



PhilUr

10

Ismail Diadié salvando algunos de los manuscritos de la Biblioteca Andalusí, en Tombuctú (Mali), del ataque de los yihadistas.

Philologica Urcitana

nº 10 (2014)

Revista semestral de iniciación
a la investigación filológica

Philologica Urcitana

Revista de Iniciación a la Investigación en Filología

Departamento de Filología
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA (Ed. C)
La Cañada de San Urbano
04120- ALMERÍA
Teléfono: 950015252
Fax: 950015466
juanluis@ual.es
<http://www.ual.es/revistas/PhilUr>

Director: Juan Luis LÓPEZ CRUCES

Secretaría: M. Isabel GIMÉNEZ CARO

Comité científico

Marta BORGES
Universidad Autónoma de Madrid.
Estudios Árabes e Islámicos

Esteban CALDERÓN DORDA
Universidad de Murcia. Filología Griega

José Manuel CAMACHO DELGADO
Universidad de Sevilla. Literatura
Hispanoamericana

Pedro C. CERRILLO TORREMOCHA
Universidad de Castilla-La Mancha.
Didáctica de la Lengua y la Literatura

Catalina FUENTES RODRÍGUEZ
Universidad de Sevilla. Lengua
Española

Fernando GARCÍA LARA
Universidad Pablo Olavide. Literatura
Española

Juan de Dios LUQUE DURÁN
Universidad de Granada. Lingüística
General

José María MAESTRE MAESTRE
Universidad de Cádiz. Filología Latina

Emilio ORTEGA ARJONILLA
Universidad de Málaga. Traductología

Manuela PALACIOS GONZÁLEZ
Universidad de Santiago de Compostela.
Filología Inglesa

Ana María VIGARA TAUSTE
Universidad Complutense de Madrid.
Lengua Española

Montserrat PARRA ALBA
Universidad de Lérida. Filología
Francesa

Comité editorial

José Manuel DE AMO SÁNCHEZ-FORTÚN
UAL. Did. de la Lengua y Literatura

Antonio Miguel BAÑÓN HERNÁNDEZ
UAL. Lengua Española

José Francisco FERNÁNDEZ SÁNCHEZ
UAL. Filología Inglesa

Miguel GALLEGO ROCA
UAL. Literatura Española

Francisco J. GARCÍA MARCOS
UAL. Lingüística General

Ana Fe GIL SERRA
UAL. Filología Alemana

Yolanda JOVER SILVESTRE
UAL. Filología Francesa

Jorge Antonio LIROLA DELGADO
UAL. Estudios Árabes e Islámicos

Jesús Gerardo MARTÍNEZ DEL CASTILLO
UAL. Filología Inglesa

Isabel NAVAS OCAÑA
UAL. Teoría de la Literatura

Antonio OREJUDO UTRILLA
UAL. Literatura Española

Susana RIDAO RODRIGO
UM. Lengua Española

Francisco José RODRÍGUEZ MUÑOZ
UAL. Lengua Española

Lucía P. ROMERO MARISCAL
UAL. Filología Griega

María del Mar RUIZ DOMÍNGUEZ
UAL. Did. de la Lengua y la Literatura

Joaquín José SÁNCHEZ GÁZQUEZ
UAL. Filología Latina



Philologica Urcitana

Revista de Iniciación a la Investigación en Filología

Vol. 10 (Marzo 2014)

ISSN: 1989-6778

Índice

| | |
|--|---------|
| <i>Canción de hielo y fuego: Los «personajes» en la obra de George R. R. Martin</i> Antonio CASTRO BALBUENA | 1-16 |
| <i>Tom Brown's Schooldays: Discovering a Victorian Headmaster in Rugby Public School</i> Ana María CORTÉS GRANELL | 35-65 |
| <i>La lengua lakota y el reflejo de su cultura</i> Yolanda GARCIA MANSILLA | 67-88 |
| <i>Historia y evolución del cine zombi</i> Samuel ORTIZ FERNÁNDEZ | 89-117 |
| <i>La modalidad paratextual (II): Teorías y aplicaciones narratológicas en el superventas Cincuenta sombras de Grey</i> Juan Jesús SÁNCHEZ ORTEGA | 119-130 |

Departamento de Filología

Universidad de Almería

CANCIÓN DE HIELO Y FUEGO: LOS «PERSONAJES» EN LA OBRA DE GEORGE R. R. MARTIN

CASTRO BALBUENA, Antonio*

antoniocastro_acb@hotmail.es

Fecha de recepción:
12 de septiembre de 2013

Fecha de aceptación:
1 de octubre de 2013

Resumen: Desde la época clásica se ha cultivado el género de la fantasía con importantes obras como la *Iliada* o la *Odisea* de Homero. Sin embargo, es en nuestro siglo cuando este género parece vivir su “época dorada”. Desde la publicación de *El Señor de los Anillos* hasta nuestros días, han surgido centenares de nuevas obras que enriquecen el género, fortalecido gracias a su adaptación filmica o televisiva de estas obras. En este ensayo nos centraremos en uno de los mayores exponentes de la fantasía épica, la saga *Canción de hielo y fuego* de George R. R. Martin. Tras un breve análisis del género en sí, estudiaremos los aspectos teóricos relacionados con los *personajes*, para después dedicarnos a un profundo examen de los personajes que componen dicha obra.

Palabras clave: *Canción de Hielo y Fuego* - George R. R. Martin - Juego de Tronos - fantasía - fantasía épica - personajes

Abstract: Since the classical period, the fantasy genre has been constructed by important works like *The Iliad* or *The Odyssey* of Homer. However, in the present this genre seems to live its «golden age». Since the publication of *The Lord of the Rings* to our days, hundreds of works have appeared to enrich the fantasy genre, works that have been later adapted to cinema or television. In this essay, we will study one of the greatest exponents of epic fantasy, George R. R. Martin’s series *A Song of Ice and Fire*. After a brief analysis of the genre itself, we will address the theoretical aspects about the *characters*, and then we will perform a detailed review about the *characters* in Martin’s series.

Keywords: *A Song of Ice and Fire* - George R. R. Martin - A Game of Thrones - fantasy - epic fantasy - characters

* Este trabajo ha sido realizado para la asignatura «Teoría de la narrativa» y ha contado con la guía del Dr. José Rafael Valles Calatrava, profesor del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería.

*Sólo cerrando las puertas detrás de uno
se abren ventanas hacia el porvenir.*

Françoise Sagan (1935-2004)

En España, la *Canción de hielo y fuego* de George R. R. Martin debe parte de su popularidad al éxito cosechado por su adaptación televisiva, producida en Estados Unidos por la cadena HBO con el nombre del primer volumen, *A Game of Thrones* (*Juego de Tronos*, en español). Hasta entonces, los lectores avezados del género eran los pocos que podían conocer la obra del autor americano, que, pese a comenzar su carrera literaria como escritor de obras de ciencia ficción y horror, tras su etapa como guionista de Hollywood centró sus esfuerzos en la creación de la serie, convertida después, como veremos más adelante, en buque insignia de la fantasía épica.

En este ensayo nos centraremos en uno de los aspectos de dicha obra: los personajes, aunque de manera introductoria esbozaremos primero una visión general del género literario con que podríamos relacionarla, así como los principales conceptos teóricos que utilizaremos posteriormente para el análisis detallado.

1 LA FANTASÍA: INTRODUCCIÓN AL GÉNERO

A la hora de abordar los aspectos teóricos y contextuales más esenciales del género fantástico, recurriremos en primer lugar a la distinción básica que de lo maravilloso concibió el autor búlgaro Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* (1980). En ella podemos distinguir lo *maravilloso puro* como aquellas obras en las que los elementos sobrenaturales no causan reacción alguna, ya sea en los personajes o en el autor implícito (TODOROV, 1980: 39). Lo maravilloso no debe afrontarse como una actitud hacia los acontecimientos, sino como la naturaleza de los mismos. Según el mencionado estudio, podemos distinguir los siguientes tipos:

- *Maravilloso hiperbólico*: Nos referimos a esta variedad cuando los sucesos poseen la categoría de ‘sobrenatural’ por sus dimensiones, «superiores a las que nos resultan familiares» (*ibid.*, 40).
- *Maravilloso exótico*, cuando los acontecimientos sobrenaturales aparecen como si no lo fueran, es decir, al desarrollarse en regiones que el lector implícito desconoce, de manera que éste no puede negarlos (*ibid.*, 41).
- *Maravilloso instrumental*: Esta categoría de lo maravilloso la describe Todorov como aquella en la que «aparecen pequeños *gadgets*, adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero después de todo perfectamente posibles» (*ibid.*).
- *Maravilloso científico*: Provocada por el anterior tipo, esta variedad acoge aquellos sucesos sobrenaturales explicados por leyes que la ciencia

contemporánea no reconoce. De los relatos que obedecen a esta naturaleza dice Todorov: «Se trata de relatos en los que, a partir de premisas irracionales, los hechos se encadenan de manera perfectamente lógica» (*ibid.*).

Sin embargo, hemos de tener en cuenta dos factores a la hora de tomar en consideración las clasificaciones y estudios de Todorov. El primero de ellos es la confusión que puede ocasionar la traducción de los conceptos estudiados por el búlgaro, ya que no puede encontrarse una equivalencia totalmente cierta para la distinción entre *fantastique* (traducido al español como ‘lo fantástico’ y en inglés como ‘fantastic’) y *merveilleux* (‘lo maravilloso’ y ‘marvelous’) (STABLEFORD, 2005: 144). Por otra parte, el segundo factor al que nos referíamos es que para Todorov la esencia de *fantastique* (‘lo fantástico’) es «la vacilación entre interpretaciones psicológicas y sobrenaturales de fenómenos exóticos [paranormales], y la indecisión posterior de un personaje en cuanto a si él o el mundo ha sufrido un colapso¹» (*ibid.*, 145). En el género fantástico, el ‘terror’ y el ‘horror’ no son las únicas sensaciones que pueden desprenderse de sus obras; claro ejemplo de ello son los romances de hadas producidos en Francia durante el siglo XVIII de mano de autores como Lewis Carroll y F. Anstey, así como las comedias compuestas por L. Sprague de Camp y Fletcher Pratt, entre otros (*ibid.*).

No es nuestra intención realizar un estudio profundo de los aspectos teóricos que componen la literatura fantástica, sino más bien arrojar algunos rayos de luz sobre aquellos campos de sombras que puedan resultar de interés para el posterior estudio de los personajes en la obra de George R. R. Martin, claro exponente de la fantasía. Pero ¿qué es la *fantasía*?

Geoffrey Chaucer utilizó el vocablo ‘fantasy’ para referirse a aquellos extraños y peculiares sucesos que no pueden explicarse en la realidad (STABLEFORD, 2005: 35). La palabra empleada por Chaucer no era una simple descripción, sino que estaba imbuida de un significado peyorativo. Así, de referirnos a la fantasía desde esta perspectiva la estaríamos considerando como «una locura autocomplaciente²» (*ibid.*). De tal punto de vista se percataría también Tolkien en su ensayo *On Fairy’s Stories*, cuando al buscar en el diccionario el concepto *fairy-story* éste le ofreció las acepciones de “falsedad” y de “historia irreal e increíble” (TOLKIEN, 1992: 1). En este sentido, y más concretamente para defender el género que cultivó, volvió a pronunciarse el escritor en su obra *The Lord of the Rings*:

¹ Texto original: «For Todorov, the essence of *fantastique* is the hesitation between psychological and supernatural interpretations of exotic phenomena, and a character’s subsequent indecision as to whether he or the world has suffered a break-down».

² «Any dalliance with “fantasy” in the Chaucerian sense tends to be regarded as self-indulgent folly».

Fantasy is a natural human activity. It certainly does not destroy or even insult Reason; and it does not either blunt the appetite for, nor obscure the perception of, scientific verity. On the contrary. The keener and clearer is the reason, the better fantasy will it make. (KUCK, 2011: 14).

No sería hasta después de 1969 cuando el género fantástico fuera conocido como tal; hasta entonces no había dejado de ser «ficción para niños³», una concepción que destaca frente al hecho de que un gran número de historias populares acogen en su seno lo que cabría considerar como raíces de la moderna literatura de fantasía (*ibid.*, 37). Algunos críticos, como Neil Barron, defienden incluso la existencia de unas raíces aún más profundas, que crecerían hasta Homero «en una cadena evolutiva más o menos intacta» (*ibid.*, 40).

Durante la consolidación de la literatura fantástica a lo largo del tiempo, se han ido creando a su vez distintos tipos de obra de fantasía en función de sus características. Hemos de partir del hecho de que algunas de esas obras se ocupen de plantear –e incluso mimetizar– un mundo muy similar al nuestro, en el que incluyen un elemento de fantasía en particular. Este tipo de obras las considera Farah Medlesohn como «fantasía intrusiva» (*intrusive fantasy*) (STABLEFORD, 2005: 48). Una vertiente opuesta a esta forma de actuar la encontramos en aquellas obras en las que el lector se ve impulsado desde ese mundo similar al nuestro a otra realidad en la que imperan los elementos fantásticos; Medlesohn las llama en este caso obras de «fantasía de portal» (*portal fantasy*) (*ibid.*). La última categoría de su clasificación obedece al nombre de «fantasía inmersiva» (*immersive fantasy*) (*ibid.*), categoría que Stableford define de la siguiente manera:

This is, in a sense, the ultimate challenge for the writer, the reader, and the techniques of narrative realism: to allow the reader to move directly into a wholehearted heterocosmic creation, without warning or guidance, and to establish facilities that will enable the reader to feel quite at home there in spite of its strangeness (STABLEFORD, 2005: 48-49).

Los creadores de este tipo de obras tienden a calibrar la calidad de las mismas en función de aquellos elementos fantásticos cuya labor no sea mimetizar nuestro mundo real, sino todo lo contrario (*ibid.*, 51). En este sentido, los autores de fantasía *inmersiva* deben prestar atención a la forma de plantear a sus lectores el mundo que han creado, ya que estos lectores tratarán de identificar –por encima de las similitudes– las diferencias entre la realidad del libro que leen y aquella otra realidad en la que viven (*ibid.*).

³ Cf. STABLEFORD (2005: 35): «Before 1969, the description ‘fantasy’, with respect to literary works, was usually only applied to a variety of children’s fiction, the implication between that the folly of fantasizing was something that adults ought put away with other childish things».

Desde el punto de vista de Medlesohn, los personajes de este tipo de obras fantásticas deben asumir los elementos sobrenaturales de la realidad en que han sido creados: «la fantasía del lector es su normalidad, el mundo secundario del lector, su primario»⁴. Pese a todo, y como Stableford sugiere, este comportamiento tiende a debilitar la percepción de lo sobrenatural (*sense of wonder*) que al lector le provoca el mundo fantástico creado por el autor (*ibid.*).

En ocasiones, las obras de fantasía de portal constituyen un preludeo en su propia evolución para devenir una composición *immersiva*. El ejemplo más claro lo encontramos en la obra de Frank Baum, *El maravilloso Mago de Oz* (*The Wonderful Wizard of Oz*), de 1900, cuya protagonista, Dorothy, abandona su Kansas natal para vivir aventuras tan solo en el mundo fantástico de Oz (*ibid.*).

Podemos enlazar la fantasía *immersiva* con una serie de «subgéneros fantásticos» – por llamarlos de algún modo –, que a su vez se basan en conceptos elaborados durante el s. XX y que tienden a enriquecer el propio concepto anteriormente presentado. Sin detenernos demasiado, cabe considerar el de «alta fantasía» (*high fantasy*), acuñado por Alexander, Zahorski y Boyer, de la que quedarían excluidos otros tipos *immersivos* como la fantasía gótica o la fantasía animal (STABLEFORD, 2005: 198). Sin embargo, de todos esos conceptos hemos de dirigir nuestra atención al subgénero de la «fantasía épica» (*epic fantasy*), grupo en el que podemos situar la colección de George R. R. Martin *Canción de hielo y fuego* (*A Song of Ice and Fire*), objeto de estudio de este ensayo.

Como decíamos anteriormente, podemos encontrar los primeros conatos de fantasía en obras clásicas, entre las que podríamos destacar *La Ilíada* y *La Odisea*, de Homero; el *Gilgamesh* sumerio, así como obras posteriores como el *Orlando furioso* (1516) de Ariosto (*ibid.*, 130) y el *Amadís de Gaula*, también del siglo XVI. La tradición de la poesía épica sería perpetuada a lo largo de los siglos XIX y XX por autores como Percy Shelley, Andrew Lang y John Gardner; pero, pese a representar muchos de aquellos textos principales las raíces del género fantástico, encontramos en una obra concreta una relación especial entre los *poemas épicos* y la *fantasía* (*ibid.*). Nos referimos a la Tierra Media, universo creado por J. R. R. Tolkien a mediados del s. XX, que actúa como puente entre lo épico clásico y lo moderno; en otras palabras, la obra de Tolkien compone el primer modelo de fantasía épica actual (*ibid.*, 131). Por si fuera poco, la filmación de su trilogía *El Señor de los Anillos* (*The Lord of the Rings*), más de cincuenta años después, consiguió que la fantasía aumentara prodigiosamente su popularidad entre el gran público, un fenómeno que los libros no habían logrado del todo (KUCK, 2011: 12). La consecuencia más evidente de la aparición de la obra de

⁴ Cf. STABLEFORD (2005: 55): «Characters in immersive fantasies have to take the fantastic elements by which they are surrounded entirely for granted; the reader's fantasy is their normality, the reader's secondary world their primary».

Tolkien en la gran pantalla ha sido la posterior adaptación al cine de otras obras fantásticas, como la serie de J. K. Rowling *Harry Potter* (2001-2011) o el cómic *300* (2006), entre otras muchas (*ibid.*). A la hora de hablar sobre la presencia e importancia de lo fantástico en la actualidad, tampoco podemos olvidar el peso que han tenido en la sociedad los juegos de multijugador *online* para ordenador, que han desarrollado varios de los mundos imaginarios que primero vieron la luz en las páginas de los libros⁵ (*ibid.*).

Entre los principales exponentes de la literatura de fantasía épica cabría destacar a Terry Brooks, Robert Jordan, Robin Hobb y Kate Elliot, aunque por el volumen y ambición de sus proyectos no podemos olvidar a Steven Erikson (*Malazan Book of the Fallen*, en español *Malaz: El Libro de los Caídos*, 1999-2011), Tad Williams (*Memory, Sorrow and Thorn* [*Añoranzas y pesares*], 1990-1994) y George R. R. Martin (*A Song of Ice and Fire* [*Canción de hielo y fuego*], 1996-2012) (STABLEFORD, 2005: 131). Sus obras –de fantasía épica, ya sea *immersiva* o de portal– reúnen una serie de características en común, además de su género: están divididas en varios volúmenes (que normalmente exceden la trilogía), en los que se construye mediante imágenes históricas o geográficas el mundo secundario –o primario– en que se desarrollan sus tramas, así como los héroes y mitos de dicha realidad (*ibid.*).

La serie alrededor de la que gira este ensayo, la *Canción de hielo y fuego* de George R. R. Martin, consta actualmente de cinco volúmenes: *Juego de Tronos* (*A Game of Thrones*, 1996), *Choque de reyes* (*A Clash of Kings*, 1998), *Tormenta de espadas* (*A Storm of Swords*, 2000), *Festín de cuervos* (*A Feast for Crows*, 2004) y *Danza de dragones* (*A Dance with Dragons*, 2012). En todos ellos se construye, piedra a piedra, párrafo a párrafo y capítulo a capítulo, el mundo de Poniente (*Westeros*), así como sus orígenes y su pasado más reciente, entretejidos por un gran número de mitos y cuentos que alimentan las tramas principales. Sobre sus héroes y personajes hablaremos más adelante.

⁵ «So much so, in fact, that Massively Multi Player Online Role-Playing Games (MMORPGs, or more simply, MMOs, born from the more traditional tabletop role-playing games, which later gave way to single-player computer games set in fantastical environments) have cemented fantasy's popularity by bringing the fantastical landscapes of J. R. R. Tolkien's Middle-earth (*Lord of the Rings Online*), Howard's Hyboria (*Age of Conan*), George Lucas' Star Wars galaxies (*Star Wars: The Old Republic*), and a wider host of the fantastical to the foreground of modern computer technology, enabling average, ordinary citizens to live out their own personal fantasies in these popular realms».

2 ASPECTOS TEÓRICOS DE LOS PERSONAJES EN LA NOVELA

Tras analizar con brevedad los focos conceptuales del género fantástico, ahora hemos de prestar atención a los aspectos más teóricos sobre los personajes antes de realizar el examen profundo de los habitantes del mundo de Poniente, personajes que gozan de gran importancia a la hora de participar en ‘lo fantástico’ de la obra: «Lo fantástico implica una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados» (TODOROV, 1980: 23).

Para el estudio teórico de los personajes nos serviremos de la obra del profesor Valles Calatrava *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Así, distinguiremos dos grandes apartados: el primero, referido a sus papeles funcionales, donde nos ocuparemos de los aspectos más ‘objetivos’ de los mismos (signos de relación); y el segundo, dedicado a la identidad y actuación de los personajes, donde trataremos las facetas más subjetivas de estos individuos literarios (signos del ser, signos de acción o situación).

2.1 FUNCIÓN DE LOS PERSONAJES: PROPP Y GREIMAS

Podemos diferenciar una serie de esquemas que, a lo largo del tiempo, han contribuido a la evolución de la teoría narrativa en este aspecto. Así, hablamos en primer lugar del planteamiento de Propp, para quien los personajes no varían: «Sus funciones son las mismas en todos los relatos; cambia tan solo la forma de denominarlos» (VALLES, 2008: 161). Las oposiciones sobre las que se basaban los estudios de Propp son las siguientes:

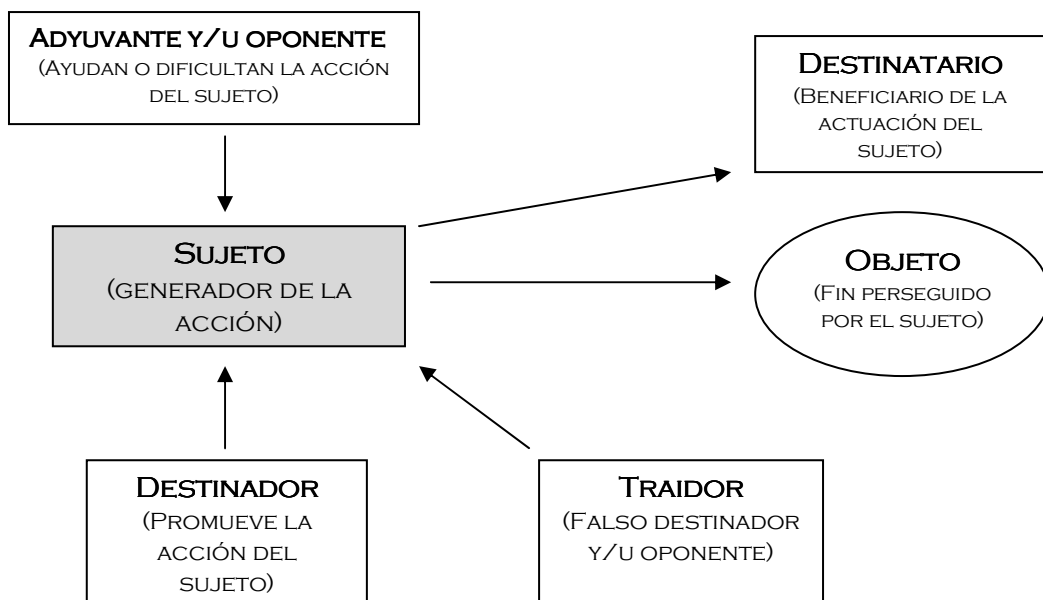
| | |
|------------------------------|------------------|
| AGRESOR (MALVADO) | HÉROE |
| AUXILIAR | FALSO HÉROE |
| DONANTE / PROVEEDOR (CAUSA) | MANDATARIO (FIN) |
| PRINCESA (PERSONAJE BUSCADO) | |

Siguiendo las ideas de su predecesor, Bremond –un destacado estructuralista– refuerza el análisis funcional de los personajes mediante la figura del *agente*, un «papel narrativo realizado por los personajes, que generan ciertas acciones y procesos» (*ibid.*), frente al *paciente*, quien «sufre las acciones y procesos» (*ibid.*, 162) del agente.

Mas el modelo de Propp no fue tan solo utilizado por Bremond, sino que otros imitaron al estructuralista y lo utilizaron para formular sus propias ideas, como Souriau, que tomaría el modelo de Propp para realizar el suyo propio pero aplicado al teatro. Más adelante, Bourneuf y Ouellet adaptarían el de Souriau para devolverlo al campo narrativo, pero lo dividieron tan solo en seis fuerzas narrativas: *protagonista*, *antagonista*, *ayudante*, *destinador*, *destinatario*, y *objeto* (*ibid.*).

Pero por encima de todos ellos destaca, por su importancia, el esquema de Greimas, que está basado en la teoría de los *actantes* de Tesnière. El profesor Valles Calatrava define el concepto de *actante* como aquel «papel funcional o sintáctico que desempeñan distintas entidades en el nivel de la historia de cada relato» (*ibid.*), aunque también debemos prestar atención a la explicación que Darío Villanueva tiene sobre los actantes: «[Es aquella] función básica en la sintaxis de la acción narrativa que articula la historia contada en la novela, y que puede ser desempeñada por uno o varios personajes o por fuerzas objetivas –por ejemplo, el dinero–, subjetivas –la ambición–, trascendentales –la Divinidad– o simbólicas –el Bien o el Mal–» (*ibid.*, 163).

El esquema de Greimas –al que posteriormente recurriremos en nuestro examen de los personajes de Martin– utiliza la filosofía clásica como ejemplo. A continuación lo planteamos en la siguiente figura:

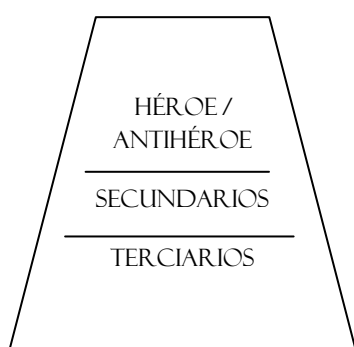


Además del concepto de *actante*, en Greimas observamos la inclusión de un término más, el de *actor*, que el profesor Valles describe como el «término sustitutivo del de personaje» (*ibid.*, 164), pero que posee un mayor número de connotaciones psicomorales. En este campo, Greimas acepta que los actores puedan ser individuales o colectivos y figurativos o conceptuales (*ibid.*). Mientras que la categoría de personaje obedece más bien a lo referente a la identidad personal –como el nombre, la caracterización, etc.– del actuante, el concepto de actor permite el estudio de actuaciones «de pensamiento, palabra, gesto y movimiento» en referencia a un determinado acontecimiento (*ibid.*). Mediante este término también se puede establecer

la relación con los acontecimientos, esto es, se hace tangible el comportamiento del personaje respecto a la acción.

Tras el *actante* y el *actor*, ahora hemos de prestar atención a la idea de *figura*, es decir, aquella unidad de contenido que reviste a los actores de un significado específico; así, los personajes adquieren «una serie de rasgos como ‘bueno’ o ‘ingenuo’» (*ibid.*). Puede entenderse también como un papel temático: el tonto, el honrado, el caballero...

Además de las clasificaciones señaladas anteriormente, no hemos de olvidar la distinción en rangos de Jespersen, basada en la relevancia narrativa. Esta distinción se caracteriza por su diferenciación entre personajes primarios, secundarios y terciarios (*ibid.*, 165).



Como observamos en la figura de la izquierda, el lugar de máxima relevancia lo ocuparía el *héroe*, a quien podríamos considerar como el protagonista principal, especialmente de algunas modalidades fantásticas novelescas o épicas (*ibid.*, 165). Su presencia implica una visión y una actitud narrativa de exaltación de todo lo relacionado con él, provocando un comportamiento que podríamos denominar *heroicocéntrico*. Además, el héroe puede determinar el tipo de relato. Para Lukács, que lo considera un «sujeto problemático o en conflicto con el mundo» (*ibid.*), puede encontrarse en novelas idealistas si además se evade de la realidad o, si decide hacer todo lo contrario —aprender de ella—, en novelas de aprendizaje.

Junto al héroe, encontramos en el escalón superior al antihéroe, un tipo de protagonista que, al igual que el anterior, puede desempeñar la función de sujeto. En el antihéroe encontramos una ausencia de cualidades heroicas y/o posesión de las contrarias a estas (*ibid.*, 166). Cualquier protagonista de una novela picaresca podría ser un claro ejemplo de *antihéroe*, aunque, como nos encontramos en un ensayo sobre el género fantástico, ofrecemos un ejemplo acorde a ello. Así, situamos como *antihéroe* a Geralt de Rivia, protagonista de la obra homónima de Andrzej Sapkowski y que representa la posesión de características totalmente contrarias a lo que podría esperarse de un héroe clásico (SAPKOWSKI, 2002).

En cuanto a los personajes secundarios, son aquellos caracterizados por una relevancia media en la trama como adyuvantes u oponentes (VALLES, 2008; 166). Un tipo especial de personaje secundario es el *confidente*, adyuvante que posee un «destacado papel de interlocución de los pensamientos del protagonista» (*ibid.*).

Por último, los personajes terciarios no participan activamente en el desarrollo de la acción, aunque sí aparezcan de modo pasivo en ciertos acontecimientos. Su cometido principal es contribuir a la «ambientación y creación de verosimilitud en la novela»

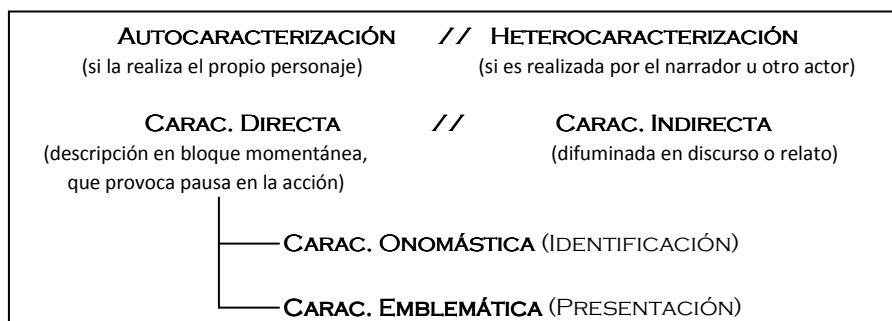
(*ibid.*, 167). Así, uno de los términos empleado para dirigirse a ellos, y por influencia del teatro, es el de *figurante*.

2.2 IDENTIDAD Y ACTUACIÓN DE LOS PERSONAJES

En su obra, Aristóteles ya distinguía entre actuación y carácter a la hora de estudiar los personajes. Así, podemos diferenciar un mismo ente de dos formas: como *actor* (desde la perspectiva del ‘hacer’), se desarrolla en escena y en relación a la acción y al progreso de los acontecimientos. Fuera de la escena se presenta en cuanto al movimiento y el no-movimiento, mientras que dentro de ella cabe distinguir entre actuaciones internas, verbales, gestuales o dinámicas. Como *personaje* (perspectiva del ‘ser’), se constituye como un «conjunto paradigmático de rasgos que conforman su identidad interna y externa y lo configuran, aunque como ser ficcional y en mayor o menor medida, a imagen y semejanza de la persona física» (*ibid.*, 168). Como tal posee una identidad, lograda a través de una denominación y una caracterización física y psicológica.

La *denominación*, como marca de identificación, es habitual aunque no por ello obligatoria. Lo más común de encontrar es el *nombre*, que Pimentel define como aquel «centro de imantación semántica de todos sus atributos» (*ibid.*). Existe la posibilidad de encontrar personajes sin nombre, como por ejemplo los figurantes. Por otra parte, es ocasional hallar técnicas como la de la *apronimia*, esto es, cuando el nombre del personaje se relaciona con alguna de sus facetas (*ibid.*).

La *caracterización* es aquella «atribución a los personajes de una serie de rasgos y atributos, físicos y/o psicomorales» (*ibid.*, 169). Aristóteles ya estudió los aspectos de la personalidad de los actores como aquellos atributos que pueden incidir en sus decisiones. Surge así un vínculo entre los aspectos caracteriológicos y los actuacionales. Podemos encontrar distintos tipos de caracterizaciones, que hemos tratado de sintetizar con el siguiente esquema:



En la caracterización influyen procedimientos como:

- El *emblema*, estudiado por Ducrot y Todorov como la «asociación metonímica de un determinado objeto o lugar con un personaje» (*ibid.*).
- La *transfiguración*, consistente en la metamorfosis de un personaje cuyas cualidades se ven afectadas en dicho proceso. Esta técnica, que puede servir para incluir en la narración el tema del «doble», puede ser de varios tipos: fusión en un solo individuo de dos diferentes; fisión de un individuo en dos entes; y la metamorfosis (conversión, reversible o no) del personaje en dos o más, ya sean humanos o inhumanos.
- La *animalización* o *humanización*, basadas en la «atribución a un determinado ente ficcional de determinados rasgos caracteriológicos y actuacionales propios de otra clase de seres» (*ibid.*).

La caracterización influye además en clasificaciones de los personajes. Un ejemplo de ello es la distinción ideada por Forster entre *flat & round characters* o personajes planos y redondeados, siendo los primeros individuos esquemáticos y previsibles frente a los segundos, más complejos y cuya capacidad de sorprender al lector es mayor (*ibid.*, 171).

Para constituir la identidad de los personajes no hemos de olvidar el concepto de *rasgo*, es decir, aquellos elementos que configuran la caracterización del personaje. Barthes entendía estos rasgos como «una combinación de semas regulados por distintos códigos» (*ibid.*, 172), y Chatman toma esta idea con la intención de unir los avances psicológicos al progreso narrativo de la obra. De esta manera, la descripción del personaje se elabora con el propio avance de la trama.

De este concepto de rasgo emana una nueva clasificación de personajes, divisibles en dos tipos: *personajes sinónimos*, es decir, contruidos mediante los mismos ejes semánticos, y *personajes borrados* o *erased characters*, aquellos que se muestran como «entes humanos individuales» pero que después son suprimidos «para ser mostrados únicamente como una creación del novelista» (*ibid.*, 173).

Por otro lado, el *tipo* es aquel elemento incluido en el personaje para fijar su pertenencia a un determinado grupo humano. El tipo puede ser un arquetipo (el gracioso, el avaro, el traidor), un modelo afianzado en la tradición literaria (el *miles gloriosus* de Plauto) o una figura narrativa relacionada con el folclore.

En la identificación del personaje también juega un papel de importancia *el discurso que emplee*, es decir, «la capacidad narrativa de reproducir los pensamientos y palabras de este [el personaje] de una forma –más o menos– autónoma o regida, directa o indirecta» (*ibid.*, 175). En este sentido, es de notable importancia el *idiolecto*, esto es, la modalidad discursiva por la que se decanta cada personaje. Ahora bien, hemos de tener en cuenta –como nos recuerda Todorov–, que la palabra de los personajes no

puede ser tomada como una verdad absoluta: pueden ser verdad o mentira, como en el discurso cotidiano. La línea entre lo cierto y lo falso se vuelve más compleja de mantener en el caso de enfrentarnos a un narrador-personaje, ya que, como narrador, su discurso no puede ser sometido a una prueba de verdad, pero, como acabamos de decir, no ocurre lo mismo con su faceta de personaje (TODOROV, 1980: 60).

El *diálogo* está relacionado de manera estrecha con la escena; así, si el diálogo es libre y está desprovisto del control del narrador, nos estaremos refiriendo a un *diálogo puro*, mientras que si las palabras del personaje se encuentran en mayor o menor medida en manos del narrador, será un *diálogo narrativizado* (VALLES, 2008: 175).

3 ANÁLISIS: LOS PERSONAJES EN *CANCIÓN DE HIELO Y FUEGO*

Hemos acabado de exponer toda la teoría que necesitamos para embarcarnos en el análisis profundo de los personajes de *Canción de hielo y fuego*, pero, como habíamos citado anteriormente en palabras de Todorov, aún nos queda una última cosa por hacer. Porque ¿cómo podríamos analizar estos personajes sin tener idea del mundo en el que viven y mueren?

A continuación ofreceremos una serie de líneas generales que ayudarán a entender Poniente (*Westeros*) y sus habitantes, así como el argumento y la miríada de tramas que, como una tela de araña, se extienden por las páginas de la citada *pentalogía*.

3.1 SE ACERCA EL INVIERNO

El Trono de Hierro está forjado con los cientos de espadas de los enemigos caídos de los Targaryen, la dinastía real que gobierna los Siete Reinos desde Desembarco del Rey, la capital. Cada uno de esos reinos es regentado por un Guardián, que a la vez es el cabeza de una familia en particular. Sin embargo, el orden se ve alterado cuando el príncipe Targaryen secuestra a Lyanna, que forma parte de la familia Stark –Guardianes del Norte–, y su padre y su hermano deciden marchar a la capital para exigir su liberación. Allí, el Rey Aerys II Targaryen *el Loco* rechaza sus demandas y los ejecuta en la misma sala del trono (MARTIN, 2002; SANDQVIST, 2012: 10).

Robert Baratheon, prometido de Lyanna y amigo de los Stark, decide rebelarse entonces contra el Trono de Hierro. La guerra estalla, provocando el enfrentamiento entre las familias feudales que anteriormente habían sido aliadas para lograr el poder o defenderlo; cada uno se posiciona donde más le conviene. Finalmente, y gracias a la traición de los Lannister –cuyo hijo predilecto, miembro de la Guardia Real, asesinó al mismo rey–, la coalición de los Stark-Baratheon toma la capital y el conflicto acaba con la muerte sangrienta del resto de la familia real; de todos ellos, salvo dos: Viserys y

Daenerys Targaryen lograron escapar en el último momento sin que nadie lo supiera (*ibid.*).

El mundo de *Canción de hielo y fuego* está configurado sobre la base de las directrices del sistema feudal que se desarrolló en nuestra Europa medieval, pero instalado en las tierras de Poniente (SANDQVIST, 2012: 10). La Rebelión de Robert *el Usurpador*, que acabamos de narrar, es el contexto en el que se sitúan los personajes esenciales de la obra.

Años después de dicho conflicto, el rey Robert Baratheon viaja acompañado de toda su familia –formada mediante un matrimonio de conveniencia con Cersei Lannister– a Invernalía, donde lo espera su amigo Eddard «Ned» Stark junto con su propia esposa y descendientes (MARTIN, 2002). Pero no se trata de una visita de placer: el rey propone al líder de los Stark que viaje con él a Desembarco del Rey para convertirse en su mano derecha, en la Mano del Rey, tras la muerte de Jon Arryn. Pero Ned no está seguro, pues es buen conocedor del nido de víboras que es la capital, donde tendría que encontrarse con el resto de miembros de la corte real: Varys, el eunuco Consejero de los Rumores; Petyr Baelish *Meñique*, quien posee varios prostíbulos en la ciudad y ostenta el cargo de Consejero de la Moneda; y, entre otros, el Gran Maestre Pycelle, cuya lealtad resulta como una sombra que se extiende más hacia los Lannister que hacia la figura del propio rey (*ibid.*).

Pero los problemas de Ned Stark no son tan solo los ladinos consejeros del rey. Durante la visita del rey en Invernalía, un cuervo llega con un mensaje de Lysa Arryn, hermana de su esposa Catelyn, en el que acusa a los Lannister del asesinato de su marido Jon Arryn, anterior Mano del Rey⁶. Entonces, Ned Stark no tiene más remedio que obedecer las órdenes del Rey y marchar con él al sur, acompañado por sus dos hijas, Sansa y Arya (MARTIN, 2002).

Quizá el lema de la casa Stark, «SE ACERCA EL INVIERNO» (*Winter is coming*), sea un claro prelude de lo que ocurre al norte, a kilómetros de Invernalía. Allí se alza el Muro, una construcción formada por centenares de bloques de hielo de decenas de metros de alto que separan las tierras del Rey de aquellas denominadas como Más Allá del Muro. El emplazamiento defensivo está custodiado por la Guardia de la Noche, una orden militar en decadencia que debe defender el Muro de los salvajes y quizá de algo más (MARTIN, 2002). Los Otros, criaturas de la noche que hasta hacía poco vivían tan solo en los cuentos para niños, parecen haber regresado mientras los señores de los Siete Reinos están entretenidos con sus rencillas políticas. Al Muro marcha Jon Nieve,

⁶ «During the King's visit at Winterfell, conflicts start to arouse when Lysa Arryn, Catelyn Stark's sister, secretly accuses the Lannisters of the murder of her husband Jon Arryn. Ned has no choice but to follow King Robert when he decides that it is time for them to leave for the south, but the mistrust of the Lannisters follows him» (SANDQVIST, 2012; 11)

bastardo de Ned Stark, para enrolarse en la Guardia de la Noche y seguir los pasos de su tío Benjen.

A kilómetros de distancia del Muro y de los Siete Reinos, al otro lado del mar, se encuentran ocultos y protegidos por un rico mercader los herederos perdidos del Trono de Hierro; Daenerys y Viserys Targaryen buscan la forma de conseguir un ejército y una flota para cruzar el Mar Angosto y desembarcar en las costas del Rey Robert. Pero, pese a conseguir un matrimonio entre su hermana y un salvaje señor de los caballos –el *dothraki* Khal Drogo–, Viserys ve frustrados todos sus intentos por recuperar el trono de su familia, y, tras su muerte, Daenerys se convierte en la única heredera Targaryen con vida (*ibid.*).

3.2 *PONIENSIS*: LOS HABITANTES DEL MUNDO DE MARTIN

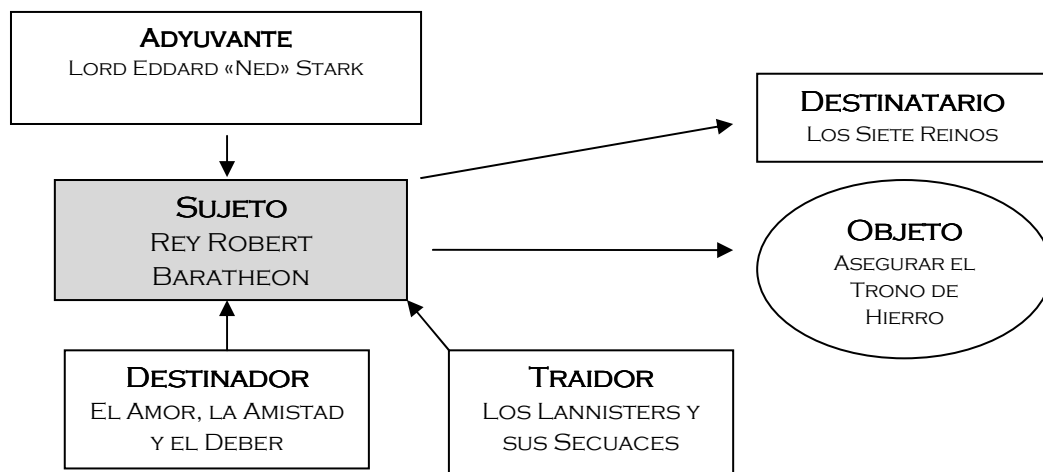
Mas no podemos olvidar que las piezas que constituyen el universo de *Canción de hielo y fuego* no son tan solo los acontecimientos que hemos mencionado anteriormente, sino las decisiones que tomaron, toman y tomarán los personajes que conforman dicha realidad. Apenas hemos esbozado con ligeras pinceladas el concepto de un mundo en el que las estaciones climatológicas pueden durar años –inviernos de más de cinco años, niños que nacen y mueren conociendo tan solo el verano...–, ya que es imposible comparar el Poniente del primer volumen de la colección (*Juego de Tronos*) con la situación expuesta en el último publicado, *Danza de Dragones*.

En nuestro análisis nos ha sido imposible incluir a todos los personajes «de peso» que aparecen en el libro. Para ello, necesitaríamos el doble o el triple de espacio en el que desarrollarlos; por ello, hemos escogido a los más representativos, todos ellos *primarios*, tratando de abarcar todas las líneas argumentales que componen la compleja red narrativa de la obra, así como de incluir a aquellos que expongan con más claridad y evidencia los conceptos teóricos expuestos con anterioridad.

3.3 REY ROBERT BARATHEON, UN HÉROE VENIDO A MENOS

Robert Baratheon, más conocido como *el Usurpador*. Su muerte se torna violenta y sangrienta, aunque también satírica, confusa y –en especial para Ned Stark–, totalmente fuera de lugar. El fallecimiento del rey deja en un muy mal lugar a su amigo y Mano, que recibe de pronto todo el peso del gobierno y la responsabilidad de gestionar el conflicto que está a punto de estallar entre su familia y los Lannister (MARTIN, 2002). Esa misma muerte es el motivo que desencadenaría todos los sucesos que habrían de venir después, ya que, de seguir con vida, tal vez ninguno de ellos habría tenido lugar. De ahí su relevancia, tanto narrativa como en este mismo análisis.

Por su utilidad, complejidad y desarrollo, nos serviremos –ahora y en adelante– del esquema actancial de Greimas que empleamos anteriormente para exponer los valores funcionales de los personajes. Situando a Robert Baratheon como eje esquemático, podemos distinguir los siguientes actantes:



La posición de *actor* puede definirse en relación a una serie de acontecimientos. Así, recordamos que la Rebelión de Robert se desencadenó por el amor que este profesaba a la hermana de su mejor amigo, Lyanna Stark. Después, cuando entró en la capital con su maza y su caballo, triunfante (MARTIN, 2002), todo pareció desvanecerse como una noche de borrachera y celebración. Para asegurar el control de los Siete Reinos debió desposarse con una mujer a la que no amaba –Cersei Lannister–, aún con el recuerdo de la difunta Lyanna, y todo para que el reinado de terror de los Targaryen no regresara a los Siete Reinos. Su muerte, a manos de un jabalí furioso aprovechando que el rey –en un exceso de alcohol y veneno– había bebido de más durante su cacería, fue planeada con sutileza y durante largo tiempo por su esposa Cersei. Al final resultó que el enemigo más peligroso de Robert no estaba en el campo de batalla, sino en su propia cama.

Si buscamos palabras o gestos, no podemos más que ofrecer la primera de sus líneas dialogales a su llegada al hogar de su mejor amigo:

—¡Ned! ¡Cómo me alegro de verte! ¡Sigues igual, no sonrías ni aunque te maten! —El Rey lo examinó de pies a cabeza y soltó una carcajada—. ¡No has cambiado nada! (MARTIN, 2002: I 48).

En cuanto a la *figura* que determina al personaje de Robert, podríamos tomar la de ‘el rey’, o incluso la de ‘el rey borracho’ si consideramos importante dicha característica. Ebrio o no, el monarca pertenece a la categoría de personajes primarios debido al peso narrativo que soporta y que mencionábamos en la página anterior. Ahora bien, la distinción entre héroe y antihéroe no es tan sencilla. Si consideramos al Robert Baratheon de las historias, al Usurpador, tendremos al *héroe* valiente, apuesto y dotado de una fuerza

espectacular, capaz de aplastar a cualquiera. Sin embargo, hemos de ceñirnos al que aparece en la acción narrativa: gordo, borracho y malhablado; cansado de gobernar, sediento de vino y mujeres; incapaz de abrocharse siquiera la coraza o de sujetar la maza que tanto lo distinguía en su juventud (*ibid.*). Sin duda, encaja más con la distinción de *antihéroe*, como sujeto en conflicto con el mundo —que desatiende a su esposa, a su reino y a su familia— y que merece la exaltación propia tan solo de un *héroe venido a menos*.

La identidad de Robert Baratheon como *personaje* ya la hemos esbozado en nuestro análisis, aunque ahora la concretaremos. Aprovechando la anterior mención de su primera línea de diálogo, ofrecemos la *heterocaracterización directa* que encontramos desde el punto de vista de Ned Stark:

[Tras recordar la descripción de la juventud de Robert] En aquellos tiempos, el olor del cuero y la sangre lo envolvía como un perfume. Ahora era el perfume lo que lo envolvía como un perfume, y tenía una circunferencia tan excepcional como su estatura. [...] Desde aquella noche en que estuvieron juntos ante la fortaleza vencida, [...] el Rey había engordado al menos cuatro arrobas. Lucía una barba negra y tan basta como el alambre, que por lo menos servía para ocultar la papada y los temblorosos mofletes del Rey, pero nada podía disimular la barriga ni las bolsas oscuras bajo los ojos. Pero ahora Robert era el Rey de Ned, y no sólo un amigo. No podía decirle aquello (MARTIN, 2002: I 48-49).

Pese a todo, a lo largo del relato y con cada una de las intervenciones del rey se añaden a su descripción nuevos detalles —físicos o psicomorales—, lo que podría degenerar en una *caracterización indirecta*.

Por último, hemos de prestar atención al *idiolecto* empleado por el rey en sus líneas dialogales: descuidado, coloquial, poco o nada elegante; nada propio de un rey. Es directo, claro y sincero; cercano, tal vez. Como prueba de ello, ofrecemos una nueva línea de diálogo entre él y su amigo Eddard:

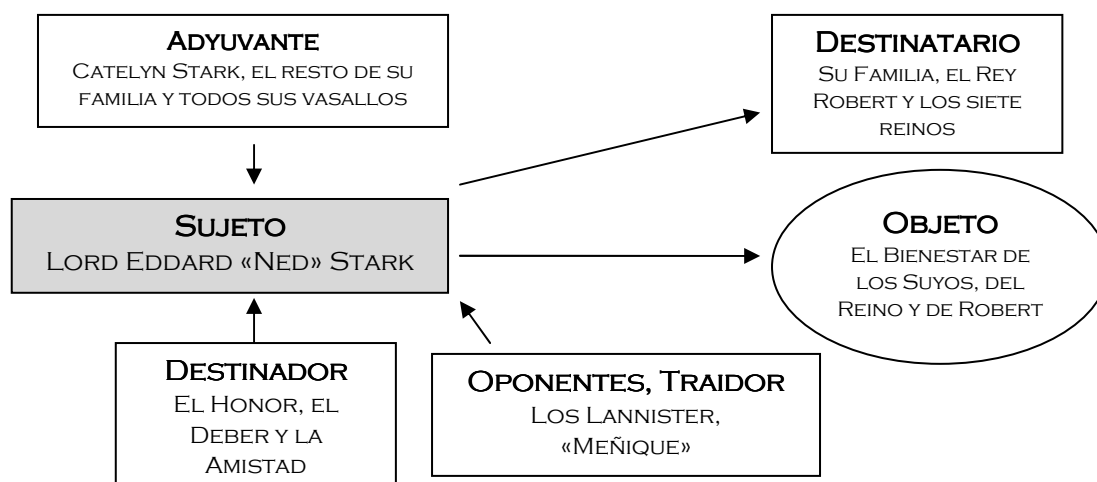
—[...] ¡Y las mujeres, Ned! —exclamó, con los ojos chispeantes—. Te juro que parece que, con el calor, las mujeres se olvidan del recato. Nadan desnudas en el río, justo ante los muros del castillo. En las calles hace demasiado calor para la ropa de lana o piel, así que van por ahí con esos vestiditos cortos, de seda si tienen dinero y de algodón si no, pero qué más da, en cuanto empiezan a sudar, el tejido se les pega a la piel y es como si fueran desnudas. —El Rey se rio con ganas (MARTIN, 2002: I 50).

Pero si el rey Robert posee la corona de los Siete Reinos no es solo por su intervención militar, sino también debido a la actuación de dos importantes personajes más: su amigo Lord Eddard Stark, y *el Matarreyes*, Ser Jaime Lannister, a quienes analizaremos en las siguientes páginas.

3.4 LORD EDDARD «NED» STARK, EL LOBO DEL NORTE

Tras la Rebelión de Robert, Ned Stark regresó con los suyos al Norte, a su castillo de Invernalía, para regentarlo como Guardián del Norte después de la muerte de su padre y de su hermano mayor a manos del Rey Loco. Pero el gobierno del Norte, que le habría correspondido a su hermano Brandon de no haber fallecido, no fue lo único que recibió como único heredero de la familia del lobo huargo, emblema de los Stark; también tuvo que hacerse cargo del enlace matrimonial que se había formalizado entre su hermano y la hija de los Tully, los señores de las Tierras de los Ríos. Así, se vio casado con Catelyn Tully, a quien tan solo había conocido como la prometida de su hermano, y quien debía ahora darle hijos y acompañarle en el gobierno del Norte.

Como hicimos anteriormente con su buen amigo Robert, podemos identificar los siguientes actantes con Lord Stark como eje:



Lo que impulsa a Ned Stark a aceptar el cargo de Mano del Rey es el honor y la amistad que la figura del monarca le profesan, así como el sentimiento de lograr la justicia en los Siete Reinos. Para ello, la tarea de Ned –como *actor*– no es sencilla: descubrir por qué la muerte de Jon Arryn –la anterior Mano del Rey– está sumida en el misterio y, a la vez, enfrentarse a los peligrosos Lannister en la capital.

Preocupado por la justicia y ansioso por descubrir al asesino de Jon Arryn, se topa con la verdad acerca de los hijos del rey, todos rubios como Lannisters, todos rubios como leones, el blasón de dicha casa feudal. Así, cabe identificar la *figura* de Lord Stark como la de ‘el justo’, pues, pese a saber el peligro que corría en la capital, decide permanecer allí y tratar de enfrentarse a la verdad. Dicha figura lo condiciona entre los personajes primarios como *héroe*, y ya desde el comienzo notamos cómo se plantea su presencia desde un punto de vista *heroicocéntrico* a ojos de su hijo pequeño, Bran. Es él mismo quien lleva a cabo la *heterocaracterización directa* de su padre como *personaje*:

El padre de Bran se erguía solemne a lomos de su caballo, con el largo pelo castaño agitado por el viento. Llevaba la barba muy corta, salpicada de canas, que le hacían aparentar más años de los treinta y cinco que tenía. Aquel día tenía una expresión adusta y no se parecía en nada al hombre que por las noches se sentaba junto al fuego y hablaba con voz suave de la edad de los héroes y los hijos del bosque. Bran pensó que se había quitado la cara de padre y que se había puesto la de Lord Stark de Invernalía (MARTIN, 2002: I 23).

Sin apartarnos demasiado de esta cita, centramos nuestra atención en la frase que hemos subrayado. Las palabras del pequeño Bran nos pueden servir como introducción, en la narración del tema del «doble», con una *transfiguración*, por así decirlo, «figurada» de cómo el personaje de Eddard Stark debe actuar en ocasiones como Guardián del Norte –en la ejecución de aquel proscrito– o como padre y esposo al encontrarse con su familia.

Como sucedía anteriormente con Robert Baratheon –y como suele ocurrir de manera común con el resto de personajes–, los rasgos de la *psiquis* de Ned se ven descritos más adelante mediante sus acciones, decisiones y/o pensamientos, consiguiendo de igual modo una *caracterización indirecta*.

El *idiolecto* de Ned está imbuido de la gran solemnidad y profundidad que pueden adoptar sus palabras. Estas son las que le dirige a su hijo Bran para explicarle el ajusticiamiento, llevado a cabo por él mismo, de un desertor de la Guardia de la Noche:

—[...] Pero nuestras costumbres son las antiguas. La sangre de los primeros hombres corre todavía por las venas de los Stark, y creemos que el hombre que dicta la sentencia debe blandir la espada. Si le vas a quitar la vida a un hombre, tienes un deber para con él, y es mirarlo a los ojos y escuchar sus últimas palabras. Si no soportas eso, quizá es que ese hombre no merece morir (MARTIN, 2002: I 26).

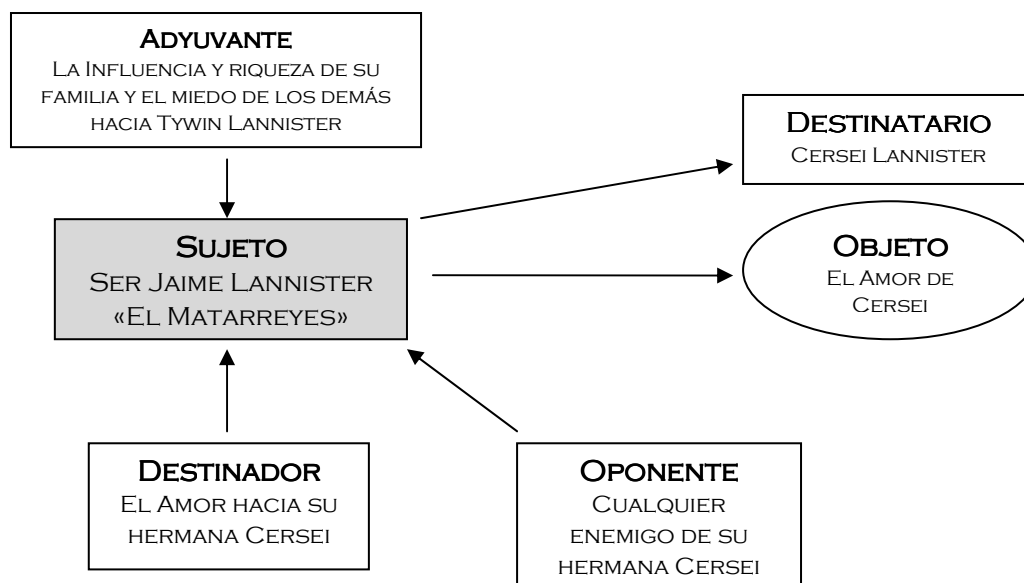
Ned Stark fue el primero en llegar hasta el Trono de Hierro, puesto que Robert Baratheon se encontraba acabando con las huestes del príncipe Rhaegar Targaryen en las Tierras de los Ríos (*ibid.*). Allí, sentado y esperándolo en la amorfa estructura de hierro, lo esperaba Jaime Lannister, el *Matarreyes*.

3.4 JAIME LANNISTER, EL TODO POR CERSEI

Los Lannister son una de las familias más temidas de todo Poniente. Su lema «¡Oye mi rugido!» se ha visto sustituido paulatinamente por la frase que siempre utilizan, mucho más conocida por sus enemigos: «Un Lannister siempre paga sus deudas» (*ibid.*). Jaime es el hijo mayor de Lord Tywin Lannister, Guardián del Oeste que ejerció como Mano del Rey del último monarca Targaryen. Pero la condición de Jaime como

heredero de las riquezas de su padre queda en tela de juicio cuando decide unirse a la Guardia Real, cuyos votos le impiden recibir el legado de Tywin. Como veremos más adelante, el gran amor que Jaime profesa a su hermana melliza, Cersei, justifica la gran mayoría de sus actos.

En base a sus papeles funcionales, podemos concebir al *Matarreyes* de la siguiente manera como eje actancial:



Jaime Lannister acabó con el legado del terror del Rey Loco Targaryen; no necesitó grandes ejércitos ni victorias épicas, sino tan solo apuñalar por la espalda al viejo que condenaba a arder en fuego *valyrio* a todos los que lo contrariasen (*ibid.*). Como *actor*, el hijo mayor de Lord Tywin se mueve por y para su hermana; no es su esclavo –aunque tal vez sí su marioneta–, sino su amante. Cuando el pequeño hijo de los Stark los descubrió, a él y a su hermana, en pleno acto sexual, Jaime no dudó un instante en arrojar a Bran por la ventana de la Torre Rota de Invernalía.

—Qué cosas hago por amor —dijo con desprecio el hombre, mirando a la mujer.
Dio un empujón a Bran (MARTIN, 2002: 190).

Lo único que le importa al *personaje* Jaime es Cersei, y está dispuesto a lo que sea por ella. Desde pequeños comparten el físico y el corazón, pues ambos se aman, hasta que después empezaron también a compartir sus cuerpos (*ibid.*). La locura e irreflexión del amante se entremezclan en muchas ocasiones con la valentía y habilidad con la espada del guerrero joven, experimentado y superior, provocando en él una ausencia de miedo o respeto por la figura de Lord Stark o incluso por la del rey, lo que perfila la *figura* que lo caracteriza como ‘el inconsciente’. Así lo podemos atisbar en la siguiente escena:

—Tú nunca piensas. Si el niño despierta y le dice a su padre lo que vio... [—le dijo Cersei].

—Sí, sí, sí... —La había hecho sentarse en su regazo—. Si despierta, diremos que estaba soñando o que es un mentiroso, y en el peor de los casos, mataré a Ned Stark.

—¿Y qué crees que haría Robert?

—Que Robert haga lo que quiera. Si es necesario, iré a la guerra contra él. Los bardos la cantarán como «La guerra por el coño de Cersei».

—Suéltame, Jaime. —Enojada, se debatió para ponerse en pie.

En lugar de soltarla, la había besado (MARTIN, 2005: I 38).

En cuanto a su *heterocaracterización* como personaje, la encontramos de modo *directo* en el primer volumen desde el punto de vista del bastardo de Lord Eddard, Jon Nieve:

[...] Ser Jaime Lannister era hermano mellizo de la reina Cersei: alto, rubio, con ojos verdes deslumbrantes y una sonrisa que cortaba como un cuchillo. Iba vestido con ropas de seda escarlata, botas altas negras y capa negra de raso. En el pecho de la túnica se veía el león rugiente de su Casa, bordado en hilo de oro. Lo llamaban el *León de Lannister* cuando estaba presente, y *Matarreyes*, a sus espaldas (MARTIN, 2002: I 59).

Como hemos subrayado en la anterior cita, observamos que en la caracterización ha participado un proceso de *cosificación*, mediante el que el autor enlaza el valor de un objeto con un rasgo del personaje (VALLES, 2008). Más adelante comprobaremos que la moralidad de Jaime Lannister se ve desarrollada de manera *indirecta* a lo largo del relato y, con mucha más relevancia, a partir de *Tormenta de Espadas*.

Por último, en cuanto al *idiolecto* del Matarreyes cabe destacar su uso casi constante de recursos como la ironía o el sarcasmo, que podemos encontrar en la gran mayoría de sus líneas dialogales; entre ellas, podemos destacar —además de las previamente citadas— la siguiente:

—[...] Busco a mi hermano. Os acordáis de mi hermano, ¿verdad, Lord Stark? Estuvo con nosotros en Invernalía, no sé si caéis. Pelo rubio, ojos desemparejados, lengua afilada... Un tipo bajito... (MARTIN, 2002: II 371).

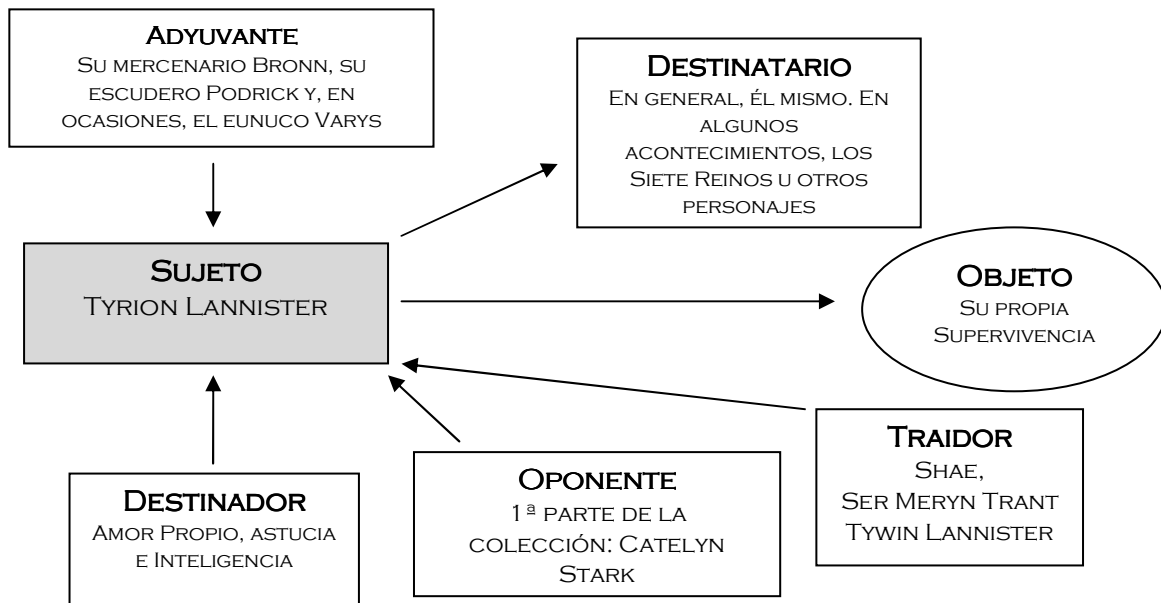
En esta última cita, Jaime había acudido en busca de Lord Eddard para que este respondiera ante el secuestro de su hermano menor, Tyrion. El más pequeño de los Lannister es el próximo personaje que analizaremos.

Tyrion Lannister, el lenguaraz de Martin

Los dioses no beneficiaron en absoluto a Tyrion. Además de provocar con su nacimiento la muerte de su madre, nació deforme, enano y nada agraciado. Su padre, Lord Tywin, trata de mirarlo lo menos posible, y si le perdonó la vida fue por llevar su

sangre (MARTIN, 2005). Pero como el propio Tyrion ha reconocido más de una vez, lo que los dioses sí le entregaron fue inteligencia (*Ibid.*).

Las directrices funcionales de Tyrion Lannister como actante son las siguientes:



A Tyrion Lannister no tardan en *cargarle el muerto* cuando Bran cae desde la torre en Invernalía y su madre, Catelyn, sufre el ataque de un individuo desconocido que trata de finalizar de una vez por todas con la muerte de su hijo. El puñal que llevaba era del pequeño Tyrion; una lástima para él que lo hubiera extraviado en el momento más inadecuado (MARTIN, 2002). Inteligente y astuto, el *actor* Tyrion busca siempre sobreponerse a los obstáculos que, uno tras otro, se va encontrando desde que Catelyn Stark lo capturara y lo llevara hasta el Nido de Águilas para ser juzgado. Una vez allí, el enano Lannister, utilizando el valor del oro familiar y el de su inteligencia nata, consigue ganar el juicio por combate con la ayuda del mercenario Bronn y escapar de las zarpas de la Stark (*ibid.*).

Conforme avanzan los acontecimientos, Tyrion Lannister no solo lucha por Tyrion Lannister, sino que no le queda más remedio que pelear también por la supervivencia de los demás, como ocurre en el asedio a la capital cuando, ante la escapada del Rey Joffrey, debe tomar el mando de la guarnición y enfrentar al veterano Stannis Baratheon. Hasta entonces, Tyrion alterna la lucha por su vida con los ratos junto a su amiga (y prostituta) Shae y su mercenario y guardaespaldas Bronn (*ibid.*). La *figura* que lo marca es la de ‘el listo’, aunque podríamos escoger otras como ‘el feo’ y ‘el enano’.

Este astuto personaje hemos de asignarlo a la categoría de los primarios, aunque cabría la posibilidad de denominarlo *antihéroe* debido a la ausencia de cualidades heroicas y, además, a la presencia de las contrarias (bebedor, malhablado, putero). De la

misma forma, y más adelante en la acción, incluso podríamos encontrar en él trazos de *héroe* al defender Desembarco del Rey del asedio al que la sometió el hermano del fallecido Robert Baratheon (MARTIN, 2003), saliendo de las murallas de la ciudad y enfrentando al enemigo en campo abierto, lo que casi le cuesta la vida.

Como sucediera con anterioridad, es un episodio de Jon Nieve en el que encontramos la *heterocaracterización directa* del pequeño león como *personaje*:

[...] Tyrion Lannister era el más joven de los hijos de Lord Tywin, y con mucho, el más feo. Los dioses habían negado a Tyrion todas las gracias que derramaron sobre Cersei y Jaime. Era enano; medía la mitad que su hermano y le costaba seguir su ritmo con aquellas piernas atrofiadas. Tenía la cabeza demasiado grande en proporción al cuerpo, y los rasgos deformes, aplastados, bajo un ceño inmenso. Un ojo verde y otro negro lo escudriñaban todo bajo una mata de pelo lacio tan rubio que parecía blanco (MARTIN, 2002: I 60).

La caracterización directa de Tyrion no termina con este párrafo, sino que se prolonga a lo largo del relato. Así, hemos de tener en cuenta los dos procesos de *aptronymia* que se relacionan con el personaje. En ninguno de los dos casos podríamos referirnos a una *aptronymia* completa, puesto que el nombre original del personaje no desaparece, sino que se ve sustituido en ocasiones por uno que sí se amolda a una de sus facetas, en este caso, la física. Así, encontramos el primero de ellos en los salvajes que Tyrion logra contratar a su servicio en las montañas del Valle y que lo llevan sano y salvo hasta el campamento militar de su padre (*ibid.*). Así decía una de los jefes tribales a Tywin Lannister cuando este les ofreció servir en su ejército:

—Cabalgaremos contigo, señor del león —dijo Chella, hija de Cheyk—. Pero tu hijo Mediohombre debe venir con nosotros. Ha comprado con promesas el aire que respira. Hasta que tengamos el acero que nos ha prometido, su vida nos pertenece.
Lord Tywin clavó en su hijo aquellos ojos con destellos dorados.
—Qué bien —dijo Tyrion con una sonrisa resignada (MARTIN, 2002: II 227).

Además de *Mediohombre*, y también referido a su estatura, encontramos la otra *aptronymia*, más general puesto que la emplean un mayor número de personajes a lo largo de la trama. De hecho, el propio Tyrion la ha llegado a aceptar y a incluir en su presentación:

—Soy Tyrion de la Casa Lannister —dijo Tyrion inclinando la cabeza hacia un lado—. Los hombres me llaman el Gnomo (Martin, 2002 II: 285).

Como sucede con los demás, su moralidad se desarrolla conforme avanza la trama, volviéndose cada vez más compleja y desdibujándose con dificultad. Al igual que su hermano Jaime, Tyrion emplea un eficaz *discurso* en el que incluye su sentido sarcástico y humorístico, más ácido si cabe que el de su hermano mayor:

—[En el juicio improvisado en el Nido de Águilas, habla Lysa Arryn, hermana de Catelyn Stark] Es Tyrion el Gnomo, de la Casa Lannister, el que mató a tu padre. [...] ¡Él mató a la Mano del Rey!

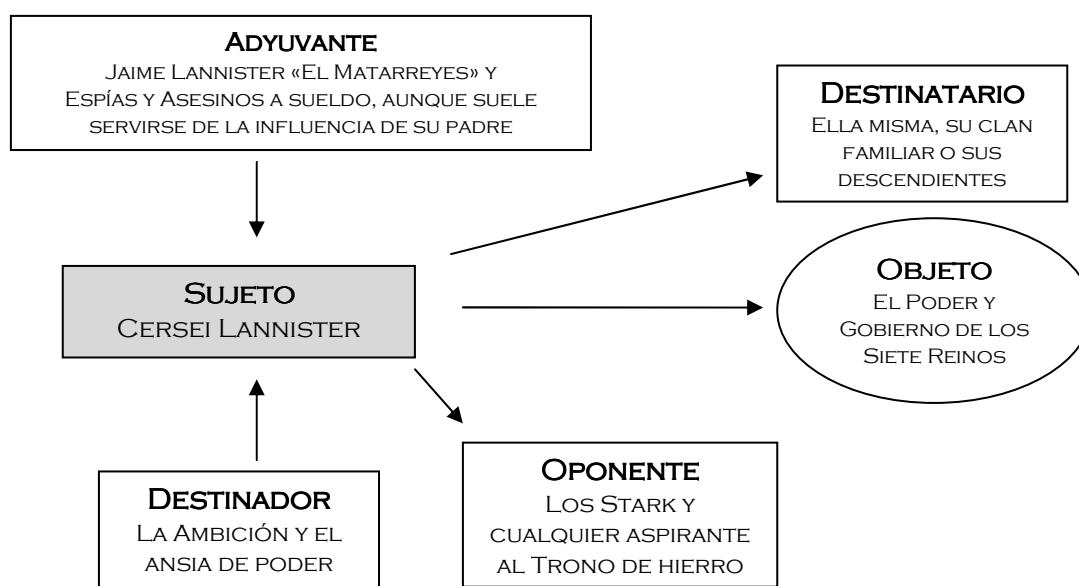
—Vaya, ¿a él también lo maté yo? —bromeó Tyrion como un idiota—. [...] Pues qué ocupado he estado últimamente. [...] ¿De dónde habré sacado tiempo para matar a tanta gente? (MARTIN, 2002: II 36).

Pero a Tyrion no tardarían en quitársele las ganas de bromear: un intento de asesinato por parte de su hermana, descubrir la traición de su padre... (MARTIN, 2002, 2005). Su hermana, Cersei Lannister, resulta de una complejidad más enrevesada que la de su hermano mellizo, aunque, debido a que comparte ciertos valores con Catelyn Stark, a continuación procederemos a analizarlas en conjunto.

3.5 CERSEI LANNISTER Y CATELYN STARK: AMOR DE MADRE

Después de la rebelión de Robert, tanto Cersei como Catelyn tuvieron que afrontar sus respectivos matrimonios de conveniencia para que sus familias conservaran su hegemonía en los Siete Reinos. Los clanes a los que ambas pertenecían salieron claramente beneficiados: los Lannister consiguieron un enlace matrimonial con el nuevo rey del Trono de Hierro, y los Tully, señores de las Tierras de los Ríos, mediante la unión con el inesperado heredero del Norte vieron reforzada su posición estratégica.

Pese a que estos dos personajes poseen muchos elementos en común, analizaremos por separado sus papeles funcionales como actantes. En primer lugar definiremos a Cersei Lannister de la siguiente manera:

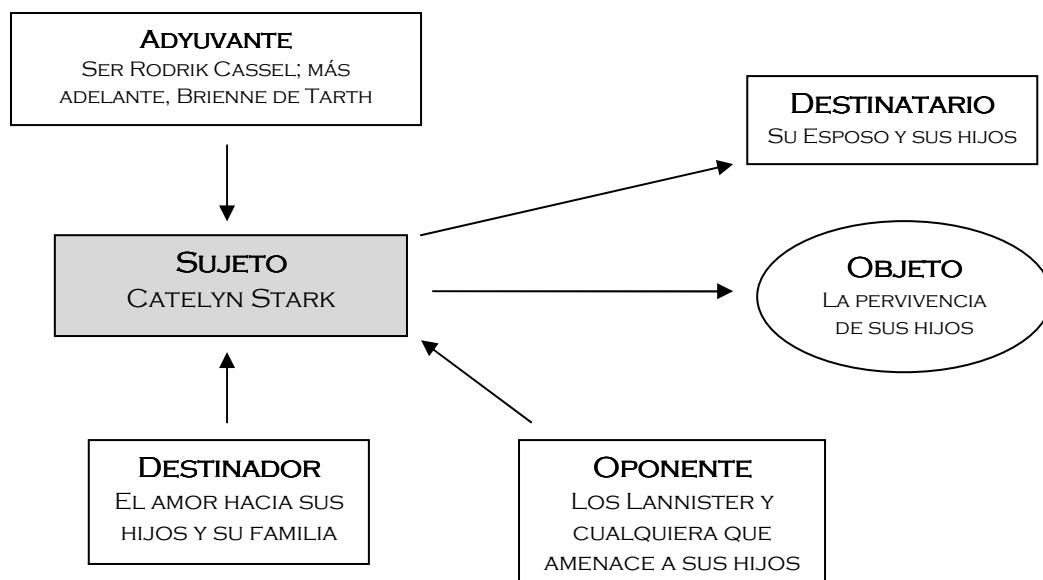


Debemos avanzar hasta la cuarta entrega de la colección, *Festín de Cuervos*, para encontrar un ejemplo evidente del ansia de poder de Cersei, pero, aun así, estas muestras de ambición por sostener las riendas del reino se repiten a lo largo de la obra. Sin embargo, ya en el primer capítulo donde se estrena la focalización interna de su personaje podemos ver, desde la primera página, su apego al poder:

Soñaba que estaba sentada en el Trono de Hierro, por encima de todos.

Abajo, los cortesanos eran ratones de mil colores. Los grandes señores y las damas orgullosas se arrodillaban ante ella. Valientes caballeros jóvenes ponían las espadas a sus pies y le suplicaban llevar sus prendas, y la Reina les sonreía desde arriba (MARTIN, 2007: I 66).

Sin ahondar demasiado en su personaje, planteemos también los valores funcionales de Catelyn Stark como *actante*:



Catelyn Stark es la representación humana de la loba que protege a sus crías. No importa cuál sea el peligro, ni lo que ella tenga que hacer para evitarlo: protegerá a sus hijos aunque le cueste la propia vida. Y así lo demostró cuando un individuo, aprovechando el caos del incendio de la biblioteca en Invernalía, trató de acabar con la vida del inconsciente Bran:

Corrió hacia la ventana para pedir ayuda a gritos, pero aquel hombre era más veloz de lo que había supuesto. [...] Catelyn agarró la hoja con las dos manos y tiró con todas sus fuerzas para apartársela del cuello. [...] Tenía los dedos resbaladizos por la sangre, pero no soltó el puñal. [...] Ella giró la cabeza hacia un lado y sus dientes encontraron carne. [...] El sabor de la sangre le llenó la boca (MARTIN, 2002: I 135).

Mientras que la *figura* de Cersei podría ser la de ‘la ambiciosa’, la de Catelyn encajaría más con el significado de ‘la madre protectora’. Ambas tienen hijos, y ambas luchan por su seguridad, pero para la primera esa lucha tiene unas connotaciones y un destino muy distinto que para la Stark. El peso de ambas en la narración es lo suficientemente consistente como para ocupar un nuevo lugar entre los personajes *primarios*. Pese a ello, Catelyn posee sus propios capítulos desde el primer volumen, mientras que para conocer aún mejor el interior de Cersei tendremos que esperar a *Festín de Cuervos*.

Si hemos incluido a estos personajes –y de forma dual– en nuestro análisis, es por las relaciones que pueden establecerse entre ambos, a los que reconocemos como *personajes sinónimos*. Cersei es madre de los hijos que han nacido del incesto con su hermano Jaime, mientras que Catelyn lo es de los vástagos de Ned Stark. Ambas los acompañan y los asesoran, los protegen y los quieren (*ibid.*).

«Mi hijo lleva un ejército a la guerra», pensó sin terminar de creérselo. Tenía miedo por él y por Invernalía, pero no podía negar que también sentía cierto orgullo. Hacía un año, Robb era un niño. ¿Qué sería en aquel momento?

[...]

Uno a uno, los señores quedaron en silencio, y Robb alzó la mirada.

—¿Madre? —dijo, con la voz entrecortada por la emoción—.

Catelyn deseaba con todas sus fuerzas correr hacia él, besarle la frente, rodearlo con sus brazos y estrecharlo muy fuertemente para que no le pasara nada malo... pero no se atrevió a hacerlo delante de sus hombres. Su hijo estaba actuando como un adulto, y no se lo podía arrebatar (MARTIN, 2002: II 208-209).

Frente al calor y al desprendimiento que irradian los sentimientos de Catelyn, destaca, por su lado, el amor opresivo y egoísta de Cersei que, de forma paralela, tanto contrasta con el resto de sus cualidades. En pleno asedio de la capital, la Reina regente decide ordenar la retirada de su hijo antes de que la batalla se decante por un bando u otro, sin importar el efecto que podría causar la retirada del Rey en la moral de los defensores:

[...] Osney Kettleback volvió a entrar y, una vez más, hincó la rodilla en tierra entre ellas.

—Alteza —murmuró—, Stannis ha desembarcado hombres en el campo de justas, y se acercan muchos más. [...] El Gnomo ha salido al mando de una columna para combatirlos.

—Eso los aterrorizará —replicó la Reina con aspereza—. Espero que no se haya llevado a Joff [su hijo].

—No, Alteza; el Rey está con mi hermano [...].

—¿Mientras atacan la Puerta del Lodazal? Qué estupidez. Decid a Ser Osmund que saque a mi hijo de ahí de inmediato, es demasiado peligroso. Que lo traiga al castillo.

—Pero el Gnomo dijo...

—Lo único que os ha de importar es lo que diga yo. —Cersei entrecerró los ojos.—
(MARTIN, 2003: II: 329).

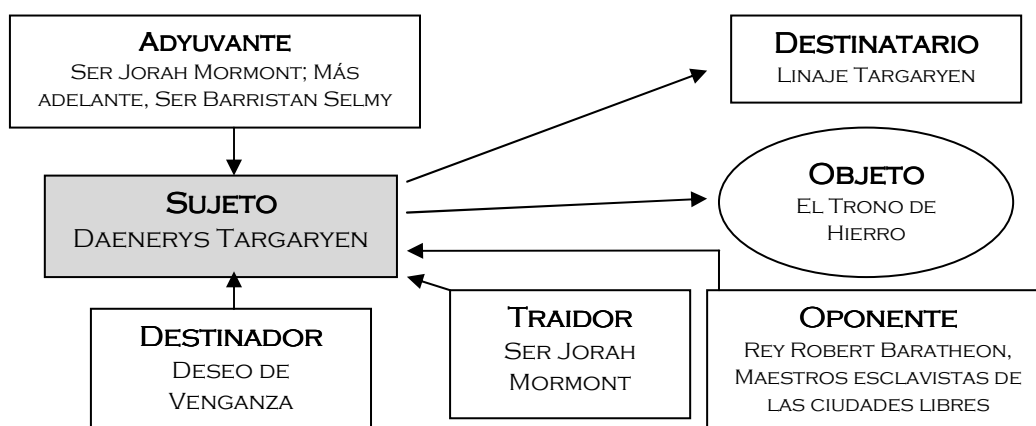
Mas Catelyn Stark y Cersei Lannister no son las únicas que se preocupan por sus hijos en Poniente. Hay alguien más; alguien a quien se creía muerta, aplastada por la maza de Ser Gregor Clegane (MARTIN, 2002). A continuación, y en último lugar en nuestro examen detallado, analizaremos a Daenerys Targaryen.

3.6 DAENERYS TARGARYEN: LA MADRE DE DRAGONES

Los Lannister acababan de entrar en Desembarco del Rey como aliados, pero de pronto sus estandartes vacilaron y las huestes sembraron el caos en la ciudad. Mientras tanto, Jaime Lannister, de la Guardia Real, degollaba al Rey Loco, acabando con siglos de reinado Targaryen sobre los Siete Reinos. El mundo empezaba a cambiar y, cuando Ned Stark pisó la Sala del Trono, en la que aún estaban las calaveras de los antiguos dragones, ya no quedaban Targaryen vivos en la Fortaleza Roja. O eso es lo que se pensaba.

Ayudados por uno de los siempre cambiantes consejeros reales, Viserys y Daenerys consiguieron escapar de la ciudad en el vientre de una galera, rumbo a las costas de las Ciudades Libres, donde podrían vivir en paz para preparar su venganza.

Como personaje primario, las características funcionales de Daenerys son las siguientes:



Al comienzo, todos parecen decidir sobre la vida de la joven Daenerys: su hermano mayor Viserys, heredero al trono; el rico mercader Illyrio Mopatis... Pero todo cambia tras su matrimonio con el Khal Drogo (MARTIN, 2002). La *actriz* Daenerys recupera su libertad de manera paulatina: aprendiendo a complacer a su esposo, adaptándose a la vida en el campamento de los primitivos *dothrakis*... El proceso culmina con la muerte de su hermano Viserys a manos de Khal Drogo tras amenazar la vida de Daenerys con

el propósito de conseguir el ejército de su cuñado (*ibid.*). Después, con la posterior muerte del *khal*, la marcha del *khalasar* y la lucha por la supervivencia y la de los pocos fieles que le quedaban, Daenerys tratará de armarse con un ejército de esclavos para invadir Poniente y recuperar el trono de sus antepasados (*ibid.*). Y no lo hará sola: porque los dragones han vuelto a la vida. La *figura* que le corresponde por ello es la de ‘madre de dragones’ o, de manera más general, la de ‘la vengadora’.

Como sucedía con los personajes anteriores, la *caracterización* no se producirá de manera directa en ningún capítulo cuya focalización corresponda al personaje a describir. Así, el narrador de los episodios de Daenerys –que, al tratarse de una focalización interna variable, comparte ciertas facultades con el personaje– no añadirá una descripción física –pero sí moral– de ella; resulta así, en este y en los demás personajes que son focalizados, lo que hemos tenido a bien llamar una *autocaracterización parcial*.

Dany [Daenerys] alcanzaba a oír los cánticos de los sacerdotes rojos, que estaban encendiendo las hogueras nocturnas, y los gritos de los chiquillos harapientos que jugaban al otro lado de los muros de la hacienda. Durante un momento deseó con todas sus fuerzas estar allí fuera con ellos, descalza, jadeante y vestida con harapos; sin pasado a sus espaldas, sin futuro, y sobre todo sin la perspectiva de asistir a un banquete en la mansión de Khal Drogo (MARTIN, 2002: I 38).

Estos detalles físicos serán proporcionados por otros personajes intervinientes, deviniendo así, y como hemos visto hasta ahora, en una *heterocaracterización*.

—¿De verdad es para mí? [—quiso saber la muchacha].

—Un regalo del magíster Illyrio —asintió Viserys con una sonrisa. [...]—. Este color te resaltará el violeta de los ojos. Y también dispondrás de joyas de oro, muchas. Me lo ha prometido Illyrio. Esta velada debes parecer una princesa. (MARTIN, 2002: I 37).

Daenerys Targaryen ha sido el último personaje de los que hemos sometido a este análisis profundo, tratando de atender a los conceptos teóricos que expusimos en el apartado anterior. A continuación dedicaremos una sección al resto de personajes –que no son pocos ni baladíes–, en función, una vez más, de su utilidad académica.

3.7 PERSONAJES SECUNDARIOS Y TERCIARIOS: CONTEXTUALIZANDO PONIENTE

La cantidad de personajes en *Canción de hielo y fuego* es ingente. No solo abundan aquellos que promueven la acción, sino también aquellos que contribuyen a recrearla y a contextualizarla como si se tratara de un ente vivo. El nivel de caracterización a lo largo de la colección es innegablemente alto, y sobre ello se ha pronunciado más de una vez su autor, George R. R. Martin, quien en el periódico *Publishers Weekly* decía:

Every character is the hero of his own tale. The spear carrier thinks that the story is about how he happened to meet the king that day. Good fiction needs to be cognizant of that. Every time you write a lesser character, you should really step back and think, how is he looking at these events? Is he frightened? What sort of person is he? Those little touches do matter (LEVY, 1996; 71).

Hemos de tener en cuenta en primer lugar el proceso que ocurre en la caracterización de la gran mayoría de los personajes y –al menos– de los que aquí se ha hablado. Nos estamos refiriendo al procedimiento de *emblemización*, por el que se asocian distintos –en este caso– símbolos a los personajes. Así, a los Lannister les corresponde el león; a los Stark, el lobo huargo; a los Baratheon, el ciervo astado; a los Tully, la trucha; a los Greyjoy, un *kráken*; a los Tyrell, la rosa; y así con todas las familias de los Siete Reinos (MARTIN, 2002).

Todos los personajes que hemos mencionado en nuestro anterior análisis detallado podrían ser considerados como *round characters* por la riqueza de detalles que los constituye. Por otro lado, es difícil encontrar en la obra alguno que responda a la definición de *flat characters* o «personajes planos»; difícil, pero no imposible. La Vieja Tata es una mujer que vive en Invernalía; es el aya de los hijos de Eddard y Catelyn Stark, y aparece en varias ocasiones contando cuentos –que, según ella, son viejas historias reales– o cuidando de los niños. Así es la Vieja Tata desde el punto de vista del pequeño de los Stark:

Bran, lleno de rencor, pensó que era una vieja muy fea. Encogida, arrugada, casi ciega, demasiado débil para subir escaleras; apenas le quedaban unos mechones de pelo blanco en el cuello cabelludo, de un color rosa sucio. Nadie sabía a ciencia cierta cuántos años tenía, pero según su padre ya la llamaban *Vieja Tata* cuando él era niño. Era, sin duda, la persona más anciana de Invernalía, quizá la más anciana de los Siete Reinos. [...] El único descendiente que le quedaba era Hodor, el gigantón retrasado que trabajaba en los establos (MARTIN, 2002: I 232-233).

En Invernalía podríamos encontrar un buen puñado de personajes que, pese a ser secundarios o terciarios, poseen un determinado nivel de detalle que no se limita a una mera descripción física. Hemos seleccionado al más peculiar de ellos –y tal vez de los más especiales de toda la obra– que no destaca por su nivel de detalle, que es menor que el de otros tantos, pero cuyo *idiolecto* merece la pena citar en este análisis.

—[...] Robb está reunido con ellos. Hodor, ayuda a Bran a bajar a la sala.
—¡Hodor! —asintió el mozo alegremente. [...] Medía alrededor de dos varas y media; costaba creer que por sus venas corriera la misma sangre que por las de la Vieja Tata. Bran se preguntaba si, cuando fuera viejo, se arrugaría y se encogería tanto como su tatarabuela. [...]

Hodor levantó a Bran con tanta facilidad como si se tratara de una bala de heno, y lo acunó contra el pecho gigantesco. Siempre despedía cierto olor a caballo, pero no era desagradable. Tenía brazos grandes y musculosos, cubiertos de vello castaño.
—Hodor —repitió (MARTIN, 2002: I 236).

Hodor es el mozo de cuadras que tan solo sabe pronunciar una palabra, su propio nombre, aunque parece entender todo lo que hablan los demás. Su cometido al principio de la acción es tan básico que podría pasar desapercibido, casi como un *figurante*, pero más adelante, cuando Bran queda inválido, el gigantesco Hodor se convierte en sus piernas, lo cual lo asciende de manera vertiginosa hasta un papel secundario en la trama (MARTIN, 2002). Pues, sin Hodor, ¿cómo podría moverse Bran y realizar ninguna acción?

Mas el bastión de los Stark no es el único lugar donde encontrar personajes interesantes. Mucho más al sur, en los barrios bajos de Desembarco del Rey — conocidos como el Lecho de Pulgas—, vive el ratero Pastel Caliente (*Hotpie*, en inglés).

—A lo mejor es un pequeño escudero —señaló Pastel Caliente. Su madre había sido panadera antes de morir, y el chico empujaba el carrito por las calles todo el día, gritando: «¡Pasteles calientes! ¡Pasteles calientes!» [...] Tenía el pelo color paja, y el rostro regordete, quemado por el sol y despellejado (MARTIN, 2003: I 43).

Así se trazaban las líneas generales del malévolo huérfano, que no tardaría en aprender a respetar a la pequeña Arya Stark, a quien acompañaría en sus penurias en su viaje al Norte tras el ajusticiamiento público de Ned Stark (MARTIN, 2002). En Pastel Caliente encontramos un claro ejemplo de *aptronymia*, puesto que su nombre obedece a una de sus facetas —en este caso, su pasado de panadero—, aunque su importancia no radicaría solo en la presencia de este fenómeno, puesto que como compañero de aventuras de Arya Stark (*personaje primario*) a éste podríamos considerarlo como *personaje secundario*.

CONCLUSIONES

Este análisis se ha tornado en cierto modo complejo, pues, además de su propia dificultad, se añade la que supone la elección de los personajes más representativos entre la horda de caracteres procedentes de la pluma de Martin. Para realizar dicho examen nos hemos ayudado de dos instrumentos esenciales. En primer lugar, se ha esbozado un abanico de conceptos y rasgos históricos que caracterizan el género de la fantasía épica, sin olvidar la evolución que esta literatura ha experimentado desde Geoffrey Chaucer —ficción para niños— hasta el aparente auge que experimentan en la actualidad las obras de fantasía. Por otra parte, hemos expuesto el estudio teórico que sobre los personajes —y desde la perspectiva de la teoría de la narrativa— ha desarrollado

el profesor Valles Calatrava, estudio del que nos hemos servido para el examen de la mayoría de personajes primarios que constituyen la obra de George R. R. Martin.

Es innegable que los elementos de una obra narrativa, que se nos presentan cohesionados en su versión final, han sido desarrollados previamente por su creador de manera separada. En el caso en que nos encontramos, el de la fantasía épica –o *fantasía inmersiva*, como la denominamos páginas atrás–, dichos elementos deben ser considerados como una creación primigenia de su autor; como el primer ladrillo de los que después constituirán el edificio completo que no es, ni más ni menos, que la obra en sí misma.

Así, hemos observado una única sección de la gran estructura que resulta la serie construida por George R. R. Martin sobre los –hoy en día– bien asentados cimientos del género; un género que crece día a día en virtud de sus lectores, que llegan a él atraídos por la fantasía y la épica que desprenden las páginas de decenas de miles de libros que lo conforman. En un grupo tan extenso de obras literarias es difícil que no haya obras que se asemejen entre sí, especialmente cuando un gran número de ellas nacen de los mismos valores y comparten los principios de la tradición ya asentada de la fantasía épica. Del mismo modo, resulta extraño comprobar que un género de tales características continúa siendo fértil; que aún hay autores capaces de saltar, esquivar e incluso remodelar los típicos cánones para reinventar lo que parecía ser incapaz de evolucionar más aún. A simple vista, parece descabellado ser capaces de señalar a una obra como «revolucionaria» del género, pero tales palabras toman fuerza si somos conscientes de que la prestigiosa revista *Locus* –que edita mensualmente sus números desde 1968– ha galardonado con el ‘Premio Locus’ a tres de los cinco componentes de *Canción de hielo y fuego: A Game of Thrones*, en 1997; *A Clash of Kings*, 1999; y, por último, *A Storm of Swords*, en 2001. Más adelante, en 2006, nominaría el cuarto volumen, *A Feast for Crows*, que fue vencido por la obra *Anansi Boys* de Neil Gaiman (KELLY, 2011). Además del ‘Premio Locus’, los tres primeros libros de la serie fueron premiados en 2003, 2004 y 2006 respectivamente con el ‘Premio Ignotus’, otorgado por la Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror (AEFCFT, 2013). *A Game of Thrones* incluso fue nominada en 1996 al internacional ‘Premio World Fantasy’ (World Fantasy Convention, 2013), así como al ‘Premio Nebula’ (SFWA, 2013). Como era de esperar, tal éxito arrollador en la entrega de premios posee igual reflejo en el número de ventas, habiendo ocupado *A Game of Thrones*, durante la semana del 10 de julio de 2011, el primer puesto de la lista elaborada por *The New York Times*; en la actualidad, dicho libro se mantiene en el tercer puesto de los superventas en la clasificación estadounidense, sin haberse marchado de la lista en ciento diecinueve semanas (THE NEW YORK TIMES, 2013).

Este éxito no se ha detenido en los premios o en las aclamaciones del público, sino que además ha permitido la adaptación televisiva del mundo y los personajes de Martin. En 2011, David Benioff y D. B. Weiss decidieron llevar a la pequeña pantalla la gran historia que había escrito –y que continúa escribiendo– Martin, con un ambicioso presupuesto y con la colaboración del propio autor (IMDB, 2013). La adaptación, emitida por la cadena estadounidense HBO, recibe su nombre del primer volumen de la serie (*Game of Thrones*), y cuenta con un extenso reparto donde se encuentran actores bien conocidos como Sean Bean (Lord Eddard Stark), Liam Cunningham (Davos Seaworth) y Natalie Dormer (Margaery Tyrell), así como otros que han alcanzado mayor fama aún con la serie, como Peter Dinklage, quien ganó en 2011 el Emmy al Mejor Actor por su interpretación de Tyrion Lannister, y Emilia Clarke, nominada al mismo premio también en 2011 por su papel de Daenerys Targaryen (*ibid.*). Actualmente, la serie ha emitido tres temporadas y se encuentra en plena filmación de la cuarta, en donde se narran acontecimientos del tercer y cuarto volúmenes de la saga.

Estamos ante una fama y un reconocimiento que, si bien los ha cosechado la obra en su totalidad, se han visto incrementados por cada uno de los elementos que la componen. El público ha acogido con fuerza a los personajes de la serie, de naturaleza cruda y brutal; de una naturaleza obligada para sobrevivir en un mundo en el que el valor de la vida es ínfimo. Sin embargo, creemos que el éxito de la obra reside en el tratamiento que se le da al individuo en *Canción de hielo y fuego*, en donde resulta complicado –si no imposible– encasillar a cualquiera de los personajes como ‘de los buenos’ o ‘de los malos’, porque cada uno de ellos, como refleja el análisis al que los hemos sometido, se ve impulsado por factores y principios que se alejan totalmente de lo que podríamos denominar la *moralidad del bien y del mal*. Así, Tyrion Lannister se ve obligado a pelear por su supervivencia durante la mayor parte de la saga, sin importarle quién blande la espada que lo amenaza, si es Lannister, Stark o un campesino de Desembarco del Rey. El Gnomo es un ejemplo tan solo de lo que ocurre con todos los demás, para quien el bien o el mal es un asunto que cabe discernir en cada situación. Para ello la fórmula más habitual es que el bien ocupe el lugar de ‘beneficio para el personaje’, mientras que el mal resulta en ‘desventaja o peligro para el personaje’. Apenas acertamos a vislumbrar la dificultad que entraña tejer las tramas de una obra en la que cualquier mínimo elemento hace oscilar la forma de actuar de los personajes, si bien esa manera de actuar se ve subyugada de nuevo por temas como la lealtad y la fidelidad; pero no nos engañemos, porque estos conceptos son para Martin a la hora de escribir tan relativos como los que definíamos hace un momento.

En definitiva, nos encontramos ante unos personajes que poseen un alto grado de humanización: funcionan a base de sentimientos y principios, casi como una persona real. Quizá incluso podríamos aventurar que el mecanismo de la saga de Martin no es otro que el de las relaciones humanas, ambientadas en un mundo medieval, sangriento y

cruel. El propio autor ha reconocido las diversas influencias que han condicionado *A Song of Ice and Fire* tal y como la conocemos. Por un lado, aquellas procedentes del género en sí, que ostentan las figuras de Jack Vance, Robert E. Howard y J. R. R. Tolkien como pioneros en la configuración de la fantasía moderna (WESTEROS, 1998), así como la obra de Tad Williams, de la que Martin reconoce ser un gran incondicional:

I am a huge fan of Tad Williams. Although I loved Tolkien for many years, I had pretty much stopped reading modern fantasy, since so much of it was awful derivative stuff. Then I tried Tad's *Dragonbone Chair*, and sat up and said to myself, «Yes! This genre can be terrific, in the hands of a good writer.»

I would likely never have written *A Song of Ice and Fire* without that inspiration (WESTEROS, 1999).

Por otra parte, la Historia también ha sido una influencia vital a la hora de ejecutar los sucesos que ocurren en el mundo de Martin. Se han observado paralelismos entre Poniente y la Guerra de las Rosas, conflicto que durante la Edad Media supuso el enfrentamiento de dos clanes familiares ingleses, los York y los Lancaster, quienes podrían corresponderse con nuestros Stark y Lannister respectivamente (SMITH, 2005). El propio George R. R. Martin ha reconocido en más de una ocasión su afición a la Historia medieval europea, lo que hace plausible esta y otras especulaciones que mantiene la comunidad lectora (WESTEROS, 2008).

Finalmente, no podemos concluir este ensayo sin volver a uno de los puntos que dejábamos ver en nuestra introducción al género fantástico, páginas atrás, en donde se esbozaba la fértil época que parece estar viviendo tal nicho literario. Sin embargo, y pese a la abundancia de obras de este tipo, no podemos obviar el rechazo que aún parece suscitar la fantasía. Sin indagar demasiado en este sentido, no podemos negar lo evidente que resulta en el ámbito académico la carencia actual de artículos y/u obras especializadas que no solo permanezcan en la superficie del género, sino que además profundicen en sus ramas y en las producciones que de él emanan. Es esta una sensación que nos ha surgido tras la búsqueda de bibliografía para este ensayo y que, pese a que hemos logrado encontrar documentos de interés, no hemos sido capaces –quizá por las causas anteriormente expuestas o tal vez por nuestra propia incapacidad– de hallarlos en nuestro idioma, lo que evidencia una falta de estudios españoles en el género de la fantasía moderna. No es esta una noticia alegre, pues recuerda a las antiguas creencias sostenidas por Chaucer; es tarde ya para seguir pensando en ella como «ficción para niños». Con esta idea, plasmada en la cita a la que hacíamos referencia al comienzo de este ensayo, finalizamos nuestro análisis de los personajes en la serie *Canción de hielo y fuego* de George R. R. Martin.

Bibliografía

- ‘AEFCFT’, ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE FANTASÍA, CIENCIA FICCIÓN Y TERROR (2013), «Premios Ignotus» [<http://www.aefcft.com/premios-ignotus/>].
- ‘IMDB’, INTERNET MOVIE DATABASE (2013), «Game of Thrones» [http://www.imdb.com/title/tt0944947/?ref_=sr_1].
- (2013), «Peter Dinklage» [<http://www.imdb.com/name/nm0227759/>].
- (2013) «Emilia Clarke» [<http://www.imdb.com/name/nm3592338/>].
- KELLY, M. R. (2011), «The LOCUS Index to Science Fiction Awards» [<http://www.locusmag.com/SFAwards/Db/LocusNomList.html>].
- KUCK, J. (2011), «*Until the crows came to collect their souls*»: *Re-visioning the fantasy hero in selected fiction by Steven Erikson*, Tesis doctoral, Universidad de África del Sur [<http://umkn-dsp01.unisa.ac.za/handle/10500/6080>].
- LEVY, M. (1996), «George R. R. Martin: Dreamer of Fantastic Worlds», *Publishers Weekly*, 1996: 70-71.
- MARTIN, G.R. R. (2002), *Juego de tronos*, Barcelona, Ed. Gigamesh.
- (2003), *Choque de reyes*, Barcelona, Ed. Gigamesh.
- (2005), *Tormenta de espadas*, Barcelona, Ed. Gigamesh.
- (2007), *Festín de cuervos*, Barcelona, Ed. Gigamesh.
- (2012), *Danza de dragones*, Nueva York, Ed. Vintage Español.
- SANDQVIST, E. (2012), *Politics, Hidden Agendas and a Game of Thrones: an Intersectional Analysis of Women’s Sexuality in George R. R. Martin’s ‘A Game of Thrones’*, Bachelor thesis, Universidad Tecnológica de Luleå [<https://pure.ltu.se/ws/files/36563870/LTU-EX-2012-36549292.pdf>].
- SAPKOWSKI, A. (2002), *El último deseo & La espada del destino*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- ‘SFWA’, SCIENCE FICTION & FANTASY WRITERS OF AMERICA. «Nebula Awards», 2013. [<http://www.sfwaworld.com/nebula-awards/>]
- SMITH, D. «A Fantasy Realm too Vile for Hobbits», *The New York Times*, 2005. [http://www.nytimes.com/2005/12/12/books/12crow.html?_r=0]
- STABLEFORD, B. (2005), *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Oxford, The Scarecrow Press. [http://www.e-reading.su/bookreader.php/134970/Stableford_-_Historical_Dictionary_of_Fantasy_Literature.pdf]
- THE NEW YORK TIMES (2013), «Best-sellers; Paperback Mass-market Fiction of July 2011» [<http://www.nytimes.com/best-sellers-books/2011-07-10/mass-market-paperback/list.html>].
- TODOROV, T. (1980), *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ed. Premia [http://www.catedu.es/IESLiteratura/lectura/cuarto_atras/imagenes/Todorov.pdf].
- TOLKIEN, J.R. R. (1992), «On Fairy Stories», *The Tolkien Reader* [http://www.excelsiorclassical.org/wp-content/uploads/2011/04/Tolkien_On-Fairy-Stories.doc].
- VALLES CALATRAVA, J. (2008), *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Ed. Iberoamericana.

WESTEROS (1998), «Authors Worthy of Legends»

[http://www.westeros.org/Citadel/SSM/Entry/Authors_Worthy_of_Legends/].

— (1999), «Josua and Elyas»

[http://www.westeros.org/Citadel/SSM/Entry/Josua_and_Elyas/].

— (2008), «Recopilation of George R. R. Martin's interventions during July 2008»

[<http://www.westeros.org/Citadel/SSM/Month/2008/07/>].

WORLD FANTASY CONVENTION (2013), «Award Winners & Nominees: 2013 World Fantasy Awards Ballot» [<http://www.worldfantasy.org/awards/awardslist.html>]

TOM BROWN'S SCHOOLDAYS: DISCOVERING A VICTORIAN HEADMASTER IN RUGBY PUBLIC SCHOOL

CORTÉS GRANELL, Ana María*

Universitat de València

Departament de Filologia Anglesa i Alemanya

acorgra@alumni.uv.es

Fecha de recepción:

11 de julio de 2013

Fecha de aceptación:

27 de julio de 2013

Título: Los días de escuela de Tom Brown: Descubriendo a un director victoriano en la Escuela Pública Rugby

Resumen: Este artículo presenta la hipótesis que Thomas Arnold (1795-1842) mejoró y modeló al niño inglés medio para el Imperio Británico mientras que desempeñaba la función de director en la escuela pública Rugby (1828-1842). El estudio comienza por la introducción de la escuela pública en cuanto a su evolución y causas, además del nacimiento del mito de Arnold. La novela *Tom Brown's Schooldays* de Thomas Hughes sirve para desarrollar nuestro entendimiento de lo genuino inglés a través del examen de una escuela pública modelo y sus constituyentes. Hemos realizado un análisis del personaje de Thomas Arnold mediante la comparación de un estudio de caso a partir de la novela de Hughes y dos películas adaptadas por Robert Stevenson (1940) y David Moore (2005). En las conclusiones ofrecemos la tesis que Thomas Arnold sólo pudo inculcar sus ideas por medio del antiguo sistema de los prefectos.

Palabras clave: escuela pública, Rugby, Thomas Arnold, Thomas Hughes, inglés, prefecto.

* This article was submitted for the subject Bachelor's Degree Final Dissertation, and was supervised by Dr Laura Monrós Gaspar, lecturer in English Literature at the English and German Studies Department at the Universitat de València.

Abstract: This article offers the hypothesis that Thomas Arnold (1795-1842) refined and formed the average English boy for the British Empire while he carried out his duties as headmaster in Rugby Public School (1828-1842). This study starts with an introduction of the public school in terms of evolution and causes, as well as the birth of Arnold's myth. On the basis of Thomas Hughes' *Tom Brown's Schooldays* (1857), the process advances our understanding of Englishness through 'a white public school upon a hill' and its constituents. I analyse the character of Thomas Arnold through a comparative case study of Hughes' novel and two films adapted by Robert Stevenson (1940) and David Moore (2005). I conclude that Thomas Arnold could only instil his ideas through the ancient system of praeceptors.

Keywords: public school, Rugby, Thomas Arnold, Thomas Hughes, Englishness, praeceptor.

1. INTRODUCTION

The changes experienced by public schools from their start until Victorian times remain unprecedented. The schools evolved from a humble grammar school to gain the prestige of being the cradle of English gentlemen. Dr Thomas Arnold (1795-1842) was one of the headmasters who turned classical education upside down and the old unwritten system in Rugby Public School to instil his own pedagogy. My hypothesis is that Arnold's improvements adjusted perfectly with the Victorian values to shape the ideal boys for the Empire. Thomas Hughes (1822-1896), an ex-Rugby student, immortalised Dr Arnold with his novel *Tom Brown's Schooldays* (1857). In the light of this novel, I examine the image of both Rugby school and its Headmaster. The aim of this article is to determine how the process of developing boys to men for the Empire is carried out through Dr Arnold's ideas.

1.1. THE MEANING AND HISTORY OF PUBLIC SCHOOLS

This article takes as its starting point that the compound 'public school' does not stand for the meaning of its constituents. Although the first recording of 'public school' in 1580 was opposed to private houses, its significance has noticeably changed in the following centuries:

Originally, in Britain and Ireland: any of a class of grammar schools founded or endowed for public use and subject to public management or control. Later, chiefly from the 19th cent. and also in some other countries of the former British Empire: a fee-paying secondary school which developed from former endowed grammar schools, or was modelled on similar lines, and which takes pupils from beyond the local constituency and usually offers boarding facilities. (OED, public school n. and adj.)

In addition to the above *OED* entry, Benson's BBI Combinatory Dictionary of English, states that 'public school' has no World English meaning since, in American English, it refers to «a free school financed by the state, whereas in BrE it is a fee-paying private educational establishment» (JACKSON 2001: 123). There are two different connotations which presumably stem from the fact that the term 'public school' was recycled in the nineteenth century in Britain to represent a new meaning.

The process of recycling an existing word such as 'public school' would be the result of a process of semantic narrowing, since the connotation of the adjective 'public' remains in a more restrictive significance (KATAMBA 2005: 174-5). To be precise, the scope for this adjective conveys the idea of high or upper-middle class population. At

present the so-called ‘state schools’ stand for non fee-paying schools, which are funded from taxes and, similarly, organized by local authorities.

It is worth recalling the initial foundation of Rugby Public School to understand the process of evolution above mentioned regarding the term ‘public school’. *The National Archives* and *The Oxford Dictionary of National Biography* provide the first record in 1567 when Lawrence Sheriff, in his will, endowed a certain amount of money to build «a free grammar school to serve chiefly for the children of Rugby and ... to be called the free schoole of Lawrence Sheriffe» (FLETCHER 2008), likely aimed at the perpetuation of his name. The crucial question may therefore be how the Rugby charity became a school for the upper-middle class in Victorian times as it is demonstrated in Hughes’ *Tom Brown’s Schooldays* (1857).

First, in a historical context, the action of Lawrence Sheriff was widespread. Henry VIII’s statutes in the years 1531-2 introduced a law prohibiting conveyances to superstitious uses, that is to say, it was not allowed to make bequests of land for chantries or other ecclesiastic institutions (SHELFORD 1836: 813-815). Bequests of this kind were henceforth not uncommon among wealthy yeoman like Sheriff Lawrence (FLETCHER 2008). The Reform of the Church conducted by Henry VIII dissolved and suppressed «all the monasteries, priories, nunneries, colleges, hospitals, houses of friars and other religious and ecclesiastical houses and places» (EVANS 1836: 257-258). Consequently, Henry VIII and the Parliament assumed the responsibility of education. While Protestantism enhanced the value of education, the government encouraged English citizens to give to charities or other non superstitious uses. As an example, the Preamble of Statute of Charitable Uses in 1601, under the reign of Elizabeth I (1558-1603), «promised to convert the endowments to good and godlie uses, as in erecting of Gramer Scoles to the education of Youthe ...» (ELY 2006: 4).

Second, there was a tendency in the sixteenth century which is summarised in this concise observation «there is a schoole in Harow, as yet not a free schoole, but intended to be, and one Iohn Lyons Gent. hath given (after his deceafe to be employed towards the erection and founding thereof) ...». (NORDEN 1596: 23). The local students were gradually mixed up with boys from other counties who paid fees for the admission and became boarding students. Even though their presence implied a contradiction of the foundational statutes, these arrangements were carried out to the benefit of headmasters and ushers (TYERMAN 2000: 45-59). This ‘black economy’ presumably triggered the headmaster’s preference towards boarders and new rules such as an entrance test or the banning of clogs in school to select the most profitable pupils (SHROSBREE 1988: 41). In the light of this information, it may be stated that public schools also relied heavily on

commercial funding rather than solely on the task of providing free education for local boys.

Third, for Victorians, childhood and the importance of education became an obsession. By the same token, teaching was seen as a «matter for specialists» either by governesses at home or public schools (NELSON 2007: 70). As a rule of thumb, the aristocracy had educated their children at home through governesses since the Middle Ages; however, middle-class groups began to hire them around the end of the eighteenth century. At that time, boys were sent to public schools and girls were generally educated at home by middle-class governesses (HUGHES 1993: 11)¹. Also, the government helped to propel a special concern regarding educational issues. For example in 1839, only two years after the coronation of Queen Victoria, the government began to provide money for elementary schools and in 1870 William Edward Forster's Act made elementary education available to all children in England and Wales (MITCHELL 1996: 170). That was a flourishing era for landed middle-class or gentry who endeavoured to achieve higher positions for their children through education.

Criticism and indignation arose in the form of articles in magazines and periodicals condemning the scandal of misappropriation and financial greed in public schools. In response to this, voices raised for necessary reform. A commission was appointed in 1861, the Clarendon Commission², to inquire into the finances and methods of teaching in a selection of nine public schools: Eton, Winchester, Westminster, Charterhouse, St Paul's, Merchant Taylors', Harrow, Rugby and Shrewsbury. In fact, it was not until 1864 that they reported their recommendations. Not only did the subsequent Public Schools Act regulate their fundamental objectives, but also proposed «the gradual elimination of local foundation rights in favour of scholarships» (SHROSBREE 1988: 9). This must be interpreted with caution because unless the pupils passed an exam on classics they could not apply for the scholarships. In simpler terms, whoever could afford preparatory courses to pass the exam had a much higher likelihood to register in the public schools. The reform enacted many points of change to better the curriculum

¹ It is worthwhile to comment on Richard Redgrave's painting called *The Governess* (1845) where three female pupils and a young lonely governess are portrayed (REDGRAVE 1845). The figure of the governess is intentionally detached, perhaps to depict her in-between social status. She was a middle-class young woman who was seen as a servant by their employers but as a higher class employee by the other servants. See «HOME SWEET HOME: THE NANNY».

² Seven commissioners: Earl of Clarendon, Earl of Devon, Lord Lyttelton, Hon. E. T. Twisleton, Sir S. H. Northcote, W. H. Thompson and H. H. Vaughan (COLLINGE 1984).

and finances; nevertheless, it also implied the birth of first-rate schools in secondary studies for the wealthiest classes. Furthermore, the Public Schools Act (1864) finally legalized the misleading term of ‘public school’ to designate the aforementioned nine schools along with their distinction of a superior status (SHROSBREE 1988: 9-89).

After tracing the historical origin of ‘public school’ and its evolution over time, the next step will be the analysis of the headmaster since education and finance fell mainly upon his shoulders. It is surely true to say that the headmaster entirely defined the spirit and tenets of his jurisdiction. The focus of this article deals with Rugby public school and Hughes’ headmaster, Dr Thomas Arnold (1795-1842), who carried out the duties of headmaster from 1828 until his death in 1842. He was not the only one who accommodated the demands of the nineteenth century by applying a serious reform in curriculum and existing structures. Yet, Arnold’s ex-pupils merely scattered his achievements leaving out any negative aspect.

1.2. THOMAS ARNOLD’S MYTH VS THOMAS HUGHES’ CONTRIBUTION

It can be argued that Arthur Penrhyn Stanley’s *Life and Correspondence of Thomas Arnold* (1844) and Thomas Hughes’ *Tom Brown’s Schooldays* (1857) contributed to shape Thomas Arnold’s idealised picture which finally ended in a myth. However, there were also many works from students and ex-students (WEAVER 2004: 455-487), like Hughes, who helped to idealize the image of a Rugby schoolboy and his headmaster not only after Arnold’s death but also in the years before³. Articles, essays and poems in magazines written by schoolboys and collections of memoirs from old boys left detailed evidence of this educational system. Clough, a Rugby student who went by the initials T.Y.C., stated in the *Rugby Magazine* that they were absolutely conscious of the relevance of their boyhood, their transition from feeling to thought, and maintained that their motive for writing was their love and gratitude for their Alma Mater, «a defence for the means employed» (COUGH 1835: 9-20). Whether we consider that his thought was the typical or not, the fact is that the stream of writings to praise and to credit their beloved public school was increasing in number for the good of itself and for the students themselves. Weaver’s suggestion is that the *Rugby Magazine* was partially

³ These works were published in schoolboy magazines in Rugby while Dr Arnold was the headmaster: the *Rugby Magazine*, the *Rugby Miscellany*, *Rugbaean* and a weekly newspaper by «Arnoldian acolytes like Clough, Stanley, Charles John Vaughan and W.C. Lake». The titles of some of these works are: «A School-Boy’s Story», Coleridge’s «Kubla Khan», «Imagination», «George Esling», «Henry Sinclair, or, Tis Six Years Ago», «View of School Government», «Emulation» and «School Society» (WEAVER 2004: 455-487).

based on Arnoldian ideas which were expressed with images much more intense than in other public school's magazines such as *Eton School Magazine*.

There are two different motivations for writing about Dr Thomas Arnold. Stanley focuses on the figure of the headmaster whereas Hughes depicts the schooldays of a middle-class teenager called Tom Brown and places Dr Arnold in a second foreground. These two approaches to Dr Arnold were dramatically distinct although similar in essence, yet Hughes' novel may well have turned out to be the forerunner of the schoolboy novel becoming a best-seller of the time. Hughes made up a complete story from the breed-to-wean of a public schoolboy called Tom Brown⁴. This over-indulged «good English boy» (HUGHES 1857: 63), keen of fights and games, makes a journey through the painful process of growing up. The target of Tom's journey ends up being a man who symbolises manliness and thoughtfulness. Indeed, Tom represents the model citizen while the craftsman responsible for the whole transformation is clearly identified as Dr Thomas Arnold or the Doctor. Even if Tom Brown is introduced as an innately great boy, Hughes proves that the Doctor influenced Tom to be even greater. What could be a better business card for Arnold than to exemplify Tom's long journey into adulthood through his guidance?

Hughes' novel caused a deeper impact in English society most notably for his wit and ability to address everyone and handle several points of view. While Arthur Penrhyn Stanley inserted some bits of narrative among Thomas Arnold's letters for «a correct understanding of their writer» (STANLEY 1868: vi)⁵, Hughes genuinely contrived a close-up of Rugby school taken from the eyes of an old boy aimed at boys. Keeping things in perspective, the experiences discussed in Hughes' book were basically his brother's and his own experiences from their stay in Rugby from when they attended at the age of thirteen and twelve, respectively (MITCHELL 2004). Interestingly enough, Hughes' eldest son, Maurice, was eight years old at the time, as was the fictional

⁴ Tom, diminutive of Thomas, was a popular name. Like the main character of the novel, the writer Hughes and Dr Arnold were bearers of the same first name. This gives an idea of the widespread use of the first name Thomas. It is likely that Hughes wished to highlight with this common name the image of an average boy in England.

⁵ Arthur Penrhyn Stanley (1815–1881) studied in Rugby Public School from 1829 to 1834. He was one of the students greatly influenced by Arnold's doctrine. Their relationship as student and headmaster developed into a close friendship. After Arnold's death (1842), his widow asked Stanley to write her husband's biography which he did with a tendency to gloss over Arnold's defects (HAMMOND 2004).

character Tom Brown —also firstborn— when he was going to enter Rugby. This coincidence could imply that Hughes perhaps meant to create a sort of broad hint for his own son (MITCHELL 2004).

At this point, Hughes tried to embody the image of a good English boy, or Englishness, by holding Arnold's idea of a good Englishman. One of Arnold's main tenets consisted in the construction of strong bonds between the headmaster and schoolboys. The Doctor emphasized a chain of male-to-male identification through the mentoring from older students towards younger ones. In fact, it was an existing prefect disciplinary system established a long time ago. Within this hierarchy, the top was the headmaster, then the sixth-form students and finally the lower-school students. Given that Thomas Arnold was the first male model, he could spread his pastoral doctrine to the entire school.

2. A WHITE PUBLIC SCHOOL UPON A HILL

As on the one hand it should ever be remembered that we are boys, and boys at school, so on the other hand we must bear in mind that we form a complete social body, —a society not only of scholars, but of human beings— not only of individuals, but of citizens— a society in which, by the nature of the case, we must not only learn but act and live: and act and live not only as boys, but as boys who will be men («School a Little World», *Rugby Magazine* 1835: 105).

The quotation above is Hughes' first intertextual reference in the paperback edition of *Tom Brown's Schooldays*. The schoolboy who wrote this excerpt was fully aware of his belonging to a large body of future men. There is nothing strange here, of course every schoolboy will become an adult. Yet, the belief of this schoolboy seems to be a declaration of intentions, a compromise with English society, as if he was one of the chosen members with the right and duty of being called a 'man'. To strengthen this view, public schools were seen as «miniature Englands»: models to build the future generation (SANDERS 1946: ix). Rugby mirrors England itself, or better said, the whole Empire with the social structure and the intense feeling of being part of a great country. Rugby stands for a reason to be proud of, a justification to do greater things, and an excuse to fight for the beloved school-house. This was a new piece of children's literature which emerged as a way to «explain to the young the principles, ethical as well as practical, by which the society that has produced it works or should work» (NELSON 2007: 75). Beneath an innocent story for the young, issues like religion, gender and social class overlap «an excellent way to chart changes in ideals of manliness over the Victorian period» (NELSON 2007: 76).

It is fair therefore to say that the message accommodated the demands of the Empire. Rugby Public School acted as an excellent means of communication. And consequently, the messenger should necessarily be the headmaster, an outstanding role model so that this stream of thought would reach deeply in boys' minds and souls. Following this premise, Rugby became an institution to be admired and respected rather than a mere secondary school. The term 'a white public school' is deployed on the grounds of an idealized entity to which boys were closely attached, where the colour white relates to a period of innocence where purity and perfection settled down. As regards the phrase 'upon a hill', this pinpoints its preferential localization, overlooking other public schools and acting as the best model possible. Thomas Hughes has thus superbly concentrated on portraying this picture of public school in which boys are turned into perfect English citizens.

Next I shall study how Hughes handled the message of Englishness in *Tom Brown's Schooldays*. I have organised the strategies in two subsections: how Hughes understands Englishness and the collective identity built at the public school. The first subsection is divided in four ways to enact Englishness beginning with lineage, followed by a rural setting located in the Vale of White Horse, then popular culture and finally, the features of manliness and friendship.

2.1. SHADES OF ENGLISHNESS

Hughes' «sole object in writing was to preach to boys» as he contends in his preface to the sixth edition (HUGHES 1835: xl). Such a decision is influenced by his will to advise boys about life in public schools. Through a first-person narration, probably based on his own experience⁶, he mainly describes the customs of public schools: the existing hierarchy of students —flag, præpostor, sixth-form student—, the bullying practice and the expected manly behaviour at the school. But, at the same time, Hughes tends to trace the concept of Englishness in the light of an illustrious family origin: the Browns.

Right from the outset Hughes firmly suggests that the work of Browns' lineage for England happens to be significantly relevant, in contrast to the work done by the high-class group. No wonder Hughes provides readers with former literary examples from

⁶ Thomas Hughes attended Rugby public school at the age of twelve, with his elder brother George, from 1834 to 1842. Then, he went to Oriel College in Oxford whose experience likely inspired him to write the second part called *Tom Brown at Oxford* in 1862 (MITCHELL 2004).

Thackeray and Doyle where heroes with the name of Brown encapsulate a highly respected middle-class. As a result, the Browns are metaphorically placed at the top of the hill. They are presented as the real workers for England as well as tireless members of a great honest family striving to live the right way whatever the circumstances are. The features of this «fighting family» (HUGHES 1835: 3), Hughes' coined term for the Browns, comprise somewhat a hymn of praise of their brotherhood, their downright beliefs and their perseverance of character. These are, to some extent, the qualities defended by his admired headmaster Arnold, who inherited the existing school hierarchy to promulgate a «moral thoughtfulness in every boy» (HUGHES 1835: xlii). It is the recipe to find a true Englishman, in other words, the formula for Englishness⁷.

The next means to construct identity involves a vivid account of Englishness through a rural setting, «the small nest of Browns» (HUGHES 1835: 5), located in the Vale of White Horse⁸, where Thomas Hughes belonged⁹. Criteria for selecting this region may be for three causes. First, this county, and particularly this vale, owns an extremely fertile soil to exploit (HUGHES 1863: 410-412). Second, the vale was the memorable stage for the battle of Ashdown¹⁰, as well as the birthplace of King Alfred the Great¹¹. And third, the biggest and the oldest figure of a chalk horse in England is in

⁷ «In the nineteenth century, competing and complementary meanings of Englishness constellated variously around race/whiteness, moral feeling, righteous behaviour, God-fearing Christianity, shared heritage, and beliefs in imperial greatness» (POON 2008: 6).

⁸ In Thomas Hughes' times the Vale of White Horse belonged to Berkshire in South-Eastern division, but in 20th century it changed to Oxfordshire county (HUGHES 1857: 383).

⁹ «I was born and bred a west-countryman, thank God! a Wessex man, a citizen of the noblest kingdom of Wessex, a regular 'Angular Saxon', the very soul of me 'adscriptus glebæ'. There's nothing like the old country-side for me, and no music like the twang of the real old Saxon tongue, as one gets it fresh from the veritable chaw in the White Horse Vale...» (HUGHES 1857: 10).

¹⁰ It was the scene where Anglo-Saxons fought against the Danish invaders on 8 Jan 871. The king of Wessex died some weeks later and his brother Alfred became king (CANNON 2009: 41). The Whitehorse Hill is presented as the most probable site of the battle of Ashdown (MERKLE 2009: 47-48).

¹¹ Alfred the Great was also known as The White Horse King because he was born in Wantage (MERKLE 2009: 4). Wantage is situated on the borders of the Vale of the White Horse (KNIGHT 1840: 116).

the Whitehorse Hill¹². Hughes' love is such that he dares to write that the inhabitants of that vale «are a people of the Lord» as if they were the chosen ones (HUGHES 1857: 10).

Throughout a faithful detailed depiction of Hughes' and Tom Brown's homeland, readers effectively feel psychologically attached. The setting is instrumental in the plot to create the whole sense of Englishness. The Browns are either yeomen or countrymen living in the heart of England. Toolan explained «features of the setting may be ... either cause or effect of how characters are and behave» (HUGHES 1857: 104). Here the setting and the characters are intermingled; in fact, the setting indirectly portrays the characters by analogy. The lineage of the Browns and their homeland are part of the recipe to become a true Englishman. Nevertheless, the construction of Englishness does not end at this point, let alone the indirect characterisation.

Hughes is weaving a complex identity which comprises a narrow although powerful canvas placed in the vale. Everything flows within it and there is no positive mention of any contact outside this tiny world. This is promoted through popular culture. Traditional games like the jingling match or back-swording or the 'vale veast' are handled as a national treasure to be indisputably kept throughout generations (HUGHES 1857: 33-34-39). The inhabitants are defined by their doggedness, their unconditional affection for their culture and homeland, yet there appears to be a fixed social hierarchy in the foreground. A good example is the greeting for Tom Brown, son of a squire, as «young Master» (HUGHES 1857: 19-26). Ironically, Hughes' voice is there to remind us that Squire Brown «didn't matter a straw whether his son associated with lords' sons or ploughmen's sons, provided they were brave and honest» (HUGHES 1857: 52-53). To put it into other words, unless village boys do not forget to keep the right distance, Tom was allowed to mix with them. Simultaneously, these underlying details are strengthened by the distinct speech between masters and villagers. The latter ones speak in a dialect which is phonetically reproduced as shown in «Thee mind what I tells ee and doan't ee kep blethering about fairings» (HUGHES 1857: 38). The same technique is employed when the Rugby farmer is talking «I doan't care they was arter my fowls to-day —that's enough for I» (HUGHES, 1857: 277).

Whether we might reckon that Hughes shows a sort of hypocrisy or not, what is explicit is his passionate defence of equality either through Squire Brown or the narrator's voice. I claim that there is inconsistency in Hughes' demand of equality, since this demand only refers to middle-class stratum. There is nothing to do with lower

¹² The Uffington White Horse is approximately 110 meters long and 40 meter high. It has been confirmed to be of prehistoric date from Bronze Age (HAUGHTON 2008: 252-254).

classes which are pictured as ignorant, obedient and happy to serve middle-class Squire Brown for example. This inequality Hughes is denouncing and preventing is not a full democracy among English society but a partial one. Maybe a further democracy was inconceivable even for a social reformer as Thomas Hughes (MITCHELL, 2004). To summarize, the term of Englishness for Hughes embraces those who belong to the middle-class like the Browns, in close contact with rural lifestyle and following traditional culture.

The last means to construct Englishness is the significance of being a man and a friend. Boys at public schools learned how to become a useful member of the English society, as part of «a class of enlightened and earnest middle-class gentlemen» (WEAVER, 2004: 455-487). They were trained to fit in the great British Empire, as a military man or working for the bureaucratic system. They used to identify themselves with their peers, «identification male/male» (WEAVER, 2004: 455-487), idealizing those bonds and making them to last in time long after their schooldays¹³. Each of these patterns are shown in Hughes' novel when he is explaining the fag structure¹⁴, of which older boys were the model for the younger ones while the latter ones were servants for the former. Similarly, Hughes appeals to old schoolboys to recall and write about their schooldays, always keeping the bonds tied. Those are the reasons that British public schools were closely «connected with the growth and maintenance of the Empire» (WINSLOW 2010: 2).

A further argument in support of this stance is the fact of being brought up under the fag system allowed the schoolboys to understand and accept that «if one were to become a leader, one first had to become a follower and obey orders from those of higher status» (LANDOW). The success of the fagging was based on values such as honour and decency. Moreover, there was no place for tale-bearing or complaints to adults. There is a special emphasis on tying manliness with physical development either by cross-country running, fighting with other boys or hunting creatures¹⁵. From an early

¹³ In the real case of Thomas Hughes, he fags A.H. Clough at Rugby Public School. Afterwards, A.H. Clough is Hughes' tutor at Oriel College in Oxford. James Fraser, Hughes' second tutor, becomes his ally in the co-operative movement (MITCHELL, 2004).

¹⁴ A fag was a junior schoolboy acting as servant to senior schoolboy. This hierarchical system was an old custom in Rugby public school, which Thomas Arnold kept with the aim of preventing anarchy and «lawless tyranny of physical strength» (HUGHES, 1857: 397).

¹⁵ It was common in kids as it is illustrated in this novel the activity of looking for butterflies, holes of humble-bees or mice, birds' eggs (HUGHES, 1857: 66-266-270). Another tradition in Rugby was to steal some poultry from the nearby farmers (HUGHES, 1857: 272-275).

age, boys learned to face troubles by themselves. Such a trait was encouraged by the headmaster Dr Arnold too as reflected in the novel.

These four means to express Englishness determined that lineage, birthplace, folklore and personality traits such as manliness and friendship are essential for an Englishman. All these conditions refer to individual qualities which any Englishman should possess. The following stage of the growing up process will be the immersion into society. This will be discussed in the next subsection with the creation of a three-dimensional identity. This is the period of socialising with their peers at the public school. The English boy shapes his identity at the school-house to be successfully suitable in the real world.

2.2. A COLLECTIVE IDENTITY: FAMILY-HOUSE-STATE

Above sense is undoubtedly built at the public school. The contact with other boys out of the family bonds is vital to complete the change from boy to man. The schoolboy needs to be separated from their childish lifestyle and protected space. He is exposed to daily troubles that he will solve with the aid of his peers.

The excerpt below corresponds to the meditation of Tom's father in the novel:

Shall I tell him to mind his work, and say he's sent to school to make himself a good scholar? Well, but he isn't sent to school for that—at any rate, not for that mainly. I don't care a straw for Greek particles, or the digamma; no more does his mother. What is he sent to school for? Well, partly because he wanted so to go. If he'll only turn out a brave, helpful, truth-telling Englishman, and a gentleman, and a Christian, that's all I want (HUGHES, 1835: 73-74).

Attending a public school is not only a matter of curriculum, but a question of enhancing character and spirit. Hughes provides some evidence when he explains that Tom had «imbibed a fair amount of Latin and Greek at the school, but somehow on the whole it didn't suit him, or he it, and in the holidays he was constantly working the Squire to send him at once to a public school» (HUGHES 1857: 67). Though Tom learned at the village school, that was not enough for him, he was in need of the enrolment at the public school as his father did because that was the way to proceed in keeping with his social status. It shows a contradiction, despite an apparent equality among the Squire's son and the village boys, they should be placed in the right side.

Once at Rugby school, pupils were organised into houses, that is to say, groups of students who will seal their acquaintance for the future. Owing to the fact that Hughes is dealing with implied readers, there is little evidence of how these houses were divided

and how each boy was assigned to a particular house. In any case, it is interesting that the older boys are worshipped by the younger ones for their performance in football rather than for their academic outcomes. The bond of friendship grew so strongly that it would live on to adulthood. A comparative study with Eton discloses that such bonds were not always so positive in reading schoolboys' essays for three reasons: more honest writing than in Rugby, less pressure and less control from their headmasters to reflect «the often brutal truths» (WEAVER, 2004: 455-487).

Every pupil, as Hughes argues in his novel, was harbouring a deeply-rooted desire to become a man with a heavy burden on their shoulders: to maintain and to enlarge the Empire. Certainly, that was a privilege for them and, consequently, the schoolboys behaved. They were perfectly aware of their heritage as well as proud of it (DUNAE, 1980: 105-121). Yet all this process took place out of a family environment, these young gentlemen created their own structure of trust and honour. The fact that the sixth-form Brooke, who is about to finish his studies at Rugby, is known as Old Pater Brooke gives a fascinating insight to comprehend their organisation. The pupils are bound to listen to Brooke for that reason, as if he were the father of every student. Now Old Pater Brooke can dig and seed the right tenets of success within their hearts. Brooke delivers his speech and immediately supports it with arguments and examples. The core of Brooke's message is that each of them must pull on the same side in earnest union sharing a house of feeling to overcome the process of growing up.

This method firmly reproduces the image of a family in harmony. The future of Britain depends on them and it is time and again entailed in Hughes' novel. Feeling such a responsible duty, schoolboys should grow up learning and aiming at the best model. Within Rugby school-house, Hughes points at Brooke as the stereotype to follow. The drawback is that Brooke is not paternal at all. He is not the protector of the students. Brookes insists on the necessity of absence of bullying, describing that if bullies get ahead, the school-house will lose their match. In contrast to possible expectations, older students like Brooke do not interfere and do not react against tale-bearing, otherwise younger pupils will not learn to stand and develop into better football players. In view of Brooke's suggestion, pupils have no other alternative but to face their problems without the help of Old Pater Brooke. These boys happily shoulder their future responsibility in the Empire. In Rugby they fag for older students as they will perform in adulthood whilst they deal with bullying and other problems. The Empire needs brave men under strict discipline who absolutely worship their country. Perhaps this critical reflection will aid to understand the real event below at the Rugby school:

...before the 18th century was out, the School saw its Great Rebellion. Across the Close from School House stands a Bronze Age burial mound formerly known as the Island,

surrounded until 1847 by a six-metre wide moat. It was here in 1797 that certain pupils, having blown the door off the Head Master's classroom and burned their books on the Close, retreated and drew up the drawbridge behind them. Only when the local militia closed in with pikes and muskets did they yield. The Riot Act was read and some boys were expelled —some later to become renowned military leaders. («ABOUT THE SCHOOL: HISTORY», 2011)

The above pupils were likely told to work shoulder to shoulder to achieve their goals. Obviously, their goal was not to obey the headmaster. The male-to-male structure led them to follow the steps of the *præpostor* and the successive sixth-form student. They were taught to obey within their own student hierarchy. Apparently the problem was based on the non-existence of a link between the sixth-form student and the headmaster. Unlike this case, Dr Thomas Arnold took advantage of this unwritten structure to instil his own doctrine by placing him at the top of the pyramid of government.

The study of this section has shown how Hughes reformulated the concept of Englishness. Lineage points out the character and personality traits of the individual rather than his family origin. Next, birthplace or setting enhances rural in contrast to urban to include middle-class yeomen. Another feature entails the continuity of old customs to glorify the nation. Finally, manliness and friendship between male peers that will help any boy to become a true gentleman. All these four means, together with the collective identity family-house-state, ensure that the schoolboys acquire the necessary foundation to grow up with the expected pattern for the Empire.

3. BUILDING THE CHARACTER OF THOMAS ARNOLD

3.1. GENERAL APPROACHES

Not a single mention to Thomas Arnold in Hughes' novel do readers find until Old Brooke speaks about him «There's this new Doctor hasn't been here so long as some of us, and he's changing all the old customs» (HUGHES, 1857: 123-124). The perception of Pater Brooke is that he is Dr Thomas Arnold's right-hand man, considering that Brooke is his spokesman at least at the beginning. A careful reader would definitely find the clue when Hughes reports that the Doctor still had no time to be known by every schoolboy but for a small number of bigger boys with whom the Doctor was in direct contact (HUGHES, 1857: 127). Dr Arnold seems to be in the background, giving advice to sixth-form students who will put Arnold's doctrine into practice: «Now remember,

this fight is not to go on—you'll see to that. And I expect you to stop all fights in future at once» (HUGHES, 1857: 299).

Nelson confirms the same standpoint when she maintains «Arnold worked to disseminate this power along orderly and effective lines by shaping a tightly knit cadre of masters and sixth-form boys loyal to his vision» (NELSON, 1995: 142). Even though Hughes decided deliberately to displace the figure of Dr Arnold at times, his strength and his influence on schoolboys is obvious. Curiously, this silence in the novel does not mean a failure, just the opposite, since the reader's imagination is forced to fill the blank spaces left by Thomas Hughes¹⁶. The novel does not refer to Dr Arnold's words neither in his daily prayers nor in his Sunday lectures which were established by himself as a novelty in *Rugby* (HUGHES, 1857: 396 n. 137). I can dare to say that the outlook and feeling of the old boy Hughes built up the charisma of Dr Thomas Arnold.

Keeping in mind that *Tom Brown's Schooldays* evolved into a classic along with the precursor of schoolboy's and schoolgirl's literature, it is hardly surprising that the film industry chose this novel to interpret the struggle of growing up every now and then conforming to each period. Whereas in the novel Dr Arnold barely appears, cinema brings him to life even overshadowing Tom Brown. To explain this phenomenon, Michael Ryan Moore declares that «adaptation suggests not only the preservation of narratives, themes, and rhythms but also a keen recognition of technical constraints and social practices, both within the original medium and its adaptive counterpart» (MOORE, 2010: 179). Although Moore is referring to the new media, his argument might be applied to any adaptation. On the question of adapting a text for screen there are some limitations regarding faithfulness to the original. These restraints compel directors and scriptwriters to modify the true source to adjust it to the new audience¹⁷.

Due to the silences in Hughes' novel about Dr Thomas Arnold I spread my study towards the cinema for the purpose of analysing this character. I have selected two quite distinct adaptations: Robert Stevenson's film released in the United States in 1940 and David Moore's film released in the United Kingdom in 2005, the most

¹⁶ From the first publication of Thomas Hughes' *Tom Brown's Schooldays* in 1857 seventy-eight publishers sold Hughes' novel only in US until 1907 (ALTERMUS 2012). As stated in Internet Movie Database the first UK film adaptation was released on 1916 directed by Rex Wilson, starring Joyce Templeton and Wilfred Benson as Tom Brown and Dr Arnold respectively (*Tom Brown's Schooldays* 1916).

¹⁷ See ASENSI and IGLESIAS for an in-depth analysis on reception studies.

recent film adaptation based on *Tom Brown's Schooldays* until now¹⁸. Although distant in time and space, it is fair to compare them as they extensively detail the figure of the headmaster Thomas Arnold on the basis of Thomas Hughes' novel. This article focuses on the case study of Sunday sermons as they illustrate Dr Arnold's views as well as his public side. I explore how each adaptation has dealt and developed Thomas Arnold's charisma to fit with their respective times and societies. Even more interestingly, how the two directors show the ins and outs of Thomas Arnold to their audiences and the final outcome. Therefore, I chose the same scene in both films to thoroughly examine the staging of the whole scene including the setting, all the characters involved, the music, the sound and the light effects.

3.2. FILM ADAPTATIONS ON THE CASE STUDY OF SUNDAY SERMONS

Scarcely three pages were devoted by Hughes to paraphrase one of Arnold's Sunday sermons as narrator (HUGHES, 1857: 141-143). Hughes' glance at it is in stark contrast to Stevenson's and Moore's film adaptations. The reason for this divergence is that «the novel falls off to reveal the skeleton beneath», then instinct and flexibility are both needed to fit the film in commercial structure (PHAROAH, 2005: 10). Each adaptation was performed for two distinct audiences. Stevenson reconstructs the scene in a true-to-the-text style pursuant to the American «horizon of expectations» (IGLESIAS, 1994). However, Moore's approach appears to be a quite different story from the original on the whole as his scriptwriter confesses «I feel comforted by the fact that only a few retired Wing Commanders and I have actually read *Tom Brown's Schooldays* so I should be safe» (PHAROAH, 2005: 10). The explanation is that Moore's implied audience can interpret the plot more easily so that he attempts to expand and add other growing-up problems in contemporary society.

3.2. STEVENSON'S FILM ADAPTATION (1940)

Stevenson's film introduces Dr Arnold and his particular view of education far from the classic one¹⁹. He is hired as headmaster of Rugby to change the face of education in

¹⁸ The illustrations from number 1 to 9 were taken from Robert Stevenson's adaptation (1940) while the illustrations from number 10 to 16 belong to David Moore's adaptation (2005).

¹⁹ Dr Thomas Arnold incorporated in Rugby academic subjects like History, Science and English Literature (REEVE 2007).

England. Squire Brown sends his own son to study in Rugby because he backs Thomas Arnold's methods to the end. Dr Arnold teaches his pupils that the disobedience of his rules would cause an immediate expulsion. Stevenson offers a faithful Victorian English society where social classes are clearly defined. There is a specific emphasis in the values of loyalty and honour. Stevenson conforms to Hughes' novel in many aspects like the happy ending and the use of the pejorative term «murphies» (HUGHES 1857: 115)²⁰. As an innovation to the source, the character of Thomas Arnold is previously introduced as a revolutionary free-hand private tutor going from rags-to-riches. As regards to the character of Tom Brown, this future middle-class gentleman is more naïve than in Moore's adaptation. Leaving aside bullying troubles, there is a sort of code of honour which schoolboys fully respect: no tale-bearing. It is also reflected in the novel, but Stevenson emphasizes this feature by ending the friendship between Tom and his best friend East because of the breach of this unwritten Rugby rule.

The Sunday sermon always takes place in the chapel of Rugby School. This event is compulsory for every member of the school, either schoolboy or tutor. The headmaster preaches to all of them with his monologue²¹. This scene of the chapel lasts one minute and fifty-five seconds. The audience is exposed to a previous ten-second fixed image of a large number of black hats (illustration 1). There is no background music at this point except for a well-defined voice-over which says «I've come to a great school...». The fading of this scene drives us to the chapel scene in which Dr Arnold is delivering his sermon.

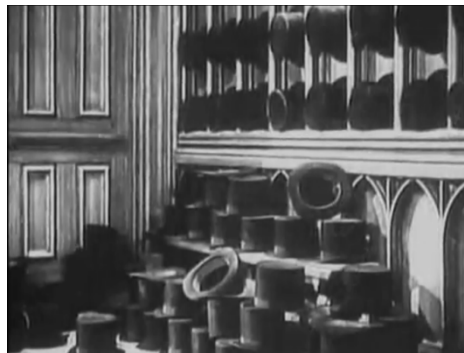


Illustration 1. Top black hats in the chapel. Time 7:14-7:24.

²⁰ This pejorative word derives from the Irish name Murphy, and refers to baked potatoes. Irish people were seen as inferior citizens who only could eat potatoes, therefore, English schoolboys called potatoes with an Irish common name (OED Murphy, n.2).

²¹ In Oct 1831 Arnold was appointed Chaplain by the trustees in addition to his Headmastership (HUGHES 1857: 397).

As portrayed in «the oak pulpit standing out by itself above the School seats» (HUGHES, 1857: 141), Dr Arnold is standing over the schoolboys' heads. Light falling from his right side is used to enhance the whole pulpit and consequently several shades of grey appear (illustration 2). The stream of light is especially reflected against Arnold's figure with maximum brightness to give meaning to Hughes' description when he wrote that Arnold stood there with his spirit full of «righteousness and love and glory» (HUGHES, 1857: 141). That light effect darkens the remaining parts of the scene significantly highlighting the focus of attention: Dr Arnold in his sermon. Likely, this technique attempts the display of the divine light to capture the meaning visually. While the mischievous schoolboys sit in darkness, Dr Arnold stays on the right side with light. Given that the ray of light is directly sent to Dr Arnold, the audience can see his shadow so that Arnold's projection is three-dimensional²². When spectators hear the word 'corrupted' (illustration 3), there is a close-up on Dr Arnold dressed in white to reflect the light His sight inspires solemnity and respectfulness and his voice is loud and clear²³.



Illustration 2. Beginning of Dr Arnold's sermon. Time 7:24-7:28.



Illustration 3. Close-up when Dr Arnold is saying 'corrupted'. Time 7:28-7:33.

Once the words 'demon thieves' are pronounced, the camera turns to the schoolboys (illustration 4). With this simple and precise movement of the camera, the target audience of the sermon is identified. The camera changes its focus when a key

²² The invisible is visible: the divine light. Audience can see the bright beam as described in «... the King of righteousness and love and glory, with whose spirit he was filled, and in whose power he spoke...» (HUGHES 1857: 141).

²³ «... the tall gallant form, the kindling eye, the voice, now soft as the low notes of a flute, now clear and stirring as the call of the light bugle...» (HUGHES 1857: 141).

word is stressed or when Dr Arnold addresses to a particular group. Then for a few seconds a wave of heads is swinging due to these words, and all of a sudden each one directs and fixes his gaze on the headmaster with clear surprise because he said the word ‘us’ as in «This is for us, for you and for me to remove that approach and things have to be done» (illustration 5).



Illustration 4. Dr Arnold says ‘demon thieves’. Time 7:33-7:36.



Illustration 5. Dr Arnold says ‘us’. Time 7:36-7:40.

It is true that the reactions are exaggerated on purpose. For example, there is a sharp synchronism when all the schoolboys look up at the same second. Such movements tend to express a less naturalistic interpretation. Nonetheless, they are conveying the message with success, and maintaining a correspondence between the speaker and the addressee. The narration is told in third-person thanks to the camera. Slight changes in zooming provide a wider or closer vision depending on the objective of the speech. It is worth noticing how the gleam of light intensifies when Dr Arnold turns his speech to a positive future where «reasonable beings will encourage the weak and chastise the offenders» (illustration 6). Now the invisible divine light is again visible, even clearer and closer, and the lighting in the whole lecture hall is better²⁴. This sight is symbolically expressing how this divine light comes for the good.

It should be noted that the setting is rather bare²⁵. Large glass windows are not stained at all and the wood carving in the seats are the simplest ever seen. There is a unique decorative object on the table, a plain cross, and the pulpit is covered with a piece of black cloth without any pattern or ornament (illustration 7). Hence it appears to

²⁴ «It was a great and solemn sight, . . . , when the only lights in the chapel were in the pulpit and at the seats of the præpostors of the week, deepening into darkness in the high gallery behind the organ.» (HUGHES, 1857: 141).

²⁵ Hughes only describes the pulpit and the light in the novel (HUGHES, 1857: 141).

be that this setting matches with the austerity of the Puritan church²⁶. Needless to say there are evident similarities between the Manifest of Destiny and Dr Arnold's speech²⁷. These schoolboys are the chosen ones to begin a new generation that will change the face of education of England as Dr Arnold's character says.



Illustration 6. The gleam of light intensifies Dr Arnold. Time 8:40-8:48.



Illustration 7. Long shot indoors. Time 9:12-9:19.

Beginnings and endings determine the structure of such literary pieces and this is not an exception. After a condensed speech full of great prospects for the future, spectators face a humoristic sketch when tutors are leaving the hall. «I'll give him a year, ... six months» (illustration 8). Here the director seeks complicity with the audience. Instead of a large argument, the tutors act naturally disapproving the headmaster's view. «Moral principles, what's the school going to do with moral principles? Feeding one end, beating the other. That's education» (illustration 9). This ending shows the other side of the coin, the opposite side that Dr Arnold has to fight against. Good and evil have been introduced and the mission is on the way to being accomplished. To summarise, this scene adaptation provides an easy reading for American audience because of the familiar Puritan setting and the similarity with the Manifest of Destiny.

²⁶ The plain-style aimed at highlighting the sermon rather than the medium by avoiding any kind of decoration. For an in-depth analysis on Puritan churches (WILLIAMS, 2000).

²⁷ Puritans believed that they were the chosen by divine providence to expand throughout America so that they will stand as a social model (ANNENBERG FOUNDATION, 2013).



Illustration 8. Tutors leaving the chapel. Time 9:19-9:24.



Illustration 9. Tutors disapproving the headmaster. Time 9:24-9:31.

3.3. MOORE'S FILM ADAPTATION (2005)

Moore's film begins when Tom Brown is departing towards Rugby. The figure of Dr Arnold reveals even more human features than Stevenson's film adaptation and Hughes' novel, since the headmaster makes a mistake and even apologizes to a student. Tom's opposition to Dr Arnold is resolved with his mission of protecting a new schoolboy called Arthur. Taken to the extreme, the bullying provokes the death of Arthur. Moore takes a contemporary perspective discarding old conflicts and replacing them with others such as sexual harassment. A deeper insight into Dr Arnold's private life shows a human being struggling to improve the quality of students' life. However, a sad end is chosen, probably as a warning to the current problem of bullying. This adaptation displays all the novel characters including Arthur, who was deleted in Stevenson's. The world of Rugby School is more violent than in the novel, since it ends up with Arthur's death. The humanity in Dr Arnold is much more exploited and a dramatic ending offers a hard approach to the reality of bullying.

The beginning of the scene of the Sunday sermon is an exterior sky view, together with the top of the chapel while the sunlight is pouring through to the windows of the building (illustration 10). Regarding the sounds, we overhear some caws still in the exterior sight, and at the same time we hear Dr Arnold's voice, and a robin bird's song is heard. Without a doubt, such slight and short sounds are easily dismissed, however, the audience relates these sounds with Dr Arnold's identity.



Illustration 10. Exterior shot of the chapel. Time 24:01.

This indoor setting has nothing to do with the simple outlook in Stevenson's film adaptation. The abundance of luxuries is widely displayed around the chapel. For example, some large painted windows, many golden decorations on the wall and two large crosses: one in silver and the other one in gold. From all this it can be easily interpreted that these schoolboys belong to wealthy families, and consequently, to a particular social class²⁸. This time Dr Arnold is performing in a closer position rather than in a top pulpit when he says «A place of light and learning and goodness» (illustration 11). In contrast, he is preaching with his right hand lying on an open bible (illustration 12).



Illustration 11. Interior shot of the chapel. Time 24:03.



Illustration 12. Holding his hand on the open Bible. Time 24:48.

²⁸ Hughes does not describe the scenery of the chapel apart from the pulpit, the light and his own feelings as a Rugby student (HUGHES, 1857: 141-143).

Moreover, the acting technique is much more natural than in Stevenson's adaptation. Each schoolboy acts individually, not in unison. It shows a varied range of stories and motives among all the schoolboys (illustration 13). Diversity creates a better sense of authenticity. Body language and facial expressions convey as much as the meaningful words told by the headmaster. Arnold's speech on the screen is to be understood as a teaching lesson for victims of bullying: «It is therefore no disgrace for the bullied to come forward and point the finger at the bully» (illustration 14).



Illustration 13. Schoolboys in the sermon.
Time 24:14.



Illustration 14. A teaching lesson. Time 25:28.

Also, the principles of Arnold's pedagogical reform are staged when he convincingly argues his ideal to the group of teachers: «All the boys will have considerable responsibilities but they will be taught in pastoral care and Christian love, not in an atmosphere where only the strongest and the cruellest survive» (illustration 15). Moreover, Dr Arnold is described as a human being able to make mistakes, feel bemused by the chaos and even sometimes nearly overwhelmed by the circumstances. Having all these features considered, Dr Arnold apparently defends the weak against the strong with a great effort and instils love and sympathy among the schoolboys.



Illustration 15. The doctor speaks in front of the tutors. Time 12:57.

Likewise, the figure of Dr Arnold stands for a fraternal authority who would carry out justice to everyone without caring who the father of the student is. The Doctor, henceforth, takes a real active role, every time he appears to warn or punish the bully. To perform this point, Dr Arnold's image results in a symbolic father by establishing a relationship of confidence, as expressed in «I will believe each boy's word as I will believe a man's word» (illustration 16). To some extent, this sentence strengthens bonds of communication between the schoolboy and the headmaster, but this is a double-edged sword with its downsides. Since the youngsters are going to be men, they will be treated like them.



Illustration 16. Creating bonds of communication. Time 24:51.

4. CONCLUSION AND FURTHER PROJECTS

This article has investigated the false denotation of the compound word 'public school' as well as the historical origin of this misunderstanding. The purpose of the current research was to determine the evolution of a public school from its creation up to Victorian times. The Reform started by King Henry VIII established the basis to build an educational system beyond the control of Catholic Church. His measures marked a turning point. Under no circumstances were Englishmen allowed to endow superstitious uses which could mean the increase of Church power. The present study, however, makes several noteworthy contributions to enhance our understanding of how these public schools became traditional institutions basically for distinguished sons of England and the flourishing progeny of landed gentry class. This study has shown that there are social and political reasons which caused to maintain the term 'public school.' Taken together, these findings suggest that any evaluation of the educational system moved to the headmaster's jurisdiction. A brief examination has been developed about

Thomas Arnold's myth from the diverse literary contributions about his life and ideas. The findings of this study have confirmed that his image of beloved headmaster was fed by his own schoolboys not only after his early death in 1842 but also when he was alive.

Based on a classic Victorian novel *Tom Brown's Schooldays* (1857), written by an old schoolboy named Thomas Hughes, an exploration and analysis was undertaken in two directions. First, this project shows the depiction of a particular public school called Rugby in Victorian times. The methods used for this purpose were divided into the construction of the identity according to true Englishness and the widespread sense of unity felt within the British Empire: a collective identity family-house-state. The first point emerged from the evaluation of four different devices to shape the identity: lineage, rural landscape, popular culture and personality patterns such as manliness and friendship. The second point dealt with the practical objective of a public school education aimed at the service of the glorious Empire. John Winthrop's ideal of a truly model society is the inspiration for the title of this section 'a white public school upon a hill', since I understand that it was the basic principle of this Victorian novel. Thomas Hughes honestly wished to place the 'ordinary English boy', as he used to say, among the English gentlemen who belonged to the huge British Empire. For that reason, the boys should be taught to behave like them from the public schooldays. The second aim of the study was to assess a real headmaster in Rugby public school called Thomas Arnold. A reasonable approach to tackle this issue was to search his real biography to see how his spirit was captured in literature by Thomas Hughes.

Given the silence over this literary character, the study has gone some way towards enhancing our understanding of this character in cinema. The choice of the two film adaptations was subject to two different periods —the mid-twentieth century and twenty-first centuries—, and countries —the US and the UK—. A case study was analysed: Sunday sermons to identify the distinct approaches to Dr Arnold's persona in his public side. The relevance of Dr Thomas Arnold is clearly supported by the current findings. But the methods to depict the two films differ substantially not only for the periods reflected but also for the implied viewer they address to. The analysis of this case study adds considerably to our understanding of Dr Arnold by fulfilling the expectations of the implied viewers. The obvious finding is that the Doctor's spirit is perceived and revealed on the terms of the implied viewer as a revolutionary fighter to level the inequalities in both adaptations. The following conclusions can be drawn from the present article: Dr Arnold highlights as the central piece during the growing-up period of many teenagers who sincerely are touched by his determination and uprightness. The implication of this is that Stevenson and Moore put into practice the words which Thomas Hughes did not express in his novel. In general, therefore, it

seems that both versions express and share the same magnetic powerful speech over the schoolboys. Although this case study is only a small sample of the depiction of the character, the findings suggest that Dr Arnold could be the guiding light that the schoolboys needed in their journey through the adulthood.

Returning to the hypothesis posed at the beginning of this study, it is now possible to state that Thomas Arnold strongly contributed to the creation of a new generation of middle-class gentlemen who would become a fitting cog in the Empire. The evidence from this study confirms that Arnold applied his policy upon an old self-government of students, the so-called system of *præpostors*. An implication of this is the emphasis of bonds between male-male in which Arnold lay as the first model to follow. The results of this study support the idea that Arnold was the precursor of a reform that would serve as template in other public schools. Taken together, these results provide a new understanding in how Dr Arnold managed a system of discipline imposed by the students towards a new supervised one by the headmaster through the collaboration of the sixth-form pupils.

For further projects on literature, it would be interesting to compare literary experiences of individuals within the same conditions in Rugby to confirm the image of Dr Thomas Arnold provided by Thomas Hughes. If the research could be moved forward to other groups such as collaborators, teachers and fathers, the results would be even more accurate to real life. Surely, this research would disclose many aspects which Hughes did not dare to write such as the long-lasting mark of bullying that a schoolboy could bear for his whole adult life. Also, the hidden text of close, eternal and sincere friendship between males which lead to the issue of banning the acts of gross indecency under which Oscar Wilde was prosecuted in 1895. It is recommended to explore the works of other writers who were students at Rugby to check if they were similarly influenced by Dr Arnold's educational system. A further study could assess and compare Hughes' novels on Tom Brown Series: *Tom Brown's Schooldays* (1857) and *Tom Brown at Oxford* (1862). The latter novel was a three-volume novel which did not share the same fame and power as the first one. I suggest the study of the evolution of the character Tom Brown and how he integrates into an even more select institution like the University of Oxford. Another thread to develop could be a research on the similarities and divergences between schoolboys' novels and schoolgirls' novels on the figure of the headmaster and their struggle of self-identification as individuals.

Bibliography

- «ABOUT THE SCHOOL: HISTORY», Rugby School, [Web], n.p., 2011. Available at <http://www.rugbyschool.net/history> [Accessed 20th January 2013].
- ALTERMUS, Henry. The Tom Brown Series by Thomas Hughes, [Web], n.p., Dec 2012. Available at <http://www.henryaltemus.com/TomBrown/> [Accessed 22nd February 2013].
- ANNENBERG FOUNDATION, [Web], American Passages, a Literary Survey. The Annenberg Foundation (2013). Available at <http://www.learner.org/amerpass/index.html> [Accessed 19th April 2013].
- ASENSI PÉREZ, Manuel (2003), *Historia de la teoría de la literatura*, vol. 2, Valencia: Tirant lo Blanch.
- CANNON, John, *A Dictionary of British History* (2009) [Online book], Oxford: Oxford University Press. Available at <http://books.google.es>. [Accessed 23rd March 2013].
- COLLINGS, J.M., «List of commissions and officials: 1860-1870 (nos. 95-136)», in *Office-Holders in Modern Britain*, Volume 9: *Officials of Royal Commissions of Inquiry 1815-1870* (1984) [online] pp. 62-91. British History Online. Available at <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=16912> [Accessed 22nd April 2013].
- COUGH, T.Y.C., Introductory in *Rugby Magazine* vol. 1, (1835) [online] July 1835 (9-20). Available at <http://books.google.es> [Accessed 2nd February 2013].
- DUNAE, Patrick A, «Boy's Literature and the Idea of Empire, 1870-1914», in *Victorian Studies* (1980) [online] 24:1 autumn: 105-121. Available at <http://search.proquest.com/> [Accessed 20th October 2012].
- ELY, Jean, «Pensel Revisited. The Legal Definition of Charitable: A Case Study of a Moveable Feast» (2006), [PDF File], *Australia and New Zealand Law and History E-Journal*. Available at http://www.anzlhsejournal.auckland.ac.nz/pdfs_2006/Paper_9_Ely.pdf
- EVANS, William David Sir, *A Collection of Statutes Connected with the General Administration of the Law*. Vol. 1. (1836), [Online book], London: Thomas Blenkarn. Available at <http://books.google.es/books> [Accessed 16th March 2013].
- FLETCHER, Sarah K, «Sheriff, Lawrence (c.1515–1567)», in *Oxford Dictionary of National Biography* (2008), [Online dictionary], Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: OUP, 2004. Online ed. Ed. Lawrence Goldman. Available at <http://www.oxforddnb.com/index/25/101025374/> [Accessed 16th March 2013].
- HAMMOND, P. C., «Stanley, Arthur Penrhyn (1815–1881)», in *Oxford Dictionary of National Biography* (2007), [Online dictionary], Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: OUP, 2004. Online ed. Ed. Lawrence Goldman. Available at <http://www.oxforddnb.com/view/article/26259> [Accessed 15th December 2012].
- HAUGHTON, Brian, *Hidden History: Lost Civilizations, Secret Knowledge, and Ancient Mysteries* (2008), [Online book], New Jersey: The Career Press. Available at <http://books.google.es> [Accessed 7th February 2013].
- «HOME SWEET HOME: THE NANNY» (2013), [Television online iPlayer], The Victorians, 2013. BBC One. Key talent: Jeremy Paxman. Available at

- http://www.bbc.co.uk/iplayer/episode/p00hqpn/The_Victorians_Home_Sweet_Home_The_Nanny/ [Accessed 17th March 2013].
- HUGHES, Kathryn, *Victorian Governess* (1993), [Online book], London: The Hambledon Press. Available at <http://books.google.es> [Accessed 16th March de 2013].
- HUGHES, Thomas (1857), *Tom Brown's Schooldays*, Oxford: Oxford Univ. Press, 1989.
- HUGHES, William, *The Geography of British History: a Geographical Description of the British Islands* (1863), [Online book], London: Spottiswoode and Co. Available at <http://books.google.es> [Accessed 6th February 2013].
- IGLESIAS Santos, Montserrat (1994), «La estética de la recepción y el horizonte de las expectativas» en *Avances en teoría de la literatura (Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas)*. Ed. Darío Villanueva. Santiago de Compostela: Univ. de Santiago de Compostela, pp. 35-115.
- JACKSON, Howard and ETIENNE Zé Amvela (2001), *Words, Meaning and Vocabulary: an Introduction to Modern English Lexicology*, London: Continuum.
- KATAMBA, Francis (2005), *English Words: Structure, History and Usage*, London: Routledge.
- KNIGHT, Charles, *The Journey-Book of England. Berkshire: Including a Full Description of Windsor Castle.* (1840), [Online book], London: Charles Knight and Co. Available at <http://books.google.es> [Accessed 23rd March 2013].
- LANDOW, George P., «Thomas Hughes's Defence of Fagging at Rugby», *The Victorian Web* [Web], n.d. [Accessed 5th December 2012].
- MERKLE, Benjamin, *The White Horse King: The Life of Alfred the Great* (2009), [Online book], Nashville: Thomas Nelson Inc. Available at <http://books.google.es> [Accessed 4th February 2013].
- MITCHELL, Charlotte, «Hughes, Thomas (1822–1896)», in *Oxford Dictionary of National Biography* (2004), [Online dictionary], Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: OUP, Jan 2012. Online ed. Ed. Lawrence Goldman. Available at <http://www.oxforddnb.com/view/article/14091> [Accessed 8th November 2012].
- MITCHELL, Sally, *Daily Life in Victorian England* (1996), [Online book], Westport (USA): Greenwood Publishing Group, Inc. [Accessed 20th November 2012].
- MOORE, Michael Ryan (2010), «Adaptation and New Media Adaptation», in *Adaptation* 3.2 (2010): 179-192.
- «MURPHY, N.2», *OED Online* (March 2013), [Online dictionary], Oxford University Press. Available at <http://www.oed.com/view/Entry/123948?rskey=Pae3Mt&result=2#eid> [Accessed 13th March 2013].
- THE NATIONAL ARCHIVES, [PDF File], Rugby School GB 1524 MSS. NRA 5282. n.d. <http://www.nationalarchives.gov.uk/nra/onlinelists/GB1524%20MSS.pdf>.
- NELSON, Claudia (1995), *Invisible Men: Fatherhood in Victorian Periodicals, 1850-1910*, [Online book], Georgia (USA): University of Georgia Press, 2010. Available at <http://books.google.es> [Accessed 10th January 2012].

- (2007) «Growing Up: Childhood», *A Companion to Victorian Literature and Culture*. Ed. Herbert F. Tucker. Malden: Blackwell Publishing. 69-81.
- NORDEN, John, *Speculum Britanniae: an Historical and Chorographical Description of Middlesex and Hartfordshire* (1596), [Online book], London: Black Swan. Available at <http://books.google.es> [Accessed 19th March 2013].
- PHAROAH, Ashley «Ashley Pharoah's Diary: Adapting Tom Brown's Schooldays» (2005) [PDF File], in *ScriptWriter Magazine Online*, TwelvePoint.com, July 2005. Available at www.twelvepoint.com [Accessed 19th January 2013]
- POON, Angelia, *Enacting Englishness in the Victorian Period: Colonialism and the Politics of Performance* (2008), [Online book], Hampshire: Ashgate Publishing Limited. Available at <http://books.google.es> [Accessed 4th February 2013].
- ‘public school, n. and adj.’. *OED Online* (March 2013), [Online dictionary], Oxford University Press. Available at <http://www.oed.com/view/Entry/154070?redirectedFrom=public+school#eid> [Accessed 10th March 2013].
- REDGRAVE, Richard. *The Governess* originally called *The Poor Teacher* (1844), [Oil on canvas], Victorian and Albert Museum, London. Available at <http://www.victorianweb.org/painting/redgrave/paintings/2.html> [Accessed 16th March 2013].
- REEVE, A. J. H., «Arnold, Thomas (1795–1842)», in *Oxford Dictionary of National Biography* (Oct 2007), [Online dictionary], Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: OUP, 2004. Online ed. Ed. Lawrence Goldman. Available at <http://www.oxforddnb.com/view/article/686> [Accessed 8th November 2012].
- «SCHOOL A LITTLE WORLD», in *Rugby Magazine*, vol. 2 (1835) [online] October 1835 (95-105). Available at <http://books.google.es> [Accessed 4th February 2013].
- SANDERS, Andrew, Introduction (1946) in *Tom Brown's Schooldays*. By Thomas Hughes (1857). Oxford University Press: Oxford, 1946, pp. vii-xxv.
- SHELFORD, Leonard. *A Practical Treatise of the Law of Mortmain and Charitable Uses and Trusts with an Appendix of Statutes and Forms* (1836), [Online book], Dublin: Law Booksellers and Publishers and Milliken & Son. Available at <http://books.google.es> [Accessed 16th March 2013].
- SHROSBREE, Colin. *Public Schools and Private Education: The Clarendon Commission, 1861-64, and the Public Schools Acts* (1988), [Online book], Manchester: Manchester University Press. Available at <http://books.google.es>. [Accessed 23rd November 2012].
- STANLEY, Arthur Penrhyn and Thomas Arnold. *The Life and Correspondence of Thomas Arnold*. Vol. 2 (1868), [Online book], London: T. Fellowes, 1868, 5th edition. Available at <http://books.google.es>. [Accessed 22nd February 2013].
- TOM BROWN'S SCHOOL DAYS (1940), [Film], Dir. Robert Stevenson. Perf. Jimmy Lidon, Sir Cedrick Hardwicke. The Play's The Thing Productions Inc.
- TOM BROWN'S SCHOOLDAYS (1916), [Film], Dir. Rex Wilson. Perf. Joyce Templeton and Wilfred Benson. Regal Films.

- TOM BROWN'S SCHOOLDAYS (2005), [Film], Dir. David Moore. Perf. Alex Pettyfer and Stephen Fry. Company Pictures Dist., 2005.
- TYERMAN, Christopher, *A History of Harrow School, 1324-1991* (2000), [Online book], New York: Oxford University Press. Available at <http://books.google.es> [Accessed 19th March 2013].
- WEAVER, W.N., «A School-boy's Story: Writing the Victorian Public Schoolboy Subject», in *Victorian Studies* 46.3 (2004) [online] pp. 455-487. Available at <http://search.proquest.com/> [Accessed 20th October 2012].
- WILLIAMS, Peter W., *Houses of God: Region, Religion, and Architecture in the United States*. (2000), [Online book], Illinois: Library of Congress. Available at <http://books.google.es> [Accessed 19th April 2013].
- WINSLOW, Stanley Blakeley Jr., «A Boy's Empire: The British Public School as Imperial Training Ground, 1850-1918», *Dissertations and Theses* (2010). Available at <http://search.proquest.com/> [Accessed 8th November 2012].

LA LENGUA LAKOTA Y EL REFLEJO DE SU CULTURA

GARCIA MANSILLA, Yolanda *
yolanda.garman@gmail.com

Fecha de recepción:
15 de septiembre de 2013

Fecha de aceptación:
3 de octubre de 2013

Resumen: Las historias Lakota sirven de base al pensamiento Lakota. Mediante ellas, los Lakota han intentado dotar a su pueblo de una identidad, unos valores y unas tradiciones que son los que conforman su cultura. El lenguaje es el medio en el cual se refleja la cultura de un pueblo. En el presente artículo me baso en las ideas lingüísticas de Benjamin Lee Whorf (1897–1941) para profundizar en la perspectiva Lakota a través de La leyenda de «la mujer cría de búfalo blanco».

Palabras clave: Lakota – lenguaje – pensamiento – cultura – Benjamin Lee Whorf – leyendas.

Abstract: Lakota stories serve as a base to Lakota thought. By means of them Lakota Indians have tried to endow their people with an identity, values and traditions which are those that make up their culture. Language is the means in which the culture of a people is reflected. In this paper I rely on Benjamin Lee Whorf's (1897-1941) linguistic ideas to deepen the Lakota perspective through the legend of «White Buffalo Calf Woman».

Keywords: Lakota – language – thought – culture – Benjamin Lee Whorf – legends.

* Este artículo ha sido extraído y adaptado de mi trabajo realizado para obtener el D.E.A. y ha contado con la supervisión del Dr. Jesús Gerardo Martínez del Castillo, profesor del área de Filología Inglesa de la Universidad de Almería. Querría dar las gracias a David Rood, del Departamento de Lingüística de la Universidad de Colorado, por su colaboración y a Jan F. Ullrich, miembro del consejo directivo de Lakota Language Consortium, Inc. junto a David Rood, por permitirme adjuntar tan valiosa transcripción de la leyenda de la mujer cría de búfalo blanco. Así mismo, querría agradecer a David Little Elk su opinión personal sobre la relación lengua-pensamiento, como Lakota nativo. Mi agradecimiento también a Bonnie Whitecloud, coordinadora de Manataka American Indian Council por permitirme utilizar la versión adjunta de la leyenda, a William K. Powers por su interés y amabilidad al responder a mis preguntas y a Jesús Gerardo Martínez del Castillo por su gran ayuda.

Philologica Urcitana

Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología

Vol. 10 (Marzo 2014) 67-88

Departamento de Filología – Universidad de Almería (ISSN: 1989-6778)

1 EL PUEBLO LAKOTA (SIOUX)

*«khóta» means "friends" or Allies,
which is the name of all 3 (Da, La, and Na).*

Albert White Hat, Sr. 1999

La nación Lakota se reparte entre cinco estados del Medio Oeste americano. La mitad de la nación Lakota se sitúa en el estado de Dakota del Sur, mientras que el resto vive entre Minnesota, Nebraska, Dakota del Norte, Montana y Wyoming. Sus integrantes tienen una esperanza de vida de tan sólo 44 años y sufren una tasa de suicidio de un 150% más alta que la media de Estados Unidos. La reserva india de Pine Ridge en Dakota del Sur es la segunda más grande de Estados Unidos.

Los Sioux han participado en los actuales movimientos en defensa de los derechos civiles de los indios norteamericanos y reivindican la devolución de sus territorios para poder instaurar sus formas de vida tradicionales. En especial, pertenecen al AIM (Movimiento Indígena Americano), grupo que ha protestado de forma muy activa contra el trato que reciben los grupos indígenas de Estados Unidos. En el censo de Estados Unidos del año 2000, unas 108.000 personas se identificaban como sólo Sioux y 45.000 personas como Sioux en parte. La mayoría viven en las reservas mencionadas arriba, aunque también existen algunos en Canadá, con reservas en Alberta, Saskatchewan y Manitoba. Muchos viven en la actualidad en áreas urbanas, tales como Minneapolis-St. Paul. Los mayores luchan por transmitir los dialectos y costumbres tradicionales a los jóvenes Sioux, ya que hoy día se enfrentan a diversos problemas que les dificultan un crecimiento saludable y feliz. Los valores tradicionales de los Lakota fueron sustituidos por valores no nativos llevando a que en la actualidad los jóvenes hagan frente a problemas como la droga y el alcohol, así como abuso a mujeres y menores (Albert White Hat, Sr. 1999).

En la actualidad, los indios Lakota han declarado su independencia de los Estados Unidos debido al reiterado incumplimiento por parte del Gobierno estadounidense de los acuerdos firmados, que se remontan incluso a hace 150 años. Los Lakota afirman que su derecho a la independencia, por el que llevaban luchando desde 1974, está amparado tanto por los acuerdos que firmaron sus ancestros con el Gobierno Federal, como por la Constitución americana y las leyes internacionales. Han logrado mucho desde 1900, no sin dificultad, pero, a pesar de lo que han ganado y lo que han perdido, se enorgullecen sobre todo de seguir siendo Lakotas y de que su lengua e historia se enseñe en las escuelas. El hecho de que el proceso de asimilación intentara quitarles su lengua, su cultura y su identidad les hizo más fuertes y deseosos de mantenerla. Sin embargo, deben enfrentarse a muchos retos además de la educación. Sus dos problemas mayores son el alcoholismo y la jurisdicción legal. La pérdida de tierra continúa siendo un reto para ellos.

1.1 ORIGEN DEL TÉRMINO «SIOUX»

Cuando la gente se refiere a «La Nación Sioux» pocos tienen una imagen precisa. Fuentes escritas (White Hat, Sr. 1999: 1) cuentan que en el siglo XVII se utilizaba el término «Sioux» con el significado de enemigo. Alrededor de 1990, se descubrió que no significaba enemigo. En Ojibwe la palabra para describir a los Lakota significa «vecinos» y en Lakota se describe a los Ojibwe como «el pueblo de las cascadas». La lengua Lakota no refleja la relación de enemigos. Los franceses añadían «ioux» para formar el plural de las palabras. Cuando encontraron la palabra Ojibwe «nadowessi» (little snake), la hicieron plural convirtiéndola en «nadowessioux», término que fue más tarde reducido a «Sioux» (White Hat, Sr. 1999: 2). Los cazadores franceses no conocían los nombres de la gente Sioux y, por tanto, ignoraban que la nación Sioux comprende siete divisiones tribales. Éstas hablan tres dialectos distintos: Dakota, Nakota y Lakota. Cuatro son las tribus que hablan Dakota (Mdewakantun, Wahpetun, Wahpekute y Sisitun), dos tribus hablan Nakota (Ihanktunwan e Ihanktunwani) y una tribu, la Titunwan (gente de las llanuras) habla Lakota (Riggs, 1973: 1).

La tradición oral ha traducido «Lakota» como «to acknowledge a relative or family member». Su significado tiene que ver con la relación, un concepto que ha sido siempre el centro de la filosofía Lakota. Tanto «Dakota» como «Nakota» y «Lakota» tienen este mismo significado. Son la misma palabra pronunciada de forma diferente como reflejo de las diferencias entre los tres dialectos que componen la misma lengua.

1.2 VALORES Y TRADICIONES DE LOS LAKOTA-SIOUX

Doce son los valores más destacados de la filosofía Lakota: humildad (Unsiiciyapi), perseverancia (Wowacintanka), respeto (Wawoohola), honor (Wayuonihan), amor (Cantognake), sacrificio (Icicupi), sinceridad (Wowicake), compasión (Waunsilapi), valentía (Woohitike), fortaleza (Cantewasake), generosidad (Canteyuke) y sabiduría (Woksape). Las virtudes principales son la humildad, la generosidad, la fortaleza, la valentía y la sabiduría. Esta última es el conocimiento combinado con la experiencia. Un hombre o una mujer son considerados hokshila (niño) o wichinkala (niña) hasta que se hacen wičháñčala o winúñčala (hombre o mujer con sabiduría que es muy querida). Estas palabras implican que uno ha alcanzado la edad de la sabiduría y ha adquirido verdaderamente el conocimiento de la filosofía Lakota y experimentado ese conocimiento. Los atributos de la sabiduría son la educación, el conocimiento y la experiencia.

2 LA LENGUA LAKOTA

La lengua Lakota es un dialecto de una lengua ampliamente extendida en las Llanuras del Norte. No es fácil, como he mencionado anteriormente, encontrar una designación que sea aceptable universalmente para esta lengua, dado que no hay nombre nativo para ella que no conlleve ambigüedad. Académicos del siglo XIX y principios del siglo XX (Stephen R. Riggs, Franz Boas) solían usar el término Dakota tanto para la lengua como para sus dialectos del Este, lo cual obviamente lleva a confusión. Aquí, la designación Sioux se usa para la lengua y Dakota se reserva para el dialecto (Rood, D. and Taylor, A., 1996).

La lengua Lakota también se conoce como *Teton Sioux*. Se habla principalmente en Dakota del Sur pero también existen algunos hablantes en Dakota del Norte y en Saskatchewan. La lengua Lakota, como ya he dicho, pertenece a la familia Sioux y es uno de los tres dialectos principales de esta lengua. Parks (1990) en Rood & Taylor (1996) identificó cinco dialectos a finales de los años 70: Santee-Sisseton (Dakota), Teton (Lakota), Yankton-Yanktonai (Dakota), Assiniboine (Nakoda) y Stoney (Nakoda).

En la actualidad, el número de hablantes en lengua Lakota es de 8.000 a 9.000. Aunque la lengua Lakota se habla en cinco de las nueve reservas que se encuentran en Dakota del Sur, la lengua difiere ligeramente de una a otra reserva en lo que se refiere a estructura, uso del vocabulario y pronunciación.

La lengua Dakota fue el primer grupo tribal sioux encontrado por los misioneros y antropólogos. De ahí que fuese el dialecto que antes se empezó a transcribir al formato escrito. No fue originalmente una lengua escrita. En 1834, los misioneros episcopales Samuel W. Pond, Gideon H. Pond, Stephen R. Riggs y Dr. Thomas S. Williamson crearon un alfabeto Dakota (Williamson 1992: 6). Este sistema alfabético fue modificado por el dialecto Lakota por Eugene Buechel, S.J. en *A Grammar of Lakota: The Language of the Teton Sioux Indians* (1939) y posteriormente adaptado y ampliado por Franz Boas y Ella Deloria en *Dakota Grammar* (1941). Durante muchos años los misioneros, dependiendo de si eran episcopalianos o católicos, enseñarían la ortografía de Riggs o la de Buechel. Posteriormente, en 1976, sin embargo, se introdujo otro sistema alfabético para la lengua Lakota. Dos lingüistas, el Dr. Allen Taylor y el Dr. David Rood de la Universidad de Colorado, presentaron su ortografía en *Beginning Lakhota* (1996).

2.1 INFLUENCIAS CRISTIANAS

En los años 40 la gente estaba condicionada a leer y escribir la lengua de manera no Lakota, de ahí que reflejase la perspectiva cristiana de los misioneros. Las palabras podían tener cuatro diferentes interpretaciones. Por ejemplo, *wakan* significa «energía».

Implica y enseña que la creación tiene el poder para dar vida o quitarla. Los cristianos entendieron esta palabra como significado de «algo sagrado». Los antropólogos tradujeron *wakan* como «misterio». De esta manera, los significados tradicionales Lakota se perdieron. La lengua Lakota podía tener influencia católica o episcopaliana y cada uno tenía una diferente interpretación de la lengua. Las dos iglesias tenían características diferentes que creaban la división. Si eran episcopalianos en la reserva se decía que eran de la élite, probablemente más materialistas. En las reuniones se referían al resto de la reserva como «los otros Indios (the other Indians)». Esa actitud continúa todavía en la actualidad, hasta cierto punto. Si uno es educado como católico, está condicionado a vivir con miedo. Temen expresarse, discutir, temen a la autoridad.

Durante los años 40 y 50, las comunidades comenzaron a deteriorarse como hablantes de Lakota y se hicieron dependientes de las figuras autoritarias de las iglesias, del *Bureau of Indian Affairs* o programas tribales. Estas circunstancias crearon un ambiente ideal para el alcoholismo, como vía de escape de la autoridad, y esto permitió a los Lakota practicar un tipo de independencia. La independencia es una característica de la tradición Lakota, pero tal conducta era artificial. En los años 60 se había desarrollado una nueva cultura con su propia lengua (subcultura de la reserva). Los jóvenes que crecieron en esta época creían que lo que oían y hablaban era discurso Lakota normal. La lengua empezó a reflejar el surgimiento del alcoholismo y un sistema de valores cambiante. Por ejemplo, cuando se les preguntaba la definición de «*makuje*» (I am lazy), los jóvenes respondían «hangover» (resaca) y «*otehi*» (difficult or hard times or circumstances) lo definían como «estás arruinado y sin recursos para conseguir otra bebida». También, la influencia urbana se adentró en las reservas y afectó a la juventud mediante actividades de bandas. Esta influencia procedía de los jóvenes que regresaban de las ciudades a las reservas durante la «relocation». Los jóvenes habían sido enviados a las áreas pobres ya que el alojamiento era más barato. Esto provocó que se asociaran con gente educada en otras culturas y que para sobrevivir se adaptaran a su modo de vida, organizándose en bandas. Hoy en día, para reclamar la filosofía tradicional, se usa deliberadamente la traducción más antigua de las palabras.

We have more powwows, more sun dances, more giveaways, more naming ceremonies, more honoring ceremonies. Words are used in settings and situations where they truly belong. Through these community activities, people can begin to feel empowered to change their life-styles so that their words reflect the true meaning of our language (Albert White Hat, Sr., 1999: 10).

La filosofía, o forma de ver el mundo, y el pensamiento Lakota son fundamentales. Para poder entenderlo hay que desarrollar en la persona que aprende o interpreta Lakota otro corazón y otra mente.

Dice Albert White Hat, Sr. (1999: 10):

Grammar without philosophy is teaching a dead language. My language is alive. It invokes feelings and it embodies a history. These stories must be told.

2.2 EL VALOR DE LA PALABRA PARA LOS INDIOS LAKOTA

Ninguna lengua podría definirse como completa, según Benjamin Lee Whorf (1956: 251), ya que ninguna puede expresar todos nuestros pensamientos e ideas. No obstante, para él la lengua, cuyo sistema está constituido por palabras, hace que los individuos se entiendan entre sí. Sin la lengua, tanto en su forma oral como escrita, sería más difícil la convivencia social.

Natural man, whether simpleton or scientist, knows no more of the linguistic forces that bear upon him than the savage knows of gravitational forces. He supposes that talking is an activity in which he is free and untrammelled. He finds it a simple, transparent activity, for which he has the necessary explanations. But these explanations turn out to be nothing but statements of the NEEDS THAT IMPEL HIM TO COMMUNICATE. They are not germane to the process by which he communicates. Thus he will say that he thinks something, and supplies words for the thoughts «as they come». But his explanation of why he should have such and such thoughts before he came to utter them again turns out to be merely the story of his social needs at that moment (Whorf, 1956: 251).

Al igual que determinadas plantas y árboles se desarrollan únicamente en un lugar, o se desarrollan en cualquier otro lugar pero con diferencias, debido al clima, el suelo, la contaminación, factores que influyen en su desarrollo; lo mismo ocurre con las diferentes culturas, donde se analiza el mundo que las rodea, se basan en la experiencia, tanto individual como colectiva, y desarrollan diferentes lenguas, que a su vez sirven de medio para desarrollar su cultura.

... every language is a vast pattern-system, different from others, in which are culturally ordained the forms and categories by which the personality not only communicates, but also analyzes nature, notices or neglects types of relationship and phenomena, channels his reasoning, and builds the house of his consciousness (Whorf, 1956: 252).

Los indios Lakota conceden una gran importancia a la lengua como «vehículo de poder» para el desarrollo o destrucción de su pueblo:

Our language was invaded, just as our lands were. We need to bring back our language with the strength of its spiritual values and the power of its moral force, just as we fight to reclaim the Black hills and the other sacred sites within our domain. Our language is Wakaŋ. It is our bloodline (White Hat, Sr. 1999: 11).

La lengua tiene como objeto poder comunicarnos. Sin embargo no es un conjunto aislado, sino que engloba tanto el pensamiento como un sistema gramatical, sintáctico,

fonético y semántico que hace posible la comunicación. De ahí que cada lengua exprese este pensamiento de forma diferente. David Little Elk, en *An Essay by David Little Elk*¹, hace una interpretación de esto exponiendo que la base de la forma Lakota es la expresión *Mitakuye Oyasin* (todas mis relaciones), la cual significa que todo está conectado. «Lengua, pensamiento y cultura de una nación van unidos y no se pueden separar». Él cree que:

[*A language*] [Communication, según Elk] is the transfer of medicine through our thoughts, feelings, actions, and words. The Lakota Natural Law of Generosity states that the medicine we use to communicate with others will return to us fourfold. Thus, when a person tries to hurt someone else, that person is only hurting him/herself more because the energy he/she sent will return to him/her fourfold. And when a person does something healthy to others, that healthy medicine returns to help and heal himself/herself fourfold, too. This is the foundation of the belief that, ‘The Honor of One is the Honor of All’ Therefore, it is Lakota tradition to communicate in a most clear and effective manner with each other.

Añade que para poder entender la estructura lingüística Lakota es imprescindible entender la mente, pensamiento y cultura Lakota. Todo ello va ligado:

Language and culture are not separable. Lakota culture reinforces the power and beauty of the Lakota language, and vice versa.

Cuando los nativos Lakota se acogieron al programa estatal de Estados Unidos, por el que se alojaba a los indios nativos Lakota en ciudades de los Estados Unidos, fuera de la enseñanza de sus tradiciones y valores culturales, fueron influidos por la realidad estadounidense, de lo que se deduce que la lengua se ve influida por nuestro entorno, adoptando así una nueva forma de interpretar la realidad. Como consecuencia, un Lakota fuera de su comunidad comienza a interpretar la realidad de una manera distinta. De igual modo, quien no es Lakota no puede interpretar la realidad como ellos. Esto se refleja en la lengua, de ahí que se hagan malas traducciones de ciertas expresiones, ya que simplemente se traducen literalmente, sin tener en cuenta la perspectiva Lakota, que conlleva mucho más que simples palabras.

One mistake is when people take non-Lakota expressions and translate them into Lakota. When they do this, they think they are ‘speaking Lakota’. One example is the expression ‘*Wakan Tanka niciun*’. This is an expression that is not from the Lakota Perspective. Rather, it is non-native expression translated into Lakota. However, translating a non-Lakota expression using the Lakota language does not convert it into a Lakota expression (David Little Elk, <http://www.malakota.com>).

¹ <http://www.malakota.com>

Sin embargo, el significado de una determinada palabra en las distintas lenguas, diferente sobre todo entre las lenguas occidentales y las que no lo son, varía en gran medida según la cultura del individuo o grupo determinado que habla esas lenguas. Las palabras sirven para dar nombre a determinados objetos, acciones, etc. Pero la perspectiva de la realidad es diferente, así por ejemplo: *lunch* en inglés, no puede traducirse como almuerzo o comida de mediodía en español, ya que tiene connotaciones diferentes. Nuestra forma de vida en España, nuestros horarios o nuestras tradiciones nos llevan a hacer una comida copiosa a mediodía (nuestro mediodía también diferente al británico); mientras que un *lunch* suele ser una comida más temprana y menos abundante. Sin embargo se le ha buscado una traducción en español lo más próxima a nuestra «comida de mediodía».

3 ESTUDIO LINGÜÍSTICO Y AXIOLÓGICO-CULTURAL DE UNA LEYENDA LAKOTA

En general, las historias de las tribus nativas de América del Norte nos muestran la naturaleza humana y la relación del hombre con el mundo natural y espiritual. Sirven para que, a través de ellas, los propios hombres comprendan lo que son y quiénes son. Así mismo, contienen verdades espirituales, que comprueban a través de la experiencia. Las leyendas se suelen utilizar con frecuencia como aportación al conocimiento colectivo y las formas mediante las cuales se relacionaban con un mundo hostil (Huffstetler, 1996). Cada tribu disfruta de sus propias leyendas. Por ello, sus expresiones, metáforas y vocabulario serán reflejo de valores distintos. La lengua ayuda a conocer lo desconocido y las historias sirven para explicar y dar forma a las fuerzas desconocidas que rodean a los indios, les dan su identidad, les definen las cosas externas que desconocen y les otorgan una riqueza y poder cultural que les capacita para afrontar cualquier situación.

Los que cuentan las leyendas suelen comenzar con frases como: «hace mucho tiempo ocurría tal como ocurre ahora» o «déjame que te cuente una historia sobre eso». Estas eran, además de un entretenimiento, un método de instrucción para los niños, pero no sólo eran para ellos, sino que los demás componentes de la tribu, cuando se reunían, siempre disfrutaban de historias apropiadas para la ocasión o la estación del año, o apropiadas en sentido emocional.

Todas las culturas indígenas de los Estados Unidos han rendido homenaje a las criaturas vivas que las rodeaban. Por tanto, las historias sobre animales y sus orígenes han sido las más repetidas y más conocidas entre las tribus amerindias (Huffstetler, 1996). Los animales se han considerado sagrados y ejemplos representativos de las conductas humanas. Los han considerado superiores en aquellas facultades que más admiraban y anhelaban poseer (Spence, 1995), así como criaturas con las que guardaban

parentesco. Algunas tribus se identificaban con algún animal totémico como el oso, el ciervo o el búfalo. Siempre han sentido un enorme respeto por los animales, así como por la naturaleza en general. Especialmente los niños disfrutaban escuchando historias sobre animales, con las cuales aprendían el tipo de conducta y valores éticos que se esperaba de ellos.

A continuación presento la, quizás, más reverenciada de las historias Lakota².

La mujer cría de búfalo blanco no sólo nos trajo la pipa, que todavía tenemos hoy en día, sino también la base para nuestras creencias espirituales y las ceremonias a través de las cuales las llevamos a cabo. Hay dos lecciones sencillas que a menudo se pasan por alto: hicimos como la mujer cría de búfalo blanco nos dijo que hiciésemos. Seguimos las ceremonias y vivimos según la buena manera que nos enseñó, y nos hicimos fuertes. En realidad, nos hicimos los más poderosos de las Llanuras, aunque no quiero ni pensar en lo que podría haber pasado si los dos jóvenes cazadores hubiesen sido arrogantes. Pero creo que se apareció a estos en particular precisamente porque uno era arrogante y el otro era humilde. La primera lección es que la arrogancia fue destruida. La segunda lección es que la humildad se usó como instrumento para el bien (Marshall, 2002: 18)³.

3.1 PENSAMIENTO Y VALORES CULTURALES DE LOS LAKOTA REFLEJADOS EN LA LEYENDA

Hay que destacar, en primer lugar, que la leyenda nos da una visión muy completa de los principales aspectos de la vida Lakota. Es una historia que se utiliza como método de enseñanza y comienza como suelen comenzar los cuentos:

In the olden times it was a general custom for the Sioux tribe to assemble in a body once at least during the year.

² Véase la leyenda completa en Anexo I, así como la transcripción de la leyenda hecha por Jan F. Ullrich y prestada personalmente para su uso en este artículo en Anexo II.

³ Esta versión de la leyenda de La mujer cría de búfalo blanco fue proporcionada por un Oglala Lakota llamado Lone Man o Isna'lawica'. Lone Man nació en 1850, luchó en Little Big Horn en 1876, y murió en abril de 1918. En 1912, Lone Man fue entrevistado por Frances Densmore mediante un intérprete llamado Robert High Eagle. Esta versión en lengua Lakota fue grabada y posteriormente publicada en 1918 en un libro que lleva por título "Teton Sioux Music (1918)". Está considerada una de las versiones grabadas más antiguas. He preferido utilizar esta versión traducida a inglés (prestada por Manataka American Indian Council), ya que en inglés tiene valor literario, que sería difícil que consiguiera en español. Ésta es una traducción al inglés de la leyenda transmitida en lengua Lakota, por tanto es preferible no hacer una traducción de otra traducción, pues en cada una de estas traducciones pierde una parte de su esencia.

Las reuniones de toda la tribu eran importantes. Se hacían para celebrar las victorias, éxitos en las batallas y otras buenas fortunas que habían tenido lugar durante el año. También se hacían para informar a la tribu sobre las normas o leyes elaboradas por los jefes y otros dirigentes que gobernaban a cada grupo de la tribu. Tenían lugar en una época especial del año, bien en verano, cuando todos disfrutaban de la belleza de la naturaleza; bien, a veces, en otoño, en buena época de caza, cuando las frutas silvestres estaban maduras y las hojas de los árboles y plantas brillaban más.

This gathering took place usually about that time of midsummer when everything looked beautiful and everybody rejoiced to live to see nature at its best... Sometimes the tribal gathering took place in the Fall when the wild game was in the best condition, when wild fruits of all kinds were ripe, and when the leaves on the trees and plants were the brightest.

Observamos la importancia que se concede a los elementos de la naturaleza y su aprecio por ellos, considerándolos como seres humanos.

The sun is your grandfather, and he is the same to me.

O bien seres vivos a los que hay que respetar y cuidar, ya que son los que satisfacen todas las necesidades vitales de la tribu:

You realize that all your necessities of life come from the earth below, the sky above, and the four winds. Whenever you do anything wrong against these elements they will always take some revenge upon you. You should reverence them.

Importantes también eran las ceremonias espirituales, que se celebraban reuniendo a toda la tribu. En la leyenda se menciona la danza del sol⁴:

This gathering took place usually about that time of midsummer ... that was the season when the Sundance ceremony took place and vows were made and fulfilled.

Sin embargo, son siete las ceremonias originales que enseñó la mujer cría de búfalo blanco. En otras versiones de esta leyenda se pueden encontrar estas siete ceremonias o ritos sagrados, que son: la ceremonia de purificación (*Inipi*), la ceremonia de nombramiento del niño (*Tapa WankaYap*), la ceremonia de curación (*Nagi Gluhapi*), la ceremonia de elección de familiares o de adopción (*Hunkapi*), la ceremonia de casamiento (*Ishnata Awicalowan*), la búsqueda de visión (*Hanblecheyapi*) y la ceremonia de la danza del sol (*Wiwanyag Wachipi*).

⁴ La Danza del Sol es una ceremonia espiritual que practican algunas tribus indígenas de Norteamérica. Durante ésta es tradicional bailar, cantar, tocar tambores y rezar. Esta práctica fue prohibida en Estados Unidos durante algún tiempo. Sin embargo, en la actualidad es de nuevo legal. Esta ceremonia tiene su origen en Norteamérica, pero hoy en día se practica en Estados Unidos, México, Canadá, Brasil y otros países americanos.

En la actualidad, la mayoría de estas ceremonias han sido suplantadas por otras. Sin embargo, algunas de las principales ceremonias tradicionales como la danza del sol, la ceremonia de purificación y de la búsqueda de visión todavía se practican hoy en día con el fin de ofrecer curación psicológica, espiritual, física y emocional a los individuos y a la comunidad. La ceremonia de la pipa sagrada de la paz se practica durante nombramientos, en las cuales se otorga un nombre indio. También se practica en ceremonias de casamiento.

La caza del búfalo tenía lugar en otoño, ya que así podían tener provisiones para el invierno. Después de las reuniones, los grupos se separaban para cazar búfalos. Para reflejar la importancia de mantener los valores espirituales y la paz entre ellos, la leyenda nos cuenta cómo estaban atravesando una época de hambre debido a la falta de búfalos para cazar. Por esta razón se escogió a dos jóvenes de la tribu para ir en busca de búfalos u otros animales de caza:

A council was called and two young men were selected to go in quest of buffalo and other game.

Esta época de hambre podría interpretarse como una época en la que estaban perdiéndose algunos de los valores espirituales más importantes para la tribu Lakota. De ahí la llegada de la cría de búfalo blanco, acercándose a los dos jóvenes mientras se iba transformando en una hermosa mujer. Venía en representación de la tribu Búfalo para otorgarles la pipa de la paz, es decir, para recordarles la manera de hacer que recuperasen y mantuviesen estos valores.

I am sent by the Buffalo tribe to visit the people you represent. You have been chosen to perform a difficult task... I have something of importance to present to the tribe, which will have a great deal to do with their future welfare.

Ambos jóvenes representan las dos direcciones o caminos que pueden escoger los hombres de la tribu. En la leyenda, uno de ellos se dejó llevar por la pasión y tuvo pensamientos impuros, por tanto éste fue destruido por la mujer cría de búfalo blanco. El otro, pues, al haber mostrado respeto por la mujer, fue el elegido para anunciar su llegada a la tribu.

While she was thus speaking to the young men one of them had impure thoughts. A cloud came down and enveloped this young man. When the cloud left the earth the young man was left there-only a skeleton.

El respeto hacia las mujeres y los niños es uno de los valores de los indios Lakota que vemos reflejado en la leyenda:

On you it depends to be a strong help to the women in the raising of children. Share the women's sorrow. Waka'ntanka smiles on the man who has a kind feeling for a woman,

because the woman is weak. Take this pipe, and offer it to Waka'ntanka daily. Be good and kind to the little children.

Las relaciones son fundamentales en la filosofía Lakota. Tradicionalmente se dirigían los unos a los otros como familiares. Actualmente se quiere recuperar el respeto entre hermanos y entre primos. A lo largo de la leyenda vemos como tanto el jefe de la tribu como la mujer búfalo se dirigen al resto de los miembros de la tribu con palabras como «mis queridos familiares» o «mis hermanos»:

My dear relatives, this day Waka'ntanka has again looked down and smiled upon us by sending us this young Maiden, whom we shall recognize and consider as a sister.

Los Lakota siempre han mostrado gran respeto por las personas que los visitaban, a los cuales llamaban también familiares, y en época de abundancia les ofrecían siempre algo especial de lo que poseían, ya que la generosidad era uno de sus principales valores:

Sister, we are glad that you have come to us, and trust that whatever message you have brought we may be able to abide by it. We are poor, but we have a great respect to visitors, especially relatives. It is our custom to serve our guests with some special food. We are at present needy and all we have to offer you is water, that falls from the clouds.

Podemos ver cómo «Waka'ntanka» (el creador) está siempre presente como símbolo del ser supremo responsable de su buena fortuna. Es él quien envía a la mujer búfalo:

She has come to our rescue just as we are in great need. Waka'ntanka wishes us to live.

Para ellos todo lo bueno que les sucede es obra de Waka'ntanka, quien se alegra de verlos unidos entre ellos y con otras tribus, logrando así la paz y armonía entre «hermanos»:

My relatives, brothers and sisters, Waka'ntanka has looked down, and smiles upon us this day because we have met as belonging to one family.

Entre los valores Lakota están la fidelidad a las promesas, los buenos sentimientos, el respeto hacia las cosas sagradas y la justicia, de ahí que esta tribu fuese escogida, según la leyenda, como portadora de la pipa de la paz:

Your tribe has the distinction of being always very faithful to promises, and of possessing great respect and reverence toward sacred things. It is known also that nothing but good feeling prevails in the tribe, and that whenever any member has been found guilty of committing any wrong, that member has been cast out and not allowed to mingle with the other members of the tribe. For all these good qualities in the tribe you have been chosen as worthy and deserving of all good gifts. I represent the Buffalo

tribe, who have sent you this pipe. You are to receive this pipe in the name of all the common people. Take it, and use it according to my directions.

La pipa representa la paz, y ésta debe ser usada según las directrices de la mujer búfalo. La cazoleta de la pipa estaba hecha de piedra roja, la cual representa a la Madre Tierra y a los hombres de piel roja. Esto nos indica que la pipa une a la Tierra con los seres que habitan en ella, es algo sagrado y al fumar en ella todos se unen. La piedra roja podía encontrarse en Pipestone, al suroeste de Minnesota, donde tradicionalmente, tenían lugar los consejos de paz y la guerra no estaba permitida.

The bowl of the pipe is red stone, a stone not very common and found only at a certain place. This pipe shall be used as a peacemaker. The time will come when you shall cease hostilities against other nations. Whenever peace is agreed upon between two tribes or parties, this pipe shall be a binding instrument.

En otras versiones de la leyenda, podemos encontrar una descripción más detallada de la pipa sagrada de la paz, y por tanto más símbolos representativos de ésta, como son el ternero o cría de búfalo labrada en la piedra roja y de cara hacia el centro. Éste simboliza a las criaturas de cuatro patas que conviven con los indios. La cánula era de madera y representa a todo lo que crece. Donde la cánula se une a la cazoleta colgaban doce plumas de águila, que representan a todas las criaturas con alas. También había siete círculos sobre la piedra, que representan las siete ceremonias en las que se habría de usar la pipa. En definitiva, al fumar de esta pipa debían recordar que todos estos elementos y criaturas son sagrados.

CONCLUSIÓN

Las lenguas nativas son tan importantes como cualquier otra lengua lo es para su comunidad. La lengua Lakota se ha transmitido durante generaciones y, con ella, la cultura, historia, filosofía y creencias, es decir, el pensamiento lakota. Lo han hecho a través de leyendas, oraciones, canciones, proverbios, etc. Podría decirse que las lenguas nativas son lingüística y semánticamente únicas en relación a las occidentales. Esto sucede con la lengua Lakota debido a su modo de vida ligado a la naturaleza, a su manera de convivir en pequeños grupos, o a su rica vida espiritual y tradición oral, aspectos tales que refleja la lengua Lakota y no pueden reflejarse en inglés o en español.

Sin embargo, la lengua Lakota en la actualidad está en peligro de extinción, ya que en un pasado no muy lejano tuvieron que enfrentarse a la decisión por parte del gobierno de Estados Unidos de internar a los niños en colegios e intentar reemplazar la lengua Lakota por el inglés. De ahí que estos niños fuesen educados fuera de su entorno familiar y la comunidad Lakota, no hablando por tanto su lengua. No obstante, a pesar de todos los obstáculos a los que se enfrentan, la población Lakota está creciendo rápidamente. Así mismo, la lengua Lakota es una lengua bien documentada, con una

base estructural fuerte según los numerosos estudios lingüísticos que se han realizado sobre ella. Es una lengua bastante reconocida, tanto a nivel nacional como internacional, ya que se emplea en ceremonias, rituales y algunos discursos públicos. Y lo más importante es que los Lakota se sienten muy orgullosos de su lengua y por tanto tienen un gran interés en revitalizarla y preservarla.

Según Whorf, cuya teoría es conocida como el relativismo lingüístico (relación entre lenguaje y pensamiento) cada lengua tiene una concepción distinta del mundo, reflejado en las formas de expresión de cada una de ellas (Whorf, 1956: 221).

From this fact proceeds what I have called the «linguistic relativity principle», which means, in informal terms, that users of markedly different grammars are pointed by their grammars toward different types of observations and different evaluation of externally similar acts of observation, and hence are not equivalent as observers but must arrive at somewhat different views of the world.

En conclusión, mediante la lengua Lakota, podemos descubrir la mentalidad o «perspectiva» Lakota. Muchas son las leyendas contadas por los indios Lakota para transmitir, generación tras generación, su pensamiento. La leyenda «Mujer cría de búfalo blanco» nos permite apreciar muchos de los valores y creencias de esta comunidad, tales como la importancia de la tierra, el cielo, las cuatro direcciones (the four winds), la creación, la importancia de las relaciones, etc. Para Whorf, las comunidades primitivas conciben la realidad y hablan según su lengua, que tiene estructuras encubiertas para conocer matices de la realidad que sólo ellos descubren y expresan. Las leyendas Lakota dan modelos de comportamiento que se basan en la experiencia y conforman el pensamiento.

Bibliografía

- BOAS, Franz y Ella DELORIA (1941), *Dakota Grammar. Memoirs of the National Academy of Sciences*, vol. 23, nº 2, Washington, D.C.
- BUECHEL, S.J., Eugene (1983), *A Dictionary-Oie Wowapi Wan of Teton Sioux*, Pine Ridge, Dakota del Sur: Red Cloud Indian School.
- DENSMORE, Frances (1972), *Teton Sioux Music*, 1918; rpt., New York: Da Capo.
- HUFFSTETLER, E.W. (1996), *Myths of the World: Tales of Native America*, New York: MetroBooks.
- LITTLE ELK, David. *Looking through Lakota Eyes: An Essay by David Little Elk*. Disponible en http://www.malakota.com/en_lak_ista.html.
- MARCHALL III, J. M. (2002), *The Lakota Way: Stories and Lessons for living*. Penguin Compass.
- MARTÍNEZ DEL CASTILLO, J. G. (2001), *Benjamin Lee Whorf y el problema de la intelección*. Almería: Universidad de Almería.

- POWERS, William K. (1987), *Cosmology and the reinvention of culture: the Lakota case*. The Canadian Journal of Native Studies (Vol. 7, nº 2: págs. 165 -180).
- ROOD David y Allan R. TAYLOR (1996), *Beginning Lakota*. University of Colorado Lakota Project, Boulder, Colorado.
- y — (1996), *Sketch of Lakota, a Siouan Language*. *Handbook of North American Indians*, Vol. 17 (Languages), págs. 440-482. Washington DC: Smithsonian Institution.
- RIGGS, Stephen R. (1973), *Dakota Grammar, Texts and Ethnography*. Minneapolis: Ross & Haines, Inc.
- SPENCE, L. (1995), *Indios de Norteamérica: mitos y leyendas*. M.E. Editores, S.L.
- WILLIAMSON, John P. (1992), *An English-Dakota Dictionary*. St. Paul: Minnesota Historical Society Press.
- WHITE HAT, SR. Albert (1999), *Reading and writing the Lakota language*. Jael Kampfe (editor). University of Utah Press.
- WHORF, Benjamin Lee (1956), *Language, Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. John B. Carroll (editor). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Anexos:

Anexo I: Mujer cría de búfalo blanco (PtecincaSkaWakan)

In the olden times it was a general custom for the Sioux tribe to assemble in a body once at least during the year. This gathering took place usually about that time of midsummer when everything looked beautiful and everybody rejoiced to live to see nature at its best—that was the season when the Sundance ceremony took place and vows were made and fulfilled. Sometimes the tribal gathering took place in the Fall when the wild game was in the best condition, when wild fruits of all kinds were ripe, and when the leaves on the trees and plants were the brightest.

One reason the people gathered as they did was that the tribe as a whole might celebrate the victories, successes on the warpath, and other good fortunes which had occurred during the year while the bands were scattered and each band was acting somewhat independently. Another reason was that certain rules or laws were made by the head chiefs and other leaders of the tribe, by which each band of the tribe was governed. For instance, if a certain band got into trouble with some other tribe, as the Crows, the Sioux tribe as a whole should be notified. Or if an enemy or enemies came on their hunting grounds the tribe should be notified at once. In this way the Teton Sioux was protected as to its territory and its hunting grounds.

After these gatherings there was a scattering of the various bands. On one such occasion the Sans Arc band started toward the west. They were moving from place to place, expecting to find buffalo and other game which they would lay up for their winter supply, but they failed to find anything. A council was called and two young men were

selected to go in quest of buffalo and other game. They started on foot. When they were out of sight they each went in a different direction, but met again at a place which they had agreed upon. While they were planning and planning what to do, there appeared from the west a solitary object advancing toward them. It did not look like a buffalo; it looked more like a human being than anything else. They could not make out what it was, but it was coming rapidly. Both considered themselves brave, so they concluded that they would face whatever it might be. They stood still and gazed at it very eagerly. At last they saw it was a beautiful young Maiden. She wore a beautiful fringed buckskin dress, leggings, and moccasins. Her hair was hanging loose except at the left side, where was tied a tuft of buffalo hair. In her right hand she carried a fan made of flat sage. Her face was painted with red vertical stripes. Not knowing what to do or say, they hesitated, saying nothing to her.

She spoke first, thus: «I am sent by the Buffalo tribe to visit the people you represent. You have been chosen to perform a difficult task. It is right that you should try to carry out the wishes of your people, and you must try to accomplish your purpose. Go home and tell the chief and headmen to put up a special lodge in the middle of the camp circle, with the door of the lodge and the entrance into the camp toward the direction where the sun rolls off the earth. Let them spread sage at the place of honor, and back of the fireplace let a small square place be prepared. Back of this and the sage let a certain frame, or rack, be made. Right in front of the rack a buffalo skull should be placed. I have something of importance to present to the tribe, which will have a great deal to do with their future welfare. I shall be in the camp about sunrise».

While she was thus speaking to the young men one of them had impure thoughts. A cloud came down and enveloped this young man. When the cloud left the earth the young man was left there-only a skeleton. The Maiden commanded the other young man to turn his back toward her and face in the direction of the camp, then to start for home. He was ordered not to look back.

When the young man came in sight of the camp he ran in a zigzag course, this being a signal required of such parties on returning home from a searching or scouting expedition. The people in the camp were on alert for the signal, and preparations were begun at once to escort the party home. Just outside the council lodge, in front of the door, an old man qualified to perform the ceremony was waiting anxiously for the party. He knelt in the direction of the coming of the party to receive the report of the expedition. A row of old men were kneeling behind him. The young man arrived at the lodge. Great curiosity was shown by the people on account of the missing member of the party. The report was made and the people received it with enthusiasm.

The special lodge was made, and the other requirements were carried out. The crier announced in the whole camp what was to take place on the following morning. Great

preparations were made for the occasion. Early the next morning, at daybreak, men, women and children assembled around the special lodge. Young men who were known to bear unblemished characters were chosen to escort the Maiden into the camp. Promptly at sunrise she was in sight. All eyes were fixed on the Maiden. Slowly she walked into the camp. She was dressed as when she first appeared to the two young men except that instead of the sage fan she carried a pipe-the stem was carried with her right hand and the bowl with the left.

The chief, who was qualified and authorized to receive the guest in behalf of the Sioux tribe, sat outside, right in front of the door of the lodge, facing the direction of the coming of the Maiden. When she was at the door the chief stepped aside and made room for her to enter. She entered the lodge, went to the left of the door, and was seated at the place of honor.

The chief made a speech welcoming the Maiden as follows:

«My dear relatives, this day *Waka'ntanka* has again looked down and smiled upon us by sending us this young Maiden, whom we shall recognize and consider as a sister. She has come to our rescue just as we are in great need. *Waka'ntanka* wishes us to live. This day we lift up our eyes to the sun, the giver of light, that opens our eyes and gives us this beautiful day to see our visiting sister. Sister, we are glad that you have come to us, and trust that whatever message you have brought we may be able to abide by it. We are poor, but we have a great respect to visitors, especially relatives. It is our custom to serve our guests with some special food. We are at present needy and all we have to offer you is water, that falls from the clouds. Take it, drink it, and remember that we are very poor».

Then braided sweet grass was dipped into a buffalo horn containing rain water and was offered to the Maiden. The chief said: «Sister, we are now ready to hear the message you have brought». The pipe which was in the hands of the Maiden, was lowered and placed on the rack. Then the Maiden sipped the water from the sweet grass.

Then, taking up the pipe again, she arose and said:

«My relatives, brothers and sisters, *Waka'ntanka* has looked down, and smiles upon us this day because we have met as belonging to one family. The best thing in a family is a good feeling toward every member of the family. I am proud to become a member of your family-a sister to you all. The sun is your grandfather, and he is the same to me. Your tribe has the distinction of being always very faithful to promises, and of possessing great respect and reverence toward sacred things. It is known also that nothing but good feeling prevails in the tribe, and that whenever any member has been found guilty of committing any wrong, that member has been cast out and not allowed to mingle with the other members of the tribe. For all these good qualities in the tribe you have been chosen as worthy and deserving of all good gifts. I represent the Buffalo

tribe, who have sent you this pipe. You are to receive this pipe in the name of all the common people. Take it, and use it according to my directions. The bowl of the pipe is red stone—a stone not very common and found only at a certain place. This pipe shall be used as a peacemaker. The time will come when you shall cease hostilities against other nations. Whenever peace is agreed upon between two tribes or parties, this pipe shall be a binding instrument. By this pipe the medicine-men shall be called to administer help to the sick».

Turning to the women, she said:

«My dear sisters, the women, you have a hard life to live in this world, yet without you this life would not be what it is. *Waka'ntanka* intends that you shall bear much sorrow—comfort others in time of sorrow. By your hands the family moves. You have been given the knowledge of making clothing and of feeding the family. *Waka'ntanka* is with you in your sorrows and joins you in your griefs. He has given you the great gift of kindness toward every living creature on earth. He has chosen to have a feeling for the dead who are gone. He knows that you remember the dead longer than do the men. He knows that you love your children dearly».

Then turning to the children:

«My little brothers and sisters, your parents were once little children like you, but in the course of time they became men and women. All living creatures were once small, but if no one took care of them they would never grow up. Your parents love you and have made many sacrifices for your sake in order that *Waka'ntanka* may listen to them, and that nothing but good may come to you as you grow up. I have brought this pipe for them, and you shall reap some benefit from it. Learn to respect and reverence this pipe, and above all, lead pure lives. *Waka'ntanka* is your great grandfather».

Turning to the men:

«Now my dear brothers, in giving you this pipe you are expected to use it for nothing but good purposes. The tribe as a whole shall depend upon it for their necessary needs. You realize that all your necessities of life come from the earth below, the sky above, and the four winds. Whenever you do anything wrong against these elements they will always take some revenge upon you. You should reverence them. Offer sacrifices through this pipe. When you are in need of buffalo meat, smoke this pipe and ask for what you need and it shall be granted you. On you it depends to be a strong help to the women in the raising of children. Share the women's sorrow. *Waka'ntanka* smiles on the man who has a kind feeling for a woman, because the woman is weak. Take this pipe, and offer it to *Waka'ntanka* daily. Be good and kind to the little children».

Turning to the chief:

«My older brother, you have been chosen by these people to receive this pipe in the name of the whole Sioux tribe. *Waka'ntanka* is pleased and glad this day because you have done what it is required and expected that every good leader should do. By this pipe the tribe shall live. It is your duty to see that this pipe is respected and revered. I am proud to be called a sister. May *Waka'ntanka* look down on us and take pity on us and provide us with what we need. Now we shall smoke the pipe».

Then she took the glowing buffalo chip which lay on the ground, lighted the pipe, and pointing to the sky with the stem of the pipe she said, «I offer this to *Waka'ntanka* for all the good that comes from above». Pointing to the earth, «I offer this to the earth, whence come all good gifts». Pointing to the cardinal points, «I offer this to the four winds, whence come all good things». Then she took a puff of the pipe, passed it to the chief, and said: «Now my dear brothers and sisters, I have done the work for which I was sent here and now I will go, but I do not wish any escort. I only ask that the way be cleared before me».

Then, rising, she started, leaving the pipe with the chief, who ordered that the people be quiet until their sister was out of sight. She came out of the tent on the left side, walking very slowly, as soon as she was outside the entrance she turned into a white buffalo calf.

Anexo II: Transcripción de la leyenda «La mujer cría de búfalo blanco» Jan F. Ullrich

Chief Fools Crow Oglála Lakhóta Oyánke hetáŋhaŋ na čhaŋnúŋpa kiŋ hé uŋ wóyake.

The Legend of the Peace Pipe as told by Chief Fool's Crow of the Oglala Lakota Nation.

Aŋpétu kiŋ lé čhaŋnúŋpa kiŋ lé uŋ wóčhičiyakapi kte.

Today I want to speak to you about the peace pipe.

Léčhuŋpi s'e hé wóakhip há.

This is how it happens:

Héčhel Oglála Lak hóta kiŋ wičhóthi, héčhel kħoškálaka waŋ tħaŋháŋšitku kičhí paháta ípi.

The Lakota of Oglala's as they were camping, a young man and his cousin went to the hills.

Ločhíŋpi čha nuphíŋ wókile iyáyapi.

They were hungry so the two cousins went out scouting.

Paháta héčhel yaŋkápi.

As they were sitting on top the hill,

Yuŋkháh táku waŋ wičhítkob ú waŋyaŋkapi.

they saw something moving, coming towards them.

Yuŋkháh wikhóškalaka waŋ owáŋyaŋ wašté čha waŋyaŋkapi.

They saw a beautiful Indian maiden.

Čhuwígnaka šá waŋ úŋ, na šiná šá waŋ iŋ, na huŋská šá kithúŋ, na háŋpa ipáthapi óhe.

She had a red dress and red shawl and red leggings, and she wears quilted moccasins.

Wapháhhta waŋ k'iŋ na wikhóškalaka hé lila owíŋyaŋke wašté héčhel waŋyaŋkapi.

She had a bundle on her back, and she was the most beautiful Indian maiden the two cousins had ever seen.

Owičhakiyake na héye makhá kiŋ letáŋhaŋ šni kéye, tkhá maŋpíya etáŋhaŋ kéye.

She told them that she was not of this world but was from heaven.

Lila wíŋyaŋ wašté čhaŋkhé kħoškalaka uŋmá heyá kéye, tháŋhánši lé lila wíŋyaŋ wašté čha blúza wačhíŋ yeló eyá kéye.

This Indian maiden was very pretty. One man said, «cousin, cousin. This maiden is very pretty and I want to marry her».

Čhaŋkhé uŋmá heyá kéye, héčhuŋ šni yo, eyá kéye na iyókhišni na yúze ší, yuŋkháh wikhóškalaka kiŋ lé tákeyapi hé naŋ'úŋ čhaŋkhé kħoškalaka hé él í na wikhóškalaka heyé, táku awáčhaŋni hé yaglúečetu kta čha hiŋgnáčhiyŋ kte eyá kéye.

The other said, «don't do that.» He warned his cousin not to marry her. But the pretty maiden overheard what this warrior said. She came up to him and said, «I will marry you and so your wish will come true.»

tka (sic), should be kta⁵

Čhaŋkhé wíŋyaŋ kiŋ lé waŋži kiŋ hé wikiyutħe čhaŋkhé wičháša kiŋ hé él hí, wikhóškalaka kiŋ lé maŋpíya waŋ aóhaŋziye na kaská iyáye yuŋkháh wičhá šíča waŋ ħpáye na zuzéča očháže kiŋ yútapi.

⁵ He decidido mantener la transcripción fiel a la prestada por Jan Ullrich; por tanto, aparecen en letra cursiva los comentarios que éste añadió bajo la traducción en inglés.

The maiden made signs to the one that wanted to marry her, so he approached her. The beautiful maiden caused a cloud to envelope them and when the mist cleared away, only a skeleton remained, with all types of snakes devouring his flesh and moving in all directions.

očáje kin yutápi (sic), probably should be očháže kin iyúha yútapi or better wičháyutapi.

Lená héčhetu šni haŋní zuzéča waničapi, makhóče kin lél hetáŋhaŋ zuzéča kin makhá kin akáŋ yukháŋpi.

Before this all happened, there were no snakes of any kind in our country, and ever since then, all kinds of snakes remain on this earth.

Héčhel uŋmá wókile wičháša kin hé oyáte kin ektá glé ší na wičháša waŋ.

She told the other hunter to go tell the people

Thatháŋka Nážiŋ na Máni ečiyapi čha waŋyáŋka čhíŋ na héčhi mní kta čha oyáte kin thiikčeya waŋží yuwínyeya wičháši, héčhel thípi othímahel iyáye kin hé wí mahél iyáye hétkiya étuŋwaŋ-hiŋ kta kéye.

and tell the man named «standing buffalo walking» that I want to see him and want the people to have a place prepared for my coming. The tipi entrance must face towards the west.

Oyáte kin phežíhota iyákaŋ yaŋkápi kta kéye.

Sage must be used for the people to sit on.

Oyáte kin imáhel táku ipáyeŋyápi čha héčha uŋ čhaŋnúŋpa wakháŋ kin ahí kéye wičhóta kin čhokáta thiikčeya hé wí mahé iyáye étkiya kágapi kta kéye na phežíhota hená thimá yaŋkíŋ kta kéye, thítakiye kin thimá éyaye na iglúwiŋyeyapi, waléhaŋ waŋží éyokas'iy yuŋkháŋ wíŋyaŋ kin hé wičhóthi kin ópta máni ú waŋyáŋke na thípi ithókab hí nážiŋ na thimá iyáye na čhaŋnúŋpa wakháŋ kin hé égnake na oyáte kin awičhayuta na Thatháŋka Nážiŋ na Máni ayúta na hekiye, wónaŋ'uw waŋ na čhaŋnúŋpa wakháŋ kin hená čičáhi ye, wóčhekiye ečhánuŋ čháŋna lená uŋ we eyá kéye, toháŋ táku – iničakiža eháŋtaŋš čhaŋnúŋpa kin lé yuhá wačhékiya ye eyiŋ na k'ú kéye, na nakúŋ heyá kéye Thatháŋka Nážiŋ na Máni, čhaŋnúŋpa kin lé óhiŋni yuhá wačhékiya ye, héčhetu kin wówačhiŋ tháŋka na wóksape iyáču kte na oyáte kin taŋyáŋ yaúŋpi kte na thókáta táku tókha kte kin hená sloyáyapi kte.

She told him that there is something going wrong among the people, «that is why I am bringing this holy peace pipe.» the new tipi was prepared in the middle of the camp, facing the west with sage inside to sit on. All the cousins assembled inside the tipi, getting ready. Just then, one of them looked out and saw the beautiful maiden coming across the camp and came and stood in front of the tipi. She then walked into the tipi

and placed the holy pipe. She faced the council assembled, turned and said, «standing buffalo walking, I brought you this holy pipe and this message: use it in your prayers. I want you to pray as often as you can when you are in need and with these words.» she handed the holy pipe to the chief and also said, «standing buffalo walking praying always with this pipe will give you courage and wisdom. Use this holy pipe, it will help you and your people for a better life and understanding in the future to come.»

lená un wé eyá ké (sic); I suppose this might be ipáyeĥ iyáyapi; wówačhiŋ – wówačhiŋye might have been intended

Aŋpétu kiŋ leháŋyaŋ čhaŋnúŋpa kiŋ oyáte yuhápi.

To this day the holy pipe still remains with the Lakota people.

Khinápĥe na glé čha oyáte kiŋ waŋyáŋg nážiŋpi.

All the people stood watching as she was leaving.

Yuŋkhán kaiyuze glé yuŋkhán maĥpiya waŋ aiyohaŋzi na kaská iyáye uŋkhán ičáptaŋptaŋ kič'úŋ čha oyáte kiŋ waŋyáŋkapi, yuŋkhán pté sáŋ čhiŋčála waŋ nážiŋ, hé oyáte imáhel wičhówašte na táku óta kte hé wóiyačhiŋ héčha, aŋpétu leháŋyaŋ čhaŋnúŋpa kiŋ hé Oglála oyáte yuónihaŋpi.

She was gone very far, when a cloud engulfed her and when the mist cleared away, and before the eyes of all the councilmen, she was rolled over and over in her place. There then appeared a white buffalo calf, the symbol of abundance, and goodwill to all mankind. Up to this day, the Oglala Lakota people obey and honor the holy pipe.

kaskí iyáye (sic)

HISTORIA Y EVOLUCIÓN DEL CINE *ZOMBI*

ORTIZ FERNÁNDEZ, Samuel*

Sm_@hotmail.es

Fecha de recepción:

26 de junio de 2013

Fecha de aceptación:

10 de julio de 2013

Resumen: En este ensayo nos centraremos en un recorrido por las películas del género zombi desde *White Zombie* (1932) de Victor Halperin, obra que sentaría las bases desde las que se desarrollaría todo el género zombi. Analizaremos las principales obras del género hasta su reinención con un análisis de *28 Días Después* (2002), de Danny Boyle, y la posterior repercusión que este título tuvo en varios aspectos de la literatura y el cine posteriores.

Palabras clave: Cine z – zombi – *28 Días Después* – George A. Romero – consumismo – capitalismo – expresión cinematográfica – *White Zombie*.

Abstract: In this essay we will focus on an analysis of the major works in the zombie thematic of many films, regarding *White Zombie* (1932) by Victor Halperin – the essential work and the initial of the zombie genre, regarded as the first one ever made – and the following main works after this one to end with an analysis of *28 Days Later* (2002) by Danny Boyle, which made a reinvention of this subgenre, as well as the repercussion it had in the subsequent works in many aspects of posterior films and books.

Keywords: Zombie films – zombie – *28 Days Later* – George A. Romero – consumerism – capitalism – cinematic expression – *White Zombie*.

* Este trabajo ha sido realizado con la ayuda y guía del Dr. Francisco Diego Álamo Felices, profesor del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería.

1 INTRODUCCIÓN

Nace de la tumba. Su cuerpo es el hogar de los gusanos y la mugre. No hay vida en sus ojos, no hay calidez en su piel, su pecho no se mueve. Su alma, tan vacía y oscura como el cielo nocturno. Se ríe de la espada, escupe a la flecha, porque no dañarán su carne. Hasta la eternidad caminará por la Tierra, olisqueando la dulce sangre de los vivos, obsequiándose con los huesos de los condenados. Cuidado, porque es el muerto viviente.

Max Brooks, *Zombie. Guía de Supervivencia*, 2004

Actualmente, el zombi¹ está inmiscuido de lleno en nuestra cultura y en nuestro día a día. ¿Quién no ha visto un anuncio de la próxima película de zombis que va a ser estrenada o el próximo videojuego en el cual te encargas de librar de un terrible azote de zombis a la humanidad de nuevo? La cultura que se ha formado en torno a este mito² es ya un hecho y está muy presente en varias de las cosas que nos rodean, incluso en nuestro lenguaje con expresiones formadas y de uso cotidiano. Cuando dos conocidos se saludan y dicen «Hey, estás hecho un zombi» no están sino resaltando una de las muchas facetas y significados que el mito contiene, en este ejemplo la de ese aspecto cansado a causa de la eterna vigilia en la que se encuentran. No obstante, no siempre han estado vigentes las mismas características en este mito.



Fig. 1 - *The Walking Dead* (serie, 2010)

¹ La Real Academia Española define el concepto de *zombi* como: «1. *m.* Persona que se supone muerta y que ha sido reanimada por arte de brujería, con el fin de dominar su voluntad. 2. *adj.* Atontado, que se comporta como un autómatas.» A lo largo de este artículo se propondrán distintas definiciones en base a la etapa del cine de la que se esté hablando.

² *Cultura zombi* o *cultura Z*.

El zombi no ha sido sino reflejo de la sociedad que lo ha imaginado, ha sido una proyección de una serie de defectos de esta, hechos materia en la figura de lo inimaginable y lo inaceptable. Al haber sido proyectadas nuestras cualidades negativas en un elemento exterior al nuestro es más fácil el hacer una crítica de estas con total libertad. No solo esto, sino que el zombi en su etapa más evolucionada ya deja de representar un depredador, más bien es representado como una plaga y la humanidad es su huésped. En pos de la supervivencia, la humanidad cree tener el derecho a hacer lo que quiera, ya que las leyes y todo el orden social que sustenta a la sociedad contemporánea se verían expuestos y posiblemente eliminados por dicho peligro. Lo descabellado y lo inimaginable sería el pan de cada día del ser humano. Un extracto del *remake* de la película de título homónimo, *Dawn of the Dead* (2004), dirigida por Zack Snyder, ejemplifica esto de la siguiente manera:

C.J: ¿Estáis diciendo que bajemos al parking, blindemos unos autobuses, que vayamos a la tienda de Andy para que Andy salte en plan peli de vaqueros encima del carrozato, que luego crucemos una ciudad repleta de caníbales para ir al muelle a coger el yate de este gilipollas?

TUCKER: Sí, algo así.

C.J: Vale, me apunto.

El mito del zombi ha ido sufriendo distintos cambios en cuanto a su significado social a lo largo de la historia, pudiendo ser distinguidas así varias etapas claras en su trayectoria cinematográfica. Sus características pueden ser extrapoladas a otros ámbitos, como pueden ser los de la literatura o los videojuegos. El primer ciclo se iniciaría a partir de 1932 con *White Zombie* (*La legión de los hombres sin alma*), de Victor Halperin. Este ciclo será el conocido como *ciclo del zombi haitiano*³, teniendo como figura protagonista al zombi que se encuentra bajo una maldición vudú y cuya voluntad se encuentra totalmente subyugada a la de un maestro, cuyos deseos obedece y por quien es usado como herramienta para aterrorizar a sus enemigos. El segundo ciclo, conocido como *ciclo del zombi romeriano*, ciclo de gran transcendencia, surgiría en 1968 con la revisión del mito zombi por George Romero en su película *Night of the Living Dead* (*La Noche de los Muertos Vivientes* en su versión castellana). Aquí, el zombi se transforma ya en una plaga, pasa de ser una epidemia local a una pandemia, una amenaza muy importante que ha de ser erradicada a toda costa. Romero instauraría muchas de las características más importantes del género⁴, como el zombi como ente independiente, perteneciente a un colectivo de caza mediante sus instintos pero en última instancia independiente, el zombi de una resistencia inacabable y de aspecto

³ La nomenclatura empleada ha sido elaborada por el autor de este artículo para los tres ciclos referidos.

⁴ Estas características seguirán vigentes incluso en el *ciclo de infectados* y en posteriores películas actuales, que beben de la visión del zombi de Romero.

pútrido, etc. La última etapa se iniciaría en 2002 con el film dirigido por Danny Boyle titulado *28 Days Later* (*28 días después* en su versión castellana)⁵. Esta etapa será conocida como *ciclo de infectados*. Aquí la espectacularidad del género zombi será ya total: zombis que tienen unas capacidades físicas muy superiores a las de los zombis clásicos, un tiempo ínfimo de contagio y transformación en zombi y una brutalidad muy alta en sus escenas⁶. El cine, como el propio mito zombi en sí, se adapta a la sociedad de su época, amoldando las necesidades de esta a la gran pantalla.

Atrás quedó esa actuación de Bela Lugosi⁷, que sería una de las raíces más claras del género cinematográfico zombi. Ahora llega la época del zombi implacable e insaciable, dispuesto a superar cualquier obstáculo que se le cruce en su camino hacia un bocado de carne.

2 EL CICLO DEL ZOMBI HAITIANO: EL MITO DEL ZOMBI VUDÚ (1932-1968)

Si bien hoy en día todo el mundo conoce el significado del término *zombi* como un ser descerebrado hambriento de carne humana, este término nació con unas connotaciones sociales y culturales totalmente distintas. El término *zombi* [θómβi] procede de las lenguas africanas; así, distintos términos de diferentes lenguas han sido señalados como su raíz, tales como *nzambi*, proveniente del área del Congo, o *nvumbi*, de Angola, pero no hay una total certeza acerca de dónde proviene con exactitud. Lo cierto es que el término *zombi* fue acuñado como tal por primera vez en 1697 en la novela autobiográfica de Pierre-Corneille de Blessebois *Le Zombi du Grand Pérou, ou la Comtesse de Cocagne*, refiriéndose a este concepto como una especie de entidad fantasmagórica⁸.

En el siglo XIX el concepto de zombi ya estaría relacionado estrechamente con los ritos de vudú procedentes de Haití. No obstante, para poder comprender estos ritos hay que comprender en qué consiste la cultura vudú. Esta religión se originó en África del

⁵ Si bien existían películas anteriores con menciones a un virus o con zombis más rápidos que los zombis de Romero, fue *28 Days Later* (2002) la que finalmente asentó esto de manera definitiva con su peculiar visión de los zombis.

⁶ No es una característica nueva en el cine Z, pero no obstante es una característica más propia de este ciclo debido a los avances de la tecnología y a que sus películas son más recientes, por lo que cuentan con efectos y maquillajes más desarrollados que las iniciales películas de Romero.

⁷ *White Zombie* (1932), de Victor Halperin.

⁸ Como ya se refleja en la cultura vudú, los primeros conceptos de zombi abrazaban la idea de dos figuras, la del zombi como cuerpo sin alma y la del zombi como alma sin cuerpo, en este caso haciendo referencia a la segunda concepción de dicho concepto.

Este, desde donde fue llevada a Haití por esclavos. En la isla se mezclaría con otras religiones, principalmente el cristianismo francés, y nacería así el vudú. Dentro de esta cultura existen los *bokor*, los brujos que pueden comunicarse con los espíritus y estos podían *zombificar*⁹ a alguien mediante un proceso. El *bokor* administraba unos polvos venenosos que provocaban la paralización de las constantes vitales de su víctima. Así, en un país en el que los servicios médicos eran insuficientes y las temperaturas muy altas, la normal general es que un cadáver es enterrado antes de las primeras veinticuatro horas siguientes a su fallecimiento. Más tarde, el sujeto volvería a recuperar sus constantes vitales y será desenterrado por el *bokor*, quien le administra unas sustancias que le causarán unos daños cerebrales irreversibles; así se asegura el *bokor* de que el afectado no tendrá voluntad propia alguna y estará a su total merced. Esta idea respondía a los conceptos de esclavitud que se desarrollaban por esta época, en los cuales se describía a los intoxicados por el veneno como muertos andantes sin voluntad que participaban en ritos tales como el canibalismo o la exhumación de cadáveres. Esta entidad del zombi participaba también del concepto de alma dual de la religión vudú, el *Gros Bon Ange* (la personalidad y memoria de la persona) y el *Ti Bon Ange* (el cuerpo físico de la persona). La *zombificación* corporal por parte del *bokor* consistiría en la supresión del *Ti Bon Ange*.

Con esta concepción del zombi como esclavo, aparecía por primera vez en la historia contemporánea el uso de esta figura fantástica en una obra de teatro titulada *Zombie*, de Kenneth S. Webb, estrenada en Broadway en 1932. Estaba basada en el libro *The Magic Island*, escrito por William Buehler Seabrook en 1929. El libro recogía una serie de mitos relacionados con el folclore y las leyendas haitianas asociadas al vudú. En él se encontrarían mitos tales como el de que un brujo podía revivir a los muertos y dominar su voluntad totalmente para hacerlos trabajar a su servicio. La película de S. Webb fue rápidamente suprimida debido a sus violentas escenas, algo a lo que el público de la época no se encontraba acostumbrado, pero ocurrió que una productora se había fijado en ella y pretendía llevarla a la gran pantalla, de donde nació la



Fig. 2 - *White Zombie* (1932),
de Victor Halperin

⁹ En este contexto, se ha de entender como un proceso mediante el cual suprimir la voluntad de una persona y ligarla a un amo, lo que da como resultado una persona que acata todas las ordenes de su amo y que no tiene voluntad propia de ningún modo.

primera película en la cual aparece un zombi, la titulada *White Zombie*¹⁰ (*La legión de los hombres sin alma* en su versión castellana), de 1932.

Aparecieron en esta película, perteneciente como la mayor parte al cine mudo¹¹, una gran cantidad de cambios de escena muy variados y unos planos nunca vistos antes, que tienen lugar justo antes del clímax final de la película. También se muestra un afán por mostrar la gesticulación de Bela Lugosi, así como por sus ojos, en una gran cantidad de planos cortos¹². En *White Zombie* (1932) se recogerían las principales características de esta primera fase del cine Z¹³, en la cual el zombi es retratado como un siervo. Las más significativas de ellas son:

- Un único villano como antagonista.
- Ejército de zombis a disposición del villano.
- Los zombis son seres con una voluntad suprimida, son una herramienta del villano.
- El villano crea y domina al zombi.

Estas características se podrían ver en las películas que siguieron a *White Zombie* (1932), haciendo especial hincapié en el villano que controlaba a los zombis: podía ser un doctor nazi, como en *Revenge of the Zombies* (1943), de Steve Sekely, o el espía que intenta obtener información de un Almirante estadounidense en *King of the Zombies* (1941), de Yean Yarbrough, o en la mítica *I Walked with a Zombie* (1943), de Jacques Tourneur, la cual nos presenta una mezcla de vudú, zombis y magia negra en una misteriosa isla.

Otros ejemplos más atípicos podrían ser *The Walking Dead* (1936), dirigida por Michael Curtiz, con el curioso hecho de que aquí el zombi representa la figura bondadosa de la película, o *Santo vs the Zombies* (1961), dirigida por Benito Alazraki, que presenta a Santo, boxeador mexicano, que debe vencer a un ejército de zombis mediante todas sus distintas llaves y arsenal de combate. Mención especial merece *Plan 9 from Outer Space*, dirigida por Edward D. Wood Jr. en 1956, película que a menudo es citada como la peor película jamás rodada en la historia del cine¹⁴. La historia cuenta que unos extraterrestres ponen en marcha el Plan 9 para reanimar a los muertos y

¹⁰ Se puede ver una clara comparación entre *White Zombie* (1932) y *El Gabinete del Doctor Caligari* (1920), la cual tenía un argumento muy parecido.

¹¹ Solo un 10% de la película cuenta con sonido.

¹² Es destacable el hecho de que Bela Lugosi contaba con una grandísima fama en la época, de ahí el interés de explotarlo visualmente en la película para sacar mayor beneficio económico.

¹³ Cine *zombi*. No se ha de confundir con el cine de serie B, ya que son dos ramas distintas del cine.

¹⁴ Tiene una puntuación de 3,8 en Internet Movie Database y es citada como un ejemplo que se ha de ver para así evitar emularla en cualquiera de sus terribles facetas.

exterminar a los humanos, los cuales están poniendo en peligro a la galaxia con la bomba atómica y una bomba aún no inventada que destruirá al sol.

3 EL CICLO ROMERIANO: EL MITO DEL CONSUMISTA (1968 – 2003)

George A. Romero inauguraría una nueva etapa en el género zombi con la conocidísima película *Night of the Living Dead* (*La noche de los muertos vivientes*, 1968), la cual fue un rotundo éxito que convirtió a Romero en un director de culto. ¿Qué contenía esta película para haber sido tan aclamada y haber suscitado tanta polémica en su época? Contenía una total revisión y adaptación del mito del zombi haitiano a la época de EEUU de los años 60¹⁵. Romero, con esta película, buscó el revitalizar un género estancado en Europa con las películas de terror gótico de manos de *Hammer Productions* y el *giallo*¹⁶ en Italia. Lo conseguiría así al remodelar un género que poco mantiene ya de sus fuentes en el cine del *ciclo de zombis haitiano*, asentando así las bases de este ciclo en:

- Epidemias de zombis de una extensión enorme.
- Los zombis no tienen ningún amo, se mueven exclusivamente por su instinto de alimentación persiguiendo presas vivas que llevarse a la boca.
- Capacidades intelectuales muy limitadas, rara vez pasando del uso de herramientas muy rudimentarias.
- Capacidades físicas variables, dependiendo del grado de putrefacción del cuerpo del zombi, pero generalmente muy degradadas.

Romero propuso así una auténtica renovación. Ahora la gente no se enfrentaba a ningún ser reanimado, se enfrentaba a la muerte misma hecha carne y hueso, y la muerte los rodeaba por todos los lados a base de bocados. Jorge Fernández Gonzalo dirá de Romero:

Romero parece decir que el límite de lo humano está aún más lejos, o que forma parte de una amalgama de rutinas discursivas mucho más amplias, no exclusivamente ligadas a las reglas de parentesco y reproducción: la violencia, el canibalismo, la persecución, la masa. Justamente lo que nos hace humanos es la prohibición o regulación de todo ello: no atacarás al otro, no le perseguirás, encontrarás tu individualidad.¹⁷

¹⁵ Cabe mencionar también la importancia que tuvo para Romero la obra *Soy Leyenda* (1954), de Richard Matheson, en la cual aparecen vampiros con ciertas características que Romero emularía.

¹⁶ Subgénero cinematográfico de origen italiano que mezcla el *thriller* y el cine de terror, en la mayoría de casos dándole más importancia a la parte visual que a la argumental.

¹⁷ FERNÁNDEZ (2011: 23).

Tenemos así la ironía que simbolizan los zombis de Romero. El zombi simboliza todo lo contrario a una persona, representa todos los valores que ésta no debe ser nunca si no quiere perder su humanidad y los representa irónicamente mediante el cuerpo de una persona en descomposición. El zombi encarna a la *no persona* mediante una persona. Rick Grimes, uno de los protagonistas de los cómics y serie de televisión homónima llamada *The Walking Dead*, da este discurso a su compañero Tyreese y a su grupo cuando se encuentran encerrados en una prisión, rompiendo toda falsa sensación de seguridad y confort que sus compañeros sienten:

—Ya somos realistas, Rick. Eso es lo que tú no quieres entender. Intentamos restablecer nuestras vidas... Esa es nuestra meta. No queremos convertirnos en salvajes, aunque no lo entiendas.

—¡Es obvio que soy aquí el único con la cabeza en su sitio! Ya somos salvajes, Tyreese. ¡Tú, especialmente! En el segundo en el que le metemos una bala en el cerebro a esos monstruos, el momento en que les hundimos un martillo en la cara... o les cortamos el cuello ¡nos convertimos en lo que somos! Y a eso se reduce todo, vosotros no sabéis qué somos en realidad. Estamos rodeados por muertos, estamos entre ellos... ¡Y al final nos volveremos como ellos! Vivimos con el tiempo prestado. ¡Cada minuto de nuestra vida es un minuto que les robamos a ellos! Los veis ahí afuera. Sabéis que cuando muramos... seremos como ellos. ¡Pensáis que estos muros nos protegen de los muertos vivientes! ¿Es que no lo entendéis? ¡¡Nosotros somos los muertos vivientes!!¹⁸

Si no fuese suficiente ironía de por sí, además el zombi se ve privado del don de la comunicación¹⁹, se ve privado de cualquier razón para sus fines de supervivencia mediante el canibalismo, haciendo aún una escena más impactante si cabe. En *Night of the Living Dead* (1968) jamás se menciona la palabra *zombi*, acentuando aún más esa proyección de lo ‘humano’ en estos seres ‘no humanos’; sería el folclore tradicional el que los bautizaría como *zombis*. Un zombi, la muerte o la *no persona* pueden ser un vecino, un amigo, un padre o una madre. Lo más impactante es que dejan de convertirse en las víctimas que eran en el mito haitiano del zombi para pasar a convertirse en herramientas propias de expansión de una plaga, herramientas y fin en sí mismas de transmitir su plaga a cualquiera que sea su víctima y de permanecer alimentado. Como curiosidad añadida, esto en muchas ocasiones no es más que un mero hecho instintivo, ya que realmente en muchas de estas películas no necesitan alimentarse para sobrevivir. Max Brooks, en su llamativa obra titulada *Zombi. Guía de Supervivencia* (2004), que bebe directamente del mito del zombi romeriano, hace un extenso análisis de cómo

¹⁸ KIRKMAN, *The Walking Dead*, vol. 4: *Lo que más anhelas*.

¹⁹ Según se ha planteado tradicionalmente, los zombis gimen pero no por un motivo concreto. No obstante, este gemido alerta a los zombis que hay alrededor involuntariamente, conformándose así una manada de zombis que actúan independientemente.

habría de reaccionar la humanidad para sobrevivir en una invasión zombi mediante una novela que narra unos hechos de una invasión zombi ficticia y menciona lo siguiente en referencia al aparato digestivo de los zombis:

Pruebas recientes han descartado, de una vez por todas, la teoría de que la carne humana supone el combustible para los no muertos. El tracto digestivo de un zombi está completamente inactivo. El sistema complejo que procesa la comida, que extrae los nutrientes y excreta los restos no se tiene en cuenta en la fisiología de un zombi. Las autopsias que se han llevado a cabo en no muertos controlados han demostrado que su alimento permanece en su estado original, sin digerir en ningunas de las secciones del tracto. La materia, que mastican parcialmente y que se pudre de forma lenta, continuará acumulándose mientras el zombi devore más víctimas.²⁰

Una de las características de Romero con las que criticó la ética del ser humano en estas películas no fue otra que la de no presentar a estas monstruosidades como el principal enemigo en sus películas, sino a los propios seres humanos, que en nombre de la supervivencia se permitían (y se regocijaban con ello) hacer auténticas atrocidades en sus películas:

Prefiero a los zombis, mis personajes humanos son los peores en mis películas; ellos no mienten, no tienen agendas ocultas, tú sabes lo que son, puedes respetarlos al menos por eso. Los humanos trabajan con recovecos, marchando al son que les toquen, nunca sabes lo que están pensando, los malos siempre son los humanos (George A. Romero, 2011).

Romero quiere decirnos así, nada más y nada menos, que el zombi se crea exclusivamente a través del humano, es consecuencia de éste y representa todo lo negativo que el propio ser humano puede llegar a representar. Y además lo representa de una forma nada elegante, en contraposición al mito del vampiro, en el cual el ser humano pierde su humanidad y se convierte en un monstruo que necesita a los humanos para sobrevivir, pero siempre desde un enfoque más elegante, lujurioso y soberbio. Como añadido, los planos nos muestran escenas en las que hay un aspecto visual un tanto pobre y poco conseguido. No sería hasta *Day of the Dead* (1985) cuando Romero establecería definitivamente los cánones estéticos del cine Z. Lo realmente impactante de la primera obra de Romero no fue su aspecto visual, como ya hemos mencionado, ni sus actuaciones, sino este novedoso elemento del zombi como elemento destructor, como amenaza implacable. El zombi es la brutalidad del propio ser humano, es este sin las normas sociales que la sociedad le impone para una convivencia pacífica, en este sentido es si cabe más 'libre' que el propio ser humano, pues no necesita absolutamente nada más que sus presas para poder persistir. Jorge Fernández Gonzalo lo define de este modo:

Su iconografía pertenece a nuestra cultura posmoderna porque representa el pánico ante las grandes sociedades, a las estrategias globalizadoras que poco a poco alteran los

²⁰ BROOKS (2004: 33-34).

regímenes de asociación y pertenencia al entorno social en el que vivimos. En las grandes concentraciones urbanas en donde el otro no es vecino sino motivo de alerta, la simbología del zombi constituye esa humanidad desconocedora de sí misma, errante, peligrosa. La paranoia rige la lógica de las sociedades actuales. El zombi es el otro que me devuelve mi reflejo, un reflejo empantanado por la degradación de la carne [...]. La invasión zombi no representa tanto el miedo a lo ajeno como un miedo global, miedo a que la humanidad alcance el punto en que se haga toda ella una y no pueda soportarlo.²¹

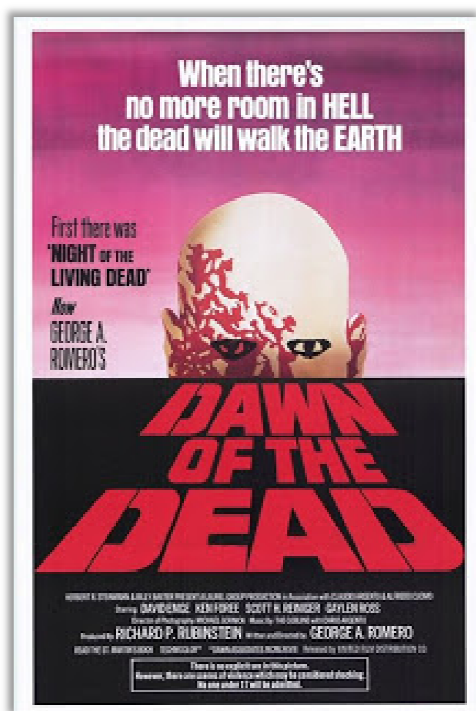


Fig. 3 - Dawn of the Dead (1978), de George A. Romero

La primera de las obras de Romero instauró el ciclo del zombi romeriano haciendo más hincapié en una innovación social y una crítica a esta, mientras que su segunda obra, *Dawn of the Dead* (*Zombi*, 1978) se centró mucho más en una sátira social del consumismo.

En esta ocasión el escenario pasaba de la granja de la primera película a un centro comercial. Los zombis, al igual que el capitalismo, engullen todo a su paso, lo absorben y siguen avanzando; nunca hay un final feliz, al igual que no lo suele haber en las películas del género; no se suele resolver la epidemia; como máximo, los protagonistas escapan hacia algún otro lugar con un futuro incierto. La masa de zombis actúa como una metáfora de la sociedad capitalista y consumidora²². Se conforma en un gran número que avanza con el objetivo de expandirse, de controlarlo todo. Muerden a sus presas y las hacen semejan-

tes a ellos, lo deseen estas o no. El pequeño grupo de supervivientes humanos al final se verá superado por esta horda de zombis, por esa horda capitalista. La elección de un centro comercial como escenario central para la película de Romero no es casual tampoco, ya de por sí hay una sátira en la causa de esta elección. En cierto punto de la película los personajes mantienen la siguiente conversación que capta bastante acertadamente la idea del porqué de este escenario:

- Todavía están ahí.
- Y nos buscan. Saben que estamos aquí.

²¹ FERNÁNDEZ (2010: 28).

²² Si bien ambos términos suelen ir relacionados, la realidad es que el *zombi romeriano* está más ligado en su totalidad al capitalismo, estando el *zombi infectado* más ligado a un consumismo masivo y sin sentido.

- No, es por costumbre. No saben bien por qué. En sus vidas pasadas venían aquí [al centro comercial] y lo recuerdan vagamente.
- Pero ¿quiénes son ellos?
- Son como nosotros. En el infierno ya no queda sitio.
- ¿Qué?
- Es algo que mi abuelo solía decirnos. ¿Conoces a Macumba? El practicaba el vudú, fue un sacerdote en Trinidad. Solía decirnos: cuando no haya sitio en el infierno los muertos caminarán sobre la Tierra.

El capitalismo actual siempre se empeña en que tengamos algo que consumir delante de nosotros. Cuando la novedad de la utopía consumista de los protagonistas de la película se desvanece es cuando realmente se dan cuenta de que están atrapados en ese centro y de que posiblemente no tengan ninguna salida. Nuestras horas de tiempo libre y ocio se han transformado en horas de consumo, ahora la moda es ver la última película de superhéroes que se ha estrenado en el cine, ya que si no serás un apartado de la sociedad, serás como ese grupo de humanos refugiados en el centro comercial y no como la imperante y mandataria masa de zombis, la cual es la que controla todo.

Como es común en las obras de Romero, no duda éste en poner escenas realmente violentas y crudas en sus películas. En *Dawn of the Dead* (1978) se observa un aspecto visual mucho más conseguido que en su anterior película, *Night of the Living Dead* (1968), creando así escenas que supondrían de nuevo una auténtica revolución por lo innovadoras y escandalosas que eran, como el famoso escopetazo a la cabeza de un personaje a comienzos del film.

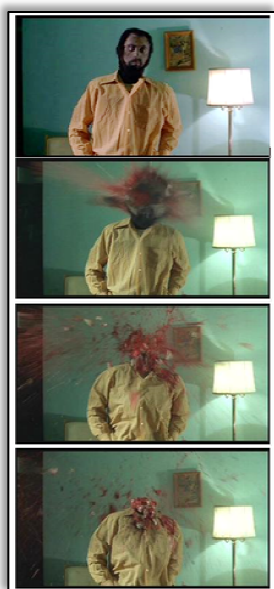


Fig. 4. El conocido disparo a la cabeza en una de las escenas iniciales de *Dawn of the Dead* (1978)

Esto se logró con una cabeza falsa rellena de restos de comida y de sangre artificial que produjo la compañía 3M para la película. La sangre tenía la peculiaridad de ser más brillante que la sangre real, cosa que aceptó Romero, ya que pensaba que le añadía cierto toque de cómic a la película. En esta ocasión se notó la mejora de Romero como director, pues usaba ya técnicas cinematográficas más maduras y contaba una historia más consistente con unos planos mejor organizados que en *Night of the Living Dead* (1968).

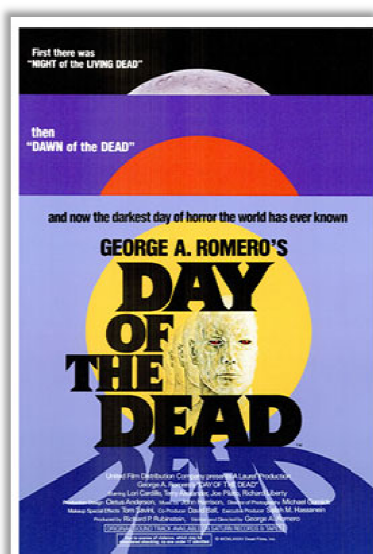


Fig. 4 - *Day of the Dead* (1978), de George A. Romero

La tercera película de Romero relacionada con la temática zombi será *Day of the Dead* (*El día de los Muertos*, 1978). Tratará sobre el desesperado intento de los militares estadounidenses de intentar encontrar una solución ante la ya pandemia zombi. Aquí se emplea un lenguaje y trama muy severos, en contraste con la cómica *Dawn of the Dead* (1978).

Se pueden seguir viendo los elementos clásicos *romerianos*, como por ejemplo el mensaje de que la no cooperación entre los humanos es más peligrosa que la amenaza externa (la causa de la caída del fuerte subterráneo será, precisamente, la no cooperación y disputas entre estos). Si bien esta película no tuvo tan buena crítica como las dos anteriores ya mencionadas²³, no obstante tuvo una gran importancia en el legado que dejaría en la cultura zombi. Marcaría definitivamente

las bases estéticas de los zombis, como su delgadez, degradación física, el gesto de dolor, sus ropas extremadamente manchadas de suciedad y fluidos, así como las tripas esparcidas y las costillas al aire. *Day of the Dead* (1978) fue duramente criticada en su época, ya que rompía con la *sacralidad* del cuerpo humano, dejaba al descubierto cualquier parte de este, en un sentido literal al ser alcanzado por algún zombi. Esto no lo hizo Romero por simple afición de mostrar escenas violentas, sino en un intento de acercarnos más a la realidad y comprender que el ser humano es más vulnerable de lo que cree. Dice Jorge Fernández Gonzalo al respecto:

No se trata, por tanto, como se ha aducido a menudo, de mostrarnos un carnaval de vísceras sin sentido [...]. La corporalidad desacralizada del género filmico de zombis permite una visión aumentada del cuerpo, lo que podríamos denominar como 'hiperescopia': la amplificación de los detalles de la putrefacción, de la 'terribilità' de la inmundicia, así como los recovecos que componen el interior de

²³ Fue duramente criticada por los fanáticos de Romero por poseer un argumento mucho más ligero, así como por la presentación tan seria que tuvo.

los cuerpos, sus primeros planos, sus perspectivas imposibles. La experiencia hiperescópica, panóptica, del cuerpo recrea los laberínticos espacios de la corporalidad, sus degradaciones y mortificaciones, en una estilización perversa de las imágenes corporales.²⁴

La aparición de *Night of the Living Dead* (1968) supuso el boom del género. Comenzaron a realizarse películas similares a esta y nacieron subramas de estos zombis *modernos*. Italia también se situó en una posición vanguardista al crear una subrama conocida como ‘*spaghetti-zombies*’ a partir de 1979 con la aparición de *Zombi 2* (llamada *Zombi en EEUU y Nueva York bajo el terror de los zombis* en España), de Lucio Fulci. Esta sería considerada una secuela de *Dawn of the Dead* (1978), de Romero, si bien el último mencionado no tenía nada que ver con Lucio Fulci.

Mientras que los zombis *romerianos* tenían un trasfondo crítico más marcado (la crítica al capitalismo con los zombis asaltando el centro comercial o la crítica a la moral de la sociedad con las confrontaciones que se dan en el grupo encerrados en una granja), los zombis de esta subrama explotaban más el aspecto *gore* y violento de estos, con menos trasfondo, mucho más viscerales que los zombis de Romero. Dicha película contaba con las marcas propias del director como la existencia de una horda de zombis, escenas de violencia y *gore* hiperrealistas y el famoso gag del apuñalamiento a través del ojo de algún personaje.

Otros ejemplos pertenecientes a los *spaghetti-zombies* son: *Le Notti Erotiche dei Morti Viventi* (1979), una curiosa película dirigida por Joe D’Amato en la que un monstruo brutal con un hiperdesarrollado miembro sexual asesinaba a los varones y violaba a las mujeres de un grupo de científicos de una isla, así como *L’Aldilà* (1981) de Lucio Fulci, conocida como *The Beyond* en su título en inglés y *El más allá* en su versión castellana. Esta película sería la segunda de la trilogía de las puertas del infierno, compuesta también por *Paura nella città dei morti viventi* (*Miedo en la ciudad de los muertos vivientes* en la traducción castellana, 1980) y por *Quella villa accanto al cimitero* (1981), conocida por nuestras tierras como *La casa cercana al cementerio*. Las tres películas de esta trilogía²⁵ estarían marcadas sobre todo por unas escenas de *gore* en ocasiones señaladas como demasiado violentas, incluso hasta para el género de zombis.

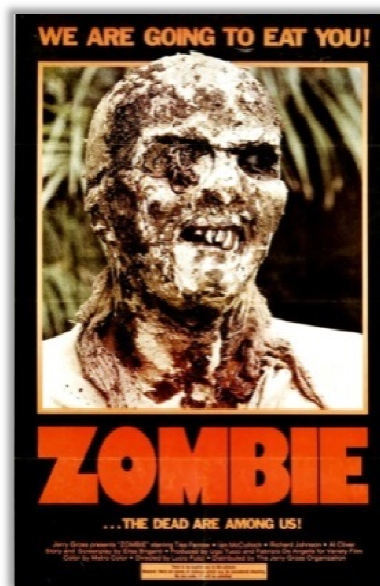


Fig. 5 - *Zombie 2* (*Zombi en EEUU*), 1979, de Lucio Fulci

²⁴ FERNÁNDEZ (2010: 81).

²⁵ Si bien es citada a menudo como una trilogía, no fue concebida como tal. Es a menudo citada como una trilogía debido a los elementos argumentales que tienen en común.

Una subrama, conocida como la de los *zombis nazis*, que ya había aparecido anteriormente en 1943 con *Revenge of the Zombies*, dirigida por Steve Sekely, se volvería a revivir en 1977 con *Shock Waves* (*Aguas del Terror* en la versión que nos llegó a nuestras tierras), dirigida por Ken Wiederhorn. Dicha película nos presentaba a un doctor nazi que había formado un ejército invencible de *zombis nazis* a sus órdenes para atacar sus objetivos cuando lo deseara.

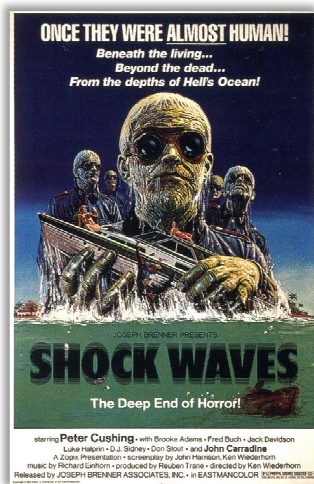


Fig. 6 - *Shock Waves* (1977), de Ken Wiederhorn.

Si bien esta película haría más referencia al *zombi haitiano* que al *zombi romeriano* (los zombis no están interesados en comer humanos y están subyugados bajo la figura de un villano central), será su excéntrica estética y su guion la que la situarán en esta subrama de los *zombis nazis*. Otro ejemplo de esta subrama es *Oasis of the Zombies*, de 1981, dirigida por Jesús Franco para el productor francés Marius Lesœur. Más reciente es *Dead Snow* (2009), dirigida por Tommy Wirkola, que cuenta con la aparición de estos zombis nazis, en este caso concreto protegiendo un tesoro.



Fig. 7 - *La Noche del Terror Ciego* (1972), de Amando de Ossorio.

Una subrama diferente del *zombi romeriano* o *zombi moderno* es la conocida como rama de los *zombis templarios*, instaurada por una tetralogía dirigida por el español Amando de Ossorio. La película que inició dicha tetralogía fue *La Noche del Terror Ciego*, rodada en 1971.

En ella se cuenta como un grupo de templarios del siglo XIII intentaron buscar la vida eterna a través de la ingesta de sangre humana. Fueron condenados y ejecutados, y sus cadáveres quedaron a la intemperie en un monasterio abandonado, monasterio que visitarán en los

días modernos un grupo de personas, que se encontrarán con estos zombis sin ojos que se guían a través del oído. La tetralogía la completaron *El Ataque de los Muertos sin Ojos* (1973), *El Buque Maldito* (1974) y, finalmente, *La Noche de las Gaviotas* (1975).

Así pues, habiendo hecho referencia a algunas de las subramas²⁶ que nacieron a partir de las primeras películas de Romero, hay que hacer hincapié en que la rama principal por excelencia en estos años fue la *romeriana*, aunque tuvieran gran importancia las otras subramas. Romero siguió produciendo películas del género zombi con títulos como *Land of the Dead* (*La tierra de los muertos*, 2005), *Diary of the Dead* (*El diario de los muertos*, 2008) y *Survival of the Dead* (*Supervivencia de los muertos*, no estrenada en España, 2009). Otros ejemplos de directores que siguieron la estela de Romero son Peter Jackson, con su gran película *Braindead* (*Muertos de miedo*, 1992), que muestra cómo una rata puede provocar una epidemia de zombis, o Dan O'Bannon con *Return of the Living Dead* (*El regreso de los muertos vivientes*, 1985), una película de horror y comedia que pondría de moda la creencia popular de que los zombis se alimentan solamente de cerebros en vez de carne a la vez que van gimiendo «Cerebroos...» mientras caminan. Es una equivocación el pensar que este elemento lo introdujo Romero como característico en su serie de películas Z, pues nació en *Return of the Living Dead* (1985). Mención especial merece *The Serpent and the Rainbow* (*La serpiente y el arco iris*, 1988), dirigida por Wes Craven, que examina directamente las raíces del mito del *zombi haitiano*.



Fig. 8 - *The Serpent and the Rainbow* (1988), de Wes Craven.

Esta película se basa en el testimonio verídico del investigador Wade Davis, el cual estuvo investigando en Haití sobre los zombis y descubrió la tetrodotoxina, la sustancia

²⁶ No fueron las únicas pero sí las más destacables de las que nacieron a partir de los zombis de Romero.

que provocaba ese estado similar a la muerte²⁷ y que era usada por los *bokor* en sus ritos de *zombificación*.

4 EL CICLO DE LOS INFECTADOS: EL MITO DE LOS ZOMBIS Y EL VIRUS DE LA RABIA (2002 – ACTUALIDAD)

En la década de 1990 el cine de los zombis se encontraba ya de capa caída en pos de un cine en el que Hollywood controlaba qué era lo que se debía ver y lo que no y las modas que iban y venían. Si bien aún seguían saliendo muchas películas de zombis de corte *romeriano*, estas iban decayendo en cuanto a éxito en la taquilla a la zaga de las películas estrella del momento, las cuales iban cada vez acercándose más e incluyendo la acción como eje central de dichas películas. El cine zombi no iba a escapar a este hecho. *Matrix* (1999), dirigida por los hermanos Wachowski, puso un claro ejemplo de la espectacularidad de los efectos especiales y de la acción contemporánea que estaba cambiando el panorama cinematográfico.

Así, el primer y más importante ejemplo que tendremos de este ciclo es la conocida y criticada *28 Days Later* (*28 días después*, 2002), del famoso director Danny Boyle, ganador de varios premios como Óscar, BAFTA y Globos de oro al mejor director en 2008. Boyle emplea su particular uso de humor negro y fotografía de gran realismo para crear *28 Days Later*.

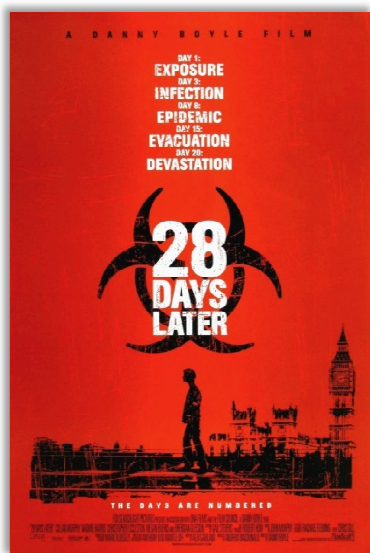


Fig. 9 - *28 Days Later* (2002), de Danny Boyle.

²⁷ La tetrodotoxina proviene de una sustancia venenosa del pez globo. No era la única toxina que usaban para el proceso de *zombificación*: se acompañaba de otras varias sustancias tóxicas con diferentes efectos perjudiciales para la salud.

En ella nos cuenta la historia de cómo Jim despierta solo en un hospital (guiño a *El día de los trífidos*, novela de ciencia ficción de John Wyndham, publicada en 1951) y se encuentra con una Londres desértica y devastada. Junto a unos inesperados compañeros de viaje como su compañera Selena, Frank y Hannah, estos dos últimos padre e hija respectivamente, emprenden una huida hacia un supuesto refugio controlado por los militares en el cual les tienden una trampa. No obstante, lo novedoso de esta película no se encuentra en su argumento, si no en las características de los zombis²⁸ que aparecen en ella. Así, podríamos definir como básicas las siguientes características:

- Un virus de la ira (con mucha similitud al virus de la rabia en sus características) es liberado por algún ataque terrorista o accidente en algún laboratorio.
- El virus se contagia muy fácilmente (está basado en las características de contagio del virus del sarampión), con el simple contacto de cualquier fluido corporal como una gota de sangre en un ojo o un beso, y el proceso de *zombificación* o contagio tiene lugar en un tiempo extremadamente rápido, normalmente antes de 1 minuto.
- Los infectados son entes independientes aunque a veces ataquen en manada. Tienen una inteligencia muy escasa pero tienen unas capacidades físicas superiores a las de un ser humano, como poder correr durante interminables horas sin cansarse.
- A diferencia de los zombis de Romero, los infectados pueden morir de muchas formas; destruir su cerebro no es la única forma de acabar con ellos.
- En muchas versiones estos infectados pueden perecer de inanición en un tiempo relativamente pequeño (2-4 semanas).
- El objetivo de estos infectados no es el de alimentarse, si no el simple hecho de matar a todo lo que sea distinto a él.

Si bien Danny Boyle no inventó exactamente todas estas características (ya veíamos a zombis corriendo en la ya mencionada *The Return of the Living Dead*, 1985, de Dan O'Bannon), fue él quien sentó todas estas bases, que serían emuladas en posteriores proyecciones de cine de zombis infectados.

Hay que aclarar un aspecto básico, que es el que abre la controversia de este género, y es que estos infectados no son zombis en el sentido estricto de la palabra ya definida anteriormente²⁹. Son humanos infectados por un virus cuyo objetivo no es el

²⁸ Hay que tener en cuenta que los zombis de este ciclo no son considerados zombis como tales, sino infectados, y, por tanto se refieren a menudo a ellos como infectados en vez de como zombis.

²⁹ Los fanáticos más extremistas del cine Z no consideran este ciclo como perteneciente al cine Z por separarse tanto de la noción *romeriana* de zombi.

de alimentarse de otros, si no el de atacar y matar a otros. Comparten muchas características visuales con el *zombi romeriano*, como ropas manchadas de sangre, ansia extrema por atacar cuando ven a humanos, escenas cargadas de tripas y vísceras, etc. Así, estaríamos hablando de personas infectadas más que de zombis infectados, y esto tiene una gran importancia. Se acentuará más el hecho de que son ‘humanos’ (infectados) los que atacan a ‘humanos’ (no infectados), ya que los procesos de putridéz típicos del género no tienen tanta vigencia aquí; el infectado tiene un tiempo de contagio inferior al minuto a partir del cual empieza a atacar a todo ser distinto que tenga alrededor. No es lo mismo ver un monstruo podrido atacando a las personas que ver a personas infectadas, en un estado más o menos aceptable físicamente, atacando a estas personas.

Con ello, se busca un punto de inflexión en el lado más salvaje de la humanidad. No solo los infectados, con el reciente recuerdo de ellos como seres humanos por los que los rodean, son el peligro en la película. Los propios seres humanos son el auténtico peligro, ya que de ellos salen los infectados y otros peligros, como los no infectados que buscan su supervivencia a toda costa. Las palabras «El hombre es un lobo para el hombre», popularizadas por el filósofo inglés Thomas Hobbes (1651), tienen una vigencia total. Si bien hay humanos que actúan desinteresadamente, como cuando Selena y Mark ayudan a Jim, un hasta entonces desconocido para ellos, estos actos desinteresados serán la minoría. Lo que queda de humanidad se resume en grupos de más o menos miembros buscando su supervivencia a través de cualquier medio e intentando que la vorágine de locura y violencia en la que se encuentran sumergidos no los consuma. Son remarcables aquí el pensamiento de Friedrich Nietzsche en su ensayo *Más allá del Bien y del Mal* en 1889: «Quien con monstruos lucha cuide de convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, el abismo también mira dentro de ti»³⁰, plasmando este enfrentamiento entre lo educado y humano contra lo salvaje e irracional de la supervivencia, y es esta ironía la que se plasma en la pantalla a lujo de detalle. Aquí, los seres humanos son más humanos que nunca, luchan por su supervivencia y hacen lo que sea necesario, incluso con métodos más que cuestionables. Cuando en el final de la película vemos como los soldados del refugio intentan deshacerse de Jim y quedarse con Selena y Hannah para abusar de ellas, podemos pensar: ¿son distintos en algo de los zombis que los asedian? El comandante West, militar al mando de la estación militar que es el destino de los protagonistas, dirá durante una cena:

Lo único que he visto en estas cuatro últimas es hombres matando hombres, lo mismo que vi las cuatro semanas anteriores, y las cuatro anteriores, y antes de todo eso todo el tiempo que puedo recordar. Hombres matando hombres, así que para mí hoy en día estamos en la normalidad.

³⁰ NIETZSCHE (1886: sección 146).

Lo que el oficial está diciendo aquí es simplemente que todos somos zombis que matan y destruyen a su modo. Una escena más brutal muestra cómo Selena mata a sangre fría a su compañero al haber sido este infectado, cosa que Selena intuye si bien no lo sabía con seguridad, porque para ella lo primero es su supervivencia, y sacrificará a quien sea necesario para permanecer viva. Otra escena nos muestra a los protagonistas tomando provisiones de una tienda sin ningún tipo de sentido de la culpabilidad, ya que el viejo orden social ha desaparecido y pueden dar rienda suelta a sus deseos, así como otra escena mucho más simbólica en la que Jim ve dinero tirado en el suelo y a pesar de que no entiende nada de lo que está ocurriendo se agacha, casi instintivamente, a recogerlo y guardarlo. Lo importante es sobrevivir y durante la película vemos como esto ocurre tanto en campos a la luz del sol como en el interior de casas por la noche. Dirá la compañera de Jim en una de sus conversaciones con este, refiriéndose a un tercer compañero al que acaba de matar porque estaba infectado: «Mark tenía muchos planes. ¿Tú tienes alguno, Jim? ¿Quieres que hallemos una cura y salvemos al mundo o solo quieres vivir y follar? Los planes son inútiles. Lo único importante es seguir con vida». Y es así como Boyle dibuja su complicada idea de una epidemia zombi. Cuando la sociedad falla, el instinto humano de supervivencia se vuelve central. Cada persona buscará comida y refugio para sobrevivir, convirtiéndose así en una rudimentaria idea de la persona individual como forma de gobierno.

El miedo de estos personajes se encuentra presente en todo momento. Se sienten inferiores ante los infectados que los rodean, los cuales solo desean matarlos³¹. Un instinto de supervivencia muy marcado en persecuciones en las que saben que cualquier mínimo fallo puede resultar en su muerte o el ver un supermercado y entrar a proveerse de todo lo que sea posible, incluso de cosas innecesarias en términos de supervivencia como el alcohol. Así pues, se nos muestra a estos personajes, que son personas normales, gente de a pie que no está preparada para vivir una situación de este tipo y que se ven superados por estas.

Es también remarcable el fantástico uso de la cámara que emplea Danny Boyle con unos planos medios y cortos cargados de tensión y detalle, escenas con efectos especiales o con maquillajes truculentos para impresionar a los espectadores, así como la decisión de rodar la mayor parte de la película en escenas al aire libre más que en espacios cerrados. Durante el comienzo de la película veremos unos planos maravillosos e impactantes de Londres desértico, los cuales provocan que Jim no comprenda qué es lo que está sucediendo y nos da ya una temprana idea de que la humanidad ha caído.

³¹ De hecho, los humanos son muy inferiores en número y recursos a lo largo de toda la película.



Fig. 10 - Jim (Cillian Murphy) caminando por una desértica Londres en *28 Days Later* (2002), de D. Boyle.

La banda sonora, compuesta por John Murphy, nos mete en una situación de tensión creciente con ritmos lentos y pausados que van aumentando su tiempo poco a poco³². Si bien argumentalmente la película tiene fallos bastante evidentes, no es tanto su peso argumental lo que supone la gran importancia que tuvo *28 Days Later* a la hora de renovar el género, sino el nuevo enfoque que Danny Boyle ofrece del ya gastado mito del zombi.

La secuela de *28 Days Later* (2002) se titulará, para seguir la saga, *28 Weeks Later*, rodada en 2007 por Juan Carlos Fresnadillo. Esta narra la historia de cómo después de que el virus se consiguiera exterminar (por inanición de los infectados), la gente vuelve a una zona de seguridad en Londres designada para llevar a cabo la repoblación. Esta zona verá comprometida su seguridad con el contagio del virus por parte de los protagonistas y estos emprenderán una frenética huida durante el resto de la película. Podremos apreciar varios de los elementos de la primera película en su secuela ya en unas secuencias trepidantes al comienzo de la película, aunque se enfoquen de distinta manera. Don y su mujer Alice se refugian en una granja la cual es atacada. Viéndose Alice y el resto de supervivientes acorralados, Don escapa de la granja dejando a todos atrás, incluida a su mujer que lo mira con una mezcla de odio y desesperación desde la ventana y huye en una embarcación.



Fig. 11 - *28 Weeks Later* (2007), de Juan Carlos Fresnadillo

³² Destacable es la canción que se presenta en la introducción de la película *In the House in a Heartbeat*, compuesta por John Murphy y que se ha convertido en icónica de la saga; aparece también en su secuela *28 Weeks Later* (2007).

Si ya en *28 Days Later* (2002) se hace hincapié en que los infectados no son los únicos enemigos del hombre, en esta secuela esto se afirma rotundamente. Se narra tanto cómo los infectados intentan acabar con las personas que vivían en la zona de seguridad como el modo en que los militares abatían a infectados y humanos por igual en un intento de contener la situación, o cómo Don abandonaba a su mujer a su suerte en la secuencia inicial. No importa si tu agresor aún posee el don del habla o del raciocinio, pues no se podrá dialogar ni llegar a ningún tipo de acuerdo. Si no eres como ellos entonces estás contra ellos, no hay cuartel.

Otro buen ejemplo del ciclo de infectados lo podemos encontrar en la española *Rec*, dirigida en 2007 por Jaume Balagueró y Paco Plaza. No obstante, hay que hacer una aclaración en la anterior afirmación sobre esta película, ya que, contando con todas las características del *ciclo de infectados*, esta película también puede ser asociada con la subrama de los *zombis poseídos*³³, zombis que se encuentran controlados por una posesión demoníaca. Esto se verá ya claramente en su secuela, *Rec 2* (2009), dirigida también por Jaume Balagueró y Paco Plaza. *Rec* (2007) está rodada como un falso documental y nos cuenta como dos reporteros acompañan al cuerpo de bomberos en el intento de filmar un incendio para acabar encontrándose en un edificio sellado con extraños casos de ataques de personas de ese edificio con síntomas de una extrema violencia. Ángela, la protagonista, lo resumirá en una de las secuencias de la película:

Son casi las dos de la mañana y seguimos encerrados e incomunicados en este edificio al que acudimos acompañando a los bomberos al principio de la noche para atender a una señora mayor que acabó atacando a un policía y a un bombero que se encuentran en estado muy grave y necesitan ser hospitalizados. La policía no nos deja salir y no nos dan ninguna explicación. Los vecinos están completamente asustados, están cansados, tienen ganas de volver a sus casas y sobre todo de saber qué está sucediendo.

El uso del estilo de falso documental no hace sino aumentar la sensación de agobio y claustrofobia que ya de por sí tiene la película al desarrollarse en un edificio

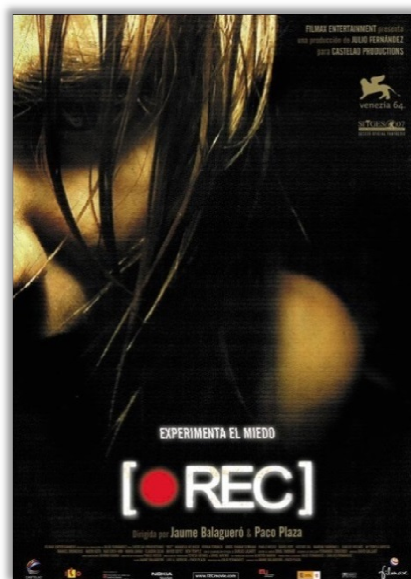


Fig. 12 - *Rec* (2007), de Jaume Balagueró y Paco Plaza

³³ Este matiz no se podrá apreciar plenamente hasta que salga su secuela *Rec 2* en 2009 y explique algunos de los matices del virus, señalando que la niña que vivía en el desván fue poseída por el demonio y esta fue la causante del virus, pues podía controlar y hasta hablar a través de todos los infectados.

totalmente sellado. En ella podemos ver algunas características propias de los *infectados*, como la rápida transformación en infectados cuando se ven expuestos al virus o las altas capacidades físicas que tienen los *infectados*, que son capaces de correr, forcejear, subir escaleras a toda velocidad y demás.

El mensaje que se puede asociar con *Rec* (2007) es el de la incapacidad del gobierno para controlar una epidemia de estas características, lo cual se ejemplifica en el nefasto manejo de la situación que tiene la policía, que sella el edificio mientras deja a los supervivientes que están dentro de éste a su propia suerte. Ángela dirá el *leitmotiv*³⁴ de la película cuando se da cuenta de la situación en la que se encuentra en mitad de una dramática escena: «¡No nos va a venir a buscar nadie! ¡Abrid los ojos de una puta vez! ¡No les importamos ni una mierda! ¡Nos van a dejar aquí hasta que nos muramos!».

5 TRANSCENDENCIA DEL MITO ZOMBI EN LA LITERATURA, TELEVISIÓN Y VIDEOJUEGOS

Como dije al comienzo del artículo, es innegable la importancia y vigencia de la figura del zombi en nuestra sociedad. Disponiendo ya de una larga trayectoria cinematográfica, que ha ahondado en quiénes son los zombis, qué objetivos persiguen y cómo los persiguen, empiezan a surgir muchas series de televisión, videojuegos y libros influidos por estos. Podremos encontrar zombis de cualquier ciclo en cualquier obra contemporánea, siendo la mayoría de estas incursiones de los últimos años tanto del *zombi romeriano* como de *infectados*, más que incursiones del *zombi haitiano*.

No es extraño en el cine la práctica de hacer *remakes* de películas y darles un enfoque más actual y renovado, y no lo ha sido menos con el cine *Z*. *Night of the Living Dead* tuvo un *remake* de manos de Tom Savini en 1990 titulado de la misma manera, que contó con la colaboración del mismísimo George A. Romero, el cual alterará algunos de los aspectos de la película original. Anteriormente ha sido citado también el conocido *remake* de *Dawn of the Dead* de título homónimo en 2004 por Zack Snyder. En este film también se verá como Snyder altera la trama y cambia varios diálogos, siendo la alteración más importante la aparición de unos zombis más rápidos y letales, clara influencia del *ciclo de infectados*, iniciado en 2002 con *28 Days Later*.

No faltarán parodias, como *Shaun of the Dead* (*Zombis party*, 2004), de Edgar Wright, la cual trata acerca de una comedia romántica con el añadido de una epidemia zombi acechando por todos los lados. Esto se narra siempre desde un punto de vista cómico, al igual que en la reciente *Zombieland* (2009), de Ruben Fleisher, que nos

³⁴ Según la Real Academia Española, motivo central o asunto que se repite, especialmente de una obra cinematográfica o literaria.

cuenta la gamberra historia de cómo un grupo de cuatro supervivientes se las ingenia para sobrevivir en un mundo lleno de zombis, con continuas referencias a películas anteriores del género. Estas son solo algunas películas y *remakes* de las muchas que podemos encontrar hoy en día en un género que no para de ser explotado.

En televisión podemos encontrar unos pocos ejemplos de índole muy variada. Tenemos la curiosa miniserie³⁵ de la cadena británica E4 *Dead Set* (*Dead set: muerte en directo*, 2008), creada por Charlie Brooker, que nos cuenta cómo estalla una epidemia zombi alrededor de la casa Big Brother (Gran Hermano) y cómo esta es el lugar más seguro para los supervivientes. Se puede ver cómo se combinan aquí elementos del *zombi romeriano* y del *zombi infectado*, como por ejemplo la rapidez y facilidad con la que se contagian las personas al ser mordidas, las altas capacidades físicas de los zombis o la necesidad de alimentarse de sus presas humanas. Esta serie es una curiosa mezcla de zombis y una crítica al reality *Big Brother*³⁶, que denuncia lo muy arraigados que están este tipo de programas en nuestra sociedad³⁷. Nos muestra en sus escenas finales cómo los integrantes de este concurso, a pesar de haber sido alertados de lo que ocurre en el exterior por otra superviviente que llega a la casa, siguen preocupándose de cosas banales y centrándose en actuar como lo han estado haciendo hasta ahora más que en sobrevivir, creando así escenas totalmente ridículas con personajes egoístas e ingenuos.

Otro ejemplo lo podemos encontrar en la serie de moda *The Walking Dead*, iniciada en 2010 por la cadena Fox y desarrollada por Frank Darabont, basada en la serie de cómics homónima creada por Robert Kirkman y Tony Moore; serie de televisión y cómic comparten la mayoría de características propias de cada una. Como ya hemos visto en citas anteriores, lo realmente característico de esta serie es que no se enfoca tanto en el terror visual característico del género (si bien tiene escenas con una violencia y *gore* realmente altas), sino que se centra en un drama que persigue un análisis de la moral, la ética e incluso la filosofía de todos los personajes que aparecen en ella. La serie toca temas muy distintos a lo largo de sus temporadas, y muestra cómo sus personajes van evolucionando y cómo la ética y la moralidad se van deteriorando poco a poco, llegando eventualmente a considerar estos personajes qué es hacer el bien o el mal. Los zombis en *The Walking Dead* no son sino una mera excusa para poder ahondar

³⁵ Compuesta por cinco episodios, que fueron diseñados para ser emitidos en tres episodios originalmente.

³⁶ Su versión española es conocida como *Gran Hermano*, un *reality* que muestra cómo un número de habitantes han de permanecer recluidos e incomunicados en una casa un tiempo determinado mientras son grabados a todas horas y en todas partes por cámaras de televisión ocultas.

³⁷ En el Reino Unido, lugar donde se rodó *Dead Set*, este tipo de programas están mucho más arraigados que en España en la época.

en estos tintes psicológicos de las que está impregnada la serie. Ya decía el filósofo español José Ortega y Gasset: «Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo»³⁸ y este es precisamente el punto fuerte de *The Walking Dead*. En ella se describen con lujo de detalle cómo el entorno construye al ser y cómo las relaciones sociales se adaptan en función del rol que se adquiere para poder sobrevivir en un mundo devastado. El bueno y apacible Rick Grimes se verá transformado en un líder tiránico para conseguir la supervivencia del grupo, sentenciando el aspecto fundamental de la serie: «¡Esto ya no es una democracia!»³⁹. Será la serie de televisión *The Walking Dead*, aclamada por críticos, la que impulse y dé a conocer aún más el fenómeno zombi entre la gente que aún no conoce el género hoy en día, por ser una serie de una altísima calidad de temática zombi centrada en los aspectos más ambiguos de la sociedad y la moral.

Otra serie también curiosa centrada en la temática zombi es *Highschool of the Dead*, dirigida por Tetsuro Araki en 2010 y basada en el cómic homónimo. Lo curioso de esta serie es que es el primer *anime* centrado en un apocalipsis zombi. En él se nos cuenta la historia de cómo cinco adolescentes intentan sobrevivir en mitad de un apocalipsis zombi. El *anime* está desarrollado como una mezcla de *ecchi*⁴⁰ y violencia que, como mínimo, resulta curiosa aunque a veces agotadora. La serie está concebida para un público infantil con personajes poco reales y muy fantasiosos. Ya vemos un claro ejemplo en el primer episodio cuando Takashi, uno de los protagonistas, intenta explicar la situación en la que se ha visto envuelto: «El día en que todo lo que conocía llegó a su fin... maté a mi mejor amigo, y abracé al amor de mi vida por primera vez»⁴¹. Nos encontramos frente a una serie que no explora tanto el trasfondo psicológico de sus personajes, como suele ocurrir en la mayoría de obras del género, sino que se centra más en la violencia y la fantasía adolescente de cómo reaccionar frente a un apocalipsis zombi.

Habiendo hablado ya de los *remakes* de películas y series, hay que pasar a hablar de los *remakes* en el ámbito de la literatura. Algunas de las primeras incursiones de los zombis en cómics se podrían ver en la saga *Ultimate Fantastic Four*, de Mark Millar y Greg Land en 2005, en la cual se cuenta cómo los personajes del universo Marvel se han transformado en zombis⁴². Pero no será hasta 2009 cuando Seth-Grahame Smith revolucione el mercado con *Pride and Prejudice and Zombies* (*Orgullo y prejuicio y*

³⁸ ORTEGA Y GASSET (1921: 24).

³⁹ Serie *Walking Dead*, temporada 2, capítulo 13: *Beside the Dying Fire*.

⁴⁰ *Manga* o *anime* de alto contenido erótico, que se vuelve en contenido central en muchas ocasiones, pero que no llega a ser considerado pornográfico.

⁴¹ *HOTD*, serie, temporada 1, capítulo 1.

⁴² En supuestos universos alternativos, dándole así la oportunidad a la franquicia de jugar con otras posibilidades con sus personajes más emblemáticos.

zombis), obra que se basa en el clásico de Jane Austen y que supondrá la precursora de los *remakes* de obras de la literatura clásica con zombis y demás criaturas. Algunos ejemplos son *El Lazarillo Z* (2009), por la editorial De Bolsillo; *La Casa de Bernarda Alba Z*; de Jorge de Barnola; *El Quijote Z* (2010), de Házael G. González y una larga lista de títulos de este tipo. El objetivo de estos *remakes* es el de acercar la literatura clásica al público contemporáneo añadiendo la novedosa presencia de personajes como los zombis (en su mayoría con características pertenecientes al *ciclo romeriano*) en una trama ya conocida, dando como resultado obras tan peculiares como las anteriormente nombradas. También hay obras muy destacables de la literatura Z sin estar relacionadas con *remakes*, como es el caso de la trilogía *Apocalipsis Z* del escritor gallego Manuel Loureiro, una obra más que notable dentro de su género.

Por último hay que hablar también de los videojuegos, que han recibido una influencia directa de esta extensa filmografía zombi y tienen como gran referencia sobre todo las películas de George A. Romero. La primera mención hay que dársela al videojuego *Resident Evil*, desarrollado y lanzado en 1996 por la compañía *Capcom*. En él vemos cómo un par de supervivientes se quedan encerrados en una mansión mientras buscaban refugio tras ser atacados por una jauría de *cerberus*⁴³, y en esa mansión deberán investigar qué ocurre, ya que también acechan multitud de peligros, como los zombis y otros monstruos terroríficos. La saga *Resident Evil* se expandiría enormemente en varios ámbitos, principalmente en el ámbito de los videojuegos y del cine. Así, nos encontramos con una ya saga veterana que a día de hoy consta de 22 videojuegos para videoconsolas y 11 para dispositivos móviles, de 5 películas (la 6.^a se espera que se estrene entre 2014 y 2015), 3 películas hechas totalmente por ordenador, 7 novelas, 3 novelas gráficas, 1 manga y hasta 1 juego de cartas. La mayor parte de las entregas de esta saga narra cómo se enfrentan unos protagonistas a una epidemia zombi, como en la mencionada película *Resident Evil* (2002), dirigida por Paul W. S. Anderson. En ella se cuenta cómo por culpa de un accidente en un laboratorio subterráneo todos sus habitantes acaban convertidos en zombis y cómo la protagonista ha de verse inmiscuida en una trepidante aventura para conseguir la vacuna y desconectar a la maligna IA⁴⁴ que gobierna el laboratorio subterráneo. Una de las peculiaridades de la saga *Resident Evil* es que, al igual que el cine, ha ido adaptándose y evolucionando a lo largo de los años. Desde sus primeras obras la saga contaba con zombis de plenas características *romerianas* y con criaturas mutadas como perros zombi, cuervos gigantes, arañas gigantes y demás mutaciones inducidas por varios virus, pero lo importante es la evolución que podemos observar en los zombis. Será en *Resident Evil 4* cuando los zombis pasen de ser zombis a ser *infectados*, aunque *infectados* que responden generalmente a un villano, que a su vez también está

⁴³ Perros zombi según la nomenclatura del videojuego.

⁴⁴ Inteligencia Artificial.

infectado. Estos seres irán adquiriendo mejores capacidades físicas llegando hasta el punto de encontrarnos con infectados capaces de manejar motocicletas o armas con total precisión, a la vez que podemos seguir observando zombis de corte clásico los cuales avanzan al protagonista de manera lenta, gimiendo y tropezándose los unos con los otros.

Otros ejemplos de cómo de importante ha sido el mito del zombi en los videojuegos los podemos ver en la saga de videojuegos *Dead Rising*, en la cual debemos usar cualquier arma disponible para hacer frente a una gran horda de zombis, psicópatas y demás peligros en medio de la ciudad. Los conocidísimos *Left 4 Dead* (2008) y *Left 4 Dead 2* (2009), videojuegos de la compañía *Valve Software*, serán también excelentes ejemplos: son videojuegos en los que la acción se vuelve el eje central en una historia que enfrenta a supervivientes con zombis con claras características de los infectados y de los zombis romerianos, pudiendo estos correr, alimentarse de sus presas y atacar en grandes grupos. También posee características de la saga *Resident Evil* al haber *superzombis*, es decir, zombis con habilidades muy distintas como la de saltar enormes distancias imposibles para un humano, la de cargar con una fuerza demoledora hacia un punto o la de explotar si reciben un disparo.

También se han podido ver varios *remakes* en el ámbito de los videojuegos como el modo *nazi zombies* del videojuego *Call of Duty: World at War* (2008), el cual añadía un modo de supervivencia extra enfrentándose a un número ilimitado de zombis. Este novedoso modo se incluía en un videojuego en el que los zombis no habían aparecido hasta ahora, con un peso argumental nulo, centrado solo en la jugabilidad y espectacularidad que este modo de juego y los zombis acarrearán.

CONCLUSIÓN

Al hablar del zombi y de su peso en el cine hemos hablado del zombi como representación de un reflejo negativo del ser humano en el que se proyectan sus peores cualidades, reflejo de aquello en lo que sabe que puede llegar a convertirse en las circunstancias adecuadas. Cada época trató el mito de un modo distinto, como esclavo en el *ciclo haitiano*, como crítica a la familia y al capitalismo en el *ciclo romeriano* y contra el consumismo desenfrenado en el *ciclo de los infectados*. No obstante, el mito, de por sí, también ha ido evolucionando y adaptándose a las necesidades de cada época, a los valores y costumbres imperantes en su momento. El cine zombi sirve para comprender la sociedad en la que vivimos, ya que casi todo en él es una gran metáfora de nuestra sociedad.

Se puede apreciar cómo el mito zombi va evolucionando en general e incorporando cada vez más características del *ciclo de infectados* y dejando atrás el *ciclo romeriano*. El cine está cada vez más dominado por películas de temática sexual y de acción, por lo

que el futuro del cine Z es incierto, si bien goza de una salud más que excelente en su estado actual. La gran cantidad de literatura, videojuegos y series de televisión ayudan a que este siga vigente y con una larga proyección de futuro.

CRÉDITOS

FILMOGRAFÍA

- 28 Days Later* (2002). Reino Unido. Director: Danny Boyle.
- 28 Weeks Later* (2007). Reino Unido. Director: Juan Carlos Fresnadillo.
- Ataque de los muertos sin ojos, El* (1973). España. Director: Amando de Ossorio.
- Braindead* (1992). Nueva Zelanda. Director: Peter Jackson.
- Buque Maldito, El* (1974). España. Director: Amando de Ossorio.
- Dawn of the Dead* (1978). Estados Unidos. Director: George A. Romero.
- Dawn of the Dead* (2004). Estados Unidos. Director: Zack Snyder.
- Day of the Dead* (1985). Estados Unidos. Director: George A. Romero.
- Dead Snow* (2009). Noruega. Director: Tommy Wirkola.
- Diary of the Dead* (2008). Estados Unidos. Director: George A. Romero.
- I walked with a zombie* (1943). Estados Unidos. Director: Jacques Tourneur.
- King of the Zombies* (1941). Estados Unidos. Director: Yean Yarbrough.
- L'Aldilà* (1981). Italia. Director: Lucio Fulci.
- Land of the Dead* (2005). Estados Unidos. Director: George A. Romero.
- Le notti erotiche dei morti viventi* (1979). Italia. Director: Joe D'Amato.
- Matrix* (1999). Estados Unidos. Directores: Andy Wachowski, Lana Wachowski.
- Night of the Living Dead* (1968). Estados Unidos. Director: George A. Romero.
- Noche de las gaviotas, La* (1975). España. Director: Amando de Ossorio.
- Noche del terror ciego, La* (1971). España. Director: Amando de Ossorio.
- Oasis of the Zombies* (1981). Francia. Director: Jesús Franco.
- Paura nella città dei morti viventi* (1980). Italia. Director: Lucio Fulci.
- Plan 9 from Outer Space* (1956). Estados Unidos. Director: Edward D. Wood Jr.
- Quella villa accanto al cimitero* (1981). Italia. Director: Lucio Fulci.
- Rec* (2007). España. Directores: Jaume Balagueró, Paco Plaza.
- Rec 2* (2009). España. Directores: Jaume Balagueró, Paco Plaza.
- Resident Evil* (2002). EEUU, Reino Unido, Canadá, Alemania. Director: Paul W. S. Anderson.
- Return of the Living Dead* (1985). Estados Unidos. Director: Dan O'Bannon.
- Revenge of the Zombies* (1943). Estados Unidos. Director: Steve Sekely.
- Santo vs. the Zombies* (1961). Mexico. Director: Benito Alazraki.
- Serpent and the Rainbow, The* (1988). Estados Unidos. Director: Wes Craven.
- Shaun of the Dead* (2004). Reino Unido. Director: Edgar Wright.
- Shock Waves* (1977). Estados Unidos. Director: Ken Wiederhorn.
- Survival of the Dead* (2009). Estados Unidos. Director: George A. Romero.
- Walking Dead, The* (1936). Estados Unidos. Director: Michael Curtiz.
- White Zombie* (1932). Estados Unidos. Director: Victor Halperin.
- Zombie 2* (1979). Italia. Director: Lucio Fulci.

Zombieland (2009). Estados Unidos. Director: Ruben Fleisher.

SERIES DE TELEVISIÓN

Dead Set. Muerte en directo (2008). Cinco episodios.

Highschool of the Dead (2010). Doce episodios.

Walking Dead, The (2010- 2013). Treinta y cinco episodios.

VIDEOJUEGOS

Dead Rising (2006). Compañía: Capcom. Segunda parte, en 2010. Varias plataformas.

Left 4 Dead (2008). Compañía: Valve Software. Segunda parte, en 2009. Plataforma: Xbox 360 y PC.

Resident Evil (1996). Compañía: Capcom. Seis partes numeradas y diversas secuelas. Varias plataformas.

Call of Duty: World at War (2008). Compañía: Activision. Dieciséis partes numeradas. Varias plataformas.

CÓMICS

KIRKMAN, Robert *et al.* (2007 – 2013): *Marvel Zombies*, Panini.

— *et al.* (2008-2013): *Los muertos vivientes (The Walking Dead)*, Planeta de Agostini.

SATO, Daisuke, y SATO, Shouji (2006-2013): *Highschool of the Dead*, Glénat [hay trad. esp.: *Apocalipsis en el instituto*, Glénat].

WEBLIOGRAFÍA

[consultada por última vez el 25/06/2013]

<http://www.studentdream.com>

<http://www.cinema-crazed.com>

<http://cazadorzombie.blogspot.com.es>

<http://escritouncine.com>

<http://www.defanafan.com>

<http://www.americanpopularculture.com>

<http://cuidadoconelzombie.blogspot.com.es>

<http://wikiterror.wordpress.com>

<http://www.cinefania.com>

<http://www.linkmesh.com>

<http://zombi-blogia.blogspot.com.es/>

<http://amanecerzombie.foroes.org/>

BIBLIOGRAFÍA

BARNOLA, Jorge de (2009): *La Casa de Bernarda Alba Z*, Madrid: Ediciones Cátedra, Letras Hispánicas.

BLESSEBOIS, Pierre-Corneille (1862): *Le Zombi du Gran Pérou, ou la Comtesse de Cocagne*, Waltham, Massachussets: Academic Press.

BROOKS, Max (2008): *Zombi: Guía de supervivencia*, Córdoba: Almuzara.

- FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge (2010): *Filosofía zombi*, Barcelona, Anagrama.
- GONZÁLEZ-PÉREZ DE TORMES, Lázaro (2009), *El Lazarillo Z*, Barcelona, De Bolsillo.
- GONZÁLEZ, Házael (2012): *El Quijote Z*, Palma de Mallorca: Dolmen Editorial.
- GRAHAME-SMITH, Seth (2009): *Orgullo y Prejuicio y Zombies*, Barcelona: Editorial Umbriel.
- HOBBS, Thomas (2005): *Del ciudadano y Leviatán*, Madrid: Editorial Tecnos (Grupo Anaya).
- LOUREIRO, Manuel (2007): *Apocalipsis Z*, Palma de Mallorca: Dolmen Editorial.
- NIETZSCHE, Friedrich (1997): *Más allá del Bien y del Mal*, Madrid: Alianza Editorial.
- ORTEGA Y GASSET, José (2005): *Meditaciones del Quijote*, Madrid: Alianza Editorial.
- SEABROOK, William (1929): *The Magic Island*, Harcourt, Brace and Company.
- YUEN, Wayne (2012): *The Walking Dead and Philosophy*, Chicago and LaSalle, Illinois: Open Court.

LA MODALIDAD PARATEXTUAL (II): TEORÍAS Y APLICACIONES NARRATOLÓGICAS EN EL SUPERVENTAS *CINCUENTA SOMBRAS DE GREY*

SÁNCHEZ ORTEGA, Juan Jesús*
juanje_so@hotmail.com

Fecha de recepción:
12 de febrero de 2014

Fecha de aceptación:
2 de marzo de 2014

Resumen: Este trabajo supone la continuación de los análisis de la modalidad paratextual que ofrecimos anteriormente en esta misma revista (9, 2013), pero tomando por base ahora, en vez de dos editoriales de bolsillo de prestigio, el *best-seller* erótico que ha revolucionado el mundo de las letras desde que en 2011 salió al mercado.

Palabras clave: paratexto – discurso auxiliar – portada – editorial – lector – mercado – mediatización – *Cincuenta sombras de Grey*

Abstract: This work represents the continuation of the analysis of the paratextual modality previously offered in this sedes (9, 2013), but taking as a basis now, instead of two prestige paperbacks, the erotic *best-seller* that has revolutionized the literary world since it came to market in 2011.

Keywords: paratext – auxiliary discourse – cover – editorial – reader – market – mediation – *Fifty Shades of Grey*

* Este trabajo ha sido realizado durante la elaboración de la tesis doctoral *El best-seller: teoría, diseño y estructura de mercado. Las características técnicas y compositivas de esta modalidad narrativa en Javier Sierra*, y ha contado con la guía del Dr. Francisco Diego Álamo Felices, profesor del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería.

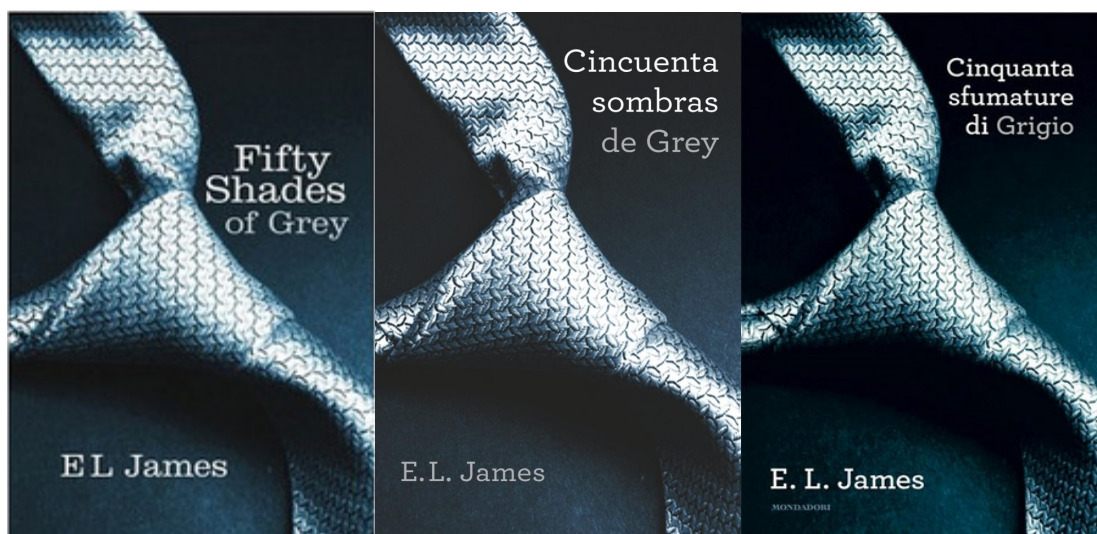
EL ESTUDIO DEL PARATEXTO EN EL «SUPERVENTAS» *CINCUENTA SOMBRAS DE GREY*, DE E. L. JAMES

Es de recibo empezar diciendo que una portada acertada ayuda mucho pero no consigue reportarle a Random House, compañía editorial propiedad del Grupo Bertelsmann, casi cuatrocientos millones de beneficio en un año... Y ello, desafiando la crisis que viven las grandes editoriales por lacras como la piratería, y en plena transición a los formatos digitales.

En cambio, lo que sí debemos considerar como la gran conquista de la saga ha sido el trascender el nicho de mercado del género rosa para llegar al gran público lector, lo cual no es nada sencillo, pues, como expone C. Mañana (2012), «para repetir la receta de *50 sombras de Grey* no basta con encontrar un equilibrio entre lo romántico y lo erótico». Se necesitaba, entre otras cosas, que cada vez más mujeres –a las que estaba dirigida primeramente la obra– hablaran abiertamente de este libro, sin ningún tipo de reparo, sin sentir vergüenza y sin mostrar pudor de leer (y mostrar) dicho volumen en un vagón del metro. Una vez ocurrido esto de un modo mucho más que notable, sólo faltaba que el «boca a oreja» siguiera su curso, por un lado, y que el morbo fluyera adecuadamente, por otro.

Se dice que, en un principio, parte del éxito obtenido en Estados Unidos por la trilogía de James se debió al soporte digital; que las amas de casa a las que estaba dirigido este porno para «marujas» se sentían más cómodas con el *e-book*, pues les permitía ocultar a quienes tenían a su alrededor el título del libro que estaban leyendo. Sin embargo, esto pronto les dejó de importar, y cada vez con más asiduidad mostraban orgullosas ese nudo de la corbata de la portada. Ahora bien, como acreditan las listas de éxitos, *Cincuenta sombras de Grey* (2011) ni fue, ni pudo ser, solamente devorado por las madres de familia estadounidenses, sino también por muchachas adolescentes, por jóvenes estudiantes de Universidad, por distinguidas profesionales e, incluso, hombres... Hombres que veían anonadados como sus esposas podían estar varias horas en el sillón con el libro sin prestar un ápice de atención al mundo exterior.

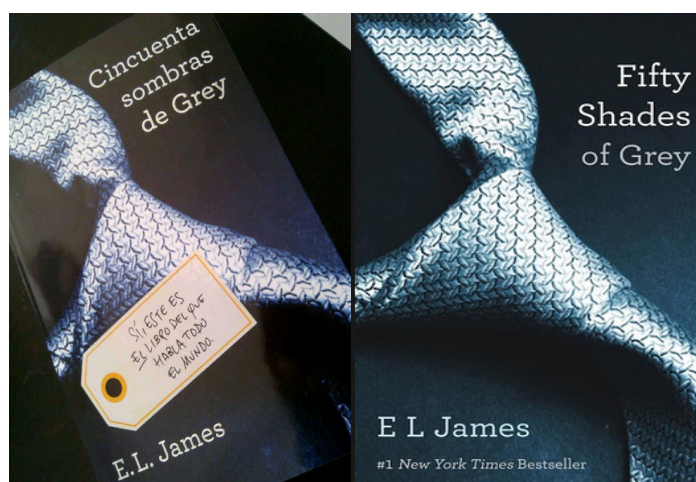
Si esto tuvo lugar al otro lado del charco, en nuestro país dicha situación no se pudo reproducir con más exactitud. Es más, el «fenómeno Grey» y su trilogía viene desde 2012 encabezando el *ranking* de *best-sellers* y aún a principios de 2014 mantiene su puesto de honor. Para explicar este último extremo, según J. De Cominges (2012: 4) debemos acudir inexorablemente al prodigioso poder que en el siglo XXI ostenta la globalización. Está demostrado que, cada vez más, lo que tiene éxito en un país –especialmente si este es tan prescriptor como el actual titular del imperio– se traslada en un breve lapso de tiempo a los demás, no sólo por la influencia de las redes sociales (que también), sino por el plus de publicidad que supone la previa aparición en los medios de comunicación extranjeros y nacionales de artículos.



Figs. 1, 2 y 3 Exactamente iguales aparecieron las portadas norteamericana, española e italiana; quizá un trazo más fino en la grafía del país transalpino que en la del nuestro, y esta a su vez más que la estadounidense, pero misma imagen, un brillo muy similar y una tonalidad oscura y sombría en todas ellas.

Que no haya variación de una portada a otra tiene un sentido lógico que la editorial supo mantener muy inteligentemente: si algo te ha reportado tantos beneficios en un determinado país, en este caso el coloso norteamericano, ¿por qué variar en su exportación a países como España o Italia entre otros? Era un riesgo inútil y que podría resultar carísimo, de ahí la fidelidad que comprobamos en las imágenes.

De trastocar ligeramente la cubierta de esta serie erótica que algunos han definido como «porno para mamás» o, de una forma más pedestre, «Cenicienta con bofetadas», ya se encargarían los editores y sus complejas y variopintas estrategias paratextuales de mercado, como justo ahora reflejaremos.



Figs. 4 y 5 Portadas manipuladas (paratextualmente hablando) con respecto al tomo primigenio.

En la edición española –la de la izquierda– notamos un rótulo adhesivo que deja ver a las claras que estamos ante el superventas del momento, que no nos equivocamos de volumen si lo que queremos es estar equiparados con la tendencia de moda de la sociedad: «Sí, este es el libro del que habla todo el mundo». Poco que objetar (al menos en cuanto al número de ventas de la *opera prima* de E. L. James). Pero es que la otra imagen lleva a menos equívocos aún... Que se trate del número uno del prestigioso *New York Times* son palabras mayores. Podrá gustar más o menos la peculiar historia amorosa que viven Christian Grey y Anastasia Steele –en cuyo apellido muchos críticos intuyen un posible homenaje subliminal a Danielle Steel–, pero donde no cabe interpelación viable es, como expone De Cominges (2012: 4), en que se plasman a rajatabla las reglas del género rosa en cuanto a la tipificación de sus protagonistas (él, un millonario guapo y elegante, dominante y cultivado; ella –la narradora–, una estudiante universitaria virgen de veintiún años, algo torpona, mal vestida y peor peinada, que anhela abrirse un futuro profesional en el mundo editorial de Seattle).

Mediante pequeñas y precisas argucias la autora sabe dar ese toque exacto de morbo y de modernidad al relato. Pensándolo en frío, Grey es un actor lóbrego que recibió por parte de una mujer mucho mayor que él un prolongado abuso en su muy espinosa adolescencia, provocando que sólo sepa mantener relaciones de tipo sadomasoquistas. Nuestra protagonista, por su parte, y para espectacular sorpresa del lector, se revela, el mismo día en que pierde la virginidad entre los brazos del multimillonario, como una mujer multiorgásmica y una perfecta felatriz. Características estas que vienen a amplificar el perdido amor que demuestra por Grey, accediendo incluso a firmar un contrato de sumisa y someterse a sus excéntricas y misceláneas vejaciones.

Toda esta amalgama de admitida transgresión manifiesta que el cuento de la Cenicienta, con o sin ribetes porno, sigue tan exitoso como nunca en una obra que se inserta como el primer volumen de una trilogía que quedará reconocida para la posteridad. En la imagen que a continuación podemos advertir, distinguimos los títulos de cada libro –*Cincuenta sombras de Grey* (2011), *Cincuenta sombras más oscuras* (2012) y *Cincuenta sombras liberadas* (2012)–, y como cada uno emerge asociado con un objeto fetichista, el cual antes o después dará un succulento juego al engranaje de la trama –desde el nudo de la corbata que presumiblemente luce Christian en el día a día en su empresa a una máscara al más puro estilo veneciano con unas plumas adosadas en su parte superior, pasando por esas esposas que a Anastasia la hacen presa de su superior y la dejan indefensa enganchada al cabecero de la cama.

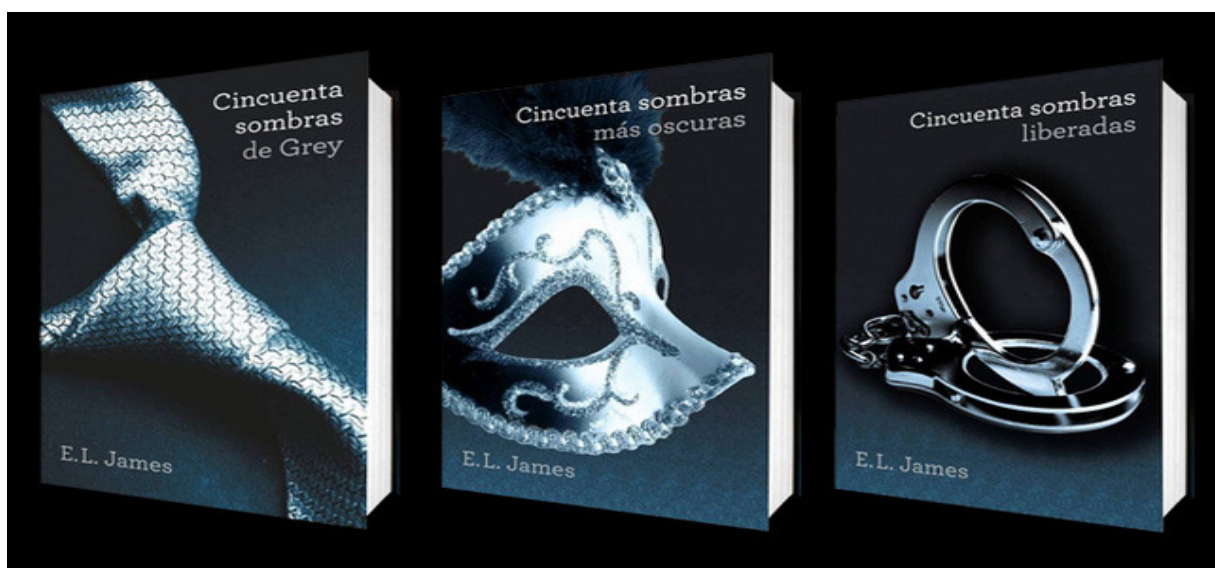


Fig. 6 Estas son las tres portadas que durante todo el 2012 han copado la lista de los libros más vendidos en España.

Estamos ante una trilogía de repercusión mundial con la que colección Grijalbo ha obtenido unos réditos que jamás pudo imaginar, si bien este sello editorial, perteneciente al grupo Random House Mondadori, ha consumado un trabajo espectacular para ello. Queremos decir con esto que su laureado triunfo no ha sido, ni mucho menos, «cosa de la suerte». Por si todavía hay alguien que no lo crea, sólo es necesario que se aproxime a las marcas editoriales que cubren e inundan esta trilogía cuando uno se dispone a adquirirla conjuntamente con sus tres tomos.



Figs. 7 y 8 Estamos ante dos formas diferentes de comercialización de la trilogía en España.

El sello oval, el de «Edición limitada verano, 34'90 €», que contemplamos en el estuche de la imagen izquierda y que se halla sobre la corbata jaspeada de Christian, nos da una idea de la estrategia de *marketing* que la colección ha llevado a cabo durante el verano para poder incrementar su número de ventas –se ha de tener presente que el periodo estival es en el que se dispone de más tiempo libre, y qué plan puede ser una mejor opción que el leer bajo la sombrilla de la playa la trilogía de la que todo el mundo habla–. La editorial se apoya y se justifica ante el comprador en que es mucho más rentable adquirir este «pack finito» que haciéndote de cada libro de modo separado. Además, en este producto exclusivo veraniego se intuye también en el lomo de cada tomo un novedoso dibujo a mano de esos antifaz, corbata y esposas en los que ya antes incidimos. Es sencilla de comprender esta realidad: en el paratexto o te renuevas o estás muerto, es decir, estás fuera del mercado.

Cualquier peripecia, por insignificante que pueda resultar a simple vista, puede ser la chispa que haga resurgir y crecer una obra. Sin ir más lejos, ahora resaltaremos dos formas muy válidas y diversas elegidas por la colección Grijalbo para intentar acrecentar sus números de ventas y llegar a ser referencia internacional.

La primera de ellas (Fig. 9) muestra la contraportada de *Cincuenta sombras de Grey* (2011) con diversos comentarios vertidos por rotativos con un status reconocido, como *New York Post* (1801-), *Daily News* (1919-) o *The New York Times* (1851-). Se tratan de apostillas supuestamente especializadas ante las que un lector novel queda prendado y sin capacidad de objeción. Si lo propagan ellos que son eminencias dentro de su radio de acción laboral, yo asiento –pensará él para sus adentros.

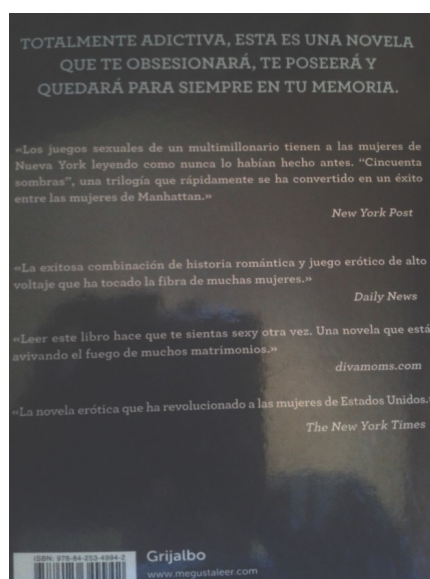


Fig. 9 La contraportada de la edición española de *Cincuenta sombras de Grey*.

Por otro lado, en la fig. 10, con esta tarjeta de presentación que la editorial Random House Mondadori ha impreso y distribuido por plataformas de Internet y por las redes sociales con mayor número de usuarios registrados –Facebook y Twitter–, lo que se procura es acercar a los compradores chilenos la trilogía de Christian Grey. Al mismo tiempo, en este evento se quiere concienciar a los asistentes de que se deben considerar a sí mismos como partícipes del éxito de mercado de esta revolucionaria creación de E. L. James (sobre todo si se arriman a esta convención ataviados con un antifaz). Es la estrategia perfecta, el clímax total.

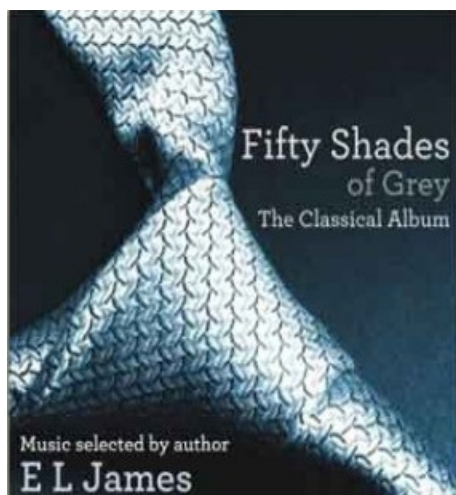
Fig. 10 El vivo ejemplo de intento de acercamiento de la obra al cliente –en este caso, al pueblo chileno lector.

Una vez que la editorial tiene consciencia plena de su rotundo éxito, lo siguiente que hará es lucrarse del tiempo actual y de la masa de personas que arrastra. Es el *carpe diem* latino, ese vivir el momento sabiendo que este tipo de literatura tiene un carácter efímero y que dentro de diez años pocos serán los que se detengan en la librería a preguntar por las andanzas en la cama de Anastasia Steele. Por ello, la apuesta (casi sobre segura) de Mondadori es el *boom* que ha cosechado ya y que con tantos adeptos cuenta, extenderlo a otras ramas que en mayor o menor medida difieren del mundo literario: desde una adaptación cinematográfica –como en el fotograma que vemos del apuesto y trajeado actor Ian Somerhalder en el papel evidentemente del multimillonario Christian Grey (fig. 11)– a una adaptación musical en inglés –con la supuesta Banda Sonora que la autora de la novela considera ideal para complementar la lectura de su obra (fig. 12)–, e incluso llegando hasta una colección de ropa de bebé que «achaca» (entendiendo la palabra desde un sentido positivo) el nacimiento de un nuevo ser al amor/pasión/desenfreno/dominación que la recién graduada en la universidad Anastasia

y el magnate de negocios despertaron hace nueve meses en una pareja de jóvenes lectores (fig. 13).



Fig. 11 Varios planos del actor Ian Somerhalder durante el rodaje del film, *Cincuenta sombras de Grey*, el cual se prevé que estará en las grandes pantallas de los cines a mediados de 2014.



Figs. 12 y 13 Dos demostraciones fidedignas de hasta dónde puede llegar la maquinaria de *marketing* de un producto de moda.

Una vez remarcado el inestimable valor que la obra de James ostenta y cómo este ha sido extrapolado a diversos campos de mercado, hemos de retroceder al aspecto literario, que es el que nos incumbe verdaderamente. Según M. Rivera de la Cruz (2012:

50), «esta temporada se encarga de animar el mercado la serie erótica de las Cincuenta sombras de Grey» lo cual ha de verse desde una vertiente positiva –sea uno partidario o no de la trama amorosa de sus protagonistas, o la considere como «mala literatura»–. Pido que me autoricen el hacer votos en pro del fenómeno Grey, en tanto que ha servido a un número muy alto de lectores para localizar tantos y tantos títulos sobresalientes que precedieron a esta historia de dominación consensuada entre los miembros de una pareja. Me refiero aquí a algunos de los escritos que nos legó la siempre turbulenta Anaís Nin, a esa joya de la literatura que es *El amante de Lady Chatterley* (1928) de D. H. Lawrence, al *Trópico de Cáncer* (1934) de Henri Miller, o a *Azotando a la doncella* (1982) de Robert Coover, donde se plasma muy admirablemente la figura de ese ser superior en la cama que tanto magnetiza a las seguidoras de Grey.

Otros autores célebres que se han aproximado de forma muy lúcida al género del erotismo son Mario Vargas Llosa, Almudena Grandes o Georges Betaille, si bien casi con toda seguridad las fervorosas y devoradoras (hablo en femenino por el público mayoritario receptor de la obra) de la saga de James no hayan reparado nunca en que existen obras como *Elogio de la madrastra* (1988), *Las edades de Lulú* (1989) o *Historia del ojo* (1928), todas de una muy elevada talla literaria y un subido voltaje erótico en cuanto a su contenido.

Con *Cincuenta sombras de Grey* (2011) debemos ver ese «big-bang editorial» del que habla Rivera de la Cruz y que le ofrece al público lector el hallazgo de las infinitas posibilidades de las letras. E. L. James lo que ha hecho es abrir un camino que parecía vedado, si no oculto, y despertar la atención sobre un género que existe desde hace siglos pero que había dejado de ser motivo recurrente de la escritura de los autores consagrados. Por este argumento deberíamos estar satisfechos: la historia de la literatura erótica es tan dilatada y tan variada que quienes han llegado a ella mediante un fenómeno editorial como este tienen el campo con un importante aval para seguir leyendo. Y de eso se trata.

Como muy bien declara Carmen Mañana (2012), «en esta desestigmatización ha jugado un papel determinante el inusual tratamiento estético y promocional que ha recibido la novela», a propósito del cual explica el responsable de *marketing* de la editorial Espasa, David Cebrián (Mañana, 2012):

es cierto que la trilogía tiene un poder de enganche tremendo, pero ha llegado a tanta gente porque su estrategia de comunicación estaba dirigida a ponerla en valor, vender que es una novela sofisticada y distinta a las típicas que tienen un escocés de torso desnudo en la tapa. Se le ha sometido a un lavado de cara para atraer a nuevos lectores que, precisamente por esta imagen estereotipada, no se hubiesen acercado a la novela.

C. Mañana tiene muy claro que leer a Corín Tellado no estaba igual de bien visto en su época que ahora engullir cada una de las páginas que componen la saga de las

sombras. Y ello aunque en esencia trate el mismo tipo de historias, etiquetables cualquiera de ellas con los tres rombos rosas, y a pesar de contar con el beneplácito de autores del renombre de Vargas Llosa (2009), quien dijo de la escritora asturiana que

se trataba de una gran autora, dedicada a una literatura menor y popular, sin pretensiones intelectuales, dirigida a un público humilde y poco informado; ahora bien, Corín Tellado, con esas novelitas ligeras, daba a sus lectoras esa ración de fantasía e irracionalidad sin la que no podemos vivir.

Quien mejor explica esta situación es el responsable de diseño de la editorial mejicana Grijalbo, Ferrán López, el cual otorga a la elección de una portada sobria y conceptual –unas esposas sobre un fondo gris sería un ejemplo perfecto de ello– un valor decisivo en la popularización de la obra de James. A tal extremo llega su teoría, que asevera que una cubierta más explícita y tradicional hubiese ralentizado las ventas y no hubiese contado más que con el respaldo de un público femenino minoritario.

Descrito este motivo, se comprende ahora que casi todos los países con un mercado editorial solvente hayan adoptado el diseño de la portada estadounidense para la comercialización de la obra (y contando con que al principio a muchos de sus editores les resultaba arriesgada esta postura porque no enlazaba con los códigos gráficos tradicionales del género). Pero es precisamente por esto por lo que conquistó también a un público de temprana edad. No producía vergüenza alguna llevar la novela en el metro: sí, estamos ante una novela erótica, pero esta es diferente; estéticamente no se parece ni un ápice a las de Tellado, por ejemplo, de la cual nadie discute que se trató de una fabuladora nata, sin una gran formación, pero con una intuición romántica que se adaptaba a la perfección al compás de los tiempos. Sin embargo, a ella no le acompañó el *marketing* del que hoy somos testigos privilegiados...



Figs. 14, 15 y 16 Tres de las portadas más eróticas con las que Corín Tellado comercializó sus novelas.

Esta tendencia gráfica de la que nos hablaba Ferrán López es la que hoy en día se ha impuesto por su eficacia en la lista de libros más vendidos. Ahora todas las editoriales (sin excepción) lo que buscan es esa insinuación sutil que avive la curiosidad del lector, aunque sin caer en el descaro. En la portada de *No te escondo nada* (2012) no aparecen más elementos que unos sobrios gemelos con ribetes dorados, mientras que en el *Kamasutra de Grey* (2013) intuimos dos maneras con las que velar el rostro: un antifaz y una máscara veneciana. Desde aquí, que vuela a su antojo la imaginación del que va a comprar alguna de las dos obras en la librería o en unos grandes almacenes. El cebo ya está puesto y sólo falta que el futuro lector pique el anzuelo...



Figs. 17 y 18 Dos cubiertas de diferentes editoriales con unas inequívocas marcas gráficas en relación a la trilogía de E.L. James.

Es el intento y también el instante en el que las distinguidas y las pequeñas editoriales buscan aprovecharse del filón del momento, incluso llega a variar ostensiblemente la temática rosa en la que James se amparó con otras muy alejadas en cuanto al contenido, dígase la sorna o el humor, entre otras.

Todo vale y todo puede sumar, de ahí que una editorial de la enjundia y del caché de Planeta le haya permitido y/o animado a la autora Rossella Calabró a escribir *Cincuenta sombras de Gregorio* (2013). Quizás no estemos ante una manera demasiado ortodoxa de aumentar los beneficios económicos, puesto que la posible acusación de plagio por parte del lector parece más notoria que con las obras

anteriores, pero esto es la selva y la ley del más fuerte, y la presa que se marche viva o el libro que ahora no vea la luz por el temor al qué dirán, jamás volverá a ser tenido en cuenta.



Fig. 19 «La cara más divertida de la trilogía más caliente del año» o la necesidad de publicar aludiendo a Grey.

Hemos de asumir que vivimos tiempos de crisis, de carestía editorial, pero siempre pueden aparecer hábitos de esperanza que sitúen nuestra querida literatura en el centro de atención de una amplia colectividad. La novela *Cincuenta sombras de Grey* (2011) ha traído consigo una nueva cultura ética, un tiempo de cambio y de oportunidad: aprovechemos este período para, a partir de él, comunicarnos más, relacionarnos mejor y llegar a amarnos. Contagiémonos, pues, de este soplo inesperado por el que en su tiempo Machado suspiraba ante aquel «olmo viejo, hendido por el rayo / y en su mitad podrido» y del que brotaba únicamente «la gracia de una rama verdecida» (Machado, 2003: 207-208). A ella hubo que aferrarse cual clavo ardiendo ante esa España decadente del primer cuarto del siglo XX, y a Grey hemos de agarrarnos nosotros...

Referencias bibliográficas

- DE COMINGES, J. (2012), «Una Cenicienta porno para marujas», *Qué leer*, n.º 179, p. 4.
- JAMES, E. L. (2012), *Cincuenta sombras de Grey*, Barcelona: Grijalbo.
- (2012), *Cincuenta sombras liberadas*, Barcelona: Grijalbo.
- (2012), *Cincuenta sombras más oscuras*, Barcelona: Grijalbo.
- MACHADO, A. (2003), «A un olmo seco», *Poesías Completas*, Madrid: Colección Austral, pp. 207-208.
- MAÑANA, C. (2012), «Receta para cocinar un “best-seller” porno», *El País*, 11 de septiembre de 2012.
- RIVERA DE LA CRUZ, M. (2012), «Más allá de las sombras (de Grey)», *Mercurio*, n.º 146, diciembre de 2012, p. 50.
- VARGAS LLOSA, M. (2009), «Corín Tellado fue “un fenómeno social y cultural que permitía soñar”», *Agencia EFE*, en <<http://www.cooperativa.cl/noticias/cultura/literatura/var-gas-llosa-corin-tellado-fue-un-fenomeno-social-y-cultural-que-permitia-sonar/2009-04-11/144621.html>> [Consultado el 12/03/ 2012].