Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 37 (2000)

Artikel: Personajes, tipos, mitos, argumentos, motivos... : a modo de presetación

Autor: López de Abiada, José Manuel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-266743

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

PERSONAJES, TIPOS, MITOS, ARGUMENTOS, MOTIVOS... A MODO DE PRESENTACIÓN

Obertura

Una de las características más sorprendentes e incluso relevantes de la literatura española es su capacidad de generar personajes y tipos y elevarlos a categorías simbólicas. Don Juan y don Quijote, la Celestina y la Judía de Toledo, el pícaro y don Carlos son los más conocidos, pero no los únicos. Unos son fruto de la capacidad creadora de un individuo concreto, otros tienen su origen en leyendas y algunos pocos en personajes históricos. Con el pasar del tiempo, estos personajes se han convertido en referencias culturales ineludibles, en iconos y emblemas identificatorios de cultura (don Quijote, don Juan, Carmen, el pícaro o el torero, por ejemplo). Son, en suma, personajes seminales y esenciales que en cierta medida «caracterizan» una cultura y dan forma visible a determinados rasgos culturales que pueden plasmarse en imágenes e imagotipos.

No es menos sorprendente el hecho de que no sepamos ni podamos saber quiénes fueron los creadores de Lázaro o de la Celestina, dos de los personajes más característicos de la literatura española. Y no podremos saberlo porque el *Lazarillo* nació como una falsificación en forma de carta dirigida por un tal Lázaro de Tormes a su supuesto superior para contarle su caso y salir al paso a ciertos chismes que ponían en duda la fidelidad de su esposa. Una carta falsa que sólo podía circular en forma de gaceta debido al contenido de la historia, por lo que convenía que el autor se escudara en el anonimato. ¿Quién escribió el primer acto de la *Celestina*, en el que ya figuran los elementos sustanciales del personaje? ¿Quiénes fueron los autores de las primeras versiones de *El Cantar de Mio Cid*?

Un personaje llamado Alonso Quijano

Como bien sabemos, en el *Quijote* hay un personaje llamado Alonso Quijano del que sabemos muy poco. Efectivamente, las informaciones sobre Alonso Quijano quedan limitadas a las escasas referencias que el narrador aporta en las primeras líneas de la obra para describir la situación en la que vive el soltero cincuentón que se cree caballero andante y a los breves pasajes que brinda en el último capítulo de la segunda parte, tras la recuperación de la cordura. Aludo a los pasajes en los que el ex caballero dice a sus amigos que ya no es don Quijote de la Mancha, que es de nuevo Alonso Quijano, a quien le dieron el nombre de Bueno. Alonso Quijano vuelve a ser Alonso Quijano. Pero lo verdaderamente sorprendente no es el hecho de que don Quijote acapare la atención del lector, sino también la del autor, puesto que el último capítulo de la segunda parte se titula «De cómo don Quijote cayó malo, y del testamento que hizo, y su muerte». En el título de ese último capítulo no debería aparecer don Quijote, sino Alonso Quijano, puesto que es Quijano quien enferma, hace testamento y muere. *Stricto sensu*, don Quijote no puede ni enfermar ni morir, puesto que es un ente de ficción. Dicho de otro modo y apoyándonos en Castilla del Pino[1]: don Quijote es la figuración de una forma de vida, parecida a la que un actor adopta durante un determinado tiempo en la escena. Si ese actor muere en la escena haciendo, por ejemplo, de don Carlos, es natural que quien muere no es don Carlos, sino el actor. En nuestro caso, el actor sería Alonso Quijano, puesto que juega el papel de don Quijote. De ahí que don Quijote no pueda morir, puesto que corresponde al nombre de la identidad que Alonso Quijano se busca para salir de su vida oscura de hidalgo manchego. Ve bien Castilla del Pino cuando afirma que Alonso Quijano es *conditio sine qua non* para que exista don Quijote. Mas cuando Alonso Quijano cura de su enfermedad, don Quijote deja de existir. Para nuestros fines, lo interesante y sorprendente es constatar que el personaje figurado adquiere tal fuerza que Alonso Quijano pierde su «realidad». De ahí que pensemos que quien muere es don Quijote[2].

---

1 Carlos Castilla del Pino, «La 'muerte' de Don Quijote», *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura,* N° 100, 1989, pp. 60-63.

2 Carlos Castilla del Pino ilustra el fenómeno con ejemplos convincentes: «En la vida real ocurren casos semejantes: cuando muere Norma Jeans, para nosotros

Personaje, tipo, mito

Cualquier intento de reunir en nómina abarcadora los rasgos distintivos del personaje literario y de teorizar mínimamente sobre ellos está condenado a ser incompleto y a contentarse con apuntar tan sólo algunos de los aspectos más significativos señalados por la crítica. José María Díez Borque[3] ha apurado bien esa posible nómina de rasgos distintivos del personaje de la comedia española del Siglo de Oro, apoyándose principalmente en los trabajos de Todorov-Ducrot, Bourneuf-Ouellet, Bremond, Lukács, Bobes, Pavis, Artioli y Zeraffa[4]. Desde entonces han aparecido innumerables estudios sobre el asunto. En el ámbito lingüístico español cabe señalar, por su capacidad de síntesis sobre las teorías del personaje, el libro de Carmen Bustillo, que consagra su estudio a la investigación del personaje como elemento del discurso o construcción verbal en obras de Carpentier, Donoso y Puig, pero con ánimo de profundizar en su literariedad (sustancialmente desde la estructura y el funcionamiento del personaje en el discurso lite-

---

quien muere es Marilyn Monroe, es ella *exclusivamente* la que muere, la cual se limitó en vida a hacer el importante papel de Marilyn, *por el que se la conoce*, es decir, se la identifica, del mismo modo que cuando muere Juan XXIII – hablo en indicativo – parece, tolérese la licencia, que muere el papa, cuando quien muere es Angelo Roncalli, pues es el sujeto, la persona que está bajo él. Se trata de situaciones en las que el personaje puede a la persona, la vence, la devora y la hace desaparecer de la *escena*, aunque, claro es, no de la vida (real o de ficción). Si alguien escribe una *Vida de Norma Jeans* habría necesariamente de subtitularla «Marilyn Monroe», si pretende hacer ostensible la referencia.» («La 'muerte' de Don Quijote», art. cit., p. 61)

3 José María Díez Borque, «Notas sobre la crítica del personaje en la comedia española del siglo de oro», en Carlos Castilla del Pino (compilador), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza, 1989, pp. 97-120.

4 Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Ed. du Seuil, 1972. Roland Bourneuf y Réal Ouelletel, *L'univers du roman,* Paris, Presses Universitaires de France, 1975. Claude Bremond, «La logique des possibles narratifs», *Communications*, 8, 1966, pp. 60-76. Claude Bremond, *Logique du récit,* Paris, Seuil, 1973. Georg Lukács, *Teoría de la novela,* Barcelona, Ediciones Siglo Veinte, 1971. María del Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática,* Madrid, Taurus, 1987. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre: termes et concepts de l'analyse théâtrale,* Paris, Editions sociales, 1980. Umberto Artioli, «Teatro e letteratura», *Letteratura*, vol. II, ed. G. Scaramuzza, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 569-584. Michel Zeraffa, *Personne et personnage*, Paris, Klinsieck, 1969.

rario)[5]. Castilla del Pino considera, siguiendo el trabajo mencionado de Díez Borque, que el personaje es «ante todo un tipo». Por eso concluye Castilla del Pino en la presentación del libro citado como sigue:

> Muchos de los personajes del teatro barroco han quedado como tipos, como lo son Don Juan, el Comendador, el alcalde de Zalamea, el gracioso, etc., incluso cuando tales personajes adquieren un rango plural, como lo es el pueblo de Fuenteovejuna. Cuando un personaje adquiere rango de tipo, ocurre que en las sucesivas versiones, por ejemplo del tema del Don Juan, pueden modificarse contextos, pero no se puede prescindir de los componentes que hacen del tipo un estereotipo. De aquí que en estos casos se ofrezca una ocasión privilegiada para el proceso de construcción del personaje, pues el tipo es, en efecto, no sólo personaje dramático, una de las *dramatis personae*, sino también personaje[6].

Y, más adelante, en ese mismo volumen, afirma:

> [...] el personaje es un constructo que la sociedad y los grupos que la componen necesitan y, por así decirlo, giran, durante un espacio de tiempo mayor o menor, en torno a él. En la medida en que no ya la sociedad en su conjunto, sino los grupos que la integran, incluso las propias instituciones, precisan dotarse de identidad a expensas, entre otras cosas, de aquellos que constituyen sus personajes, una sociología del personaje sería de sumo interés. Con ello se contribuiría a perfilar el sistema de valores, encarnado en las metáforas vivas de los personajes que representaron de tales para la sociedad en general o para un grupo social[7].

Toda referencia teórica al personaje topa en seguida con la cuestión del estatuto, e.d., la necesidad de distinguir entre persona y personaje. De ahí que incluso los creadores puedan referirse a sus personajes como si fueran personas reales, pese a que sean muy conscientes de

---

5 Carmen Bustillo, *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*, Caracas, Valdell Hermanos, 1996.

6 Carlos Castilla del Pino, «Introducción» en *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza, 1989, pp. 16-17. En este volumen colectivo figuran además de dos trabajos de Castilla del Pino, ensayos de José María Díez Borque, Salvador Giner, Manuel Pérez Iruela, Magdalena Mora, Carlos Thiebaut y Andrés Tornos.

7 Carlos Castilla del Pino, «La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje», en *Teoría del personaje*, *op. cit.*, pp. 37-38.

que los personajes de sus obras son meros elementos sintácticos, identificables como unidades descriptivas, discursivas o funcionales que se van desarrollando a la par que el texto avanza y que están constituidos por la suma de dichas unidades. Esa supuesta confusión no es, sin embargo, sorprendente, dado que los creadores no sólo pretenden que sus personajes sean representaciones de personas: su objetivo es crear incluso la ilusión que sus personajes son «reales». De ahí que los lectores puedan reconocerse en determinados personajes, incluidos aquéllos que son conscientes de que el personaje es un mero conjunto de signos verbales, icónicos o visuales.

Al contrario de los personajes «comunes», que suelen aparecer en la obra como meros nombres o entidades, carentes aún de connotaciones y significados, los tipos o prototipos literarios poseen, como sabemos, dada la – en general larga – tradición literaria, características y significados previos a la concepción o actuación del personaje. No en vano son categorías simbólicas, estructuras parcialmente formalizadas. En el caso de los mitos, la tradición puede tener incluso una extensa prehistoria oral, cuyos comienzo y fin no suelen ser precisables: nacen en tiempos en general difíciles de determinar y tienen una capacidad de supervivencia que no se puede predecir. Por ello, los orígenes y la procedencia de los mitos se pierden en la noche de los tiempos, suelen carecer de autor y poseer una «tradición» anónima. O sea: un mito es un discurso formalizado capaz de soportar numerosas variaciones en función del tiempo o incluso de un momento histórico concreto. Por eso un discurso mítico suele encajar y moverse en unas coordenadas ideológicas, sociales, políticas, dramáticas o morales en sintonía con los tiempos en que la respectiva versión inaugural queda fijada y testimoniada en un texto escrito. Ello sin olvidar que buena parte de los grandes mitos de la antigüedad han perdido su actualidad, por ser excesivamente fabulosos e inverosímiles o ser ajenos a la realidad hodierna.

Lo dicho no está en contradicción con lo que afirma George Steiner en su monografía sobre las Antígonas y los mitos griegos. A su juicio, ambos «contienen en código ciertos primarios enfrentamientos biológicos y sociales registrados en la historia del hombre» que «perduran como un legado vivo en el recuerdo y el reconocimiento colectivos. Acudimos a esos mitos como a nuestras raíces psíquicas»[8].

---

[8] George Steiner, *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, Traducción

En lo que se refiere a la recepción de argumentos o motivos, Steiner se pregunta: «¿A qué se debe la inquebrantable autoridad que los mitos griegos ejercen sobre la imaginación del Occidente? ¿Por qué un puñado de mitos griegos, el de Antígona entre ellos, reaparece en el arte y el pensamiento del siglo XX en un grado casi obsesivo? ¿Por qué Edipo, Prometeo, Orestes, Narciso no quedan relegados por fin a la arqueología?»[9] Su respuesta en relación con la universalidad de los mitos y su desigual recepción en las culturas orientales y occidentales es la siguiente:

> Los fundamentos mismos de nuestra civilización y nuestras artes son ciertamente míticos. Habiendo tomado de la antigua Hélade los elementos esenciales de la racionalidad, de las instituciones políticas, de las formas estéticas occidentales, tomamos también la mitología de la cual esos elementos escenciales adquirieron su validez y su historia simbólica[10].

Sobre la capacidad de la imaginación occidental de generar tramas y personajes arquetípicos menciona a Fausto, Hamlet, don Juan y don Quijote, de los que asevera:

> Ciertamente estos personajes son muy diferentes por su origen y por su vida posterior. Hamlet y Don Quijote representan actos específicos de autores, actos de particular ingenio. Las fuentes de su ser, y esto es muy evidente en el caso de la novela de Cervantes, son locales e históricas. Ambos personajes cristalizaron y luego perpetuaron ciertas actitudes, ciertas «tipologías», ciertos estilos miméticos en el sentimiento y en la conducta occidentales. Los «Hamlets», los «Don Quijotes»

---

de Alberto L. Bixio, Barcelona, Editorial Gedisa, 1996, p. 226. En otro pasaje, Steiner constata: «En efecto hemos agregado muy pocas presencias a las presencias seminales que nos dio la Hélade. Nuestros trabajos son los de Heracles. Nuestras revelaciones miran a Prometeo (Marx llevaba su imagen como talismán). El Minotauro mora en nuestros laberintos y nuestros aviadores se precipitan a tierra desde el cielo como Ícaro. Aun antes de Joyce – *heureux qui comme Ulysse* – nuestras peregrinaciones y odiseas eran las de Ulises. El exasperado dolor de las mujeres continúa expresándose con la voz de Medea. Las mujeres troyanas expresan nuestras lamentaciones sobre la guerra. Edipo y Narciso sirven para dignificar y definir nuestros complejos. El espejo refleja al espejo, el eco llama al eco... y éstos también son símiles tomados de los mitos griegos» (pp. 105-106).

9 George Steiner, *op. cit.*, p. 226.

10 George Steiner, *op. cit.*, p. 226.

son familiares códigos de lenguaje y de gesto en toda la sociedad occidental desde el siglo XVII[11].

Argumento, tema, motivo

Quien busque una definición precisa de los términos «argumento», «tema» y «motivo» constatará pronto que varía según las obras que consulte y que dichas diferencias se acentúan si las obras consultadas proceden de ámbitos lingüísticos y culturales distintos. Esta constatación resultará quizá menos sorprendente a quien sepa que se trata de conceptos que comienzan a cuajar paulatinamente hacia finales del siglo XVIII de la mano de la literatura comparada, y que con el surgimiento del positivismo la llamada historia de los argumentos y motivos se convirtió en una «especialidad» muy controvertida. Ulrich Weisstein constata que el descrédito comenzó a amainar sólo en la década de los cincuenta; hasta entonces dominaba la convicción – desde Croce a los principales representantes de la *Geistesgeschichte* alemana y del *New Criticism* anglosajón – que el argumento «als blosses Rohmaterial der Dichtung zu gelten habe, dem künstlerisch erst nach seiner Umformung im einzelnen Drama, Epos, Gedicht oder Roman eine Bedeutung zukomme»[12]. En la década siguiente, con los trabajos de Elisabeth Frenzel, Raymond Trousson y Harry Levin, la situación comenzó a mejorar de manera visible, aunque al comienzo imperase una vacilación terminológica considerable. Entre tanto se ha avanzado mucho en el cometido, pero aún persisten las incoherencias y las vacilaciones, debido sobre todo a que los términos técnicos no coinciden en su significado en las varias lenguas. Weisstein acertaba cuando apuntaba al respecto:

> Was deutsche Gelehrte Stoff- und Motivgeschichte nennen, heisst in Frankreich *thématologie*, während man sich in den angelsächsischen Ländern des Begriffs *Stoffgeschichte* vielfach noch als Fremd- oder Lehnwort bedient [...]. Aus dem soeben Gesagten geht hervor, dass bei der kritischen Analyse stoffgeschichtlicher Verfahrensweise die genaue Abgrenzung von *Stoff* und *Thema* oberstes Gebot ist[13].

---

[11] George Steiner, *op. cit.*, p. 106.

[12] Ulrich Weisstein, en el capítulo séptimo («Stoff- und Motivgeschichte») de su *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft,* Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, W. Kohlhammer Verlag, 1968, p. 163.

[13] Ulrich Weisstein, *op. cit.*, pp. 163-164.

No es éste el lugar para entrar en detalles sobre las varias aportaciones teóricas y sobre los intentos de definición de los términos que aquí apuntamos[14]. Me limito, por tanto, a reproducir alguna de las definiciones que considero más acertadas, silenciando por ahora las conclusiones que se desprenden de un estudio que estoy llevando a cabo sobre el asunto. Comienzo, como es de rigor, con la definición que nos brinda Frenzel:

> Por argumento no debe entenderse lo argumental en general, como polo opuesto a la estructura formal de la obra, es decir, no todo lo que la naturaleza ofrece a la literatura como materia prima, sino una como fábula tejida por los componentes de la acción y prefijada ya fuera de la literatura, una «trama» que llega al escritor en forma de experiencia, visión, informe, acontecimiento o tradición a través del mito y de la religión, o como acontecimiento histórico, ofreciéndole un estímulo para su adaptación literaria. Sus contornos fijos diferencian al *argumento* tanto del problema o *tema* más abstracto y en cierto modo vacío de argumento: la fidelidad, el amor, la amistad, la muerte, como de la unidad argumental menor del *motivo*: «El hombre entre dos mujeres», «Los hermanos enemigos», «El doble», que si bien tiene en común con el argumento lo intuitivo de sus imágenes y lo situacional, no hace más que pulsar un acorde, allí donde el argumento ofrece la melodia completa. El concepto de motivo, extraordinariamente importante para el análisis del argumento, designa al componente elemental de un argumento capaz de germinar y ser

---

[14] Remito a los interesados a los trabajos siguientes: Harry Levin, «Thematics and Criticism», en Peter Demetz, Thomas Greene, Lowry Nelson Jr. (editores), *The Disciplines of Criticism. Essay in Literary Theory, Interpretation and History*, New Haven y London, Yale University Press, 1968, pp. 125-145. Gerhard P. Knapp, «Stoff – Motiv – Idee», en Heinz Ludwig Arnold y Volker Sinemus (editores), *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft,* München, dtv, 1980. Manfred Beller, «Thematologie», en Manfred Schmeling (editor), *Vergleichende Literaturwissenschaft,* tomo 16, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981, pp. 73-92, y «Von der Stoffgeschichte zur komparatistischen Methodenlehre», en *Arcadia*, N° 5, 1970, pp. 1-38. Horst S. e Ingrid Daemmrich, *Themen und Motive der Literatur,* Tübingen, Francke, 1987, y *Wiederholte Spiegelungen, Themen und Motive in der Literatur,* Bern y München, Francke, 1978. Theodor Wolpers (editor), *Motive und Themen in Erzählungen des späten 19. Jahrhunderts. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1978-1979*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982. Raymond Trousson, *Thèmes et mythes,* Bruxelles, Édition de l'Université de Bruxelles, 1981.

> combinado; una cadena o un complejo de motivos forman un argumento[15].

Para Horst e Ingrid Daemmrich, el argumento constituye una «dimensión variable», con frecuencia difícil de comprobar «en el sentido de una materia amorfa claramente reconocible en un texto»[16].

En lo que al tema se refiere, los investigadores que acabo de mencionar opinan que denota, al contrario del argumento, el «Grund- und Leitgedanke eines Werkes, die Abhandlung eines zu behandelnden Gegenstandes, einen zur Ausführung aufgestellten Satz, Hauptsatz oder Grundgedanken [...]»[17]. Al ser parte del texto «enthüllt [es] sich häufig am Handeln oder Nichthandeln von Figuren und kann aus unterschiedlicher Perspektive beleuchtet werden»[18]. Elisabeth Frenzel no da una definición específica del término, aunque aparezca expresamente y lo ponga en relación indirecta con los términos «rasgo» y «motivo»[19]. En el pasaje citado de Frenzel sobre el argumento nos salía también al paso – si bien de manera obnubilada – el concepto de «motivo». En el prólogo al *Diccionario de motivos de la literatura universal* vuelve sobre el asunto en los términos siguientes:

> El argumento ofrece una melodía completa, el motivo no hace más que pulsar un acorde. El argumento va unido a nombres y acontecimientos

---

15 Elisabeth Frenzel, «Prólogo» a su *Diccionario de argumentos de la literatura universal,* Madrid, Editorial Gredos, 1976, p. VII.

16 Horst S. e Ingrid Daemmrich, *Wiederholte Spiegelungen, op. cit.*, pp. 7-8. («[...] die Schwierigkeit, Stoff im Sinne einer deutlich erkennbaren, ungeformten Materie in einem Text nachzuweisen. [...] Der Stoff stellt eine veränderliche Grössenordnung in einem Werk dar.»)

17 Horst S. e Ingrid Daemmrich, *Wiederholte Spiegelungen, op. cit.*, p. 11.

18 Horst S. e Ingrid Daemmrich, *Wiederholte Spiegelungen, op. cit.*, p. 13.

19 Elisabeth Frenzel, *op. cit.*, p. VIII: «Pertenece a la esencia del motivo el estar fijado según dos aspectos, el formal y el interno del espíritu. En formulaciones como «El hombre entre dos mujeres» o «La cortesana desinteresada» se percibe el carácter situacional e intuitivo del motivo, que lo aparta de conceptos como «tema» y «problema». [...] Sin embargo, existe una correlación entre rasgo y motivo, porque su diferencia no es una diferencia absoluta, sino una diferencia de función y de valor relativo, como la que se da también en la relación entre motivos principales o centrales y motivos secundarios o marginales. Un elemento temático puede funcionar en una obra como motivo principal, en otra como motivo secundario de apoyo y en una tercera exclusivamente como rasgo ornamental.»

> fijos y deja sólo ciertos puntos en blanco en el abigarrado curso de la trama, aquellos enigmas o lagunas de materias susceptibles de desarrollo que constantemente atraen a nuevos autores para intentar soluciones, mientras que el motivo con sus personajes y datos anónimos señala exclusivamente un planteamiento de la acción con posibilidades de desarrollo muy diversas[20].

La definición más concisa del concepto «motivo» la hallamos en la monografía de Daemmrich: «Elementares, bildlich gefasstes oder situationsgegliedertes Grundelement literarischer Werke. Es bestimmt Themen näher. Es befestigt und organisiert Texte. Es fängt Konflikte ein und fördert dadurch die Spannung»[21].

Coda

La gavilla de trabajos reunidos en el presente número de *Versants* desea ser una primera aproximación a las figuras y los tipos literarios *sensu lato* desde varias y variadas posiciones con ánimo de acercarnos a un racimo de interrogantes que nos ocuparán en un futuro próximo. Interrogantes que, reducidas a su esencia, son de carácter metodológico y están relacionadas con aspectos sumamente complejos: intentar establecer criterios que permitan definir los rasgos «invariables», «constitutivos» y «esenciales» de las figuras y los tipos literarios; y ello por estar convencido de que las primeras encarnan en su seno elementos esenciales y constitutivos de los segundos, a sabiendas de que los presuntos y anhelados senderos que podrían conducir de lo general a lo esencial son sinuosos y cruzan territorios distintos; y también porque soy consciente de que las figuras y los tipos literarios tienen vida propia más allá de los textos que los alumbraron y porque las posibles definiciones y caracterizaciones de la figura literaria deberán tener muy en cuenta aspectos estéticos, semióticos, narratológicos, poéticos, históricos, sociológicos y psicológicos. Y el todo sin desatender los aspectos simbólicos que toda figura literaria encarna, tanto en lo relativo al pasado como en cuanto a pautas de comportamiento en sintonía con los tiempos o como representantes de actitudes o incluso ideosincrasias. Y sin olvidar los aspectos imagológicos e

---

[20] Elisabeth Frenzel, *op. cit.*, p. VII.

[21] Horst S. e Ingrid Daemmrich, *op. cit.*, p. 18.

iconológicos o las funciones actanciales desde sus respectivos textos. Para ello disponemos de una bibliografía inabarcable que aumenta de continuo en cantidad, utilidad y calidad. Entre las obras más aptas, hermosas y sugerentes de fecha reciente figuran sin duda los diccionarios de Balló-Pérez[22], Stapper-Altena-Uyen[23] y Brunel[24], a cuyos méritos no hacen justicia los rápidos apuntes que a continuación siguen.

Balló y Pérez toman el título de un pasaje del *Fedro* de Platón (276e277a) en el que Sócrates se refiere a las «palabras con fundamento, [...] portadoras de simientes de las que surgen otras palabras que, en otros caracteres, son canales por donde se transmite, en todo tiempo, esa semilla inmortal, que da felicidad al que la posee en el grado más alto posible para el hombre»[25]. Sócrates alude, por tanto, a los argumentos originarios, semilla inmortal que se perpetúa y se ajusta a los tiempos y las culturas, asegurando la continuidad narrativa y franqueando fronteras culturales, literarias, geográficas, temporales y genéricas hasta desembocar en el arte más característico del siglo XX: el cine. Los autores han seleccionado los argumentos que mayor influjo han ejercido en el cine y que en sustancia «han proporcionado las historias básicas de todos los films»[26]. De ese modo, sorprendentemente, el ilimitado número de historias posibles queda reducido a veintiún argumentos básicos o esenciales, pese a las múltiples variantes y al sinnúmero de ramificaciones posibles que cada uno de ellos encierra en su seno. Los veintiún argumentos fundacionales son, a juicio de los estudiosos, los siguientes: «A la busca del tesoro: Jasón y los argonautas», «El retorno al hogar: la Odisea», «La fundación de una nueva patria: la Eneida», «El intruso benefactor: el Mesías», «El intruso destructor: el Maligno», «La venganza: la Orestíada», «La

---

22 Jordi Balló y Xavier Pérez, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine,* Traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.

23 Léon Stapper, Peter Altena y Michel Uyen, *Miti e personaggi della modernità. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica e cinema*, Traducción de Silvia Contarini, Raffaella Novità, Franco Paris, Milano, Edizioni Bruno Mondadori, 1998.

24 Pierre Brunel (director y editor), *Dictionnaire de Don Juan,* Paris, Éditions Robert Laffont, 1999.

25 Jordi Balló y Xavier Pérez, *op. cit.*, p. 9.

26 Jordi Balló y Xavier Pérez: *op. cit.*, p. 12.

mártir y el tirano: Antígona», «Lo viejo y lo nuevo: el jardín de los cerezos», «El amor voluble y cambiante: el sueño de una noche», «El amor redentor: la Bella y la Bestia», «El amor prohibido: Romeo y Julieta», «La mujer adúltera: Madame Bovary», «El seductor infatigable: Don Juan», «La ascensión por el amor: la Cenicienta», «El ansia del poder: Macbeth», «El pacto con el demonio: Fausto», «El ser desdoblado: Jekyll y Hyde», «El conocimiento de sí mismo: Edipo», «En el interior del laberinto: el castillo», «La creación de vida artificial: Prometeo y Pigmalión» y «El descenso al infierno: Orfeo».

El diccionario de Stapper-Altena-Uyen fue publicado inicialmente en holandés en 1994, con un título sugestivo: *Van Abélard tot Zoroaster* (*De Abelardo a Zoroastro*). Se trata de «mitos» y personajes modernos, surgidos, por tanto, desde el Renacimiento y en general debidos al genio de los artistas, aunque no pocas veces tengan un correlato en la historia o en la «vida real». Mitos y personajes que no constituyen un cosmos mitológico autónomo y coherente como el de la Antigüedad, pero que han tenido un papel determinante en la literatura, la música, el arte y la cinematografía occidentales. Efectivamente, sin don Juan, don Quijote, Hamlet y Fausto las historias de la cultura y las literaturas occidentales serían difícilmente imaginables. Lo serían incluso si no existiesen personajes nuevos relevantes como Macbeth, Werther, el rey Lear, el judío errante, Barba Azul, Romeo y Julieta, Falstaff, Drácula, el barón de Münchhausen, Robinson Crusoe, Guillermo Tell, Celestina o Carmen. O personajes con correlato histórico, como Casanova, don Carlos, Napoleón, Lutero o Byron, paradigma del artista romántico. Se trata de figuras capaces de perpetuarse y desarrollarse más allá del contexto histórico originario y de adquirir una existencia autónoma. Como bien señalan los autores en la presentación, en todos los casos «la figura storica prescelta riveste, come una sorta di pietra angolare della memoria artistica collettiva, un ruolo paragonabile alla centralità delle figure più note della mitologia classica e dell'epica medievale»[27].

El diccionario dirigido por el destacado estudioso de los mitos literarios Pierre Brunel sobre la figura del seductor por antonomasia es una obra difícilmente mejorable. Y ello no sólo porque Brunel ha

[27] Léon Stapper, Peter Altena y Michel Uyen, *op. cit.*, p. VIII.

logrado reunir y coordinar estudios de más de cien especialistas en torno al tema de la seducción o por haber conseguido establecer un catálogo completo de (casi) todas las reencarnaciones de don Juan (desde las canónicas a las menos conocidas), sino también por la valía de su prólogo, por los extraordinarios trabajos de síntesis, por las puntuales y precisas referencias y llamadas internas y por el profundo conocimiento de la bibliografía. Se trata de una obra, en fin, que reúne e interpreta de manera ejemplar los saberes esenciales y trascendentes sobre el originario «hombre sin nombre» de la primera escena de *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, el don Juan inaugural de cuyo nombre propio harían un nombre común sus innumerables reencarnaciones. Un prólogo, en suma, en el que confluyen de modo inmejorable la capacidad de síntesis y el pulso crítico de uno de los estudiosos más solventes de los mitos literarios modernos. El pasaje que reproduzco, procedente de los últimos párrafos del prólogo, se presta bien para ilustrar mis afirmaciones:

> Le grand obstacle, en matière de critique, c'est probablement l'univocité. Les définitions précédentes, d'une manière ou de l'autre, y conduisaient. Définir Don Juan comme histoire, c'était tenter de retrouver l'individu unique qui devrait être son modèle. Définir Don Juan comme légende, et tout aussi bien, à la manière de Jolles, comme antilégende, c'était adopter une version unique et à sens unique (édifiante ou contre-exemplaire) de son existence. Définir Don Juan comme type, c'était en faire le représentant d'une seule catégorie d'individus, même si cette catégorie variait. Définir Don Juan comme cas, c'était l'enfermer dans la singularité de sa situation.
>
> Or une telle réduction à l'*un* s'est révélée intenable[28].

José Manuel López de Abiada
Universidad de Berna

[28] Pierre Brunel, *op. cit.*, p. XXXV.