

Superhéroes y caballeros andantes en la era neobarroca

Iván Alejandro Ulloa Bustinza
Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil
urb.seres@gmail.com

Resumen

Nuestra época puede considerarse *neobarroca*, como sostienen Omar Calabrese o Severo Sarduy. En este Artículo de investigación establecemos una comparación entre el *Quijote*, de Miguel de Cervantes, y la novela gráfica *Kiss Ass*, de Mark Millar y John Romita, indagando en las características del barroco histórico que persisten en la actualidad, y señalando un vínculo entre estas dos obras, basado en elementos como la parodia de los libros de caballerías y de los cómics de superhéroes.

Palabras clave: Teorías del Barroco, Neobarroco, parodia, carnavalización, caballeros andantes, superhéroes, *Quijote*, *Kick Ass*.

Superheroes and knights in the Neo-baroque era

Abstract

Our actual time can be considered Neo-baroque, like Omar Calabrese and Severo Sarduy propose. In this Research Article, we establish a comparison between the *Quijote*, of Miguel de Cervantes, and the graphic novel *Kick Ass*, by Mark Millar and John Romita, pondering about the characteristics of the historic Baroque period, which persist now a days, and we show that it exist a connection between these two works, based in elements like the parody of the epic genre and the superheroes comics.

Keywords: Theories of Baroque, Neo-baroque, Parody, Carnivalization, Knights, Superheroes, *Quijote*, *Kick Ass*.

Justificación

El concepto “Barroco” es uno de esos significantes saturado de connotaciones, y cuya pertinencia, finalmente, puede llegar a verse anulada por la acumulación de sentidos no sólo divergentes, sino opuestos. En el campo de la crítica, quizá lo más coherente sería establecer unos límites que marquen cuándo la saturación de significados debe reorganizarse y, como ocurre con el proceso reproductivo de las células, una vez completada la duplicación del ADN, dos nuevos conceptos habrán surgido de ese primer término que, por la evolución de las ideas, ha llegado a convertirse con el tiempo en la negación de sí mismo, en un concepto hueco, ya que los significados entran y salen de él con facilidad y, por eso, a la hora de mencionarlo y usarlo, todo crítico debe establecer primero cuáles son sus contornos semánticos, qué es lo que significa Barroco para él.

Para este Artículo de investigación, hemos recurrido principalmente a Omar Calabrese con *La era neobarroca* (1989), donde analiza, sobre todo, textos pertenecientes a los medios de comunicación de masas; y al enfoque económico y cultural de Maravall, expuesto en *La cultura del Barroco* (2002). Asimismo, el artículo de Alejandro García Malpica, “Teorías del Barroco” (2004), el cual parte de un enfoque filosófico y estético, para realizar una interesante crítica de las diferentes teorías que intentan explicar el Barroco, este texto nos ha servido de marco y guía para la exposición previa del estado de la cuestión.

Nuestro objetivo es presentar ciertas concomitancias entre obras del barroco histórico español, especialmente el *Quijote*, pero también la picaresca y la prosa satírica de Quevedo, con una película actual basada en un cómic o novela gráfica: *Kick Ass*.

Subyace en todo este texto, por lo tanto, la idea de la existencia de un *espíritu barroco* en nuestra época, determinado por la situación histórica y socio-política, que manifiesta tendencias culturales y estéticas análogas a las que se produjeron en el llamado barroco “histórico”, circunscrito a una época determinada que abarca desde finales del siglo XVI hasta finales del XVII.

Teorías del Barroco

De las diversas teorías sobre el Barroco llegadas desde los estudios históricos, la crítica literaria, o la semiótica italiana, se puede extraer un racimo de interpretaciones del concepto Barroco, que pueden ilustrar

esa saturación de sentidos de la que hemos hablado. Esas tendencias podrían resumirse del siguiente modo:

1. Tendencias de tipo historicista que ven en el Barroco un arte reaccionario, expresión de la Contrarreforma española.
2. Varios intentos de contextualizar el Barroco en periodos históricos, debatiéndose acerca de su origen y extensión.
3. Las que establecen una continuidad entre Renacimiento y Barroco.
4. Las que hablan de una ruptura entre Renacimiento y Barroco.
5. Las que postulan una repetición cíclica de constantes históricas.

El primer subtipo de teorías ofrece un panorama desolador para la cultura y el arte Barroco, lo presentan como la expresión de una época oscura y de una sociedad caótica, identificándolo, además, con la Contrarreforma. Por ejemplo, Benedetto Croce, en *Storia dell'eta barocca in Italia* (1957), sostiene que como arte de la Contrarreforma, el Barroco oculta el verdadero espíritu de la época, caracterizado por la plenitud intelectual y política que la Ilustración, la fe en el progreso, y la razón, traen consigo.

En el segundo grupo de teorías, se inscribe el libro de José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco* (1975), donde se define el Barroco como la cultura de una sociedad en crisis. Esa sociedad se circunscribe al periodo que va desde finales del siglo XVI hasta finales del XVII, y se caracteriza por una profunda crisis económica y una transformación de la sociedad feudal hacia formas incipientes precapitalistas, con el surgimiento de la sociedad de masas, y el crecimiento de las ciudades, en las cuales se va creando una *opinión pública* con grupos de presión que amenazan al régimen monárquico establecido.

Según Maravall, la cultura del Barroco consistiría en el complejo aparato de medios culturales (pintura, corrales de comedias, organismos represivos, y demás) que pone en juego la monarquía dinástica para mantener un sistema social en proceso de transformación profunda. Dos fuerzas opuestas, reacción y decadencia, evolución y permanencia, se materializan en la misma estructura de la propiedad –en el conflicto entre urbe y campo–, y esta tensión se refleja en la oposición entre la burguesía incipiente de los burgos o ciudades, que moderniza el proceso productivo, y la nobleza propietaria de la tierra, que lo estanca y lo limita.

He aquí una idea interesante que nos conviene mantener latente: el Barroco es la cultura de una sociedad en crisis, cuyas viejas estructuras se resisten a evolucionar hacia un mundo capitalista cuyo advenimiento es imparable. Desde el punto de vista de Maravall, pintura y teatro, y la cultura de la época en su conjunto, intentan transmitir unos valores conservadores que defienden la estructura tradicional de clases prefijadas: “Nosotros creemos que el Barroco es una cultura que consiste en la respuesta [...] dada por los grupos activos de una sociedad que ha entrado en una dura y difícil crisis, relacionada con fluctuaciones críticas de la economía” (Maravall, 1975: 54).

Para Helmut Hatzfeld, en *Estudios sobre el Barroco* (1964), la cultura italiana del Renacimiento penetró en España causando profundas alteraciones en el contexto contrarreformista. El Barroco se extendería después desde España a otros países europeos. El Barroco, desde este punto de vista, no sería algo opuesto al Renacimiento, sino su continuación en un contexto diferente.

Algunos autores conciben el Barroco como un arte de ruptura frente a las líneas estables y seguras del Renacimiento, se encuentra Heinrich Wölfflin quien, en *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (2007)¹, establece una definición de ambos movimientos de acuerdo a oposiciones binarias en las características de sus respectivas expresiones artísticas:

1. Línea y dibujo preciso *versus* disolución de la forma plástica, imprecisa y movable.
2. Profundo *versus* superficial.
3. Forma cerrada *versus* forma abierta.
4. Claridad *versus* oscuridad.
5. Unidad *versus* variedad.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, por el contrario, expresan en *Mil mesetas* (2004), que no existe una frontera clara entre lo clásico y lo barroco (2004: 342). Según Deleuze, en *El pliegue. Leibniz y el Barroco* (1989), el sujeto del barroco tiene ante sí una infinidad de estilos, filosofías, trazos, y ante esta proliferación cualquier unidad se quiebra: “El Barroco no remite a ninguna esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa: ya había todos

¹ Publicado en 1961, pero escrito hacia 1915.

los pliegues procedentes de Oriente, los pliegues griegos, romanos, románicos, góticos, clásicos...” (Deleuze, 1989: 11).

Por otra parte, numerosos autores, con Jean-François Lyotard a la cabeza, en *La condición postmoderna: Informe sobre el saber* (1987), ha afirmado que en la Postmodernidad se ha completado el declive de los grandes metarrelatos que intentaban dar una explicación total de la realidad, ganando peso una nueva actitud, en la cual todo lo excéntrico, lo periférico, y lo fragmentario, se vuelven características esenciales.

Podemos preguntar, con Zygmunt Bauman: “¿Acaso la modernidad no fue desde el principio un proceso de ‘licuefacción’? ¿Acaso derretir los sólidos no fue siempre su principal pasatiempo y su mayor logro?” (2002: 8). Efectivamente, *derretir los sólidos* es una metáfora nada inocente. La modernidad (y la postmodernidad) están dominadas por fuerzas descentralizadoras, dialógicas y polifónicas. Todo ello implica que la modernidad deslegitima las interpretaciones establecidas: el discurso monológico y centralizado que intenta explicar el mundo.

Por todo ello, si tomamos el Clasicismo con su medida de las formas, su proporción y equilibrio, su fe en el ser humano, como un discurso precisamente monológico y centralizador; entonces el Barroco, con la actividad corrosiva que ejerce sobre ese eje racionalmente organizado, sería, si no el germen de la modernidad, sí al menos, la base sobre la que el discurso de la alteridad moderna se construye. Una actitud artística que tiende a subvertir el orden insensible que la razón, tiránica e implacable, ha impuesto en diferentes épocas:

Encontramos que al institucionalizarse la Razón, ya sea en los despotismos iluminados, en la Ilustración, en el Positivismo, en el Estado, en el Liberalismo y en la Tecnocracia, vemos pues, como se convierten en ideologías centralizadoras y totalitarias y es allí donde el barroco por su desmesura y su irracionalidad se convierte en subversión. El orden antiguo y nuevo, las teologías positivistas no son sino una restauración de la fe, –y piensen en Comte, en el Progreso, bajo el ropaje de la cientificidad. Su discurso central, firme, económico, metódico, magistral, expulsa al pensamiento móvil, ambiguo, polifónico y parodiador del barroco, ese pensamiento que ha captado la complejidad de las determinaciones, porque su nomadismo, su velocidad, su heterodoxia abre las puertas al disentir, al goce, al gasto improductivo (García Malpica, 2004: 24).

Eugenio D’Ors, en *Lo barroco* (1944), habla de una recurrencia cíclica en la aparición histórica de lo barroco, que sería un EON², una constante que no puede ser destruida, y que aparece, transformada, en diferentes momentos históricos. Frente a esta concepción circular del tiempo histórico, Severo Sarduy, en *Barroco* (1974), propone la elipse, y no el círculo, como modelo geométrico para la sucesión histórica. Mientras que la concepción circular de D’Ors puede presentar lo barroco como simple oposición a lo clásico, cayendo de nuevo en el mencionado binarismo reductor que menciona Malpica, la elipse permite a Sarduy esbozar la idea de que no existe un centro, un lenguaje o estilo contra el que se rebela otro, sino que todo, lo clásico y su subversión, lo barroco, se dan al mismo tiempo en un mismo lugar. Sarduy entiende la elipse también como figura literaria característica de la poesía barroca, especialmente en Góngora, consistente en la proliferación de imágenes en torno a un objeto real ausente.

Así es como se puede postular la permanencia del concepto “barroco” en nuestra época, proponiéndolo como categoría válida para el análisis de la literatura y de las artes en general. En el caso de Sarduy, el barroco sería la característica que une a los escritores latinoamericanos del Boom y del Pos-boom. El escritor cubano Lezama Lima es el caso paradigmático de un estilo barroco, pero otros autores, como Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, y Julio Cortázar, conforman diferentes opciones que comparten la estética (neo)barroca.

En muchos de estos posicionamientos teóricos, se advierte la influencia de Friedrich Nietzsche, quien en *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1872), su primera obra, estableció la existencia de dos componentes en el arte: lo apolíneo y lo dionisiaco. Estos dos componentes, ejemplarmente equilibrados en la tragedia griega, en un momento dado se separaron como efecto de transformaciones en la sociedad. Pero, además, esa dialéctica entre lo apolíneo y lo dionisiaco está relacionada con la propia evolución del arte.

En una de las hipótesis más interesantes, Omar Calabrese, en *La era neobarroca* (1989), propone el término *neobarroco* para designar

² EON: término usado por Eugenio D’Ors para referirse al Barroco. EON era un dios de la mitología fenicia y romana que remitía al tiempo eterno, sin un comienzo ni un final. En este sentido, representa lo opuesto a Cronos, que simboliza el tiempo dividido en pasado, presente y futuro. D’Ors se refiere con este término a una sensibilidad, una forma de representar el mundo que tiene una periodicidad cíclica. En este sentido, según D’Ors, existe un EON barroco y un EON clásico, porque no se trata de sensibilidades que tengan un comienzo y un final, sino que reaparecen y se alternan a lo largo de la historia.

el fenómeno cultural de la postmodernidad, argumentando que algunas características del barroco *histórico* persisten en la actualidad en forma de categorías o tendencias de época, aunque con su propia especificidad, de acuerdo a las nuevas condiciones históricas. Parte de la separación total entre sujeto y objeto, y defiende el estudio de los textos separándolos de los fenómenos reales. Las culturas poseen ciertos juicios de valor que se proyectan sobre las obras generando algunas *morfologías*, que son lo analizable desde el punto de vista textual. De manera que:

El efecto morfológico barroco se caracteriza por categorizaciones que “excitan” al desorden. Así sucesivamente [...] se procederá a la búsqueda del neobarroco en las manifestaciones históricas y por tipificación de las formas tendientes a un ritmo dinámico, a la excentricidad, a la inestabilidad, la metamorfosis, las formas informes, el desorden, el caos, los laberintos, la complejidad, la disipación, la distorsión y la perversión (Calabrese, 1989: 11).

Según Calabrese, el signo cultural de la postmodernidad está dominado por tendencias propias del barroco que se desarrollan en un nuevo tiempo histórico, explicando que las épocas estables y muy ordenadas producen una estética más rígida, mientras que las épocas de confusión dan lugar a estéticas más libres, incluso caóticas y cínicas.

Este nuevo tiempo histórico que pone en juego un gran número de elementos neobarrocos se caracteriza por la existencia de una tecnocracia, y por el auge del capitalismo, por la *liquidez*, la rapidez, y la masificación en una sociedad del espectáculo, donde se produce la *mass-mediación* de los sentimientos. Un tiempo en el que se multiplican y proliferan incesantemente los signos culturales en la aldea global. Un mundo que ahora parece más pequeño, abarcable y frágil, y en el que las más diversas culturas son sentidas ya como un patrimonio universal, un conglomerado de imágenes, ideas, indumentarias, teorías... que el sujeto coteja.

Oxímoron, metáfora y metonimia, y en un nivel estructural mayor – ya que ponen en juego un relato– parodia y alegoría, son las figuras del lenguaje más características del Barroco. Estas figuras tienden a la condensación y al desplazamiento del contenido, dan a entender lo contrario de lo que dicen, o irónicamente modifican el sentido de un relato que está prefijado, como ocurre con el uso de la parodia.

Cuadro de costumbres y estética de lo feo

Si pensamos en el Barroco español de los siglos xvi y xvii, en autores que van desde el anónimo del *Lazarillo de Tormes*, el Quevedo de obras inmortales como *Los sueños*, o Cervantes con su *Quijote*, observamos dos constantes: la mezcla de lo culto y elevado con lo vulgar y bajo, por una parte; y, por otra, el costumbrismo que sirve para realizar una crítica de la sociedad. Estos dos elementos determinan una serie de técnicas o recursos estéticos, como la descripción naturalista. Estos elementos están ligados, además, a la interpenetración de los géneros que lleva a la transgresión de los mecanismos narrativos tradicionales.

Los episodios incrustados, el habla culta y elevada de don Quijote frente al habla popular de Sancho, y las intervenciones de personajes secundarios, son los vehículos de diferentes discursos escritos y orales de la tradición, que tienen sus propias características genéricas y que son parodiados.

Tanto en el *Lazarillo* como en el *Quijote*, o en *El buscón* –todos éstos relacionados con el *costumbrismo*–, juega un papel importante el tratamiento naturalista de la violencia, una violencia ejercida sin contemplaciones contra la figura del anti-héroe: un personaje pobre y desamparado en el caso de la picaresca, un hidalgo castellano venido a menos en el caso del *Quijote*. Si el pícaro debe enfrentarse en las peores condiciones a una sociedad excluyente, y cuyas clases sociales están férreamente distribuidas, en el caso del *Quijote* la violencia se ejerce contra un personaje inadaptado que interpreta erróneamente la realidad y, que al intentar desenvolverse en la sociedad de su época con mecanismos desfasados, sufre todo tipo de castigos.

La locura de don Quijote expresa en última instancia un rechazo de la sociedad. El Caballero de la Triste Figura recorre los caminos entre todo tipo de personajes populares, por ventas y pueblos, donde su concepción del mundo, distorsionada, choca contra el *buen seso* de los demás que, en la mayor parte de los casos, no ven en él sino un fantoche inofensivo. La locura de don Quijote, por lo tanto, es de tipo positivo, en cuanto intenta restablecer unos valores utópicos o míticos (el valor, la honestidad, la honra) en una sociedad que los ha perdido. Pero por ese mismo carácter utópico, representa una posición excéntrica y casi límite, que puede llegar a convertirse en un obstáculo para la comunidad. Esta excentricidad, esta tendencia al límite, son, según Calabrese, elementos de una *estética de lo feo*, característica del Neobarroco.

El antihéroe moderno (Neobarroco) se enfrenta al individualismo disgregador como condición de la sociedad actual, donde las relaciones de producción han producido grandes cambios en las relaciones interpersonales. Su respuesta es también, en muchos casos, la locura, la fantasía, la asunción de comportamientos antisociales. Por otra parte, en esa lucha de David contra Goliat, el antihéroe de nuestra época, idealista, inconformista, marginal, excéntrico o periférico, con su fragilidad y su casi invisibilidad, despierta en el espectador similar identificación y efecto empático que los antihéroes del Barroco histórico despertaban. Basta contrastar, para ejemplificar este punto, las similitudes entre el *Quijote* y *Kick Ass*, al que nos referiremos posteriormente, cuyo núcleo de referencias remiten a un género masivo de obras de ficción que pone en juego una serie de argumentos inverosímiles, y cuya interpretación de la realidad, desfasada, choca frontalmente contra la realidad de sus respectivas sociedades contemporáneas.

Estética de la repetición

Como Omar Calabrese dice en *La era neobarroca* (1989), nuestra época, desde un punto de vista narrativo y audiovisual, está marcada por el signo de la repetición, una repetición que se materializa en varios subtipos:

1. La repetición como *estandarización* industrial y producción en serie.
2. Repetición en la estructura del producto:
 - Continuaciones de las aventuras de un personaje.
 - Motivos o guiones tipo.
 - Moldes, B-westerns, citas o reparaciones de fragmentos estándar.
 - Dos fórmulas de repetición: la *acumulación* (los capítulos se suceden sin que exista un tiempo de la serie), y la *prosecución* (existe un objetivo final, el tiempo de la serie está marcado por un acercamiento, aunque lentísimo, a ese objetivo final).
3. Repetición del consumo: el sistema de demandas, la repetición idéntica (o consolatoria), y la repetición re-orientada.

Calabrese profundiza en esta repetición y la liga a procesos culturales e históricos subyacentes en forma de estructuras. Uno de los géneros

predilectos de Calabrese a la hora de ilustrar su método es el telefilme, que es “producido en larguísimas series, está construido, ya como variación de lo idéntico, ya como identidad de muchos diferentes” (Calabrese, 1989: 52). En una teleserie existen, además, diferentes tiempos: el tiempo marco (la evolución secuencial de los personajes a medida que avanza la serie), los ciclos amplios (reformulación del mapa de las relaciones entre los personajes), los ciclos breves (acciones que se desarrollan en pocos capítulos), y las historias mínimas (concluidas en un solo capítulo).

En esta reestructuración que se basa en modelos y que se denomina *estética de la repetición* destacan, según Calabrese, tres elementos: 1) la variación organizada; 2) el policentrismo y la irregularidad regulada; y 3) el ritmo frenético. Para que las variaciones tengan un efecto importante, es necesario que gran parte de la estructura de la obra esté regulada, y esto conduce al virtuosismo narrativo, que según Calabrese, cada vez es más requerido. En la publicidad y los videoclips encontramos idéntica actitud.

La estética de la repetición se debe, entre otras cosas, a la saturación por el exceso de historias así como a la idea de que todo ha tenido lugar ya, por ende sólo es posible llevar a cabo variaciones de las mismas historias y sus respectivas estructuras narrativas; además de la influencia de la producción en serie propia del sistema capitalista.

Repetición en el *Quijote*

En el caso de el *Quijote*, las repeticiones actúan en dos niveles: el nivel estructural del propio texto y el nivel de las reformulaciones de la obra, hechas por otros autores (Alonso Fernández de Avellaneda) o por el propio Cervantes, que escribe la Segunda parte del *Quijote*, intentando detener esas continuaciones fraudulentas. De manera que, ya desde el principio, se advirtió el potencial de esta obra como modelo. Por otra parte, el recurso de la parodia en el *Quijote*, también de carácter repetitivo, revisa irónicamente un género “masivo” (novelas de caballería), cuyas tramas se desenvuelven en un pasado mítico o casi atemporal. Sin embargo, uno de los objetivos principales es la caracterización de la época en la que la obra fue escrita. La superposición de los dos mundos en la cabeza del contemporáneo de Cervantes, debía provocar una tensión paródica muy intensa, sintiéndose parte de aquellos personajes que asisten atónitos a las andanzas del Caballero de la Triste Figura.

Por la novela pasan individuos de diferentes sectores de la realidad: campesinos, villanos, prófugos, cabreros, delincuentes, monjes, estudiantes, soldados, alguaciles, y demás.

En este sentido, cabe señalar que algunas teleseries presentan una estructura similar a la del *Quijote*, la cual se conforma por un personaje central y su acompañante, quienes se ven envueltos en una estructura episódica donde se aprecia más de un nivel temporal: por una parte, el tiempo de cada aventura y, por otra, el lentísimo tiempo del viaje de don Quijote y Sancho en busca de *entuerros*, etapas en las que los personajes van evolucionando. Cada aventura de la extraña pareja posee cierta regularidad estructural: don Quijote cree ver una amenaza donde no la hay, y su intervención provoca un conflicto del cual casi invariablemente sale apleado.

Sancho, que durante buena parte de la obra es el contrapunto objetivo de las locuras de don Quijote, acaba contagiándose de su idealismo transfigurador hasta el punto de que, hacia el final de la novela, hay una inversión de valores, una *quijotización* de Sancho y una *sanchificación* de don Quijote, cuando éste recobra la cordura ya en el lecho de muerte, y Sancho le pide entonces que todo continúe como antes.

Fragmentarismo en el *Quijote*

La estructura del *Quijote* presenta una falta de unidad considerable y un alto grado de fragmentarismo que, para algunos, suponen síntomas de mala calidad, o cuando menos, falta de virtuosismo en el tratamiento del género novelístico. El *Quijote*, como efecto de esta fragmentación, ha sido desmenuzado en múltiples partes, y no es extraño encontrar en las librerías ediciones de bolsillo que contienen el “Discurso de las armas”, o el “Donoso escrutinio”, u otros episodios o digresiones que tienen entidad por sí mismos, que presentan una estructura perfectamente *cerrada*, y que han sido editados por separado.

Lejos de cuestionar la falta de calidad de este tesoro literario, constatamos que este fragmentarismo es otro de los elementos característicos de la estética barroca, y es un concepto que aparece asociado al del *detalle*. En este detalle, una mirada subjetiva, la del tiempo de la enunciación en el caso del cine –cámara lenta o *zoom in*–, contribuye a conocer el objeto, y da profundidad a la obra. El fragmento, por su parte, tiene que ver con la estructura de la obra y no está supeditado a la mirada subjetiva.

La introducción de episodios independientes, discursos y exégesis de personajes secundarios en la trama del *Quijote* es constante. Ante la abundancia de géneros y discursos, el narrador hace parodias y emula estilos. Los relatos de algunos personajes, en este sentido, son ejercicios en los que el narrador demuestra su pericia discursiva con su dominio de diferentes registros y discursos. Las referencias intertextuales se dan, principalmente, con el género de las novelas de caballerías, pero también en otros niveles los géneros parodiados o imitados son la novela pastoril, la bizantina, la picaresca, e incluso motivos medievales. Esta pericia o virtuosismo, como hemos visto, es una de las características del Barroco y del Neobarroco, y están relacionadas con la anulación del contexto de esos géneros o tipos discursivos, que al ser arrancados de su sistema de coordenadas adquieren una nueva significación, en muchos casos subversiva del orden que acostumbraban a expresar.

Las novelas de caballerías con el *Quijote* experimentan un desplazamiento y se separan de su contexto original. Se sustituyen los referentes y valores de las historias de caballeros andantes por *la cruda realidad*. Esto produce un irónico desajuste porque el protagonista trastoca los hechos y vive en un constante delirio.

Caballeros andantes y superhéroes / el *Quijote* y *Kick Ass*

De las estructuras profundas del imaginario colectivo, emerge incólume la figura del héroe épico de tipo tradicional que generalmente se desenvuelve en un mundo de fantasía o de ciencia-ficción, donde los valores y las normas son otros. En el caso de la épica medieval, por ejemplo, en el *Poema del Mío Cid*, existe la añoranza de una casta de hombres diferentes, sanguinarios y nobles, que vivían en la época de la Reconquista. Las hazañas del héroe se exageran, el hablante épico no conoce la mesura en las alabanzas y no ahorra esfuerzos para ensalzarlo como el mayor prodigio de todos los tiempos. Sin embargo, con base documental en las crónicas, y con la pertenencia de don Ruiz Díaz de Vivar, el Cid, a la nobleza, el *Poema de Mío Cid* se presenta también como historia.

En los libros de caballerías, sin embargo, la falta de verosimilitud se explica por el propio género, en el que abundan sucesos mágicos, y los personajes adquieren relieve mítico. Los caballeros andantes, aun ligados por la mentalidad de las personas a la época de los Cruzados, ponen en juego otros elementos intertextuales, en concreto con la

mitología nórdica. Esa base mitológica permite presentar la magia, a través de la figura de los magos, y altera así los resortes de la realidad, lo que justificará los acontecimientos más inverosímiles.

Mientras el *Quijote* parodia y deconstruye los libros de caballerías, *Kick Ass* hace lo propio con los cómics de superhéroes. Se deja intuir en esta necesidad de héroes, la idea nietzscheana del superhombre, y hemos de recordar que el éxito de los superhéroes de cómic tiene su origen en los años treinta del siglo xx, en el periodo de entreguerras. En el contexto bélico, se lleva a cabo una promoción y casi propaganda de los avances tecnológicos, facilitada por el género de la ciencia-ficción. En efecto, de alguna manera los superhéroes son armas de destrucción masiva controladas por el Estado. Más adelante, cuando la guerra termine, se volverán más cotidianas y anodinas, y la Nación ya no necesitará héroes bélicos por un tiempo.

La tendencia actual de la industria, en este caso representada por la revista y productora *Marvel*, está provocando un exceso de efectos especiales y una pérdida de hondura psicológica en los superhéroes, quienes actúan por grupos. Todos ellos, aunque tengan su propia saga, son susceptibles de unirse. Otra posible solución para revitalizar el género, o al menos ofrecer un poco de variación y experimentación, sería hacer de los superhéroes enemigos públicos, en una suerte de mercenarios que pueden, asimismo, aniquilar al mundo.

Kick-Ass es un cómic creado por Mark Millar y dibujado por John Romita Jr. El caso de los John Romita es interesante: Romita padre fue el dibujante de *Spider-Man* durante las décadas de 1960 y 1970 en la *Marvel*. Su hijo, Romita Jr., es el dibujante de *Kick-Ass*, y colaboró con su padre en los diseños de algunas entregas de *Spider-Man*, y en las décadas de 1990 y 2000 trabajó simultáneamente para *The amazing Spider-Man* y para *Kick-Ass*. Desde esa posición privilegiada, Romita Jr. se ha convertido en una suerte de puente estético entre dos generaciones. Conocedor de la estructura profunda de la saga de *Spider-Man* gracias a su padre, está en condiciones de continuarla liderando además una renovación. Romita Jr. colabora también con Frank Miller, uno de los mayores renovadores del género de los superhéroes, y se encuentra, en fin, entre las tendencias clásicas y las nuevas ideas.

De todos modos, es interesante descubrir que ciertas entregas de la obra original (*The Amazing Spider-Man*) y la obra paródica (*Kick-Ass*),

hayan sido dibujadas por el mismo artista, como si el contrapunto a la producción estandarizada de cómics de superhéroes *tradicional* fuese, necesariamente, la producción liberadora de una imagen en negativo de este original, que emplea su estructura para canalizar nuevos contenidos y que reivindica, precisamente, su profunda individualidad. Sólo alguien que conozca muy bien los resortes estéticos de la saga podrá traer innovación; si conoce los orígenes y la evolución del personaje, sabrá también, por otra parte, parodiarlo.

Clark Kent y Peter Parker, dos tipos opuestos

Se trata de dos superhéroes prototípicos, pero con puntos bastante diferentes. *Superman*, desde la sencillez de trazo y sus historias nada complejas, con su integridad moral, encarna un espíritu apolíneo, que podemos observar también en la equilibrada combinación de los colores de su vestuario. *Spider-Man*, por el contrario, sin llegar a encarnar el espíritu dionisiaco, sí que se presenta como antagónico a *Superman*: es frágil, duda constantemente, pierde el equilibrio mental por causa de su doble vida, en definitiva, es más humano. Los escenarios en los cómics de *Spider-Man* muestran, según la época, un estilo a veces naturalista, en el que se describen fotográficamente lugares marginales, los callejones llenos de basura, esquinas peligrosas, el tráfico.

Por otra parte, las relaciones que *Spider-Man / Peter Parker* entablan con otros personajes son mucho más complejas, y los diálogos más jugosos y cargados de ironía. La relación de Peter Parker con su jefe es paradigmática en este sentido, ya que éste odia ciegamente a *Spider-Man*, y explota laboralmente a Peter Parker. Ese personaje desagradable, de grueso bigote y permanente puro en boca, dirige como un déspota las oficinas del diario.

Estandarización, especialización, búsqueda de un público meta, *Spider-Man* fue claramente en su origen una secuela de *Superman*, un superhéroe diseñado para los nuevos tiempos y con un poco más de libertad para la crítica social. Peter Parker es un tipo corriente, como cualquier hijo de vecino, con sus errores y dilemas, y con cierta tendencia al pesimismo y a la depresión, un personaje también pasional, con el que el lector puede identificarse.

Subversión del superhéroe

El agotamiento de un género en ocasiones se puede medir por el grado de parodia del que es blanco. La parodia es un género importante en Hollywood; se parodian, por ejemplo, películas de terror, de aventuras, y aquellas que son adaptaciones de cómics, como *600*. Estas parodias responden muchas veces al imperativo de la producción estandarizada, recurren al humor más fácil basándose en elementos prototípicos del género que parodian, de manera que son como un resumen de los tópicos del género, mezclados de acuerdo a la progresión de una trama igualmente prototípica y simplificada al máximo. Captan el éxito de una película e intentan exprimir los detritos que ésta ha dejado flotando en el aire. Su validez dura lo que tarda la película original en ponerse de moda y olvidarse. Sin negar el valor documental de estas obras, preferimos centrar nuestra atención en una película y un cómic paródicos que tienen pretensiones bien distintas: *Kick Ass*.

Desde la primera escena, la película sobrecoge e imprime un ritmo. Un individuo disfrazado de superhéroe se lanza desde lo alto de un edificio creyendo que puede volar, pero, como era lógico, muere aplastado contra un coche. Este personaje, que no es el personaje principal, desaparece de escena. Podría contarnos su historia, pero no lo hace. En este sentido, mientras que el *Quijote* se presenta como un caso extraño, esporádico, el comienzo de *Kick Ass* da a entender que existen muchos personajes como éste, que confunden realidad con ficción y creen convertirse en superhéroes. En realidad, por la película desfilan cuatro superhéroes sin superpoderes especiales, que tienen que recurrir a los avances tecnológicos para serlo.

El protagonista se inscribe en el típico contexto del instituto, así que desde el primer momento tiende más a Peter Parker que a Clark Kent (de hecho, las relaciones interpersonales en las historias de *Spider-Man* tienen un gran peso narrativo). En los primeros momentos de *Kick Ass*, vemos el inicio de la dramática transformación del sujeto común a superhéroe. Esta transformación, obligatoria en toda saga de superhéroes, y característica de personajes como los pícaros y como el propio don Quijote, consiste siempre en algún tipo de viaje iniciático, caracterizado por una serie de rituales prototípicos, el más importante de los cuales es el rito de iniciación, es decir, la primera salida, que culmina un proceso de preparación arduo pero todavía titubeante.

El idealismo del sujeto le lleva a exponerse a situaciones de riesgo que, en el caso de las obras paródicas, como el *Quijote* y *Kick Ass*, acostumbran a traducirse en palizas, dientes rotos, o puñaladas. Como el tratamiento de la violencia en *Kick Ass* es muy intenso, la primera salida del superhéroe se salda con un navajazo en el pulmón y un atropello. Antes de eso, comprará por *e-Bay* un ridículo traje de superhéroe que ni siquiera tiene capa, mientras que su oponente sí usa un traje con capa.

Tanto en el *Poema de Mio Cid* como en las comedias de Lope de Vega, la pérdida de la honra es uno de los elementos narrativos centrales. En el caso de los superhéroes, por el contrario, la ruptura del orden se debe a una amenaza externa, extraterrestre o sobrenatural, o a una mutación genética por causa de ciertos experimentos científicos. Digamos que el primer tipo de sociedad debe pensar: “el enemigo está entre nosotros”, porque el sistema está amenazado desde dentro, desde su propia estructura esclerosada que amenaza con romperse; mientras que el segundo tipo vive la euforia de sus conquistas militares, y necesita apoyo social para mantener los conflictos. Esas conquistas, traducidas en victorias económicas y absorción de capitales, viven a la sombra del relato oficial, caracterizado por retóricas triunfalistas y grandes dosis de buenos sentimientos.

El superhéroe responde a un tipo social concreto, pero está marcado por su disociación. En *Spider-Man* muchas veces presenciamos, por una parte, el conflicto entre el héroe en cuanto individuo y, por otra, lo que podemos llamar *su deber público*. Peter Parker vive frustrado por aquello que cualquiera consideraría un don. En la soledad de su cuarto, con el cuerpo dolorido, maldice su destino. Lógicamente, un individualismo de esta magnitud no se encuentra en la épica ni en el teatro barroco, pues es la marca de una época específica.

La función programática del arte en el Barroco y en el Neobarroco

La primera salida del héroe, generalmente, supone un antes y un después en todos los héroes y superhéroes. El esquema narrativo sigue, a partir de ahí, una fórmula repetitiva que, en el caso del superhéroe tradicional, responde a la fórmula orden – desorden – restauración del orden (Ruíz Ramón, 2000: 137). Este proceso tiene su equivalente en los ciclos psicológicos del héroe, en el caso de *Spider-Man*, con el argumento de la pérdida de fe del personaje –categorizada en *Superman* en la criptonita–, que marca los puntos de declive y *restauración* del

héroe. Esta formulación simple es la base del teatro de Lope de Vega, y paradigma de la cultura barroca.

En el sistema político y social de un Imperio en declive, casi decadente, la represión juega un papel importante, como demuestra Maravall en *La cultura del Barroco* (2000). El teatro, que adquirió una importancia fundamental como espectáculo de masas, recibía presiones institucionales y, por eso, en las comedias de Lope la supervivencia de la estructura feudal y su ideología, es una línea de fuerza casi imperturbable, que se advierte desde la formación de personajes arquetípicos, depositarios de connotaciones jerárquicas y de clase.

En el mundo de los superhéroes tradicionales, curiosamente, la estructura narrativa es similar. De igual forma, en la saga actual de versiones cinematográficas de *Marvel*, puede decirse que este mismo esquema se mantiene con algunas variaciones. Maravall demuestra que este esquema fue utilizado en el Barroco histórico como vehículo de fuerzas represivas, formadoras del espíritu, en el sentido de que las diversas clases sociales que entraban en los corrales de comedia recibían un mensaje uniformador, castigador de todo aquello que turbaba el orden establecido.

En las comedias de Lope, el rey es justo; el noble, noble de corazón; y cuando se equivoca, es castigado por el rey. El *villano*, por su parte, es más o menos indiferente a obligaciones morales como la cuestión de la honra, pero lucha para conseguir justicia cuando se siente atacado. Se trata de un sistema de relaciones esquemático que ofrece un mapa de la época, un manual de comportamiento social donde resulta clara la existencia de presiones externas debido al juicio ajeno, a *el qué dirán*. Miedo, en definitiva, a ser apartado de la comunidad, porque aquel que pierde la honra no merece ser mirado a los ojos.

En el caso de los superhéroes, tenemos mecanismos culturales parecidos. Los cómics prestaron sus servicios al aparato propagandístico y mediático del Estado, en ocasión de terribles confrontaciones bélicas. Los picos del conflicto pueden rastrearse en los diferentes números de las revistas, según el proceso histórico del momento. Con la Segunda Guerra Mundial, se resintió toda la producción de estas revistas, con guionistas y dibujantes movilizados³. En plena Guerra Fría, los superhéroes han aportado su granito de arena a la propaganda mediática, pasando por

³ Como dato colateral, Stan Lee, durante la Segunda Guerra Mundial, fue movilizado y realizó tareas de concienciación y manuales de entrenamiento.

altos y bajos, por momentos de declive y falta de interés, experimentando después repuntes, especialmente cuando el clima bélico se hace más asfixiante. En esos ciclos su estética va cambiando, con aciertos y fallos. El vestuario se refina, y se adapta a las nuevas tendencias de la moda. Cambian los villanos, según las tensiones del momento. Pero, finalmente, en la estructura profunda de la obra, encontramos idéntica función que en tiempos del Barroco histórico: la transmisión de ciertos valores.

Reflexiones finales

Héroes épicos de novelas y superhéroes de cómics, han sido utilizados con idéntica función: programar y articular un entramado propagandístico que responde a unos intereses políticos e ideológicos. No obstante, en ocasiones, dentro del sistema se generan productos que van contra esta tendencia, y surgen obras paródicas. El *Quijote* y *Kick Ass* pertenecen a este grupo. Nacen para desmontar el gran relato en el que se inspiran, y contraponerlo así con la realidad social.

Al cuestionar los géneros se cuestiona también la sociedad que éstos representan. Hemos intentado observar la fragmentación y la excentricidad, la tendencia al límite, la interpenetración de los géneros, y la estética de lo feo, en cuanto síntomas de una determinada cultura: la actual.

Empezábamos el texto con una pregunta: ¿Qué es el Barroco? y decíamos que no estábamos preparados para responderla. Confieso que todavía no estoy preparado para saber lo que sea el Barroco, pero sí sé lo que no es: no puede ser reducido a una época concreta, sino que trasciende las categorizaciones cerradas, y hace así de lo múltiple su condición. Por eso su naturaleza es contradictoria, lo clásico es parodiado, pudiendo ser científico e irracional, subversivo o reaccionario. Sin embargo, advertimos en nuestra época toda esta gama de elementos característicos de lo barroco, como el descentramiento, la excentricidad, la dispersión, el dinamismo, la tendencia al límite, el exceso, el movimiento elíptico, la subjetividad, la deformación, el virtuosismo. Lo importante es pintar el cuadro, ya veremos después qué título le pondremos.

Bibliografía

- Anónimo (2011), *Cantar de Mio Cid*, Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Bauman, Zygmunt (2002), *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Calabrese, Omar (1989), *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2005), *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Cátedra.
- Croce, Benedetto (1957), *Storia dell'eta barocca in Italia*, Roma: Lazerda.
- Deleuze, Gilles (1989), *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2004), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.
- D'Ors, Eugenio (1944), *Lo barroco*, Madrid: Aguilar.
- García Malpica, Alejandro (2004), "Teorías del Barroco", en Mañogo, vol. XII, no. 23, <servicio.bc.uc.edu.ve/postgrado/manongo23/23-13.pdf> (25 de diciembre de 2012).
- Hatzfeld, Helmut (1964), *Estudios sobre el Barroco*, Madrid: Gredos.
- Lee, Stan y Steve Ditko (1963), *The amazing Spider-man*, Nueva York: Marvel comics.
- Liotard, Jean-François (1987), *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra.
- Maravall, José Antonio (1975), *La cultura del Barroco*, Madrid: Ariel.
- Millar, Mark y John Romita Jr. (2010), *Kick-Ass*, Gerona: Panini Comics.

Nietzsche, Friedrich (1872), *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, <www.nietzscheana.com.ar/tragedia/uno.htm> (2 de enero de 2013).

Ruiz Ramón, Francisco (2000), *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra.

Sarduy, Severo (1974), *Barroco*, Buenos Aires: Sudamericana.

Vaughn, Matthew (2010), *Kick-Ass*, Reino Unido-Estados Unidos de América: Marv Films.

Wölfflin, Heinrich (2007), *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid: Espasa-Calpe.

Iván Alejandro Ulloa Bustinza. Doctor en filología hispánica por la Universidad de Vigo. Colabora en la Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil. Líneas de investigación: teoría literaria, literatura española e hispanoamericana. Publicaciones recientes: *Mario Benedetti. La poesía (1956-1991)* (en prensa); “Formaciones literarias en Latinoamérica y Guerra Fría”, en *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica* (2006).

Fecha de recepción: 5 de febrero de 2013.

Fecha de aceptación: 11 de marzo de 2013.