre que más bien es una exageración propia del personaje. En la escena en la que confiesa el crimen, el narrador se convierte en omnisciente y, con esto, desnuda uno de los modelos en los que se basó: “[s]u risotada pretendía parecer despiadada, pero a Vilnius le sonó impostada, como salida, por decirlo de algún modo, de la serie *La familia Monster*, aquellas criaturas de películas de terror cómico de la televisión” (AD, p. 242) La monstruosidad de Laura Verás es tan falsa como un decorado de televisión de los setenta. Esta referencia a la cultura pop

actualiza dramáticamente al personaje de la reina Gertrudis y lo ridiculiza al denostar el horror exorbitante que pretende demostrar.

Aunque en un inicio pudiera parecer que la comicidad de este personaje está escrita en tonos fársicos, en realidad sus raíces dramáticas son otras. El narrador revela el género al que se adscribe en un enunciado ambivalente: “[l]a tan temible Laura Verás, tal como había detectado su hijo, tenía un componente muy cómico en su monstruosidad de astracán” (AD, p. 305). Esta frase aparentemente anodina guarda la clave con la que debe leerse este personaje, puesto que la palabra “astracán” tiene al menos dos significados: en uno de ellos puede referirse a un tipo de piel de cordero muy rizada, por lo que se insinuaría que, pese a su belleza, Laura Verás es, en realidad, un “lobo con piel de oveja”.

Sin embargo, hay otra acepción que oculta un referente al mundo teatral: el astracán, también conocido como astracanada, fue un subgénero teatral cómico muy popular en España en la primera mitad del siglo XX. Creado a raíz de la crisis de los sainetes, el astracán se basaba en fórmulas cómicas muy bien delimitadas, cuya historia se supeditaba al chiste, por lo que poco importaba su calidad literaria o la solidez de la trama, por ello se volvió un lugar común decir que era un teatro sin alma envuelto en la carcajada forzada.<sup>227</sup> Para lograr este efecto, los autores de astracanes ponían particular atención en los juegos de palabras, tipificaciones del habla popular, retruécanos, equívocos, falsillas sentimentales y el uso de nombres propios con significados ocultos que facilitan el humor.<sup>228</sup>

Dada la precisión de orfebre con la que Vila-Matas construye sus relatos, es muy probable que haya sido intencional la aparición subrepticia de este subgénero teatral

---

<sup>227</sup> Cf. Enrique Gallud Jardiel, *Pedro Muñoz. Seca y el astracán*, Madrid, RESAD – Fundamentos, 2013.

<sup>228</sup> Ricardo de la Fuente Ballesteros, “En torno al astracán”, *Ínsula*, (1985) 9, pp. 34-6.



precisamente en una frase ambigua. Los juegos de palabras se mantienen incluso con el nombre de la madre de Vilnius, ya que éste suele ir acompañado de una expresión que preconiza su destino: “«Laura Verás, irás y no volverás», decía una leyenda de entonces, que advertía a los hombres de la condición de serpiente infinitamente peligrosa de aquella mujer”. (AD, p. 20). La frase que acompaña al apelativo tiene otro intertexto oculto, puesto que es el título de un poema (y un poemario) de José Emilio Pacheco. Los cuatro versos de “Irás y no volverás” recogen una verdad heraclitiana que se revela a manera de sentencia: “A todas partes / vamos para no volver. / Estamos por vez última / donde quiera”.<sup>229</sup> La volatilidad del instante es una transfiguración de la *infralevedad*, tema central de la novela. En una conferencia en la Biblioteca Nacional de Madrid, Vila Matas explicaba que “*Aire de Dylan* busca en el interior del momento, busca describir la escena, el aire de nuestro tiempo, la fragancia de lo efímero, la belleza del instante, su volatilidad y su precariedad”.<sup>230</sup>

El otro personaje antagónico, Claudio Arístides Maxwell, también es un villano con pocos matices, puesto que sólo se conocen los aspectos negativos de su carácter. Aunque en un inicio se presenta como amigo del viejo Lancastre, poco después se sabe que Max es el amante de Laura Verás. La caracterización de este personaje es múltiple: por un lado, alude a referentes cinematográficos debido a su profesión; por otro, refiere a un personaje real de la vida cultural de Barcelona contemporánea. Además, cuenta con la referencia directa al rey hamletiano homónimo. Cabe decir que éste es el único personaje que conserva el nombre de la obra shakespeariana, aunque generalmente se le denomina por su segundo nombre.

---

<sup>229</sup> José Emilio Pacheco, “Irás y no volverás”, en *Irás y no volverás*, México, Era, 1985, p. 99.

<sup>230</sup> E. Vila-Matas, *Fuera de aquí...*, p. 220.

La descripción de Max da cuenta de todos los referentes antes señalados: “[...] hombre muy corpulento, imponentemente alto, con cara de gánster del Chicago de los años veinte y voz de auténtico celuloide en blanco y negro. El hombre que, junto a Javier Coma y Román Gubern, siempre supo todo sobre el cine norteamericano” (AD, p. 39). Aunado a esto, se destaca su “grosería innata, crueldad y estupidez” (AD, p. 306) en el momento en que se revela como cómplice del asesinato de Lancaster. En la presentación de la novela en la librería Bernat, Vila-Matas admitió que basó el personaje de Claudio en su amigo Javier Coma, mencionado en el fragmento anterior.<sup>231</sup>

En esta misma presentación, el barcelonés comentó que la gestación de la novela empezó cuando él mismo, al igual que Vilnius, decidió recurrir a Coma para averiguar el origen de la frase “cuando oscurece, todos necesitamos a alguien” que aparece en la película *Tres camaradas* de Frank Borzage (*Three Comrades*, 1938). Vila-Matas explica en esta charla que, como Vilnius, en un inicio consideraba que la autoría de la frase podría ser de la autoría de Francis Scott Fitzgerald, uno de los guionistas.<sup>232</sup> Sin embargo, en realidad la aclaración acerca de la autoría misma era completamente fútil, puesto que fuera la que fuere la respuesta, la frase sería el como motor de arranque de la novela. La *mise en abyme* vuelve en círculos entre el cine y la literatura con un personaje icónico de la cultura norteamericana mientras resuena el eco del cine de la época de oro de Hollywood, uno de los placeres de Vila-Matas.

Otro personaje basado en la vida cultural de Barcelona es Montse, dueña de la librería Bernat, donde se llevó a cabo la *mise en scène* del “Teatro de ratonera” de Vilnius,

---

<sup>231</sup> Presentación Aire de Dylan, de Enrique Vila-Matas - Librería +Bernat, <https://www.youtube.com/watch?v=r1ENCRRAV6c> Consultado el 4 de noviembre de 2018.

<sup>232</sup> *Loc. cit.*

en el plano de la ficción, y la presentación de *Aire de Dylan*, en el plano de lo real. El narrador no sólo destaca la belleza de la librería, sino que admira otros rasgos de carácter que la distinguen de los demás personajes:

[n]o parecía que se hubiera contaminado de las ruindades que continuamente asaltan nuestra vida cotidiana. Iba a cumplir pronto los cincuenta años y nunca había sido fácil lograr verla de mal humor. Desde su silla de ruedas había desplegado siempre una importante energía y contagiaba un ánimo que personas con más suerte en la vida no querían o no sabían transmitir: espíritu de ir hacia delante y una forma muy sabia de saber estar en la vida. Quizás en parte por esto, Montse era el corazón del barrio, el centro por donde tenía que pasar toda historia que ocurriera en él (*AD*, p. 114-5).

Montse invita a Vilnius a dar una charla acerca de su padre en el “Club de interrumpidores” que se reúne cada semana en su librería. Cabe decir que realmente existe en esta librería un grupo de seguidores de Vila-Matas. La *mise en abyme* de la autoficción en el ‘teatro de la vida’ se representa por medio de la aparición de la librería, ya que funge como un ‘personaje puente’ que enlaza de manera directa la ficción con la vida. También, en un juego irónico, es el único personaje de la novela que pareciera que *sabe* vivir, pese a sus limitaciones físicas.

La trama autofictiva sigue tejiéndose con otro personaje que se presenta con su nombre de pila. Pozuelo explica que “[e]n la novela aparece representado otro personaje real, Mario Gas, conocido director teatral amigo del narrador, quien le invita a dar el salto al teatro, consciente quizá de la continua teatralización llevada a cabo en sus escenas (en la ponencia de Vilnius y sus interrupciones, sin ir más lejos)”.<sup>233</sup> Mario Gas fue compañero de Vila-Matas en la revista de cine *Fotogramas*, a fines de los años sesenta.

---

<sup>233</sup> J. M. Pozuelo, art. cit., p. 216.

Posteriormente, dirigió el teatro Español de Madrid entre 2004 y 2012.<sup>234</sup> En *Aire de Dylan*, el personaje Mario Gas llama por teléfono al narrador para conminarle a que escriba una obra, no como un encargo personal o para la institución que dirige, sólo como una provocación después de una carrera literaria dedicada a la narrativa. El narrador parece que había olvidado esta propuesta hasta que conoce a Vilnius y decide tomar en serio la iniciativa. Aunque ni el narrador ni Vila-Matas escriben una pieza dramática como tal, los mecanismos teatrales que aparecen en el relato incentivan la aparición de la primera novela dramática de ambos.

De vuelta al terreno teatral, hay un par de personajes hamletianos en *Aire de Dylan* que, aunque no aparecen directamente, refuerzan la trama y agregan complejidad a la historia: una mañana Shekhar, el encargado del hotel donde viven Débora y Vilnius, les informa que Rosencrá y Guildestén trataron de comunicarse con ellos e insistieron en que el recepcionista anotara sus nombres. Después de la duda inicial sobre quiénes podrían ser estos personajes, Vilnius descubre en el buscador de internet que los nombres referían a una mala transcripción de Rosencrantz y Guildenstern, amigos de infancia del príncipe Hamlet. En la obra de Shakespeare, la reina Gertrudis pide que estos personajes vayan a Elsinor para averiguar el mal que aqueja a su hijo. En la de Vila-Matas, sólo sirven como una referencia dramática que ayuda a desencadenar el resto de la historia. El narrador explica la aparición de estos personajes en *Hamlet* para que el lector establezca la analogía con la historia barcelonesa:

funcionaban como una especie de resorte para la decisión del príncipe de llevar a cabo su venganza. En un momento determinado, Hamlet descubría que habían sido enviados por su madre y por el rey Claudio y no dudaba en acabar con ellos. Y al hacerlo —Hamlet había matado ya, sin premeditación, a Polonio y no se había

---

<sup>234</sup> “Mario Gas”, [http://www.españacultura.es/es/artistas\\_creadores/mario\\_gas.html](http://www.españacultura.es/es/artistas_creadores/mario_gas.html), consultado el 14 de marzo de 2019.

arrepentido del crimen—, comenzaba a cogerle gusto al asesinato y dejaba de contemplar con dudas y extrañeza la posibilidad de vengar violentamente la muerte de su padre (*AD*, p. 236).

El narrador considera que Hamlet es un hombre despiadado que tan sólo busca un pretexto para vengar la muerte de su padre. La trama se desencadena cuando el príncipe descubre el montaje que armaron la reina y su tío al traer a sus amigos de la infancia para averiguar qué estaba tramando. Aunque Vilnius jamás tomará partido por el asesinato, a raíz de la llamada de estos personajes trama el “Teatro de la ratonera”. El joven cineasta sospecha que su madre es quién está detrás de esa llamada, por lo que decide enfrentarla. Tal confrontación no pasará de un evento frustrado que ocasiona más pesar en el joven que en su madre. La seriedad y el peso de los personajes shakespearianos, en *Aire de Dylan*, se desvanecen con la *infralevedad* de Vilnius y Débora. La tragicomedia isabelina termina siendo un astracán catalán del siglo XXI.

### Un Hamlet con un aire de Bob Dylan

Aunque los personajes de *Aire de Dylan* son bastante lineales en sus motivaciones y deseos, su complejidad radica en que sus caracterizaciones suelen ser múltiples, es decir, se desdoblan, por lo que aluden a personajes de diversos géneros. Al ser el protagonista, Vilnius es el personaje que conglera más referencias: por un lado, es una máscara de un Vila-Matas joven, por otro, es Hamlet. No obstante, ahí no terminan las referencias, ya que los otros personajes lo identifican por igual con Bob Dylan, con Oblomov, con V. y con otras máscaras ficcionales de las que tratan las siguientes páginas. Por si fuera poco,

el hijo de Lancastre es una especie de actor inexpresivo que monta dos monólogos autofictivos en los que el narrador funciona como parte del público y la crítica, por lo que deja una crónica de sus interpretaciones.

Vilnius lleva la pesada carga de tener la sombra de un padre exitoso y, en cuanto éste se le aparece después de muerto, el joven se debate entre la presentación performática de los monólogos en los que narra su historia y la inacción como una respuesta ante el posible fracaso de sus proyectos. Este personaje se caracteriza a partir de varias tradiciones teatrales: al igual que su madre, Vilnius también tiene una deuda con el astracán, ya que se asemeja a un personaje infaltable de este subgénero: el fresco. Heredero del pícaro, pero sin su habilidad y malicia, esta máscara dramática oscila entre lo costumbrista y lo cómico. En la astracanada, el fresco suele ser el protagonista de la obra y se identifica por ser un personaje ocurrente que inventa realidades alternas, las cuales generalmente son descubiertas y ridiculizadas.<sup>235</sup>

En *Aire de Dylan*, el joven Lancastre tiene características del fresco. Incluso el nombre de la novela podría aludir de manera indirecta a este personaje. El inicio del enredo lo sugiere Vilnius cuando asegura que escucha la voz de su padre, de modo que esa ‘realidad alterna’ trastoca a los personajes que lo rodean. Aunque carece de una *vis cómica* convencional, el joven Lancastre tiene un toque de humor ácido, ya que, generalmente, su caracterización está mediada por la visión del narrador, por lo que la brecha generacional que los distancia resalta la extravagancia de sus actos.

La verosimilitud de su historia hamletiana se ridiculiza cuando confronta a Maxwell y a su madre, puesto que la supuesta búsqueda de justicia termina en una mera

---

<sup>235</sup> R. de la Fuente, art. cit.

parodia de la tragicomedia isabelina. En términos generales, podría decirse que el humor en *Aire de Dylan* se da a partir de la caracterización paródica y caricaturesca de los personajes shakespearianos. Quizá el contraste más evidente entre el sentido del humor del astracán y el de esta novela se puede notar en que la finalidad del primero es la carcajada, mientras que Vila-Matas apuesta por una “velada sonrisa manifiesta”,<sup>236</sup> según lo que expresa en la presentación de la novela.

Con su frescura de astracán, Vilnius es una reescritura paródica de un personaje clásico de Shakespeare. Al igual que el príncipe de Elsinor muchos siglos antes, este barcelonés del XXI se debate entre el actuar o el dejar de hacer, como en algún momento también lo hizo tanto el Bartleby de Melville y el Oblomov de Goncharov, personajes literarios que también son máscaras de Vilnius. El regreso a la tragedia que ansiaba Vila-Matas se desdibuja debido a la supuesta falta de carácter de las nuevas generaciones. Sin embargo, el cambio en el género del *Hamlet* shakespeariano tiene otros motivos, podría explicarse por la decadencia del género trágico, tema sobre el que reflexionó George Steiner en *La muerte de la tragedia*.

Escrita a principios de los años sesenta, esta obra teórica explica los eventos paradigmáticos del género trágico que, según el crítico, se ha ido desgastando paulatinamente. Steiner define “tragedia” como “la representación dramática o, dicho con más precisión, la plasmación dramática de una visión de la realidad en la que se asume que el hombre es un huésped inoportuno en el mundo”.<sup>237</sup> En este sentido, tanto Hamlet como Vilnius pueden considerarse personajes con un componente trágico, ya que en

---

<sup>236</sup> Presentación Aire de Dylan, de Enrique Vila-Matas - Librería +Bernat, <https://www.youtube.com/watch?v=r1ENCRRAV6c>, consultado el 4 de noviembre de 2018.

<sup>237</sup> George Steiner, “Prefacio”, en *La muerte de la tragedia*, trads. María Cándor y Enrique Luis Revol, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 12.

ambos se percibe una sensación de incomodidad con sus circunstancias, es decir, del *extrañamiento* ante el mundo que asola a los personajes trágicos. Según el parisino,

[I]as fuentes de este extrañamiento –el alemán *Unheimlichkeit* expresa el significado textual de «alguien a quien se echa fuera»– pueden ser diversas. Pueden ser las consecuencias literales o metafóricas de una «caída del hombre» o castigo primordial. Pueden estar situadas en alguna fatal ambición excesiva o automutilación inseparables de la naturaleza humana. En los casos más drásticos, el extrañamiento humano de un mundo hostil al hombre o la fatal intrusión en él pueden verse como la consecuencia de una malignidad y negación diabólica en la textura misma de las cosas (la enemistad de los dioses).<sup>238</sup>

Los personajes vilamatianos presentan el extrañamiento de los personajes trágicos, pero sus reacciones ante esta “caída del hombre” no son las del género trágico. El mundo hostil que oprime a Vilnius y a Débora los lleva a la inacción. El narrador también siente esta hostilidad y pretende reaccionar con el mutismo. Sin embargo, al pertenecer a otra generación y enfrentarse a esta historia digna del teatro clásico, se ve impelido a escribir su última novela que será aquella que leemos, continuando el juego especular.

Según Steiner, “[l]a tragedia quiere hacernos saber que hay en el hecho mismo de la existencia humana una provocación o una paradoja; nos relata que los propósitos humanos a veces van a contrapelo de inexplicables fuerzas destructivas que están «afuera», pero muy cerca”.<sup>239</sup> Vilnius decide afrontar de una manera *infrave* la pesada carga que representa vengar la muerte de su padre. Sin embargo, este Hamlet moderno da muchos rodeos para tomar la venganza en sus propias manos. Vilnius cuestiona el deseo de venganza y llega a desestimarlo, debido a la dureza con la que siempre lo trató su padre: “¿De qué deseaba él vengarse? / Todo ese nuevo orden de cosas podía ser en realidad tan sólo añoranza de mi mayor enemigo, al que, una vez muerto, le necesitaba: todo lo

---

<sup>238</sup> *Loc. cit.*

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 73.



contrario que en vida, que era un estorbo y alguien dedicado sistemáticamente a rebajar mi autoestima” (AD, p. 31). El amor filial, irrefutable en el *Hamlet* de Shakespeare, no es suficiente para este Hamlet del siglo XXI. La venganza se convierte sólo en un deseo del más allá, antes que en una forma de expiación del duelo de los deudos. De manera que el móvil de la tragedia original pierde sentido y se da un giro de tuerca en la historia.

En el prólogo que escribió casi tres décadas después de la aparición de la obra, Steiner vuelve sobre sus pasos al afirmar que las obras shakespearianas no son tragedias en el sentido clásico del término, exceptuando *El rey Lear* y *Timón de Atenas*. Según el teórico francés, más bien se circunscriben a los cánones de la tragicomedia, puesto que “los dramas de Shakespeare no son un renacimiento o una variante humanista del modelo trágico absoluto. Antes bien, son un rechazo de este modelo a la luz de unos criterios tragicómicos y «realistas»”.<sup>240</sup> *Aire de Dylan*, al igual que gran parte de las obras de Vila-Matas, también podría catalogarse como un rechazo a los modelos realistas de la novela, ya que presentan un tono paródico. En este sentido, Vila-Matas se ha declarado enemigo de los “reflejadores”, es decir, de “aquellos cuya naturaleza le lleva a reflejar el mundo como espejo”.<sup>241</sup> No se trata de la especularidad que predomina en la autoficción, sino de la función mimética que dominó el paradigma de las obras literarias durante varios siglos.

Tomando como base la versión original de *La muerte de la tragedia*, es decir, sin considerar el prólogo redactado *a posteriori*, Steiner utiliza como muestra del género trágico precisamente *Hamlet*. El crítico compara esta obra con la *Orestíada* y *Fedra*, tragedias que sirvieron para arraigar “nuestros hábitos espirituales” al grado de “que olvidamos cuán extraña y compleja noción es esta de representar la angustia privada en

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>241</sup> *Loc. cit.*

un escenario público”.<sup>242</sup> En *Aire de Dylan*, Vilnius escribe y actúa un par de monólogos acerca de los problemas que lo aquejan en torno a su padre. En ambas representaciones reescribe en primera persona la tragedia shakesperiana. En el “Teatro de ratonera” incluso escribe un papel para Débora, quien también forma parte de la representación, aunque sin acatar el texto previamente escrito y ensayado por los dos muchachos. Ambos performances constituyen reelaboraciones de fragmentos de la obra shakesperiana, un tipo de discurso que recuerda al monólogo dramático. Estas actuaciones dan lugar a que el teatro dentro de la novela funcione como una estrategia que da seguimiento a la trama, mientras que presenta una historia conocida en un ‘traje nuevo’, como el del emperador.

El joven Lancastre participa en un congreso al que había sido invitado su padre con un texto que titula “Teatro de realidad”. Vilnius inicia el monólogo con un sencillo “[m]i padre ha muerto y he venido yo en su lugar. Quisiera contarles lo que me ha ocurrido en estos últimos días” (*AD*, p. 25). El joven Lancastre expone su tragedia en San Gallen con la única ambición de fracasar. Sin embargo, tan sólo fracasa en su intento de fracasar y lo único que interrumpe su discurso son los problemas de audio y la deficiente traducción simultánea. En esta representación, el narrador, que funge como público, acentúa los gestos del ponente para dar cuenta de la gestualidad que impera en la escena: “[s]e detuvo Vilnius aquí un momento en su Teatro de realidad, como si ya se hubiera cansado de hablar” (*AD*, p. 27). La carga teatral de las participaciones de Vilnius en eventos públicos se constata no sólo por las acotaciones implícitas del soliloquio, también otros elementos dramáticos como los silencios o los gestos ayudan a que el lector conforme la atmósfera escénica.

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 11.

En la intención inicial de Vilnius hay una *mise en abyme*, ya que, de manera deliberada, pretende poner escena el fracaso en un congreso dedicado a este tema. El aspirante a cineasta sospecha que su historia no logrará conmover a nadie del público, por lo que se propone representar *in situ* el tema del congreso: “[e]l joven Vilnius, en el momento de comenzar a abordar su Teatro de realidad, soñaba con ir asistiendo al inconmensurable espectáculo de ver cómo su tragedia no importaba nada a los otros y su lectura acababa provocando la huida de todos los espectadores, de todos sin excepción” (AD, p. 21). Sin embargo, el narrador rompe con las expectativas del ponente al permanecer en la sala. Con ello empieza una relación de complicidad y cercanía entre este personaje y Vilnius. Esa amistad, que inicia de manera ríspida, se irá limando a raíz de una serie de encuentros que culminarán cuando Vilnius y Débora le pidan escribir las memorias apócrifas de Juan Lancastre y, con esto, se sume a la “sociedad infraleve” Aire de Dylan.<sup>243</sup>

El “Teatro de realidad” que Vilnius presenta en el congreso se asemeja a un monólogo dramático más que a una simple conferencia. Según el narrador que asiste a la lectura, parecía una “obra de teatro radiofónica” (AD, p. 16), aunque en realidad recuerda a una lectura en atril de un monólogo. Más adelante, este personaje continúa: “[e]ra teatro sin teatro porque todo lo que él nos fue leyendo se notaba perfectamente que eran hechos verdaderos y muy sentidos” (AD, p. 20). En esta frase hay un retruécano, puesto que con la expresión “teatro sin teatro” el narrador juega con dos acepciones del término, ya que, por un lado, se refiere a que el monólogo estaba basado en los avatares con tintes shakespearianos por los que atravesaba Vilnius y, por otro, toma en cuenta que el vocablo

---

<sup>243</sup> Este tipo de sociedad secreta ya había sido explorada por Vila-Matas en *Historia de la literatura portátil*.

suele ser usado como sinónimo de exageración. Además, hay un tercer sentido de la frase, puesto que recuerda a la expresión “teatro dentro del teatro”, que sería el nombre de la estrategia de la que se vale ese monólogo. En la novela, se reescribe una obra de teatro dentro del relato, es decir, es un “teatro sin teatro” porque es un *teatro dentro de la novela*.

Vilnius actualiza de manera dramática la extraña situación en que se encuentra luego de que una voz lo llama: “¿Hamlet? ¡Hamlet! ¿Había dicho Hamlet? ¡Eso sí que era ya una extravagancia! ¿Por qué ese cambio de Vilnius a Hamlet? ¿Qué pretendía ese «algo»?” (AD, p. 29). El muchacho se siente torturado por la aparición de esta voz, pero el enredo se acrecienta cuando hereda de repente los recuerdos del desaparecido Lancastre, a raíz de un golpe en la que cabeza. De pronto, sus deseos y sus recuerdos se mezclan con los de su padre y su memoria se puebla de imágenes que no reconoce como propias.

El título del monólogo “Teatro de realidad” recuerda al tópico del teatro como espejo de la realidad, que también se encuentra esbozado en *Hamlet*. El soliloquio con tintes hamletianos se construye a raíz del asombro que sobrecoge a Vilnius al notar el parecido de la realidad con la ficción: “le había dejado perplejo observar que un fragmento de su vida pudiera tener un aire tan parecido al de una historia de ficción, un aire sobre todo a pieza teatral con desenlace inesperado y telón abrupto” (AD, p. 17). La ‘realidad’ del personaje se trastoca cuando comienza a dudar acerca de la verdadera causa de muerte de su padre. Aquella voz que escucha constituye un indicio teatral que será el motor que guíe la novela. Al inicio, Vilnius se muestra incrédulo ante la aparición sobrenatural, por lo que busca una explicación racional que lo libre de la ficción dramática: “[q]uizás en realidad no he oído nada, pensé tratando de engañarme, quizás no he escuchado ni palabra

y esa voz o ese «algo» sólo responda a mi deseo de que mi padre ande todavía por la Tierra” (AD, p. 30). Su debate interno se representa en este soliloquio en el que lo único que fracasa es su intento por ‘teatralizar’ la realidad.

Vilnius se sorprende de que la casualidad lo haya llevado a ese congreso, puesto que recopiló durante años una serie de documentos que conformarían su Archivo General del Fracaso, material con el que trabajaría en su proyecto cinematográfico: “[a] veces — improvisó Vilnius de pronto, apartándose por unos minutos de sus papeles— me gusta imaginar que mi padre fue invitado a este congreso porque una fuerza oscura le susurró al señor Echèk [organizador del evento] que el hijo del gran Lancastre había elegido el fracaso como materia prima de su trabajo” (AD, p. 32). La gestualidad del discurso se marca entre guiones largos, tal como si fuera una acotación teatral. La narración se pausa de pronto para indicarle al lector los movimientos escénicos del intérprete e incluso se puntualiza el momento cuando éste se separa del libreto para darle cabida a una digresión. Su actuación cobra fuerza cuando Vilnius deja a un lado los papeles que tenía preparados en un gesto de espontaneidad, por lo que hay una pausa dramática que prepara al lector — que en ese momento adopta la función de espectador del soliloquio— para descubrir un secreto íntimo. Aquel “me gusta imaginar que mi padre...” dicho de manera casual es un mecanismo de actualización dramática que pone en relieve el momento presente de la enunciación a la vez que encauza la acción ficcional. Este mecanismo es un elemento fundamental de las piezas teatrales.

Vilnius reconoce con este soliloquio que la alusión a *Hamlet* es tan sólo una clave para encontrar las causas verdaderas de la muerte de su padre, con quien no llevaba una buena relación, al grado de considerarlo su mayor enemigo. Sin embargo, la voz de

ultratumba no es lo único que lo inquieta, su interés por develar misterios va más allá: fascinado por la figura del detective privado que aparece en las películas de Hollywood, Vilnius propone investigar si la frase “cuando oscurece, todos necesitamos a alguien”, que aparece en la película *Tres camaradas*, es de la autoría de Francis Scott Fitzgerald, uno de los guionistas de este filme, como mencioné anteriormente. Aquí se teje otra *mise en abyme* que tiene un doble referente: por un lado, la afición por el cine norteamericano de Vila-Matas y, por otro, hay un juego literario con el autor de *El gran Gatsby*. Aunque la frase atribuida a Fitzgerald es un *leitmotiv* en la novela, no es una referencia teatral, por lo que su análisis rebasa los objetivos de esta investigación.

Sin embargo, como señalé antes, hay otros intertextos que sirven para caracterizar a Vilnius. Hay uno que se encuentra un poco más velado, pero que también juega con el motivo de la máscara. Según el blog literario de Javier Avilés,<sup>244</sup> el tema de la autobiografía apócrifa es otro *mise en abyme*, ya que tiene como intertexto *La verdadera vida de Sebastián Knight*, de Vladimir Nabokov. Esta novela también versa sobre la escritura póstuma de la ‘autobiografía’ de un escritor recientemente fallecido de nombre Sebastián Knight. El encargado de esta empresa será su hermanastro, V., que apenas lo conoció. Con la nueva ‘autobiografía’, V. pretende limpiar el honor de su familiar, puesto que el agente literario de Knight publicó una biografía que, a su parecer, está plagada de mentiras.

La reescritura de un fragmento de la novela de Nabokov aparece en *Aire de Dylan* cuando el joven arroja las cenizas de Laura Verás al mar. Poco después, desde las

---

<sup>244</sup> Javier Avilés, “*Aire de Dylan*, de Enrique Vila-Matas”, <http://ellamentodeportnoy.blogspot.com/2012/04/aire-de-dylan-de-enrique-vila-matas.html>, consultado el 30 de junio de 2018.

profundidades del océano, surge una máscara imaginaria con el rostro de su madre que se adueña de la cara de Vilnius: “[p]or un momento fue como si la máscara de Laura se hubiera revuelto en un infierno de agua y adherido a la cara de su hijo y el parecido entre los dos no quisiera esfumarse. Soy Laura o Laura es yo, parecía decirse Vilnius, soy ella o ella es yo, o quizás ambos somos alguien que ninguno de los dos conoce” (AD, p. 323-4). En la traducción de Enrique Pezzoni de la novela de Nabokov, el fragmento es casi idéntico: “la máscara de Sebastián se adhiere a mi cara, el parecido no quiere esfumarse. Soy Sebastián o Sebastián es yo, o quizá ambos somos alguien que ninguno de los dos conoce”.<sup>245</sup> La máscara, símbolo por antonomasia del teatro, se incrusta en el rostro de quien la porta como metáfora de la contradicción que resulta de pensar en una identidad fija, es decir, el personaje, representado por la máscara, se aloja en el *actor*. Al encarnar a *otro*, el *enmascarado* descubre que el personaje que representa la máscara no era quien creía. Artificiosa, múltiple, ambigua, la identidad es un ente difícil de apresar sobre todo cuando se trata de ponerse en la piel ajena.

La pretendida originalidad de Vilnius choca constantemente con su identificación con otros personajes de la cultura pop y la literatura. Por ejemplo, Maxwell asegura que le habían dicho que Vilnius era un *enfant terrible*, “una combinación de Bob Dylan y Rimbaud y Lovecraft” (AD, p. 74). Mientras tanto, el narrador lo equipara con Oblomov, “personaje radicalmente gandul de una novela rusa, paradigma del no hacer nada” (AD, p. 16). Esta identificación la comparte el propio Vilnius, puesto que él mismo aspira a la inacción, ya que se considera de “esa clase de personas que tienen la costumbre de reposar antes de fatigarse” (AD, p. 33). Es paradójico que el narrador critique este tipo de

---

<sup>245</sup> Vladimir Nabokov, *La verdadera vida de Sebastián Knight*, trad. Enrique Pezoni, Barcelona, Anagrama, 1988, p. 123.

comportamiento, debido a que supuestamente desea dejar de escribir tanto como Vilnius quiere dejar de hacer, como todos Bartlebys vilamatianos. Más adelante, el narrador reconsidera su punto de vista y legitima de cierta forma la elección del muchacho: “[d]espués, cuando le traté algo más, supe por él mismo que aquel aire holgazán con ecos de Dylan era una simple treta y un gesto coherente con su convicción de que era mejor no actuar, ya que uno sólo podía sentirse verdaderamente bien cuando no intervenía en nada, porque así no fracasaba” (AD, p. 74). Oblomov y su pereza es tan sólo un disfraz momentáneo para reforzar la imagen de Vilnius como la del “indiferente al mundo por excelencia” (AD, p. 33).

Aunque la máscara que continuamente tratará de adueñarse de su rostro será la del músico que da título al libro, con quien incluso comparte los rasgos físicos, como señala el narrador en el siguiente fragmento: “su notable cabellera y la nariz y hasta su estatura eran idénticas a las de Bob Dylan” (AD, p. 19). Estas características le resultan incómodas al narrador, pero aún más desagradables le resultaban al viejo Lancastre, quien constantemente acosaba a su hijo para que fuera al peluquero a quitarse ese “aire a lo Dylan” que pesaba sobre él (AD, p. 255). El narrador relata el último encuentro entre Vilnius y su padre que precisamente versa sobre este tema:

—Sin esa cabellera —siguió diciéndole Lancastre— y con más ganas de trabajar y sin tanto miedo a competir, porque no me vas a engañar, tú tienes un miedo horrible a la competitividad... Sin tanta tontería y menos complejo de padre, podrías aspirar por fin a ser alguien en la vida. Te lo he dicho muchas veces, pero tú sigues en plan *Blowin' in the Wind*.

—Pero dejaría de ser yo mismo — se limitó a decir Vilnius. —¿Es que no lo ves? ¡Si ni siquiera eres tú mismo, sólo un plagio de la armónica de Bob Dylan! Porque pareces simplemente su armónica. ¿Adónde quieres ir así? Disfrazado de artista te harán caso, pero no más del que le hacen a un payaso. Por Dios, ¿adónde crees que vas? —Me gustaría que supieras que no voy. No voy ni de artista. Soy así. —Así de tonto. (AD, p. 270).



Las punzantes críticas del padre quizá se deban a que Lancastre siempre aspiró a ser tan versátil como el músico. En el “Teatro de realidad”, Vilnius señala las semejanzas y diferencias entre los tres personajes, al aclarar que su parecido sólo es físico y lo último que pretende es imitar a Dylan, ya que eso implicaría parecerse más a su padre. Paradójicamente, en la novela, su memoria se ve invadida por los recuerdos de este último y, por lo tanto, su grado de identificación con el viejo Lancastre es cada vez mayor.

Según el aspirante a cineasta, su padre tenía mucho más de Dylan que él mismo, ya que era especialista en transformarse con cada uno de sus libros, por lo que “consiguió que la gente lo adorara, sobre todo porque no sabían muy bien quién era y podían imaginarlo a su gusto” (AD, p. 45). A manera de ejemplo, Vilnius recurre a la multiplicidad de identidades que ha ido adoptando Dylan a lo largo del tiempo, por lo que asegura que este personaje no es uno, sino varios:

los Dylan son muchos hasta la fecha: el admirador de Woody Guthrie (que en el biopic *I'm Not There* es un niño negro), el cantante de protesta, el mesías electrificado, un músico convertido en creyente, un poeta andrógino que revolucionó el folk, el ermitaño doméstico, el gitano divorciado, el Oblomov que se encogía de hombros y al que nada le importaba durante los años ochenta y, finalmente y por encima de todos, el cowboy crepuscular de hoy en día cabalgando hacia no sabemos dónde. No ser encasillado, no ser reconocido bajo una fórmula, ése fue siempre el objetivo de mi padre, aunque a decir verdad no lo logró del todo. Aun así, dejó una cierta leyenda de haber sido muchos personajes (AD, p. 46).

Aunque faltó el membrete de poeta y premio Nobel, porque esta novela se publicó antes de que ganara este certamen, la enumeración de Vilnius recoge las máscaras del cantante para finalmente sugerir que su esencia es la del vacío. El muchacho señala que, ante la pregunta por su identidad, su padre y el músico bien podrían replicar la de Alias, personaje que Dylan encarnó en el western *Pat Garret y Billy the Kid*: “—¿Quién soy? Ésa es una buena pregunta” (AD, p. 154). Vilnius agrega que, en otra entrevista, Juan Lancastre

contestó a la misma pregunta con una nueva identidad literaria: “—¿Quién soy? Me llamo Pedro Páramo como todo el mundo. Mi familia es aire y yo soy mezcla de las voces y recuerdos de distintos vivos y muertos” (*AD*, p. 154). Con la referencia a este clásico de la literatura mexicana, Lancaster resume el argumento de la novela. Dylan y Rulfo encuentran que en el fondo todos, ya sea en la realidad o en la ficción, somos piedra y aire, porque al final “el arte es también escapar de lo que creen que eres o de lo que esperan de ti” (*AD*, p. 267).

#### 4. El texto dramático en la configuración novelesca: temas y estructuras

[...] el que mira ve dos veces, ve lo que está viendo y además es lo que está viendo o por lo menos podría serlo o querría serlo o querría no serlo, todas ellas maneras sumamente filosóficas y existenciales de situarse y de situar el mundo.

Julio Cortázar  
“Para una antropología de bolsillo”

##### 4.1 Elementos del teatro épico en *Los puentes de Königsberg*

###### Mecanismos del teatro narrativo en la novela dramática

Desde la antigüedad, el hecho teatral se considera una práctica política. En la introducción a la antología de *Teatro norteamericano contemporáneo*, Robert Porter afirma que “el teatro es la más social de las formas artísticas y, por lo tanto, la que recibe mayor influencia de la realidad política y social”.<sup>246</sup> En algunos casos, el teatro cumple la doble función de entretener y difundir un mensaje político mediante la inclusión de situaciones

---

<sup>246</sup> Robert Porter, “Introducción”, *Teatro norteamericano contemporáneo*, sel. David Olguín, México, Ediciones el Milagro / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Artes Escénicas, 1995, p. 10.

paradigmáticas que sirven para que el espectador reflexione o, al menos, pueda tomar perspectiva de su experiencia vital. Como escribió Cortázar, el espectador cumple con el papel de mirar la escena y, en cierto sentido, ser parte de la escena.

Antiguamente, era frecuente que se escenificaran mitos o dogmas con mensajes ideológicos dirigidos a un grupo social específico con fines políticos. Otra estrategia teatral muy usada es la representación de temas históricos para ejercer una crítica sobre alguna situación semejante en el presente. En la primera mitad del siglo XX, dos importantes dramaturgos alemanes, Edwin Piscator y Bertolt Brecht, refinaron esta táctica en pos de conseguir cambios sociales. Ambos consideraban que el teatro era un evento cultural destinado a las masas que marcaba la herencia literaria de un pueblo, por lo que proponía la adopción de un teatro comprometido como un medio para lograr la consciencia social. El público de Königsberg fue testigo de los primeros éxitos de Piscator, quien rápidamente se convirtió en director del Volksbühne, centro de educación sindical. En 1927, Piscator montó la adaptación de la novela *El buen soldado Švejk* del escritor checo Jaroslav Hašek, obra que relata la vida de un campesino que se enrola en la guerra y ahí descubre los sinsentidos que ésta conlleva. El soldado discurre entre parecer un idiota, un truhan, un cínico o un pícaro moderno.

Los montajes de Piscator influyeron de manera decisiva en la concepción teatral de Brecht. Años más tarde, Brecht escribió su propia adaptación de la novela checa que tituló *Schweyk en la Segunda Guerra Mundial*. Las piezas teatrales de Bertolt Brecht (1898-1956) buscaban que el público recapacitara sobre aspectos esenciales de su existencia. Hijo de una próspera familia burguesa que era propietaria de un negocio de tabaco, el joven Brecht se inclinó por la ideología comunista en la segunda mitad de los

años veinte, después del desencanto de la Primera Guerra Mundial en la que participó como médico. En sus obras no sólo se preocupó por renovar de forma estética el modelo realista, también tenía objetivos políticos muy claros, puesto que siempre buscó que el análisis social inherente a sus piezas trascendiera el escenario y se instalara en la conciencia del espectador.

A fines de la década de los cincuenta, el dramaturgo y director de escena Allan Lewis escribió un minucioso recuento de los movimientos teatrales de la época. Acerca del montaje de Piscator de *El buen soldado Švejk* narraba lo siguiente:

Piscator había transformado drásticamente el antiguo marco del teatro. Las escenas rápidas, cortas, se levantaron de la orquesta, fluyeron de los laterales y de los pasillos; placas, señales, gráficas y pósters indicaban lo que iba a pasar en la escena; se pasaron películas en una pantalla interrumpiendo el desarrollo de la acción, pero proveyendo una mayor información sobre el desarrollo del drama; una banda movедiza transportaba a Schweik de una a otra escena de batalla.<sup>247</sup>

De esta manera se inauguró un nuevo tipo de montaje escénico que se denominó teatro narrativo. El uso de maquinaria teatral, la aparición de carteles, la velocidad en las escenas —en lo que Lewis señala como “una fiesta para los técnicos”—<sup>248</sup> es muy semejante al que usaba Brecht en sus montajes, quien además incorporó técnicas provenientes del teatro chino. Piscator y Brecht trabajaron juntos en el montaje de *La ópera de los dos centavos* en el Schiffbauerdam Theater, que fue el mayor éxito teatral de la República de Weimar. En esta pieza hay una fuerte crítica al orden burgués, que se representa como una sociedad de delincuentes, prostitutas, vividores y mendigos.

Ahora bien, Lewis consideraba que el tratamiento que Piscator le dio al tema bélico en el montaje sirvió como advertencia ante el riesgo inminente de un próximo

---

<sup>247</sup> Allan Lewis, *El teatro contemporáneo*, México, Imprenta Universitaria, 1957, p. 92.

<sup>248</sup> *Loc. cit.*

conflicto: “[l]a Guerra había sido presentada sin sobretonos histéricos; se habían expuesto sus hechos, científicamente, y el público había recibido una lección profunda sobre la cual era posible basar la acción política”.<sup>249</sup> Más allá de la discusión acerca de si una obra puede o no exponer los hechos de manera “científica”, lo cierto es que el tema bélico se convirtió en un tópico constante en las puestas de aquellos años.

El teatro brechtiano trata de mostrar las implicaciones directas de la guerra en el ciudadano de a pie. Brecht encuentra en el arte (en el teatro, la música, la poesía, la narrativa) la manera que está a su alcance de revertir los efectos de la enajenación del esquema capitalista. El escritor propone un acercamiento entre la ideología marxista y el mundo literario, pero encuentra en el ámbito teatral el vehículo idóneo para difundir sus ideas. El dramaturgo acuñó el término ‘teatro épico’ para definir un movimiento de renovación del lenguaje teatral que se oponía a la corriente realista que imperaba en la época. Según Brecht, el teatro realista tomaba los presupuestos estéticos decimonónicos, por lo que partía de un concepto de representación naturalista ligado a la “teoría del reflejo”, la cual ayudaba a preservar el orden social.<sup>250</sup> De manera que el teatro de corte realista se había “completado”, es decir, se había vaciado de sentido. Brecht se propuso redefinir los fundamentos del teatro de la primera mitad del siglo XX en aras de renovar los modelos de representación estética del periodo de entreguerras. En el texto “¿Qué es

---

<sup>249</sup> *Loc. cit.*

<sup>250</sup> En “Si los tiburones fueran hombres”, una de las *Historias sobre el señor Keuner*, el sagaz personaje hace una caracterización del teatro de acuerdo a los esquemas realistas que bien puede ser leída como una crítica: “Los teatros en el fondo del mar mostrarían una serie de heroicos y valerosos pececitos nadando con entusiasmo hacia las fauces de los tiburones, y la música sería tan bella que, a sus sonos y precedidos por la orquesta, los pececitos se precipitarían ensoñadoramente en la garganta de los tiburones, arrullados por las más encantadoras ideas”. Bertolt Brecht, “Si los tiburones fueran hombres”, en *Narrativa Completa* 3, Alianza, Madrid, 1991, p. 37.

el teatro épico?”, Walter Benjamin criticaba las directrices teatrales naturalistas del momento y las contraponía al teatro épico de su amigo Brecht:

[I]a escena naturalista, no menos que el podio, es enteramente ilusionista. Su propia consciencia de ser teatro no puede hacerla fructífera; para poder dedicarse sin distracciones a sus fines, esto es, a imitar la realidad, tiene que reprimir dicha consciencia. El teatro épico, por el contrario, se mantiene ininterrumpidamente consciente, de manera viva y productiva, de ser teatro. Y por eso resulta capaz de tratar los elementos de lo real en el sentido de una tentativa experimental; las situaciones están al final, no al comienzo de esa tentativa. No se le acercan, por tanto, al espectador, sino que son alejadas de él. Las reconoce como situaciones reales no con suficiencia, sino con asombro.<sup>251</sup>

Esta “tentativa experimental” que menciona Benjamin se basaba en una estética dialéctica, la cual definió el teatro político del siglo XX. Para el ensayista, “Brecht ha intentado hacer del pensador, es decir, del sabio, un héroe dramático. Y precisamente desde ahí puede definirse su teatro como un teatro épico”.<sup>252</sup> Dicha corriente teatral descansaba en la convicción de que era posible cambiar al mundo.

El teatro épico se opone al esquema dramático aristotélico, puesto que en el primero no hay un conflicto que lleve irremediabilmente a un fin determinado, sino que el devenir de los personajes está marcado por sus decisiones individuales.<sup>253</sup> Debido a esto, la acción dramática no decanta en un momento de catarsis para los personajes, sino que se suelen dejar de lado las tensiones y conflictos en pos de un ritmo teatral más lento que permita la reflexión del espectador.

Publicado en 1948, el *Pequeño organón para teatro escrito* es una teoría general en la cual Brecht sintetiza su experiencia de treinta años sobre el escenario. Por medio de 77 puntos, el autor alemán parte de la siguiente definición de arte dramático: “[e]l ‘teatro’

---

<sup>251</sup> Walter Benjamin, “¿Qué es el teatro épico?”, *Obras completas*, Madrid, Brotons / Abada, 1987, p. 20.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 120.

consiste en representar ficciones vivas de acontecimientos humanos ocurridos o inventados, con el fin de divertir”.<sup>254</sup> En esta línea inaugural del manuscrito subyace la idea de representación y de diversión como finalidad del hecho teatral. Aunque esta diversión viene aparejada de la toma de conciencia política, puesto que “hay diversiones débiles (simples) y fuertes (complejas) que el teatro es capaz de ofrecer”.<sup>255</sup> Esto quiere decir que mientras que hay formas de entretenimiento que carecen de valor simbólico, hay otro tipo de distracciones que pueden servir para fortalecer el espíritu. De esta manera, el dramaturgo asegura que el teatro conserva una función social:

[u]n teatro, que hace de la productividad la fuente principal de diversión, tendrá que tomar a la misma productividad como tema, y esto con celo especial actualmente, cuando el hombre se ve impedido por todas partes y por otros hombres para producirse a sí mismo; es decir, a conquistar su sustento, a divertirse y a que le diviertan. El teatro tiene que comprometerse con la realidad con el fin de extraer representaciones realmente eficaces de la realidad.<sup>256</sup>

Este “compromiso con la realidad” por el que arenga Brecht no contempla su recreación, sino su transformación. Según Benjamin, el teatro épico buscaba interesar a las masas “de una manera especializada, no por la vía de la «formación»”,<sup>257</sup> ya que el materialismo dialéctico con el que se pretendía instruir al público implicaba la toma de conciencia individual a partir de la experiencia artística reveladora. Es por ello que el teatro épico es, ante todo, un teatro comprometido.

El director y crítico español Alfonso Sastre sostenía que “Brecht, afirmando el teatro y diferenciándolo de la vida, propone la alegre imagen de un teatro dialéctico frente

---

<sup>254</sup> Bertolt Brecht, *Pequeño organón para teatro*, Granada, Libros del escrutinio / Don Quijote, 1983, p. 7.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>257</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p. 126.



a la imagen fúnebre de un público puramente pasivo y receptor”.<sup>258</sup> La imagen del espectador, como un ser ajeno a la obra, se convierte en la de un receptor que participa por medio de la reflexión y se convence de transformar su propia realidad. Según Brecht, su público ideal eran los proletarios que buscaban abrir sus horizontes para que pudieran transformar al mundo según sus necesidades:

[n]uestras representaciones de la convivencia humana están destinadas a los constructores de diques, a los cultivadores de árboles, a los constructores de vehículos, a los revolucionarios de la sociedad, a quienes traemos a nuestros teatros y a quienes rogamos que no olviden, cuando están con nosotros, sus joviales intereses, con el fin de confiar el mundo a sus cerebros y a sus corazones para que lo transformen según su criterio.<sup>259</sup>

El teatro épico se presenta como un acto social en sí mismo, ya que no busca el negocio o el simple entretenimiento, puesto que “en el teatro para fumadores que proyecta Brecht los proletarios son los clientes más habituales y abundantes”.<sup>260</sup> La popularidad de los planteamientos teatrales brechtianos pronto se extendió por toda Alemania y, un poco más tarde, alcanzó importantes escenarios fuera de su país natal.

Allan Lewis explica que “la intención del teatro épico fue la de ser esencialmente narrativo, de relatar sucesos, utilizando el teatro como un medio más efectivo de presentación”.<sup>261</sup> De ahí que el término “teatro épico” refiera a una combinación de lo dramático, lo narrativo y lo lírico, incluyendo la música, fundamental en las puestas en escena brechtianas. Alfonso Sastre explica el término como sigue:

[c]uando Brecht dice «teatro épico» trata de oponer este concepto al de «teatro dramático», siguiendo el hilo de la oposición clásica, aristotélica, de poesía épica y poesía dramática. A un teatro que presenta los hechos imaginados como ocurriendo en el momento de la representación, Brecht opone un teatro narrativo,

---

<sup>258</sup> Alfonso Sastre, “Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia. Discurso didáctico sobre la triple raíz de un teatro futuro”, *Índice*, 169 (1963), p. 7.

<sup>259</sup> B. Brecht, *Pequeño organón...*, p. 13.

<sup>260</sup> A. Lewis, *op. cit.*, p. 129-130.

<sup>261</sup> *Ibid.*, pp. 87-8.

un teatro en el que los actores cuentan, narran una historia. «Épico» quiere decir «narrativo».<sup>262</sup>

Mientras que, en el teatro narrativo, los actores relatan fragmentos de la trama que no se ven directamente representados; en la novela dramática, los personajes novelescos actúan parte del relato. Esto es posible debido a dos estrategias dramáticas, en una de ellas el narrador da cuenta de esas actuaciones y, en la otra, los personajes asumen su máscara dramática y son ellos quienes actualizan dramáticamente la historia. En *Los puentes de Königsberg*, se encuentran varias marcas brechtianas en las estrategias dramáticas de la novela. Como se verá a detalle más adelante, el tipo de espectadores que presencian los espectáculos de Floro tiene relación con el público al que iban dirigido los espectáculos brechtianos. Mientras que los clientes del bar Lontananza suelen ser el auditorio habitual de la maltrecha ‘compañía’, para la pelea de box, se busca que asistan los obreros.

Otro punto en común es el tema de la guerra, recurrente en la obra de David Toscana. *Estación Tula*, *El ejército iluminado*, *Los puentes de Königsberg* y *La ciudad que el diablo se llevó* tienen como fondo la representación de la devastación y la muerte que producen los conflictos armados. En *Los puentes de Königsberg*, el hilo narrativo se centra en la historia de la capital prusiana que se construye por medio de escenas bélicas, en las cuales los personajes se encuentran con la destrucción interna que deja todo conflicto armado.

Una de las escenas con tintes brechtianos más claros en la novela sucede cuando Floro escenifica un juicio de guerra en contra del polaco por su falta de heroísmo patriótico y su desinterés por su familia. La escena se desencadena cuando Floro encuentra una nota

---

<sup>262</sup> A. Sastre, art. cit., p. 7.

en el periódico en la que el Cuartel General de las Organizaciones Secretas anuncia la llegada del ejército ruso a Polonia lo que llevaría el eminente fin de la Segunda Guerra Mundial, ya que “los rebeldes polacos tienen un perfecto sistema de enlace con el ejército soviético” (*LPK*, p. 32). Después de dar fin a la lectura de esta nota, Floro pretende montar una representación en la que se restablezca la ‘justicia’, al menos poética, de un hecho devastador para Polonia:

[a]llá está tu madre, polaquito, Floro manotea el periódico, si es que la tienes, tus hermanas, si acaso existen, ¿y quién da la cara por ellas? Un puñado de valientes, mientras tú te sientas en esta mesa a diez mil kilómetros como si nada, esperando que alguien te sirva más alcohol.

El polaco gira un poco la cabeza, del vaso al periódico, sin mostrar mayor interés. Su aspecto triste no cambia.

¿No entiendes, verdad? Estas letras dicen que los polacos se están defendiendo, que los rusos vendrán en su auxilio y juntos van a despellejar a los alemanes. Habrá muertos, muchos muertos, y un hombre debería estar allá defendiendo a su gente. Aviones y bombas, edificios derribados, niñas que lloran, libros y retratos quemados. Y tú aquí. ¿Quieres tomar algo? (*LPK*, p. 32).

Los horrores de la guerra dejan de ser un chiste cuando los implicados son sujetos con rostro y nombre. El polaco carga con la deshonra de la huida, ya que, en la lógica de Floro, podría hacer algo para contrarrestar los perjuicios ocasionados en su patria. Aunque la representación parece que no busca la toma de conciencia como tal, el planteamiento muestra las contradicciones que surgen ante un suceso de esta naturaleza. La escena se narra a partir de diálogos breves que se intercalan con la descripción de movimientos escénicos y gestuales, con los cuales se da cuenta de la teatralidad de la situación. En este caso, el narrador tan sólo sirve para delinear el trazo escénico desde un discurso con reminiscencias didascálicas.

La escena continúa con una perspectiva teatral en la que se exalta la gestualidad y los movimientos escénicos de los personajes: “Floro enrolla de nuevo el periódico y le da

dos golpes más al polaco. Se pone a su espalda y le besa levemente la calva, junto a la mosca muerta. A ti hay que quererte mucho” (*LPK*, p. 32). Los diálogos se intercalan sin necesidad de alguna marca textual. La contradicción de la escena se evidencia con el cambio repentino de humor de Floro, que vacila entre el castigo y el mimo.

De pronto sucede un cambio de escenario: Blasco y Floro llevan a rastras al polaco rumbo al kiosko, en donde lo someten a un juicio sumario. En ese momento, el polaco es una alegoría de su nación. Sus supuestos amigos escoltan a un hombre embriagado que representa la indefensión de Polonia frente a Alemania y Rusia. Una vez en el escenario improvisado, el polaco encarnará el sufrimiento de su patria, mientras que Floro y Blasco dejarán de ser sus amigos de borrachera para convertirse en sus verdugos:

[t]írate al suelo.

El polaco se arrodilla y se inclina poco a poco hasta quedar boca abajo. [...] ¿Estás listo?, pregunta uno de ellos, y el polaco suelta un resoplido. Floro y Blasco lo patean en el costado, en las piernas, con poca fuerza, aunque suficiente para causar dolor. Defiéndete, le grita uno [...]. Fuerzan una carcajada y se tiran al suelo y abrazan a su víctima.

Ha caído un patriota.

Llamen al ejército soviético.

Que venga en su ayuda.

Que marche encima de él.

Que le vendan la vida por un rublo (*LPK*, p. 33).

Los diálogos continuos son una ráfaga tan poderosa como los golpes, que marcan tanto la tensión de la escena como el clamor popular. Esto se conjuga con los gestos grotescos de los personajes que pasan del odio al amor en unos cuantos segundos. Al representar a su patria en ese acto teatral improvisado, el polaco se convierte en un patriota, a pesar de que momentos antes se le había acusado de lo opuesto.

Floro y Blasco, en su papel de perpetradores, representan un cuadro macabro en el que parece que el eslabón más débil, es decir, la víctima, es quien debería aprender una

lección histórica: es peor pedir auxilio. Polonia pidió ayuda a Rusia para que interviniera en su territorio, que era ocupado por el ejército alemán. Sin embargo, este refuerzo no fue lo que esperaban los polacos, ya que el Ejército Rojo también infringió un gran daño contra aquella nación: “[y]a lo ves, dice Floro, otra vez nadie vino a rescatarte. Es tu historia y destino. Ellos no llegarán. Ella nunca vendrá, pero nosotros somos tus hermanos. Te queremos, hermanito. Le acaricia la mejilla y se pone de pie. Blasco también se incorpora; murmura una canción y Floro lleva el ritmo con las palmas. Ambos se ponen a bailar” (*LPK*, p. 33).

Esta interrupción abrupta de una escena dramática con un baile recuerda los consejos que Brecht daba sobre el acompañamiento musical en las obras épicas:

[L]as intervenciones musicales que se dirigen al público acentúan las canciones, y son el gesto general que acompaña siempre a lo que se quiere mostrar de un modo especial. Por eso, no debieran pasar los actores a ellas “sin transición”, sino, por el contrario, diferenciarlas claramente del resto. [...] La música, por su parte, se resistirá a toda coordinación con el texto; esa coordinación que siempre se da por supuesta y que hace de la música una sirvienta sin iniciativas.<sup>263</sup>

La música debe marcar un rompimiento con el tono dramático de la escena para anular cualquier dejo de continuidad entre un acto y otro. El canto desfasado de Flor y Blasco funciona como un magnificador del estado emocional de los actores, que demuestran una alegría que resulta inapropiada después de haber golpeado a un hombre indefenso. Esta escena es una alegoría de la Segunda Guerra, puesto que Polonia, personificada por el polaco, se muestra como la víctima impasible antes los ataques de sus enemigos y aliados, es decir, esos amigos que lo acarician y lo patean cuando ya está tirado en el piso.

---

<sup>263</sup> B. Brecht, *Pequeño organón...*, p. 32.

La escena se interrumpe una vez más por un diálogo que remite a otro plano ficcional: “[h]ay que regresar la botella, Floro se cuadra en posición de firmes, la pagamos entera y bebimos la mitad” (*LPK*, p. 33). Este desfase entre el hecho que se representa y la propia existencia de los personajes novelescos recuerda el extrañamiento que procuran las obras épicas. Finalmente, este cuadro desolador termina con una serie de diálogos que reflejan el sentir de los personajes, lectores de periódicos, cuyos deseos más íntimos salen a relucir en el escenario. Es ahí donde dicen lo que no se atreverían a decir fuera de la convención teatral. Aquella otra ficción que ellos mismo inventaron se convierte en un canto desquiciado a favor de la incorrección política:

[t]u gente agoniza, amigo mío, dice uno de los dos, la van a sepultar sin ti.  
No bajo tierra, sino bajo escombros.  
Qué bella es la muerte.  
Esplendorosa la destrucción.  
Que nunca acabe la guerra.  
Por favor, señor, que nunca acabe.  
Aleluya.  
Ajurulé (*LPK*, p. 34).

Al teatralizar la noticia, los personajes se dejan seducir por la guerra, por su despliegue de poder y por cierta fascinación por la catástrofe. Ante una desgracia de tal magnitud, Floro y Blasco encarnan el sector que suele estar a favor de los movimientos armados, aquellos que se sienten atraídos por el caos. El canto “ajurulé” se repetirá como *leit motiv* en varios momentos violentos de la obra, como si, al repetirlo, un estribillo de júbilo interno en los personajes manifestara su inclinación al mal.

## El *gestus* como estrategia reflexiva

Una característica fundamental del teatro brechtiano es la preponderancia del *gestus* como una estrategia teatral que distancia al espectador del personaje. El *gestus* refiere a una actitud física o a gesticulaciones exageradas con las que el actor reviste su actuación. Este elemento se utiliza para caracterizar la situación social o la época a la cual pertenece el personaje. El crítico teatral Peter Thompson señala que el *gestus* es una posibilidad de crear actitudes genéricas que se pueden demostrar con elementos de la mímica o con la gestualidad.<sup>264</sup>

En los mismos años que Brecht creó el teatro épico, el expresionismo estaba en *boga* en Alemania. Esta corriente estética buscaba evidenciar en una escena dramática la angustia existencial que causaba la modernización acelerada, por lo que se buscaba magnificar de manera grotesca la alienación, el aislamiento y la masificación. El expresionismo, al igual que el teatro épico, basaba su construcción visual en la exageración de la mueca. Así, el *gestus* fue un vehículo para corporeizar una actitud y, con ello, definir ciertas características de un personaje

En el teatro épico, los personajes muestran la contradicción de sus circunstancias con gestos que dan cuenta de que su discurso no concuerda con sus emociones. La finalidad de esta estrategia es evidenciar que, pese a sus particularidades, hay un trasfondo común: “[s]i el personaje responde históricamente de acuerdo con su época, ¿no es por antonomasia un hombre cualquiera? Desde luego. Porque cada cual responde según los

---

<sup>264</sup> Peter Thompson y Glendyr Sacks (eds.), *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge, Paperback, 1994, p. 72.

tiempos y la clase a que pertenece. ¿Dónde está el hombre vivo incambiable, que precisamente no es en todo semejante a sus semejantes?”<sup>265</sup> De manera que se busca mostrar las contradicciones de los personajes en escena como una manera de evitar la identificación con el espectador y caricaturizar la situación. La identidad de los personajes se destaca por un gesto determinado o una actitud contradictoria. En el apéndice de *La ópera de los dos centavos*, Brecht añade algunas recomendaciones para su montaje:

[t]odo el peso de esa dramática proviene del reunir contradicciones. Ni la aspiración a un fácil esquema ideal basta para determinar un preordenamiento de la materia. Allí dentro vive algo del materialismo baconiano: el individuo mismo es de carne y hueso, y se resiste al esquema. Pero dondequiera esté el materialismo, surgen formas épicas de arte dramático.<sup>266</sup>

Brecht buscaba apresar a ese ‘hombre de carne y hueso’ con máscaras escénicas que dijieran tanto como los diálogos. Los personajes de *Los puentes de Königsberg*, como los brechtianos de *La ópera de los dos centavos*, son una “caterva de desarrapados”<sup>267</sup> que actúan con base en sus más oscuros deseos. Toscana muestra las contradicciones de Floro y su ‘compañía’, ya que sus acciones no siempre están en consonancia con aquello que dicen.

En *Los puentes de Königsberg*, la gestualidad es un elemento esencial en la configuración dramática de las escenas. Por ejemplo, este elemento es muy importante cuando Gortari visita el bar Lontananza para anunciar que la maestra Andrea consiguió un contrincante para la pelea que protagonizará el polaco: “[d]eslicé en silencio una hoja con el nombre del boxeador. Carta para el general Lasch. / Floro miró la hoja. Le mandó un beso al polaco. / Será un gran espectáculo. Te va a matar” (*LPK*, p. 150). Gortari alude

---

<sup>265</sup> B. Brecht, *Pequeño organón...*, p.19.

<sup>266</sup> Bertolt Brecht, *La ópera de los dos centavos*, trads. Annie Reney y Onofre Lovero, Buenos Aires, Losange, 1957, p. 59.

<sup>267</sup> *Loc. cit.*



el parlamento que Floro nunca pronunció en *Carta para lady Waller*, la última obra en la que este actor pisa el escenario. El joven ocupa el papel del cartero con un simple gesto. El beso que Floro envía al polaco acompañado de la frase “te va a matar” da cuenta de la contradicción de la escena. Pese a la supuesta manifestación de cariño, el parlamento que lo acompaña transparenta que las intenciones del director van más allá de la amistad, ya que privilegia el espectáculo antes que la integridad de su amigo.

Quizá debido a su profesión, el actor retirado es el personaje que utiliza más el *gestus* en su caracterización. Como señala la crítica Iwona Kaperska, “Floro está actuando la mayor parte de su existencia: su vida es un teatro, sea en la trinchera-zanja en la plaza de Zaragoza, sea en la mera calle, siendo observado por Laura a través de la mirilla”.<sup>268</sup> Aunque el actor no sigue al pie de la letra las directrices del teatro épico, la gestualidad del personaje realza la teatralidad de las escenas, al grado de que afirma que “el teatro, más que de las palabras, está hecho de lenguaje corporal” (*LPK*, p. 21). Esta prerrogativa lo lleva a construir a los otros personajes de sus representaciones con base en el *gestus*.

En la escena en la que Floro brinda por las niñas desaparecidas, el actor habla de las particularidades de cada una: “[p]or ellas, Floro engola su voz, siempre por ellas. Cada una tendrá sus circunstancias, sus lágrimas, sus temores y el modo discreto, nervioso o impropio de gritar, y así cada brindis será distinto. Por una, por dos, por tres, por seis. Se mete entre los labios un cigarrillo que por lo pronto no enciende” (*LPK*, p. 15). La impostación de la voz de Floro es tan sólo un trazo escénico que acompaña al brindis. No obstante, al señalar la gestualidad de las niñas, el actor destaca los rasgos que considera que vuelven únicos a estos personajes, los cuales se distinguen entre sí.

---

<sup>268</sup> I. Kaperska, art. cit., p. 92.

El gesto de Floro de dejar un cigarro entre sus labios completa la escena brechtiana y la carga de expectativa. Brecht apunta que “[s]i esta interrupción (de fumar y dejar el cigarrillo) no tiene nada de precipitación, y si esta despreocupación no se interpreta como dejadez (por parte del actor), entonces tenemos ante nosotros un actor que nos permite seguir el curso de nuestros pensamientos y de los suyos”.<sup>269</sup> Esta pausa sirve para que el espectador pueda distanciarse de la situación que se plantea en el escenario, o en la narración, en este caso, y tenga un momento para reflexionar. De manera que “el espectador asume la actitud del observador que fuma un cigarrillo”.<sup>270</sup>

Floro enciende un cigarrillo de vez en cuando mientras actúa o dirige, con lo que pausa el relato para crear ese efecto que recuerda al rompimiento brechtiano, también conocido como efecto de distanciamiento. Otra escena en donde esto sucede se presenta cuando Floro narra de manera dramática la historia del robo a la señorita Ordóñez y el actor interrumpe el relato para beber y prender su cigarro:

[s]e pone de pie y, ondeando su brazo, pide un brindis a un público inexistente por la señorita Ordóñez. Damas y caballeros, verán lo que le pasa a sus rodillas y serán testigos de lo que ocurre con su alma.

Te escucho, Blasco se suelta los botones de la camisa.

La señorita Ordóñez había salido de compras porque le hacía falta una diadema roja que combinara con su vestido nuevo. Al caminar por la calle Morelos sintió que un hombre le tomaba el bolso. Floro da un trago, habla con monotonía, sin gesticular ni moverse de la silla. Hace una pausa para encender el cigarrillo, echa morosamente el humo invisible en la noche. Te decía que alguien le agarró el bolso; [...] (LPK, p. 17).

Desde el inicio, el actor se dirige a un público imaginario haciendo gala de la espectacularidad del *gestus* para atraer a su público. Sin embargo, cuando inicia la narración de la historia Floro elige un tono pasivo y narra la anécdota sin grandes

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>270</sup> B. Brecht, *La ópera...*, p. 55.

aspavientos. Blasco, en su papel de espectador, se abre la camisa en señal de ponerse cómodo. El relato genera en su amigo una reflexión sobre el estilo actoral de Floro, que no se parece a las actuaciones que había visto antes: “Blasco piensa en las rodillas de la señorita Ordóñez. (...) Floro no contoneó la cadera como seguro lo hacía la señorita Ordóñez antes de que le robaran el bolso, ni siquiera adelgazó la voz para simular la de una mujer” (*LPK*, 18). Blasco se distancia de la historia de la señorita Ordoñez porque no ve en la escena huellas de su sufrimiento. En tanto que la gestualidad y los rompimientos de Floro, que recuerdan al teatro narrativo, resquebrajan los esquemas naturalistas de la representación en su búsqueda por generar pensamiento crítico.

Más adelante, Floro explica que su método actoral tiene que ver con la apropiación de cada recurso de sus personajes y los sentimientos que genera en sus espectadores: “[n]o puedo ser un cartero que anda por ahí, he de ser el cartero, la carta, debo ser la tensión, la angustia y la alegría de los espectadores” (*LPK*, p. 21). Floro busca que su actuación sea significativa pese a que se le asigna un papel pequeño. De modo que el actor hace alarde de su profesionalismo cuando Blasco le increpa que deja las historias inconclusas a causa de su alcoholismo. El actor no acepta tal reclamo y responde con decisión: “[s]oy un profesional, siempre sigo hasta que cae el telón” (*LPK*, p. 14).

En los montajes de la Berliner Ensembler, Brecht fungió como director, actor y dramaturgo. Floro se enfrenta con la misma situación en su maltrecha compañía: “[s]oy el director y escritor; soy los actores. Se hace lo que yo digo” (*LPK*, p. 48). Floro asume el papel de autoridad en la puesta en escena, ya que se escuda en su conocimiento para crear ficciones y dramatizarlas. Ante la incredulidad de Blasco cuando escenifica un fragmento de la historia de la desaparición de las niñas, Floro arremete con un argumento

que da cuenta de su pericia escénica: “[s]i las cosas fueran como tú las piensas, no tiene caso narrarlo” (LPK, p. 16). Este autoritario personaje se irrita ante las interrupciones constantes de Blasco, quien trata de orientar la tónica de la actuación o la trama. Las irrupciones en la escena por parte del espectador (Blasco) o del actor (Floro) son formas de representar de manera narrativa el efecto de extrañamiento del que se vale el teatro épico.

#### El extrañamiento en la escena narrativa

El teatro épico rechaza la identificación del público con los personajes, puesto que se busca que el espectador tome distancia de los sucesos representados y, a partir de ello, logre pensar de manera crítica. Este efecto teatral es conocido como extrañamiento, en alemán, *Verfremdungseffekt*, concepto que también ha sido traducido al español como distanciamiento, efecto V o alienación. En palabras de Brecht:

el distanciamiento de un incidente o de un personaje, sencillamente significa sacar de ese incidente o personaje aquello que es evidente en sí mismo, conocido u obvio y sostener lo que nos genera sorpresa o curiosidad. El distanciamiento tiene las mismas cualidades que el historicismo; es decir, considera a las personas como históricamente condicionales y transitorias. El espectador ya no verá a los personajes sobre un escenario como si fueran inalterables o entregados sin más a su destino. Los verá en cambio como un hombre con determinadas características, de acuerdo con las circunstancias.<sup>271</sup>

De manera que, al entender las circunstancias que condicionan a los personajes, el espectador podrá reflexionar acerca de su propia cotidianidad. La aproximación a las obras

---

<sup>271</sup> *Loc. cit.*

cambia en tanto que el público entiende que la situación representada está determinada por sus condiciones histórico-sociales y, por lo tanto, no es inamovible, es decir, el público podrá llegar a la conclusión de que es posible transformar su realidad. Lewis, hombre de teatro de esa época, afirmaba que Brecht pensaba que cualquier escritor podía

provocar emociones del público mediante el acostumbrado ‘suspense’ y la histeria, el clímax y la crisis, todo esto técnicamente calculado [...] [por lo que] la catarsis resultaba entonces un impedimento para pensar. Hoy las masas se encuentran en conflicto. El teatro épico enfoca un análisis de la sociedad, de las fuerzas sociales, de la historia, y de las lecciones que de ella se desprenden.<sup>272</sup>

Brecht señala que hay varias estrategias dramáticas para que este objetivo se logre: una de ellas es la pausa que toma el actor cuando enciende un cigarro en escena, ya que, de esta manera, tanto el público como el grupo de actores. toman un respiro entre un gesto y otro del personaje, otras estrategias son el uso recurrente del *gestus* y la ruptura de la cuarta pared como una manera de que el personaje se dirija directamente al público. La representación distanciadora, según Brecht, “permite reconocer el objeto, pero lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno y distante”.<sup>273</sup>

En el arte dramático, hay algunas estrategias que impiden la identificación (*Einfühlung*), y otras que anulan la intervención del espectador en la representación. El dramaturgo recuerda que, en el teatro antiguo y en el teatro medieval, se usaban máscaras para causar el extrañamiento; mientras que, en el teatro asiático, se lograba a partir de la música y la mímica. Brecht afirma que “[l]os nuevos efectos de distanciamiento deberían quitarles a los acontecimientos socialmente influenciados solamente su sello de familiaridad que actualmente les preserva de la intervención por parte del hombre”.<sup>274</sup> De

---

<sup>272</sup> A. Lewis, *op. cit.*, p. 107.

<sup>273</sup> B. Brecht, *Pequeño organón...*, p. 20.

<sup>274</sup> *Loc. cit.*

manera que el espectador toma un rol activo ante las escenas que observa, puesto que el extrañamiento le permite reflexionar acerca de la validez de las situaciones sociales que presencia. El teatro épico procura la toma de conciencia del espectador por medio del extrañamiento, ya que “las representaciones han de dar paso a lo representado: la convivencia de los hombres. Así los espectadores serán activos”.<sup>275</sup>

Otra estrategia dramática para lograr el efecto de extrañamiento se da a partir del método actoral de aproximación al texto dramático. Brecht apunta que “ni por un momento debe el actor transformarse totalmente en el personaje”,<sup>276</sup> ya que éste debe construirse de manera racional antes que vivencial, en clara oposición al método de Stanislavski que estaba de moda por aquellos años. Con esto, se buscaba que el actor también se distanciara de los sentimientos del personaje con el fin de que el público tampoco empatizara con los de este último. Así el público gozaría de una absoluta libertad para interpretar la obra.<sup>277</sup> Si el espectador no logra identificarse con las motivaciones del personaje, sino que le causan aversión, de inmediato marcará una distancia con la situación que se le presenta y podrá reflexionar al respecto.

En este punto convergen los personajes de *Los puentes de Königsberg* con los brechtianos. Cuando Floro y su ‘compañía’ representan la desaparición de las niñas por medio de botellas que encuentra en el bar Lontananza, el lector se distancia y nunca llega a identificarse con los personajes. En esta puesta en escena se encuentran estrategias dramáticas semejantes a las propuestas por Brecht para lograr el extrañamiento. Desde el comienzo de la narración, hay una clara intención de mostrar un montaje con las botellas

---

<sup>275</sup> *Ibid*, p. 20.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>277</sup> *Loc. cit.*

representando a las niñas. Floro trata de plantear la historia de una salida escolar por medio de diálogos intrascendentes que den cuenta de la juventud de los personajes, pero su amigo lo interrumpe:

[b]asta de preámbulos, Blasco agita las manos, ¿a qué hora se las van a robar?

Nunca has sabido comportarte en el teatro. Aprende del polaco, muy atento, muy silencioso.

El polaco alza un poco las cejas. Resulta obvio que no está prestando atención.

Que Juliana sea la botella de vino, Blasco la acaricia, se la lleva a la mejilla, es la más bella, la más elegante (*LPK*, p. 47).

En este breve episodio se conjugan varios elementos que distancian al lector: en primer lugar, Blasco no respeta su papel de espectador pasivo, como el polaco, y entra intempestivamente en la escena para acelerar el ritmo de la representación y marcar algunos trazos de dirección escénica. Sin embargo, Floro trata de hacer respetar la convención dramática, por lo que apunta que la atención y el silencio son el único comportamiento aceptable para el espectador.

La contradicción entre la idea clásica del teatro y la del teatro narrativo se evidencian cuando Floro marca los límites entre el público y la gente de teatro. Aunque éstos distan mucho de los propuestos por Brecht, muestran las convenciones teatrales tradicionales en una escenificación brechtiana:

[e]s una mañana soleada, continúa Floro, y nadie sospecha lo que está a punto de ocurrir. Coge uno de los frascos de cerveza y con voz de anciana dice: Muy bien, niñas, vamos a hacer un canto de alabanza al señor.

Whisky pasa al frente y se aclara la garganta.

Por favor, interrumpe Blasco, no pensarás ponerte a cantar aquí.

Soy el director y escritor; soy los actores. Se hace lo que yo digo. Si quiero cantar, se canta. Tú eres la concurrencia, eres don nadie sentado en la fila catorce, se te permite aplaudir, bostezar, carraspear, toser un poco, meterte el índice en la nariz o en la oreja, reír si viene al caso o suspirar cuando así lo exija la historia; pero si hablas le pediré al acomodador que te eche (*LPK*, p. 47-8).

El tema musical que Floro pretende introducir marca otro rompimiento en la escena. La música para Brecht era un elemento fundamental, ya que argumentaba que era una estrategia disruptiva que facilitaba el distanciamiento del espectador con la puesta en escena si se combinaba con la coreografía y otros métodos de montaje adecuados (proyecciones, carteles, etc.). En palabras del dramaturgo: “[l]as intervenciones musicales que se dirigen al público acentúan las canciones, y son el gesto general del mostrar que acompaña siempre a lo que se quiere mostrar de un modo especial”.<sup>278</sup> Así, la música tiene como objetivo romper con la línea argumental y evidenciar los entretelones de ésta.

Si bien los personajes son conscientes de que están representando una pieza dramática, no lo son de los cambios en el paradigma teatral que su montaje incorpora, la manera en que éstos se relacionan y el uso de utilería poco ortodoxa para llevar a cabo la representación son parte de la renovación en el esquema dramático. La distancia entre los supuestos actores y el lector se acrecienta mientras avanza el relato. Por sugerencia de Blasco, la maltrecha compañía sale del Lontananza: “[p]asemos al segundo acto con cambio de escenario. Reúne a las muchachas y vamos a la trinchera” (*LPK*, p. 50). Una zanja alrededor del kiosko, que fue la trinchera de otra de sus representaciones, se convierte en el nuevo escenario de la representación. La acción dramática sigue con una escena perturbadora que permite vislumbrar la obscuridad de los personajes:

[b]ajan por la escalera y depositan las botellas sobre la tierra húmeda. Está muy oscuro, Érica da pasos inseguros, tiente las paredes. ¿Qué nos van a hacer?, Gabriela se acurruca y deja que tiemble su cuerpo de un litro. Mi padre tiene dinero, Marisol junta las manos, déjenos ir y les prometo que...

Cállense, Floro rasca un fósforo, enciende su cigarrillo, sabemos quiénes son sus padres y ninguno tiene dinero; así es que vayan perdiendo su flaca esperanza. Blasco alarga la mano para tocar a Juliana.

Floro besa a Marialena.

Bonitas.

---

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 31.



Bonitas mías.  
Niñas nuestras.  
Por encima de la trinchera se asoman dos cabezas.  
¿Floro?, el director entorna los ojos, ¿eres tú?  
¿Quién osa interrumpirnos?, reclama Blasco.  
Auxilio, grita Marisol (*LPK*, p. 50).

Blasco toma un papel activo en el relato y dirige esta escena. Los personajes se convierten en perpetradores de un crimen en contra de las niñas-botella. Los parlamentos de las jovencitas están cargados de miedo y asombro ante las insinuaciones pedófilas de los personajes masculinos. La gestualidad y el uso del lenguaje constituyen un clima escénico ante el cual el lector no puede más que distanciarse.

En otro momento de la novela, estos personajes imaginan el destino de la joven más bonita del grupo: “Juliana sigue en aquel autobús, o está en manos de un hombre o de varios o agasajando a un político o a los soldados del frente asiático o europeo o en el fondo del mar y nada ni nadie podrá hacerla regresar” (*LPK*, 72). Al conjeturar acerca del destino de estas niñas y representarlo, Floro y Blasco se enfrentan con sus más bajos deseos, actúan aquello que se presupone, lo que la sociedad decide ignorar. Cuando se pone en escena la desaparición de esas niñas en los años cuarenta se genera en el lector un efecto semejante al extrañamiento, ya que puede cuestionar su propio entorno a partir de la visibilización de estos hechos. Según Kasperska, “[l]as seis muchachas del colegio del Sagrado Corazón (...) pueden interpretarse como una alusión a los feminicidios y secuestros de tantas otras mujeres, víctimas de la vergonzosa práctica libertina de reducir a las mujeres al botín de la guerra civil del norte de México y de las zonas fronterizas”.<sup>279</sup> La violencia en contra de las mujeres en nuestro país es una llaga abierta que trasciende

---

<sup>279</sup> I. Kasperska, art. cit., p. 95.

el tiempo. El extrañamiento del lector le permite considerar que los personajes son hombres que, si bien están condicionados históricamente, no tiene un destino predeterminado, sino que eligieron ese camino con base en sus circunstancias.

En el paradigma de representación épica no se busca la catarsis por considerarla una especie de alienación e hipnotismo que dificulta el pensamiento. Por el contrario, se privilegia el *shock* que puede causar la representación en el espectador para que éste tome un papel activo y consciente de sus propias circunstancias. Brecht señala que el actor dominará a su personaje si sigue críticamente la suma de sus manifestaciones. Sin embargo, Floro y Blasco nunca son conscientes de sus papeles como perpetradores como lo muestra la siguiente escena:

[y] Floro se bebe a Érica.  
Ajurulé.

Y rellenan de licor a Marialena y Gabriela y Marisol y Araceli y beben más y las besan y acarician y se marchan de vuelta a la trinchera y ahí, en la oscuridad, en espera del fuego enemigo, no saben a cuál de las niñas tienen en los labios y entre las manos.

Ellas tintinean encantadas de saberse tan queridas. Y ellos, mareados por el alcohol, se creen mareados por el amor (*LPK*, p. 132).

Floro y Blasco se dejan llevar por la embriaguez y el discurso del narrador cambia. Las niñas esta vez ya no gritan despavoridas en busca de auxilio. Ahora las botellas parecen recibir con agrado las caricias de aquellos hombres. La focalización se vuelve hacia los personajes y no hacia el supuesto público. Sin embargo, de acuerdo con Brecht, “el ámbito gestual está determinado por el gesto social”.<sup>280</sup> La apatía de las autoridades — y, por añadidura, de la sociedad— ante la desaparición de mujeres pareciera que es una forma de tolerar este tipo de acciones, como si el silencio no fuera más que asentimiento.

---

<sup>280</sup> B. Brecht, *Pequeño organon*, p. 26.

Con esta representación, Toscana invita a que el lector reflexione acerca de la normalización de este tipo de prácticas, es decir, se patentiza la invisibilización de la violencia.

Esta situación se lleva al límite cuando Floro invita a las madres de las niñas a recrear la desaparición en un camión semejante al que tomaron sus hijas. Según Kasperska, “las madres de las desaparecidas (...) deliran en sus comportamientos desquiciados e inútiles manifestaciones del dolor materno”<sup>281</sup> y es por ello que aceptan participar en lo que la investigadora denomina como un “teatro del absurdo”.<sup>282</sup> Azuzadas por la promesa de encontrar a sus hijas, cuatro de las madres suben al camión con destino a la presa del Boca. Desde el comienzo de la escena, el director dirige las actitudes que deberán tomar las madres en esa representación: “[u]stedes siéntense atrás, les advierte Floro, solo pueden ver. Nada de hablar ni participar, porque se rompe el hechizo y así no vamos a encontrar a las niñas” (*LPK*, p. 152).

En un inicio las señoras son sólo personajes de relleno de ese montaje que piensan que está destinado a encontrar a sus hijas con vida. Sin embargo, en cuanto avanza la escena, las madres se inquietan y rápidamente aparece el cariz violento de los supuestos actores: “¡Auxilio! ¡Piedad!, vuelve a gritar mamá Gabriela. / Blasco va hacia ella y le da una suave bofetada. Cállese, señora, a usted no le va a pasar nada” (*LPK*, p. 153). De este terror inicial, las madres entran poco a poco en la convención teatral y aceptan la violencia en aras de la representación:

[l]as madres beben; ahora cada una tiene su botella en mano y en boca. Ah, qué alegría, hija mía, vamos a pasarla de maravilla en la presa de la Boca. Jugaremos y nos daremos un chapuzón y conversaremos sobre muchas cosas hasta que llegue

---

<sup>281</sup> I. Kasperska, art. cit., p. 96.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 92.

la hora de volver a casa, donde te voy a arropar en cama y mañana por la mañana te daré café con leche.

Yo, tu madre, también soy una niña muerta.

Porque todas las niñas mueren por muerte o por tiempo (*LPK*, p. 155).

Las víctimas de la desaparición no sólo son las niñas, también las madres que cada día mueren un poco al tratar de encontrar a sus hijas. Más allá de recuperar a sus hijas, con este acto desesperado, las madres encuentran un poco de consuelo, puesto que es una manera de sentirse cercanas a las desaparecidas. Al participar en ese simulacro, las señoras se vuelven una suerte de *actrices* de una representación en donde *actúan* sus propias frustraciones, temores y deseos reprimidos. No es un acto puramente catártico porque conlleva el horror y el extrañamiento de fondo, es más un proceso de reparación del daño que va más allá del momento de la representación. Las madres permiten que sus sentimientos más íntimos emerjan al recordar a las niñas y traerlas de vuelta de manera simbólica.

En este sentido, también aflora el resentimiento y esto hace que la espiral de la violencia continúe en contra de la monja que acompañaba a las niñas al momento de su desaparición, puesto que se convierte en el chivo expiatorio que paga la culpa de no haber cuidado a sus hijas como era debido:

[y] entre trago y trago, Floro insulta a la monja de rompopo. Y ahí, en el piso del pasillo, dispara la Luger y hace un agujero en el suelo del autobús.

Mátala, pide mamá Érica Gabriela.

Esta vez Floro apunta bien y resulta imposible distinguir entre la detonación y el rompedero de cristales. Adiós monja, adiós rompopo Santa Clara, leche, azúcar, canela, yemas de huevo, hecho en México, casi un litro, pat. pend.

Ni pizca de poesía.

Las madres aplauden y una de ellas sugiere que arrojen por la ventana a las niñas intactas (*LPK*, p. 156).

En esta escena, asombra la violencia que las madres aprueban para vengar, de manera simbólica, la muerte de sus hijas. De un momento a otro, las víctimas se convierten en victimarias. La madre de dos de las niñas desaparecidas exige la muerte de la monja, aunque sólo se refiera a la botella de rompopo que la representa. La gestualidad del hecho resalta porque se pone fin a la existencia simbólica de la monja y por la reacción de beneplácito de las mujeres ante tal hecho. Asimismo, la descripción del supuesto asesinato se satiriza con el doble juego del sujeto representado y el objeto que lo representa (“Adiós monja, adiós rompopo Santa Clara”). La enunciación de cada elemento que compone la botella de rompopo da un giro irónico al acto violento, a la vez que rompe el lazo de tensión en la trama y distancia al espectador-lector de la situación. De esta manera, el lector se sorprende y puede reflexionar acerca del hecho, creando un efecto de extrañamiento que sobrepasa la representación.

La gestualidad (el tono de voz, la expresión del rostro y la actitud corporal) son marcas de los personajes que los caracterizan, mientras que establecen las relaciones que se dan entre ellos. Según Brecht, generalmente son “muy complicadas y contradictorias, de modo que no se pueden interpretar con una sola palabra”,<sup>283</sup> por lo que los actores deberán acentuarlas en conjunto sin que se pierda cada parte. El comportamiento de las madres, víctimas y victimarias, se explica por la contradicción que impera en la escena. La frustración que sienten al no poder recuperar a sus hijas se traduce en sentimientos violentos, que buscan mitigar con el castigo de los posibles responsables, aún cuando esta sea tan sólo la representación de una monja en una botella de rompopo.

---

<sup>283</sup> B. Brecht, *Pequeño organon...*, p. 26.

#### 4.2 La *mise en abyme* intergenérica en *Aire de Dylan*

##### La autoficción como *mise en abyme* en la novela dramática

Una de las escenas más sugerentes de *Hamlet* se desarrolla cuando el príncipe, agobiado por la sospecha de que su padre fue asesinado, decide tenderle una trampa al rey, su tío. Para ello, Hamlet le pide a una compañía teatral que pasaba por Elsinor que represente frente a la Corte *La ratonera*, una obra de su autoría que, como su nombre lo indica, tan sólo es un artilugio para desenmascarar al rey Claudio como el asesino de su padre. El teatro dentro del teatro cobra un sentido alegórico, ya que es una muestra del crisol de pasiones humanas que puede llegar a ser el teatro. Este recurso es tan sólo una de las manifestaciones de la *mise en abyme*.

Vila-Matas utiliza las puestas en abismo con frecuencia debido a que su escritura suele ser autofictiva o tiene relación con alguna otra obra de arte. Como se ha dicho, en *Aire de Dylan* reescribe *Hamlet* al mismo tiempo que reflexiona sobre sí mismo a partir de su desdoblamiento en los protagonistas. La *mise en abyme* en *Aire de Dylan* tiene dos funciones: por un lado, ayuda a construir la estructura autofictiva y, por otro, contiene la anécdota hamletiana con variaciones que dictan los personajes barceloneses del siglo XXI, a su vez configurados a partir de otras ficciones, lo cual da mayor profundidad a la *mise en abyme*.

Más allá de las alusiones a *Hamlet*, el teatro es uno de los *leitmotive* de *Aire de Dylan*, ya que hay una intención autoral de estructurar la novela a partir de este género de manera temática y formal. De los nueve capítulos que integran la obra, sólo cuatro tienen títulos, tres de ellos con referencia al hecho dramático: II. “Teatro de realidad”, V. “Teatro de ratonera” y XIX. “Teatro de la memoria”. De esta manera, la especularidad intergenérica se presenta de manera explícita, ya que estos títulos ostentan tres propuestas prefiguradas de apropiación de la poética teatral en la narrativa. Cada uno de estos capítulos lleva a su límite narrativo el concepto del que “hace teatro” (la realidad, *La ratonera* y la memoria). En “Teatro de realidad”, hay una referencia indirecta hacia la autoficción, la simulación y la impostura; mientras que, en “Teatro de ratonera”, se pone en abismo la pieza *La ratonera*, obra parónima enunciada en *Hamlet*; por último, en “Teatro de la memoria”, la *mise en abyme* se construye de manera múltiple, puesto que es la referencia directa al título de un libro de no ficción de Leonardo Sciascia, que ya había servido de inspiración para otra obra del catalán.

Con el título “Teatro de realidad”, Vila-Mata busca cuestionar la relación entre vida y literatura, tema frecuente en su obra. En *París no se acaba nunca* (2003), el narrador recuerda a un escritor que hizo de la literatura una práctica radical: “André Gide decía que un artista no debía contar su vida tal y como la había vivido, sino vivirla tal y como la iba a contar”.<sup>284</sup> El escritor español comparte este presupuesto acerca de la relación entre literatura y vida cotidiana.

Cabe mencionar que Gide fue el primero en utilizar la expresión ‘*mise en abyme*’. Dällenbach aseguraba que este escritor se ponía delante del espejo para escribir, con lo

---

<sup>284</sup> Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, Madrid, Anagrama, 2003, p. 215.

que se convertía en “su propio interlocutor”<sup>285</sup> desde el momento mismo de la creación literaria. A partir de esta práctica que el poeta relata en su diario, Dällenbach obtiene dos conclusiones acerca de la especularidad del relato:

la primera nos dice que la especularización escritural se apoya en la especularización imaginaria, que es la que permite al sujeto de la escritura gozar obsesivamente de la imagen en que figura tal como desea verse: *escritor*. La segunda es que la captación imaginaria tendente a restablecer la relación inmediata y continua entre uno mismo y uno mismo está expuesta, dentro de la representación, a la discontinuidad y el desfase que en ella introduce al propio ejercicio de la escritura...<sup>286</sup>

Este doble juego de especularización escritural y especularización imaginaria sucede de diversas maneras en *Aire de Dylan*: por un lado, Vila-Matas se traviste en el narrador de la historia, es decir, crea un personaje de sí mismo que se irá desdoblado en los otros roles protagónicos. En cierta forma, el catalán se coloca como el centro de la ficción, debido a que su escritura se convierte un *reflejo* múltiple de sí mismo. Sin embargo, el autor se separa de sus personajes cuando éstos adoptan características de terceros que aparecen en otras obras. La especularización imaginaria se basa en otras obras ficcionales o personajes reales que *se reflejan* sin llegar a compenetrarse por completo con sus versiones originales. Asimismo, la especularidad con la que está construido el relato da lugar a un cruce de géneros literarios y discursivos, puesto que *Aire de Dylan* es una narración basada en una pieza teatral, que se cuenta a partir de monólogos.

La especularización escritural, aquella en donde Vila-Matas se constituye como personaje de sí mismo, sirve como punto de arranque para que el autor cree personajes que tienen como base lecturas que resultaron determinantes para él, por lo que aparece la

---

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 23.



especularización imaginaria. Vila-Matas recurre tanto a “recuerdos prestados” como a argumentos o personajes de otras ficciones para conformar sus relatos. El autor utiliza la reescritura como método para cuestionar los límites de la ficción, los cuales se diluyen en el relato autofictivo. Es por esto que la crítica literaria tiende a repetir que Vila-Matas es un autor intertextual y metaliterario;<sup>287</sup> aunque él mismo, rememorando a Ricardo Piglia, asegura que la metaliteratura es tan sólo una invención de la crítica literaria.<sup>288</sup>

En *Aire de Dylan*, la adaptación y el sesgo autofictivo imprimen una mayor profundidad a la *mise en abyme* preexistente por la alusión shakespeariana. Vila-Matas consigue crear un universo hamletiano en Barcelona. En *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*, Balló y Pérez explican que muchos procedimientos dramáticos del teatro isabelino siguen en *boga* hoy en día, tan es así que se retoman continuamente en las series y el cine. Algunas de las técnicas shakespearianas que los autores reconocen en otras ficciones son los inicios *in medias res*, la coralidad de personajes y situaciones, la síntesis de tragedia y comedia, la dramatización de la naturaleza, los diálogos adversativos o el paroxismo de la violencia.

---

<sup>287</sup> Diego Rodríguez Landeros apela al consenso y asegura que “él [Vila-Matas] —todos lo sabemos— es un autor metaliterario, alguien que escribe sus ficciones apoyado en un origen común a todos los lectores”. Diego Rodríguez Landeros, “Mac y su contratiempo”, *Revista de la Universidad de México*, 2018, 1, p. 151.

<sup>288</sup> Enrique Vila-Matas, “Carta de Barcelona. La metaliteratura no existe”, *Letras libres*, 40 (2002), p. 85.

## Imposturas y abismos en la obra de Vila-Matas

La estructura abismada de las obras de Vila-Matas no sólo presenta especularidades internas, también es una caja china que despliega dentro de sí otras obras de su autoría. Empeñado en la idea de *obra total*, el catalán no sólo integra textos ajenos, también lo hace con los propios. *Aire de Dylan* también se puede observar esta estrategia, ya que hay reminiscencias a sus novelas anteriores. Con la aparición de esta obra, se conformaría una especie de “trilogía involuntaria” por la relación que ostenta con otras dos de sus obras. En la reseña del *El Clarín*, Mariana Sandez señala que

[h]ay una fuerte *mise-en-scène* intencionalmente disparatada en esta novela que remonta a su *Historia abreviada de la literatura portátil* (1984), donde una sociedad de poetas shandys de los años 20 conspiraba alrededor de una literatura portátil, ligera, y de la vida como una obra de arte que se lleva puesta. Muchos de ellos, artistas sin obra que luego llenaron las inolvidables páginas de su *Bartleby y compañía* (2000).<sup>289</sup>

El autor ejecuta sus postulados acerca de la negación de la originalidad y la defensa de la reelaboración, por lo que no sólo reescribe obras ajenas, sino que también lo hace con las propias obras. La especularidad aparece en *Aire de Dylan* desde una perspectiva más íntima. Sandez considera que la voz de esta novela también está impostada, aunque mantiene cierta continuidad con su estilo, que la reseñista explica con la metáfora de una posdata a su obra literaria:

[a] Vila-Matas le gusta decir que *Aire de Dylan* es la más personal de sus novelas, su libro más libre. Hace pensar en ella como una posdata, no por restarle valor, sino al contrario, porque es diferente y da lugar a un desvío. Enuncia lo que se quiso decir todo el tiempo y se deja para el final. Parece escrita por otra voz. Y

---

<sup>289</sup> Mariana Sandez, “La trilogía involuntaria”, *El Clarín*, 18 de julio de 2012 (sec. Reseñas).

porque una posdata tiene, por cierto, un aire más leve; en relación a su contexto, es más íntima.<sup>290</sup>

En *Aire de Dylan*, la *mise en abyme* entre sus obras también contiene referencias a otros textos, algunas de carácter teatral, que giran en círculos concéntricos. Una de ellas se encuentra oculta en el título del tercer apartado de la obra “Teatro de la memoria”, que remite de manera indirecta a una de sus primeras novelas: *Impostura*. Escrita en 1984, la novela de Vila-Matas se basa en *El teatro de la memoria*, libro de no ficción de Leonardo Sciascia, quien toma como referente una historia real que sucedió en el norte de Italia a mediados de los años veinte. El siciliano se apasiona por una noticia que ocupó los titulares de aquellos años respecto de un hombre que fingió que había perdido la memoria para apropiarse de una identidad ajena. Sciascia sigue puntualmente las publicaciones periodísticas de este caso judicial conocido como Bruneri-Canella y exhibe las contradicciones de pensar en la identidad como algo dado *per se*.

Esta singular historia comienza cuando la policía detiene a un hombre acusado de robar jarrones de bronce en un cementerio. En la comisaría, este sujeto presenta un repentino ataque de locura y arguye que ha perdido la memoria, por lo que lo confinan al manicomio de Collegno, Turín. Casi un año después de su reclusión y debido a la sobrepoblación del sanatorio, el director de éste decide publicar una fotografía del desmemoriado en *La Domenica del Corriere* con la intención de que alguien lo reconozca. La respuesta a este anuncio fue amplia: un buen número de personas escribió al manicomio alegando que reconocían al amnésico, esto era frecuente durante aquellos años porque hubo muchos desaparecidos durante la Primera Guerra Mundial que tardaron

---

<sup>290</sup> *Loc. cit.*

varios años en volver a casa. Finalmente, sólo dos familias se disputaron al desmemoriado: una, la del profesor de filosofía escolástica Bruno Canella, desaparecido en 1916 durante un combate entre las fuerzas italianas y el ejército búlgaro; la otra, la de Mario Bruneri, un tipógrafo turinés con múltiples antecedentes por robo y estafa.

Este caso cobró notoriedad debido a que la prensa italiana lo siguió de manera exhaustiva durante los cuatro años que duró el juicio, en el que se presentaron 142 testimonios, 14 peritajes, así como diversas pruebas dactilográficas y psicológicas destinadas a averiguar la verdadera identidad del “desmemoriado de Collegno”, como lo nombraban la prensa. Las noticias en torno al caso dividían y exaltaban los ánimos: daban pie a apuestas, enemistades y peleas entre los lectores de los diarios.<sup>291</sup> Fue tal la magnitud mediática de la historia que se llevó al cine en un par de ocasiones, aún cuando el caso seguía sin resolverse de manera judicial. Años después, Leonardo Sciascia se interesó en la historia y durante dos años se dedicó a investigar los vericuetos periodísticos que había suscitado. A partir de su trabajo como periodista, Sciascia reflexiona sobre las posibilidades de la ficción en relación con la vida cotidiana: “abandonada la verdad a la literatura, cuando apareció aquella, dura y trágica, en el espacio cotidiano y ya no fue posible ignorarla o tergiversarla, pareció generada por la literatura”.<sup>292</sup>

El escritor italiano tituló a ese trabajo como *El teatro de la memoria*. Éste precisamente es el nombre del último capítulo de *Aire de Dylan* en una alusión que no pretende ser casual, menos aún si se considera que el tema de *Impostura* es precisamente el caso Bruneri-Canella. Vila-Matas escribe: “[a] la literatura, nos dice Sciascia, le sientan

---

<sup>291</sup> Leonardo Sciascia, *Teatro de la memoria*, tr. Juan Manuel Salmerón, México, Tusquets, 2010, p. 53.

<sup>292</sup> Leonardo Sciascia, *El caso Aldo Moro*, tr. A. Pentimalli, Barcelona, Destino, 1999, p. 28.

bien las imposturas y el carnaval antes que la tragedia”,<sup>293</sup> consejo que parece perseguir el catalán en cada una de sus obras.

Según Sciascia, este caso se hizo famoso por razones políticas, puesto que “no podía venir en mejor momento para distraer la atención pública del régimen, que se consolidaba con mano dura neutralizando o suprimiendo los últimos focos de oposición”<sup>294</sup> a Mussolini, quien, al ser periodista y “hombre que gobernaba Italia como si fuera una redacción”,<sup>295</sup> sabía el poder que tiene una noticia difundida en el momento oportuno. Siguiendo a Sciascia, es posible decir que la disputa por la identidad de este hombre era “despiadada e inútil [...] [puesto que] se le ofrecía por la parte de Canella la salida de la cárcel, una situación segura y acomodada; mientras que por la parte de Bruneri le amenazaba una condena pendiente, una vida inquieta y pobre que afrontar después de la cárcel”.<sup>296</sup> No es de extrañar que el desmemoriado usó todas las armas que le otorgó la acaudalada familia Canella para salir del embrollo, aunque la justicia haya fallado en su contra. Antes de finalizar el juicio, el desmemoriado se fugó a Río de Janeiro con la señora Canella a vivir una vida distinta a la que estaba condenado.

La *mise en abyme* literaria aparece desde la gestación de la obra de Sciascia, ya que este escritor conoció la historia a partir de la obra teatral *Come tu vuoi* que escribió Luigi Pirandello inspirado en este caso en 1929, un año antes de que el tribunal pronunciara el fallo definitivo. Desde muy joven, Leonardo Sciascia se aficionó a Pirandello y lo estudió con sumo cuidado.<sup>297</sup> En una entrevista que aludía a su quehacer

---

<sup>293</sup> Enrique Vila-Matas, “Impostura y máscaras”, *El viajero más lento. El arte de no terminar nada*, México, Seix Barral, 2012, p. 183.

<sup>294</sup> L. Sciascia, *op. cit.*, p. 53-4.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>297</sup> Cfr. Leonardo Sciascia escribió al menos dos obras sobre su coterráneo: *Pirandello e il pirandellismo* (1953) y *Alfabeto pirandelliano* (1989).

literario, el primero declaró: “[m]i naturaleza de escritor es siciliana y pirandelliana, ligada al drama de la identidad y de la relatividad del no saber quién soy, del cómo aparezco ante los otros, del ser y del parecer. Así, para salir del drama, me he aferrado a la razón, a la otra cara de las cosas, deslizándome hacia la neurosis de la razón, una razón que linda con la no razón”.<sup>298</sup> El escritor resuelve la eterna disputa entre sentimiento y pensamiento apostando por este último. El autor de *El teatro de la memoria* se decantó por la *literature non fiction*, aunque su obsesión por la búsqueda de la verdad lo lleve a la pérdida del sentido.

Sciascia incluso retomó uno de los diálogos de la puesta teatral para iniciar su texto, puesto que consideraba que este caso era de un “pirandellismo congénito”.<sup>299</sup> Con esto el autor se refiere a que el caso exhibe de manera espontánea algunas de las marcas de estilo del dramaturgo. En palabras de Joan de Sagarra, en esta obra “Pirandello presenta sus tesis relativistas en torno al yo; enfrenta de nuevo la verdad y la ficción teatral y aborda el problema de la verdad histórica a través de un caso de desdoblamiento de la personalidad ligado al tema de la amnesia”.<sup>300</sup> Hay que decir que, para evitar la censura o la alusión directa, el dramaturgo ubica la acción dramática en el Berlín de la posguerra y el desmemoriado en la obra se convirtió en desmemoriada, ya que el papel había sido pensado para la actriz Marta Abba, a quien está dedicada la obra. El caso Bruneri-Canella

---

<sup>298</sup> *Apud.* A. Saborit, art. cit.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>300</sup> Joan de Sagarra, “Giorgio Strehler estrena en Milán 'Como tú me deseas', de Pirandello”, *El país*, 9 de abril de 1988. Y es que Pirandello nace -escribe Sciascia- en un lugar donde la vida social más que en otras partes, “es simulación; en un lugar donde cada día, día tras día, los hombres se afanan en aparentar lo que no son, y cada tarde, en el silencio de sus casas grises, se quitan la máscara, se deshacen de los oropeles de la escena, relajan los músculos que durante toda una jornada han mantenido el histrionesco esfuerzo de dar a los otros una imagen de sí mismos distinta a la verdadera, tal y como los actores se arrancan el disfraz, y descansan el cuerpo fatigado del papel que representan”.

presenta una perfecta “circularidad pirandelliana”,<sup>301</sup> debido a que en las obras de este dramaturgo las identidades son mudables porque considera que las formas aprisionan más que la justicia.

Inspirado por esta pieza, Leonardo Sciascia emprende un minucioso seguimiento periodístico que lo lleva a contrastar los límites entre realidad y ficción: “en este caso podría decirse que la memoria artificial —la obra teatral— ha encontrado el lugar de la memoria real —Turín—, o bien que el lugar de la memoria real—el teatro, el teatro de Pirandello— ha encontrado el lugar y las imágenes de una memoria ahora convertida en artificial —el juzgado de Turín”.<sup>302</sup> De manera que la ficción teatral adquiere la calidad de verdad en el momento en que el teatro cobra vida fuera del escenario, es decir, cuando Bruneri representa a Canella en su vida cotidiana. La identidad se teje a partir de una memoria inventada, por lo que pareciera que es susceptible de ser modificada:

[e]n suma —dice Sciascia—: si los jueces pudiesen ir más allá de la ley, valorando lo que hay de mutable en la vida de todos y cada uno y de lo mucho que la aprisionan las ‘formas’ y cómo las ficciones se hacen verdad, habrían podido conferir la identidad del profesor Canella al desmemoriado de Collegno [...].<sup>303</sup>

La “verdad teatral” y la “verdad histórica” se invierten en el momento en que la obra constituye una realidad independiente al caso y permanece en la conciencia colectiva por encima de los hechos. El mismo Sciascia confesó que no imaginaba que existiera una historia verídica detrás de la pieza teatral y que redescubrió la obra de Pirandello a partir de que asistió ver la puesta en escena que dirigía Susan Sontag.<sup>304</sup> El teatro y la narración

---

<sup>301</sup> L. Sciascia, *op. cit.*, p. 106.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 92.

son parte de un juego de espejos en donde los “reflejos” ficticios se suceden hasta el infinito, aunque tienen un referente verídico.

En *Impostura* de Vila-Matas, el relato cambia de protagonista y se centra en Barnaola, supuesto secretario del doctor Vigil, director del manicomio que albergaba al desconocido, como se le llama en la novela al desmemoriado. Vila-Matas muda la historia de escenario a la ciudad de Barcelona, en un signo de apropiación de la anécdota. A partir de la perspectiva externa de un “hombre común”, la identidad del amnésico se irá construyendo a medida que pasan por ahí los familiares y amigos que pretenden ver en el desmemoriado a su familiar perdido. En la novela, parafraseando a Sciascia, varias “ficciones se hacen verdad”: los sueños del desconocido y del secretario se convierten en realidad y, a partir de éstos, sus identidades cambian. El desmemoriado sueña “el universo convertido en un almacén de antifaces”,<sup>305</sup> en lo que pareciera un sueño premonitorio de su vida posterior; mientras que Barnaola imagina frecuentemente estar al servicio de un “gran señor”,<sup>306</sup> situación que finalmente se cumple cuando el desmemoriado le ofrece que se vaya con él a Brasil. Ambos responden a un nombre distinto al de su vida anterior y cambian voluntariamente de máscara hacia aquella que mejor les acomoda.

El arte del engaño se patentiza cuando Barnaola descubre en la mentira, como una máscara de la ficción, “el más sublime de los placeres”,<sup>307</sup> por lo que comienza a inventar falsedades para satisfacer la curiosidad de su hermana acerca del famoso caso del desconocido. Cada mentira del secretario se convierte en un “teatro de la realidad”, puesto que, por una especie de coincidencia inexplicable, todo aquello que inventa por la mañana

---

<sup>305</sup> Enrique Vila-Matas, *Impostura*, Barcelona, Anagrama, 1984, p. 29.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 43.



sucede por la tarde. El secretario se muestra asombrado debido a esta situación: “Barnaola se preguntó si en vez de mentiras no engendraba profecías que, además, se cumplían con asombrosa rapidez. Satisfecho de sí mismo, duplicó el número de sus mentiras diarias”.<sup>308</sup> La puesta en escena de todo el “teatro” armado por el secretario y el desmemoriado se produce cuando ambos representan a sus construcciones ficcionales en su vida cotidiana. Barnaola, de quien nunca se menciona su verdadero nombre de pila, inventa que se llama Eugenio, al igual que un amigo del desconocido:

—Qué casualidad— dijo Barnaola, deslizando los dedos por los lomos sombríos de la breve biblioteca del doctor—. Yo también me llamo Eugenio.

Como esto no era cierto, el doctor Vigil quedó paralizado, hasta que, de pronto, rió de una forma un tanto desgarrada, pero a la vez desahogada, porque pensó que, en el fondo, poco importaba que su secretario encontrara gracioso cambiarse el nombre (*AD*, p. 57.)

El doctor contempla atónito esta escena, pero le da poca importancia porque considera dicha impostura es tan sólo un divertimento. Sin embargo, este acto será la simiente de su posterior transformación en el Eugenio de sus sueños. En esta escena, el *teatro* se convierte en realidad, ya que la vida cotidiana de Barnaola pareciera una historia pirandelliana de asignación de identidad y búsqueda del yo. El cambio de protagonista, del desconocido a Barnaola, permite una historia de reconstrucción de identidad doble, a su vez, abre la posibilidad de que la actuación se constituya como un modo de vida de los personajes. Barnaola, que es tan sólo un personaje marginal y ficticio en el espectáculo inspirado por el caso Brunieri-Canella, decide re-construir su identidad aun cuando no estén los reflectores apuntando.

---

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 65.

La focalización en otros personajes de menor envergadura también aparece en la obra de Sciascia. Según Antonio Saborit, la verdadera protagonista de la obra del siciliano es la esposa del desmemoriado: “Giulia Canella es el centro de *El teatro de la memoria*. Cada vez más débil, cada vez más endeble frente a los argumentos de los otros, ante pruebas y testimonios que debieran desarticularla, su versión es la determinación de ella misma hasta el final de la obra”.<sup>309</sup> Siguiendo este razonamiento, quien orquesta el teatro de la memoria es aquél que sostiene la versión del impostor como cierta. La verdad pareciera que radica en la fijación de un sistema de creencias comunes antes que en los hechos factuales. Así, la esposa sustenta el engaño y convierte en “verdadera” la impostura.

En la obra de Pirandello, precisamente la desmemoriada le increpa al esposo que cree un personaje a la medida de su gusto, puesto que ella está vacía por dentro: “[s]ono venuta qua; mi sono data tutta a te, tutta; t’ho detto: Sono qua, sono tua; in me non c’è nulla, più nulla di mio; fammi tu, fammi tu, come tu mi vuoi”.<sup>310</sup> Al final, aquellos que conocían al desaparecido son los únicos que pueden reconstruir el “teatro de la memoria”, pero el *actor* tiene que responder de manera cabal a las expectativas del *público* para que la máscara cobre vida. Giulia Canella dio a luz a dos hijos del desmemoriado durante el proceso penal y fue ella quien trató de convencer a propios y extraños de que el padre de sus cuatro hijos era la misma persona, pese a las pruebas contundentes que arrojaba la justicia. Saborit insiste en que, para Giulia,

la identidad de su esposo era un vino que podía lucir su cuerpo en la copa que fuera, [...] este nuevo profesor Canella se parecía más al profesor que ella deseaba,

---

<sup>309</sup> Antonio Saborit, “La amnesia es una aliada del recuerdo”, *Nexos*, 112, 01 de abril de 1984, p.34.

<sup>310</sup> Luigi Pirandello, *Come tu mi vuoi*, Roma, Mauro Liistro, 2018, s/p. “Vine acá; me entregué a ti por completo, por completo; te dije: estoy acá, soy tuya; en mí no hay nada, no hay nada mío; hazme tú, hazme tú, como tú me quieres” [La traducción es mía].

ahora que al otro con más ganas se le daba por muerto, y esto le impuso al asunto el sello de comedia desde el punto de vista bruneriano. No una comedia moral, sino histórica y agitada, igual que el país de Mussolini en su era fascista.<sup>311</sup>

El espectáculo que se monta respecto a este caso judicial responde en cierta forma a aquel otro espectáculo que se está llevando a cabo desde el ámbito político en Italia a finales de los años veinte. *Mise en abyme* involuntaria o no de la política en la vida cotidiana, lo cierto es que Italia no tenía ni la mitad de un siglo de que se hubiera fundado como país, por lo que pensar en una identidad italiana era aún muy complicado, se pensaba como una materia moldeable que se constituiría tan sólo a partir de la voluntad.

En el artículo “Impostura y máscaras”, Vila-Matas declara su admiración por Sciascia mientras recomienda *La sentencia memorable* del italiano, que justamente también trata el caso de la disputa de identidad de un caso situado en el sur de Francia en el siglo XVI. El barcelonés considera esta obra “un paseo pirandelliano por el teatro de nuestra memoria”.<sup>312</sup> Otros paseos pirandellianos se tejen en *Aire de Dylan e Impostura*, dado que ambas novelas cuestionan el concepto de identidad en sí mismo. En este sentido, el escritor argentino Alan Pauls asegura que toda la obra vilamatiana se rige “por la voluntad constante de vivir una vida diferente”;<sup>313</sup> idea que aparece de manera frecuente en varias de las novelas del catalán. Vila-Matas refiere que “el misterio de nuestra verdadera identidad personal es uno de mis temas preferidos, según los críticos”.<sup>314</sup> Aquello que Sciascia confiesa abiertamente, este autor se lo adjudica a la crítica, quizá en el mismo juego de hacerse pasar por un personaje incluso en las entrevistas. El catalán define el ejercicio de escritura como una máscara. Esto se debe, en sus palabras, a que “la

---

<sup>311</sup> A. Saborit, art. cit.

<sup>312</sup> Enrique Vila-Matas, *El viajero...*, p. 183.

<sup>313</sup> J. Cruz, art. cit.

<sup>314</sup> *Loc. cit.*

voz que escribe es la voz de otro y no la tuya, no eres ‘tú’, sino otra persona la que cuenta aquello, y eso es algo interesante que tiene la literatura”,<sup>315</sup> opinión que podrían tener en cuenta aquellos críticos que piensan que este autor puede llegar a ser un impostor de sí mismo.

En *Aire de Dylan*, estas consideraciones autorales contrastan con las afirmaciones que Vilnius hace acerca de su padre, “prototipo del escritor contemporáneo escindido” (*AD*, p. 46), cuyo deseo más profundo era “[n]o ser encasillado, no ser reconocido bajo una fórmula” (*AD*, p. 46). A los ojos de su hijo, Lancanstre no logró este objetivo del todo, a pesar de su leyenda. En su “Teatro de realidad”, el joven hace una crítica acerca de la supuesta autenticidad literaria de su padre basada en la máscara: “espero no molestar a nadie si digo que a veces ser muchos personajes, como fue su caso, puede significar tan sólo haber sabido refugiarse en lo contemporáneo para reducir así el impacto doloroso del seguro fracaso que podía esperarle si saltaba a pecho descubierto sobre la arena de los clásicos” (*AD*, pp. 46-7).

Según Pozuelo, este es un caso de “autorreferencialidad”;<sup>316</sup> aunque aclara que dicho término puede ser sumamente escurridizo. El estudioso no duda en señalar que el ataque de Vilnius es un ejercicio consciente de autocrítica de Vila-Matas, ya que no se puede soslayar “el asunto principal de la mirada que un escritor lanza sobre su propia poética narrativa, no únicamente para abrazarla, sino también, esta vez, para cuestionarla desde diferentes lados, desde una mirada que se auto-propone, y —así se dice literalmente al final de la novela— como contrapunto mordaz de toda su obra”.<sup>317</sup> Si bien es cierto que

---

<sup>315</sup> Redacción, “La escritura es un espacio de libertad total”, *Proceso*, 1 de diciembre de 2015.

<sup>316</sup> Pozuelo señala, que este término frecuentemente “se confunde o se solapa con otras como reflexividad, metaficción o incluso autoficción”. J. M. Pozuelo, art. cit., pp. 211-2.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 212.

la autoficción, y con ello la autocrítica, es un elemento central en la narrativa de Vila-Matas, Pozuelo no considera las máscaras del escritor contenidas en la misma autoficción y más aún en una novela dramática que contempla la estructura del teatro dentro del teatro intrínseca de *Hamlet*.

A mi parecer, el juicio de Vilnius en contra de la obra de su padre es una paradoja, ya que es él quien gradualmente toma la máscara de otros personajes: Lancastre, Bob Dylan, Hamlet, Oblomov, su madre, etc. La borrosa identidad del joven se multiplica exponencialmente cuando la voz comienza a atormentarlo. Esta situación lo lleva a “teatralizar” los sucesos acontecidos y encuentra el escenario perfecto para ofrecer sus “actuaciones” frente a un público que tan sólo busca la opinión de un hijo respecto a la obra de su afamado padre. Vilnius y Débora consideran que la mejor manera de vengar el asesinato de Lancastre es reescribir los recuerdos del desaparecido cambiándolos a su gusto, situaciones que los llevaría a ser los autores *impostados* de la autobiografía. No obstante, su conocido desdén provoca que el “verdadero impostor” de esta reescritura sea otro. Los recuerdos de Lancastre se articulan en un “teatro de la memoria” que contiene dentro de sí una multiplicidad de *mises en abyme*.

#### “Teatro de ratonera” como teatro dentro de la novela autofictiva

En un homenaje póstumo en honor a su padre, Vilnius presenta el “Teatro de ratonera”, en la librería Bernat, frente al “Club de interrumpidores”, “adoradores de la obra del gran Lancastre” (*AD*, p. 111). El joven aprovecha este evento para representar la segunda parte

del espectáculo hamletiano que preparó con Débora. Desde el inicio, queda clara la intención del intérprete, puesto que, según el narrador, “[l]a verdad es que lo teatralizó con la misma técnica que ya le había visto exhibir en San Gallen, es decir, con un deliberado aire indolente al narrar. Como si quisiera copiar la legendaria inexpresividad de Bob Dylan en sus actuaciones” (AD, p. 116). La ausencia de carácter es un tipo de *gestus*, en el sentido brechtiano, que permite a caracterizar a Vilnius como una máscara vacía que puede cambiar de identidad tantas veces como quiera, al que lo hizo el músico estadounidense.

Esta representación es una escena autofictiva anticipada, ya que Vila-Matas ubica la acción en el mismo lugar donde posteriormente fue la presentación de *Aire de Dylan* el 11 de abril de 2012, frente a un auditorio de “adoradores” de este autor que se transmitió en *streaming* para el resto del mundo. Apostada en la calle Buenos Aires, la librería Bernat es un lugar que habitualmente frecuenta el escritor, puesto que se encuentra en el barrio en donde reside. Este sitio es un proyecto cultural autogestivo que se expandió en el 2010, como consta en la novela.

Montse, la actual propietaria y personaje de *Aire de Dylan*, es parte del ‘elenco’ en ambas re-presentaciones. En la presentación del libro, la editora de Seix Barral, Elena Ramírez, lee el fragmento en el que se describe a Montse y resume los cambios que ha sufrido la librería: “la reciente compra de un *sex shop* vecino le había permitido duplicar el espacio de su local [...] [Montse organizaba] toda clase de actos culturales y contaba con varios clubs de lectura” (AD, p. 115). Todos estos datos refieren a hechos reales.<sup>318</sup> Con esta escena, el espejo deformante de la autoficción esta vez se apropia de manera

---

<sup>318</sup> Librería +Bernat, “Quienes somos”, <http://www.libreriamasbernat.com/p/quienes-somos.html>, consultado el 5 de noviembre de 2018.

anticipada de la realidad, puesto que incluso hay una representación en donde Jordi Corominas, heredero literario de Vila-Matas, se convierte en una especie de intermediario ficcional de Vilnius, después de que éste supuestamente le llama por teléfono.<sup>319</sup>

En la novela, Vilnius invita a este evento al narrador, quien también vive en el barrio de la librería. Al despedirse, ambos refuerzan la calidad de puesta en escena de la charla de una manera muy peculiar: [m]e alegra saber que le veré mañana y que conste que no quiero convertirle en especialista en mis representaciones teatrales, dijo. Son experiencias leves porque por suerte haces teatro sin teatro, le respondí” (AD, p. 111). Los diálogos que entrecruzan estos dos personajes conforman una escena en sí misma, pero lo más revelador es que Vilnius evidencia el carácter teatral que busca que tengan sus performances en público y es por lo que no duda en calificarlas como “representaciones teatrales”. Sin embargo, al ser tan sólo monólogos dichos sin efusividad y basados en experiencias vividas por el personaje se convierten en ese “teatro sin teatro” del que habla el narrador, situación que las convierte en “experiencias leves”, por no decir “infraleves”, *leitmotiv* que guía a la obra.

Más allá del título, “Teatro de ratonera” remite directamente a *Hamlet* porque en ambos hay una *mise en abyme* teatral con la que se busca develar la verdad acerca del asesinato del padre a partir de la representación. Mientras que en *Hamlet*, el príncipe se sirve de la visita de una compañía de actores a la corte con el fin de estudiar las reacción del rey Claudio; en *Aire de Dylan*, la representación corre a cargo del hijo del fallecido Lancastre, quien busca inculpar a Claudio Arístides Maxwell y a su madre como los autores del asesinato de su padre. El narrador explica esta situación en el siguiente

---

<sup>319</sup> Presentación Aire de Dylan, de Enrique Vila-Matas - Librería +Bernat, <https://www.youtube.com/watch?v=r1ENCRRAY6c>, consultado el 4 de noviembre de 2018.

fragmento: “[l]a idea de Vilnius, pactada de antemano con Débora, era la de insinuar el crimen y, [...], comenzar a divulgar la sospecha de que Lancastre había sido en realidad asesinado” (*AD*, p. 179). Con este “Teatro de ratonera”, Débora y Vilnius querían probar una idea del propio Juan Lancastre, puesto que ambos estaban convencidos de que “la ficción siempre servirá mucho mejor para decir o insinuar la verdad que otros medios que se han revelado ineficaces” (*AD*, p. 180).

La puesta en escena del “Teatro de ratonera” pretende ser una presentación de la ‘autobiografía inédita’ del padre de Vilnius que, en ese momento, se proponía reescribir Débora de memoria, ya que ella era la única que había leído la obra original. Aunque no estaba invitada por la librería a formar parte del homenaje, la entrada de Débora a escena estaba prevista como una interrupción al monólogo de Vilnius, puesto que alegraría tener en su poder las memorias del fallecido. Sin embargo, el joven Lancastre no sigue el guión previamente ensayado porque se concentra en narrar un cuento de Phillip Roth, razón por la cual no logra advertir la entrada de la muchacha:

[c]uando por fin Vilnius la vio, se la encontró ya prácticamente encima y maldijo su miopía y todo lo que se puso a su alcance a pesar del poco alcance de su visión cegata. Sorprendido, reaccionó de forma no prevista en el guion teatral que a lo largo de algunas horas habían estudiado y ensayado (*AD*, p. 182).

La perplejidad de ambos provoca una serie de diálogos sin sentido aparente, en donde los jóvenes culminan por declararse su amor mutuamente ante la mirada atónita del público: “[l]os socios se quedaron helados y quizás ahora sería difícil enumerar los tan diferentes motivos por los que sintieron cierta perplejidad ante lo que sucedía. Yo mismo me sentí desconcertado” (*AD*, p. 183). El escritor describe la reacción del público como parte de la puesta y, con esto, se ocupa de la interacción entre los asistentes y los “actores”.



La aparición abrupta de la muchacha y la escena de amor desorienta a los espectadores y crea un ambiente de tensión que se ve interrumpido por una de las asistentes, quien cuestiona a Vilnius por el tema de su próximo proyecto cinematográfico, es decir, el Archivo General del Fracaso. El público de pronto empieza a formar parte de la representación hasta que Débora corta el diálogo de los “interrumpidores”, como se hacen llamar los del club de fans de Lancastre, para anunciarles que tiene un adelanto de una obra inédita del escritor que tanto admiran:

[h]emos reconstruido unas páginas, las diez primeras de las memorias abreviadas de Juan Lancastre. Creemos que no son muy distintas de las primeras de esa autobiografía premeditadamente sesgada que él escribía y que su viuda ha tenido la mala idea de destruir. Y lo creemos porque tuve la oportunidad de leer casi toda su autobiografía en marcha y me veo capaz de reconstruirla bastante bien (AD, p. 184).

De esta manera, la pareja propone que la autobiografía apócrifa del desaparecido sea un *collage* de recuerdos reales y algunos inventados por ellos mismos. Los jóvenes plantean que, en una especie de expiación de los deudos, la autobiografía contenga una autocrítica ficticia acerca de las estrategias escriturales del padre, las cuales siempre le habían parecido tan fastidiosas a su hijo. En cierta forma, la reconstrucción de las memorias de Lancastre sería una manera de ordenar los recuerdos que tenían sobre él su ex amante y su hijo.

El proyecto de la ‘autobiografía’ apócrifa que proponen Vilnius y Débora daría comienzo a raíz de la muerte de Lancastre, cuando éste se divertía en la eternidad molestando a su hijo con recuerdos impostados. De esta manera, la memoria tanto del hijo como la del padre se verían alteradas por la ficción de manera distinta. En el caso del padre, la reescritura libre de su biografía por sus deudos presentaría una ficcionalización de la vida del autor. Esta historia sería, en cierta forma, una reelaboración de lo que

verdaderamente ocurrió con la biografía de Laurence Sterne, escritor de cabecera de Vila-Matas, cuya familia, cuando se quedó sin sustento económico, publicó de manera póstuma las *Memorias de la vida y familia del difunto y Reverendo Mr. Laurence Sterne*.

Seis años antes de la aparición de *Aire de Dylan*, en 2006, Enrique Vila-Matas escribió una breve autobiografía a petición de los organizadores del *Hay Festival* de Cartagena de Indias, Colombia. En este escrito, el autor suscribía a Nabokov al afirmar que “la mejor parte de la biografía de un escritor no es la crónica de sus aventuras, sino la historia de su estilo”.<sup>320</sup> Según el catalán, su escritura había ido evolucionando a lo que la crítica literaria llama *autoficción*, que, en sus palabras, es “la autobiografía bajo sospecha”.<sup>321</sup> En este *subgénero*, los límites entre la ficción y la vida no sólo son cuestionados, sino que se diluyen sin otro propósito específico más que el de crear ficciones a partir de la resignificación de las experiencias vitales del escritor. El barcelonés enunciaba una genealogía del “supuesto nuevo género”,<sup>322</sup> que incluía como sus predecesores a Dante y Rousseau.

En *Aire de Dylan*, el juego de identidades se da de manera abismada a partir de recursos dramáticos, puesto que los personajes se constituyen como *máscaras* teatrales de otros personajes provenientes tanto de la literatura como de la vida cultural de Barcelona. Hay una marca autoficcional subyacente en los personajes, los escenarios y las anécdotas. La *mise en abyme* en esta autoficción se afirma cuando el lector acepta, como parte constitutiva de la obra, el “pacto ambiguo”, como lo llama Alberca, que “resulta de la

---

<sup>320</sup> E. Vila-Matas, “Breve autobiografía...”, p. 16.

<sup>321</sup> En este mismo párrafo, Vila-Matas señala que la autoficción “es un neologismo creado por el profesor y novelista francés Serge Doubrovsky, en 1977”, *loc. cit.*

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 17.

implicación, integración o superposición del discurso ficticio en el discurso autorreferencial o autobiográfico y viceversa”.<sup>323</sup>

En el prólogo de *En un lugar solitario*, volumen que agrupa cinco de sus obras, Vila-Matas explica:

[s]i se piensa bien, yo siempre he escrito ocultándome, dando falsas pistas y al mismo tiempo ofreciendo al lector aspectos insólitos de mis diferentes personalidades, todas verdaderas. Nada me molestaría más que saber quién soy, aunque la tensión de mi escritura procede de ahí, pues viene siempre de la empecinada, casi búsqueda de mi identidad más única, también la más próxima a la ficción, aunque al mismo tiempo, paradójicamente la más cercana a la verdad.<sup>324</sup>

Es por ello que en la literatura de Vila-Matas se desdibuja la frontera entre los relatos y la vida cotidiana, ya que buscan poner en práctica la premisa de la construcción del autor como personaje. De ahí que se constituya como una especie de “doble” de sí mismo. Situación que recuerda al relato “Borges y yo” cuando el narrador enuncia: “yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica”.<sup>325</sup> Vila-Matas también se deja vivir y, el otro, el escritor que protagoniza la mayor parte de sus novelas, crea un mundo personal en el que puede adoptar ideas y teorías siempre móviles, que se adaptan a la circunstancia en la que se encuentra el narrador.

En ese mismo texto de Borges, el argentino comparaba las cualidades del escritor autofictivo con las de un histrión: “[m]e gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor”.<sup>326</sup>

Como si representara un papel distinto cada vez que despierta, Vila-Matas encuentra en sí

---

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>324</sup> Enrique Vila-Matas, *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, Barcelona, Debolsillo, 2011, p. 36.

<sup>325</sup> Jorge Luis Borges, “Borges y yo”, *Obras Completas I*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 808.

<sup>326</sup> *Ídem.*

mismo el personaje que lo motiva a seguir escribiendo, pese a que muchos de sus escritores-personaje busque el mutismo o sean escritores que no escriben.<sup>327</sup> La paradoja es que estos personajes de la Literatura del No provengan de la pluma de un escritor tan prolífico. En una reseña a *Mac y su contratiempo*, Diego Rodríguez Landeros imaginaba a Vila-Matas

en su estudio como si se encontrara en un camerino de actor. Elige del librero una prenda, la desdobra, la plancha en un escritorio semejante al mío y se la pone. Lo veo frente al espejo (primero frac, luego lentejuelas), confesando que sólo puede escribir si se disfraza de alguien más. La necesidad de enfundar la voz individual con telas de voces ajenas y, a través de ellas, articular una trama que, a fuerza de repetir historias ya contadas, resulte original.<sup>328</sup>

Rodríguez Landeros utiliza la alegoría teatral para resaltar la originalidad del barcelonés, la cual reside en la variación y la reelaboración de obras literarias de distintas tradiciones a partir de un sesgo autofictivo.<sup>329</sup> A la presentación de *Aire de Dylan* en la librería Bernat asisten las personas en las que basó sus personajes novelescos, con lo que comienza el ‘teatro de realidad’ que establece un diálogo con el “Teatro de ratonera”. Con este acto teatral, la realidad se aproxima a la ficción de manera premeditada, aunque siempre haya motivos para improvisar de tanto en tanto.

---

<sup>327</sup> Enrique Vila-Matas, “Las entrevistas como invento”, *El País*, Madrid, 17 de diciembre de 2013, (sec. Café Pereg).

<sup>328</sup> D. Rodríguez Landeros, art. cit., p. 151.

<sup>329</sup> Enrique Vila-Matas, “Imitadores y originales”, *El País*, Madrid, 8 de diciembre de 2014, (sec. Café Pereg).

## 5. Reelaboración del tópico *theatrum mundi* en el género narrativo

Of this world's theatre in which we stay,  
My love, like the spectator, ydly sits,  
Beholding me, that all the pageants play,  
Disguysing diversly my troubled wits

Edmund Spencer,  
Soneto LIV. "Of this world's theatre in which we stay"

### 5. 1 La representación narrativa del 'teatro del mundo'

#### El mundo novelesco como escenario teatral

En el famoso monólogo de Jaques, de la comedia pastoril *Como gustéis* (II, VII), este personaje equipara las siete edades del ser humano, desde el nacimiento hasta la muerte, con los "siete actos" de la vida humana, por lo que compara la existencia con una obra teatral, ya que "[e]l mundo entero es un escenario, y todos los hombres y mujeres no son sino actores".<sup>330</sup> En esta pieza de madurez, Shakespeare utiliza el tópico *theatrum mundi*, como una estrategia metateatral en donde los personajes cambian de identidades por

---

<sup>330</sup> William Shakespeare, *Cómo gustéis*, trad. Luis Astrana, Buenos Aires, Argentores, 1937, p. 36.

medio de disfraces y, de esta forma, descubren quiénes son realmente al representar a otros.<sup>331</sup> Esta alegoría fue muy popular en Europa y abarcó todos los géneros literarios, como se muestra en el soneto de corte amoroso de Spencer. El *theatrum mundi* se ha estudiado desde la perspectiva de diversas tradiciones literarias. Uno de los investigadores que ha dedicado su tiempo a este tema es Jean Jacquot, quien apunta que “la comparaison de l’homme à un acteur, et du monde à un théâtre est un lieu commun de l’humanisme qui ne mériterait pas une étude particulière s’il n’avait inspiré à de grands dramaturges des passages d’une rare qualité poétique, et même la conception de pièces entières”.<sup>332</sup>

En el Siglo de Oro, el *theatrum mundi* inspiró a un gran número de autores, pero, según Curtius, Pedro Calderón de la Barca fue quien “dio nuevo brillo a la tradicional metáfora [...], [puesto que] toda su obra tiene la dimensión de un teatro universal”.<sup>333</sup> El auto sacramental *El gran teatro del mundo* (1655) es el epítome del uso de esta alegoría, ya que el dramaturgo convierte el *theatrum mundi* en el asunto de un drama religioso de carácter popular. Calderón recurre a la *mise en abyme* del teatro dentro del teatro para explicitar las funciones de cada miembro de la compañía teatral, es decir, de los integrantes de la sociedad. La alegoría abre múltiples posibilidades de interpretación, ya que, por un lado, hay representación del panorama teatral de su época; por otro, esclarece

---

<sup>331</sup> *Cómo gustéis* fue una de las primeras obras que se representaron en The Globe, sede de la compañía de Lord Chamberlain a la que pertenecía Shakespeare. Inaugurado en 1599, el recinto tenía grabada la sentencia *Totus mundus agit histrionem*. La especialista en el Renacimiento Frances Yates hace una descripción puntual de este teatro al demostrar la relación entre la arquitectura y el grabado del *Theatrum Orbi* que existía en este recinto teatral: “[t]he engraving represents that part of the stage of the Globe which would be covered by the stage 'heavens'.” (Frances Yates, *The art of the memory*, Nueva York, Ark Paperback, 1999, p. 374.) De tal manera que se trataba de simbolizar *in situ* el tópico del teatro del mundo, ya que The Globe era el “reflejo del cosmos en las proporciones de su plano geométrico”. (Frances Yates, “IX. Revitalista”, *Ensayos reunidos III. Ideas e ideales del Renacimiento en el Norte de Europa*, tr. Tomás Segovia, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 129).

<sup>332</sup> Jean Jacquot, “Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderón”, *Revue de Littérature Comparée*, 31, 1957, p. 341.

<sup>333</sup> Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trads. Antonio Alatorre y Margit Frenk, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 208.

un par de dogmas católicos de la Contrarreforma: el sacramento de la Eucaristía y la existencia del Purgatorio.<sup>334</sup>

La representación del auto sacramental era el punto culminante de la fiesta del Corpus Christi durante la época de Calderón, a la cual asistía gente de todos los estratos sociales. Este tipo de obras solía ser repetitiva, ya que se representaba encima de un carro de comedias que avanzaba por las calles difundiendo un mensaje religioso que, a su vez, era político. Los críticos se debaten entre si Calderón intentaba o no adoctrinar a la población con *El gran teatro del mundo*. Gerhard Poppenber asegura que el dramaturgo “no pretende una enseñanza religiosa, sino una teología poética que hace de lo sagrado no tanto su objeto, sino la forma y contenido conceptual de la poesía”.<sup>335</sup> Aunque es innegable el didactismo eclesiástico de este tipo de piezas, con este pasaje se pone en relevancia la carga poética y semiótica de la alegoría del ‘teatro del mundo’.

El *theatrum mundi* es una configuración alegórica en la cual la existencia humana se equipara a una obra de teatro, es decir, el mundo se considera como un espacio teatral en donde cada uno de nosotros representa su propia obra de teatro.<sup>336</sup> Este tópico literario se remonta a una vasta tradición literaria en el mundo occidental.<sup>337</sup> Se puede encontrar un recuento acucioso en “El tema del Gran Teatro del Mundo” de Antonio Vilanova,<sup>338</sup> quien hace un repaso de los autores que han reparado en esta alegoría desde la antigüedad grecolatina hasta el humanismo erasmista y el Barroco. El filólogo alemán Ernst Robert

---

<sup>334</sup> Véase María de los Ángeles Calero Fernández, “El gran teatro del mundo, síntesis del dogmatismo trentino”, *Scriptura*, 1986, 2, p. 103.

<sup>335</sup> Gerhard Poppenber, *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón*, trad. Elvira Gómez Hernández, Navarra / Kassel, Reichenberger, 2009, pp. 15-16.

<sup>336</sup> Esta idea recuerda a *La sociedad del espectáculo* de Guy Débord. Cf. G. Débord, *op. cit.*

<sup>337</sup> Lynda Gregorian Christian, *Theatrum mundi: the history of and idea*, NuevaYork - Londres, Garland Publishing, 1987.

<sup>338</sup> Antonio Vilanova, “El tema del Gran Teatro del Mundo”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 23, 1950, pp. 341-372.

Curtius, en el apartado dedicado a las “Metáforas del teatro”, también hace un recuento de esta alegoría en la literatura pagana, medieval, aurisecular y humanista. El estudioso llega a la conclusión de que, considerado desde una perspectiva amplia, “[l]a única expresión posible de una poesía que quiera representar la existencia humana en su relación con el universo es el teatro”.<sup>339</sup>

El tópico *theatrum mundi* tuvo una amplia difusión por sus implicaciones hermenéuticas, puesto que para pensar la representación y, por tanto, la aproximación al conocimiento, parte de paradigmas relacionados con el mito de la caverna de Platón. También esta alegoría tiene una fuerte carga semiótica, corriente imperante en los estudios dramáticos, dado que se fundamenta en un sistema de signos muy bien engranados, es decir, mientras que el mundo es un escenario en donde todos somos actores, las máscaras que se adoptan tan sólo son roles específicos y temporales, una concatenación de signos ligados a su tiempo. Con este tópico, se establece que las posibilidades para conocer el mundo inmediato se dan a partir de la representación, en este caso, teatral.

En la narrativa, el *theatrum mundi* es un tópico que se despliega en el momento en que los personajes reflexionan acerca de sus experiencias vitales a partir de metáforas teatrales, en las cuales ellos mismos se comparan con personajes teatrales o actúan como tales. También este tópico aparece cuando los personajes ponen en práctica el concepto del teatro como mundo, es decir, cuando utilizan los espacios ficcionales a manera de escenario o recurren a la teatralidad para narrar una secuencia. De esta manera, confluye el discurso teatral con el discurso narrativo para conformar una visión de mundo alegórica que refiere como centro a la representación, elemento esencial en los dos discursos. En

---

<sup>339</sup> E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 209.



vista de que las dos novelas dramáticas aquí estudiadas utilizan el *theatrum mundi* como un recurso fundamental para la configuración novelesca, en este capítulo alterno el análisis de las obras de Vila-Matas y Toscana de manera contrastiva.

La representación rige el universo ficcional de *Los puentes de Königsberg*. Claudia Guillén descifra esta novela de Toscana como “una gran puesta en escena del teatro de la vida”,<sup>340</sup> puesto que los personajes “crean una historia en el margen —o en el centro— de la realidad que viven [...] [y, de esta manera] descubren el sentido de la vida a través del ejercicio de modificar por sí mismos sus historias de vida creando otras muy distintas, y no sólo eso, sino también de representarlas en el gran teatro espontáneo que han montado en su ciudad”.<sup>341</sup> Este “gran teatro espontáneo” que menciona Guillén es tan sólo la trasposición del texto dramático en el texto novelesco. Las puestas en escena que los personajes montan en Monterrey son artificios narrativos, por medio de los cuales convierten una zanja en una trinchera o una cantina en un camión escolar.

Iwona Kasperska apunta que, en estas representaciones, los personajes visitan “los lugares emblemáticos de Monterrey, tales como la cantina Lontananza que se convierte en el bar Blutgericht, la plaza Hidalgo que desempeña el papel de Kaiser-Wilhelm-Platz, o el quiosco, como cuadrilátero”.<sup>342</sup> Los personajes de *Los puentes de Königsberg* se apropian de sus espacios cotidianos al darles un nuevo uso y convertirlos en escenarios: la zanja que rodeaba la plaza Zaragoza —la cual efectivamente estuvo abierta durante años para introducir el drenaje— se vuelve una trinchera cuando los personajes actúan escenas bélicas en su interior; y el bar Lontananza se vuelve un teatro donde se representa la

---

<sup>340</sup> Claudia Guillén, “Todas las vidas posibles”, *Revista de la Universidad de México* (2010) 72, p. 97.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>342</sup> I. Kasperska, art. cit., p. 90.

desaparición de unas niñas con tan sólo unas palabras de Floro: “[t]ercera llamada. Floro hace una voz nasal, tercera; comenzamos” (LPK, p. 47). La cantina de pronto se transforma en un recinto teatral, ya que la frase sumerge al lector en una convención distinta a la que viven los personajes novelescos en su cotidianidad regiomontana. Como sucede con la fórmula “érase una vez” de los cuentos tradicionales, la frase “tercera llamada” coloca al lector en una convención teatral sumergida en la narrativa. Esta metamorfosis de un espacio en otro ante la mirada del receptor es una fórmula frecuente en el hecho teatral que se marca con el cambio de luces, de acto, o incluso con la enunciación del actor al decir que se encuentra en un lugar distinto al que estaba antes.

Los espacios cotidianos de Floro y su ‘compañía’ se trasfiguran en lugares lejanos, dramáticos. La zanja se vuelve un espacio teatral, en donde los personajes *juegan* a la guerra: “[e]l enemigo está muy lejos, Floro se recarga en el muro de tierra, no se va a ocupar de nosotros. Aspira su cigarrillo y exhala el humo hacia el rostro de su amigo. Hay juegos que debemos tomar en serio, como el póquer, ahí hay dinero de por medio. ¿Pero la guerra? Es un chiste. / Blasco se incorpora y asoma la cabeza sobre la trinchera” (LPK, p. 12). En este fragmento, el lector comienza el relato creyendo que la acción se sitúa en una trinchera alemana de la Segunda Guerra Mundial, pero lentamente se devela que es un lugar distinto, un sitio que los personajes novelescos *crearon* y no es en el que habitan. De pronto, la escena se interrumpe y los *actores* vuelven a sus vidas rutinarias:

[I]as sirenas suenan por las calles de Monterrey y poco a poco las luces se van encendiendo en las casas. El alumbrado público va tomando intensidad y, en el fondo de su trinchera, Floro y Blasco se distinguen las caras.

Terminó el riesgo, Blasco estira los brazos, bosteza.

Yo diría que terminó el juego, Floro saca otro cigarrillo. ¿Trajiste la botella? Vamos a salir de este agujero, vamos al quiosco con el polaco.

[...]

Trepan a la superficie de la plaza por una escalera que dejó la cuadrilla de trabajadores del drenaje (*LPK*, p. 13).

La experiencia teatral se teje en varias dimensiones, ya que se busca disuadir la percepción del lector con base en diversas estrategias que hacen que olvide momentáneamente la realidad regiomontana de los personajes para entrar en un mundo de simulación. Kaperska apunta que “Floro y Blasco, desde su imaginada trinchera-zanja en la plaza de Zaragoza de Monterrey, están viviendo la segunda guerra mundial a su manera: saben que se trata, nada más, de una actuación” (*LPK*, p. 343). La guerra es un juego, tan sólo una obra en el gran teatro del mundo.

En la escena bélica antes descrita, aparecen otras cuestiones que cruzan el hecho teatral con la narración. La primera de ellas es el carácter lúdico de la experiencia teatral. Para Bertolt Brecht, la principal función del teatro era divertir, y de ahí se desprendían los asuntos relativos a la representación y la recepción de la obra. Según este dramaturgo, el teatro no sólo entretiene a los espectadores, sino que los mismos actores se divierten al efectuar el juego escénico. No es gratuito que en las lenguas sajonas se use la misma palabra para interpretar, actuar y jugar, como “play” en inglés o “spielen” en alemán. Floro se refiere al fin de la escena como un juego que termina cuando la iluminación cambia, al igual que sucede en el recinto teatral al terminar la función cuando las luces se prenden paulatinamente dando fin al espectáculo.

El actor retirado describe al póquer como un juego que debe tomarse más en serio que la guerra por razones monetarias, aludiendo de manera irónica a que los conflictos bélicos se mueven por motivos económicos intrínsecos. En el póquer también se actúa: el

---

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 93.

mejor jugador generalmente es aquel que puede controlar sus emociones y engañar a su oponente. Sin embargo, la principal diferencia es que, en el juego de naipes, los jugadores se benefician de manera inmediata de sus capacidades para simular, mientras que en la guerra las ganancias económicas sólo llegarán de manera paulatina a la gente común si es que su bando resulta vencedor. Toscana revela en su columna “Toscanadas” que a partir de la Primera Guerra Mundial “el sinsentido de esa guerra se expresaba con el canto emblemático de los ingleses: «Estamos aquí porque estamos aquí porque estamos aquí porque estamos aquí...». No había razones de patria ni admiración por los líderes, sino algo emparentado con el absurdo”.<sup>344</sup> De tal manera que la guerra no tenía sentido para los soldados ingleses como tampoco la tiene para Floro que la considera como una simple broma. Al enunciar que el póquer tiene mayor seriedad que un conflicto bélico, Floro invierte los valores aprendidos, a la vez que permite reflexionar acerca de la futilidad de la guerra.

El discurso narrativo se acerca al teatral por la presentación de los personajes a partir de la descripción de sus gestos y movimientos, como si estuvieran en el escenario y el narrador describiera los mismos. Floro se recarga en la zanja adoptando una postura grave que complementa el parlamento que enuncia. Mientras tanto, Blasco asoma la cabeza expectante, mostrando la ansiedad de estar en una trinchera invadido por el temor constante de ser atacado por el enemigo. Después se sabrá que Floro encarna al general Otto Lasch, mientras que Blasco siempre ocupará papeles secundarios o de relleno, de ahí la diferencia en sus actuaciones. Al finalizar la escena bélica, Blasco se estira y bosteza,

---

<sup>344</sup> David Toscana, “Valiente mundo nuevo”, *Milenio*, 28 de marzo de 2013 (sec. Laberinto).

mientras Floro fuma otro cigarrillo, en un gesto que recuerda a un rompimiento brechtiano.

La tensión dramática se pierde y empieza un nuevo plano narrativo cuando los personajes “regresan” metafóricamente a su espacio vital, ya que, según Kasperska, “Monterrey está respaldando a la urbe prusiana cual tarima, literal y metafóricamente hablando”.<sup>345</sup> En este pasaje, hay una inversión del orden teatral, puesto que el fin de la escena se marca simbólicamente cuando los *actores* suben al mundo, no cuando bajan del escenario. Después de convertir la zanja, por virtud de la actuación, en una trinchera prusiana —o, mejor dicho, en un escenario—, se reincorporan al mundo, a la plaza regiomontana. Regresan a esa realidad ostensible que pareciera no tener nada de mágico más allá de la imaginación de los ejecutantes. Los dos compañeros de juega logran que el teatro se apueste en su mundo con esa breve actuación.

Por otra parte, la alegoría del mundo como escenario es también un presupuesto esencial en la autoficción, ya que, según Alberca, “la apuesta de la autoficción consiste precisamente en abrir un espacio de invención y creación ciertamente peculiar en el intersticio de lo ficticio y lo factual, justo en el punto en que ambos se oponen y se distinguen”,<sup>346</sup> por lo que el autor autofictivo inventa un “teatro” de lo real en el que *actúa* algunas escenas de su propia existencia trasfiguradas literariamente. En *Aire de Dylan*, Vila-Matas monta en Barcelona el escenario para un *Hamlet* en el que él mismo interpreta a varios personajes, junto con sus amigos y algunos otros personajes shakespearianos que también son parte de la “puesta en escena”.

---

<sup>345</sup> I. Kasperska, art. cit., p. 90.

<sup>346</sup> M. Alberca, *op. cit.*, p. 48.

Tanto Vilnius como el narrador aceptan el pacto teatral en la novela de manera explícita. El narrador desde la primera línea de la novela señala que se ve envuelto en un ‘montaje teatral’ al que entró de *in medias res*, como suele ocurrir en la mayoría de las obras dramáticas:

[a]lgunos entran muy tarde en el teatro de la vida, pero cuando lo hacen parece que entran sin brida y directos ya hasta el final de la obra. Ése fue mi caso. Y hoy puedo afirmarlo con toda seguridad. La representación empezó la mañana en la que mi mujer me entregó una carta que acababa de llegar de Suiza, una invitación a participar en un congreso literario sobre el fracaso. [...]Mi mujer entró en la terraza con pompa nada habitual y ensayó una reverencia teatral antes de anunciarme que, a tenor de lo que decía la carta, alguien me consideraba un completo fracasado. Me sorprendió su teatro porque no solía sobreactuar jamás. ¿Quería con su histrionismo rebajar la gravedad de lo que decía? (AD, p. 13).

El número de referencias dramáticas en este fragmento no deja ninguna duda de que la intención autoral no es sólo de corte autofictivo, sino también teatral. La presentación como novela dramática parte de ese “teatro de la vida”, alusión como también se le conoce al *theatrum mundi*. La comparación de su vida con la obra que ya está por acabar recuerda al monólogo de Jaques para quien también la vida se divide en actos, por lo que el mundo se dirige implacablemente hacia la autorrepresentación, es decir, hacia la autoficción. La reacción del narrador da cuenta de que él mismo actúa su decisión de entrar en el ‘teatro’ en el que se convertirá su mundo: “[n]o moví ni un solo músculo de la cara. Encajé la invitación con elegancia y sentido de la fatalidad, como si estuviera en un rincón de un gran escenario. Y me quedé sólo con una duda para las horas siguientes: ponerme la máscara de fracasado o continuar llevando mi vida normal de fracasado” (AD, p. 14).

La mujer del narrador funciona como un personaje que desencadena la historia en dos momentos de la novela, puesto que es ella quien anuncia la llegada de una carta con

un gesto teatral en dos ocasiones: una para el congreso sobre el fracaso en San Gallen y otra para un congreso sobre impostura en Piemonte:

[e]l caso es que yo estaba en la terraza y ella llevaba una carta en la mano y la escena me recordó como una gota de agua a una anteriormente vivida. Muy poco después, [...], me pareció observar que el nudo que había servido para anudar la historia teatral en la que me sentía misteriosamente inmerso no sólo no era uno de esos falsos nudos que se deshacen al tirar por uno de sus cabos, sino al contrario, era un nudo que tendía a cerrarse todavía más. Y es que mi mujer entró en la terraza con pompa nada habitual en ella y ensayó una reverencia teatral antes de anunciarme que, a tenor de lo que decía la carta, alguien me consideraba un gran impostor.

Algún círculo, en el cielo o en el averno, debió de cerrarse en ese momento. Y lo cierto es que yo pensé en primer lugar: si supieras, querida, que mi meta es convertirme pronto en un mudo radical (*AD*, p. 311).

Esta escena que se repite da circularidad al relato y enmarca la alegoría del *theatrum mundi* con un elemento plenamente teatral como es la impostura, uno de los temas favoritos de Vila-Matas, como señalé antes. Esta “historia teatral” o relato dramático se abisma un poco más cuando el narrador tiene que re-presentarse a sí mismo como impostor. Cuestión que le causa un conflicto interno en dos sentidos, ya que para ese momento el narrador está trabajando en la ‘autobiografía’ de Lancastre, y también lucha con la decisión de adoptar el mutismo.

Otro personaje que participa de la convención del *theatrum mundi* es Vilnius cuando presenta su ‘Teatro de realidad’. Desde el título tiene la intención de teatralizar los eventos que le han sucedido recientemente, los cuales le llevan a comparar su historia con la de *Hamlet*. Para el narrador, “[s]u Teatro de realidad no había sido otra cosa que un grito rabioso de verdad y autenticidad” (*AD*, p. 90). Al representar constantemente otros papeles, el joven Lancastre integra el teatro a su vida cotidiana. Hay un pasaje en donde incluso revela de manera subrepticia el tópico *theatrum mundi*. Vilnius se obsesiona con

la autoría de la frase “cuando oscurece todos necesitamos a alguien”, e incluso viaja a California para descubrirlo, sin que tenga éxito en el resultado:

[i]mpresionaba pensar que en realidad resultaría muy difícil, por no decir imposible, saber con toda seguridad de quién era la frase. Y, por un momento, me sentí tentado a comunicarle a mi amiga que esa dificultad me remitía a una gran metáfora del mundo, pues me recordaba el caso del universo, del que tampoco conocemos al autor... (AD, p. 36)

La idea de que hay un autor del universo es un tópico recurrente en el *theatrum mundi*. En *El gran teatro del mundo*, Dios se representa con el personaje del Autor, quien es, al mismo tiempo, director, autor y dueño de la compañía teatral, como era común que sucediera en algunas compañías de la época. El Autor se proclama como el artífice de la obra e indica que los personajes serán parte de su obra: “si soy autor y si la fiesta es mía, / por fuerza la ha de hacer mi compañía”, (vv. 49-50)<sup>347</sup> El demiurgo asigna los papeles a los otros actores y da vida al escenario, al personificarlo en el papel del Mundo —quien también es un personaje: “[s]eremos, yo el autor, en un instante, / tú el teatro, y el hombre el recitante” (vv. 65-66)<sup>348</sup>. La alegoría del *theatrum mundi* se representa en este auto sacramental como una especie de asignación de roles teatrales en los que el Autor se autorrepresenta y, como sucede en *Aire de Dylan* o *Los puentes de Königsberg*, la vida humana se convierte en tan sólo una alegoría dramática.

---

<sup>347</sup> Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, ed. Eugenio Frutos Cortés, Madrid, Cátedra, 1997, p. 42.

<sup>348</sup> *Loc. cit.*



## Escenografía, vestuario y utilería como parte de la escena narrativa

Hay varios elementos externos al texto literario que ayudan configurar la puesta en escena de manera espectacular. La iluminación, la escenografía, la utilería y el vestuario revisten de espectacularidad a la acción dramática. Así, la utilería dota de verosimilitud o simbolismo algunas escenas. Mientras que el vestuario es un elemento que ayuda al actor a transformarse externamente en el personaje que representa, por medio de indumentaria que revele ciertos rasgos de su identidad. Por su parte, la iluminación y la escenografía permiten constituir el espacio dramático conforme a la escena.

La utilería o *attrezzo* es el conjunto de objetos que ayudan a ambientar el escenario. Rafael Portillo señala que hay varios tipos de utilería según el uso que se le da a los objetos: la enfática, que remarca alguna característica del personaje, como un bastón o un reloj que marca una hora específica; la de personaje o de mano, que son los objetos que manipula el actor, como un paraguas o un periódico; y la de escena, que son enseres que complementan la escenografía, como una lámpara o una silla.<sup>349</sup> En la novela dramática, la descripción de la utilería y el vestuario puede determinar el procedimiento de representación escénica que llevan a cabo los personajes novelescos.

En *Aire de Dylan*, la caracterización de personajes autofictivos se da a partir de coincidencias físicas y del vestuario. En una nota de 2004, diez años antes de que apareciera la novela, Josep Massot describe cómo era la apariencia de Vila-Matas unos meses antes de que se publicara su primera obra, *La asesina ilustrada*:

---

<sup>349</sup> Rafael Portillo, *El teatro en tus manos. Iniciación a la práctica escénica*, Madrid, Complutense, 1995, p. 142.

[h]ace 28 años Enrique Vila-Matas tenía 28 años. Vestía de riguroso negro, cabello largo en desaliño y una mirada brumosa a lo Gary Cooper. Acababa de regresar de París y tenía un aire maldito como el que se espera que tengan los escritores que acaban de regresar de París, el mismo perfume heterodoxo que –imaginaba– debía envolver a poetas –Rimbaud, Radiguet– que nunca dejarían de ser jóvenes.<sup>350</sup>

La descripción de Vilnius es casi idéntica, puesto que en varias ocasiones se dice que siempre va ataviado de negro y con un aire de poeta maldito: “no lo había visto jamás en persona, pero sabía que solía ir vestido de negro y que su notable cabellera y la nariz y hasta su estatura eran idénticas a las de Bob Dylan [...], a Vilnius le gustaba presentar aquel aspecto porque le daba un toque de artista sin concesiones” (AD, p. 19). El joven Lancastre cuenta en su “Teatro de realidad” que acaba de regresar de Madrid después de un fracaso en su carrera cinematográfica. Poco después, en este monólogo, revela lo que piensa de su propio aspecto: “moreno, nada alto, delgado, frágil. Mi cara es rara, como todos ustedes pueden observar, es rara, sobre todo porque se parece a la de otro. Y aunque no soy repugnante del todo, no puede decirse que sea precisamente atractivo” (AD, p. 55). Su autocaracterización permite entender que este personaje se considera a sí mismo *Otro* y por ello la adopción de varias máscaras no resultará extraña. Vilnius utiliza descripciones de su vestuario para acompañar sus propios gestos: “[c]on un gesto enérgico, me quité el polvo imaginario de las mangas viejas de mi chaqueta” (AD, p. 26). También echa mano de otros elementos que dotan de espectacularidad al relato, como la utilería: “[...] improvisó Vilnius de pronto, apartándose por unos minutos de sus papeles” (AD, p. 32).

Una escena cargada de elementos escenográficos se da cuando Vilnius va a la casa de Maxwell para averiguar la autoría de una frase de *Tres camaradas*. La impostura del

---

<sup>350</sup> Josép Massot, “Viaje a los límites del abismo”, *La Vanguardia* el 21 de junio de 2004.

personaje se complementa con la descripción escenográfica, ya que con ésta se crea una imagen mental que redondea la escena: “Max se recostó contra la repisa de su falsa chimenea, en una tensa imitación de la perfecta naturalidad” (AD, p. 64). Más adelante, los gestos de contrariedad se reiteran y se mencionan varios elementos del mobiliario del crítico de cine como el mueble-bar o su librero. Toda esta escena culmina cuando Max le revela que es el amante de su madre:

[a] punto ya de perder el equilibrio y caer con toda su inmensa humanidad y peso sobre la mesa y muy especialmente sobre mí, me dijo: —Ya está bien de tanta comedia y tanta hostia. Como llevas dos días hurgando con insistencia, te digo que sí. ¿Me oyes? Que sí. Tú lo has querido. Tu madre y yo somos amigos. Desde hace tiempo. Amantes. ¿Satisfecho por fin? En mi vida me he quedado tan asombrado, tieso, lívido, pasmado, con la mirada perdida de pronto en las horrendas cortinas doradas, más allá de las cuales parecía haber un jardín de horror (AD, p. 80).

El jardín se trasfigura de *locus amoenus* a un espacio de consternación, mientras que la mesa sirve para evidenciar el estado étlico del personaje. Sin embargo, el elemento focal de este fragmento se encuentra en las cortinas, que soportan la carga dramática de la escena, pues es el lugar al que dirige su mirada Vilnius para evitar ver a Maxwell. La descripción del decorado de la casa de este último y de los gestos de los personajes permiten crear esta escena dramática dentro de la narrativa.

En *Los puentes de Königsberg*, la utilería es un elemento preponderante en el relato, ya que se utilizan por igual botellas, cartas o periódicos para agregar dramaticidad a la trama. Antecedente de la actual Alerta Amber, algunos periódicos a mediados del siglo pasado dedicaban la fracción de una de sus páginas para publicar fotos de personas desaparecidas. Floro inventa el paradero y el motivo de la desaparición de varias mujeres, hasta que se encuentra con la noticia de un camión que se esfumó con seis niñas y una monja. A partir de esto, crea una historia que representará con sus amigos. Uno de ellos

recibe la elección numérica con entusiasmo: “[e]s maravilloso que sean seis, Blasco entrelaza los dedos. Claro, podrían ser siete o diez o veinte, pero seis ya es un buen número. Siempre fuimos de una en una, y ahora seis” (LPK, p. 14).

Como si de una novela policiaca se tratara, la única línea narrativa que se persigue a lo largo de toda la obra del regiomontano es la de esas seis estudiantes de un colegio católico que desaparecieron en una excursión escolar a la presa de la Boca. Floro introduce a estos personajes a partir de una nota en el periódico *El Porvenir* y, como después se revelará, porque es tío de una de las niñas. La desaparición forzada de las muchachas marca el inicio y el fin de la trama, la cual se entrelaza con los sucesos que viven los amigos y las tramas prusianas que el trío representa.

Las niñas desaparecidas son un motivo constante en la obra de Toscana.<sup>351</sup> La representación de esa historia será el motor que articule la narración, puesto que incluso conocemos a los protagonistas a partir de que se narra este evento: “Floro saca otro cigarrillo. ¿Trajiste la botella? Vamos a salir de este agujero, vamos al quiosco con el polaco. Ahí voy a contarte la historia de hoy. Es sobre un autobús que se pierde con seis muchachas cuando iba rumbo a la presa de la Boca. Un paseo escolar” (LPK, p. 13). Floro se presenta como el artífice de los relatos con los que diariamente entretiene a su amigo Blasco. Especie de Scherezada moderna, este actor aplaza la muerte narrando historias, en las que ocupará diversos roles.

La puesta en escena de la desaparición de las niñas empieza cuando Floro selecciona botellas de distintas bebidas para representar a las menores: “[s]obre la mesa hay quince botellas vacías. Nueve son de cerveza; las otras seis, de distintos licores:

---

<sup>351</sup> En la mayoría de sus novelas, Toscana construye sus relatos a partir del *leitmotiv* de una niña muerta o desaparecida. Cf. *Duelo por Miguel Pruneda, El último lector y Estación Tula*.

tequila, vino, brandy, bourbon, whisky y mezcal. Tercera llamada. Floro hace una voz nasal, tercera; comenzamos” (LPK, p. 47) El relato de las niñas desaparecidas avanza muy lentamente porque hay una nueva interrupción a la trama:

[t]ienes problemas de reparto y vestuario. Un frasco de cerveza no puede ser una monja. Blasco va a la barra, discute con el cantinero y vuelve con una botella casi vacía de rompope. Aquí está tu monja.

Floro arruga la frente. ¿Desde cuándo hay rompope en las cantinas? (LPK, p. 48).

El actor utiliza la botella de rompope para representar a la monja que cuidaba a las jovencitas. Esta elección es simbólica, ya que se suele asociar que las religiosas producen esta bebida. Además, en algún otro momento, se especifica que es una botella de rompope Santa Clara, una marca mexicana que usa en su etiqueta la imagen de una monja. El efecto Droste, es decir la *mise en abyme*, adquiere un nuevo significado porque justamente el origen del nombre de este recurso proviene del embalaje de una lata de chocolate en polvo marca Droste, que empleaba una imagen recursiva, como se señaló anteriormente

Las nueve cervezas simbolizan a aquellas niñas que fueron liberadas, puesto que los perpetradores sólo se llevaron a seis, a las otras las bajaron en medio de la carretera. Floro justifica la selección de las niñas por su belleza, de ahí que las botellas de cerveza en realidad funjan como una especie de utilería de escena, mientras que las restantes serán utilería de mano, que utiliza Floro para representar a las más bellas y especiales. Por ello cada una es de un licor con características particulares. Élmer Mendoza escribe al respecto: “[h]ay seis muchachas que son botellas. ¿No son las botellas un símbolo eterno desde que fueron inventadas? Perfume, pócimas, medicina, líquidos embriagantes, juego que desnuda, baile, máquina del tiempo y ahora muchachas”.<sup>352</sup> Dada su forma

---

<sup>352</sup> Élmer Mendoza, “David Toscana”, *El Universal*, Ciudad de México, 11 de noviembre de 2009, (sec. Opinión).

contorneada, es frecuente que las botellas se asocien con el cuerpo femenino, pero ¿en realidad las botellas son un símbolo eterno?

Más allá del líquido que alberguen, las botellas contienen y preservan una esencia. El vidrio del que están hechas las botellas de licor simboliza la fragilidad y la pureza, dada su transparencia o semitransparencia. De modo que las botellas de vidrio son una suerte de alegoría de esas niñas que jamás aparecerán de manera física. Las niñas son la representación de valores definidos que se ven trastocados por la violencia del mundo que las rodea. En el primer fragmento, Floro da voz a las niñas, quienes externalizan lo que representan: “[n]osotras bellas. / Nosotras luz. / Nosotras sin esperanza” (*LPK*, p. 11). El desencanto de estas muchachas neoleonesas también lo comparten las jóvenes prusianas, puesto que todas tendrán irremediamente un fin trágico. El monólogo del rey lombardo de Floro cierra con una frase contundente que marca la tónica de todos los personajes femeninos: “dios no sabrá nunca amar a una mujer” (*LPK*, 66).

Las niñas son un símbolo de la ausencia. Las vidas de Marialena, Érica, Juliana, Araceli, Marisol y Gabriela no se narran en esta obra, puesto que su ausencia es lo que realmente interesa. Tampoco se presentan cabalmente como personajes excepto en el relato del actor, es decir, no tienen diálogos, deseos o pensamientos distintos a los que Floro les atribuye: “[a]garra la botella de whisky con la mano derecha y la de mezcal con la izquierda. Qué bella es la vida, dice una, y la otra comenta que es la primera vez que sus padres le dan permiso de salir en un paseo escolar. Soy tan feliz, tequila se reclina sobre bourbon, y mezcal comenta que ella se siente un poco triste porque está enamorada de un muchacho que parece no corresponderle” (*LPK*, p. 47). Este pasaje recuerda a los juegos donde los niños manejan distintos objetos con los que sostienen conversaciones

simples e inverosímiles. La representación que se narra tiene una carga teatral evidente, ya que alrededor de estos personajes-botella se construye una trama a partir de diálogos y movimientos escénicos.

Ante la insistencia de Blasco, Floro decide ponerles nombre a las botellas, mientras espían a otras niñas saliendo del colegio: “[l]as llamaremos Marialena, Érica y Juliana. (...) Ellas serán Araceli, Marisol y Gabriela. / Tenemos a las seis. / Blasco se echa de espaldas al suelo empolvado. Ahora nos falta el camión modelo 1938 y una monja llena de pretextos” (*LPK*, p. 47). Una vez con el cuadro de personajes completo, inicia el montaje en el momento en que Floro interpreta al conductor del camión en el que se perdieron las jóvenes: “simula que tiene un volante entre las manos, el cual gira a favor y en contra del reloj. Imita el ruido de un motor en marcha. Bien, muchachas, vamos a la presa de la Boca, será un paseo divertido” (*LPK*, p. 47). La gestualidad de la escena le permite a Floro cambiar intempestivamente de personajes, puesto que, si antes fue el presentador del coro y narrador de la escena, de pronto se convierte en actor de la escenificación por medio de un simple juego de manos y sonidos.

La puesta en escena continúa con un diálogo que se asemeja a la forma en que los actores narran los recuerdos con un mecanismo teatral que actualmente se conoce como narraturgia:

[u]n autobús, Floro convierte su mano en un vehículo zigzagueante sobre la superficie de la mesa, un modelo 1938 que rentó cierta monja del colegio del Sagrado Corazón. Imagina, son varias toneladas de acero y no se supo más de él. Se perdió en la carretera por siempre jamás.

Se siente orgulloso de pronunciar las tres últimas palabras, estirando las sílabas y agravando la voz para darle contundencia a su relato (*LPK*, p. 15-16).

El actor acompaña esta concisa historia por medio de una multiplicidad de gestos y tonos que tienen la intención de causar un efecto dramático en Blasco. Las historias que Floro

relata suelen provenir de la sección de pesquisas del periódico *El Porvenir*, diario que sigue existiendo hasta la fecha. De manera que el histrión convierte la realidad novelesca en piezas dramáticas que adereza con elementos escenográficos.

La misma noche en que el actor inicia el relato de la historia de las niñas también cuenta la de la señorita Ordoñez, “una mujer de treintaitantos y un poco de grasa” (*LPK*, p. 16). Floro relata que la señorita Ordóñez sale a comprar una diadema roja para combinarla con su vestido nuevo en el momento en que un malhechor le intenta robar la bolsa. Estas descripciones puntuales de la utilería ayudan a que el lector se forme una imagen de la escena. La señorita Ordóñez se resiste al asalto, y el ladrón la arrastra por varias cuerdas dejándole las rodillas raspadas y una gran indignación. Al finalizar el relato, el actor busca en vano el reconocimiento de su público: “[p]rometiste aplaudir, Floro da un trago, luego camina sobre el quisco con los brazos extendidos. Aplaude, claque, y atiende bien la frase final.” (*LPK*, p. 18). Pese a la combinación de recursos teatrales efectistas, el plan del figurante no sucede conforme a lo esperado y Blasco simplemente no aplaude.

Más allá de la historia, es un espectador está acostumbrado a otro tipo de “espectáculo” caracterizado por la generosidad de su autor. A partir de esto, reflexiona acerca de varios presupuestos de la representación: “Blasco piensa en las rodillas de la señorita Ordóñez. Floro no le describió el vestido, únicamente mencionó que era nuevo. ¿Hasta el tobillo o la pantorrilla? Floro no contoneó la cadera como seguro lo hacía la señorita Ordóñez antes de que le robaran el bolso, ni siquiera adelgazó la voz para simular la de una mujer (...). Sin detalles igual que la oscuridad” (*LPK*, p. 17). Desde las primeras páginas, la novela marca la pauta de lo que deberá esperarse de este relato. Los detalles



construyen el universo teatral: los gestos, los tonos, el vestuario, la intención dotan de dramaticidad los espectáculos referidos y los convierten en maltrechas puestas en escena. La representación requiere de algo más que un argumento.

Hay una constante en los papeles femeninos de la novela que corresponde al número seis. Marialena, Érica, Juliana, Araceli, Marisol y Gabriela, las niñas del colegio del Sagrado Corazón, se asemejan en número a las muchachas prusianas: Lena, Nicole, Karmina, Aurora, Frau Ludmila y Andrea —aunque esta última es mexicana, la historia que representa es la del fin de las mujeres de Königsberg a manos del ejército rojo. Entre ambos grupos de mujeres hay dos importantes diferencias: por una parte, mientras que de las niñas-botella sólo sabemos sus nombres y difícilmente las distinguimos, las prusianas tienen historias particulares que cada una protagoniza; por otra, la historia de las niñas de Monterrey siempre corre a cargo de Floro y las historias prusianas, de Andrea en voz de Gortari. Estos personajes, jóvenes bellas, pero en su mayoría ficticias o desaparecidas, contrastan con las mujeres reales con las que conviven los amigos del bar Lontananza, con excepción de Andrea: Alberta, la encargada de la tienda; Rosario, la esposa de Blasco; la señora Alvarado, madre de Araceli; la señora Domínguez, madre de Juliana y la mamá de Gortari también son seis personajes femeninos que tienen relevancia en la novela, pero que son poco atractivos o incluso tienen comportamientos extraños.

Más allá del carácter simbólico o cabalístico del seis, este número remite en el teatro a la obra *Seis personajes en busca de un actor* de Pirandello, puesta que se estrenó en 1921 y sentó los fundamentos del teatro moderno, debido a sus novedosos procedimientos teatrales que posteriormente adoptó el teatro del absurdo. También puede ser que este número tenga relación con el problema matemático de los siete puentes de

Königsberg propuesto por Euler. Faltaría una mujer para completar el septeto en cada caso, pero quizá su ausencia implique el lugar vacío en el que cabe cualquiera: una monja, Andrea, la siguiente desaparecida. En todos estos casos parece que lo que verdaderamente importa es el fin más que el desarrollo de la historia.

Corinne Enaudeau asegura que “representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia”.<sup>353</sup> En *Los puentes de Königsberg*, las ausencias determinarán el devenir de la novela, pues las grandes ausentes serán unas niñas desaparecidas que se representarán por medio de botellas. Enaudeau explica más adelante que la representación concentra una paradoja, ya que complementa y suplanta al objeto representado. La violencia de género en Prusia o México puede asemejarse, pero la historia de cada una de las víctimas es irrepetible. De manera que los crímenes de género ligan los espacios geográficos por medio de la representación. Así, la historia de estas seis niñas mexicanas que desaparecieron en un camión escolar se utiliza para relatar el deceso de aquellas otras seis jóvenes prusianas, al mismo tiempo que conforma una alegoría para otros casos que quedaron en el anonimato. Hay muchos cabos sueltos que no se resuelven en la novela: nunca se sabrá cómo desapareció el camión ni en dónde, mucho menos cuál es el paradero de las niñas, pero hay que recordar que el teatro no busca dar respuestas, sino abrir interrogantes.

---

<sup>353</sup> Corinne Enaudeau, *La paradoja de la representación*, Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 27.

## El público y el crítico como figuras clave en el relato dramático

“El actor es siempre esclavo del espectador”,<sup>354</sup> escribió Julio Torri, quien, con esta sentencia, evidencia las relaciones de poder que existen en el teatro. Como señalé anteriormente, una parte de la representación radica en la percepción del receptor. En el mundo teatral, el público es una pieza fundamental de la puesta en escena, ya que la recepción de la obra determina su duración en cartelera. Asimismo, hay otro receptor especializado que tiene gran peso en la configuración teatral, encarnado bajo la figura del crítico, quien es la voz autorizada para dirimir cuál obra merece ser vista y cuál no. El crítico constituye un puente entre el público y los productores del montaje (director, autor, actores, etc.). Este especialista parte de su conocimiento teatral aunado a su apreciación personal para juzgar la obra artística.

Desde una perspectiva semiótica, cualquier representación teatral emite un mensaje que puede ser decodificado, por lo tanto, el espectador se vuelve un elemento activo que tiene una “función preeminente en la producción del sentido de la obra”.<sup>355</sup> El director teatral Peter Brook señalaba que sólo se necesita un intérprete y un espectador en un espacio vacío para llevar a cabo un acto teatral.<sup>356</sup> De manera que el hecho teatral aparentemente necesita ser visto para que tenga sentido en el esquema de representación. Según Cornago, la teatralidad visibiliza la situación del espectador mediante “complejos procedimientos escénicos, elaborados en el nivel de la materialidad de los lenguajes, es

---

<sup>354</sup> Julio Torri, “*Beati qui perdunt*”, en *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 112.

<sup>355</sup> Manuel Pérez Jiménez, “Hacia una teoría de la crítica teatral”, *Teatro XXI*, 18 (2004), p. 18.

<sup>356</sup> Peter Brook, *El espacio vacío*, trad. Ramón Gil Novales, Barcelona, Península, 2012, p. 21.

decir, de los movimientos, acciones, gestualidad, plástica, sonoridad, etcétera”.<sup>357</sup> El investigador plantea que la mirada del espectador desencadena la teatralidad, pese a que esta condición existe incluso antes del momento en que se mira la escena. Es así como el receptor se convierte en el centro del hecho teatral y, por lo tanto, de la teatralidad.

Cornago considera que, mientras la representación es un estado, la teatralidad es una cualidad de algunas representaciones, por lo que el autor afirma que este concepto se sustenta en el hecho de que el receptor percibe el “engaño o fingimiento” de la representación. Esta opinión contrasta con la de Barthes que considera que “[l]a unidad de un texto no reside en su origen, sino en su destinación”,<sup>358</sup> ya que el receptor (el lector, en el caso de la narrativa dramática) es quien decodifica todas las “citas” que componen un escrito. En la novela dramática, el público y el crítico son figuras fundamentales en la construcción del relato, ya que evidencian el atributo de espectáculo de algunas escenas. Además, estas figuras marcan un ‘adentro’ y ‘afuera’ del escenario en la convención novelesca. Sin embargo, quizá el papel más relevante en la novela dramática lo ocupa el lector, ya que en él recae la responsabilidad de decodificar las citas que se le presentan y entrar en el pacto teatral que requieren las escenas dramáticas que se narran.

En *Los puentes de Königsberg*, el público y el crítico sirven como agentes desencadenantes de la trama debido a que la mirada externa complementa la puesta en escena. En la primera escena de la novela se presenta un espectáculo que recalca la presencia del público como parte del relato: “[s]e alza una voz de niña. Está cantando. Es una voz suave que no muestra ni alegría ni tristeza, pero sí la violencia de quien quiere que el alma estalle. No canta palabras, sino un gemido melodioso. / Canta la niña. / La

---

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>358</sup> Roland Barthes, *Image, music, text*, Nueva York, Fontana, 1977, p. 146.

niña canta. / Mece los hombros. / Tiene calcetas blancas” (LPK, p. 11). En este fragmento, se prefiguran varias constantes de la obra: en primer lugar, aparece de manera subrepticia la noción de escenario y espectáculo, que va aparejada al movimiento escénico (“[m]ece los hombros”) y del vestuario (calcetas blancas); en segundo, su canto tiene una carga violenta, que bien pudiera ser la representación de las víctimas en México o en Prusia. También recuerda al uso de la música que Brecht recomendaba para crear el efecto de distanciamiento en sus obras.

El coro del colegio del Sagrado Corazón canta para que el lector ‘observe’ con atención la representación del momento en el que desaparecieron. El narrador, que después se sabrá que es Floro, incita al público a escuchar a las niñas, en una suerte de exordio que sirve para invitar a la lectura de la obra, a su vez, marca una toma de postura en relación con el público y el respeto que éste le merece: “[d]oblen la rodilla y cállense todos, hijos de mala sangre. Es hora de escucharlas. / Es hora de amarlas. / De recordarlas. / Una ovación, damas y caballeros. / El más cálido de los aplausos. / Escuchemos la canción de las niñas muertas” (LPK, p. 11). El público de este evento lo conforman, por un lado, Blasco y el polaco y, por otro, los lectores de la novela que comparten el doble papel de lectores y espectadores en todos los espectáculos que la ‘compañía’ monta. El público aparece varias veces en las páginas de la novela como un ente distante y enajenado que pocas veces responde a los llamamientos de los intérpretes.

La obra en la que actúa Floro, *Carta para lady Waller*, da lugar a la aparición del crítico como una figura fundamental del ámbito teatral. El desacato del actor al ignorar el libreto provoca un rechazo contundente por parte de la crítica periodística. Floro y Blasco buscan la reacción especializada un día después de la actuación y la encuentran en un

rincón inferior de una página de periódico, debajo de una crónica deportiva. La ubicación espacial de la nota muestra la importancia que se le dio a este hecho, pese a que, en los años cuarenta —momento histórico en que se sitúa la novela—, el teatro en México tenía un papel central en el entretenimiento. Hay que recordar que durante décadas el teatro fue un pasatiempo muy popular, ya que la televisión comercial se produjo en México hasta 1950. Antes el teatro sólo competía con el cine de manera indirecta, puesto que ni siquiera compartían el mismo público.

Bajo el encabezado “Deslucido final”, el crítico destroza el trabajo actoral de Floro, ya que le parece una osadía que un “desconocido [...] tal vez borracho o con humos de primer actor” (LPK, p. 80) haya echado a perder el final de la obra por su afán protagónico. El crítico considera que la irrupción del monólogo del rey lombardo careció de sentido, por lo que lanza un *ultimátum* al director: “[n]o puedo recomendar a mis lectores que asistan esta noche al teatro, a menos que en la marquesina, junto al nombre de las estrellas, se nos asegure que han despedido al actorzuelo que ayer nos estropeó el final” (LPK, p. 80). Este personaje no sólo orienta a sus hipotéticos lectores, futuros espectadores de la obra, sino que también marca las pautas de la configuración escénica desde su escaño de poder. Al día siguiente, la marquesina anuncia con la misma relevancia que a los protagonistas: “[t]enemos cartero nuevo” (LPK, p. 83). Ante este hecho, Floro emitirá una opinión tajante que concentra el sentir del gremio teatral ante críticas adversas: “¿ahora el teatro lo manejan los simios que escriben en los diarios?” (LPK, 83).

El crítico aduce que este tipo de actuaciones se deben a la falta de profesionalismo de las compañías teatrales que llegaban a Monterrey en aquellos años y lanza un llamado de atención: “¿[a]caso el público de nuestra ciudad no merece que se le trate con mayor

respeto?” (*LPK*, p. 80). Esta arenga refuerza la idea de periferia de aquella ciudad y, a su vez, aboga por el respeto a los espectadores basado en una idea de teatro a la que Floro se contrapone: “[y]o no sé por qué se hace llamar crítico de teatro alguien que no sabe de teatro” (*LPK*, p. 80). Algo significativo es que en la novela no sólo se recogen las impresiones del crítico y Floro, sino también de un público menos especializado, pero igualmente ávido de reconocimiento, puesto que Blasco, quien asistió a ver la actuación de su amigo, busca que el crítico lo mencione: “¿[q]ué dice?, Blasco se balancea en su silla, ¿se menciona que fui yo quien más te aplaudió? / Sí, Floro le da el periódico a su amigo, te mencionan por tu nombre” (*LPK*, p. 80). Este novel espectador, no se deja llevar por el comentario del crítico y formula su propia opinión: “[p]ara mí el mejor momento fue el final, Blasco pliega el periódico, todo el tiempo se la pasó la lady Waller lloriqueando y nunca le aceptó un beso a su enamorado. Al final, gracias a ti, hubo acción” (*LPK*, p. 80). Blasco se deja llevar por la emoción del momento e ignora la línea argumental del guion original y prefiere la acción antes que el decoro que requiere el hecho escénico

La búsqueda de sentido que preocupa al crítico no representa mayor problema para Floro, puesto que su concepción del hecho teatral es más amplia que los límites autorales o incluso que muchas convenciones teatrales. El desacato al guion es un acto premeditado que responde a la concepción estética de lo teatral de este hombre de teatro, puesto que considera que la imprevisibilidad de la acción dramática y lo maleable de la escena están por encima de las estructuras establecidas. Después de que Floro se entera de su destitución al ver el anuncio en la marquesina, visita al director, pero no lo dejan pasar, por lo que manda que lo anuncien como el bachiller Busqueros de Salamanca. El director

decide atender a Floro sólo para remendarle la plana: “[t]uve que salir porque el bachiller de Salamanca no se llama Busqueros” (*LPK*, p. 84). La respuesta de Floro resalta la valentía de su acto en el escenario: “¿[o]tra vez prefieres el orden a la libertad, lo conocido a lo imprevisto?” (*LPK*, p. 84). El actor se distancia de un tipo de teatro metódico, estructurado y apuesta por la espontaneidad, la sorpresa y el choque.

Pese a la decisión irrefutable de su salida de la obra, el director halaga el trabajo actoral de Floro: “[e]so que hiciste anoche, mi querido amigo, es el mejor rey lombardo que he visto en mi vida” (*LPK*, p. 84). Sin embargo, este reconocimiento no le parece un gran aliciente al histrión, quien está buscando su encumbramiento en el escenario, la fama. El actor no fue esclavo de su espectador. La libertad teatral de Floro es propia de un demiurgo, no la de un intérprete.

Otra personificación del artista incomprendido es Vilnius, quien además de que incurre en un exceso de libertad creativa en sus monólogos, se presenta con ese disfraz diluido de Bob Dylan que incomoda a propios y extraños. Su padre le increpa al respecto la carencia de sentido de un joven como él en el mundo actual: “[e]res inocente como nadie. Tienes una imaginaria genialidad, que sólo te ayudará a estrellarte. Es, además, una genialidad de otra época. Hace cuarenta años te habrían hecho caso. El mundo era mejor. Y un joven con talento podía hacer aún cosas. Hoy eres una rareza, un sinsentido. Hoy sólo eres un artista. Un autista, mejor dicho” (*AD*, p. 51).

En esta reescritura de *Hamlet*, la aparición del público tiene un carácter sumamente relevante, ya que toda la historia se presenta desde el punto de vista de un espectador, quien después se convertirá en parte de la historia. El narrador asiste a los espectáculos de Vilnius y ahí se entera del conflicto. Más tarde, por casualidad, estos dos personajes se



dan cuenta de que viven en el mismo barrio. Como testigo de las puestas en escena, el narrador describe tanto lo que sucede en el escenario, como su reacción ante el espectáculo: “[e]staba admirando cada vez más la capacidad de Vilnius para teatralizar los diálogos y dar perfectos matices a las diferentes voces (la nasal de su madre, la voz de celuloide de Max, el tono bestial del taxista...) cuando el anunciado cierre de la sala dio un vuelco inesperado” (*AD*, p. 60).

Las impresiones del narrador adquieren relevancia desde el primer monólogo porque éste malinterpreta los gestos del intérprete: “Vilnius precisamente me dirigió en ese momento una mirada que yo interpreté equivocadamente, pues creí que era la mirada terrible de quien acababa de descubrir que yo también me quería ir” (*AD*, p. 27). El narrador juega con el tiempo del relato, ya que hace referencia a la posterioridad. De ahí que anticipe al lector sobre las verdaderas intenciones del ponente: “[s]obra decir que sucedía exactamente lo contrario: me estaba mirando para ver si ya de una vez por todas me decidía también a marcharme” (*AD*, p. 27). El narrador justifica su descuido con una frase que muestra otra intertextualidad en la novela: “¿[c]ómo íbamos a saber que aquel joven podía estar buscando, como objetivo máximo, ser el Ed Wood de las lecturas, de las intervenciones en los congresos?” (*AD*, p. 52).

La narración fragmentaria del discurso de Vilnius, las impresiones del narrador y las reacciones del intérprete actualizan el discurso, ya que el lector se entera simultáneamente del momento de la representación y, de un tiempo posterior en el cual el narrador ya sabe cuales eran las intenciones de Vilnius. Al finalizar el “Teatro de realidad”, el narrador se ve impelido a aplaudir y reconocer el esfuerzo del joven. Sin embargo, su reacción no es la esperada por el ejecutante: “[d]e entre el público, sólo

aplaudí yo. El resto permaneció en un estado de indiferencia, o de perplejidad total. No se me olvidará la última de las miradas terribles que me envió Vilnius” (*AD*, p. 84). De manera que la narración no sólo se compone del momento en que el ejecutante representa el monólogo, sino que también incluye las impresiones del público y del actor.

En los dos monólogos de Vilnius, hay una intención dramática, evidente desde el título. El joven Lancastre busca que el público de su padre sea el mismo que asista a sus espectáculos. Su presentación como personaje increpa directamente a sus espectadores y a los lectores que lo conocen por las escenas que narra de su propia vida: “[y]o, señoras y señores, distinguido público, intuyo que no tardaré nada en convertirme en un indiferente sin fisuras y un ideólogo de la desgana” (*AD*, p. 33). Esta revelación, hecha desde un momento temprano en la novela, revela las intenciones de Vilnius de volverse un ícono de su tiempo.

Su interacción con el público no siempre es tersa, ya que, cuando presenta su “Teatro de ratonera”, provoca el disgusto de varios socios del Club de interrumpidores en el que se reunían los fanáticos de su padre. Para hablar de la autobiografía apócrifa de su padre, Vilnius trae a cuenta la que hizo la familia de Sterne después de que éste murió, con lo que supone que a este escritor “le habría divertido mucho ese libro apócrifo que se le atribuyó y cuya lectura le habría provocado una felicidad y risa grandiosas” (*AD*, p. 189). Este comentario suscita la molestia de algunos socios del Club, quienes cuestionan al muchacho acerca de la autenticidad de la voz autoral en una obra, sobre todo, en una autobiografía. Discusión que una de las socias zanja como sigue: “—En todo caso, nunca ha habido buenas autobiografías de un buen novelista. No puede haberlas. Un novelista, si es muy bueno, siempre es demasiadas personas. Lancastre tenía muchas vidas en una

sola. Si encima la autobiografía es breve, puede que no alcance ni para una persona — interrumpió la socia 20” (AD, pp. 189-190).

El carácter de “representación teatral” de sus lecturas queda expuesto cuando el joven invita al narrador a que asista a verlo representar el “Teatro de ratonera”: “[m]e alegra saber que le veré mañana y que conste que no quiero convertirle en especialista en mis representaciones teatrales, dijo. Son experiencias leves porque por suerte haces teatro sin teatro, le respondí” (AD, p. 111). Este ‘teatro sin teatro’ tiene que ver con la configuración narrativa del discurso de Vilnius. No obstante, el teatro aparece no sólo por la dramaticidad propia de la escena, sino por la que se encuentra intrínseca en la configuración del relato por medio del teatro dentro de la novela.

## 5.2 La puesta en escena de la tragicomedia humana en la novela

### La historia como tema teatral en *Los puentes de Königsberg*

Con el paso de los siglos, el tópico *theatrum mundi* permaneció de manera soterrada en varias escuelas teatrales. Varias corrientes dramáticas privilegiaron la *mise en abyme* del teatro dentro del teatro como una memoria viva de que el teatro era una representación del mundo. En esta línea se encuentran algunas obras de la dramaturgia en lengua alemana de autores como Büchner, Weiss, Schnitzler, Frisch, Grass, Dürrenmatt y Brecht, quienes

escribieron obras no documentales en las cuales predominaba el tema histórico.<sup>359</sup> El llamado *Spiel im Spiel* (teatro dentro del teatro o actuación dentro la actuación) fue una estrategia dramática por medio de la cual el pasado era un mecanismo para reflexionar acerca del presente, a partir del hecho teatral.

Al igual que en este tipo de teatro, la representación del discurso histórico es una característica fundamental de la narrativa de David Toscana. El tiempo histórico en el que se desarrolla *Los puentes de Königsberg* son los años cuarenta en Monterrey, aunque hay saltos temporales que trasladan al lector al Königsberg de la Edad Media y de los siglos XIX y XX. Al relatar los casos de desapariciones de mujeres en Monterrey y Königsberg, el trasfondo de las mujeres desaparecidas en la primera década del siglo XXI en el norte del país se representa, aunque sin la obviedad del señalamiento directo. Para lograr este resultado, de nueva cuenta, aparece una estrategia narrativa que se asemeja a los mecanismos del teatro épico.

Brecht constituye su obra a partir de varios presupuestos políticos y sociales que buscan generar conciencia política. La crítica Olga Harmony señala que “Brecht remozaba acontecimientos del pasado y viejos textos de otros autores para apoyar su teatro didáctico”.<sup>360</sup> Más allá de un fin puramente educativo, el teatro brechtiano optaba por reelaborar el discurso histórico por medio del hecho teatral. De manera que los personajes históricos reales se convertían en personajes ficcionales y sus capacidades interpretativas no tenían que ver ya con el devenir del tiempo histórico, sino con decisiones individuales.

Según Allan Lewis, “el propósito del teatro «épico» fue presentar hechos históricos; una exposición de temas contemporáneos en que el público se sintiera

---

<sup>359</sup> G. Fischer, *op. cit.*, p. 249.

<sup>360</sup> Olga Harmony, “Teatro político”, *La Jornada*, Ciudad de México, 16 de enero de 2014, (sec. Cultura).

impulsado a colocarse «en un extremo», a juzgar los sucesos. Y ese juicio era estar del lado del pueblo contra sus explotadores. Fue un teatro-tribunal, un teatro-arma, un teatro utilizado como vehículo de educación de masas”.<sup>361</sup> Al respecto, Alfonso Sastre apunta que “el sistema de Brecht trata de «historizar» la realidad actual –presentarla «como sucedida»”.<sup>362</sup> De tal modo que se habla de un suceso lejano para hacer reflexionar al público sobre una situación presente.

Brecht ambientó *Madre Coraje y sus hijos* en la Guerra de los Treinta Años, conflicto bélico que, durante la primera mitad del siglo XVIII, sumió a Europa en el hambre y la enfermedad, por lo que dejó a su paso un saldo de innumerables pérdidas humanas. El dramaturgo se basó en la novela *Landstörzerin Courasche (La pícaro Coraje)* de Hans Jacob Christoph von Grimmelshausen, quien había participado en esa guerra en su pubertad como soldado. De manera que Brecht sugiere que la devastación de Europa a mediados del siglo XX es equiparable a otros conflictos armados. Esta estrategia dramática de poner en escena hechos históricos temporalmente alejados asegura el extrañamiento del público, ya que al alejar en el tiempo el conflicto que se representa, el espectador cobra conciencia de su propia realidad.

Con *Madre Coraje*, Brecht muestra las semejanzas de este lejano conflicto bélico con la Segunda Guerra Mundial. En esta pieza dramática, se evidencian las secuelas que deja la guerra en una madre, que es dueña de una carreta de venta ambulante para las tropas. La codicia y pragmatismo de esta mujer sobrepasan su propio sufrimiento cuando pierde a sus hijos por la guerra. En *Los puentes de Königsberg*, hay un episodio que

---

<sup>361</sup> A. Lewis, *op. cit.*, p. 88.

<sup>362</sup> A. Sastre, *art. cit.*, p. 7.

recuerda al personaje de la Madre Coraje, no por su codicia o su falta de expresividad, sino por la plasticidad de la escena:

[a] la señora Alvarado con frecuencia se le ve como costurera, pues a eso se dedica en la sastrería de la calle Matamoros; los domingos se le ve como católica en la iglesia del Roble, las muchas veces que ha llorado se le ve como llorona; y debe tener una serie de parientes que la ven como cuñada o hermana o sobrina o lo que sea.

Los viernes por la tarde se le ve como una madre. Al terminar su jornada, ella empuja por en medio de la calle un féretro vacío. Lo tiene montado sobre un carretón de ruedas irregulares y si uno la avista a lo lejos pensaría que vende elotes. Macizos, tiernos, por diez centavos, con chile y mantequilla. Sus pasos son cortos; por cada siete zancadas las ruedas dan un giro. A veces se dirige al palacio de gobierno. Justicia, grita, quiero de vuelta a mi hija. Ahí se está hasta que sale un funcionario de poca monta y le informa que el gobernador ha girado instrucciones para que encuentren a su hija, que no escatimará en recursos de investigación y que caerá el peso de la ley sobre los responsables. Ella toma el camino de vuelta a la casa sin hija. Los coches hacen sonar sus bocinas (LPK, p. 45).

La caracterización de la señora Alvarado como un personaje multifacético (costurera, católica, llorona, cuñada, hermana, sobrina, madre) recuerda al tópico *theatrum mundi*, puesto que, en éste, el ser humano es un actor que representa diversos papeles de acuerdo con el “escenario” en el que actúe. Sin embargo, el *papel* que el narrador desarrolla es el de una madre que arrastra tras de sí un carretón con un féretro.

La Madre Coraje tira de una carreta llena de cacharros e hijos y, después, lleva consigo la ausencia que éstos dejaron. La señora Alvarado arrastra un ataúd para clamar teatralmente por justicia, pero la única respuesta que obtiene es un discurso burocrático vacío, tal y como sucede con este tipo de peticiones en la justicia mexicana hasta el día de hoy. La señora Alvarado se convierte en un Sísifo de la justicia que continúa su peregrinar con la ausencia a costas de una guerra en contra de las mujeres que nunca se declaró, pero que siempre estuvo ahí. La escena continúa con unos espectadores incólumes:

Floro la ve pasar.

Es la señora Alvarado, dice, la madre de Araceli.

No se le ve muy triste, opina Blasco.  
¿Quiere que le ayude?, pregunta uno de los dos.  
Que el diablo se los lleve, responde ella.  
El carretón cruje y las ruedas rechinan; no podía ser de otro modo. La mujer lleva una expresión de pavorosa dignidad (*LPK*, p. 45).

Los diálogos que entablan Floro y Blasco permiten la actualización dramática de la escena. La identidad del ‘público’ es irrelevante ante la futilidad de la frase (“¿Quiere que le ayude?, pregunta uno de los dos”). No es trascendente quién se dirige a la madre, lo importante es el rechazo de la señora Alvarado. La didascalia implícita dibuja la escena (“El carretón cruje y las ruedas rechinan”) que se complementa con la gestualidad (“La mujer lleva una expresión de pavorosa dignidad”). La representación del dolor de una madre que tira una ruidosa carreta después de haber perdido a sus hijos en una guerra es la misma escena con la que Toscana muestra el dolor de la pérdida fortuita de una hija. La estampa finaliza con consideraciones que pudieran tomarse como marcas escénicas:

[h]aría falta la lluvia, pero ni nubes hay.  
Haría falta una procesión, pero atrás nada más lleva un taxi en busca de oportunidad para rebasar.  
Blasco le manda besos y ternezas desde la esquina.  
¿Dónde, señor, dónde vamos a conseguir otra niña como esa? (*LPK*, p. 46).

El teatro épico se opone a cualquier artificio dramático, como sería una lluvia torrencial o una procesión tumultuosa. La marcha lenta de esta mujer contrasta con la prisa del taxista, que ignora el sufrimiento de la víctima aun cuando la tiene frente a sí. Avanza a solas con su dolor a costas sin que parezca importarles a nadie más e incluso Blasco dude de su tristeza. El cierre de la escena, además de teatral, es violento, puesto que el gesto de Blasco de enviarle besos contrasta con la de amargura de la madre. La identificación se rompe con el personaje y se crea un efecto de distanciamiento de ese teatro, que es un mundo más grotesco de lo que nos gusta admitir.

## El “Teatro de la memoria” en *Aire de Dylan*

En uno de los fragmentos que componen *Aire de Dylan*, se puede leer un aforismo de la autoría de Juan Lancastre que bien podría resumir el tema de la obra: “«La vida es una ratonera, lo real es sólo teatro, y nada somos sin la memoria que siempre inventa.»” (AD, p. 180). En este breve pasaje se entrelazan varios elementos que constituyen el universo dramático de la novela como son: el cuestionamiento de los límites entre realidad y ficción; el teatro dentro del teatro simbolizado por alusión a *La ratonera*; la autoficción a partir de la adopción de una máscara histriónica y la memoria como parte de los terrenos de la representación. En “Teatro de ratonera”, “Teatro de realidad” y “Teatro de la memoria”, la *mise en abyme* del teatro dentro de la novela se presenta como un recurso de la literatura dramática que permite estructurar la narración, por lo que la creación de personajes dramáticos a partir de los novelescos da lugar a abismos literarios que multiplican los niveles ficcionales de la novela.

Me refiero con “abismos literarios” a una construcción de caja china que cuenta con referencia de otras obras literarias explícitas o implícitas, esto es, que no sólo responden a un referente, sino que pueden contener otros de fondo. El teatro en la novela multiplica la refracción de estas tramas y posibilita que haya un giro de tuerca en la historia. En el caso del “Teatro de la memoria”, hay una relación con la obra homónima de Leonardo Sciascia, así como también contiene pasajes que no son precisamente literarios, pero que usan al teatro como alegoría y magnifican la proyección del *theatrum mundi*.



La intención de Vila-Matas de ocultar referentes en sus escritos muchas veces puede ser múltiple. Esto sucede con el apartado “Teatro de la memoria”, puesto que la alegoría entre el recuerdo y el arte dramático se basa en una idea filosófica anterior: el término “teatro de la memoria” refiere a una obra colosal que inventó el filósofo veneciano Giulio Camillo en el siglo XVI, con base en sus amplios conocimientos sobre magia, cábala, filosofía neoplatónica, hermetismo y retórica. Este sabio, al que sus contemporáneos nombraban el “divino Camillo”, preparó aquella empresa financiado por varios nobles, entre ellos el rey de Francia. Camillo fue precursor del proyecto ilustrado de La Enciclopedia, por lo que ideó el “teatro de la memoria” como un espacio en el cual se pudiera contener la totalidad del conocimiento humano.<sup>363</sup> La estudiosa Frances Yates cita una carta que, en 1532, le envió Viglius Zuichemius a su amigo Erasmo de Rotherdam en la que daba cuenta pormenorizada del recinto:

[I]a obra es de madera, ilustrada con muchas imágenes y llena de cajitas, se compone de varios órdenes de gradas. Da un lugar para cada una de las figuras o adornos, y me mostró tal muchedumbre de papeles que, aunque siempre oí que Cicerón era la fuente de la más rica elocuencia, difícilmente habría pensado que un solo autor pudiese contener tanto o que sus escritos pudiesen ser troceados en tantos volúmenes. [...] Pretende que todas las cosas que la mente humana puede concebir y que no podemos ver con los ojos corporales, una vez que se las ha congregado con diligente meditación, puedan ser expresadas con determinados signos corporales, de tal suerte que el espectador pueda al instante percibir con sus ojos todo lo que de otro modo quedaría oculto en las profundidades de la mente humana. Y es por causa de su aspecto corpóreo por lo que lo llama teatro.<sup>364</sup>

---

<sup>363</sup> La fascinación por la obra de Camillo sigue vigente en el campo literario, un ejemplo de ello es la novela homónima de Simon Crichtley (*El teatro de la memoria*, Madrid, Alpha Decay, 2016). Esta novela también se construye a partir de estrategias autoficcionales y parte, precisamente, de una investigación acerca de la obra de Camillo. La trama se desencadena porque el narrador va perdiendo gradualmente la memoria, por lo que se entrega por completo a la construcción de una estructura que logre contener todos sus recuerdos.

<sup>364</sup> F. Yates, *op. cit.*, pp. 154-5.

Yates sostiene que este “teatro” era “una distorsión del plano de un teatro realmente vitruviano”.<sup>365</sup> Sin embargo, la verdadera diferencia radicaba en que se invertía la función de los recintos teatrales, ya que colocaba al espectador en el centro del “escenario”, concepto que en el esquema de Camillo brilla por su ausencia.

El recinto ideado por el veneciano buscaba condensar todos los saberes que se tenían hasta entonces desde la creación, puesto que “su edificio de la memoria ha de representar el orden de la verdad eterna; en él el universo será recordado mediante la orgánica asociación de todas sus partes con el orden eterno que subyace a ellas”.<sup>366</sup> Construida con estrictos códigos herméticos, esta obra era una manera de representar el macrocosmos del universo en ese microcosmos de madera. Yates resume la propuesta de Camillo en términos que bien podrían usarse para describir *El gran teatro del mundo* de Calderón: “[e]l Teatro [de la memoria] es, pues, la visión del mundo y de la naturaleza de las cosas tal como se tiene desde las alturas, desde las mismas estrellas, y aun desde las fuentes supracelestes de la visión, que se hallan allende las estrellas”.<sup>367</sup>

Algunas cosas han cambiado desde la aparición del esquema mnemotécnico del “divino Camillo”, quizá la más importante sea la manera en que concebimos la memoria. El filósofo inglés Simon Critchley asegura que “[l]a memoria es una repetición que engendra una variación sensible en la apariencia de las cosas”.<sup>368</sup> Siguiendo esta línea de pensamiento, Vila-Matas asocia los recuerdos con la ficción por su capacidad de invención, es decir, es posible modificarlos consciente o inconscientemente como parte

---

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 159 La investigadora aclara que “Vitruvio dice que en el auditorio los asientos están divididos por siete pasarelas, y menciona asimismo que las clases elevadas ocupan los asientos inferiores”. (*Ídem*).

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>368</sup> Simon Critchley, *op. cit.*, p. 8.

de un proceso de re-creación del pasado y, con esto, de la identidad.<sup>369</sup> Estos “recuerdos modificables” se convierten en una estrategia de la “autoficción”, donde el “teatro la memoria” funge como una alegoría dramática. Este sistema de metáforas fija la *mise en abyme* del teatro dentro de la novela en sucesos pasados que, al ser representaciones, gozan de una de teatralidad intrínseca.

De manera que la identidad que se teje a partir de la memoria puede ser dinámica, es decir, cambia constantemente según cómo se recuerden los sucesos pasados. A partir de esta premisa, la escritura de la autobiografía apócrifa de Juan Lancastre cobra sentido en *Aire de Dylan*, puesto que los recuerdos pueden inventarse y dar lugar a una nueva historia. Vilnius y Débora pretenden construir una nueva versión de la vida de Lancastre no sólo desde recuerdos ajenos, también hay una apropiación de las vivencias de éste cuando el joven cineasta hereda la memoria de su padre:

[m]i cabeza terminó chocando contra el frío y duro suelo del rincón más destartado de mi cuarto. Me levanté enseguida, queriendo simular ante mí mismo que no había pasado nada. Y entonces, quizás por los efectos del golpe, me adentré mentalmente en la piel de un adolescente tan idéntico a mi padre que no podía ser más que mi padre, es decir, no podía ser más que el jovencito Juan Lancastre a los veinte años, viajando en taxi por el Londres de finales de los sesenta, provisto de una dentadura postiza que se había insertado entre las nalgas para arrancar los botones de los asientos de atrás de los coches. / ¿Era un recuerdo inventado? No, todo indicaba que se trataba de una escena que había vivido mi padre cuando era un joven idiota y gambero. (*AD*, p. 26).

---

<sup>369</sup> En su autobiografía, Enrique Vila-Matas recordaba el germen de uno de sus libros como sigue: “muchos años antes de que oyera hablar de *autoficción*, escribí un libro que se llamó *Recuerdo inventados*, donde me apropiaba de los recuerdos de otros para construirme mis recuerdos personales. Todavía hoy sigo sin saber si eso era o no autoficción. El hecho es que con el tiempo aquellos recuerdos se me han vuelto totalmente verdaderos. Lo diré más claro: *son mis recuerdos*. / Tuve, eso sí, mis problemas cuando conocí a Antonio Tabucchi, a quien le había robado en ese libro sus recuerdos de Porto Pim, en las Azores. Pero Tabucchi se lo tomó a bien y dio una doble vuelta de tuerca al asunto transformando los recuerdos que yo le había robado en unos recuerdos suyos inventados. Esta doble vuelta de tuerca no tiene por ahora ningún neologismo que la designe, y creo que es mejor que sea así.”, Enrique Vila-Matas, “Autobiografía caprichosa”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 2007, p. 17.

La actuación empieza incluso antes de que enfrente al público, puesto que Vilnius se trata de convencer a sí mismo de que no había pasado nada después del golpe. En este nuevo estado de conciencia, encuentra un recuerdo que atribuye a la juventud de su padre. La duda que le produce tal suceso, remite directamente a una de las obras anteriores de Vila-Matas: *Recuerdos inventados*.

Vilnius desarrolla visiones difusas de lo que presume que le sucedió a su padre, por lo que sus propios recuerdos se trastocan cuando esta conciencia empieza a obrar dentro de sus pensamientos. El joven Lancastre considera que la locura se ha apoderado de él porque “demente será siempre el hombre que tenga dos experiencias y dos memorias” (*AD*, p. 48). La ficción se imbrica en sus recuerdos, por lo que una vez más se cuestionan los límites entre lo verdadero y lo ficticio. Vilnius se constituye a sí mismo como una máscara de su padre con estos “recuerdos inventados” y representa la vida de este último en sus “Teatros” de la realidad, de ratonera y de la memoria. Pareciera que el teatro más auténtico es el de la vida misma, a veces a manera de exageración, otras como re-creación e, incluso, como recuerdo.

La memoria se convierte en un tema frecuente en *Aire de Dylan* y se presenta en los momentos menos pensados. Algunas veces como “resorte” dramático para romper cierta escena que precisaba una salida rápida. Un ejemplo de esto se encuentra cuando Vilnius invita al narrador a presenciar el “Teatro de ratonera”. Este breve encuentro en la calle se interrumpe cuando un viejo conocido del escritor llega a importunarlos en busca de un recuerdo anodino:

—Y ahora vuélveme a contar lo del dentista— oí que me decía alguien al oído.  
Fue un momento que recuerdo horrible. Un amigo de un antiguo amigo del colegio, un tipo que siempre había tenido boca de canguro, me pedía que le repitiera un

viejo chiste. Hacía treinta años que no le veía. Reaccioné mal, no supe controlar aquella contrariedad.

—Pero ¿cómo? —dije—. ¿No has envejecido demasiado? (AD, p. 111-12).

Esta interrupción facilita la salida de escena de Vilnius, quien se va sin despedirse y tan sólo revela de pasada que está enamorado. El lector jamás sabrá la conclusión de la escena del dentista, como tampoco sabrá más del personaje con la boca de canguro. El recuerdo sirve como pretexto para que la escena se corte y ocurra un giro dramático. La irrupción del pasado en un momento en el que ni el lector ni los personajes lo esperan tiene una carga de sorpresa y futilidad como cuando nos asalta repentinamente un recuerdo.

#### Representación espectacular del hecho de la muerte en la narrativa

¿Cuántas veces muere un actor? ¿Lo hace cada vez que muere uno de los personajes a los que 'da vida' o la única que vez que cuenta es su muerte física? ¿Qué pasa si ese actor es un personaje novelesco? ¿Su muerte 'física' será tan ficticia como aquella de los personajes que representa? En cuanto se cierra el telón, el actor que interpreta al muerto puede levantarse, como también puede hacerlo el personaje de novela al darle vuelta a la página. No importa cuántas veces muera un personaje de ficción, si el autor así lo decide su historia continúa en donde había quedado unas líneas antes. El actor que acaba de morir puede levantarse y seguir actuando, puesto que la representación también puede hacer que revivan los muertos si el guion así lo dicta.

En muchas sociedades, la muerte constituye un espectáculo, una representación de la tragedia humana. Esto lo sabían por igual los artífices del circo romano, los impulsores

de la quema de brujas y los impulsores de espectáculos callejeros violentos. La tensión que produce en el espectador la muerte de un desconocido se convierte en un fenómeno espectacular, ya que “lo que el público reclama es la imagen de la pasión, no la pasión misma”,<sup>370</sup> señala Roland Barthes. De tal forma que la representación de la muerte despierta las pasiones humanas más intrínsecas, ya que permite reconocer la fragilidad de nuestra propia existencia, sin la necesidad de experimentar directamente el dolor o la pérdida.

Aún no hay un consenso entre los shakespearistas sobre cuál es el tema central de *Hamlet*, pero lo que es innegable es que la muerte ronda en todos los actos y fulmina, por igual, a inocentes y culpables. En *Aire de Dylan*, la muerte es una presencia *infraleve*. Si bien no es el tema central, sí hay un halo fúnebre que encubre toda la novela, debido a que la trama se desencadena con la supuesta aparición del fantasma de Lancaster. Los únicos personajes que mueren después de declararse culpables tienen muertes teatrales, fársicas antes que plenamente trágicas. Maxwell y Laura mueren de maneras insospechadas, y estos hechos reafirman que estos personajes se encuentran sujetos al sino que marca la tragicomedia a la que pertenecen.

La muerte de Max se anuncia con una llamada para Débora. Vilnius contesta el teléfono casi dormido, entre sueños “con un teatrillo de viento en su cerebro” (*AD*, p. 306) y comunica a Débora con el desconocido que sólo acierta a decir “[y]a es la hora embrujada de la noche en que se abren los sepulcros y el infierno” (*AD*, p. 306), cita textual de *Hamlet*. A la mañana siguiente, se descubre el suicidio de Maxwell en su ático después de una sobredosis de pastillas. La nota suicida deja en claro el papel que siempre

---

<sup>370</sup> R. Barthes, “El mundo del...”, p. 8.

representó en la tragicomedia de Vilnius: “«Voy a morir como un rey». Era un mensaje absurdo y creo que todo el mundo lo entendió de esa manera, menos Vilnius, Débora y yo, que lo leímos en clave Hamlet. Pero leerlo de aquel modo obligaba a pensar que Max había pagado con la muerte el asesinato de Lancastre, lo que no era precisamente algo muy demostrable” (*AD*, p. 306). La sensación de justicia no es importante, puesto que los deudos no sienten que se haya vengado la muerte de Lancastre, si es que Max y Laura la ocasionaron.

Por otro lado, la madre de Vilnius cumple su destino de personaje de astracán y muere de la manera más absurda posible en una reunión de trabajo:

[e]n el primer plato, una hoja de lechuga bloqueó por completo la tráquea de Laura y, a pesar de los esfuerzos de los editores y del tembloroso personal japonés, ella se quedó completamente lila y murió asfixiada de la forma más estúpida y rápida del mundo. ¿Obra de Dios o de Shakespeare? Desde luego otro cadáver bien sorprendente. Y como siempre ante la muerte, poco que decir, sólo desear que el próximo en caer no fuera Vilnius, que de algún modo era el príncipe de aquella historia. O la pobre Débora, mi querida Ofelia (*AD*, p. 317).

A diferencia del original, el Hamlet barcelonés no interviene en el fin de su madre. Sin embargo, de nuevo se presenta el “Autor”, en este caso Shakespeare, como el artífice del guión de la vida humana. No obstante, aceptar esto como cierto lleva a suponer que los siguientes en la lista de futuras muertes son precisamente Débora y Vilnius. El narrador teme por la vida de todos ellos pensando en la lectura de esas claves hamletianas: “si la historia de nuestras vidas seguía casualmente una fatal mecánica teatral interna, él [Vilnius] podía convertirse —como príncipe que era de la historia— en la próxima víctima. Y lo mismo podía pasarle a la pobre Débora” (*AD*, p. 322). El ‘teatro del mundo’ atemoriza incluso a sus actores que siempre fueron conscientes del argumento de la obra que encarna.

En contraste con el papel de la Ofelia shakespeariana, la muerte de la barcelonesa es tan sólo simbólica: “Débora tropezó algo aparatosamente y estuvo a punto de caer al mar y quién sabe si no habría podido morir allí mismo como una pobre Ofelia cualquiera que hubiera decidido suicidarse según una cierta lógica teatral” (AD, p. 323). El personaje novelesco trasciende al teatral y se niega a morir del todo, tan sólo representa el fin de esa historia con gesto que el narrador decodifica con claves shakespearianas: “Débora, aun siendo muy joven todavía, sabía avanzar como nadie hacia la muerte a través del aire fresco del crepúsculo. Aquel desplome fue para mí memorable, como si la hubieran envenenado en Elsinor. Logró que temiera incluso por su vida, temí que alguien —el guionista sonado de mi vida real, por ejemplo— la confundiera con Ofelia, personaje de Hamlet que también moría” (AD, p. 315). Este guionista de la vida real (el “Autor” de *El gran teatro del mundo*) ya había aparecido en los sueños del narrador páginas antes, pero su participación es tan sólo tangencial, pues se refiere a otra *mise en abyme* autofictiva, que permite la confrontación del personaje con su autor.

La existencia *infraleve* de los personajes dylanianos no da lugar a una muerte trágica. Estos personajes tragicómicos tienden al astracán antes que a la tragedia. Si bien la percepción que ellos mismos tienen de este hecho es dramática y no va aparejada a la idea de sufrimiento, puesto que “la muerte de una persona cierra muchos espacios, pero puede abrir otros” (AD, p. 295). Esta expresión se reafirma cuando el narrador, Débora y Vilnius van a tirar al mar las cenizas de la madre de este último. El narrador reflexiona sobre la futilidad de la existencia humana con una frase que recuerda a los versos de Pacheco de “Irás y no volverás”: “Laura que un día estuvo en este mundo, empezó a



llevársela el viento, a llevársela el aire, ese aire que es la materia de la que estamos hechos, leve viento de vida y muerte, aire de todas las máscaras, aire de Dylan” (AD, p. 325).

Aquellas “máscaras modernas” de las que huía Vilnius se convierten en ese momento en su propio rostro. Su búsqueda por la autenticidad choca con su destino, pues el fantasma de su padre lo obliga a protagonizar una historia ampliamente conocida. Casi al finalizar la historia, el narrador se cuestiona la naturaleza de este episodio en relación con lo que le ha sucedido Vilnius a partir de la muerte de su padre: “¿[n]o será que los duelos por la muerte de alguien, si los prolongamos en exceso nos acaban convirtiendo en la persona cuya ausencia penamos?” (AD, p. 298). Llega a la conclusión de que estas personificaciones de Vilnius no son más que una muestra de la contradicción que existe al tratar de eludir la máscara en búsqueda de la autenticidad:

...prolongó [las exequias] de un modo quizás arriesgado porque mientras tanto el mundo fue girando y la idea de huir de todas las máscaras modernas para viajar hacia lo auténtico y hacia la emoción original también fue girando, hasta dejar a Vilnius doblemente girado y en un lugar inédito y bien raro, un lugar nunca hollado por nadie, cargado de ruidos leves pero extraños, donde parecía imposible que pudiera llegar en algún momento a oír voces y palabras amigas, aunque sin embargo las oyó. No tardó entonces en comprender que ya nunca más volvería a ser íntegramente *él mismo* (AD, p. 298).

El fin tragicómico de Vilnius es el de la representación eterna, puesto que, según el narrador, “es la muerte el fracaso humano por excelencia” (AD, p. 18). El joven vuelve a fracasar en su intento de fracasar: no consigue ni siquiera representar con decoro el final de la obra que protagoniza. Este Hamlet del siglo XXI hereda las *máscaras* de sus padres cuando estos mueren y no puede dejar de ser ellos, a pesar de la aversión que le causen. El joven Lancastre, que “pretendía huir de todas las máscaras modernas y ser «lo más auténtico posible»” (AD, p. 271), termina siendo aquellas voces, aquellas máscaras

modernas de las que rehuía. *La ratonera* que monta lo atrapa y se vuelve la obra de teatro que, como personaje novelesco, siempre tendrá que representar.

En contraste, la representación de la muerte en *Los puentes de Königsberg* constituye uno de los nudos dramáticos de la historia, ya que no sólo se narra el fin de uno de sus protagonistas, también se relata la muerte de otras mujeres que conforman la historia de Königsberg y Monterrey. Estos pasajes suelen contarse desde una perspectiva teatral, ya sea a nivel temático o por la gestualidad y vestuario que los personajes utilizan en el momento de su deceso.

La muerte de Floro se anuncia a partir del uso de un lenguaje teatral cuando se reúne con el director de la obra en la que participaba: “[e]l libreto aclara que los dos habremos de morir” (*LPK*, p. 84), sentencia el último. Si bien podría sonar como una máxima universal que marca la finitud de la existencia humana, es una predicción de muerte que efectivamente sucede. Este vaticinio contrasta con otro sobre la muerte del polaco: “[q]uién será el primero de nosotros en morir?, preguntó Floro, y Blasco de inmediato volteó a ver al polaco. Floro también lo miró y ambos rieron” (*LPK*, p. 176). En esta breve escena, se utilizan diálogos breves que, acompañados de la gestualidad, dan un halo teatral al relato, mismo que se refuerza con la incorporación de un público personificado por Blasco: “[d]amas y caballeros, hagan sus apuestas. / El polaco, por supuesto. / Él ha de morir. / Milagro que no lo haya hecho en el cuadrilátero. / Todos de acuerdo” (*LPK*, p. 176). De pronto esta inocua escena se transforma en un circo romano en donde incluso los asistentes pueden participar con dinero o con su asentimiento.

Pese a sus vaticinios, Floro morirá antes que el polaco durante una función callejera. El actor cae ante la mirada indiferente de sus espectadores mientras ejecutaba

uno de sus soliloquios en el kiosco: “[u]na noche interrumpió el sermón del cardenal Monteri, y con la mirada errabunda buscó a Blasco bajo el quiosco. Oh, dios, me muero, dijo y se desplomó sobre el escenario” (*LPK*, p. 178). El público no reacciona, ya que no distingue que este diálogo no pertenece a la representación, pues supone que ese movimiento corresponde al acto teatral. El teatro se antepone a la novela, puesto que su representación actoral es más verosímil que la muerte novelesca de este personaje de ficción. En una suerte de homenaje a Molière, quien tuvo un final semejante, el actor da el primer estertor de muerte en escena, ante un público que espera que al terminar el acto, el cardenal se levante en busca del aplauso. Blasco es el único que nota el imprevisto, pero su reacción tan sólo acorta la vida del actor al tratar de revivirlo a fuerza de tragos en el Lontananza.

Ésta no será la única vez en que el teatro se entrometa en la vida de los personajes, puesto que, a manera de alegoría del oficio teatral, Floro busca sin resultados el reconocimiento de su público. En su decadencia como actor, clama en el Lontananza por la reputación que no obtuvo por su trabajo histriónico. Incluso después de muerto, su búsqueda no se ve satisfecha, ya que en el epitafio de su lápida no aparece su nombre, sino el de los personajes a los que dio vida:

[a]quí yacen el bachiller de Salamanca, Macbeth, Pedro Crespo, el rey lombardo, el amante disoluto, Tartufo, el tío Vania, el caballero de Olmedo, Boris Godunov, el conde de Egmont, el príncipe enamorado, Ricardo III, Cassio, el cardenal Monteri, Podkolesin, Bruto, Torvald Helmer, el duque de Alba, Edipo, Karl Moor, el general Otto Lasch y un cartero sin importancia (*LPK*, p. 179).

En este fragmento, hay un juego irónico acerca de la fama y el reconocimiento que esperaba el actor. Su identidad se pierde en pos de los personajes a los que dio vida. También se presenta la reelaboración de un hecho histórico significativo, ya que hasta el

siglo XVI ni los actores ni los saltimbanquis podían ser enterrados en suelo sangrado. El tópico del *theatrum mundi* cobra importancia al representar el hecho de la muerte, puesto que se evidencia que la vida humana es tan sólo ese gran teatro en donde los papeles que se representan son más importantes que la propia identidad. Los nombres de personajes teatrales ampliamente conocidos (Macbeth, el tío Vania, el caballero de Olmedo) se intercalan con otros de personajes inexistentes en la historia teatral (el rey lombardo, el cardenal Monteri, el general Otto Lasch), los cuales sólo existen dentro la novela o son personajes históricos, e incluso se nombra, sin hacer distinciones, a personajes incidentales, como el cartero al que Floro se negó a representar, dando cuenta de la relevancia que tiene para un actor cualquier tipo de papel.

Las otras muertes que se relatan en *Los puentes...* son de personajes femeninos clave que ligan la trama de Monterrey con la de Königsberg. Aunque no siempre se toca el tema de manera directa, por ejemplo, la muerte de Juliana Domínguez, una de las niñas desaparecidas en la excursión a la presa de la Boca en Monterrey, se presenta como un acto de expiación del dolor de su madre por medio de una representación dramática: la señora Domínguez compra un cerdo al que le diseña un uniforme y, tal como hacía con su hija, lo alista para ir a la escuela en el primer aniversario de la desaparición de las niñas: “[a]nda, hija mía, sacudió la señora Domínguez a la marrana, se nos hizo tarde para la escuela. Lávate los dientes, perfúmate un poco, péinate esos cabellos” (LPK, p. 128). Al tratar al cerdo como si fuera su hija, la señora Domínguez personifica a la niña con este animal, con el fin de ridiculizar y evidenciar la ausencia de Juliana. La escenificación adquiere un carácter de espectáculo cuando la señora Domínguez mete al cerdo en un costal y lo arrastra por la calle hasta el colegio de monjas que frecuentaba la niña. La

descripción del vestuario y los gestos de la señora recuerdan la narración de una escena teatral grotesca, en la que el cerdo es un símbolo del horror que siente la madre ante la irreparable pérdida de su hija.

Una vez en la escuela, la representación continúa cuando la señora Domínguez explica el sentido de esta acción: “[a]nden, cuiden a mi hija, miren cómo regresó, convertida en una cerda porque ustedes no supieron dar la vida por ella; era preciosa y ahora es horrible, pero igual me la van a educar y le enseñarán matemáticas y latín y español y, por favor, nada de dioses misericordiosos” (*LPK*, p. 129). Los diálogos cobran fuerza por su carga dramática, ya que no sólo exponen el sentir del personaje de forma clara y directa, sino que también se enuncian en presente, lo que da lugar a una actualización dramática de la escena.

Posteriormente, la señora Domínguez increpa a la monja que estaba a cargo de las niñas: “[y] usted, ramera, señaló a la monja botella de rompo, deje de rezar y póngase a buscar a las niñas que no supo defender” (*LPK*, p. 129). Con estas breves líneas, se relata todo un despliegue escénico en una especie de didascalia implícita: la señora Domínguez apunta con el dedo a una religiosa, que se descubre en ese momento que estaba presente y rezaba. En este episodio, se conjugan elementos tanto del teatro como de la narrativa, ya que los gestos y la intensidad del lenguaje teatral de la señora Domínguez contrastan con la alusión “monja botella de rompo” con la que se sugiere al narrador detrás de esta historia. Éste se revelará páginas más adelante cuando su público rompa la cuarta pared y cuestione la verosimilitud del relato: “[n]o lo creo, Blasco alza una ceja” (*LPK*, p. 130). La estrategia dramática se refuerza: un diálogo acompaña a un gesto teatral. Hasta ese momento el lector se entera de que toda esta escena es una maquinación de Floro para

entretener a ese público, compuesto por sus amigos. De esta manera, el teatro irrumpe en la novela a partir de una historia abismada que el actor representa.

Floro, quien crea y dirige varias historias paralelas a la ficción eje, opta por llamar al puerco “Juliana” en cuanto éste ejecuta ciertas acciones, en alusión a que el papel de la niña fue encarnado por el animal. Así, cuando el marrano finalmente es atropellado por un camión que transportaba pollos, la representación de la muerte de la niña cobra sentido a nivel simbólico, y el animal se desprende del personaje para el narrador, aunque no haya sido así para la madre, que se empeña en mantener la ficción: “[e]l marrano fue transportado a la morgue porque la señora Domínguez se negó a aceptar que fuese un animal” (LPK, p. 130). La madre expía su dolor mediante este acto, que incluso adquiere un carácter de ritual con el funeral del cerdo: “[p]or eso ahora, en el cementerio, bajo una lápida que reza Juliana Domínguez 1929-1945, está ese marrano vestido con un manto negro que su madre le mandó confeccionar para la ocasión” (LPK, p. 130).<sup>371</sup> El teatro se adentra en la vida de manera simbólica, cuando la madre lo utiliza como un recurso para encontrar su propia paz.

Además de los fallecimientos de los personajes en Monterrey, también se representan las muertes de tres mujeres de Königsberg en tres episodios históricos decisivos para el devenir de la ciudad. Estas mujeres destacan por su belleza y por tener una historia trágica. La maestra Andrea relata estas historias a su joven alumno Gortari, el narrador de la novela, quien será el que recuerde todo lo sucedido ante la tumba de la profesora años más tarde.

---

<sup>371</sup> Esta imagen alude a la portada de otra novela de David Toscana, *Duelo por Miguel Pruneda*, en donde se presenta un cerdo en un ataúd. Cf. David Toscana, *Duelo por Miguel Pruneda*, México, Plaza y Janés, 2002.

La historia de Prusia se narra a partir de la muerte de mujeres emblemáticas que cruzaron por los famosos puentes de Königsberg. De esta manera, la muerte logra igualar la espacialidad y la temporalidad. La maestra recrea episodios significativos de la ciudad europea por medio de la representación dramática de episodios históricos. Estas puestas en escena de las historias prusianas suelen tener lugar en el único puente de Monterrey, que cruza el río Santa Catarina.

El relato de la historia de la devastación de Königsberg se origina en una clase de la maestra Andrea, donde expone el problema de los siete puentes de Königsberg. El autor de este acertijo fue Leonhard Euler, matemático suizo que vivió en la ciudad prusiana mientras daba clases en la universidad en el siglo XVIII. Euler se planteó este problema a partir de sus paseos por la ciudad, ya que el río Pregolia (o Pregel, en alemán) atraviesa Königsberg y se bifurca en varios brazos que la dividen en cuatro regiones que se unían por medio de siete puentes (Puente del Herrero, Puente Conector, Puente Verde, Puente del Mercado, Puente de madera, Puente Alto y Puente de la Miel)<sup>372</sup>. Euler se preguntó si era posible pasar por todos los puentes, comenzando desde cualquiera de estos, y regresar al mismo punto de partida cruzando sólo una vez por cada puente. Descubrió que esto era imposible y su resolución dio lugar a la teoría de grafos.

---

<sup>372</sup> Schmiedebrücke, Kötterbrücke, Grüne Brücke, Krämerbrücke, Holzbrücke, Hohe Brücke y Honigbrücke, respectivamente.

Imagen 7.

Los puentes de Königsberg<sup>373</sup>

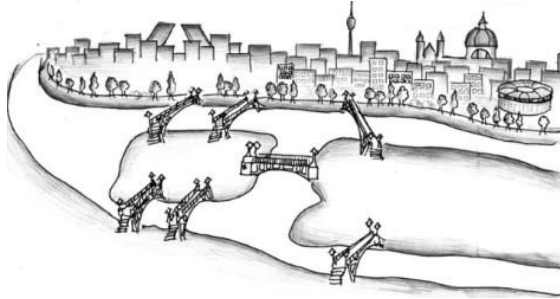
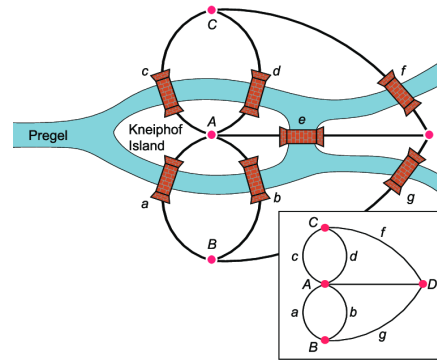


Imagen 8.

Representación de la teoría de grafos<sup>374</sup>



El carácter irresoluble del problema matemático es una metáfora del sino trágico que marcó las muertes de esas mujeres prusianas que sucedieron en espacios públicos; a la vez que remite, de manera indirecta, a la imposibilidad de resolver el caso de la desaparición de unas niñas en la presa de la Boca.

Cronológicamente, la primera historia fatal de Königsberg que se narra es la de Lenna, una joven de catorce años que en 1216 cumple los designios de la bruja Babka, quien decía que una joven doncella tenía que beber de las aguas enrojecidas del río que pasaba debajo del Puente Krämer (Puente del Mercado) para saber si habían ganado las tropas que habían ido a combatirlos o si el agua estaba envenenada por sus enemigos, por lo que este acto podría tener consecuencias mortales. Si lograba salir con vida, se prometía que la joven disfrutaría de una hermosura incomparable. Lenna accede a beber de estas aguas por la presión del pueblo y por la promesa de una belleza sublime. La gestualidad

<sup>373</sup> Los puentes de Euler, <http://www.expansion.com/accesible/blogs/conthe/2011/08/17/circuito-gallardoniano.html>, consultado el 14 de marzo de 2019.

<sup>374</sup> Figure 2, [https://www.researchgate.net/figure/Eulers-Solution-to-the-Koenigsberg-Puzzle-A-simple-representation-of-the-problem-by-a\\_fig2\\_242434521](https://www.researchgate.net/figure/Eulers-Solution-to-the-Koenigsberg-Puzzle-A-simple-representation-of-the-problem-by-a_fig2_242434521), consultado el 14 de marzo de 2019.



y la descripción de los movimientos escénicos son esenciales en esta narración: “[a]lguien bajó al río a llenar un cuenco y se lo entregó a Babka. Ella no pronunció ninguna de esas palabras misteriosas que se dicen durante los hechizos, extendió el cuenco a la muchacha con el índice le trazó una equis en la frente. El gentío se arremolinó en torno a ella” (LPK, p. 56). El designio de muerte de esta joven se convierte en un espectáculo, ya que el episodio se constituye como una escena teatral en la que hay una protagonista (una doncella cándida propia de los cuentos infantiles), una antagonista (una malvada bruja) y un caballero (el padre) que trata de salvar a la joven. Además, hay un público que asiste a este escalofriante espectáculo.

Los diálogos que siguen carecen de marcas textuales, como didascalias o alusiones a la gestualidad de los personajes. No obstante, la carga histriónica de los mismos permite entrever la representación de una escena teatral. El padre y la bruja personifican fuerzas que se contraponen. Su confrontación se da por medio de maldiciones que acrecientan la fuerza dramática de la escena:

Babka maldita, ¿por qué no simplemente nos dices quién va a ganar la batalla? ¿Por qué la gente de tu calaña se tiene que inventar embrujos y maldiciones y por qué elegiste a mi humilde hija Lenna para tus torcidos propósitos?

Debería pedirle al obispo que mande desollarte ahora mismo por cuestionar mis designios, cobarde zapatero que estás aquí en la ciudad en vez de ayudar a nuestros caballeros en su batalla. (LPK, p. 56).

Para narrar otro episodio de la historia prusiana del siglo XVI, Andrea utiliza un personaje histórico, el historiador Lucas David, como centro del relato. Este hombre escribió las *Crónicas prusianas* a lo largo de treinta y cuatro años por mandato del duque Alberto: “[d]ame la verdad, exigió el duque, y quiero que la verdad sea grandiosa” (LPK, p. 115). Una verdad complaciente nunca será una verdad por completo. Una verdad

grandiosa siempre tendrá una carga ficcional. De manera que el historiador se aboca a solucionar esta exigencia aderezando la verdad con hechos ficticios.

Lucas David relata la fundación de la ciudad y otros episodios enalteciendo y mitificando la historia patria, pero se encuentra con una dificultad al tratar de narrar la batalla de Grunwald, porque “Grunwald era muerte, no gloria; era llanto, no orgullo; eran piernas en estampida, manos suplicantes, vientres atravesados, caballos sin dueño y blasones en el suelo” (*LPK*, p. 116). El historiador pretende evadir la catástrofe alterando las cifras de las hordas o los adjetivos con los que describe a los héroes. Sin embargo, no puede eludir la muerte del líder en esa batalla: “[p]ero el bizarro o valeroso Ulrich von Jungingen seguía muerto en el fango o en el lodo, pisoteado por bárbaros o salvajes que ni siquiera reconocían a quién le habían robado la vida” (*LPK*, p. 117). La imagen contenida en esta frase da cuenta de la tragedia de un pueblo. Esta escena no sólo representa la capitulación de los caballeros teutónicos, sino la propia derrota del historiador al no poder relatar una historia grandiosa. La plasticidad de la escena dibuja una estampa dramática para el lector, semejante a cuando en el escenario se monta un cuadro de muerte.

Como sucede en otros fragmentos de la novela, en este episodio hay frases que sólo sirven para agregar dramatismo a la escena. Por ejemplo, cuando se describe la afanosa tarea del historiador, para caracterizar a este personaje se utilizan elementos escenográficos que refuerzan la acción: “[y] se puso a escribir bajo la cintilante llama de una vela” (*LPK*, p. 117). En este caso, la vela funciona también como una metonimia de la propia vida de Lucas David, ya que, unas líneas más adelante, se aclara que “lo hallaron muerto entre los montones de papeles que formaban su manuscrito” (*LPK*, p. 117). El

tranquilo deceso del cronista encerrado en un cubículo de la Universidad Albertina contrasta con la muerte violenta de Nicole. Esta joven tenía una relación libresca con el historiador, ya que éste le prestaba libros de la biblioteca universitaria de manera clandestina.

Tras la muerte de David, sus colegas descubren una nueva versión de la batalla de Grunwald, en la cual Nicole es la amada del capitán teutónico Ulrich von Jungingen. A partir de este escrito apócrifo, surgen rumores acerca de una relación amorosa entre Lucas David y la muchacha. Las murmuraciones toman proporciones descomunales, al grado de que, una noche, cuatro borrachos atacan a la mujer mientras cruzaba el puente: “[d]etente ahí, Nicole, le dijeron, vamos a jugar a la historia verdadera” (*LPK*, p. 120). Aquella “historia grandiosa” que inventó Lucas David para acallar la derrota del capitán fue la lápida de su querida Nicole. La representación del episodio que escribió el historiador se volvió la “historia verdadera” para la muchacha: “[l]e apresaron los brazos y le taparon la boca y nunca a Nicole le atormentó tanto contar del uno al cuatro, y lo mismo le hubiese dado que fueran esos cuatro o los cientos de miles o los millones que se aparecieron en Grunwald en 1410, porque en el tercer hombre ella dejó de respirar” (*LPK*, p. 120).

¿No es el teatro una representación de “historias verdaderas”? Los actores vuelven la ficción realidad cuando se presentan en el escenario y actúan como los personajes escritos por el dramaturgo. Así lo hicieron los borrachos que *jugaron* a ser el rey de Polonia y el duque de Lituania para separarse de ser quienes eran y cometer el crimen impunemente:

[s]oy Ladislao Jaguelón, se adelantó uno de ellos, rey de Polonia, el más bravo de los hombres de estas tierras, y ya que has osado retarme, te castigaré con la muerte.

Yo soy Vitautas el Grande, otro lo secundó, gran duque de Lituania, más valiente y agraciado que mi amigo el Jaguelón, de manera que a mí me corresponde darte lo que el cielo te tiene guardado (*LPK*, p. 120).

La joven amante de los libros es uno de los personajes que traspasa su propia realidad novelesca, puesto que su historia se ve alterada por otra ficción: “Nicole murió en 1583, a manos de gente que creyó matarla en 1410” (*LPK*, p. 120). Las tres muertes que se relatan en este par de episodios históricos representan tragedias personales como metonimia de la historia de un pueblo.

La maestra Andrea se apropia de la máscara de Nicole en el momento en que le exige a Gortari contar su historia: “Lucas... Bajó los párpados, echó la cabeza hacia atrás y apretó el abrazo. Su voz era baja, su tono, exigente. Lucas David, haz que la historia sea grandiosa” (*LPK*, p. 121). Este diálogo cierra el episodio que había comenzado con la misma exigencia del duque Alberto, por lo que la especularidad del relato se cierra con una “frase espejo”. Sin embargo, este episodio se resignifica por la carga erótica dicha en un cronotopo distinto, ya que en varias ocasiones se insinúa que Andrea y Gortari sostienen una relación platónica.

La historia de Königsberg en el siglo XVI continúa con la construcción del puente Hohe Brücke en 1520. Como sucede en otros fragmentos de la novela, esta referencia temporal conecta la ubicación espacial de los dos lugares en los que se desarrolla la historia, por medio de un acontecimiento de la historia mexicana: “un año antes de la caída de Tenochtitlán” (*LPK*, p. 183). En este episodio se representa la muerte de Frau Ludmilla en una suerte de traslape entre los sucesos de Monterrey y la ciudad prusiana:

Andrea puso las manos sobre la baranda metálica en forma de arco. Se cuenta que poco después de su construcción, apareció en el Hohe Brücke una mujer muerta, casi en el centro, bocabajo. Vestía ropas caras y llevaba un anillo de zafiro. Los

primeros en despertar esa mañana la miraron de reojo y se siguieron de largo (LPK, p. 183).

La descripción del gesto de la maestra tan sólo se propone crear expectativa para continuar con el relato, lo cual agrega dramatismo a la narración. Acto seguido, se describe la escena de una mujer muerta que la población finge que no ve, ya que había una leyenda de la época la cual contaba que aquél que se encontrara un cadáver tendría la maldición de una muerte próxima. Esta creencia se debía que la peste asolaba la región. Los pobladores deciden ignorar deliberadamente el cuerpo de la joven y *simulan* que no está al pasar por el puente: “[I]a mañana fue avanzando y cada vez más gente cruzaba ese puente y *actuaba* de manera natural. Buenos días, se saludaban, no hay novedad. (...) La única forma de  *fingir* por completo que no se había visto era no hablar de ella” (LPK, p. 184).<sup>375</sup> Los verbos que se utilizan para describir esta escena son propios del medio teatral. Los habitantes niegan lo que ven y la *actuación* se convierte en un método de supervivencia. Los vecinos crean una realidad distinta a la que tienen frente a sus ojos, tan sólo para apartarse de este hecho, como si el fingimiento los salvara de la realidad. Este enajenamiento trasciende incluso fuera de los límites de la ciudad, ya que prefiere evadir la realidad antes que aceptarla:

[e]l día del mercado algunos fueron a Kneiphof y escucharon la historia de una tal Frau Ludmilla que se había perdido.  
¿Saben algo de ella?  
No, nada. (LPK, p. 184).

Un campesino resuelve el problema al proponer que se cambien las vigas del puente. La aproximación a esta situación también tiene una carga teatral: “[a]migos, dijo en alguna taberna, me parece que en el puente hay unas tablas que se están cuarteando. Sugiero que

---

<sup>375</sup> Las cursivas son mías.

las cortemos y en su lugar pongamos unas vigas de refuerzo” (*LPK*, p. 184). Así, la tranquilidad de la ciudad se restablece cuando una noche Frau Ludmilla desaparece bajo las aguas del Préguel. A partir de la actuación, los habitantes se sienten liberados de la maldición al suponer que el cadáver no es lo que saben que es:

[c]ierren los ojos.  
No la vean navegar.  
No es Frau Ludmilla.  
Es un arenque perdido (*LPK*, p. 185).

Otro cadáver que también flota por las aguas de este río es el de Karmina von Waldenfels. Su historia se enlaza con una escena cotidiana, ya que cada miércoles de 1812, los habitantes de Königsberg se reunían en el Grüne Brücke para recibir su correspondencia. En ese mismo sitio, Karmina decidió terminar con su vida. Andrea presenta al personaje por medio de acotaciones dramáticas que ajustan la escena: “[a]pareció ebria una tarde de invierno, época en que el sol se mete apenas pasada la hora de comer, vestida de novia y con un enorme escote a pesar de la temperatura bajo cero” (*LPK*, pp. 99-100).

La imagen permite suponer que el motivo de su suicidio se debió a una decepción amorosa, ya que se sabe que esperaba una carta que nunca llegó. La descripción del último momento de vida de Karmina pareciera una escena teatral:

[b]ailaba con una pareja imaginaria y su ir y venir por sobre el puente obligó a un conductor de carruaje a tirar de las riendas de modo precipitado. Ella subió a la baranda con un brinco de gimnasta, apoyándose en uno de los postes para no perder el equilibrio. Entonó cuatro versos de una canción popular de aquella época, ondeó un adiós con la mano y se dejó caer de espaldas al frágil hielo que se había formado bajo el puente. Lo rompió con su peso y se sumergió en las aguas. [...]El río le había saqueado la belleza en cosa de media hora” (*LPK*, p. 100).

El baile, el salto, la canción, el gesto de despedida, la caída son elementos espectaculares del relato que se refuerzan por medio del discurso teatral. También en esta escena aparece un público indolente que complementa la representación: “[l]a gente miró fascinada la mancha blanca que avanzaba por debajo de la capa helada; a ratos se distinguían golpeando el hielo las palmas de esas manos delgadas que solían tocar el arpa. Nadie intentó un rescate” (*LPK*, p. 100).

Todas estas muertes de personajes femeninos comienzan y culminan con el deceso de la maestra Andrea, el único personaje protagónico femenino. Gortari visita el sepulcro de su antigua profesora para informarle las últimas noticias sobre Königsberg: “[l]a destrucción no ha terminado, dije sobre la tumba de Andrea. Corría el año de 1968, un año en el que el mundo volvía a pensar y las ideas eran peligrosas” (*LPK*, p. 175). La destrucción a la que se refiere el joven tiene que ver con la ocupación del territorio por parte del ejército ruso. También, en otro fragmento de la novela, entre las noticias más relevantes de Königsberg, se menciona las muertes de civiles por medio de aviones Lancaster al finalizar la Segunda Guerra Mundial.<sup>376</sup>

En este episodio frente a la tumba, Gortari rememora los episodios sobre historia prusiana que le contaba Andrea. La descripción del cementerio recuerda a un escenario en donde se lleva a cabo un soliloquio en el que se narran escenas breves desde una visión retrospectiva. La tumba es un espacio dramático que suele estar presente en un sinnúmero de obras dramáticas, ya que este espacio permite que los personajes hagan un recuento de sus acciones e, incluso, planteen la consecuencia lógica de éstas. El tiempo del relato

---

<sup>376</sup> J. Kieniweicz, *op. cit.*, p. 189.

avanza y retrocede según las necesidades del narrador, en un tipo de descripción escénica de los movimientos actorales y de los parlamentos que él mismo declama:

[r]obé flores de un sepulcro contiguo y las coloqué sobre el de Andrea. Me senté en la losa y saqué del bolsillo de mi abrigo una pequeña botella para beber un par de tragos. Mandaron destruir las ruinas del castillo, le anuncié, lo llenaron con cargas de dinamita (...) Brezhnev aún le teme al fantasma de la orden teutónica, a la espada de Nicole. Te tiene miedo, Andrea. Yo me había colgado el abrigo porque en Prusia estaría helando. De otro bolsillo extraje la fotografía de Aurora en su eterno Krämer-Brücke y la acomodé entre las flores. Nunca recibí respuesta a mi carta” (LPK, p. 233).

La aclaración sobre el clima de Prusia y los gestos con los que Gortari apuntala su relato dan cuenta de que este personaje se encuentra inmerso en una realidad distinta a la novelesca, en la que confluyen varios relatos y tiempos históricos. De esta manera, el fallecimiento de Andrea se relaciona con las otras muertes de personajes femeninos, ya que la identidad de la maestra, como la de Floro, se constituye a partir de los personajes que interpretó.

También Gortari es un actor que cambia de personaje según la historia lo amerite: puede ser el historiador Lucas David, un simple cartero que no teme decir su parlamento o Ernst Tiburzy, un comandante nazi famoso por su heroísmo. Aunque su papel más relevante lo encarnará como narrador de la historia de su infancia: “[c]aminé a la salida del cementerio y, una vez en la calle, di la media vuelta y volví con Andrea. Nicole, susurré, soy Lucas David. Acabo de terminar la misión de mi vida. Esta mañana puse punto final a las *Crónicas prusianas*, y de acuerdo con los deseos del duque Alberto, muestran la grandeza de nuestro pueblo” (LPK, p. 233). Para narrar la “historia grandiosa” que buscaba el historiador, Gortari teatraliza las muertes de estas mujeres prusianas.



Por su parte, Andrea representa a todas aquellas mujeres que murieron en Königsberg a lo largo de la historia y, en particular, después de la ocupación de las tropas soviéticas al finalizar la Segunda Guerra Mundial:

[m]iles de mujeres quedaron atrapadas en el Königsberg que se volvió Kaliningrado. Fueron muriendo de hambre con el paso de pocos años, incapaces de atraer a cambio de pan ni al más borracho de los soviéticos.

También por frío murieron.

Añorando incluso aquellos cuerpos viciosos que daban un poco de calor.

Bestias rojas, protejan a las mujeres.

Lo que no hicieron nuestros soldados (*LPK*, p. 212-13).

En el relato de Gortari, Andrea sucumbe a causa del hambre después de que se niega a comer más restos de comida podrida en la ciudad prusiana sitiada. La imprecación a los soldados rusos (“Bestias rojas, protejan a las mujeres”) tiene una carga teatral, pues hay una actualización dramática del discurso, es decir, el tiempo del relato cambia y el presente se convierte en el tiempo de la enunciación del soliloquio. Andrea deja de ser la maestra de primaria vecindada en Monterrey para convertirse en la encarnación de una de estas mujeres que murieron en la soledad y pobreza.

La plasticidad de la escena cobra relevancia cuando sucede lo mismo que en otras escenas de muertes y la gente no se detiene a socorrer a la mujer: “[a]lgunos caminantes habrán visto su cuerpo a través del cristal. / Y habrán fingido que no la vieron. / No hay novedad. / Hasta que un vecino... el mal olor” (*LPK*, p. 213). Esta escena contenida en cuatro frases recuerda en forma de eco la historia de la joven ignorada durante días en medio del puente. La muerte de Andrea también se equipara a la de otros personajes femeninos, por ejemplo, la muerte de Lenna tiene cabida en esta breve recapitulación de los decesos, ya que este pasaje medieval se resignifica a partir de un momento de la historia contemporánea, en el cual Andrea se convierte en la protagonista:

[p]asó el tiempo sin que en Königsberg se conociera la suerte de esa partida de valientes, hasta que una mujer llamada Andrea se ofreció a beber de las aguas del Préguel. Si contenían más sangre soviética que teutona, ella moriría y eso significaba que habíamos vencido. De lo contrario se convertiría en una mujer bellísima (*LPK*, p. 234).

También se resignifica la muerte de la novia Karmina von Waldenfels, quien también desaparece en las aguas del río: “[l]a echaron al Préguel y flotó hecha cuerpo de enamorada rumbo a la zona portuaria...” (*LPK*, p. 213). De inmediato, la referencia cruzada adquiere un cariz dramático cuando aparece una señal para identificar ese “cuerpo de enamorada”: “[c]arta para Frau Andrea. Domicilio conocido, bajo una capa de hielo, bajo las olas, bajo los escombros de una ciudad” (*LPK*, p. 213). La historia de Karmina y sus cartas a destiempo se enuncian con un parlamento que bien pudo haber pronunciado un cartero —quizá el cartero de lady Waller, Gortari cuando le entrega la carta a Floro o cualquier otro que sí esté dispuesto a decir su parlamento. Debido a que estas cartas nunca fueron entregadas, se acentúa la imposibilidad de comunicación de una ciudad.

La muerte de Andrea confirma la victoria soviética en esta suerte de dramatización especular de la muerte que da cabida a todas las historias de las otras mujeres prusianas. También hay una serie de encuentros y desencuentros geográficos, debido al destino en el que reposarán sus restos: “[y] se la llevaron al cementerio. El Luisen-Friedhof fosa común. El panteón de Dolores. Una cripta en el Königsberg Dom. Tú dime, Lucas David, ¿adónde se la llevaron? / Tu tumba no es la de Kant” (*LPK*, p. 213). Los límites entre Königsberg y Monterrey se diluyen cuando se trata de dirimir el paradero de los restos de la maestra. Gortari pide al historiador de la novela que explique el dato faltante, como si este fuera garante de la “verdad”.

Los tres lugares que se mencionan establecen un paralelismo con los lugares donde se desarrollan las historias: el Luisen-Friedhof es un cementerio evangélico en Charlottenburg, Berlín, en donde muchas víctimas de la guerra fueron enterradas; el panteón de Dolores se ubica en el centro de Monterrey; mientras que Königsberg Dom es la catedral más antigua de la ciudad prusiana, en la cual reposan los restos de figuras importantes como el duque Alberto de Prusia. La mención a la tumba de Kant se debe a que éste fue el único monumento histórico que quedó en pie después de los bombardeos en la Segunda Guerra Mundial. Finalmente, aunque los lectores sepan de antemano que la maestra está enterrada en Monterrey, Gortari especifica que su soliloquio se ubica en Berlín: “[a]nte la mirada del cuidador, me despedí de Andrea, esta vez para siempre. Al recorrer el pasaje central del Luisen-Friedhof, eché un vistazo a las lápidas: cientos de hombres, mujeres y niños que habían creído en algo” (*LPK*, p. 235).

La narración de la muerte de la maestra Andrea que sucedió en Monterrey pierde relevancia, debido a que su verdadera vida novelesca era la del teatro, es decir, los personajes que representaba. El escueto mensaje que sus alumnos dejaron en su lápida contrasta con la opinión de Gortari:

[v]arios de tus alumnos mandaron poner la inscripción. Te agradecen que les hayas iluminado la mente; aunque difícil que recuerden alguna palabra tuya, el tono de tu voz.

Mejor si sólo dijera:

Aquí yace Andrea.

La maestra muerta (*LPK*, p. 107).

El mundo de la maestra Andrea no sólo era un gran escenario en el que podía dejar de ser ella misma, constituía la posibilidad de recomponer la historia por medio de la representación. Al mismo tiempo se enfatiza una frase lapidaria que cruza toda la novela: “[l]as historias sólo terminan con el silencio” (*LPK*, p. 233).

## CONCLUSIONES

J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames.  
J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres,  
de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir  
des pouvoirs surnaturels. Eh bien! je dois enterrer  
mon imagination et mes souvenirs!

Arthur Rimbaud  
*Adieu*

La última escena de una obra o el último episodio de una novela comparten el desencanto de la despedida, de un adiós que entierra momentáneamente la imaginación y los recuerdos, parafraseando a Rimbaud. Como cualquier adiós, guardan a su vez la promesa de un nuevo comienzo, de una nueva forma de entender el mundo, ya que el teatro y la narrativa fueron hechos para divertir, pero también para que, al ver representadas las pasiones humanas, entendamos un poco más este gran teatro del mundo.

A lo largo de esta investigación, encontré algunas pistas que me ayudaron a desentrañar la narrativa dramática como un género híbrido. En principio, parece que la narrativa y el teatro están alejados por sus soportes, técnicas escriturales y formatos. Sin embargo, estos dos géneros se entrelazan de maneras muy diversas, que van desde los temas y las estructuras, hasta la creación de personajes dramáticos y el centro en la alegoría del *theatrum mundi*.

Aunque me centro en el análisis de dos novelas escritas en el siglo XXI, la hibridez genérica es un fenómeno bastante antiguo —si no es que es el germen de la literatura. Los géneros estáticos e inmutables responden más al mundo de la crítica que al de la creación. Con base en esto, consideré que dos objetivos fundamentales eran definir la novela dramática y analizar algunos recursos que la conforman. Cabe decir, que este subgénero está condicionado por el conocimiento previo del receptor, ya que corresponde a éste encontrar las escenas dramáticas que plantean la trama. Algunos modelos narrativos populares entre los escritores contemporáneos —como la fragmentariedad, la autoficción o la ausencia de personajes ejemplares en las novelas contemporáneas— facilitan el cruce intergenérico. No obstante, autores de otros siglos, con técnicas narrativas distintas, también tienen novelas híbridas.

La resonancia que tiene el género dramático en la narrativa no sólo puede ser a nivel temático, sino que también abreva de algunos recursos dramáticos para su constitución formal. Mientras que la representación teatral parte de la idea de presente, la representación narrativa puede jugar con una perspectiva múltiple en donde los tiempos se traslapan. La novela fragmentaria se adapta muy bien a las estructuras dramáticas porque puede cambiar los tiempos del relato en tanto cambia de fragmento. En el teatro, los diálogos que se enuncian, las acciones que acontecen en escena, las reflexiones o las narraciones siempre tienen la tónica del instante, de lo irrepetible. La gente de teatro suele decir que cada puesta en escena es única, pero cuando el teatro se lee, la dinámica teatral se transforma. En la novela, las acciones pueden ser cuestionadas y ensayadas de manera distinta cada vez. Si la *mise en abyme* consiste en la reescritura de una obra dramática, los personajes pueden reconstituir sus destinos de múltiples maneras. Los personajes

dramáticos en la narrativa pueden venir de obras que se reescriben o de personajes teatrales que actúan en la novela. Estos personajes abismados, cuyas máscaras se caracterizan con el *gestus*, la autoficción o alguna otra estrategia dramática, montan una obra teatral en las páginas de la novela, por lo que el público se vuelve lector y espectador a un mismo tiempo de ese teatro dentro de la novela

En los años setenta, Roberto Sánchez escribió: “ha llegado el momento, creemos, de reconocer que el decadente arte escénico del siglo XIX algo tuvo que ver con el desarrollo triunfante de la novela realista. Interesante resulta verlo ahora, con la distancia de los años, como en su tiempo se verá la influencia que el cine tiene en la novela de hoy”.<sup>377</sup> Sobra decir que comparto la idea e, incluso, me atrevo a extenderla, puesto que me parece que ha llegado el momento de encontrar el teatro dentro la novela en textos modernos y antiguos, tal como ya se ha hecho con la relación entre el cine y la literatura, que Sánchez vislumbraba. Aún quedan muchas tareas pendientes para descifrar las implicaciones de la dramaticidad en la narrativa, ya que los recursos dramáticos que menciono pueden variar de acuerdo con las escuelas o referencias teatrales de las que echa mano el novelista.<sup>378</sup>

---

<sup>377</sup> R. Sánchez, *op. cit.*, p. 29.

<sup>378</sup> Mi propuesta de lectura acerca de la narrativa dramática pretende ser un método de análisis de obras híbridas, que cuentan, como uno de sus núcleos estructurales, con la *mise en abyme* del teatro dentro de la novela. La siguiente no pretende ser una lista exhaustiva, sólo es una muestra representativa de las obras que podrían estudiarse según mi pauta de lectura. Se pueden encontrar ejemplos de este tipo de obras en tradiciones literarias muy diversas (por ejemplo, *La encarta* de Zolá *El encargo* de Dürremat, *Marat / Sade* de Peter Weiss). En la literatura español, además de las obras de Pérez Galdos y Alas Clarín, que señalaba Sánchez, también se encuentran *La semana del jardín* de Juan Goytisolo, *Los helechos arborescentes* de Francisco Umbral, de Antonio Orejudo y de Javier Marías. Aunque los ejemplos de la literatura iberoamericana son muchos, se pueden destacar *Plata quemada* de Ricardo Piglia, “Un sueño a realizar” de Juan Carlos Onetti y *Teatro* de Bernardo Carvalho. Algunos ejemplos de la tradición literaria mexicana son *Albúm de familia* de Rosario Castellanos, *El evangelio de Lucas Gavilán* de Vicente Leñero, *La morada en el tiempo* de Esther Seligson, *Apocalipsis cum figuris* de Luisa Josefina Hernández, *Ámbar* y *La repugnante historia de Clotario Demoniac* de Hugo Hiriart, *Amarilis* de Antonio Sarabia y *Una de dos* de Daniel Sada.

En las novelas de Toscana y Vila-Matas hay una apropiación orgánica de temas teatrales que se trabajan desde distintas perspectivas. Mientras que Toscana hace una reconfiguración de la historia de dos ciudades a partir de la representación de sucesos históricos; Vila-Matas encuentra en la especularidad del texto un espacio para crear un personaje de sí mismo, dentro de una *mise en abyme* en la que reescribe un clásico shakespeariano.

Cada libro de la obra total de Vila-Matas pareciera que es un intento por desentrañar la crisis del sujeto moderno en torno a la búsqueda de su identidad. Su respuesta, generalmente, es un anacoluto. El tema central de *Aire de Dylan* precisamente es la constitución del yo como individuo. Los protagonistas se convierten en otros, en una *mise en abyme* en donde los personajes novelescos se vuelven teatrales de un momento a otro. A veces, son una suerte de personajes hamletianos que va más allá de su propia comprensión y, otras veces, son personajes con un pie en distintas tradiciones literarias y culturales que conforman el sentir de una generación. Las múltiples representaciones del ídolo del rock Bob Dylan sirven para crear algunas de las máscaras que encubren a los personajes. Otros tomarán formas de personas reales de Barcelona, amigos de Vila-Matas, que representan diversos papeles en la trama hamletiana.

La ambigüedad que resulta en este juego entre literatura y vida trastoca la obras vilamatianas desde la construcción formal de sus textos. *Aire de Dylan* no es la excepción: con esta novela, Vila-Matas logró conjugar diversos niveles de autoficción con una trama shakespeariana, lo que dió como resultado un efecto abismado del teatro dentro de la novela. Esta no era la primera vez que este autor recurría a la reescritura. Según Vila-Matas, los mejores escritores contemporáneos están más preocupados en reescribir que en

escribir de forma original. El autor catalán reflexiona al respecto: “[d]espués de todo, ¿la creación no es recreación? A través de los ojos de la copia, la tradición observa siempre desde lejos, sin perder detalle, los movimientos de la originalidad”.<sup>379</sup> Para el catalán, esta cualidad es huidiza y poco asequible, ya que “no ha existido nunca la originalidad, que es tan sólo un puro y simple fetichismo. Cuando decimos originalidad hablamos de una fantasía de Platón para quien el mundo mismo es una copia. El realismo cree estar copiando lo real cuando en verdad sólo está copiando la copia de la copia de una copia”.<sup>380</sup> Vila-Matas insiste en que la reescritura es una manera de refrescar la tradición literaria y, con su *Aire de Dylan*, le da una ‘nueva’ máscara teatral a esa soberana de los géneros en la que se ha convertido la novela.<sup>381</sup>

Además de la reescritura de obras consagradas hay otra estrategia común en la narrativa dramática que consiste en la representación de hechos históricos, puesto que guardan una carga teatral intrínseca y permiten la creación de personajes dramáticos que jueguen con la ambigüedad de los valores de la época. *Los puentes de Königsberg* muestra los entretelones del gran teatro del mundo dentro de la novela. Los personajes constantemente representan noticias, historias del pasado y de su vida cotidiana en una

---

<sup>379</sup> Enrique Vila-Matas, “La ficción es otra forma de pensar. Releer y reescribir es clave en los libros del autor argentino Rodrigo Fresán”, *El País*, 19 de marzo de 2018, (sec. Café Pereg). La dicotomía entre continuidad y ruptura es un tópico de la historia literaria que ha sido múltiples veces estudiado en la obra de Vila-Matas. No obstante, su aproximación al teatro ha sido un terreno inexplorado todavía.

<sup>380</sup> T. Lenarduzzi, art. cit.

<sup>381</sup> Vila-Matas no sólo reescribe obras ajenas, también lo ha hecho con novelas propias, tal es el caso de su novela *Mac y su contratiempo* (2017), en la que reescribe *Una casa es para siempre* (1988), libro de relatos y novela a la vez. Un tanto a manera de explicación sobre ese hecho, en *Mac y su contratiempo*, Vila-Matas utiliza un símil con el mundo de la series televisivas por miedo de una cita de *Yo ya he estado aquí* de Jordi Balló y Xavier Pérez, en la que los autores defienden la innovación detrás de la re-creación: “Es esta conciencia la que convierte estas ficciones en territorio experimental, porque buscan la originalidad no tanto en la rememoración de su episodio piloto como en la capacidad potencial de este origen para desplegarse hacia nuevos universos” (Jordi Balló y Xavier Pérez, *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 11). Estos “nuevos universos” que se abren a partir de una historia base parecen ser la obsesión de Vila-Matas.



*mise en abyme* ficcional que incluye por igual textos dramáticos y narrativos. Los cruces temporales entre estas historias transgreden el espacio mediante la representación, es decir, a partir de que los personajes regiomontanos personifican a los prusianos, las fronteras geográficas y temporales se diluyen.

De manera que el espacio de la ficción se convierte en un teatro real o improvisado en el que el tiempo del relato siempre será el presente. Así como los personajes de *Como gustéis* encuentran su identidad al disfrazarse de otros, los personajes de *Los puentes de Königsberg* muestran sus más oscuras pasiones, sus ideales y sus obsesiones al representar a otros. Los personajes dramáticos de esta novela representan otros roles para conocerse a sí mismos y, detrás de la máscara, encuentran el vacío de sus existencias.

En la época actual, la necesidad de teatralización de nuestras propias existencias ya no se da por medio de montajes callejeros o re-creaciones de clásicos teatrales, sino por otros medios que vuelven nuestra vida una sucesión de espectáculos efímeros. La teatralidad se apoderó de la cotidianidad mucho antes de lo que se cree. A mediados del siglo XIX, Ludwig Feuerbach escribió en el “Prólogo a la segunda edición alemana” de *La esencia del cristianismo*: “[l]a simulación es la esencia del tiempo actual”.<sup>382</sup> El filósofo señalaba que la simulación había alcanzado a la política, la moral, la religión y la ciencia. Este juicio cobra actualidad en una época como la nuestra en que la virtualidad ha llevado al predominio de las *fake news*, gobiernos basados en el culto a la personalidad y la creación de avatares que inundan las redes sociales. El ser ha cedido su lugar al parecer.

---

<sup>382</sup> Ludwig Feuerbach, *La esencia del cristianismo. Crítica filosófica de la religión*, trad. José L. Iglesias, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1975, p. 51.

Como apuntó Jean Baudrillard, “[l]a simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal”.<sup>383</sup> Para el teórico francés, la simulación guarda un sinnúmero de interpretaciones que están abiertas a la subjetividad. A partir de esta interpretación es que construimos nuestro papel en el mundo y la obra que decidimos representarnos, pensándolo bajo la perspectiva del *teatrum mundi*. Las nuevas realidades que surgen de la simulación, “simulacros” como los llama Baudrillard, rompen con el orden establecido y dan paso a nuevos espacios, en los cuales se exploran otros sentidos de lo real, o mejor dicho, lo *hiperreal*.

Unos años antes, a mediados de los años sesenta, Guy Débord planteaba que una de las claves para entender a la sociedad de su tiempo era analizarla a partir de la óptica del espectáculo. Para este pensador, “[l]a especialización de las imágenes del mundo se encuentra, consumada, en el mundo de la imagen hecha autónoma, donde el mentiroso se miente a sí mismo”.<sup>384</sup> Esta ‘mentira’ funciona como una “inversión concreta de la vida” y, por lo tanto, unifica y explica muchos fenómenos aparentes que refieren a la representación, y a la carga teatral que ésta conlleva, como centro de la percepción.

Si bien la teatralidad puede entenderse como un engaño aparente, una mentira cómoda, también puede funcionar como una manera de cuestionar nuestra propia identidad y unicidad frente a lo Otro, como sucede en el teatro. De ese hombre que proclamaba en el Barroco “yo soy quien soy”, se pasó al “yo soy quien parezco”, puesto que la *selfie* define una identidad autofictiva que busca ‘engaña’ a quien la mira, pero la mayoría terminan siendo trajes transparentes que sólo ‘desnudan’ las inseguridades o

---

<sup>383</sup> Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, trad. Pedro Rovira, Barcelona, Kaidós, 1978, p. 5.

<sup>384</sup> G. Débord, *op. cit.*, p.

deseos de quien las publica. Débord zanja el asunto con una sentencia “[e]n el mundo realmente invertido lo verdadero es un momento de lo falso”.<sup>385</sup> Esta necesidad de representación de la sociedad moderna es tan sólo una trampa para evadir la idea de autoexplotación que persigue el esquema de producción actual. Los espectadores, como Oblomov y Vilnius, parece que ponen por delante su cansancio y necesidad de ocio. Débord se adelanta a la idea de la ‘sociedad del cansancio’ de Byung Chung Han y considera que “[e]l espectáculo es la pesadilla de la sociedad moderna encadenada que no expresa finalmente más que su deseo de dormir. El espectáculo es el guardián de este sueño”.<sup>386</sup>

Los modelos teatrales clásicos decantaron en modelos *hiperreales*, en los que hoy en día la identidad es tan sólo una construcción de una imagen virtual a tan sólo un clic del resto del mundo. En las redes sociales, pocos son los que buscan representar a otros roles para conocerse a sí mismos, una exaltación del “querer ser”, del individualismo y el narcisismo saturan las pantallas sin mayor reflexión crítica, puesto que cualquier publicación es flor de un día. Algunas veces, detrás de esas “máscara”, sólo se encuentra el vacío; otras, la mejor manera de escapar de nosotros mismos, como un actor al encontrar un papel en este gran teatro en que se nos convirtió el mundo.

---

<sup>385</sup> G. Débord, *op. cit.*, p. 43.

<sup>386</sup> *Ibid*, p. 22.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adame, Domingo, *Para comprender la teatralidad. Conceptos fundamentales*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2006.
- Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- Alcántara Mejía, José Ramón, *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*, México, Universidad Iberoamericana, 2002.
- , *Textralidad: textualidad y teatralidad en México*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2010.
- Allen, Martina, “Against ‘hybridity’ in genre studies: blending as an alternative approach to generic experimentation”, *Trespassing Journal*, 2013, 2, pp. 3-21.
- Almeida, Iván, “De Borges a Schopenhauer”, *Variaciones Borges*, 17 (2004), pp. 103-141.
- Arbea, Antonio, “La comedia humanística latina *Dolos*”, *Onomázein* 9 (2004), pp. 121-165.
- Avilés, Javier, “*Aire de Dylan*, de Enrique Vila-Matas”, <http://ellamentodeportnoy.blogspot.com/2012/04/aire-de-dylan-de-enrique-vila-matas.html>, consultado el 30 de octubre de 2018.
- Bajtin, Mijail, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trads. de Helena S. Kriúkora y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989.

- Balló, Jordi y Xavier Pérez, *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- , *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- Barthes, Roland, *Image, music, text*, Nueva York, Fontana, 1977, pp. 146-48.
- , *El placer del texto y Lección inaugural*, trads. Nicolás Rosa y Óscar Terán, Ciudad de México, Siglo XXI, 1993.
- , “El mundo del catch”, en *Mitologías*, trad. Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, 1999, pp. 8-14.
- , *Roland Barthes por Roland Barthes*, Caracas, Monte Ávila, 1997.
- , *S/Z*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, trad. Pedro Rovira, Barcelona, Kaidós, 1978.
- Beevor, Antony, *La segunda Guerra Mundial*, trads. Teófilo de Lozoya y Juan Rabasseda, Barcelona, Pasado y Presente, 2012.
- Benjamin, Walter, “¿Qué es el teatro épico?”, *Obras completas II*, Madrid, Brotons / Abada, 1987.
- Blecua, José Manuel, “Introducción” en Lope de Vega, *La Dorotea*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Bobes Naves, Ma. del Carmen, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Borges, Jorge Luis, “Borges y yo”, *Obras Completas I*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 808.
- Brecht, Bertolt, “Si los tiburones fueran hombres”, en *Narrativa Completa 3*, Alianza, Madrid, 1991, pp. 27-29.

- , *Pequeño organón para teatro*, Granada, Libros del escrutinio / Don Quijote, 1983.
- , *La ópera de los dos centavos*, trad. Annie Reney y Onofre Lovero, Buenos Aires, Losange, 1957.
- Broch, Hermann, “Consideraciones en torno a *La muerte de Virgilio*”, *Poesía e investigación*, trad. Ramón Ibero, Barcelona, Barral Editores, 1974, pp. 331- 447.
- Brook, Peter, *El espacio vacío*, trad. Ramón Gil Novales, Barcelona, Península, 2012.
- Burke, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2006.
- Calero Fernández, María de los Ángeles, "El gran teatro del mundo, síntesis del dogmatismo trentino", *Scriptura*, 1986, 2, pp. 99-110.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El gran teatro del mundo*, ed. John J. Allen y Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1997.
- Candido, Antonio, *A personagem na ficção*, São Paulo, Perspectivas, 2007
- Casanova, Pascale, *La república mundial de las letras*, trad. Jaime Zulaika, Barcelona, Anagrama, 2001.
- Cazés Gryj, J. Dann, “Teatro dentro del teatro en los dramas de Cervantes”, *Atalanta. Revista de las letras Barrocas*, 2014, 1, pp. 29-52
- Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, trad. Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Critchley, Simon, *El teatro de la memoria*, Madrid, Alpha Decay, 2016.
- Clüver, Claus, “Inter-textus / Inter-artes / Inter-media”, *Aletria*, 14 (2006), pp. 11-41.
- Compagnon, Antoine, *El demonio de la teoría literaria. Literatura y sentido común*, trad. Manuel Arranz, Barcelona, Acantilado, 2015.

- Cornago, Óscar, “La teatralidad como paradigma de la Modernidad: Una perspectiva de análisis comparado de los sistemas estéticos en el siglo XX”, *Hispanic Research Journal*, 2005, 2, pp. 155-170.
- Cortázar, Julio, “Un triunfo con algunas nubes”, *El Gráfico*, 10 de abril de 1973 (secc. Deportes).
- Cruz, Juan, “Ahora soy más consciente de lo que huía: la realidad”, *El País*, Madrid, 13 de marzo de 2010, (sec. Babelia).
- Cubillo Paniagua, Ruth, “La intermedialidad en el siglo XXI”, *Diálogos. Revista electrónica de historia*, 2013, 2, [http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1409-469X2013000200006](http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1409-469X2013000200006), consultado el 9 de noviembre de 2016.
- Culler, Jonathan, “La literaturidad”, trad. Isabel Vericat, en *Teoría literaria*, Marc Argentot, Jean Bessère, et al., México, Siglo XXI, 1993.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, trads. Antonio Alatorre y Margit Frenk, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Dabini, Attilio, *Notas sobre la commedia dell'arte*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1967.
- Dällenbach, Lucien, *El relato especular*, s/t, Madrid, Visor Distribuciones, 1991.
- , “Intertexto y autotexto”, en Desiderio Navarro (sel.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, trad. Desiderio Navarro, La Habana, Casa de las Américas, 1996, pp. 87-103.
- Davies, Tracy C. y Thomas Postlewait (eds.), *Theatricality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

- De la Fuente Ballesteros, Ricardo “En torno al astracán”, *Ínsula*, (1985) 9, pp. 23-44.
- Del Prado Biezma, Javier, *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrative*, Madrid, Síntesis, 2010.
- Débord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Santiago, Naufragio, 1995.
- Derrida, Jacques, *De la gramatología*, trads. Óscar del Barco y Conrado Ceretti, México, Siglo XXI, 1983.
- Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin (coords.), México, Siglo XXI / Instituto Mora, 2009.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, <http://dle.rae.es/?id=PNnyl9C>, consultado el 4 de noviembre de 2018.
- Duff, David (comp.), “Key Concepts”, en *Modern genre theory*, Nueva York, Longman, 2000, pp. x-xvi.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Eco, Umberto, “Apostilla a El nombre de la rosa”, *Anilisi*, 1984, 9, pp. 5-32.
- Elizondo, Salvador, *Miscast o Ha llegado la señora Marquesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Enaudeau, Corinne, *La paradoja de la representación*, tr. Jorge Piatigorsky, Buenos Aires, Paidós, 1999.
- Felten, Hans, “Juegos de la intermedialidad en la narrativa española contemporánea”, en Derek W. Flitter, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, Birmingham, 1998, pp. 98-102.



- Féral, Josette, "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language", *SubStance*, 31 (2002), pp. 94-108.
- Feuerbach, Ludwig, *La esencia del cristianismo. Crítica filosófica de la religión*, trad. José L. Iglesias, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1975.
- Fischer, Gerhard, "Playwrights playing with history: the play within the play and German historical drama (Büchner, Brecht, Weiss, Müller)", en Gerhard Fischer and Bernhard Greinar (ed.), *The play within the play. The performance of meta-theatre and self-reflection*, Rodopi, Amsterdam – Nueva York, pp. 249-265.
- Fischer-Lichte, Erika, "Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies", *Theatre Research International*, 20 (1995), pp. 85-89.
- Flores-Portero, Luis, "Teatralidad y catarsis en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes", *Latin American Literary Review*, 2008, 72, pp. 5-33.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1968.
- Fowler, Alastair, "Género y canon literario" en Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988.
- Freedman, Ralph, *La novela lírica*, trad. José Manuel Llorca, Barcelona, Barral Editores, 1972.
- Fuente Ballesteros, Ricardo de la, "En torno al astracán", *Ínsula*, (1985) 9, pp. 34-6.
- Gallud Jardiel, Enrique, *Pedro Muñoz Seca y el astracán*, Madrid, RESAD – Fundamentos, 2013.
- García Abreu, Alejandro, "Ricardo Piglia, cartero y diarista", *Nexos*, 33 (2011), p. 61.

- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.
- García Gual, Carlos, *Orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1988.
- Geirola, Gustavo, “Entrevista a Joann Maria Yarrow”, en *Arte y oficio del director teatral en América Latina: Centroamérica y Estados Unidos*, Buenos Aires, Argus-a, 2012, pp. 369-375.
- Genette, Gérard, *Figures II*, París, Editions du Seuil, 1979.
- , *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, México, Taurus, 1989.
- Glowinski, Michael, “Los géneros literarios” en Marc Angenot, Jean Bessère et al., *Teoría de los géneros literarios*, México, Siglo XXI, 1993.
- González, Aurelio, “Caracterización de personajes en el teatro cervantino”, en Aurelio González (ed.), *Texto y representación el teatro del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, 1997, p. 11-21.
- González de Canales Carcereny, Julia, “Placer e irritación del lector ante la obra literaria de Enrique Vila-Matas”, tesis de maestría, San Gallen, Universidad de San Gallen, 2004.
- Gopar Osorio, Emiliano, “Función dramática de la narración mimética en las *Ocho comedias* de Cervantes”, tesis doctoral, México, El Colegio de México, 2016, pp. 163-179.
- Gregorian Christian, Lynda, *Theatrum mundi: the history of and idea*, Nueva York / Londres, Garland Publishing, 1987.
- Guerrero del Río, Eduardo, “La teatralidad como estructura híbrida en la propuesta escénica de Andrés Pérez”, *Arrabal*, 7-8 (2010), pp. 171-180.

- Guillén, Claudia, “Todas las vidas posibles”, *Revista de la Universidad de México*, (2010) 72, pp. 97-98.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- , “Sátira y poética en Garcilaso”, *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15-48.
- Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Harmony, Olga, “Teatro político”, *La Jornada*, Ciudad de México, 16 de enero de 2014 (sec. Cultura).
- Heredía, Margarita (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 2007.
- Hermenegildo, Alfredo, *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994, pp. 145-179.
- Ibsen, Kristine, “Crónicas de la corte: la teatralidad en *Noticias del imperio*”, *Literatura mexicana*, 1997, 2, pp. 673-691.
- Jacquot, Jean, “Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderón”, *Revue de Littérature Comparée*, 31, 1957, pp. 341-372.
- Jakobson, Roman, “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981, pp. 347-395.
- Jauss, Hans R., “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, trad. Sandra Franco, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987, pp. 55-58.
- Kasperska, Iwona, “El enigma de las montañas reales en la narrativa de Toscana”, *Studia Romanica Posnaniensia*, 4, 2013, pp. 87-100.

- Kieniewicz, Jan, *Historia de Polonia*, trad. María Mizerska, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Kristeva, Julia, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en Desiderio Navarro (sel.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, tr. Desiderio Navarro, La Habana, Casa de las Américas, 1996, pp. 1-24.
- , *El texto de la novela*, Madrid, Lumen, 1974.
- Kundera, Milan, *El arte de la novela*, trads. Fernando de Valenzuela y Ma. Victoria Villaverde, México, Vuelta, 1992.
- Ladrière, Jean, “Représentation et connaissance”, *Encyclopædia Universalis*, Vol. XIV, París, Encyclopædia Universalis, 1996.
- Lenarduzzi, Thea, “Enrique Vila-Matas discute los libros que le influyeron”, <https://fivebooks.com/best-books/los-libros-que-le-influyeron-enrique-vila-matas/>  
Consultado el 4 de noviembre de 2018.
- Leñero, Vicente, *¡Pelearán! Diez rounds*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1986.
- Lewis, Allan, *El teatro contemporáneo*, México, Imprenta Universitaria, 1957.
- Librería +Bernat, “Quienes somos”, <http://www.libreriamasbernat.com/p/quienes-somos.html>, consultado 5 de noviembre de 2018.
- Livingstone, Leon, “Interior duplication and the problema of form in the modern spanish novel”, en PMLA, 1958, pp. 393-406.
- Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Ediciones B, Barcelona, 1990.
- Lukacs, George, *Teoría de la novela*, trad. Juan José Sebreli, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965.

- Magris, Claudio, “La eterna obsesión por el Doble”, trad. María Teresa Meneses, *Nexos*, 28 (2006), p. 65.
- , “Biografía y novela”, s/t, *Nexos*, 23 (2000), p. 75.
- Mangan, James Anthony, *Sport in Europe: politics, class, gender*, Londres, Frank Cass, 1999.
- Margolick, David, *Beyond Glory: Joe Louis vs. Max Schmeling, and a World on the Brink*, Nueva York, Alfred A. Knopf Publ., 2005.
- Massot, Josep, “Viaje a los límites del abismo”, *La Vanguardia* el 21 de junio de 2004.
- Mendoza, Élmer, “David Toscana”, *El Universal*, Ciudad de México, 11 de noviembre de 2009, (sec. Opinión).
- Montaner, Andrés y Maricruz Palomares, “Un recorrido histórico y cultural por el relato de ‘El traje nuevo del emperador’. Análisis y posibilidades didácticas en las aulas de Educación Secundaria Obligatoria”, *Ocnos*, 12 (2014), pp. 57-78.
- Mora, Vicente Luis, “Redes sociales, textovisualidad y transmedialidad: literatura y nuevas tecnologías”, en *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes*, 2012, pp. 209-234.
- Morales, Francisco, “¿Quién es Hamlet hoy?”, *Reforma*, 16 de julio de 2016, (sec. Cultura).
- Nabokov, Vladimir, *La verdadera vida de Sebastián Knight*, trad. Enrique Pezonni, Barcelona, Anagrama, 1988.
- Navascués, Javier de, “El viaje y la teatralidad en *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1997, 2, pp. 353-371.

- Owen, Gilberto, *Novela como nube*, en *Obras*, ed. Josefina Procopio, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, pp. 146-186.
- Pacheco, José Emilio, “Irás y no volverás”, en *Irás y no volverás*, México, Era, 1985.
- Parkinson, Lois, “Aproximaciones interartísticas a la lectura de textos verbales y visuales”, en Esther Cohen (comp.), *Aproximaciones. Lecturas del texto*, México, UNAM, 1995, 157-196.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1980.
- Pérez Bowie, José Antonio, *La novela teatral*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.
- Pérez Jiménez, Manuel, “Hacia una teoría de la crítica teatral”, *Teatro XXI*, 18 (2004), pp. 14-21.
- Pfister, Manfred, “Concepciones de la intertextualidad”, en Desiderio Navarro (sel.), *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, trad. Desiderio Navarro, La Habana, Casa de las Américas, 2004, pp. 30-1.
- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo XXI / UNAM, 2001.
- Pirandello, Luigi, *Come tu mi vuoi*, Roma, Mauro Liistro, 2018.
- Poppenber, Gerhard, *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón*, trad. Elvira Gómez Hernández, Navarra, Reichenberger / Kassel, 2009.

- Porter, Robert, “Introducción”, *Teatro norteamericano contemporáneo*, sel. David Olguín, México, Ediciones el Milagro / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Artes Escénicas, 1995, pp. 9-29.
- Portillo, Rafael, *El teatro en tus manos. Iniciación a la práctica escénica*, Madrid, Complutense, 1995, p. 142.
- Pozuelo, José María, “Aire de Dylan. Vila-Matas frente al espejo”, *Boletín Hispánico Helvético*, 22 (2013), pp. 211-223.
- Prado, Décio de Almeida, “A personagem no teatro” en Antonio Candido, *A personagem na ficção*, Perspectivas, 2007.
- Prieto Stambaugh, Antonio, “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance”, ed. Domingo Adame, *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, México, Universidad Veracruzana, 2009, pp. 116-143.
- Rancière, Jaques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.
- Redacción, “La escritura es un espacio de libertad total”, *Proceso*, 1 de diciembre de 2015.
- Reyes, Alfonso, “Marsyas o del tema popular” en *La experiencia literaria, Obras completas*, t. XIV, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Ricoeur, Paul, “The metaphorical process as cognition, imagination, and feeling”, *Critical inquiry*, 1978, 1, pp. 143-159.
- Rimbaud, Arthur, “Temporada en el infierno”, en *Poesía completa*, tr. Gabriel Celaya, Barcelona, Círculo de lectores, 1998, p. 301.
- Rodríguez Landeros, Diego, “Mac y su contratiempo”, *Revista de la Universidad de México*, 2018, 1, pp. 148-152.

- Román Calvo, Norma, *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad*, México, UNAM/PAX, 2007.
- S/A, “The Emperor's New Clothes”, <http://www.pitt.edu/~dash/type1620.html#contents>, consultado el 26 de noviembre de 2018.
- Saborit, Antonio, “La amnesia es una aliada del recuerdo”, *Nexos*, 112, 01 de abril de 1984, p. 34.
- Sagarra, Joan de, “Giorgio Strehler estrena en Milán 'Como tú me deseas', de Pirandello”, *El país*, 9 de abril de 1988
- Sánchez, Roberto, *El teatro en la novela. Galdos y Clarín*, Ínsula, Madrid, 1974.
- Sandez, Mariana, “La trilogía involuntaria”, *El Clarín*, 18 de julio de 2012 (sec. Reseñas).
- Sastre, Alfonso, “Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia. Discurso didáctico sobre la triple raíz de un teatro futuro”, *Índice*, 169 (1963), pp. 7-9.
- Sciascia, Leonardo, *El caso Aldo Moro*, trad. A. Pentimalli, Barcelona, Destino, 1999.
- , *Teatro de la memoria*, trad. Juan Manuel Salmerón, México, Tusquets, 2010.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, trads. Rafael José Díaz Fernández y Ma. Montserrat Armas, Madrid, Gredos, 2014.
- Smit, Bart de, “The Droste-effect and the exponential transform”, en eds. Reza Sarhangi y Robert Moody, *Renaissance banff proceedings, mathematics, music, art, culture*, Winfield, Mathandart, 2005, pp. 169-178.
- Sol Mora, Pablo, sobre Enrique Vila Matas, *Aire de Dylan*, Seix Barral, Barcelona, 2013, *Criticismo*, 4 (2012), <http://www.criticismo.com/aire-de-dylan/>, consultado el 4 de noviembre de 2018.
- Stanislavski, Konstantin, *Preparación del actor*, Buenos Aires, Psique, 1954.



- Steiner, George, *La muerte de la tragedia*, trads. María Cándor y Enrique Luis Revol, México, FCE, 2012.
- Straznick, Marta, "Recent studies in closet dramas", *English Literary Renaissance*, 28 (1998), 142–160.
- Sturm-Trigonakis, Elke *Comparative cultural studies and the new Weltliteratur*, Purdue University Press, 2013.
- Shakespeare, William, *Cómo gustéis*, tr. Luis Astrana, Buenos Aires, Argentores, 1937.
- , *Hamlet*, trads. Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens, Madrid, Cátedra, 1992.
- Thompson, Peter y Glendyr Sacks (eds.), *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge, Paperback, 1994.
- Todorov, Tzvetan, "El origen de los géneros literarios", en Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, pp. 31-48.
- , *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia, 1981.
- Toscana, David, *Los puentes de Königsberg*, México, Alfaguara, 2009.
- , *Duelo por Miguel Pruneda*, México, Plaza y Janés, 2002.
- , "Valiente mundo nuevo", *Milenio*, 28 de marzo de 2013 (sec. Laberinto).
- , "El arte de imaginar", *Milenio*, México, 1 de marzo de 2013, (sec. Laberinto).
- , "El teatro de la vida", *Milenio*, 18 de octubre de 2014 (sec. Laberinto).
- Torri, Julio, "*Beauti qui perdunt*", en *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 111-116.
- Uribe, María de la Luz, *La comedia del arte*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1961.

Varela Portela, Concepción, “Elementos recurrentes en el estilo narrativo de Enrique Vila-Matas (Análisis de su evolución a través de tres textos representativos: *La asesina ilustrada*, *El viaje vertical* y *Dublinesca*), *Hesperia, Anuario de filología hispánica XIV*, 2, 2011, pp. 93-123.

Vila-Matas, Enrique, *Impostura*, Barcelona, Anagrama, 1984.

———, “Carta de Barcelona. La metaliteratura no existe”, *Letras libres*, 40 (2002), p. 85.

———, *París no se acaba nunca*, Madrid, Anagrama, 2003.

———, “Breve autobiografía literaria”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 2007, pp. 15-18.

———, *Dietario voluble*, Madrid, Anagrama, 2008.

———, *El viajero más lento. El arte de no terminar nada*, México, Seix Barral, 2012.

———, *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, Barcelona, Debolsillo, 2011.

———, “Los viajes andados”, *El País*, 13 de noviembre de 2012, (sec. Café Pereg).

———, *Aire de Dylan*, Barcelona, Seix Barral, 2012.

———, *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2013.

———, “Las entrevistas como invento”, *El País*, 17 de diciembre de 2013, (sec. Café Pereg).

———, “Imitadores y originales”, *El País*, Madrid, 8 de diciembre de 2014, (sec. Café Pereg).

———, “La ficción es otra forma de pensar. Releer y reescribir es clave en los libros del autor argentino Rodrigo Fresán”, *El País*, 19 de marzo de 2018, (sec. Café Pereg).

- , Página web autoral, <http://www.enriquevilamatas.com/>, consultado el 26 de noviembre de 2018.
- , Presentación de la novela *Aire de Dylan*, Barcelona, Librería +Bernat, <https://www.youtube.com/watch?v=r1ENCRRAV6c>, consultado el 26 de noviembre de 2018.
- Vilanova, Antonio, “El tema del Gran Teatro del Mundo”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 23, 1950, pp. 1-36.
- Villegas, Juan, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Buenos Aires, Galerna, 2005.
- Wilde, Oscar, “El crítico como artista”, trad. Miguel Temprano García, en *El secreto de la vida. Ensayos*, Barcelona, Lumen, 2012.
- Yazdiha, Haj, “Conceptualizing hybridity: deconstructing boundaries through the hybrid”, *Formations*, 2010, 1, pp. 31-38.
- Yates, Frances, “IX. Revitalista”, *Ensayos reunidos III. Ideas e ideales del Renacimiento en el Norte de Europa*, trad. Tomás Segovia, México, FCE, 1993.
- , *The art of the memory*, Nueva York, Ark Paperback, 1999.
- Ynduráin, Domingo, “Estudio preliminar”, en Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, ed. John J. Allen y Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1997, pp. IX-XIX.