

# Tres versiones del motivo del ladrón sorprendido Un estudio comparativo en relatos de Allende, García Márquez y Benedetti

Leonardo Rossiello

Universidad de Uppsala

## Introducción

“Un ladrón nocturno es sorprendido por la dueña de casa”. Esta situación fue elaborada literariamente por Isabel Allende, García Márquez y Mario Benedetti en relatos publicados en los diez años comprendidos entre 1989 y 1999. El primer texto que consideraremos (por razones cronológicas), está en el cuento “Clarisa”, de Isabel Allende. Apareció en *Cuentos de Eva Luna, editio princeps* de 1989<sup>1</sup>. El segundo que abordamos se encuentra en el relato “Ladrón de sábado”, un guión cinematográfico, en *Cómo se cuenta un cuento* (1996), de Gabriel García Márquez.<sup>2</sup> El tercero está en el cuento de Mario Benedetti

---

<sup>1</sup> Todas las citas de “Clarisa” provienen de la octava edición de Plaza & Janés, Barcelona, 1996.

<sup>2</sup> Todas las citas de “Ladrón de sábado” provienen de Taller de guión de Gabriel García Márquez (1996): *Cómo se cuenta un cuento*, 2ª reimp. Madrid, Plaza & Janés. Corresponde matizar la

titulado “Asalto en la noche” y fue publicado por primera vez en su *Buzón de tiempo* en 1999.

Esta coincidencia cronológica -un segmento mínimo en la línea de la Historia de la literatura- llama a la reflexión, ya que estos relatos vieron la luz en un momento en que la seguridad ciudadana en América Latina se vio afectada por el incremento de robos, a los que la prensa, no pocas veces por razones políticas, dio una amplia cobertura. Por otra parte, sugiere la conveniencia de un abordaje crítico, puesto que si bien la crítica literaria ha abordado el estudio de diferentes motivos literarios<sup>3</sup>, no lo ha hecho tratándose de este motivo particular en los autores que consideramos. Tampoco lo ha hecho en forma conjunta y comparada, como se lleva a cabo en el presente estudio.

Formulado el sintagma como se presenta inicialmente, parece legítimo preguntarse si se trata de un tema, de un tópico o de un motivo literario. Desde que remite, en el sistema paradigmático a una especie de hipertexto, a una abstracción del campo semántico connotado podría considerarse como tema (“La propiedad privada”, “El robo”). Si en cambio lo relacionamos con frases hechas y refranes (“La ocasión hace al ladrón”; “Cuando los caminos están seguros, roban dentro de los muros”) o con expresiones latinas ya codificadas (como *animus furandi*, *locus horribilis*, *persona non grata*, etc.), podríamos considerarlo como tópico o, por lo menos, relacionarlo con un tópico.

Ello parece proponer que la opción más apropiada depende en gran medida de la redacción, así como en el grado de abstracción que se elija. En efecto, si se parte de la teoría de los juegos dialogales (cfr. Fant 1990: 151 ss.), según la cual a cada frase o período le corresponde una pregunta implícita que constituye la “cuestión” de la frase o período, puede comprobarse que la “misma” situación,

---

cuestión de la autoría. Si creemos a García Márquez en su “El enigma del paraguas”, que funciona como prólogo, el libro es una compilación de propuestas del taller de guión que el autor tuvo en México. En ese texto el premio Nobel explica que la idea original para hacer cortos de media hora es colectiva pero que al final uno solo la escribe, que la condición de los compradores de los guiones era que el nombre de Gabriel García Márquez apareciera en todos los créditos y que (contradiendo lo antes expuesto) “El ladrón de sábado” es un guión “de” (*sic*) Consuelo Garrido, una de las talleristas. *Noblesse oblige*, por cierto, pero puesto que el colombiano es el responsable y muy probablemente el redactor final, consideramos este texto como de su autoría. Los cortos resultantes del guión, sin embargo, no lo siguen al pie de la letra.

<sup>3</sup> Conviene evitar aquí el “*name dropping*”; basta consultar las bases de datos disponibles con la palabra clave “motivo” y “motivos” para obtener centenares de entradas.

puede formularse con o sin la voz pasiva, esto es, tanto en términos de “Un ladrón nocturno es sorprendido por la dueña de casa” como en términos de “Una dueña de casa sorprende a un ladrón nocturno”. En la formulación inicial la pregunta subyacente es “¿*Qué* le sucede al ladrón nocturno?”, lo que estaría apuntando a un tema como por ejemplo “La sorpresa” (porque el tema de la respuesta es el ladrón y el ama de casa el rema). En la segunda formulación la pregunta subyacente es “¿*Quién* sorprende al ladrón nocturno?” En la respuesta el orden es inverso, lo que estaría apuntando a otro tema, como “La mujer en la casa”. Más allá, sin embargo, del necesario deslinde conceptual y teórico entre tema, tópico y motivo conviene tener presente que cada opción acarrea consecuencias metodológicas.

Aunque no es frecuente sorprender a ladrones en la propia casa, se trata de una situación que se repite en la vida real y que, con diferentes versiones, ha aparecido en la narrativa. Por eso, nos parece justificado considerarla y estudiarla como un motivo literario<sup>4</sup>, entendiendo por tal la representación verbal de una determinada situación relacional entre personajes (de la que interesa en primer lugar la estructura) y que se percibe como típica (cfr. Kayser 1970: 76 s.). Definir de esa manera la noción de “motivo” resulta funcionalmente útil como punto de partida, pero una ulterior conceptualización y discusión teórica del concepto invita a la problematización, toda vez que, como se ha apuntado, guarda indudables concomitancias con las nociones de “tema”, de “dominante”<sup>5</sup> del formalismo ruso e incluso con la de “lugar” (*locus* o tópico) retórico.

## Tema, tópico y motivo

Aunque se trata de conceptos centrales y básicos de la teoría literaria, no han sido tratados teóricamente como unívocos y sin polisemia. A ello se agrega el

---

<sup>4</sup> El motivo del ladrón sorprendido no aparece clasificado como tal motivo en el *Motif-Index of folk-literature* de Thompson (1955-58).

<sup>5</sup> La noción fue elaborada por Tomachevski y definida por Jakobson como “el componente central de una obra de arte que rige, determina y transforma todos los demás” (cfr. Seldén 1996: 23). Así, aparece cercano a la noción de “tema”. Otros, como Eichenbaum (*apud* Jakobson *et.al* 1970: 41) parecen inclinarse por considerarla como un “principio constructivo” pero aplicado especialmente al verso.

hecho de que diferentes escuelas, disciplinas y enfoques utilizan diferentes ángulos y modos de abordaje conceptual. Por otra parte, está en discusión el criterio mismo a usar a los efectos de diferenciar estos conceptos unos de otros. Márquez (2002: 253), por ejemplo, es crítico respecto al criterio de la amplitud y el desarrollo del tema literario así como respecto al grado de generalización cuando se trata de distinguir entre tópico y motivo.

El fenómeno del “traslapado” de estos conceptos está presente desde los orígenes clásicos<sup>6</sup>. Por ejemplo, una de las traducciones más frecuentes de “topic” del inglés es justamente “tema”. Así, el deslinde teórico dista de ser “aprobemático” y sencillo, lo que procuramos mostrar en la discusión teórica.

Al profundizar en la noción aparentemente fácil y aceptada de “tema” (lo hacemos desde una perspectiva literaria que excluye, entre otras aproximaciones posibles la de la oposición tema/rema, más cercana a la lingüística), se pone en evidencia que, dependiendo de si se aumenta o disminuye el nivel de abstracción y explicitud lógica, se pueden obtener maneras diferentes de formularlo. Por ejemplo Shcheglov y Zholkovski (2007: 4 ss.) al estudiar diferentes temas de textos narrativos (“La matrona de Éfeso”, de Petronio, *La mancha escarlata* y *El perro de los Baskerville*, de Conan Doyle), distinguen tres: como “expresión lingüística figurada” (“Infidelidad y depravaciones de las mujeres”); como definición en estilo neutral (“Lobo con piel de oveja”) y como esquema no lineal por derivación (“Alguien, so capa de protección o amistad, prepara el asesinato de su protegido”).

Como puede apreciarse en estos ejemplos, el primero, en función de la presencia de los sustantivos abstractos, admite más la semejanza con lo que se suele aceptar como tema: la abstracción formulaica de lo que trata una obra<sup>7</sup>. En cambio el último se asemeja más a la noción de motivo que aquí se maneja,

---

<sup>6</sup> En la segunda parte de su *Retórica*, Aristóteles (1990) desarrolla y discute ampliamente la noción de tópico, considerado como “material” del discurso, como “argumento” y también “como lugar común” y “elemento”, presente en los entimemas. Entre otros, considera la ira, la calma, el temor, el ejemplo y sus clases, la parábola, la fábula, etc. El estagirita está refiriéndose a las fuentes o materiales de donde proceden los argumentos. También los examina en su *Tópica*. Como señala Piña Mondragón (2012) “El estudio de los lugares comunes queda centrado en los libros II a VII [de la *Tópica*] en tomo de los llamados cuatro predicables: lugares del accidente, del género (y especie), de lo propio, y de la definición.”

<sup>7</sup> El Diccionario de Términos Claves de ELE, del Centro Virtual Cervantes, por ejemplo, lo define sucintamente así: “Se entiende por tema del texto el asunto global de que trata el texto.”

desde que hay una concretización que remite a una situación. No obstante, carece del rasgo de la tipicidad, que, para nosotros, es componente esencial del motivo. Obsérvese cómo, en las tres formulaciones, aparece el potencial de causa (de lo narrado en el texto literario, del que se ha derivado el tema) con mucha más claridad que el de consecuencia<sup>8</sup>. Agreguemos esta observación: el tema rara vez es explícito y denotado, sino de orden metadiscursivo. Se deriva siempre -y en ese sentido es tributario- de un texto concreto. Por ello “pertenece” al ámbito de la Pragmática Literaria, es decir al estudio de los contextos de producción y recepción, al examen de las relaciones entre mensaje y receptor.

Una formulación adecuada exige coherencia y correspondencia semántica entre ella y los diferentes niveles y funciones del texto. Todo ello hace que no resulte productivo considerar la formulación inicial de este trabajo como tema. No obstante, es fácil ver que en cambio podría ser abordada como tópico, aunque tampoco esa opción nos resulta convincente.

Concebimos tópico como un “material” común, utilizado en la tradición literaria en discursos en todos los géneros como por ejemplo el tópico del “mundo al revés” o el del *locus amoenus*) y potencialmente utilizable siempre. Se encuentra a menudo consolidado en frases lapidarias provenientes del latín o del refranero, como por ejemplo “Todo es según el color del cristal con que se mira” o “El hombre es el lobo del hombre”. Si la noción de tópico tiene su lugar en la Tópica de la *Inventio* retórica, su primera *parte artis*, especialmente en la *argumentatio*, que es donde más se ha desarrollado, no necesariamente allí tiene su origen, ya que muchos de los tópicos pasaron a la Retórica solo después de haber sido cultivados en la poesía. La noción de tópico es sinónima a la de “lugar” (*locus, loci*) y de “lugar común”. Curtius (1989, en particular en I, V) ha contribuido a generalizar el estudio de la tónica clásica en los estudios literarios, mostrando convincentemente su importancia. Los tópicos pueden ser concebidos como “conjunto de ideogramas de que se nutren los textos”, es decir, formulaciones portadoras de ideología (cfr. Pozuelo Yvancos 1989: 165).

---

<sup>8</sup> Es probable que esto pueda relacionarse con el orden de producción y el orden de recepción. El autor parte -normalmente- de una idea (el tema), ubica los materiales del relato (entre ellos el o los motivos que actualizan el tema) y finalmente le da una forma discursiva. El lector, a la inversa, percibe primero el nivel del enunciado, luego ubica los materiales (entre ellos el o los motivos) y luego llega a la comprensión de la idea central y por lo tanto del tema y de los subtemas).

Para una mayor profundización en la noción de tópico remitimos a Lausberg (1984, § 260 -61, en especial § 373- 409), así como a Curtius (1999, I, 122-159, *passim*).

En cuanto al concepto de motivo, digamos que es originalmente proveniente de los estudios de folklore (cfr. Erlich 1969, *apud* Garrido Domínguez 1993: 40) y, según Márquez, de la filología alemana (cfr. Márquez 2002: 251), aunque Wellek y Warren (1966: 261) apuntan que “está tomado de los folkloristas fineses”. Los seis volúmenes del *Motif-Index of folk-literature* de Thompson (1955-58) siguen siendo una invaluable guía para la clasificación, la ubicación y el estudio de los motivos literarios.

Lo que nos parece fundamental al hablar de motivos en la narrativa es rescatar la idea de que se trata de “unidades” aislables, es decir, de sintagmas narrativos estereotipados, ubicables en un nivel macrosemántico y que tienen un grado considerable de unidad estructural. Parcialmente, cuando los contienen o los aluden, pueden traslaparse con los tópicos. Al hacer abstracción de lo que es individual y específico de un motivo, aparece con claridad ese carácter unitario: es la actualización de una estructura. Desde luego, diferentes actualizaciones suponen variantes y versiones, es decir, el motivo aparece con rasgos diferenciadores. Así, el motivo del triángulo amoroso puede involucrar a dos hombres y a una mujer tanto como a dos mujeres y a un hombre -u otras combinaciones- con diferentes nombres y circunstancias de los respectivos espacio-tiempos diegéticos sin que por ello deje de ser uno y el mismo motivo. De la misma manera, el motivo del lazarillo (“Alguien que ve guía a alguien no ve”) puede actualizarse en un sentido metafórico, donde el lazarillo resulte, por ejemplo, un guía espiritual.

Para una discusión y profundización en torno al concepto de motivo puede ser útil consultar a Segre (1985:110 ss.), a Garrido Domínguez (1993, 2.3.1 “La noción de motivo”) y a Márquez (2002: 254 s.) entre otros.

Quizá más interesante que los conceptos mismos resulta sus implicaciones y relacionamientos de unos con otros. Las relaciones de los tópicos con los temas no suelen ser directamente causales, mientras que los motivos, al actualizar concretamente una situación típica, se relacionan con los temas en una relación inferencial de causalidad. “La propiedad”, esto es, la existencia de la propiedad privada, es la causa del robo y de la existencia de ladrones. Así, el efecto es lo concreto –el motivo del robo, y del ladrón sorprendido– y la causa es lo abstracto, el tema. La representación (verbal o icónica) de personas en la nieve

es un motivo y es algo concreto; el tema implicado que la situación sugiere es “El invierno” (la causa de la nieve), algo sin duda de orden más abstracto que las personas en la nieve.

Con respecto a las relaciones del motivo con el tema digamos que el lector llega a la intelección del tema a partir del motivo o de una serie de motivos mediante procesos inferenciales: por hermenéutica analógica y por abducción. Una situación típica representada, es decir, un motivo, habilita preguntas en el lector, la cuales a su vez resultan en hipótesis de lectura, de modo que las sucesivas respuestas que les dé brindarán hipótesis razonables acerca del tema. La hermenéutica analógica promueve esta inferencia desde el examen de los motivos hacia la determinación del tema (lo cual es especialmente relevante para la crítica temática). En ese sentido, puede decirse que el tema es (como) una metonimia del motivo. El desplazamiento metonímico se produce desde algo conocido y concreto —el motivo— hacia algo menos conocido y abstracto pero que pertenece al mismo campo semántico —el tema. El motivo, entonces, connota el tema. Si este último es de naturaleza metatextual (y metadiscursiva), el motivo, por el contrario, es siempre ubicable en algún nivel textual, especialmente en el nivel del enunciado de las acciones y en particular de las acciones cardinales.

## Crimen y castigo -o recompensa

Aunque hay excepciones en la mitología (por ejemplo Prometeo)<sup>9</sup> y aun en la Biblia (Dimas), y la figura del “buen ladrón” (actualizada por ejemplo en el personaje de Robin Hood) resulta simpática, el ladrón es comúnmente considerado un criminal. Dicho de otra manera, como alguien que ha cometido o está por cometer una transgresión de las normas sociales y, por ello, es pasible de represión. En realidad todos los crímenes pueden ser considerados variantes del robo. Ahora bien, si pensamos el robo y sus consecuencias desde abstracciones, como Transgresión/ Represión, esto es, como Crimen y Castigo,

---

<sup>9</sup> En la sección de motivos mitológicos de su *Motif-Index of folk-literature* Thompson clasifica el motivo del robo del fuego en A 1415: “Mankind is without fire. A culture hero steals it from the owner.”, indicando su aparición en culturas polinésicas, asiáticas, africanas y europeas. Cfr. <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/index.htm> (19/9/2014)

veremos que se puede problematizar la secuencia, desde que también los castigos son variantes del robo.

A los efectos de la descripción y el análisis del motivo del ladrón resulta útil el camino abierto por Brémond<sup>10</sup> en términos de “lógica de los posibles narrativos” (cfr. Brémond<sup>11</sup> 1966: 60 ss.). En esa línea de pensamiento, el motivo del ladrón sorprendido también puede pensarse como a) Transgresión, seguida de una Recompensa (en cuyo caso de la acción cardinal “robo” se deriva una mejora); b) como Transgresión seguida de un Castigo (en cuyo caso de la acción cardinal “robo” se deriva un empeoramiento) y finalmente puede pensarse en términos de c) Transgresión seguida de una Recompensa (mejora), a la que puede seguir otra Recompensa (otra mejora) o bien un Castigo ulterior (empeoramiento).

¿Cómo actuar ante un ladrón nocturno metido en nuestra propia casa? Es claro que la situación recuerda al tópico del “mundo al revés”, que la irrealidad parece teñir todo, que la situación puede ser vivida como pesadillesca y el miedo, como algo infernal. Es claro también que la identidad, es decir, el propio pasado, determinará en gran medida la actitud a tomar. Desde luego, una será la reacción en la realidad y otra en la realidad de la literatura. Una pregunta legítima es si las personas y los personajes están dispuestos a aceptar ese miedo.

En las palabras finales de su *Le città invisibili* (1972) Italo Calvino, a través de su narrador Marco Polo, sostiene algo que merece la pena citarse, ya que delimita dos opciones éticas:

—El infierno de los vivos no es algo que será; hay uno, es aquel que existe ya aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Dos maneras hay de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de no verlo más. La segunda es peligrosa y exige atención y aprendizaje

---

<sup>10</sup> De acuerdo con Segre (1985: 124 s.), el modelo propuesto por Brémond en su *Logique du récit* (1973), es más “dúctil” y más “armónico”. Segre continúa: “El camino abierto por Brémond [sic] es de todos modos el más viable para ulteriores progresos en la formalización; por el contrario parece impracticable para un estudio de la trama y de la fábula, en las que es necesario que los objetos del deseo (dinero, poder, cópula, etc.) y las acciones sean denominados.”

continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio [nuestra traducción].

Este Marco Polo redivivo es categórico; habla del infierno de los vivos y de las dos opciones fundamentales: aceptarlo o discernir quién no está realmente ahí y, en definitiva, rechazarlo. Veamos cómo estas actitudes opcionales están presentes en los motivos que estudiamos.

## El ladrón sorprendido en “Clarisa”

La fábula del cuento puede entregarse en estos términos: una dulce y pía mujer, Clarisa, representada como una verdadera santa, está casada con un juez. Tiene con él dos hijos discapacitados. El juez se encierra en su cuarto y resuelve no salir nunca más. Clarisa ayuda a personas necesitadas. Para ello consigue apoyo del político Diego Cienfuegos. Dos nuevos hijos, esta vez normales, corroboran su teoría de que existe un equilibrio en el mundo. Sus dos primeros hijos mueren en un aparente accidente con gas. Cuando Clarisa está en su lecho de muerte, la narradora, Eva, se da cuenta de que los hijos de Clarisa se parecen a Diego Cienfuegos. Clarisa le confiesa que en efecto, él es el padre. La no-tan-santa y posible asesina de sus hijos muere. Su casa se transforma en objeto de peregrinaje y ella misma es venerada por creyentes.

Clarisa protagoniza una serie de hechos que van construyendo la etopeya del personaje. En medio del relato aparece el motivo que examinamos. Como en el resto del cuento, el narrador que se hace presente en la actualización del motivo es “Eva” (Luna). La determinación de la distancia del lector con la historia narrada es problemática, pero interesante cuando se trata de comentar la función del motivo en el conjunto. De Carvalho (1994, *apud* Amago 2000: 46) sostiene a propósito de la narradora Eva en *Cuentos de Eva Luna*:

As an autonomous narrator without limits, [Eva] is free to range throughout both the geography and the history of Latin America the narrator never distances herself from her story; there are few narrative anticipations, no authorial intrusions, and no implication of a narrator in the present looking back at a distant past.

Pero el aserto es problemático. En “Clarisa” no sucede como lo describe el investigador porque la historia (véase el comienzo *in extremas res*) es entregada por un narrador que en el tiempo actual de la enunciación, “hoy”, se implica en segmentos de la historia narrada. Amago también observa que no siempre sucede de la manera en que lo indica Carvalho:

Essentially, Carvalho notes that the narrator's proximity to her stories also functions to close the distance between reader and story. But this is only partly true, for while Eva Luna as narrator is always close to her stories and their characters (either emotionally or physically), Allende's use of several narrative frames actually serves to distance the reader from their content, thereby emphasizing the stories' fictionality. (Amago 2000: 46)

En efecto, el narrador de “Clarisa” es intradiegético y heterodiegético, y no ha sido testigo del hecho narrado en el motivo, de modo que la cadena de mediaciones es más extensa que en los otros motivos que consideramos: (el autor ha escrito que la narradora Eva ha escuchado a Clarisa, quien le ha contado lo que esta ahora narra).

Consideremos ahora el motivo actualizado. Una noche Clarisa sorprende a un ladrón que ha entrado a robar en su casa. Este la amenaza con un cuchillo y con matarla, pero ella le asegura que él no la va a robar: ella le entregará voluntariamente el dinero. Procura redimirlo, entre otros procedimientos, con consejos. El ladrón, agradecido, se transforma en una especie de protegido de Clarisa y ella en su mentora. Él no deja de robar, pero en virtud de los consejos de Clarisa, lo hace solo contra los adinerados. Durante las Navidades, siempre la visita.

Conviene recordar que Allende, reiteradamente acusada de haber plagado<sup>12</sup> o, al menos, de haber imitado el estilo de García Márquez, es la primera en haber elaborado el motivo del ladrón sorprendido, al menos en la serie de relatos que aquí se considera.

---

<sup>12</sup> El intelectual chileno Javier Edwards, por ejemplo, en una entrevista a la autora aparecida en el prestigioso diario *El Mercurio*, sostuvo que *La casa de los espíritus* de Isabel Allende es una “[...] especie de hija de *Cien años de soledad*, de palimpsesto, de refrito narrativo [...]” ([http://zonadenoticias.blogspot.se/2007\\_06\\_01\\_archive.html](http://zonadenoticias.blogspot.se/2007_06_01_archive.html), (17 de setiembre de 2014).

Desde el punto de vista estructural, puede comprobarse que el ladrón comienza ejerciendo una transgresión: entrar en casa ajena y comenzar a robar. Sorprendido, apela a otra: ejerce la violencia, física y verbal, pero él mismo no es objeto de ninguna violencia, sino que, en virtud de las características del personaje principal, es objeto de una recompensa. De hecho, la transgresión se ve recompensada en forma de dinero y de amistad. Clarisa se transforma en una especie de tutora del ladrón. Este motivo sigue, entonces, la estructura Transgresión (con violencia) →Recompensa. Considerado desde la lógica de los posibles narrativos, la recompensa supone, pues, una mejoría del trayecto del personaje.

## El ladrón sorprendido en “Ladrón de sábado”

El guión cinematográfico se presenta en su conjunto como una variante del mismo motivo elaborado por Allende, sin que por ello afirmemos que se trata de un plagio. Como sostuvo Jorge Luis Borges, la historia de la literatura es la historia de unas pocas metáforas.

Más que un narrador, deberíamos hablar en este caso de una voz enunciativa, ya que no hay diégesis en sentido estricto. El régimen verbal es siempre en presente, de acuerdo con el carácter esquemático del guión. Un ladrón —Hugo— que ejerce el oficio los fines de semana, entra a robar en una casa y es descubierto *in fraganti* por la dueña, Ana, una conductora de programa musical de radio. Amenazada con una pistola por el ladrón, la mujer le entrega objetos de valor y le ruega que no se acerque a su hija de tres años. Pero la niña lo ve y él le hace trucos de magia para conquistarla. Sabedor de que el marido de la dueña de casa no regresará hasta el día siguiente, el ladrón resuelve quedarse en la casa. Le pide a la dueña que le cocine y que le sirva vino. Descubre que ella es la conductora de su programa favorito de radio; hablan de música. Ana — “insomne empedernida” — le pone un somnífero en la copa. Se arrepiente, pues es un ladrón simpático y atractivo y no va a lastimarla. Sin embargo ella es quien se queda dormida: por error ella y no el ladrón se ha bebido el somnífero. Al despertar, ve que el ladrón está jugando con la hija. Una amiga de Ana la invita a salir correr; la dueña de la casa encubre al ladrón y rechaza la invitación. Pasan los tres el resto del día como una familia feliz. Cuando el marido está por regresar, por la noche, el ladrón devuelve lo que le

había robado a Ana y se dispone a partir; ella le dice que el próximo fin de semana el esposo volverá a salir de viaje.

Más allá de las debilidades de la trama —por ejemplo, los previsible comentarios de la niña al padre, cuando este regrese— resulta obvio que la estructura de este motivo es diferente a la del motivo de Allende, y que sigue un esquema diferente: Transgresión (con violencia) → Intento de castigo (sin violencia) → Recompensa.

## El ladrón sorprendido en “Asalto en la noche”

La historia es narrada por un narrador extradiegético y con omnisciencia restringida. Una viuda de buen pasar —Valentina Palma, de 49 años— se despierta por la noche y sorprende a un ladrón, que no tiene armas. Dialogan; se revela que el ladrón tiene 36 años, que está por recibirse de arquitecto y que, por falta de trabajo, sobrevive vendiendo objetos robados.

La mujer dueña de casa invita al ladrón a beber whisky. En la segunda copa la mujer comienza un proceso de seducción, que termina con los dos en la cama. Después, ella lo intima a vestirse y a prepararse para irse antes de que llegue el día. Le ofrece de un cofre paquetes con dólares, joyas de oro, brillantes, esmeraldas y un reloj Rolex. Saca de un armario un revólver de colección, que habría pertenecido a un coronel nazi, y le pregunta si le interesaría. El ladrón, que estaba examinando los objetos (su segunda recompensa), levanta la vista en el momento en que ella oprime el gatillo. La viuda lo mata de un disparo en la cabeza. Recoge las cosas y las guarda. Pone el arma en la mano del cadáver, para dejar constancia de sus huellas dactilares y la deja sobre la cama. Se lava luego cara y manos, usa el bidet y llama a la policía. Pide que vayan a su apartamento, pues un ladrón ha entrado a su casa, la ha amenazado con un revólver y ha intentado violarla. En un momento en que él se confió demasiado, dice, ella le forcejeó y le disparó. Urge a la policía que se apresure a ir a su vivienda, pues, asegura, está a punto de desmayarse de los nervios.

Como podemos apreciar, el cuento todo gira en torno al motivo del ladrón sorprendido —en otro sentido, este se lleva verdaderas sorpresas, la última, letal— y tiene paralelismos con el cuento de Borges “Emma Zunz”, en el que una trabajadora fabril, Emma Zunz, busca tener relaciones sexuales con un

marinero (porque “necesita” pruebas para tener una coartada) y luego asesina con un revolver a su patrón, al que acusa de haberla violado. La estructura del motivo de Benedetti se diferencia de los anteriores al seguir las etapas Transgresión (sin violencia) → Recompensas (sexual y real la primera, material y virtual la segunda) → Castigo.

## Análisis comparativo

En el de Allende, lejos de constituir el núcleo del relato, como es el caso en el de García Márquez y en el de Benedetti, el motivo es un “caso”, un *exemplum*, esto es, una forma de la argumentación inferencial —la inducción— que (de)muestra, junto con otros ejemplos, que en efecto, Clarisa “es” (o es considerada como) muy buena, casi como una santa. El motivo está al servicio probatorio de la tesis con que Allende encabeza el fragmento que contiene el motivo del ladrón sorprendido: “Clarisa poseía una ilimitada comprensión de las debilidades humanas” (p. 38). Tiene, por lo tanto una funcionalidad específica: de “prueba” que apunta a demostrar cómo Clarisa trata “cristianamente” a un semejante, independientemente de su oficio. Se trata de un ejemplo más que construye junto con otros la etopeya de la protagonista, como cuasi-santa, de manera que se puede argüir que el motivo encaja adecuadamente en la narratividad del conjunto del cuento. Quizá por eso mismo no es extenso: comprende 448 palabras gráficas.

El guión cinematográfico de García Márquez—que prácticamente coincide con el motivo— es un esbozo que se despacha en 638 palabras sin el paratexto. No se puede comprobar en el texto una pretensión de elaboración literaria. Se limita a entregar las grandes líneas de la acción y, en ese sentido, el relato cumple con las exigencias formales de un guión<sup>13</sup>.

Por su parte, el motivo en Benedetti ocupa prácticamente el conjunto del cuento y se resuelve más extensamente, con 1305 palabras gráficas, sin el título.

Las diferentes actualizaciones del motivo, consideradas desde el punto de vista de la lógica de los posibles narrativos, presentan para las protagonistas situaciones extremas, “infernales”; actualizan el tópico del *locus horribilis*, dado

---

<sup>13</sup> En YouTube puede verse el resultado filmico; hay varias versiones del mismo guión.

lo extremo de la situación inicial, el momento mismo de sorprender al ladrón, pero poseen estructuras diferentes:

En Allende: Transgresión (con violencia) → Recompensa.

En García Márquez: Transgresión (con violencia) → Intento de castigo (sin violencia) → Recompensa.

En Benedetti: Transgresión (sin violencia) → Recompensas (sexual y real la primera, material y virtual la segunda) → Castigo.

En el hecho funcional de la Transgresión, presente en los tres motivos analizados, está implícito otro motivo: el del umbral pasado o traspasado. Una vez traspasado, el personaje victimario está más allá de lo que llamamos un “punto de no retorno” narratológico. La interacción entre victimario y víctima los enfrentará a otros umbrales que ambos deben pasar. El de la confianza ganada en el primero, el de la simpatía y aceptación en el segundo, el del sexo y la muerte en el tercero. Estos diferentes umbrales, generados a partir del primero y común, establecen relación con los diferentes rasgos de las diferentes actualizaciones del mismo motivo. En ese sentido, se puede afirmar que configuran y sostienen sus respectivas versiones. Se puede comprobar, ahora, algunas diferencias en las diferentes elaboraciones y también algunas similitudes de los rasgos.

Comencemos por los personajes involucrados en los motivos y su relacionamiento a través de las acciones. En todos los casos el ladrón es un hombre joven que se mete en la casa de una mujer. Los ladrones pertenecen a clases sociales bajas; en “Ladrón de sábado” y en “Asalto en la noche”, a clases sociales más bajas que las respectivas dueñas de casa. Pese a sus estudios, el personaje innominado de este último conforma la galería de personajes benedettianos “de lo mediocre”, al decir de Morales Ortiz (2000: 520).

Los nombres de los protagonistas son interesantes y motivados en dos de los relatos. En el primero, Clarisa constituye una evidente referencia a lo religioso-doctrinal y a la orden franciscana de las Clarisas, nombre que está de acuerdo con las etopeyas que construyen el personaje. También en el último se encuentran un nombre motivado. Si el ladrón carece de nombre Valentina no deja lugar a dudas, toda vez que es un nombre acorde con la valentía de la protagonista. El apellido Palma remite indudablemente al campo semántico de

la victoria (“Llevarse las palmas”), pero también al sentido de “palmar” como morir, como “quitar la vida” y asimismo “dar por fuerza algo”<sup>14</sup>.

Como podemos verificar, la sutileza de Benedetti se evidencia también en la elección de los nombres motivados de “Asalto en la noche”. Por el contrario, y quizá por tratarse de un guión, en el de García Márquez los nombres no son motivados: Hugo el ladrón, Ana la atractiva dueña de casa. Los personajes podrían haber tenido otros atributos onomásticos sin que se cambiara el sentido del relato.

Las edades de las protagonistas varían notoriamente. En el primero, la dueña de casa es una anciana: “Cuando era ya una anciana de pelo blanco, se encontraba cosiendo en su cuarto cuando escuchó ruidos desusados en la casa”; en el segundo es una joven atractiva (“una treintañera guapa e insomne empedernida” (p. 14) y en el último una viuda de edad mediana: “Doña Valentina Palma de Abreu, 49 años, viuda desde sus 41”.

En el de Allende y en el de García Márquez las amas de casa viven acompañadas; en el primero están los hijos y el marido, encerrado en cuarto propio; en el último hay una niña.

En el cuento de Allende el marido de Clarisa, encerrado, también es objeto del desvelo y protección por parte de Clarisa, quien le dice al ladrón: “—No grites, porque vas a asustar a mi marido, que está delicado de salud” (p. 39), pero funciona también como un elemento que subraya la actitud de empática comprensión de la víctima hacia el victimario: de despertarse el marido, podría complicarle la vida. En “Ladrón de sábado” en un primer movimiento Ana busca proteger a su hija, pero luego el personaje infantil resulta fundamental para reforzar las simpatías establecidas entre víctima y victimario, ya que el ladrón “la conquista con algunos trucos de magia” y a la mañana siguiente, cuando la madre despierta, está jugando con el ladrón en el jardín.

En los tres casos se establecen entre asaltadas y asaltantes relaciones de simpatía que recuerdan al llamado “síndrome de Estocolmo”, según el cual los

---

<sup>14</sup> Según el DRAE, primera acepción, se trata de un verbo intransitivo; coloquialmente: “Dicho de una persona: morir (llegar al término de la vida).” La segunda acepción establece que es un verbo transitivo; en Nicaragua, matar (quitar la vida)”, y es usado también como pronominal. La tercera acepción es asimismo interesante: verbo transitivo; en germanía, “Dar por fuerza algo”.

secuestrados suelen desarrollar sentimientos de simpatía hacia los secuestradores. En “Asalto en la noche” estos sentimientos se despiertan progresivamente y no parecen responder a un mecanismo psicológico, como podría ser el caso en los dos primeros, sino a un doble movimiento. Por un lado, puede interpretarse como que surgen impulsados por el deseo sexual de la protagonista, promovido por una abstinencia de ocho años; por otro, por el deseo de venganza (o de castigo), encauzado y finalmente posibilitado por la premeditación y frialdad del personaje femenino.

En los tres motivos las víctimas entregan, de manera más o menos voluntaria, algo de valor a los victimarios. En el de Allende es dinero, té y galletas, como puede apreciarse en esta —típica de Allende— oración triádica donde el régimen verbal marca el ritmo: “Clarisa preparó té para ambos, sirvió las últimas galletas que le quedaban y lo invitó a sentarse en la sala”. En cambio, en el guión y en el cuento de Benedetti es el alcohol lo que está presente y juega un papel en el relacionamiento entre víctimas y victimarios: un en apariencia inocente vino en el primero; dos vasos de whisky irlandés en el segundo. El alcohol funciona como elemento de suspense en el guión, en tanto que en el de Benedetti funge como disparador de la seducción y el deseo.

Los espacios ficticios objeto de intrusión difieren; se trata de un caserón antiguo en el cuento de Allende, una casa “muy alejada” con jardín en el de García Márquez y un apartamento confortable en el de Benedetti.

A diferencia del motivo en “Clarisa”, en “Asalto en la noche” no podemos saber las motivaciones del personaje principal y no podemos por lo tanto emitir juicios de valor al respecto, pero sí podemos elucidar esas motivaciones. En nuestra interpretación, la protagonista Clarisa está en las antípodas del último, al menos considerada desde el punto de vista de su actitud ante la propiedad privada, pues si Clarisa se desprende de lo poco que tiene, Valentina se aferra a lo mucho que defiende, con engaño primero y con asesinato después. El inesperado desenlace sugiere que para ella el posible placer obtenido de la relación sexual no es un obstáculo para transformarse, ella misma, en ladrona de la vida ajena.

El tiempo de la historia narrada en los motivos son una noche en el primero; una noche y un día en el segundo, unas horas en la noche en el tercero. La nocturnidad de las intrusiones, es un factor realista que contribuye a la creación de la atmósfera y que podemos fácilmente asociar con “lo infernal” y por lo tanto también con los espacios.

Los cronotopos, los espacio-tiempo diegéticos en los motivos están, pues, lejos de ser los *locus horribilis* propios del Infierno escatológico, pero sí de lo que podría ser el tópico del “Infierno en Tierra”; queda sugerida la idea de que lo infernal se presenta en la mente y en los sentimientos de las víctimas en el momento de sorprender a los ladrones.

También los temas que los motivos actualizan son diferentes según la deriva semántica que la abstracción le imprima. “La redención” aparece en el motivo de Allende; “El deseo” (quizá también el deseo de tener una familia “normal”) en el de García Márquez y “La muerte” en el de Benedetti. Todo ello ofrece claves para el análisis funcional.

En los tres casos la historia narrada está entregada por narradores omniscientes, no representados. En el de García Márquez hay ausencia de discurso mimético, esto es, ausencia de diálogos, en tanto que en el de Allende y el de Benedetti, especialmente en este último, el discurso mimético juega un papel fundamental. Hay solo un verbo *dicendi*, el más “transparente” de todos: “dijo”, que ocurre solo dos veces, como para resaltar la teatralidad, es decir, el dramatismo de la situación, lo que contrasta con el motivo en “Clarisa”, donde los *dicendi* (“sonrió incrédula”, “la amenazó”, “masculló el asaltante desconcertado”) atestiguan una voluntad de estilo presente en todo el cuento.

## Conclusiones

Todos los textos fueron publicados en la década comprendida entre 1989 y 1999, lo que por supuesto es un mismo punto si se lo considera en la línea y el devenir de la Historia literaria. Esta coincidencia parece sugerir que se integra el motivo “del ladrón sorprendido” a la muy larga lista de los motivos literarios y que quizá no sea casual, dada la emergencia de la pobreza y de la llamada “inseguridad” en la América Latina de esos años.

Desde el punto de vista de una sociología de la literatura no es difícil comprobar que víctimas y victimarios pertenecen a diferentes clases sociales. Clarisa es pobre en extremo y se entiende que el ladrón es acreedor de una importante deuda social. Ana, en el guión de García Márquez, pertenece a la clase media, y del ladrón solo sabemos que es joven, decidido, armado, amante de la música y velador de un banco; se sugiere que pertenece a la clase baja. En

“Asalto en la noche”, en cambio y acorde con una tradición benedettiana, ambos pertenecen a la clase media. A la acomodada en el caso de Valentina y a una pauperizada —el asaltante es víctima del desempleo— en el caso del ladrón.

Si el lector acepta el pacto mimético y asume que las víctimas ficticias razonablemente han percibido la presencia de los ladrones ficticios como una pesadilla, como algo infernal, ¿cuáles han sido los procedimientos para alejar la amenaza? También acá pueden comprobarse diferencias en la elaboración artística y por ende en los rasgos de los motivos.

En el de Allende se trata de la persuasión con el objetivo final de la redención, y resulta exitoso como procedimiento. En el guión de García Márquez el engaño o, mejor, el intento de engaño ha sido elegido como medio para alejar la amenaza. En el de Benedetti, finalmente, el procedimiento es una forma del engaño: la seducción con un doble propósito. Por un lado, la protagonista busca la satisfacción de la propia libido y por otro, envolver en una falsa seguridad al victimario, quien rápida e inesperadamente se transforma en víctima.

La distancia entre el lector y la historia narrada es mayor en el motivo del ladrón sorprendido en “Clarisa” que en “Asalto en la noche”. La virtual ausencia de narrador en “Ladrón de sábado” hace que esta distancia sea aún menor, ya que el lector se encuentra con la historia prácticamente sin mediaciones.

En los tres relatos las motivaciones del robo son de índole económica. Podemos decir por lo tanto que en el primer y segundo motivo la alternativa secuencial, narratológica, es, siguiendo a la cita de Calvino, la de reconocer quién y qué no es Infierno, la de hacer que quienes no forman parte del mismo duren y darles espacio. Literalmente, el de la propia casa. De ese modo, los ladrones dejan de formar parte de lo infernal. Quizá son estrategias válidas —o al menos así se presentan. En cambio en el último parece fácil para Valentina aceptar el Infierno y unirse a él, engañando y oficiando de verdugo. En las tres versiones encontramos, pues, las dos opciones sugeridas por el autor italiano: se elige aceptar o rechazar el Infierno en la Tierra.

En el de Allende el motivo está apuntando al tema del cuento, que podría resumirse en esta pemia (que también es un tópico): “El camino al infierno está empedrado de buenas intenciones”.

En el de García Márquez, desde que el ladrón se ha “apropiado” de la fidelidad de Ana a su esposo (se la ha robado), el tema al que apunta puede resumirse en “La infidelidad”, también una forma de la transgresión. Una serie de tópicos y refranes (“Si tu mujer es bonita, recibe pocas visitas”; “Amor con casada, vida arriesgada”, etc.) pueden asociarse con el tema. En el de Benedetti el tema resulta menos obvio, pues el desenlace con vuelta de tuerca parece apuntar a sugerir que, en la perspectiva de Valentina, la transgresión forzosamente debe ser seguida de un castigo, el robo de la vida, el asesinato. El sexo y el imaginable cariño circunstanciales no impiden la defensa feroz de la propiedad privada por parte de la víctima-victimaria, y el castigo (transgresor) *manu propria*. El tópico de “Amigo reconciliado, enemigo agazapado” está acorde con el tema de “La falsa seguridad” y con el de “El robo” (en este caso, también el robo de la vida ajena).

Los motivos literarios examinados tienen, pues, una estructura básica e inicial común: la Transgresión, actualizada en un ladrón que entra por la noche en una casa —traspasando así un umbral, real y metafórico—y resulta sorprendido por una mujer. Sin embargo, a poco que se afina el análisis los rasgos se diferencian y se hacen nítidos. Las diferencias son de orden estructural, por lo que no se puede hablar de diferentes variantes sino de versiones. La transgresión inicial es seguida o no de violencia y es seguida o no de un castigo o de una recompensa. También se diferencian en las funcionalidades de los motivos estudiados: en las temáticas a las que apuntan y en el estatuto y posición de los narradores, lo cual dice también diferencias en la calidad y el manejo de la información que sobre los personajes y sus motivaciones llega al lector.

En esta línea de trabajo podría resultar relevante determinar si este motivo literario ha aparecido anteriormente en otras narraciones en lengua española de manera significativa, y en ese caso estudiar cómo ha sido elaborado, o si es novedoso.

## Obras citadas

Amago, Samuel (2000): “Isabel Allende and the postmodern literary tradition: a reconsideration of *Cuentos de Eva Luna*”, *Latin American Literary Review* 28.56 (Jul - Dec 2000), pp. 43-60.

- Allende, Isabel (1996) "Clarisa", en *Cuentos de Eva Luna*, 8ª ed., Barcelona, Plaza & Janés.
- Aristóteles (1990): *Retórica*. 4ª ed. Ed. del texto con aparato crítico, traducción, prólogo y notas de Antonio Tovar. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Benedetti, Mario (2000): *Buzón de tiempo*, 8ª ed. Madrid: Alfaguara.
- Brémond, Claude (1966): "La logique des possibles narratifs", *Communications* 8, Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1973) *Logique du récit*, Paris: Seuil.
- Calvino, Italo ([1972] 2007) *Le città invisibili; presentazione dell'autore*. Milano: A. Mondadori.
- de Carvalho, S.E. "Narration and Distance in Isabel Allende's Novels and in Cuentos de Eva Luna", *Antípodas* 6-7 (1994 - 95) pp. 55-62.
- Curtius, E. R. (1989): *Literatura europea y Edad Media latina*, vols. I y II, México: F.C.E.,
- Eichembaum, Boris (1970) "La teoría del método formal", en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos (col. Rhesis).
- Erllich, V. ([1969] 1974): *El formalismo ruso*, Barcelona: Seix -Barral.
- Fant, Lars (1990): "La teoría de los juegos dialogales y su aplicación a la gramática del español", *Actes de Xe Congrés des Romanistes Scandinaves*. Edités par Lars Lindvall. Lund, university press (col. Études Romanes de Lund, 45).
- Garrido Domínguez, Antonio (1993) *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis (col. Teoría de la literatura y literatura comparada).
- Jakobson *et.al.* (1970): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Buenos Aires: Signos (Biblioteca El pensamiento crítico).
- Lausberg, Heinrich (1984): *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Versión española de José Pérez Riesco. 2ª reimp. Tomos I, II y III. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, col. Manuales, 15).
- Kayser, Wolfgang (1970). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra. 4ª ed revisada. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, col. Tratados y monografías, I)
- Márquez, Miguel A. (2002) "Tema, Motivo y Tópico. Una propuesta metodológica". Huelva: Universidad de Huelva (*Exemplaria* 6), pp. 251-256.
- Morales Ortiz, Gracia María (2000) "Las relaciones entre *lo mediocre* y *lo otro* en los personajes de los cuentos de Mario Benedetti", en Alemany, Carmen, Remedios

- Mataix y José Carlos Rovira (coord.): *Mario Benedetti: inventario cómplice*, pp. 479-488.
- Piña Mondragón, José Joaquín (2012). "La tónica aristotélica en las teorías de argumentación jurídica moderna", *Letras Jurídicas*, número 26 (Julio-Diciembre).
- Pozuelo Yvancos, José María (1989). *La teoría del lenguaje literario*, 2ª ed., Madrid: Cátedra (col Crítica y estudios literarios).
- Segre, Cesare (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Trad. Castellana de María Pardo de Santayana. Barcelona: Crítica.
- Seldén, Raman (1996). *La teoría literaria contemporánea* 9ª ed., Barcelona: Ariel (col. Letras e Ideas).
- Taller de guión de Gabriel García Márquez (1996): *Cómo se cuenta un cuento* 2ª reimp, Madrid: Plaza & Janés.
- Thompson, Stith (1955-1958): *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, (6 vol.), Revised and enlarged edition. Bloomington: Indiana University Press.
- Wellek y Warren (1966). *Teoría literaria*, 4ª ed. Prólogo de Dámaso Alonso. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica hispánica, col. Tratados y monografías, I).

#### **Fuentes de Internet:**

- Edición en línea de *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*: <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/index.htm> (19/9/2014).
- Shcheglov, Iuri K. y Alexander K. Zholkovski (2007) "El concepto de tema y el de universo Poético", *Entretextos*, Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura, Número 9, <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre9/pdf/tema.pdf> (8/9/2014).
- [http://zonadenoticias.blogspot.se/2007\\_06\\_01\\_archive.html](http://zonadenoticias.blogspot.se/2007_06_01_archive.html) (17 de setiembre de 2014).