

SÉRIE
LITTÉRATURES

El personaje transficcional en el mundo hispánico

Jéromine FRANÇOIS – Álvaro CEBALLOS VIRO (eds.)



Presses Universitaires de Liège

El personaje transficcional en el
mundo hispánico

Publié avec l'aide financière du Fonds National de la Recherche Scientifique – FNRS
et le concours de la Fondation Universitaire de Belgique



Couverture : © Thierry Siva – Riton.

Dépôt légal D/2018/12.839/6

ISBN 978-2-87562-153-5

© Copyright Presses Universitaires de Liège 2018

Presses Universitaires de Liège

Quai Roosevelt 1b, B-4000 Liège (Belgique)

<http://www.presses.uliege.be>

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

Imprimé en Belgique

Série Littératures

5

El personaje transfictional en el mundo hispánico

Jéromine FRANÇOIS & Álvaro CEBALLOS VIRO (eds.)

Presses Universitaires de Liège
2018

Índice

Jéromine FRANÇOIS / Álvaro CEBALLOS VIRO

Introducción 7

Luis GARCÍA JAMBRINA

En busca del personaje reubicado: Celestina y Lazarillo en mis novelas 37

Rosa FERNÁNDEZ URTASUN

Visiones y versiones del gólem en la narrativa hispánica contemporánea 49

Jéromine FRANÇOIS

Del personaje reubicado al mito: *crossover* y coalescencia de Celestina
en *Terra Nostra* 67

Álvaro CEBALLOS VIRO

El diablo cojuelo, lazarillo de lectores realistas 83

Lieve BEHIELS

El mal inefable: los vampiros en *Los anticuarios* de Pablo de Santis (2010) 115

Florence GENET

Maigret en Sevilla: «yo no vine a España por gusto ni este era mi caso» 129

An VAN HECKE

Recreaciones de Gregorio Samsa: análisis intertextual
del personaje kafkiano en Augusto Monterroso 151

José Antonio PÉREZ BOWIE

Personaje y actor en el cine biográfico 163

Introducción

Jérôme FRANÇOIS

Álvaro CEBALLOS VIRO

Université de Liège

EL ESCÁNDALO TRANSFICCIONAL Y EL OBJETO DE ESTE LIBRO

En los años 2000 el *affaire* «Cosette» hizo mucho ruido en el mundo literario parisino. Al publicar una continuación de *Les Misérables* titulada *Cosette ou le temps des illusions*, François Cérésa tuvo que enfrentarse a una ola de protestas: no sólo varios críticos lo reprendieron agresivamente, sino que los propios herederos de Victor Hugo le pusieron un pleito. La causa de este alboroto era la irreverencia de esta *Cosette* hacia una obra maestra del siglo XIX francés: en su reconstrucción novelesca del universo hugoliano, Cérésa no dudó en modificar componentes de su modelo considerados clave —y aun sagrados, en el decir de algunas de las filípicas que le dirigieron a este escritor—. Por ejemplo, la anulación de la muerte de Javert. También en España, algunos años más tarde, los novelistas españoles José María Guelbenzu y Cristina Morales discutieron hasta qué punto era legítima y admisible la reutilización por parte de autores contemporáneos de personajes literarios creados por otros¹.

Estos debates demuestran la vigencia —y el carácter potencialmente conflictivo— de una práctica intertextual que ha cruzado los siglos de la historia literaria: representa un proceso clave en la constitución de los ciclos medievales y está especialmente bien representada durante el Barroco europeo (*El remedio en la desdicha* de Lope de Vega, *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon, etc.). En la época actual este fenómeno no ha perdido amplitud: los ejemplos de personajes reubicados se multiplican y, como en épocas anteriores, manifiestan preferencia por las figuras clásicas, consagradas por el tiempo.

1. José María GUELBEZU / Cristina MORALES: «Dos visiones. ¿Es lícito que un autor retome un personaje creado por otro?», en *El País. Babelia*, nº 1.228, 6 de junio de 2015, p. 5.

Según José María Guelbenzu, son dos los posibles usos literarios de un personaje ajeno: por una parte, el que «persigue reeditar al personaje en su ambiente» y, por otra, el que consiste en sacar al personaje de su medio para someterlo «a toda clase de vejaciones [...] o manipulaciones»². Corresponden a la primera tendencia las clásicas prácticas hipertextuales de la continuación, precuela, ciclo y serie, mientras que el segundo uso supone la inmersión de un personaje creado por mano ajena en cronotopos y esquemas actanciales distintos de aquéllos en los que vio la luz. Es este segundo tipo de migración del personaje literario, considerado como el menos lícito por parte del autor madrileño, el que representa un modo de hipertextualidad aún poco explorado, y el que vertebra el presente volumen. Esta práctica del personaje reubicado, que Richard Saint-Gelais ha definido como la forma más frecuente de *transficcionalidad*³, consiste, en otras palabras, en transferir un personaje literario a una nueva ficción cuya fábula difiere sustancialmente de la de la ficción primigenia, y en la que dicho personaje conserva rasgos que lo hacen identificable. Ahora bien, definir el *personaje transficcional*, concepto todavía joven en la teoría literaria, implica cuestionar la misma etiqueta de personaje, una de las nociones más comunes y a la vez huidizas del análisis literario.

QUÉ ES UN PERSONAJE

¿Qué es un personaje? Un personaje es «el referente (real o ficticio) de un nombre propio y/o de sus equivalentes», responde Pierre Cordoba⁴, simplificando casi hasta la tautología la definición, muy conocida y bastante más sofisticada, de Philippe Hamon, que lo entiende como un signo de significante discontinuo —ese nombre propio «o sus equivalentes»: pronombres, anáforas, deícticos, perífrasis, etc.— cuyo significado se construye de forma paulatina, por acumulación pero también por oposición en relación con los demás personajes del texto⁵. Cordoba y Hamon ilustran los dos polos entre los cuales se ha tratado de responder a esta pregunta: el que entiende el personaje como un referente personal y el que lo considera como un signo lingüístico. Henriette Heidbrink ha compuesto un solvente estado de la cuestión en el que da cuenta de la superación de una concepción puramente signica del personaje y recoge otras definiciones

-
2. GUELZENBU / MORALES: «Dos visiones». De manera análoga, Roberta PEARSON distingue entre las relaciones más o menos lógicas o más o menos imaginativas que cohesionan los universos ficcionales («Additionality and Cohesion in Transfictional Worlds», *The Velvet Light Trap*, nº 79, primavera de 2017, pp. 113-120).
 3. Richard SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges*, Paris: Seuil, 2011.
 4. Pierre Emmanuel CORDOBA: «Prénom Gloria. Pour une pragmatique du personnage», en *Le Personnage en question*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, pp. 33-44, aquí 32. Todas las traducciones son nuestras.
 5. Philippe HAMON: «Pour un statut sémiologique du personnage», en Roland Barthes *et al*: *Poétique du récit*, Paris: Seuil, 1977, pp. 115-180 y en particular 124-125, 128 y 142-147.

que han gozado de gran predicamento. La categoría «personaje» ha sido alternativamente entendida como una encrucijada de semas asociados a un nombre (Roland Barthes), como un paradigma de características (Seymour Chatman), como una red de rasgos (Shlomith Rimmon-Kenan) o bien como «un individuo humano o similar a los humanos que existe en un mundo posible, y que es capaz de ocupar la posición nominal (*argument*) en la forma proposicional HACER(X)» (Uri Margolin)⁶. Heidbrink concluye:

[N]os encontramos con respuestas diferentes que están estrechamente relacionadas con las disciplinas de las que proceden; el espectro de propuestas abarca desde la «inexistencia» hasta estructuras, signos, constelaciones de rasgos, agentes, efectos retóricos, funciones en la trama, personalidades humanoides, representaciones mentales, seres imaginarios, habitantes de un mundo posible o ficcional... y cualquier combinación de estas propuestas⁷.

Es lógico que distintas disciplinas se aproximen al mismo objeto de estudio desde prismas distintos, y no sería justo, constructivo y acaso ni siquiera hacedero que aspirásemos en estas páginas a una definición excluyente de «personaje». Del mismo modo que no puede negarse su perímetro textual y los vectores semióticos con los que se construye en una obra dada, tampoco podemos obviar la capacidad que tiene la imaginación lectora de superar o ampliar ese perímetro.

«Esto fue el mismo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella Cortes», reza la penúltima frase de *La vida de Lazarillo de Tormes*⁸. ¿Hemos de entender, entonces, que Carlos V (Carlos I, en el cómputo español) es un personaje más de la novela? La identidad es inequívoca, a pesar de que se omita el nombre, pero el emperador interviene allí de manera puntual y circunstancial. O, mejor dicho, el emperador *no interviene* en absoluto, como no sea para convocar una cumbre política que tan sólo sirve para ubicar en la cronología real los hechos que hasta allí se nos han relatado (y aun esto, como sabe cualquier filólogo, de manera imprecisa, al haber celebrado Carlos V varias Cortes en Toledo). Habida cuenta que Carlos V no asume ninguna función en el *Lazarillo*, nada diferencia «nuestro victorioso Emperador» de otros referentes extradiegéticos allí presentes, como «Toledo», si no es su carácter humano. El victorioso emperador cumpliría a duras penas la condición de agencia propuesta por Uri Margolin (enunciada fugazmente en el párrafo anterior):

6. Henriette HEIDBRINK: «Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of Research», en Jens Eder / Fotis Jannidis / Ralf Schneider (eds.): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media* (= *Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie*; 3), Berlin / New York: De Gruyter, 2010, pp. 67-110, aquí 76-77 y 87; paráfrasis nuestras.

7. HEIDBRINK: «Fictional Characters», p. 96.

8. Citamos por una de las ediciones de Francisco Rico (Madrid: Real Academia Española, 2011, p. 80).

acaso no todo ser humano mencionado en una obra literaria deba considerarse personaje.

De lo que no hay duda es de que no todo personaje es necesariamente humano, como sabe cualquiera a poco que haya leído a La Fontaine, a Lewis Carroll o a Herbert G. Wells. Los animales, objetos y alienígenas imaginados por estos autores son personajes en la medida en que realizan acciones y se nos presentan como sujetos conscientes. A diferencia de los accidentes geográficos, muebles, plantas, prendas de vestir y otros objetos inanimados que pueblan los mundos ficcionales —explica Jens Eder, siguiendo a Margolin—, los personajes poseen

una vida interior intencional (en relación con un objeto); esto es: tienen percepciones, pensamientos, motivos o emociones. Esta vida interior puede ser rudimentaria (el monstruo de las galletas, por ejemplo, no está dotado de una psique particularmente refinada), pero debe existir de un modo u otro. Cuando un personaje presenta movimiento físico solemos asumir que es debido a cierto proceso interno⁹.

Existen ejemplos liminares, sin embargo, sobre los que se podría discutir largo y tendido. ¿Puede suponerse vida interior al parásito de «El almohadón de plumas» de Horacio Quiroga? ¿Hasta qué punto y por qué motivos son personajes los objetos de la *it-fiction*¹⁰?

¿Es Carlos V un personaje del clásico ensayo *La España imperial*, de John H. Elliott? Su papel allí, a diferencia del *Lazarillo*, es muy principal, y parece satisfacer las definiciones mencionadas. Es infrecuente, no obstante, la aplicación del término «personaje» a los seres reales que figuran en textos factuales (como no sea en la acepción de «persona distinguida», que sí cumple Carlos V tanto dentro como fuera de los textos). Por un lado, cabe discutir hasta qué punto los textos historiográficos responden a macrosecuencias narrativas dentro de una tipología textual como la de Jean-Michel Adam, o si más bien han de considerarse fundamentalmente expositivos. Por otro lado, aunque en castellano no suela hacerse explícito y a menudo se pierda en la traducción de términos extranjeros como *character* o *Figur*, muchas de las definiciones aludidas se han propuesto específicamente o fundamentalmente a partir de objetos culturales de ficción.

Los seres de carne y hueso pueden intervenir en textos ficticios, pero se distinguen de los seres literarios en un detalle fundamental: de los segundos sabemos lo que nos dicen los textos en los que intervienen, o lo que de ellos podemos inferir; de los primeros sabemos, además, lo que podemos documentar por

9. Jens EDER: «Understanding Characters», en *Projections*, vol. IV, nº 1, 2010, pp. 16-40, aquí 17.

10. Ana PEÑAS RUIZ ha consagrado a la *it-fiction* varias publicaciones, entre ellas «La circulación de formas y técnicas narrativas (sobre *It-fiction* y cuento de objeto)», en Laura Silvestri / Loretta Frattale / Matteo Lefèvre (eds.): *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Roma: Bagatto Libri, 2012, vol. v, pp. 497-508.

medios empíricos. En comparación, los personajes de ficción están «ontológicamente incompletos»¹¹. De modo que cuando Carlos V interviene en comedias de Lope de Vega, su relación con el texto es sustancialmente distinta de la que Celestina o Lázaro de Tormes establecen con las obras a las que dan título.

Centraremos nuestras consideraciones en los personajes de narraciones literarias porque el dilema se plantea de manera muy distinta y todavía más compleja en las artes plásticas y escénicas¹²; José Antonio Pérez Bowie aborda al final de este volumen muchas de las particularidades de la representación de personas reales en objetos audiovisuales documentales o ficticios. El teórico francés Vincent Jouve se ha interesado por la peculiaridad del personaje literario, sobre todo novelesco. En *L'Effet-personnage* aborda esa cualidad ontológicamente inacabada a la que hacemos alusión, y explica cómo el lector debe completar la información sobre el personaje que aporta el texto con conocimientos extratextuales (o intertextuales, en el caso de personajes procedentes de una ficción anterior). La representación del personaje, lo que Jouve llama «*l'image-personnage*», es por tanto una mezcla de determinación textual y de creatividad lectora¹³.

QUIÉN ES UN PERSONAJE

Como explica José Valles Calatrava, desde Aristóteles el personaje de ficción ha sido considerado como un agente del relato definido por su dimensión funcional y su dimensión caracteriológica¹⁴. Aparte del nombre y de las referencias intratextuales (deícticos, anáforas, pronombres, flexión verbal...), el personaje es identificado por «descriptores perifrásticos cuya función es inscribir al personaje en el sistema actancial, precisando su relación con los demás [...], su situación en la historia narrada [...], las características que lo definen»¹⁵. Esos rasgos que lo

-
11. Jens EDER / Fotis JANNIDIS / Ralf SCHNEIDER: «Characters in Fictional Worlds. An Introduction», en *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media (= Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie; 3)*, Berlin / New York: De Gruyter, 2010, pp. 3-64, aquí 11-13).
 12. Dietrich VON OERTZEN ha cuestionado la noción de *papel* teatral a partir de ejemplos complejos como el personaje en el *action theater*, los testigos anónimos que Peter Handke identifica con números en el *dramatis personæ* de una de sus piezas o el Hamlet que ha dejado de ser Hamlet en *Die Hamletmaschine* de Heiner Müller (1977), y que puede ser interpretado por distintos actores en una misma representación («Jago gibt es nicht. Über die Veränderung des Rollenbegriffs im Theater. Eine Rede aus der Sicht des Praktikers», *LiTheS. Literatur- und Theatersoziologie*, n° 11, octubre de 2014, pp. 7-13).
 13. Vincent JOUVE: *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris: Presses Universitaires de France, 2001, p. 50.
 14. José R. VALLES CALATRAVA: *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid: Iberoamericana, 2008, p. 160.
 15. Milagros EZQUERRO: «Les connexions du système PERSE», en *Le Personnage en question*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, pp. 103-109, aquí 107.

singularizan pueden ser detalles físicos, o un idiolecto que ningún otro personaje de la fábula utiliza, o el recuerdo incorporado de experiencias transcendentales, o un prisma perceptivo característico, o determinados hábitos, o un set de motivaciones fundamentales, o una forma particular de interactuar con los demás personajes...¹⁶ En definitiva, la serie abierta de atributos que Brian Richardson ha denominado «estándar mínimo de consistencia»¹⁷.

Estas modalidades que adopta la individualización —la onomástica, las estrategias de cohesión textual, los atributos— no son acumulativas: la identidad de un personaje puede definirse sólo mediante su nombre, o bien singularizarse en el relato exclusivamente a través de un conjunto de rasgos, que no tienen por qué ser numerosos. Convendría distinguir, además, entre la singularización dentro de un texto (es decir, la identificación de un personaje en relación con los demás) y su identidad. Textos hay en los que entidades personales de nombre distinto terminan resultando desdoblamiento de los mismos individuos¹⁸. Y viceversa: en ocasiones se ha sugerido que lo que parecía ser un personaje presente en varios textos son en realidad dos personajes homónimos, incluso cuando los textos proceden de un mismo autor. Así lo ha señalado Richardson amparándose en las varias señoras Dalloway de Virginia Woolf y en los varios Charlie Marlow de Joseph Conrad¹⁹; más claro es el caso de los diversos e incompatibles Gaspar Winckler que pululan en las obras de Georges Perec²⁰, o el de los incontables Bobby Watson de *La Chantatrice chauve* de Ionesco²¹. Esto implica, por consiguiente, que no toda onomástica metatextual²² ha de ser forzosamente signo de fenómenos transdiegéticos. Lo contrario también es cierto: puede haber migra-

16. Angélica TORNERO: *El personaje literario: historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*, México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2011; PEARSON: «Additionality and Cohesion», p. 115.
17. Brian RICHARDSON: «Transtextual Characters», en Jens Eder / Fotis Jannidis / Ralf Schneider (eds.): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media* (= *Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie*; 3), Berlin / New York: De Gruyter, 2010, pp. 527-541, aquí 535-537, donde también se señala la curiosa amnesia de los personajes seriales, a los que volveremos brevemente más abajo. Otras consideraciones sobre la identificación de personajes de ficción en EDER / JANNIDIS / SCHNEIDER: «Characters in Fictional Worlds. An Introduction», pp. 3-64.
18. Es un escenario definitorio de la literatura de doble, sobre la que puede leerse en castellano Rebeca MARTÍN LÓPEZ: *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2007. Un caso especialmente enrevesado se estudia en Álvaro CEBALLOS VIRO: «La doble historia de *El convidado de papel*», en *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, n° 146, julio-diciembre de 2011, pp. 595-622.
19. RICHARDSON: «Transtextual Characters», p. 528.
20. SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges*, p. 363.
21. HAMON: «Pour un statut sémiologique», p. 174.
22. Bernard MAGNÉ: «Le puzzle du nom», en *Le Personnage en question*, pp. 65-73, aquí 70-71. Sobre los nombres de los personajes véase también las páginas 75-99 del mismo volumen.

ción diegética sin conservación de identidad onomástica; es decir, que no tiene por qué haber redundancia onomástica para que la identidad de un personaje se mantenga en una migración transtextual y pueda objetivarse apelando a una serie de atributos particularizantes. En *Terra Nostra*, por ejemplo, Carlos Fuentes nos presenta a un caballero andante medio loco que amenaza molinos de viento, sin que el texto lo identifique como Don Quijote (aunque sí figura este nombre en la tabla inicial de personajes).

Es obvio que un personaje puede recibir varios nombres sin que su identidad padezca ningún trastorno: también en el mundo real los sobrenombres, pseudónimos e hipocorísticos son de uso corriente. En literatura, no obstante, estas variaciones suelen ser significativas. Cervantes gustaba de subrayar con cambios de nombre las transformaciones profundas del carácter de sus personajes, como sabe quien esté familiarizado con *El licenciado Vidriera* o con el propio *Quijote*. En este volumen recogemos varios casos de personajes plurinominales menos fáciles de explicar: la equiparación del diablo cojuelo al Asmodeo bíblico no es sistemática, y, como verá el curioso lector, Augusto Monterroso llegaría a identificar a Gregor Samsa con Gregor Mendel, el padre de la genética. En ambos casos se trata de formas de *transfiguración* previstas por atributos esenciales de estos mismos personajes, de manera parecida a lo que ocurre con el Dr. Jeckyll y Mr. Hyde²³.

La Celestina imaginada por Carlos Fuentes representa un caso contrario: en *Terra Nostra*, Celestina no es un personaje con varios nombres sino que el nombre «Celestina» es compartido por varios personajes, los cuales, no obstante —y a diferencia, por ejemplo, de los Aureliano Buendía de *Cien años de soledad*—, son más que simples homónimos. Como se verá en el estudio de Jérôme François, el nombre del personaje de Rojas identifica aquí una *función* (mágica, mediadora, liberadora) cumplida por varios personajes femeninos a lo largo de la historia.

Estos ejemplos respaldan las conclusiones de Matthieu Letourneux respecto al uso del nombre de personaje como indicio de transficcionalidad: este nombre no es una condición suficiente ni necesaria para reconocer al mismo personaje en distintas ficciones. No es suficiente porque

la mera repetición de un nombre en diferentes obras, si no se insiste en la unidad (*l'ipséité*) de la realidad a la que ese nombre remite, no produce más que un efecto de homonimia (por ejemplo, el Tintín que protagoniza las historias de Hergé y el que aparece en los relatos de René-Marcel de Nizerolles) o, todo lo más, un efecto de cita. Para que haya transficcionalidad es necesario que la reutilización del nombre esté motivada por elementos que insisten en la continuidad ontológica del ser designado²⁴.

23. VALLES CALATRAVA: *Teoría de la narrativa*, p. 170.

24. Matthieu LETOURNEUX: «Le récit de genre comme matrice transfictionnelle», en René Audet / Richard Saint-Gelais (dirs.): *La Fiction, suites et variations*, Quebec / Rennes: Nota bene / Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 71-89, aquí 75.

Y, como demuestra el caballero andante de *Terra Nostra*, no es necesaria a la transficcionalidad la recurrencia del nombre ya que «es posible retomar un personaje sin nombrarlo explícitamente (con el mismo u otro nombre), sino identificándolo mediante ciertos rasgos determinantes».

Desde el momento en que es arrojado a peripecias transdiegéticas, el personaje funciona (en parte) como un entramado semiótico cuyos nodos pueden activarse o permanecer latentes. En ausencia de un nombre que lo identifique con claridad, habrá que preguntarse en cada caso, como nos recuerda Lieve Behiels en este mismo volumen, cuántos y cuáles de sus atributos son necesarios para conformar el personaje, cuál es —por así decir— el mínimo común múltiplo de todos los constructos textuales que también son *él*. Richardson argumenta que las simplificaciones crasas de un personaje, frecuentes en adaptaciones como el musical *Man of La Mancha* o las películas animadas de clásicos literarios, deberían considerarse como personajes diferentes, pero ¿no nos hallamos aquí, más bien, ante un fenómeno de transmedialidad contra el que no están vacunadas las personas de carne y hueso? En otras ocasiones la identidad del personaje transdiegético será ambigua, incierta: la construcción deliberadamente imprecisa de un personaje ha de verse como una forma no excluyente de ampliar los itinerarios de lectura y, en definitiva, los sentidos posibles del texto.

LA NOCIÓN DE PERSONAJE TRANSFICCIONAL

Thomas Pavel ha establecido una distinción entre los personajes «nativos» y los «inmigrantes»: un personaje es nativo de una ficción a condición de no tener correlato empírico y de aparecer por primera vez en ella. Devendría personaje «inmigrante» si interviniera en ficciones posteriores, máxime en las creadas por otro autor²⁵. Un personaje de ficción es construido por lo que le ocurre en la diégesis primera, pero una vez que ésta se cierra su identidad se torna independiente de la diégesis (con la excepción de los personajes míticos, como enseguida veremos).

El proceso que permite alargar la vida de personajes ficticios y enviarlos por rumbos imprevistos ha sido teorizado por Richard Saint-Gelais como una modalidad de algo más amplio que él ha denominado «transficcionalidad». Este concepto designa el fenómeno por el cual al menos dos textos cooperan en la creación de una misma ficción, ya sea gracias a la reutilización de personajes, mediante la prolongación de una trama previa o porque comparten un mismo universo ficcional²⁶. Después de dirigir un volumen colectivo sobre los límites de esta práctica, *La Fiction, suites et variations*²⁷, el teórico canadiense dedicó al tema

25. Thomas PAVEL: *Fictional Worlds*, Cambridge (Mas.): Harvard University Press, 1986, p. 29.

26. SAINT-GELAIS: *Fictions tranfuges*, p. 7.

27. René AUDET / Richard SAINT-GELAIS (dirs.): *La Fiction, suites et variations*, Quebec / Rennes: Nota bene / Presses Universitaires de Rennes, 2007.

una monografía titulada *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux* (2011). Allí proporciona una tipología de las distintas modalidades transficcionales: las expansiones (preuelas, continuaciones, interpolaciones), las versiones, los cruces y las capturas son algunas de las grandes categorías que propician la reubicación de personajes ficcionales. De hecho, Saint-Gelais explica que, si bien cualquier dato diegético de una ficción es susceptible de pasar a otra ficción, el personaje es sin duda el dato diegético más móvil, ya que aparece como el emblema de la ficción de la que se extrae²⁸.

Saint-Gelais considera que la transficcionalidad abarca también la transferencia de datos diegéticos entre distintos textos de un mismo autor. Audet y Ryan, por su parte, prefieren restringir el concepto a los casos de transferencias entre textos alógrafos, para distinguir la transficcionalidad de la intratextualidad²⁹. Aranda también ha demostrado que si la transficcionalidad y el «personaje recurrente» —del tipo que encontramos, por ejemplo, en la *Comedia humana* de Balzac o en la serie *Torquemada* de Pérez Galdós³⁰— comparten a veces procedimientos similares, se trata de prácticas bien distintas³¹. En el presente volumen nos interesaremos tan sólo por casos transficcionales alógrafos.

Conviene también diferenciar el fenómeno transficcional del fenómeno intertextual (en términos de Kristéva) o hipertextual (en términos de Genette). Como explica Saint-Gelais, la transficcionalidad

debe distinguirse de la intertextualidad, de la que constituye un caso particular que opera conforme a una economía y unos mecanismos propios. La intertextualidad reposa sobre relaciones de texto a texto, ya sea a través de la cita, la alusión, la parodia y el pastiche. La transficcionalidad, en cambio, supone la puesta en relación de dos o más textos a partir de una comunidad ficcional³².

Palimpsestes de Gérard Genette es, a juicio de Saint-Gelais, el libro teórico que más se acerca a la cuestión. Sin embargo, el francés privilegiaría las modalidades de relaciones entre textos por encima del estatuto de las entidades ficticias implicadas³³. En *Fictions transfuges*, Saint-Gelais desarrolla su argumentación: los

28. SAINT-GELAIS: *Fictions tranfuges*, p. 22.

29. René AUDET: «Poursuivre, reprendre. Enjeux narratifs de la transfictionnalité», en Audet / Saint-Gelais (dirs.): *La Fiction, suites et variations*, pp. 327-347; en el mismo volumen, Marie-Laure RYAN: «La transfictionnalité dans les médias», pp. 131-153, aquí 135.

30. Ricardo GULLÓN: *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Madrid: Taurus, 1979.

31. Daniel ARANDA: «Personnage récurrent et transfictionnalité», en René Audet / Richard Saint-Gelais (dirs.): *La Fiction, suites et variations*, Québec-Rennes: Nota bene-Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 251-273.

32. Richard SAINT-GELAIS: «La fiction à travers l'intertexte. Pour une théorie de la transfictionnalité», en *Colloque en ligne «Frontière de la fiction»*, *Fabula*, s. p., <<https://www.fabula.org/colloques/frontieres/224.php>> (consultado el 24 de enero de 2017).

33. SAINT-GELAIS: «La fiction à travers l'intertexte», s. p.

pastiches y las parodias son hipertextos no transficcionales, al mismo tiempo que muchas creaciones transficcionales evitan reconocer un hipertexto concreto:

[L]a hipertextualidad es una relación de imitación y de transformación entre textos; la transficcionalidad es una relación de migración de datos diegéticos (de la que casi inevitablemente derivan modificaciones). Se entiende que esta relación reposa en determinadas relaciones entre los textos. Pero esas relaciones inter o hipertextuales suelen estar ocultadas en la medida en que el espacio dentro del cual circulan los personajes y otros elementos diegéticos se presenta como independiente de cada una de sus manifestaciones discursivas: la referencia común a un mismo marco —los «mundos» de Robinson Crusoe, de Emma Bovary o de Sherlock Holmes— *eclipsa* la relación entre textos sobre la que se sustenta³⁴.

En sus segundas vidas transficcionales el personaje es susceptible de cambio. Como explica Milagros Ezquerro, el personaje «es un sistema que el texto va construyendo progresivamente, pero que, al mismo tiempo, es una entidad global», autónoma de su trama original, una entidad que el lector percibe de forma holística «seleccion[ando] los rasgos que a él le interesan, olvidando los otros, e incluso añadiendo de su cosecha alguno que otro»³⁵, todo lo cual se manifiesta de manera privilegiada en las transficciones.

Ese proceso inconsciente de selección y «rellenado» del personaje, inherente a la lectura individual y tan difícil de reconstruir, se vuelve visible, en cambio, en la representación escénica o iconográfica, para la cual han de hacerse explícitas innumerables características que el texto contiene sólo de forma implícita. Por ello, estas representaciones constituyen una fuente fascinante de datos sobre el funcionamiento semiótico de los personajes literarios, tanto en la lectura individual como en la práctica transficcional. Consideremos un ejemplo conocido: pocos meses después de la publicación de la primera parte del *Quijote*, en el intermedio de una corrida de toros con la que se celebraba el nacimiento de quien habría de ser Felipe IV, hizo reír al público un personaje que simulaba ser el héroe de aquella novela: «un Don Quijote que iba en primer término como aventurero, solo y sin compañía, con un sombrero grande en la cabeza y una capa de bayeta [...]. Llevaba unos anteojos para mayor autoridad y bien puestos, y la barba levantada»³⁶. El detalle de los anteojos no procede del libro, pero es perfectamente lógico en una época en la que quienes más sentían la necesidad de estos accesorios ópticos eran los lectores inveterados y llegados a cierta edad, de modo

34. SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges*, pp. 10-11.

35. Milagros EZQUERRO: «La paradoja del personaje», en Marina Mayoral (ed.): *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 1990, pp. 13-18, aquí 15 y 17.

36. Testimonio del cronista Pinheiro da Veiga citado por Jean CANAVAGGIO: *Cervantes. En busca del perfil perdido*, Madrid: Espasa-Calpe, 1992 [1986], p. 248.

y manera que las gafas remitían icónicamente a la lectura³⁷. A pesar de que las gafas de don Quijote no estén en el original de Cervantes, el original de Cervantes admite que estén en la imaginación del lector. La barba, en cambio, sí se menciona en el texto, pero no es percibida por varios de los primeros ilustradores de la novela, quienes en ocasiones presentan a un hidalgo barbilampiño o le ponen cuello de escarola y bigote de guías rizadas³⁸.

Don Quijote lleva barba, que es por donde le agarra un cuadrillero de la Santa Hermandad en la famosa venta que aquél imaginaba ser castillo. También la lleva Sancho, por cierto, y bien espesa, característica que los primeros ilustradores suelen conservar, pero que empieza a pasarse por alto en la iconografía a partir del siglo XIX. Recuérdese aquel arrobado discurso que don Quijote improvisa sobre los premios y consideraciones de que les harán mercedores sus futuras hazañas, en el que llega a asegurar, como si ya hubiera ocurrido, que a Sancho lo casarán con la hija de algún duque «muy principal»; pero —le advierte— «será menester que te rapas las barbas a menudo, que, según las tienes de espesas, aborascadas y mal puestas, si no te las rapas a navaja cada dos días por lo menos, a tiro de escopeta se echará de ver lo que eres»³⁹.

Esta concepción inestable o proteica del personaje literario se confirma cuando la sometemos a la prueba de la transfuncionalidad. Al igual que las ilustraciones, el texto transfuncionalizante puede añadir en los personajes rasgos ausentes de la ficción primigenia, convirtiéndolos incluso en emblemas de su identidad: es el caso de la gorra de cazador y del «*elementary, my dear Watson*» de Sherlock Holmes, que en vano se rastrearán en los textos de Conan Doyle⁴⁰. Aunque el personaje se vaya caracterizando por acumulación en la obra primigenia —o, complicando ya un poco las cosas, en el centro canónico de un sistema transfuncional⁴¹—, sus rasgos pueden obviarse o reinterpretarse sustancialmente en los hipertextos en los que intervenga, desdibujándose hasta el punto de que no quede más remedio que decir lo de la rosa de Umberto Eco: *nomina nuda*

37. Y aun a la enajenación debida a la lectura, como ha explicado Alberto MANGUEL: *Una historia de la lectura*, Madrid: Alianza, 2001 [1996], pp. 401-421.
38. Véanse en especial las portadas de *Les Advantures du fameux Chevalier Dom Quixot de la Manche et de Sancho Pansa, son escuyer* (Paris: Jacques Lagniet, 1650-1652) y *Don Quixote de le Mancha. Wunderliche Geschichte* (Frankfurt: Thomas Matthias Götzen, 1669), así como la página 22 de *The Much-Esteemed History of the Ever-Famous Knight Don Quixote de la Mancha* (London: N. Boddington, 1699). Todas pueden consultarse en el Banco de Imágenes del Quijote (1605-1915), <<http://qbi2005.windows.cervantesvirtual.com/>>.
39. Citamos por una de las ediciones de Francisco Rico (*Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Real Academia Española, 2015, p. 256). La iconografía quijotesca ha sido analizada laboriosamente por José Manuel Lucía Mejías; véase en particular *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*, Madrid: Calambur, 2006.
40. PEARSON: «Additionality and Cohesion», pp. 114-115.
41. SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges*, pp. 383 y ss.

tenemus. Pero incluso este nombre, como ya hemos visto, es asidero insuficiente para estas evanescentes criaturas semióticas.

Una particularidad sobresaliente del personaje transficcional es que, si bien comienza perteneciendo al campo de referencia interno de una obra, cuando interviene en obras posteriores lo hace desde el campo de referencia *externo*, del mismo modo que los nombres «Carlos V», «Toledo» y «Universidad de Buenos Aires», cuando figuran en una obra de ficción, remiten a entidades documentables que preceden al propio texto, y por lo tanto son excedentarias en relación a él⁴². Ello puede contribuir a potenciar la ilusión referencial que suscitan estos personajes, habida cuenta que el campo de referencia externo por defecto de cualquier obra literaria es el mundo empírico⁴³. Esta ilusión es difícil de ponderar, pero creemos evidente que si Sherlock Holmes o Julieta Capuleto vivieran sólo en una vieja y única edición polvorienta, no recibirían cartas de lectores de todo el mundo⁴⁴.

La transficcionalidad ofrece así al personaje cierta «independencia ontológica»⁴⁵. La ilusión referencial a la que acabamos de referirnos ha sido abordada por Vincent Jouve en su estudio del personaje como una de las tres modalidades fundamentales de recepción de los personajes que todo relato propicia. La primera modalidad sería el «efecto personal» (*effet-personnel*) que considera el texto como una construcción y por consiguiente entiende el personaje ante todo como un peón narrativo—el lector prevé su evolución en la trama—o hermenéutico—el lector lee el personaje como el soporte de un proyecto semántico—. Por otra parte está el «efecto persona» (*effet-personne*), en el caso de lecturas que tienden a considerar los personajes como si fueran seres reales: es esta la lectura que se rinde a la ilusión referencial. El último tipo de recepción del personaje es el «efecto pretexto» (*effet-prétexte*), en la cual el lector encuentra en el personaje la posibilidad de satisfacer sus sueños y pulsiones inconscientes: a través del personaje, el lector proyecta su

42. Sobre los campos de referencia de las obras literarias véase Benjamin HARSHAV: «Fictionality and Fields of Reference», en *Poetics Today*, vol. 5, nº 2, 1984, pp. 227-251.
43. Marie-Laure RYAN: «Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure», en *Poetics*, vol. 9, nº 4, 1980, pp. 403-422, y en particular 406, donde se enuncia la tesis: «reconstruimos el mundo de una ficción y de una historia contrafactual aproximándolo lo más posible a la realidad que conocemos. Esto implica que proyectaremos sobre el mundo textual todo lo que sabemos acerca del mundo real, haciendo sólo los ajustes que no podemos evitar hacer». Comentan y confirman esta tesis EDER / JANNIDIS / SCHNEIDER: «Characters in Fictional Worlds. An Introduction», pp. 34-35.
44. Richard Lancelyn GREEN: *Letters to Sherlock Holmes*, Middlesex / New York: Penguin Books, 1985; el archivo del Juliet Club de Verona custodia miles de cartas a Julieta.
45. Isabelle DAUNAIS: «Condition du personnage transfictionnel», en René Audet / Richard Saint-Gelais (dirs.): *La Fiction, suites et variations*, Quebec / Rennes: Nota bene / Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 349-361, aquí 356.

pulsión voyeurista, su deseo de dominación, etc.⁴⁶ La narrativa, según Jouve, siempre potencia estos tres tipos de construcción de sus personajes, aunque en distintos grados. Como hemos postulado, la ilusión referencial del «efecto persona» puede salir reforzada en los casos de índole transficcional, pero lo mismo cabría pensar del «efecto personal» de Jouve: reconocer el carácter transficcional de un personaje en una ficción dada puede incitar a que el lector lea este personaje —y la ficción que lo engloba— como un juego metanarrativo dentro de una tradición literaria.

Al mismo tiempo, los personajes transficcionales son formas de repetición interdiscursiva⁴⁷. La repetición, ya sea de sintagmas, de ideogramas o de estructuras narrativas, construye estereotipos, por lo que puede decirse que los personajes literarios pierden individualidad y se estereotipan en la medida en que migran a otras ficciones. El personaje transficcional pierde en individualidad lo que gana en clase, en representatividad⁴⁸.

Según Letourneux, la transficcionalidad requiere este proceso de estereotipificación, al igual que el estereotipado relato de género, como la novela del oeste o el género policial, necesita de la transficcionalidad: «el personaje [transficcional] se define a partir de cierta cantidad de atributos identificables, de auténticos clichés»; «cultivar un género es retomar cierto número de convenciones que determinan dicho género»⁴⁹. El investigador francés explica asimismo que, a fuerza de estereotiparse, el personaje transficcional puede terminar convirtiéndose en un marcador de géneros populares: es el caso del rey Arturo, cuya intervención predispondrá el texto a la aventura y a la magia, o del Zorro, asociado inevitablemente a las convenciones de las series en las que ha participado este justiciero durante el siglo XX.

Los personajes transficcionales presentarían, por consiguiente, una singular paradoja: por ser externos al hipertexto se acercan a los seres reales; por ser estereotipados resultan más abstractos todavía que los personajes encerrados en una única ficción.

TIPOS DE PERSONAJE Y POTENCIAL TRANSFICCIONAL

Cuando se ha querido establecer una tipología de personajes se han mezclado con frecuencia categorías bien disímiles. No es raro que se confunda la *clasificación* de tipos de personajes con la *calificación* conforme a etiquetas que

46. JOUVE: *L'Effet-personnage*, pp. 79-81.

47. Jean-Louis DUFAYS: *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Bruxelles: P.I.E. Peter Lang, 2010 [1994], p. 62.

48. Sobre la tipificación de personajes y el significado histórico de «estereotipo» puede leerse con provecho Ruth AMOSSY: «Types ou stéréotypes? Les “Physiologies” et la littérature industrielle», en *Romantisme*, nº 64, 1989, pp. 113-123.

49. LETOURNEUX: «Le récit de genre...», p. 76.

identifican tipos humanos, unos con más abolengo literario que otros: la *femme fatale*, el héroe decadente, el pícaro, el *flâneur*, etc. Estos no son tipos de personajes, sino categorías ideales operativas en las sociedades humanas, que por lo tanto pueden ser objeto de representación tanto en textos literarios como no literarios. Por fortuna, los científicos locos que realizan peligrosos experimentos en el sótano de sus casas abundan más en los universos de ficción que en el mundo real, pero esto responde menos a las lógicas del personaje que a las lógicas de la ficción (que en ciertos géneros enfatiza las situaciones excepcionales, como las catástrofes, las muertes violentas o las pasiones tempestuosas). Es bien conocida en narratología la oposición de Forster entre personajes «planos» (o «chatos», *flat*) y «redondos» (*round*), que en realidad identifica una decisión estilística atinente a su caracterización⁵⁰. Reflexión parecida podría hacerse sobre otras etiquetas, menos populares y productivas, como la de personajes «expresionistas», «agónicos», etc. No debería ser necesario aclarar que los personajes tampoco son equiparables a las funciones narrativas que desempeñan (como el personaje *ficelle* de Henry James⁵¹), ni a los actantes, ni a las distintas modalidades de focalización. Las oposiciones entre funciones, estilos y tipos humanos existen y tienen gran importancia para el análisis textual, pero la categoría «personaje» no puede sin más subsumirse en ellas: si esta última tiene alguna pertinencia para la comprensión de un texto literario, debe entenderse en un sistema que le sea propio y que atienda tanto a su construcción textual como al modo en que se relaciona con el mundo real.

Querríamos ensayar aquí una taxonomía muy elemental que dé cuenta de esas oposiciones, sin duda más básicas y menos sutiles que las de quienes han contribuido al análisis estructural del relato de ficción. Nos parece, no obstante, que esta tipología puede tener un valor propedéutico y confirmar que no todas las especies de personajes se conducen del mismo modo en los desplazamientos transfuncionales.

50. Edward M. FORSTER: *Aspects of the Novel*, New York: Harcourt, Brace & Company, 1927, pp. 103-118.

51. Véase sobre esto en particular y sobre los tipos de personaje en general la informada síntesis de Darío VILLANUEVA: «La recuperación del personaje», en Marina Mayoral (ed.): *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 1990, pp. 19-34. Un resumen solvente de las nomenclaturas que han producido sucesivas tipologías funcionales puede leerse en VALLES CALATRAVA: *Teoría de la narrativa*, pp. 161-166. Otras clasificaciones en HEIDBRINK: «Fictional Characters», pp. 89-90 y en Frank BAIZ QUEVEDO (ed.): *El personaje y el texto en el cine y la literatura*, Caracas: Comala, 2004, p. 90; este último volumen pasa revista a otras clasificaciones dicotómicas de personajes, siempre sugerentes, y se nos recuerda una distinción fundamental específica del modo dramático: el personaje representado con máscara frente al personaje que adopta el físico del actor que lo encarna. Como ejemplo vitando de tipología intuitiva puede citarse Rafael AZUAR CARMEN: *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Alicante: Instituto de Estudios «Juan Gil-Albert», 1987.

		VINCULACIÓN CON COLECTIVOS HUMANOS REALES					
		INCIERTA			IMPLÍCITA		
NÚMERO DEL PERSONAJE	INDIVIDUAL	VINCULACIÓN CRONOTÓPICA	-	<i>identidad nominal</i>	<i>función recurrente</i>	<i>correlato empírico</i>	tipo moral (emble-mático)
			mito	X	X	?	
			actores anónimos		X		
			personajes anónimos				
			personaje singular	X			tipo social
	+	personaje histórico	X		X		
PLURAL	coro (personaje colectivo)						

1. Personajes colectivos

En atención al número se distinguirá con facilidad a los personajes colectivos de los personajes individualizados. Aquéllos intervienen en grupo, como el coro de la tragedia griega y del teatro de *agit-prop*⁵², como los vogons de *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* o los marineros españoles que combaten contra el almirante Nelson en el primer Episodio Nacional de Galdós. Las dimensiones del personaje colectivo son vagas; un personaje individualizado puede surgir de él por geminación, como el grumete Gabriel en la novela galdosiana, o, por el contrario, regresar a la colectividad para diluirse en ella. La cuestión de la representatividad no parece tan pertinente tratándose de esta categoría: puede considerarse que un grupo de personajes, en caso de ser descrito explícitamente como homogéneo, remite implícitamente a un colectivo humano o a una cualidad abstracta (no es difícil, por ejemplo, percibir detrás de los vogons una representación kafkiana del ordenancismo), pero nuestros hábitos lingüísticos nos

52. Benoît DENIS: *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris: Éditions du Seuil, 2000, p. 80.

impelen a entender que el *tipo* es siempre un ente personal singular. Como en el mundo real, los personajes plurales pueden reunirse en agrupaciones políticas, sociales, militares o deportivas identificadas mediante una denominación, aunque esta puede ser también estrictamente ficcional, como «los irregulares de Baker Street» en las novelas de Sherlock Holmes o el Ministerio del Amor en 1984.

2. Personajes individualizados

2.1. El personaje histórico

Los personajes individualizados pueden identificarse mediante uno o varios apelativos, desempeñar sistemáticamente las mismas funciones en la trama y tener (o no tener) un correlato empírico, como lo tenía, por ejemplo, Fray Servando Teresa de Mier, personaje documentable al que Reinaldo Arenas hace vivir las aventuras más disparatadas en *El mundo alucinante*. La de «personaje histórico» es una etiqueta sintética reservada a los seres humanos que, como Fray Servando, tienen o han tenido existencia positiva pero intervienen en tramas ficcionales. Los significantes del individuo se desvinculan de su referente factual y se abren a formas de significación traslaticias: el emperador Carlos V puede representar, por antonomasia, un sátrapa; por metonimia, la leyenda negra; metafóricamente, el peso del poder, etc. No es raro que en esa migración diégetica el personaje histórico resulte ficcionalizado y adquiera carácter legendario, como les sucedió a muchos de los héroes de las canciones de gesta. Esta categoría incluiría a los narradores de lo que se ha dado en llamar «autoficción», género en el que un personaje adopta la identidad del autor y la función de relator. La diferencia entre el «Javier Cercas» que asume la narración en *Soldados de Salamina* y su homónimo de *El vientre de la ballena* (el petulante autor de un artículo sobre Baroja que participa en la tertulia del bar Oxford) es, ante todo, una diferencia de posición en relación con la diégesis.

2.2. El personaje singular

Por defecto, podríamos llamar «personaje singular» a aquel que es identificado nominalmente y además está estrechamente asociado a la obra de un autor. Cuando participa en procesos transficcionales manifiesta una gran flexibilidad funcional (a diferencia de los mitos literarios, los cuales, como veremos, conservan siempre ciertos rasgos funcionales o actanciales). Don Quijote está condenado a ser vencido en toda narración, y a aceptar la derrota con dignidad; el bachiller Sansón Carrasco, en cambio, asume en las continuaciones alógrafas de Andrés Trapiello funciones y posiciones muy distintas y mucho más principales de las que desempeñaba en la novela cervantina. El primero es un mito literario; el segundo, lo que aquí llamamos un «personaje singular».

Una subespecie del personaje singular es el «personaje-persona» de Roland Barthes, que está dotado de «consistencia psicológica»⁵³ y cuyo complejo itinerario vital lo incapacita en principio para representar a nadie más que a sí mismo. Pero, como decía Julio Caro Baroja, «cuando un carácter es muy contradictorio, con frecuencia no se suele saber qué hacer con él o se dibuja mal»⁵⁴. Reubicar personajes singulares, «hacer algo» con ellos, implica muchas veces alejarlos del espacio y la época de sus ficciones primigenias. Es frecuente que se produzca así una abstracción o reducción semiótica de los atributos del personaje que desencadene un proceso de mitificación.

No es cierto, pese a todo, que el personaje singular siempre se dibuje mal. En ciclos y continuaciones, sobre todo si proceden del mismo autor o taller, los personajes pueden mantener sus rasgos o incluso ganar en complejidad. Shane Denson y Ruth Mayer, ambos especialistas en cultura audiovisual, distinguen entre personajes seriales (*serielle Figuren*) y caracteres de serie (*Seriencharaktere*) en función de su continuidad psicológica: a diferencia de los primeros, cuya historia y personalidad permanece inalterable por mucho que se mude de episodio o de ficción, los segundos continuarían desarrollándose, aprendiendo de su pasado y ganando en matices indefinidamente. El «carácter de serie» vendría a ser, por consiguiente, el «personaje-persona» a escala serial (o transficcional)⁵⁵.

2.3. El personaje anónimo

Los personajes anónimos son abundantísimos en esa turbamulta de figurantes textuales que conocemos como «personajes secundarios»⁵⁶: el escudero del *Lazarillo*, el vizcaíno del *Quijote*, el juez de *La Celestina* o la mayoría de interlocutores de los *Sueños* de Quevedo. Apenas se hallan identificados por una profesión, un gentilicio, un rasgo sobresaliente o incluso un pronombre, como sucede en el apabullante *incipit* de aquel relato de Monterroso: «Menos rara, aunque sin duda más ejemplar —dijo entonces *el otro*—, es la historia de Mr. Percy Taylor, cazador de cabezas en la selva amazónica»⁵⁷. Como le ocurre a este *otro*, la mayor parte de las veces el personaje anónimo desaparece en la diégesis sin dejar rastro. Cualquier ficción de medianas dimensiones hará intervenir a varios de estos comparsas, cuya acción puede ser, no obstante, decisiva para la trama: piénsese, por ejemplo, en el

53. Véase «Introduction à l'analyse structurale des récits», en *Communications*, nº 8, 1966, pp. 1-27, aquí 16.

54. Julio CARO BAROJA: *De los arquetipos y leyendas*, Madrid: Istmo, 1991, p. 41.

55. Shane DENSON / Ruth MAYER: «Grenzgänger. Serielle Figuren in Medienwechsel», en Frank Kelleter (ed.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript Verlag, 2012, pp. 185-203, aquí 187.

56. Y «terciarios»; véase VALLES CALATRAVA: *Teoría de la narrativa*, p. 165.

57. Augusto MONTERROSO: *Obras completas (y otros cuentos)*, Barcelona: Anagrama, 1998, p. 9, énfasis nuestro.

mendigo alienado que, incitado al crimen, pone en marcha *Los enamoramientos*, de Javier Marías. Pero aun esto es un trato esperable dentro de la gestión de la información de un narrador homodiegético. Lo que llama verdaderamente la atención es que se focalice un personaje sin darle un nombre. En esta rara situación se encuentran muchos de los personajes de relatos objetivistas, como los de Jesús Fernández Santos: el chico, el tío, la rubia, el canónigo...; más recientemente encontramos novelas con tintes existencialistas y altas dosis de dramatismo —*The Road*, de Cormann McCarthy, o *Intemperie*, de Jesús Carrasco— que identifican a sus protagonistas con sustantivos comunes: «el padre», «el hijo», «el niño», «el pastor». A la misma clase pertenecerían muchos narradores personales, así como los excéntricos usos narrativos del plural de primera persona (como en *On Such a Full Sea*, de Chang-Rae Lee) o de la segunda persona extradiegética (como en *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo).

Los personajes anónimos están íntimamente ligados a una diégesis y si emprendieran andanzas transficcionales sería difícil que los reconociéramos. Preguntarse si alguno de los oficiales que mandan las tropas españolas en *Imán* no habría sido antes uno de los chiquillos que atraviesan corriendo las primeras páginas de *Miau* implicaría abandonarse a la especulación y a la ilusión referencial de la ficción realista.

2.4. El actor anónimo

Bastante menos intuitiva es la categoría que denominaremos «actor anónimo», y que se aplica a personajes especialmente abundantes en la literatura de transmisión oral. Estos personajes carecen de nombre propio, son definidos por determinados atributos —como pueda ser una relación de parentesco— y cumplen siempre la misma función, determinada muchas veces por la realidad social⁵⁸. Ejemplo de ello serían la madrastra y el lobo feroz de los cuentos tradicionales, o el huerco y la «mala suegra» de los romances, todos ellos atrapados en el papel de antagonista y provistos de rasgos recurrentes (la animadversión de la suegra hacia la nuera, la vinculación del huerco con el mundo de ultratumba, la voracidad de un lobo que además posee el don de la palabra). Hoy consideraríamos a muchos de estos personajes como categorías arquetípicas, por ser trans-

58. Beatriz MARISCAL DE RHETT: «The Modern European Ballad and Myth: A Semiotic Approach», en Diego Catalán / Samuel G. Armistead / Antonio Sánchez Romeralo (eds.): *El romancero hoy: poética*, Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979, pp. 275-284. Varios estudios del mismo volumen trataban de superar o precisar la gramática de personajes de Propp, Greimas y Claude Bremond, insistiendo en que el sentido de las acciones de un personaje está determinado no sólo por su función actancial, sino también por lo que el personaje es, es decir, por rasgos que lo singularizan o lo adscriben a una clase (véase en particular Francisco ROMERO: «Hacia una tipología de los personajes del Romancero», pp. 251-273, aquí 256 y 273).

históricas y transculturales⁵⁹: si la bruja o el príncipe azul fueron alguna vez tipos sociales, ya no guardan relación perceptible con una sociedad que, no obstante, continúa leyendo y produciendo textos sobre ellos.

La ausencia de definición onomástica dificulta la individualización de estos actores anónimos: la serrana que aparece en tantos romances y canciones cortesanías medievales con atributos muy semejantes y en la misma posición actancial ¿es siempre una serrana distinta? A esta misma familia pertenece el diablo, en tanto personaje folklórico y literario: unas veces se le antepone un artículo definido, como si no hubiera más que uno; otras quien figura en los relatos es *un* diablo, o varios, como si «diablo» fuera un *genus* heteróclito y pintoresco. Dejemos que la teología resuelva a su modo la ocasional unión de naturalezas de los ángeles caídos: baste apuntar aquí que, en tanto personaje genérico, «el diablo» desempeña en la inmensa mayoría de relatos el papel de antagonista, lo que invita a asimilarlo a uno de esos «actores anónimos» tan frecuentes en la literatura de tradición oral. Por el contrario, ciertos demonios individualizados son libres de cumplir otras funciones, según veremos en el caso del diablo cojuelo, al que muchos —pero no todos— identificaron con el Asmodeo bíblico.

2.5. El mito literario

No muy lejos del análisis estructuralista del cuento tradicional, aunque desde un marco de reflexión más etnológico, Julio Caro Baroja escribió sobre relatos arquetípicos que cambian de protagonista: personajes sin sombra, campesinos que se transforman en animales y aun anécdotas o réplicas atribuidas al pie de la letra a distintas personalidades históricas⁶⁰. Se da una oposición sugerente entre, por un lado, todos esos relatos, hagiografías, chistes y leyendas que reproducen esquemas narrativos variando la identidad del protagonista y, por otro lado, los relatos «de protagonista», en los que la identidad se mantiene constante mientras varían los esquemas narrativos. Ése es el procedimiento de la serialidad contemporánea, pero también el de los ciclos de caballerías. A esa última clase pertenece el personaje transdiegético, sea ficticio o no. En los actores anónimos y en los personajes míticos se reúnen la hipertextualidad de los relatos fundadores y la transfictionalidad de los personajes arquetípicos: en ellos el *hacer* se confunde con el *ser*.

La mayoría de los mitos, ya procedan de tradiciones orales o escritas, se designan con el nombre de un personaje. Así hablamos, por ejemplo, del mito de Orfeo⁶¹, del minotauro⁶², de Pigmalión⁶³, de los caballeros artúricos⁶⁴, de Don

59. EDER / JANNIDIS / SCHNEIDER: «Characters in Fictional Worlds», p. 38.

60. Julio CARO BAROJA: *De los arquetipos y leyendas*, Madrid: Istmo, 1991, pp. 156 y 187.

61. Ute HEIDMANN: «Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les façons de (r)écrire des mythes», en Franca Bruera (dir.): *Le Mythe : mode d'emploi. Pour une nouvelle épistémologie des réécritures littéraires des mythes*, en *Interférences littéraires / Littéraire interférenties*, n° 17, 2015, pp. 15-34.

Juan⁶⁵ o de Don Quijote⁶⁶. Son nombres de personajes los que componen la mayor parte de los lemas en los diccionarios de mitos⁶⁷. El nombre se hace aquí «embrague de la narración, vector de tramas y de programas narrativos [...] íntimamente ligados al personaje»⁶⁸. El mito se refiere, por tanto, a un tipo de personaje siempre identificado con el mismo nombre y siempre incluido en una configuración narrativa similar⁶⁹.

Philippe Sellier advierte que el relato que el personaje mítico acarrea consigo comporta cierto grado de complejidad:

La sucesión de planteamiento / nudo / peripecias (poco abundantes) / desenlace, tal y como la encontramos, por ejemplo, en la tragedia griega o clásica, ofrece el grado de complejidad ideal para *tramar* el mito literario, entre el microrrelato subyacente a ciertos poemas y los largos relatos de tipo épico o novelesco⁷⁰.

Si la situación sufrida por el mito —prosigue Sellier— fuera demasiado simple, «nos quedaríamos en el emblema; si estuviera sobrecargada, la estructura se degradaría en cierta serialidad»⁷¹.

Un mito es, así, un héroe en situación. Esta fusión de la identidad con una función recurrente es, de acuerdo a los *mitocríticos*, lo que distingue al mito de otras etiquetas cercanas como el tema, el motivo, el símbolo, el arquetipo o el cuento⁷². El mito es el personaje condenado a revivir una y otra vez la misma secuencia narrativa, con variaciones de forma y circunstancia. Allá donde vaya, Casandra verá el futuro sin poder alterarlo y Edipo matará a su padre sin querer. En ocasiones se ha querido encontrar un correlato empírico a los personajes míti-

62. André SIGANOS: *Le Minotaure et son mythe*, Paris: PUF, 1993.

63. Anne GEISLER-SZMULEWICZ: *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle: pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris: Honoré Champion, 1999.

64. Victoria CIRLOT: *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Madrid: Siruela, 2007.

65. Jean ROUSSET: *Le Mythe de Don Juan*, Paris: Armand Colin, 1978.

66. Jean CANAVAGGIO: *Don Quichotte du livre au mythe: quatre siècles d'errance*, Paris: Fayard, 2005.

67. Pierre BRUNEL: *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris / Monaco: Éditions du Rocher, 1989; Carlos GARCÍA GUAL: *Diccionario de mitos*, Barcelona: Planeta, 1997.

68. Véronique LÉONARD-ROQUES (ed.): *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermond-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, col. «Littératures», 2008, p. 46.

69. Yves CHEVREL: «Mythes et formes littéraires», en *La Littérature comparée*, Paris: PUF, col. «Que sais-je?», p. 65.

70. Philippe SELLIER: «Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?», en *Littérature*, 55, 1984, p. 123.

71. SELLIER: «Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?», p. 124.

72. Pierre BRUNEL: *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris: PUF, 1992; Danièle CHAUVIN / André SIGANOS / Philippe WALTER (dirs.): *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris: Imago, 2005.

cos: el turista actual puede visitar en Cnosos el palacio del rey Minos, cuya esposa adúltera habría concebido al minotauro. Menos fabulosa es la relación del mítico Don Juan con el aristócrata sevillano Miguel de Mañara, aunque más bien se trate del injerto de un personaje histórico en un mito preexistente. En cualquier caso, el personaje histórico tiene una libertad de acción que el mito no tiene; para que aquél se convierta en mito debe no sólo desvincularse de las coordenadas vitales de su correlato empírico, sino también encadenarse a una fábula. Fausto debe dejar de ser el curandero y alquimista Johan Georg Faust y resignarse a pactar indefinidamente con algún diablo, llámese Mefistófeles (en Goethe) o nacional-socialismo (en el *Mephisto* de Klaus Mann).

A la inversa, si el mito se desprendiera de su función o de su secuencia diegética perdería el carácter mítico y pasaría a funcionar como otro tipo de personaje: algo así le sucede al Polifemo de cierto relato de Armando Palacio Valdés, coronel retirado, tuerto, de voz estentórea, que contra toda expectativa se conmueve hasta las lágrimas al descubrir las carencias afectivas de un niño huérfano⁷³. Bien poco hay en él del monstruo homérico.

Los mitocríticos hablan del «desgaste del mito» (*usure du mythe*) cuando éste se desliga de su fábula para definirse exclusivamente por su nombre y una característica psicológica. Es el caso de los personajes de Don Juan que sólo se definen como seductores, o de una Celestina que ejerce de mera alcahueta⁷⁴. Es evidente que facilita este proceso la antonomasia de estos personajes, cuyos nombres recogen los diccionarios como sustantivos comunes.

De lo dicho hasta aquí se desprende que el mito y el actor anónimo son por definición transficcionales, ya que sólo se revelan en la iteración de acciones, funciones o atributos⁷⁵. Podría también decirse de otra manera: si un personaje singular o histórico jugase un papel recurrente en una serie transficcional, se convertiría en mito; y si luego perdiera el nombre se convertiría en actor anónimo.

La transficcionalidad y la hipertextualidad son procesos inherentes a la constitución del mito literario⁷⁶. André Siganos distingue, en efecto, el mito literario (*littéraire*, cuyo texto fundador es una creación literaria individual fechable) del mito literaturizado (*littérisé*, cuyo texto fundador «retoma él mismo una

73. Armando PALACIO VALDÉS: «Polifemo», en *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1949, vol. II, pp. 1115-1117.

74. Gilbert DURAND: *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris: Berg International, 1979; Fátima GUTIÉRREZ: *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría, práctica*, Lleida: Milenio, 2012.

75. Sobre el mito como noción retrospectiva véase SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges*, p. 130.

76. Danièle CHAUVIN: «Hypertextualité et mythocritique», en Chauvin / Siganos / Walter (dirs.): *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, pp. 174-181; Yvonne RIALLAND: «Mythe et hypertextualité», en *Fabula*, <http://www.fabula.org/atelier.php?Mythe_et_hypertextualit%26eacute%3B> (consultado el 3 de enero de 2017).

creación colectiva oral arcaica acendrada por el tiempo»⁷⁷, como en el caso del Minotauro o de los mitos prehispánicos). Para devenir mítico, el personaje necesita hacerse transficcional, emanciparse de su inventor y de su texto originario para transformarse en patrimonio colectivo. Un mito puede verse, pues, como un personaje transficcional canonizado⁷⁸.

Los mitos y los actores anónimos están claramente menos vinculados a un cronotopo o a un hábitat que los personajes singulares o históricos. La abstracción y la transficcionalidad se retroalimentan: si, como hemos afirmado más arriba, la reubicación propicia la mitificación, también es obvio que, conforme se mitifica al personaje y se lo simplifica semióticamente, adquiere más movilidad.

Resulta interesante la reflexión de Daunais sobre si existen personajes más aptos a la transficcionalidad que otros. Su conclusión es que suelen ser transficcionalizados los personajes extraños, extranjeros o marginales, los personajes que ya «actúan en su ficción de origen como si vinieran de otra ficción, como si su auténtica historia estuviera en otra parte y se encontraran por error sumergidos en el mundo en el que han de vivir»⁷⁹. El desfase o la falta de sintonía con la realidad que les rodea es común a Don Quijote, a Emma Bovary (por sus lecturas y su capacidad idealizante), a Sherlock Holmes (por su inteligencia e intuición fuera de lo común) o a Drácula (por sus poderes sobrenaturales), y les predispondría a migrar a otras ficciones.

3. Vinculación con colectivos humanos reales

Cualquiera de los tipos de personaje individualizado hasta ahora definidos podría presentarse como representativo de grupos humanos o de cualidades abstractas (compartidas igualmente por grupos humanos). El personaje en cuestión sería entonces, además, un *tipo*, es decir, el representante de una categoría preexistente en el imaginario compartido de las sociedades humanas⁸⁰. Eder, Jannidis y Schneider prefieren la denominación de «personajes categorizados» (*categorized characters*, por oposición a los *personalized characters*, que no cumplen las condiciones de pertenencia a categorías sociales aceptadas)⁸¹.

Los tipos se dividen en dos clases: socioprofesionales o morales, en función de cómo remitan a entidades extratextuales. Estaremos en el primer caso si lo hacen por sinécdoque, acumulando en un único ejemplar todos los atributos que

77. SIGANOS: *Le Minotaure*, p. 32.

78. Remitimos a las reflexiones sobre transficcionalidad y mito literario de SAINT-GELAIS: «Contours de la transfictionnalité», p. 21.

79. DAUNAIS: «Condition du personnage...», p. 355.

80. Sobre los tipos en general consúltese una vez más VALLES CALATRAVA: *Teoría de la narrativa*, pp. 173-174.

81. EDER / JANNIDIS / SCHNEIDER: «Characters in Fictional Worlds», pp. 36-37.

caracterizan a la categoría social representada. Así, Ramón Mesonero Romanos imaginó que *el* pretendiente era en los años 1830 «un estudiantillo despierto y procaz, que argumenta fuerte *ad hominem* y *ad mulierem*; que niega la autoridad del libro, del maestro, de la ley; que habla á todas horas y sobre todas las materias, sin la más mínima aprensión», entra de meritorio en un periódico, escala por sus columnas y lanza desde ellas críticas atrabiliarias contra un alto funcionario de la Corte que terminará por aplacar sus iras ofreciéndole un puesto de gobernador civil, desde donde el pretendiente continuará ascendiendo en el aparato del Estado...⁸². Este pretendiente por antonomasia quiere ser el representante ideal de su clase, el compendio semiótico de los rasgos biográficos y psicológicos de *todos* los pretendientes.

La intersección semántica entre signo y referente es mucho más reducida en el caso de los tipos morales, semejante a la que define a la metáfora. El principio de acción que guía al zorro de las fábulas o al Renart del *roman* es la astucia, cualidad humana que ellos representan convencionalmente. Los enfermos que en *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara dirimen a golpes de almohada cuál de los dos se ha purgado mejor, el italiano que conduce a un elefante para que lo nombren hidalgo, el gramático «que perdió el juicio buscándole a un verbo griego el gerundio» y el colegial que se prueba mitras para cuando llegue a obispo⁸³ no representan a los enfermos, los elefantes, los gramáticos ni los colegiales, sino la suspicacia, la fatuidad, la obsesión y la vanidad (e indirectamente, el colectivo de todos los humanos que se adornan con estas cualidades).

La Industria, el Cinematógrafo o las calles de Madrid que encontramos en piezas como *La República de Jauja* del chileno Juan Rafael Allende (1888) o en las revistas musicales *La Gran Vía* (1886) y *Fotografías animadas* (1897) no pueden ser considerados, en pureza, tipos que representen entidades abstractas, sino personajes que hipostasian sustantivos colectivos, instituciones o entidades materiales en tramas parcialmente alegóricas. Son, por lo tanto, el equivalente *no* humano de los personajes históricos, la encarnación dramática de la *it-fiction*; los atributos que los identifican (metáforas o metonimias de su referente real) pueden variar de una ficción a otra, y aun de una puesta en escena a otra.

Hemos dicho que el tipo literario se presenta como representativo, pero «presentación» y «representación» son nociones harto problemáticas. Por un lado, la representatividad de un personaje está sujeta a una delicada convención hermenéutica: por mucho que el texto se la arrogue, siempre estará supeditada a la adhesión del receptor, a que el lector (o espectador) reconozca (en su doble sentido perceptivo y sancionador) esa presentación. Quien no comprenda hoy el

82. *El Curioso Parlante* [Ramón MESONERO ROMANOS]: «El pretendiente», en *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid: Gaspar y Roig, 1851 [1843-1844], pp. 26-29, cita en 28.

83. Luis VÉLEZ DE GUEVARA: *El diablo cojuelo. Novela de la otra vida traducida a esta*, Madrid: Cátedra, 1984 [1641], pp. 86, 110, 112 y 113 respectivamente.

ideal humanista de la discreción, tan distinto del sentido lato que damos en la actualidad a este sustantivo, será incapaz de comprender lo que tiene de tipo *La discreta enamorada* de Lope de Vega; quien durante la regencia de María Cristina pretendiera de buena fe a un empleo público acaso no se reconociera en la poco caritativa fisiología de «El pretendiente». Por otro lado, las representaciones nunca son inocentes: cualquier objeto cultural que retrate un aspecto de la sociedad está al mismo tiempo creándolo, ponderándolo, matizándolo y, en mayor o menor grado, falseándolo.

Los tipos sociales se hallan mucho más vinculados a una realidad geográfica e histórica que los tipos morales. Se trata, no obstante, de categorías contiguas y continuas: muchos relatos realistas contienen personajes que pueden leerse como tipos sociales pero que, arrojados al campo de fuerzas de una diégesis, revelan estar regidos por un único vector moral. Es lo que le ocurre, por ejemplo, a Próspero, el engreído pretendiente de uno de los *Proverbios cómicos* de Ventura Ruiz Aguilera, que está muy próximo de la fisiología de Mesonero pero termina convertido en personificación del oportunismo⁸⁴; el hecho de que cada uno de los relatos de Ruiz Aguilera ilustre un refrán delata —tanto como los nombres elocuentes de sus protagonistas— el subtexto casi alegórico de un producto estilísticamente realista.

También es posible imprimir una orientación moral explícita a un relato desprovisto de tipos morales. En el cuento «La vieja del cinema» Vicente Blasco Ibáñez narra la historia de una anciana francesa que acude todos los días al mismo cine para ver un filme bélico en el que aparece su nieto, muerto en combate un año antes. El armisticio de 1918 hace que se retire la película de la cartelera, privando a la protagonista de ese triste consuelo y obligándola a emprender una larga caminata para ver la cinta en un cine del extrarradio donde aún se proyecta. A medio camino el espectro traslúcido de un soldado se le aparece y la invita a que lo siga. La última frase fuerza la lectura alegórica —que el lector es libre de aceptar o ignorar—: la vieja fue en pos del soldado «[c]omo marchamos todos á través de las asperezas de la vida, guiados por nuestros recuerdos, al encuentro de la Ilusión»⁸⁵.

CONSECUENCIAS HISTORIOGRÁFICAS DEL PERSONAJE TRANSFICCIONAL

Resulta tentador proyectar la tipología de personajes sobre la historia de la literatura universal y postular que en ciertas épocas unos tipos de personajes son más frecuentes que otros y, quizá, más susceptibles de devenir transficcionales. Todos asociamos los mitos con la literatura clásica o con relatos ancestrales; los

84. Ventura RUIZ AGUILERA: *Proverbios cómicos (Nuevos proverbios morales)*, Madrid: Librerías Principales, 1870, pp. 249-270.

85. Vicente BLASCO IBÁÑEZ: *El préstamo de la difunta*, Valencia: Prometeo, 1921, p. 155.

tipos sociales son característicos del realismo y del naturalismo; los personajes-persona —que aprenden, vacilan, se equivocan y en ocasiones se contradicen— son producto de los humanistas, desarrollaron sus muchas capacidades durante el siglo XIX y sucumbieron en el siglo XX a manos del Nouveau Roman francés. A un relato histórico de este tenor aspiró alguna vez un grupo de hispanistas de Toulouse⁸⁶, pero si bien de una parte resulta lógico pensar que las formas de configurar y de representar a los personajes en la ficción dependen de la cambiante y a veces personalísima noción del individuo en sus relaciones con la sociedad y la naturaleza⁸⁷, de otra parte conviene tener presente la vieja advertencia de Jauß: la historia literaria no es lineal, sino acumulativa, y todos estos personajes se codean hoy en nuestras bibliotecas y librerías, y siguen siendo nuestros contemporáneos⁸⁸.

A los lectores se nos ofrecen simultáneamente textos de las épocas más alejadas y de las geografías más remotas. Una historia de la literatura contada a través de los personajes sería probablemente poco histórica, o se proyectaría en todo caso en la *moyenne y longue durée*. Sin duda sería también bastante transnacional, y esa internacionalidad del canon disponible y de la experiencia lectora se evidencia con nitidez en los personajes transficcionales. «La vieja del cinema» blasquiana era buena amiga de Jérôme Crainquebille —que Blasco escribe *Crainqueville*—, verdulero como ella y producto de la imaginación de Anatole France. France publicó en 1900 la primera de las varias versiones en las que relató la historia de un vendedor callejero que es víctima de un error judicial y termina prefiriendo la cárcel a la busca⁸⁹; el relato fue traducido al español por Luis Ruiz Contreras y era todavía popular en España diez o doce años después⁹⁰. Para Blasco, Crainquebille es un filósofo popular, casi un humorista (o lo que en aquellos años se entendía por humorista): «Todo le hace sonreír con aire de lástima»⁹¹. Su aparición en «La vieja del cinema» es discreta pero basta para

86. VV.AA.: *Le Personnage en question*, pp. 7 y 35-37. También en Toulouse, pocos años después, se produciría una tentativa más sistemática, dentro del ámbito francófono, a través de una serie de calas en textos o géneros de distintos periodos: el volumen *Personnage et histoire littéraire* (Toulouse-Le Mirail: Presses Universitaires du Mirail, 1991).
87. Michel ZÉRAFFA: *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris: Klincksieck, 1971, pp. 18, 45-46 y *passim*.
88. Hans Robert JAUß: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970 [1967], en especial pp. 166, 216-217 y 231.
89. Ignacio IÑARREA LAS HERAS: «Significación de los diálogos en *Crainquebille*, de Anatole France», en Teresa García Sabell *et al.* (eds.): *Les Chemins du texte*, 1998, pp. 285-298, aquí 285-286.
90. Anatole FRANCE: *Crainquebille, Putois, Riquet y otros relatos*, Madrid: s.n., 1908. Véase Eduardo BARRIOBERO: «Crainqueville Pérez», en *La Libertad*, n.º 196, 21 de julio de 1920, p. [5]. Ya en 1903 *La Revista Blanca* había comentado en la sección de «Crónicas de Arte y de Sociología» la adaptación teatral autógrafa (n.º 117, 1 de mayo de 1903, p. 649).
91. BLASCO IBÁÑEZ: *El préstamo*, p. 133.

inscribir el cuento de Blasco en el mismo proyecto estético e ideológico de France, *dreyfusard* y demócrata de simpatías socialistas⁹².

El caso de Crainquebille, sumado a los que se recogen en este volumen —un monstruo hebreo en un barrio de Barcelona, una bruja española en México, un insecto checo en Montevideo, un comisario francés en Sevilla...—, puede conducir al encasillamiento del personaje transficcional como un fenómeno de literatura comparada, pero sería preferible que nos trajera a la memoria el peso de las traducciones en las prácticas de lectura y nos invitase a acercarnos a *cualquier* historia literaria con un enfoque supranacional.

El guiño de Blasco a Anatole France tiene efectos simbólicos similares a los de la dedicatoria, con la diferencia de que estos efectos son mediados o advertidos por la propia trama. El mismo personaje puede ser índice de filiación o de independencia en función de lo que le suceda en el hipertexto, y tomando en consideración igualmente el papel actancial que le reservaba el hipotexto. El personaje transficcional puede así hacerse el testigo de excepción de una recepción, aunque la lectura del texto A que implica el texto B no siempre sea fácil de deducir. Examinemos un caso concreto.

Jesús Torbado ganó el premio Planeta en 1976 con *En el día de hoy*, novela que propone una interesante crónica contrafactual de una España en la que el ejército republicano ha ganado la guerra civil. Mientras el país reconstruye sus infraestructuras y sus instituciones políticas, un grupo de escritores madrileños se reúne en el cafetín «La Colmena», regentado por una tal doña Rosa. El nombre es idéntico al de la atrabiliaria dueña del café en el que transcurren varios de los episodios de *La colmena*, la célebre novela coral de Camilo José Cela, ambientada en 1942 (según el prólogo autorial) o 1943 (en atención a las referencias a la II Guerra Mundial que figuran al final del texto). Cualquier sospecha de coincidencia casual se disipa cuando la Rosa de Torbado emite una expresión muy idiolectal de la Rosa de Cela: «¡Pues nos ha merengao!»⁹³. La alusión es sutil pero basta para reconocer la deuda estilística de Torbado respecto del futuro premio Nobel. Ello implica también que el universo de *En el día de hoy* admite y aun anticipa *La colmena* a modo de precuela, puesto que en las últimas páginas, ubicadas en octubre de 1940, parece cerrarse el bucle contrafactual con el anuncio de la restitución de un gobierno fascista en España al amparo de las potencias del Eje. ¿Sugiere así Torbado que el prestigio literario de Cela no necesitaba de su controvertida participación y normalización en el aparato cultural del franquismo o, a contrapelo de la vindicación republicana de Torbado, que si la

92. Para Benoît DENIS el relato de France es una transposición, precisamente, del *affaire Dreyfus* (*Littérature et engagement*, p. 214). Blasco aseguró en alguna ocasión que adoraba «a Anatolio France por encima de todos los escritores contemporáneos» (véase Javier VARELA: *El último conquistador: Blasco Ibáñez (1864-1928)*, Madrid: Tecnos, 2015, p. 573).

93. Jesús TORBADO: *En el día de hoy*, Barcelona: Planeta, 1976, p. 62.

República hubiera ganado la guerra la vida cotidiana no habría sido tan distinta de como fue durante la dictadura? Este es el menor de los desafíos hermenéuticos que plantea el personaje transficcional.

ORGANIZACIÓN DE ESTE VOLUMEN

Los autores de este volumen nos hemos propuesto contribuir a definir mejor el fenómeno del personaje transficcional —práctica poco estudiada en sí misma hasta fecha reciente—, a examinar sus funciones y a resolver algunos de sus retos teórico-metodológicos, y lo hacemos por medio de seis estudios de caso. Según acabamos de poner de manifiesto, el personaje reubicado enhebra a menudo literaturas nacionales, introduce un clásico de una lengua en la literatura de otra y contribuye a aproximar patrimonios culturales pasados y presentes, por lo que aquí hemos considerado tanto personajes —hispanicos o no— que se retoman en textos hispanicos posteriores como personajes de las literaturas hispanicas que se recrean en textos pertenecientes a otros ámbitos lingüísticos. El punto de partida o de llegada de cada uno de los capítulos será, por tanto, un texto de la tradición hispanica. En otras palabras, los capítulos abordarán la transficcionalización de personajes *desde, hacia* y desde luego *dentro* del patrimonio literario hispanico, buscando conscientemente tender puentes simbólicos entre diferentes patrimonios culturales occidentales.

Richard Saint-Gelais advierte que «*la transfictionnalité n'appelle pas un traitement logique uniforme, mais une batterie d'approches méthodologiques hétérogènes*»⁹⁴, y los estudios que aquí proponemos comparten esta misma apreciación. Por ello, lejos de restringirse a una sola teoría o metodología, los autores de este volumen hemos intentado sacar fruto de estas distintas líneas de investigación para hacerlas dialogar y favorecer, de este modo, la transferencia no ya de personajes sino de herramientas teóricas y enfoques metodológicos. Los prismas desde los que hemos considerado el fenómeno de la transficcionalidad van de la literatura comparada y la intertextualidad⁹⁵ hasta la mitocrítica⁹⁶, pasando por la semiótica del texto y los marcos de reflexión intermediales. Estas múltiples perspectivas, muchas veces combinadas unas con otras, se resisten a un itinerario de lectura lineal, por lo que hemos preferido una disposición cronológica, que responda a la *edad* de los personajes; esta organización comporta una inmediata

94. SAINT-GELAIS: «La fiction à travers l'intertexte», p. 19.

95. GÉRARD GENETTE: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982; TIPHAIN SAMOYAU: *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris: Armand Colin, 2010.

96. BRUNEL: *Mythocritique*; GARCÍA GUAL: *Diccionario de mitos*; LÉONARD-ROQUES (ed.): *Figures mythiques*; Juan HERRERO CECILIA / Montserrat MORALES PECO (eds.): *Reescritura de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2008.

inteligibilidad y, por afortunada coincidencia, establece contigüidades espaciales que resultan serlo también de metodología o marco de análisis.

El personaje más longevo de los que aquí trataremos es el gólem, cuyo origen se remonta como mínimo a esotéricos textos cabalísticos medievales, aunque sea durante el romanticismo cuando se fijan sus rasgos y se divulga su leyenda. Rosa Fernández Urtasun escribe la historia de sus vicisitudes en el mundo hispánico y argumenta una doble simbología: en la América hispana el gólem continúa asociado a la identidad del pueblo judío, mientras que sus recreaciones españolas lo emplean más bien para plantear las paradojas de la creación y los peligros de la tecnología.

En *Terra Nostra* Carlos Fuentes establece un diálogo entre Celestina, Don Quijote, Don Juan y los mitos precolombinos. Este diálogo es clave en la campaña de mitificación de personajes literarios emprendida por el novelista mexicano, y Jérôme François lo estudia apelando a los conceptos de *coalescencia* y de *crossover*, que proceden respectivamente de la mitocrítica y de los estudios transficcionales. Se perfila así un fenómeno de serias implicaciones ideológicas, ya que Celestina, concretamente, funciona a modo de embajadora cultural capaz de vincular y armonizar patrimonios españoles e hispanoamericanos.

Luis Vélez de Guevara fijó en 1641 los atributos del diablo cojuelo, un personaje cuya popularidad en los dos siglos siguientes ha sido subestimada. Son conocidas sus evocaciones en textos costumbristas o realistas, pero el capítulo que aquí se le dedica evidencia que su uso iba mucho más allá de lo simbólico: el diablo cojuelo interviene *de facto* en muchos textos y les imprime un inesperado cariz fantástico. Guía de lectores y colega de escritores, este personaje fue el patrón sobre el que se cortó el narrador omnisciente de la novela decimonónica, mucho más libre y entrometido que los narradores empleados hasta entonces en la ficción verosímil. Reconocer en ese narrador omnisciente el espíritu transficcional del diablo cojuelo conduce a leer el realismo de una manera mucho menos literal de lo que se estilaba.

Los siglos XVIII y XIX son los que asisten a la publicación de las obras de Augustin Calmet, John W. Polidori, James M. Rymer, Sheridan Le Fanu y Bram Stoker, los cuales erigen el mito vampírico. Lieve Behiels se acerca a esta tradición desde un texto argentino del siglo XXI en el que la palabra «vampiro» no se utiliza ni una sola vez. Ello no obsta para que el lector de *Los anticuarios* sepa de inmediato el tipo de relato que tiene entre las manos. Behiels se enfrenta así a un caso límite de transficcionalización y problematiza el perímetro del personaje, que aquí se elabora en buena parte a partir de la enciclopedia vampírica del lector. Esta cuestión la lleva también a examinar las consecuencias genéricas potenciales del personaje transficcional, que, a fuerza de migraciones, puede acabar convirtiéndose en marcador de géneros literarios llamados «populares».

Como se ve, las páginas que siguen pondrán bajo la lupa varios personajes externos (en origen) a las tradiciones literarias hispánicas, y eso es también lo que hace Florence Genet con Maigret, el célebre comisario de Simenon. En *Asesinato en la primavera* Alfredo Jiménez Núñez lo desplaza a Sevilla. Genet problematiza, en primer lugar, la caracterización que allí se hace del personaje, y explica cómo la atípica coloración política de su investigación contribuiría a desvincular el personaje de la equidistancia que Simenon mantuvo con el gobierno colaboracionista de Vichy.

El último de los casos considerados es Gregorio Samsa, el protagonista de la célebre metamorfosis kafkiana, que el guatemalteco Augusto Monterroso continúa transformando en la fábula «La cucaracha soñadora» (1969), en los dibujos de *Esa fauna* (1992) y en el ensayo «La metamorfosis de Gregor Mendel» (1998). An Van Hecke examina las varias y originales maneras en que el personaje de Samsa funciona como eslabón entre diferentes repertorios culturales y vehicula audaces reflexiones metaliterarias, al tiempo que cuestiona el papel de estas recreaciones en la polémica sobre las traducciones del original de Kafka.

Estos seis análisis se completan por dos capítulos ubicados en posiciones liminares y que gozan de un carácter especial. El primero de ellos consiste en un examen que el profesor y novelista Luis García Jambrina realiza de su propia práctica transficcional. En sus «novelas negras de época» *El manuscrito de piedra* y *El manuscrito de nieve*, así como en su obra teatral *Una noche en la picota*, García Jambrina ha revivido a los protagonistas de *La Vida de Lazarillo de Tormes* y de *La Celestina*; en el capítulo que le ha sido encomendado explica cómo reconstruyó la identidad de estos personajes y los motivos por los que decidió hacerlos coincidir en un mismo marco narrativo. Tras destacar la importancia que para él reviste la documentación histórica, García Jambrina se detiene a considerar la *captura* de Francisco de Rojas en el mundo de su propia ficción: en los *Manuscritos*, el autor de *La Celestina* se ve forzado a ejercer de pesquisador y termina codeándose con sus propios personajes.

Y, después de habernos codeado también nosotros con tantos personajes, concluimos esta obra colectiva con un trabajo que se abre a la faceta intermedial de la transficcionalidad. José Antonio Pérez Bowie, gran conocedor del cine hispánico y de sus relaciones con la literatura, se interroga sobre el estatuto del personaje en el cine documental biográfico. Al analizar las complejas relaciones que existen entre la figura del personaje biografiado y el actor encargado de darle vida en la pantalla, Pérez Bowie identifica diferentes grados de iconicidad y pone en evidencia cómo, en un género de pretensiones tan «veredictivas», muchas veces lo más fantástico es precisamente la representación del personaje biografiado.

Añadamos por último que el personaje transficcional presenta una sugerente cualidad metacrítica. Al recuperar personajes y otorgarles una tradición—convirtiéndolos eventualmente en mitos, como hemos visto—, la literatura cuestiona su

contexto de producción y de recepción, pero también su propia conexión con la realidad extratextual. En las páginas siguientes son los propios personajes los que parecen invitarnos subrepticamente a repensar nociones elementales de la teoría y de la historiografía literarias. Hagámosles caso.

En busca del personaje reubicado: Celestina y Lazarillo en mis novelas

Luis GARCÍA JAMBRINA

Universidad de Salamanca

Para empezar, debo confesar que hasta hace unos meses yo no sabía lo que era un personaje *reubicado*, *transficcional* o *hipertextual*; quiero decir que no conocía el concepto. Pero, al parecer, había hecho uso de él en mis dos primeras novelas, *El manuscrito de piedra* y *El manuscrito de nieve*. Como «*Le Bourgeois gentilhomme*» de Molière, que hablaba en prosa sin saberlo, yo había utilizado este tipo de personaje sin tener conciencia de ello.

Cuando hablaba de estas dos novelas en mis charlas o en algunas entrevistas, yo decía que, en mis *manuscritos*, había tres tipos de personajes: los inventados, los históricos y los procedentes de otras obras de ficción; en mi fuero interno, a estos los llamaba yo personajes de segundo grado. En otras ocasiones, bromeaba, a este respecto, diciendo que mis textos no eran más que secuelas publicadas cinco siglos o cuatro siglos y medio después de los libros que las habían originado, *La Celestina* y *Lazarillo*: dos obras, por cierto, que enseguida se caracterizaron por dar lugar a numerosas continuaciones e imitaciones, centradas, claro está, en los protagonistas que les dan título, si bien hay que advertir que, en el primer caso, ese título fue pronto usurpado por un personaje que, en un principio, había sido concebido como secundario¹.

Desde un punto de vista teórico, el concepto de personaje *reubicado* o *transdiegético* o como lo queramos llamar tiene mucho que ver con lo que algunos estudiosos llaman *transficcionalidad*, fenómeno que se produce cuando una «obra apela a su vinculación con una tradición, pero no con una obra en particular [...], sino con un personaje ya instalado en la enciclopedia cultural del imaginario colectivo»²; o dicho de otra forma: el trasvase *transficcional* «tiene

-
1. Para esta cuestión, véase Steven D. KIRBY: «¿Cuándo empezó a conocerse la obra de Fernando de Rojas como *Celestina*?», en *Celestinesca*, nº 13 (1), 1989, pp. 59-62.
 2. Antonio J. GIL GONZÁLEZ: «El relato en la cultura de masas (II): Intermedialidades», en *Celehis. Revista del Centro Letras Hispanoamericanas*, nº 21, 2010, pp. 13-45, aquí 17.

lugar cuando un autor toma el personaje de otro y lo desarrolla en una ficción de nuevo cuño»³.

Casualmente, hace muy poco, en septiembre de 2016, tuvo lugar el XXXII Encuentro de Escritores y Críticos de las Letras Españolas en Verines, un Encuentro que yo dirijo desde hace diecisiete años y que en esta ocasión estuvo dedicado a las reescrituras, recreaciones y transformaciones cervantinas. Y allí se habló, naturalmente, de cómo los personajes de don Quijote y de Sancho han sido reutilizados una y otra vez a lo largo de estos últimos cuatrocientos años, por lo que no es difícil encontrar quijotes de todo tipo y condición, y no solo ancianos y masculinos, sino también numerosos quijotes de todas las edades, condiciones y nacionalidades, así como quijotes femeninos, quijotes niños, quijotes superhéroes, quijotes nintendo e incluso un quijote zombi.

La invitación a participar en este volumen y la propuesta de este concepto teórico me han dado ahora la oportunidad de reflexionar, de una forma algo más precisa, sobre el papel de los personajes reubicados en algunas de mis obras. Pero antes debo presentar mínimamente las dos novelas a las que vengo aludiendo. *El manuscrito de piedra* y *El manuscrito de nieve* se publicaron en la editorial Alfaguara en los años 2008 y 2010, respectivamente. Aunque pueden leerse de manera independiente, ambas forman parte de una tetralogía —todavía en marcha y, por lo tanto, sin completar⁴—, protagonizada por Fernando de Rojas. Las dos primeras se sitúan en la época en la que este era estudiante en Salamanca, justo antes de escribir *La Celestina*.

Después de varios años sin volver sobre el personaje, en estos momentos estoy ahora escribiendo la tercera entrega, que va a titularse *El manuscrito de fuego*, cuya acción se sitúa también en Salamanca treinta y cinco años después de las dos primeras, ya bien entrado el siglo XVI. La tetralogía se completará, en su momento, con *El manuscrito de aire*, cuya acción se ubicará en la isla La Española, concretamente en la recién fundada ciudad de Santo Domingo, que contará con la presencia de Bartolomé de las Casas, el gran defensor de los indios. Como ya habrán visto, los títulos de estas novelas nos remiten a la escritura y a los cuatro elementos básicos de la filosofía presocrática, considerados principio y fin de todas las cosas, elementos que, de una u otra forma, perduraron a través de la Edad Media hasta el Renacimiento.

¿Cómo podríamos caracterizar estas novelas? En principio, se trata de novelas históricas y como tales han sido recibidas, leídas y estudiadas. No vamos ahora a entrar a debatir sobre lo que es o no es una novela histórica, pues es esta una cuestión muy controvertida y resbaladiza. Para mí, se trata de una mezcla de

3. Vicente Luis MORA: «Acercamiento al problema terminológico de la narrativa transmedia», en *Caracteres*, nº 3 (1), 2014, pp. 11-41, aquí 20.

4. La siguiente entrega, *El manuscrito de fuego*, se publicará en el año 2018.

Historia e invención en la que el resultado final tiene que ser coherente y verosímil. Por otro lado, quisiera añadir que la novela histórica suele tener una función añadida con respecto a otro tipo de novelas, que solo aspiran a entretener o a emocionar o a provocar un disfrute estético, y es su función didáctica. A este respecto, se puede decir que la buena novela histórica aspira a servir de puente entre nuestra época y el pasado más o menos lejano, o de estímulo para despertar el interés por la Historia o la Literatura o para acercar al lector a algunos de nuestros grandes textos clásicos, sin por ello dejar de deleitar y conmover al lector.

En mi caso, tengo que advertir que se trata de novelas históricas de carácter detectivesco o de intriga, o, si lo prefieren, novelas negras de época o *thrillers* históricos, ya que en ellas Fernando de Rojas es una especie de detective o investigador, por usar una palabra de la época, que tiene que investigar unos crímenes y descubrir al culpable de los mismos; de ahí que estas novelas cumplan de una manera más o menos fiel muchos de los requisitos de este género. Se trata, pues, de novelas que entroncan con *El nombre de la rosa* (1980; ed. española, 1982), de Umberto Eco, una obra fundadora que renovó profundamente el género de la novela histórica, dando lugar a lo que alguien ha llamado la novela histórica posmoderna o transmoderna, «una amalgama de novela negra, policíaca, gótica e histórica»⁵, muy distinta de la novela histórica tradicional inaugurada en el siglo XIX por Walter Scott.

Pero, al margen de estas distinciones genéricas, que por lo general solo interesan a editores, libreros y cierto tipo de lectores, si yo tuviera que definir estas novelas diría que son, en primer término, un homenaje a Salamanca y su Universidad, que es mi *alma mater*, y, a través de ellas, a la literatura clásica española, que es la que más me ha nutrido como lector. De ahí que la ciudad de Salamanca sea, de alguna forma, la principal protagonista de estas novelas.

En cuanto a la época, estas novelas se sitúan a finales del siglo XV, un momento de gran tensión, agitación y cambio, marcado por el dinamismo y la expansión de la corona de Castilla, gracias a los Reyes Católicos, que aparecen de forma episódica en estas novelas. Estamos, pues, ante el final de la Edad Media y el comienzo de una nueva etapa, la Edad Moderna, marcada en el plano cultural por la llegada del Humanismo y el Renacimiento.

Estas novelas son, por tanto, un homenaje y una reconstrucción histórica de la llamada ciudad dorada, debido al lustre de sus piedras, en el principio de su edad de oro, gracias a su ilustre Universidad, que comenzó a finales del siglo XV y se extendió a lo largo del XVI. En esa época, pasaron por Salamanca y su Universidad buena parte de los grandes escritores del momento, que, en su

5. José Ignacio BARRIO OLANO: «La Celestina y El Lazarillo en *El manuscrito de piedra* y *El manuscrito de nieve*, de Luis García Jambrina», en *Revista de Humanidades*, nº 28, 2016, pp. 11-22, aquí 14.

mayoría, fueron profesores o alumnos en el Estudio salmantino. De ella, y especialmente del Colegio Mayor de San Bartolomé, salieron las grandes jerarquías de la Iglesia y los altos cargos de la corte, necesitada de letrados y funcionarios que administraran la nueva monarquía y el nuevo Estado que se estaba construyendo y configurando. La Universidad de Salamanca, de cuya formación muy pronto se cumplirán ochocientos años, era en ese momento el gran foco de saber de la corona de Castilla y uno de los principales de toda la cristiandad, junto a Bolonia, París y Oxford; de ahí que a ella acudan, de diferentes lugares, numerosos humanistas de muy variadas disciplinas, como Nebrija, Abraham Zacut, Arias Barbosa, Lucio Marineo Sículo...

No obstante, debo advertir que, en mis novelas, Salamanca me interesa no solo como ciudad histórica y real, sino también como ciudad mítica y legendaria. En este sentido, hay que recordar que Salamanca es una ciudad eminentemente literaria, y, asimismo, tiene fama de ciudad mágica. No es extraño, pues, que, junto a la topografía real de la ciudad, haya surgido también una topografía imaginaria, superpuesta o incrustada en la anterior; ahí están la Peña Celestina, el Huerto de Calisto y Melibea, el puente y el toro del Lazarillo, la torre del marqués de Villena, la casa en la que Santa Teresa experimentó uno de sus éxtasis místicos y tuvo un encuentro con el diablo, la Flecha o «huerto» de fray Luis, donde escribió parte de su obra, por ceñirme solo a los siglos XV y XVI; sin olvidarnos de la famosa Cueva de Salamanca, donde supuestamente el diablo daba clases de nigromancia y ciencias ocultas.

Y, dentro de esta topografía, que, desde luego, forma parte del imaginario colectivo de Salamanca, Celestina y Lazarillo son, sin duda, los dos grandes iconos literarios, los dos habitantes más conocidos y reconocidos de esa ciudad de tinta. Y es que *La Celestina* y *Lazarillo* son dos obras muy vinculadas a Salamanca; la primera por haber sido escrita en esta ciudad; la segunda por ser la tierra natal del protagonista y el escenario de sus iniciales aventuras y desventuras, lo que hace que las dos estén muy presentes en la topografía imaginaria de la ciudad. Se trata, además, de dos obras muy emparentadas entre sí, dada la gran influencia que la primera ejerció sobre la segunda, a través, por ejemplo, del personaje de Pármeneo, criado de Calisto, que bien puede considerarse el antecesor de Lázaro⁶. Por no hablar del hecho de que se trata de dos de los textos más enigmáticos de la historia de la literatura española, iniciadores de toda una corriente literaria.

En cuanto a los personajes, conviene recordar que muy pronto se salieron de sus respectivos libros para dejar de ser propiedad de sus creadores y convertirse en patrimonio de todos, y, con el tiempo, en dos grandes mitos literarios y arque-

6. Para esta cuestión, véase Jacques JOSET: «De Pármeneo a Lazarillo», en *Celestinesca*, nº 8 (2), 1984, pp. 17-24.

tipos de la cultura española, muy populares y arraigados en nuestro imaginario colectivo, hasta el punto de que puede decirse que, junto con don Quijote y Sancho y tal vez don Juan, son los que mejor nos definen como pueblo o nación. Esto explica, en fin, que Celestina y Lazarillo sean los dos grandes referentes de estas dos novelas.

En *El manuscrito de piedra*, Celestina aparece en el mismo universo diegético que su creador, que, como ya he dicho, es el protagonista de la novela, aquel con el que llega, incluso, a coincidir en un momento dado. Nos encontramos, pues, ante una inversión literaria de carácter metaficcional, ya que convierto a Fernando de Rojas en un personaje de ficción y a Celestina en una figura histórica real. Esto hace que se diluyan, de alguna manera, las fronteras entre ficción y realidad y que Celestina se nos presente como un personaje que realmente existió en la Salamanca de finales del XV. A este respecto, el narrador nos cuenta que vivía cerca de las tenerías, que estaban en el arrabal del río Tormes, y que había regentado un importante burdel con muchas pupilas, pero que ahora estas trabajan en la casa de la mancebía, que había mandado poner en marcha el concejo por orden del príncipe don Juan, señor de la ciudad, lo que había causado la ruina de Celestina, que tuvo que dedicarse a otras labores *non sanctas*. El ambiente lupanario, por lo demás, está muy presente en la novela.

En *El manuscrito de nieve*, nos encontramos con un muchacho llamado Lázaro de Tormes, ubicado en el universo diegético de Rojas. Además del nombre, este personaje comparte algunos rasgos con el de la célebre obra anónima, como es el hecho de haber nacido «en el río, en una aceña que hay en la aldea de Tejares —según precisa él—, donde mi padre trabajaba como molinero, y donde a mi madre, una noche que estaba de visita, le tomó el parto, y allí me tuvo»⁷. O el hecho de que su madre trabajara en el mesón de la Solana, donde Lázaro prestaba también algunos servicios; o su gran afición al vino. En *El manuscrito de piedra*, ya había, por otra parte, alusiones al *Lazarillo*; concretamente en un pasaje del capítulo 1, en el que la famosa broma que le gasta el ciego a su pupilo con el toro de piedra aparece documentada como una cruel novatada que los estudiantes más antiguos de la Universidad de Salamanca solían hacer a los nuevos⁸. También se dice, en el epílogo, que Rojas aprovechó los quince días de las vacaciones de Pascua para escribir *La Celestina* en casa de un tal Tomé González y una tal Antona Pérez, que no son otros que los padres de Lázaro, en la aldea de Tejares, que era el lugar en el que se retiraban las mozas de la casa de la mancebía durante la Cuaresma⁹.

7. Luis GARCÍA JAMBRINA: *El manuscrito de nieve*, Madrid: Alfaguara, 2010, p. 30.

8. Luis GARCÍA JAMBRINA: *El manuscrito de piedra*, Madrid: Alfaguara, 2008, p. 23.

9. GARCÍA JAMBRINA: *El manuscrito de piedra*, p. 310.

Es clara, pues, la vinculación de los dos *manuscritos* con esos dos grandes libros y sus respectivos personajes. Pero, en principio, no puede decirse que se trate exactamente de imitaciones, ni de secuelas o continuaciones, ni de reescrituras, ni de recreaciones, ni de parodias, ni de transformaciones, ni siquiera de precuelas. Veamos, pues, qué tipo de relaciones textuales mantienen mis *manuscritos* con *La Celestina* y *Lazarillo* y sus dos protagonistas.

Según expone Gérard Genette en su famoso libro *Palimpsestos*, la transtextualidad o trascendencia de un texto es, en primer término, «todo aquello que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos»¹⁰. Para el estudioso francés, hay cinco tipos de relaciones transtextuales¹¹: la hipertextualidad, la intertextualidad, la architextualidad, la paratextualidad y la metatextualidad, si bien debo advertir que Genette las enumera y comenta en otro orden.

Recordemos que la hipertextualidad es la relación macrotextual que «une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto), que constituye su origen» o fuente¹². En este caso, está claro que mis novelas «se despliegan a modo de hipertextos»¹³ y que el hipotexto de los *manuscritos* no es otro que *La Celestina* y el *Lazarillo*, como bien se deduce de la notoria presencia en ellos de los protagonistas de esas obras, así como de los numerosos guiños literarios e intertextualidades que en ambos encontramos. Otro posible hipotexto sería, por cierto, *El nombre de la rosa*, novela a la que también se rinde tributo y homenaje, a través de diversas alusiones¹⁴.

Como es sabido, la intertextualidad se refiere a la simple copresencia de dos o más textos en diferentes formas de relación microtextual (cita, alusión, préstamo) y está basada en la evocación explícita o implícita de referentes, personajes o tópicos¹⁵. En este sentido, son muchas y muy variadas las citas, guiños y alusiones de mis *manuscritos* que remiten, de una forma u otra, a esas tres obras; la mayor parte de las cuales han sido señaladas ya por la crítica académica¹⁶, por lo que me limitaré a mencionar tan solo algunas.

«En esto veo, Sabela, la grandeza de Dios», le dice Rojas a su amada. «¿En qué, Fernando?», le pregunta esta. Y él le contesta: «En haberte dotado a ti de tan per-

10. Gérard GENETTE: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1986, p. 9.

11. GENETTE: *Palimpsestos*, p. 10.

12. GENETTE: *Palimpsestos*, p. 17.

13. BARRIO OLANO: «La Celestina...», p. 14.

14. Javier RODRÍGUEZ PEQUEÑO: «Espacio real y referente literario: *El manuscrito de piedra* de Luis García Jambrina», en Carmen Morán Rodríguez (ed.): *Los nuevos mapas. Espacios y lugares en la última narrativa de Castilla y León*, Valladolid / Nueva York: Cátedra Miguel Delibes, 2012, pp. 15-27; BARRIO OLANO: «La Celestina...».

15. GENETTE: *Palimpsestos*, p. 10.

16. Ylenia LEONTE: *El manuscrito de piedra: la compleja relación entre Historia y literatura en la narrativa actual*, tesi de Laurea, Università degli Studi di Messina, 2010-2011.

fecta hermosura y en otorgarme a mí la dicha de volver a contemplarte. Ten por seguro que ni los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina gozan más que yo ahora mirándote»¹⁷. Como puede verse, aquí se reescribe en otro contexto (en sí significativo, ya que la amada de Rojas no es otra que una prostituta) el diálogo entre Calisto y Melibea de la 1ª escena del acto I de *La Celestina*.

En otro momento, un personaje llamado Tintorro celebra las excelencias del vino con las mismas palabras que utiliza Celestina en su famoso elogio del acto IX: «Pocas cosas hay tan valiosas como el vino, pues de noche en invierno no hay mejor calentador de cama, que con dos jarrillos de éstos que beba, cuando me quiero acostar, no siento frío en toda la noche...»¹⁸. Y una pobre mujer le comenta a Rojas que «la vejez, por ser vecina de la muerte, es posada de achaques y mesón de toda clase de enfermedades»¹⁹, que es algo muy parecido a lo que dice la Celestina de Rojas en el acto IV. Por último, cuando Rojas descubre a la alcahueta en lo más recóndito de la cueva, esta está recitando el célebre conjuro a Plutón del tercer acto de *La Celestina*²⁰. Lo importante es que este juego de citas traza continuos puentes entre el texto clásico y el texto actual.

Según Genette, la architextualidad define el vínculo de todo texto con el género al que pertenece o los paradigmas textuales que invoca o maneja²¹. En mi caso, esta relación se establece con el género de la novela histórica y, más concretamente, con un tipo específico de novela histórica, precisamente la que inaugura Umberto Eco con *El nombre de la rosa*, que, en buena medida, podría considerarse también como el architexto de mis dos *manuscritos*. Siguiendo el modelo de esa famosa novela, en ellos se mezclan, de manera natural, lo culto y lo popular, la intriga policíaca y la erudición, la peripecia y la reflexión histórica y filológica, la ironía y la intertextualidad, la novela innovadora y la novela de género, con el fin de llegar a lectores muy diversos. Este vínculo architextual se establece también por medio de la utilización de una serie de recursos temáticos y formales fácilmente identificables y, como hemos visto, por medio de una relación intertextual. Al igual que en *El nombre de la rosa*, en *El manuscrito de piedra* nos encontramos con un conflicto entre antiguos y modernos, escolásticos y humanistas, medievales y renacentistas. Fernando de Rojas, por su parte, tiene como modelo a Guillermo de Baskerville, un investigador moderno, empírico, metódico, lógico, sistemático, científico, que, a su vez, tiene como máximo referente –y así lo reconoce el propio Eco– a Sherlock Holmes, que es, por cierto, el personaje que más

17. GARCÍA JAMBRINA: *El manuscrito de piedra*, p. 301.

18. GARCÍA JAMBRINA: *El manuscrito de piedra*, p. 182.

19. GARCÍA JAMBRINA: *El manuscrito de piedra*, p. 198.

20. GARCÍA JAMBRINA: *El manuscrito de piedra*, pp. 280-281.

21. GENETTE: *Palimpsestos*, p. 13.

reescrituras, recreaciones, transformaciones, trasvases y reubicaciones ha suscitado en toda la historia de la literatura universal²².

En cuanto a la *paratextualidad*, cabe definirla como la relación que se establece entre los materiales situados en los umbrales del texto, esto es, los llamados paratextos y el texto mismo²³. En mi caso, son especialmente relevantes, a este respecto, el título, la cita inicial y el epílogo o capítulo final de ambos manuscritos. En *El manuscrito de piedra*, el título ya nos anuncia que lo que vamos a leer tiene mucho que ver con la literatura y los libros, como soportes del saber, y, más concretamente, con un muro oculto en la cueva en el que figuran algunos textos de la Antigüedad. En cuanto a la cita inicial, levemente retocada por mí: «Todas las cosas fueron creadas a manera de contienda o batalla», remite al comienzo del prólogo de *La Celestina* y, más allá, al filósofo Heráclito y su tópico del perpetuo conflicto, que define muy bien el espíritu de la obra de Rojas, así como el de *El manuscrito de piedra*, protagonizado por él; de hecho, la ciudad de Salamanca es en ese momento un hervidero de conflictos de todo tipo: entre el obispado y el cabildo, los franciscanos y los dominicos, los escolásticos y los humanistas, así como entre los dos bandos nobiliarios que se tienen repartida la ciudad. El epílogo, por su parte, nos da cuenta de «lo que pasó después» de que acabara la acción de la novela y nos informa, entre otras cosas, de la autoría y génesis de *La Celestina* y del proceso de escritura y edición de la obra por parte de Rojas²⁴. Tales juegos paratextuales orientan la lectura de esta novela como un homenaje a *La Celestina*, a los libros y a la creación literaria en general.

Y otro tanto puede decirse de *El manuscrito de nieve*. El título hace juego, además, con el anterior y nos lleva a pensar ya en los cuatro elementos fundamentales. La cita ahora es del prólogo del *Lazarillo*, con lo que de nuevo un paratexto nos remite a un paratexto del hipotexto. Mientras que el capítulo final revela la autoría y el origen de dicha obra, así como las circunstancias que rodearon su proceso de escritura y su publicación, con lo que se da respuesta a uno de los enigmas literarios que más tinta han hecho correr de la Historia de la Literatura Española.

Por último, la metatextualidad se produce cuando un texto critica, comenta o glosa, de alguna forma, otro²⁵. De todas las relaciones transtextuales presentes en mis *manuscritos*, tal vez las más llamativas y originales sean precisamente las de carácter metatextual. Como ya he dicho, mis novelas no reescriben ni recrean ni continúan los textos que les sirven de fuente. Lo que hacen es documentar, por

22. Para esta cuestión, véase Javier SÁNCHEZ ZAPATERO: «Las múltiples caras de Sherlock Holmes: reescrituras literarias y audiovisuales», en José Antonio Pérez Bowie / Pedro Javier Pardo García (eds.): *Transescrituras audiovisuales*, Madrid: Sial Pigmalión, 2015, pp. 127-155.

23. GENETTE: *Palimpsestos*, p. 11.

24. GARCÍA JAMBRINA: *El manuscrito de piedra*, pp. 310-312.

25. GENETTE: *Palimpsestos*, p. 13.

así decirlo, la existencia de Celestina y Lazarillo antes de que se vean convertidos en personajes de ficción y revelarnos, por tanto, su origen supuestamente real. En los *manuscritos* se documentan también algunos pasajes y citas de tales obras, puestos en boca de los propios protagonistas o de otros personajes. Por otra parte, los *manuscritos* explican cómo se escribieron *La Celestina* y el *Lazarillo* y desvelan la supuesta autoría de este último y la coautoría de la primera, así como su complejo proceso editorial. Como bien ha señalado la profesora Rosa Navarro Durán, en una reseña de mi novela, en *El manuscrito de piedra* Rojas «no ha escrito aún su obra genial, pero está viviendo lo que le llevará a escribirla. Nada tendrá que ver con lo que en ella se cuenta, con su argumento, pero sí podremos vislumbrar su experiencia en algunos de sus episodios»²⁶.

Paradójicamente, los *manuscritos* podrían considerarse «predecesores» o «anticipadores», más que precuelas, de esos dos grandes clásicos, y comentaristas o glosadores de algunos aspectos clave de los mismos, pues, como ya he dicho, en ellos se nos muestra el origen de esas obras, de algunos pasajes y, por supuesto, de sus dos protagonistas, a los que ubican cronológicamente en los años de 1497 y 1498 y en un contexto supuestamente real. El hipertexto se nos presenta, pues, como un hipotético hipotexto de su propia fuente.

En el relato «Kafka y sus precursores», incluido en el volumen *Otras inquisiciones*, (1952), Jorge Luis Borges plantea la paradoja de que cada escritor crea a sus precursores o, lo que es lo mismo, modifica de alguna manera la percepción del pasado literario. En mi caso, he intentado darle la vuelta al argumento borgiano o tal vez llevarlo mucho más allá y presentar dos textos escritos en el siglo XXI como precursores o anticipadores de dos de los principales clásicos de la literatura española, publicados a finales del XV y mediados del XVI. Al fin y al cabo, la literatura, como dijo el poeta, es un río que fluye en los dos sentidos: las obras de hoy se enriquecen con las aguas literarias que recogen del pasado, pero también las aguas actuales —por muy modestas que sean— pueden dar nueva fuerza a las anteriores.

Lo que propongo, en definitiva, es un juego literario —lleno de admiración y de ironía— que consiste en imaginar cuál pudo ser el origen o referente real de estos dos grandes personajes de ficción en la Salamanca de finales del siglo XV y los hago convivir e interactuar con una figura histórica real, Fernando de Rojas, que, en *El manuscrito de piedra*, se nos presenta como estudiante de Leyes y futuro coautor de la *Comedia de Calisto y Melibea* y, en *El manuscrito de nieve*, como impulsor y destinatario inicial de una carta mensajera, conocida después con el título de *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, y publicada de forma anónima. En esta obra, escrita por un Lázaro ya adulto por

26. Rosa NAVARRO DURÁN: «Escrito en piedra con miniaturas literarias», en *Ínsula*, n° 753, 2009, pp. 17-19, aquí 19.

encargo de Fernando de Rojas, lo que supuestamente se cuenta es lo que pudo haber sido la vida de Lázaro de Tormes si no se hubiera cruzado en su día con el autor de *La Celestina*, que, conmovido por su situación y admirado por su gran inteligencia, decidió redimirlo de su humilde destino y conseguirle una beca para que pudiera estudiar en la Universidad de Salamanca, donde acabó licenciándose en Leyes, para luego ejercer como abogado en Toledo, muy cerca de Talavera de la Reina, lugar en el que Rojas pasó los últimos años de su vida²⁷.

Pero, además de Rojas, en mis novelas aparecen o son aludidos algunos otros escritores, profesores y humanistas del siglo XV, como Juan del Enzina, el marqués de Villena, Pedro de Osma, Fernando de Roa, Nebrija, Teresa de Cartagena, Beatriz Galindo, Lucía o Luisa de Medrano, vinculados de una u otra forma con Salamanca, aunque alguno no llegara a poner nunca los pies en ella, al menos que se sepa, como el mencionado marqués de Villena. Por otra parte, hay citas y alusiones intertextuales a las coplas de Jorge Manrique, el *Infierno* de Dante o «Rinconete y Cortadillo», de Cervantes, entre otros muchos textos, con lo que se amplía y pone de relieve ese juego literario lleno de ironía del que hablé antes, característico también de otras de mis novelas, como la titulada *La sombra de otro* (2014), sobre la vida de Cervantes, contada en este caso por su peor enemigo, o la que ahora acabo de publicar, *La corte de los engaños* (2016), donde le doy voz a Beatriz Galindo la Latina, la que fuera maestra de latín de Isabel la Católica, o los cuentos «La verdadera historia del Quijote», sobre la autoría y el origen de esta obra, o «Un extraño legado», sobre la autoría del Lazarillo²⁸.

Asimismo, conviene advertir que, al margen de las relaciones transtextuales, *Celestina* y *Lazarillo* tienen, además, un papel muy relevante en la trama de sus respectivos *manuscritos*. En el *de piedra*, las alusiones a su persona son constantes, pero su aparición se demora hasta el final de la novela, momento en el que descubrimos que ella es la verdadera instigadora de los crímenes que Fernando de Rojas está investigando, motivados por el deseo de venganza, contra los que habían mandado cerrar su burdel y los que querían procesarla por sospechosa de ser bruja y hechicera.

Esta revelación se produce tras un descenso a los infiernos del protagonista hasta llegar a lo más recóndito de la cueva de Salamanca, que es una especie de reverso especular de la ciudad visible lleno de elementos diabólicos, donde la pobre alcahueta se ha refugiado para huir del acoso y la persecución del Santo Oficio. Allí morirá, a manos de su cómplice y acólito, ante los ojos de Rojas, por no querer compartir con él una valiosa daga que le ha robado al pesquisidor.

En *El manuscrito de nieve*, Lázaro es el muchacho que descubre, de forma casual, el primero de una serie de cadáveres extrañamente mutilados y el que

27. GARCÍA JAMBRINA: *El manuscrito de nieve*, pp. 278-280.

28. Luis GARCÍA JAMBRINA: *Muertos S.A.*, Almería: El Gaviero, 2005.

ayudará a Fernando de Rojas en sus pesquisas, poniendo incluso en riesgo su vida. Entre otras cosas, el muchacho le brindará sus expertos conocimientos de los bajos fondos salmantinos y del mundo del hampa y de la picaresca, así como su proverbial astucia.

Por último, debo añadir que mi interés como escritor por esos dos grandes personajes, no se agota en esas dos novelas. En el año 2011, poco después de haber publicado *El manuscrito de nieve*, escribí una extensa obra de teatro protagonizada por Celestina y Lazarillo, titulada *Una noche en la picota*, sobre un tema que está de eterna actualidad en España, el de la corrupción política, social y económica; recordemos que, según una opinión muy extendida, España es el país de la picaresca por excelencia, un lugar donde ese tipo de conductas están muy arraigadas desde antiguo y suelen verse, además, con cierta tolerancia, todavía hoy.

La obra se sitúa a caballo entre el tiempo de los personajes y el momento actual y en ella la vieja Celestina y el mozo Lazarillo pasan varias horas amarrados a la columna en la que solía exponerse a los reos como castigo por sus delitos, para que pudieran ser contemplados y escarnecidos por la gente. La que más habla, a lo largo de la obra, es Celestina, que ha dejado de ser una alcahueta y reparavirgos para convertirse en una intermediaria en todo tipo de trapicheos y casos de corrupción, lo que le ha proporcionado una gran riqueza (recordemos aquel refrán que ella solía repetir: «A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo»). Dada su enorme experiencia y sabiduría de la vida, intentará aleccionar a Lazarillo en esa materia, con el fin de que deje su vida de servidor de muchos amos, que apenas le da para malcomer, y se haga un corrupto; para ello, tratará de justificar de forma cínica todos sus actos, pues, en su opinión, todo el mundo es corrupto, y no solo los políticos y los poderosos, si bien cada uno lo es en la medida de sus posibilidades. En su larga conversación, Lazarillo se limitará a hacer preguntas y algunos comentarios más o menos inocentes y a dejarse convencer y seducir por la vieja.

Al final nos enteramos con gran sorpresa de que Lazarillo ha llegado a un arreglo con los jueces y alguaciles y de que su misión era hacer confesar a Celestina todos sus delitos para así poder condenarla, con lo que el muchacho demuestra ser mucho más astuto, cínico y despiadado que la vieja; no en vano pertenece a una generación posterior. A Celestina, por su parte, lo que la pierde es la palabra, el hablar demasiado y el hablar con descaro, presunción y desparpajo, como les pasa a muchos corruptos actuales.

En este caso, estamos, pues, ante una verdadera reubicación de Celestina y Lazarillo, que, por otra parte, coinciden en el espacio y el tiempo, aunque, más que los personajes, lo que aquí nos encontramos son los mitos y arquetipos que estos encarnan y representan. Esto explica que aparezcan a caballo entre su época y la nuestra, como para indicar que el mundo no cambia en lo esencial o que cambia en la superficie para que todo siga igual: de ahí su vigencia y su universalidad.

Visiones y versiones del gólem en la narrativa hispánica contemporánea

Rosa FERNÁNDEZ URTASUN

Universidad de Navarra

LOS PRIMEROS RELATOS

Aunque la palabra «gólem» aparece por primera vez en la Biblia, la leyenda que habla de un ser creado por un rabino remite a la Edad Media: a la cábala y la expansión del judaísmo en Centroeuropa en esa época. También procede de escritos cabalísticos del siglo XVI la primera versión escrita de esta historia. Cuenta que un tal Rabí Eliyahu de Chelm (Polonia), creó un ayudante de arcilla, un homúnculo al que dio vida para que hiciera el trabajo duro por él. Se trata de la versión judaica del afán que los griegos personificaron en Prometeo: el de dominar la generación de la vida¹. Una ambición que da como resultado una criatura imperfecta (rasgo que se resume en su incapacidad de hablar), que choca con los límites del hombre y que «por tanto» tendrá pronto un contrapunto negativo: versiones posteriores dentro de la misma tradición cabalística hablan de la rebelión del gólem, que acaba siendo peligroso tanto para su creador como para todo su pueblo.

Por ser la cábala una rama heterodoxa y marginal del judaísmo, el conocimiento de esta leyenda estuvo restringido durante siglos a unos pocos eruditos.

1. También Ovidio, en el primer capítulo de las *Metamorfosis*, narra cómo Prometeo (al que evoca con el apelativo «hijo de Jápeto»), crea al hombre con agua y arcilla: «Faltaba todavía un ser vivo más sagrado que estos, y más capaz de alta inteligencia, y que pudiera reinar sobre los demás. Nació el hombre; o bien aquel artífice de las cosas, origen de un mundo mejor, lo hizo de simiente divina, o bien la tierra, joven y recién separada del alto éter, retenía las simientes del cielo consanguíneo. El hijo de Jápeto la modeló, mezclada con aguas de lluvia, a imagen de los dioses que lo gobiernan todo; y aunque los restantes animales, inclinados hacia el suelo, contemplan la tierra, dio al hombre un rostro levantado, y le ordenó mirar el cielo, y alzar sus rasgos enhiestos hacia las estrellas. De tal modo la tierra, que poco antes había estado sin elaboración y sin forma, asumió, transformada, desconocidas figuras de hombres» (cap. I, vv 76-88; OVIDIO: *Metamorfosis*, trad. C. Álvarez y R.M. Iglesias, Madrid: Cátedra, 1999, p. 232).

Es Jacob Grimm quien la rescata de fuentes polacas y por primera vez la divulga en la revista de Achim von Arnim, *Zeitung für Einsiedler*, en abril de 1808². Poco más adelante, es el propio Von Arnim quien introduce al gólem en el mundo de la literatura germánica haciendo de él un personaje de *Isabella de Egipto, el primer joven amor del emperador Carlos V* (1812). En esta novela corta el gólem es un personaje secundario: entre otras aventuras, un viejo judío crea, por petición del emperador, un gólem a imagen de Isabella. Sin embargo, introduce en ella dos variaciones interesantes: la versión femenina del personaje y la mitología del doble (propia del imaginario alemán). A través de Grimm y von Arnim el personaje pasa no solo de un ámbito reducido a uno general, sino de una lengua minoritaria al alemán, que alcanza en esa época el amplio territorio que poco más adelante se llamaría la confederación germánica.

Otra corriente diferente, al parecer totalmente independiente de la anterior, es la que a través de una tradición estrictamente rabínica, y por tanto del judaísmo ortodoxo, va tomando cuerpo en Bohemia³. Esta liga al gólem con el Rabbí Loew, un renombrado personaje histórico, y la ciudad de Praga. El primer testimonio literario de esta leyenda parece encontrarse en una nota a pie de página de *Der jüdische Gil Blas*, una novela publicada en 1834 por Friedrich N. Nork. La historia que se narra ahí es muy parecida, aunque Nork especifica que la vivificación del gólem va ligada a un papel con el nombre de Dios que el rabino pone en su boca. Como había sucedido con Grimm en Alemania, también en Praga otros autores románticos rescataron las leyendas populares del folklore checo, tanto bohemio como judío, y las difundieron en los periódicos y folletos populares del momento⁴. La historia tuvo un gran éxito, tanto que dejó de ser una leyenda perteneciente a una minoría marginal para pasar a formar parte de la memoria histórica de la ciudad. La figura del gólem, hasta entonces prácticamente desconocida, empezó a ser «recordada». Tanto es así que en 1910 el Ayuntamiento de Praga pidió a Ladislav Šaloun una estatua del Rabbí Loew para adornar su fachada. Fue probablemente en estos momentos cuando las dos leyendas confluyeron y la asociación del gólem al Rabbí Loew y a la ciudad de Praga se

-
2. Para un recorrido detallado de los testimonios orales y escritos de la leyenda ver John NEUBAUER: «How Did the Golem Get to Prague?», en Marcel Cornis-Pope / John Neubauer (eds.): *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, Amsterdam: Benjamins, 2007, vol. 4 (*Types and Stereotypes*), pp. 296-307.
 3. Neubauer sugiere que la hipótesis de una transferencia de Chelm a Praga resulta poco creíble por el lapso de tiempo que se da entre una y otra y por algunas diferencias entre las versiones: en la tradición polaca el sometimiento del gólem después de su rebelión acaba con el rabino herido o muerto, mientras que el rabí Loew consigue reducir al gólem sin recibir ningún daño.
 4. Hillel J. KIEVAL: «Pursuing the Golem of Prague: Jewish Culture and the Invention of a Tradition», en *Languages of Community: The Jewish Experience in the Czech Lands*, Berkeley: University of California Press, 2000, pp. 106-109.

hizo definitiva. Asimismo, fue este renovado interés por la leyenda el que propició la aparición de las dos primeras novelas sobre el gólem.

La primera de ellas se titula *Las maravillas del Maharal de Praga con el gólem* y fue publicada en Piotrków (Polonia) en 1909 por Yudl Rosenberg. Este rabino polaco dijo haber comprado unos manuscritos de más de trescientos años en los que el yerno del Rabbí Loew contaba distintas historias del rabino, también llamado el Maharal de Praga; especialmente su creación de un gólem.

Rosenberg introduce novedades en su versión de la leyenda: da un nombre al gólem (José) y, por tanto lo humaniza; le otorga responsabilidades mayores que las del ámbito doméstico, lo cual supone una mayor complejidad de pensamiento; hace del gólem una criatura fundamentalmente benéfica, que muere de manera pacífica y no como consecuencia de una furia incontrolada, como decía la leyenda medieval⁵. La principal función del gólem es ahora la de ser protector y defensor de la comunidad judía, algo anacrónico si se atiende a la Historia: lo que cuentan los documentos es que en el siglo XVI el rabbí Loew vivió en Praga manteniendo unas excelentes relaciones con las autoridades cristianas. La tensión entre los guetos judíos y los entornos en los que se situaban, tan importante en la obra de Rosenberg, no es una reconstrucción del pasado sino un modo indirecto de hablar de las persecuciones que él mismo había sufrido pocos años antes⁶.

La novela de Rosenberg tuvo un gran éxito desde el momento en que vio la luz, pero solo fue publicada en hebreo y yiddish, por lo que su difusión estuvo limitada al ámbito judío. Salió de esa esfera cuando en 1917 Chayim Bloch publicó en Viena *El gólem. Leyendas del gueto de Praga*, una versión bastante libre en alemán de *Las maravillas del Maharal* en la que, sin embargo, no cita a Rosenberg. También obtuvo una excelente acogida por toda Europa y fue traducida en Estados Unidos en 1928, donde se difundió tanto entre la comunidad de exiliados judíos como en otros ámbitos⁷.

La segunda gran novela que popularizó la historia del gólem a principios del siglo XX fue *El gólem* de Meyrink. Gustav Meyrink, austriaco de origen, se trasladó a los 15 años con su madre a vivir a Praga, precisamente en los años en los

-
5. Curt LEVIANT: «Introduction», en Yehudah Yudl Rozenberg: *The Golem and the Wondrous Deeds of the Maharal of Prague*, New Haven: Yale University Press, 2007, pp. XXVIII-XXIX.
 6. Elizabeth R. BAER: *The Golem Redux: From Prague to Post-Holocaust Fiction*, Detroit (MI): Wayne State Press, 2012, p. 32.
 7. Muchos de los judíos que, como Rosenberg, sufrieron los pogromos de Rusia en 1903 y 1905, se exiliaron a América, y se convirtieron allí en los lectores que años más tarde aplaudieron la publicación del libro de Bloch (LEVIANT: «Introduction», p. XXIX). Sorprendentemente, la primera edición inglesa del original de Rosenberg no fue publicada hasta 2007 (Yehudah Yudl ROZENBERG: *The Golem and the Wondrous Deeds of the Maharal of Prague*, New Haven: Yale University Press, 2007).

que se produjo la reconstrucción del Josefov, el barrio judío⁸. La ciudad checa, donde permaneció durante los siguientes 20 años, dejó una fuerte impronta en su vida y en su obra. Fue en Praga donde conoció la leyenda del gólem, que empezó a escribir alrededor de 1906. Sin embargo, no la publicó hasta 1915, establecido ya definitivamente en Alemania.

La principal novedad de esta obra con respecto a todas las versiones vistas hasta aquí es que se trata de la primera narración original escrita por un autor no judío que, además, ni comprende ni trata de comprender el significado que en la tradición cabalística había tenido esta figura. Meyrink se apropia de la leyenda y la deforma a su antojo, maneja su tópico con desapego incluso asumiendo con naturalidad clichés antisemitas⁹. No alcanza a interpretar muchos de los elementos de la leyenda y tampoco le preocupa: él está inmerso en un mundo de ocultismo, teosofía y espiritismo en el que la cábala es simplemente un elemento más. Como explica Scholem,

by taking up a figure of Kabbalistic legend and transforming it in a very peculiar way, Meyrink tried to draw a kind of symbolic picture of the way to redemption. [...] In it everything is fantastic to the point of grotesque. [...] Indian rather than Jewish ideas of redemption are expounded. The alleged Kabbalah that pervades the book suffers from an overdose of Madame Blavatsky's turbid theosophy [...]. This literary figure, which has achieved considerable fame, owes very little to the Jewish tradition even in its corrupt, legendary form¹⁰.

Así pues, la dimensión religiosa de la leyenda queda desacralizada, y la búsqueda de redención que persigue el protagonista de la obra de Meyrink resulta ser una exploración del subconsciente muy influida por las teorías y técnicas psicológicas entonces recién descubiertas. Toda la vertiente simbólica de la obra, demasiado confusa y ambigua para la sensibilidad actual pero muy del gusto de la época, permitió a un público muy amplio conectar con él. En cierto sentido, el

-
8. A finales del siglo XIX el antiguo gueto era un conjunto de casas viejas, pobres e insalubres sujetas a epidemias. Fue necesario tirar la mayor parte de las casas antiguas y emprender nuevas construcciones. Esta reforma fue en general bien acogida, pero provocó un gran sentimiento de nostalgia por la pérdida del espíritu misterioso del viejo y lúgubre barrio. De ahí que en esos años volvieran a escucharse las leyendas del gólem y que su figura quedara asociada a la magia perdida de la ciudad (KIEVAL: «Pursuing the Golem», p. 110).
 9. Sobre este aspecto se extiende Baer con detalle en el capítulo «German-Language Appropriations» de *The Golem Redux* (especialmente en las pp. 44-50). Concluye, hablando de Meyrink y Wegener (quien adaptó esta obra al cine): «while we might grant that neither engaged in antisemitic characterizations, themes, and stereotypes in an intentionally malevolent manner, nonetheless, such adoption of societal prejudices is, obviously, harmful» (68).
 10. Gershom SCHOLEM: *On the Kabbalah and Its Symbolism*, New York: Schocken Books, 1965, pp. 158-159.

protagonista, Athanasius Pernauth, se veía entonces como «el destino del hombre moderno, que ignora quién es y se busca porque no sabe si existe»¹¹.

El hecho fue que este complejo relato entró a la perfección en el nicho de la recién inaugurada literatura fantástica, tuvo un enorme éxito entre el público de habla alemana y fue el que definitivamente introdujo el personaje al gran público europeo¹².

EL GÓLEM EN LA NARRATIVA HISPÁNICA

A pesar del innegable éxito del libro de Meyrink, fue necesario que pasaran décadas antes de que el gólem cruzara la frontera de la literatura hispánica. La primera y más conocida obra en este ámbito es un poema de Borges escrito en la tardía fecha de 1958 (y publicado en 1964 en *El otro, el mismo*) que lleva precisamente ese título, «El gólem». No lo analizaré aquí por salir de la frontera genérica que he acotado, pero considero necesario mencionarlo.

Una estancia en Suiza durante su adolescencia provocó que Borges conociera la obra de Meyrink prácticamente al tiempo de ser publicada. Señaló en distintas ocasiones que *El gólem* le impresionó mucho: reconocía que la novela es desconcertante y quizá no de muy buena calidad (llegó a calificar a su autor como «un buen terrorista de la literatura fantástica»¹³), pero el tema del que trata conecta de manera directa con su interés por la creación, «uno de los temas recurrentes en su obra total, el tema del hombre que crea y después se ve a sí mismo creado por otra imaginación»¹⁴. Este es el aspecto que destaca en el prólogo que hizo a la edición de esta obra: «Los discípulos de Paracelso acometieron la creación de un homúnculo por obra de la alquimia; los cabalistas, por obra del secreto nombre de Dios, pronunciado con sabia lentitud sobre una figura de barro. Ese hijo de una palabra recibió el apodo de Gólem, que vale por el polvo, que es la materia de que Adán fue creado»¹⁵. De estos dos modos de vitalización de un ser creado por el hombre a Borges le interesa el segundo: el ser hijo de la palabra. Así se conforma la creación en la tradición judía y cristiana, y así replica analógicamente su creación la propia literatura.

-
11. Gilda WALDMAN: «El Gólem: una metáfora de los tiempos modernos», en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 36, nº 140, 1990, p. 97.
 12. En los meses que siguieron a su publicación se vendieron más de 200.000 copias (Everett F. BLEILER: «Introduction», en Gustav Meyrink: *The Golem*, New York: Dover: 1986, p. VIII).
 13. Jorge Luis BORGES: «Prólogo», en Gustav Meyrink: *El Gólem*, Barcelona: Hyspamérica-Orbis (Biblioteca personal Jorge Luis Borges), 1986, p. 8.
 14. Manuel GÓMEZ-REINOSO: «Temática española en la obra de Jorge Luis Borges», en Alan M. Gordon / Evelyn Rugg (eds.): *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1977)*, Toronto: Asociación Internacional de Hispanistas / University of Toronto, 1980, p. 333.
 15. BORGES: «Prólogo», p. 8.

El poema que Borges escribe sobre el gólem recoge esta cualidad de criatura creada y subraya su doble dimensión existencial y metaliteraria. Lo hace con tal hondura que el propio autor llegó a declarar que lo consideraba el mejor de los que había escrito¹⁶. Sin duda, el gólem entró por puerta de oro en la literatura hispanoamericana.

a) *El gólem y la identidad judía*

Borges en su poema muestra la dimensión universal de la temática que plantea el gólem, pero sin despegar la historia de su contexto judío del rabino y la cábala. También el resto de obras, pocas, que recogen esta figura dentro del mundo hispanoamericano se vinculan de manera expresa con la identidad judía. De hecho, están todas ellas escritas por autores judíos que, en su mayoría, se sirven del gólem como un modo de profundizar en su propia identidad cultural. Así se ve en los dos cuentos que, a modo de cata, quiero analizar en este apartado.

El primero de ellos es de Rosita Kalina, escritora costarricense descendiente de judíos polacos. Autora sobre todo de poesía, escribe en 1997 un libro de cuentos titulado *Esa dimensión lejana*, donde «reúne quince relatos en los que se recorre a retazos la historia de una vida, la familia, sus orígenes, los ancestros, la búsqueda identitaria, el diálogo entre tradiciones y culturas, las generaciones antiguas y las nuevas»¹⁷. Dentro de esta recopilación, el cuento «Gólem» aparece en un contexto real, el de sus clases de niña con el rabino (Rebe) Israel en el barrio Los Ángeles de San José. Está tratado como relato iniciático en el que el maestro tiene un papel fundamental. El Rebe Israel es evocado desde su desaparición: «El día de su muerte fuimos todos a verlo porque recordábamos su enorme barba platinada y su sombrero negro, figura angulosa de hombre bueno como Don Quijote, luchando contra los molinos de viento»¹⁸. A partir de ahí, van brotando los recuerdos. Se trata de memorias impregnadas de una alta dosis de lirismo y fantasía: «la cosa se enredó mucho en la casa del Rebe. Éramos doce muchachos, todos dados a la magia y, entre la taumaturgia del Rebe y la nuestra,

16. En una grabación de 1968, Borges afirma: «el primer libro que leí en alemán (que descifré en alemán, mejor dicho), fue la novela *Der Golem* de Gustav Meyrink. El tema, el tema de un hombre fabricado por los cabalistas, me impresionó. Después leí el libro de Scholem [...] y el libro de Trachtenberg sobre supersticiones judías. Mi amigo Adolfo Bioy Casares dice que este poema es el mejor de los muchos, de los demasiados poemas que he perpetrado. Creo que tiene razón, ya que en este poema (si no me engaña la vanidad) se aúnan lo patético y lo humorístico. El Gólem es al rabino que lo creó, lo que el hombre es a Dios, y es también lo que el poema es al poeta» (Jorge Luis BORGES: *Borges por él mismo*, Madrid: Visor, 1999 [CD]).
17. María AMORETTI HURTADO: «La cábala, el Gólem y los cuentos de Rosita Kalina», en *Revista de Filología y Lingüística*, vol. XXV, n° 2, 1999, p. 14.
18. Rosita KALINA: «Gólem», en Isaac Goldemberg (ed.): *El gran libro de América judía*, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1998, p. 807.

la preparación para nuestra Bar Mitzvah se retrasaba»¹⁹. Un día llega un nuevo personaje a casa del Rebe, un niño pequeño, callado, con una mancha en la frente, al que no hacen mucho caso. A partir de la aparición del niño, que va creciendo cada día de manera más evidente, el aprendizaje se les hace cada vez más fácil:

Al niño lo bautizamos «gólem», porque aunque entendía lo que decíamos, nunca hablaba pero ni una sílaba. Seguro lo había creado el Rebe con la tierra del patiecillo y el agua de la pila, para ayudarnos con los cuadernos, los tinteros y los lápices. Discreto, el «gólem» se movía entre nosotros, nos ponía la pluma entre las manos, mantenía las hojas de los cuadernos en orden y hasta ayudaba a las gallinas a morir rápidamente.

Mientras el «gólem» crecía, Rebe Israel se iba acordando²⁰.

Una vez cumplidos los seis meses de preparación para la Bar Mitzvah, el gólem desapareció. Lo mismo sucedió con otros grupos de estudiantes. Hasta que murió el Rebe. Cuando entonces fueron a velarlo les contaron que al morir había aparecido una marca roja en su frente, parecida a la letra *aleph*. «Pero no nos lo creímos»²¹.

María Amoretti, al estudiar el significado del gólem este cuento, considera que Kalina, de algún modo, entronca con los orígenes de la leyenda: «la noción de escritura y la dimensión estética que esta supone, sigue siendo profundamente cabalística»²². Pero no nos encontramos con una recreación sino con una actualización, que se produce también en los ejes espacio-temporales; lo cual muestra la gran conciencia que tiene Kalina de la vitalidad de las cuestiones que el gólem plantea. El tono de la obra, de magia y fantasía, no se relaciona en este caso con el mundo del esoterismo, sino que indica una apertura a lo que está más allá de la razón, algo propio del mundo de la infancia. De hecho, el gólem, vivificado aquí no como un adulto fuerte sino como un chiquillo, muere en cuanto los niños pasan su rito de madurez. Kalina, además de la actualización, parece tomar de Meyrink la identificación del gólem con el personaje principal del relato, que en este caso no es el narrador sino el rabí.

También se puede relacionar esta obra con la versión de Rosenberg que divulgó Bloch. El hecho de que el «Gólem» de Kalina esté perfectamente integrado dentro de la tradición judía y sirva precisamente para subrayar esa identidad, así como el papel de servidor y protector del protagonista, se corresponden con la novela que se hizo popular en América. En este caso la comunidad no aparece atacada desde fuera. Deja adivinar, sin embargo, un peligro menos llamativo

19. KALINA: «Gólem», p. 808.

20. KALINA: «Gólem», p. 810.

21. KALINA: «Gólem», p. 811.

22. AMORETTI: «La cábala...», p. 21.

pero quizá más preocupante: la asimilación, la posibilidad de que su cultura minoritaria se diluya, que se pierdan la lengua, la fe y las tradiciones propias.

Ana María Shua, si bien comparte con Kalina el contexto cultural en el que crece, enfoca sus textos de manera muy distinta. Shua, nacida en Argentina, procede del judaísmo, polaco por parte de madre y libanés por parte de padre. En su libro de microrrelatos *Casa de geishas* (1992) ofrece, bajo el subtítulo «Versiones», una serie de revisiones de cuentos de hadas, mitos grecolatinos y tradiciones judías. Entre estas últimas se enmarcan sus cinco variaciones de «Gólem y rabino». El hecho de que formen parte de un contexto mucho más amplio implica que en su intención no prima necesariamente la identidad judía, aunque esté presente. En Shua, además, se percibe de manera inequívoca la huella de Borges, que le hace apuntar más hacia el desarrollo europeo del gólem, vinculado con el tema de la creación, que al propiamente judío, ligado en América a la defensa de la propia identidad.

Se ve así desde el primer microcuento, que también presenta al gólem como un doble. Como en el cuento de Kalina, se produce un desdoblamiento entre la criatura y su creador, una vinculación que se producirá cada vez con más frecuencia en las interpretaciones contemporáneas del gólem. La identificación entre ambos personajes la resuelve Shua, como es habitual en ella, con una final humorístico:

Muchos cabalistas fueron capaces de crear un Gólem, pero no todos lograron que su Gólem les obedeciera. Se cuenta la historia de un Gólem rebelde a quien cierto rabino modeló a su propia imagen y semejanza y que, aprovechando el notable parecido de sus rasgos, tomó el lugar de su creador. Esta verídica historia es absolutamente desconocida porque nadie notó la diferencia, excepto la feliz esposa del rabino, que optó por no comentarlo²³.

Los siguientes microrrelatos, en esta misma línea, plantean diferentes versiones de las relaciones entre la criatura y el creador. En «Gólem y rabino II», el gólem se rebela. Aparece así de nuevo el gran miedo de todos los creadores de humanoides, sean estos de barro o metal: que las criaturas hechas para servirles alcancen tal independencia que puedan resultar peligrosas incluso para su propio creador. En este caso, Schua parte del recorrido circular que abrió Borges (la criatura remite al creador, que a su vez remite al Creador) y da una vuelta de tuerca más apuntando al Dios de Dios, sugiriendo que nuestro creador remite «al Suyo, cuyos dones somos incapaces de imaginar porque nuestra limitada fantasía se agota en el concepto de omnipotencia»²⁴. La conclusión humorística habitual de sus versiones reaparece en la tercera, que gira la anterior mostrando que quien se

23. Ana María SCHUA: «Gólem y rabino», en *Casa de geishas*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992, p. 81.

24. SCHUA: «Gólem y rabino», p. 82.

rebela es el amo, que ahora prohíbe al gólem obedecerle: «Y el Gólem se vio forzado a realizar la más difícil de las tareas: ser amo de sí mismo. En cambio, su Creador, liberado al fin, se dedicó entonces a obedecer puntualmente las órdenes de su suegra»²⁵. Algo similar sucede en la cuarta, brevísima: «¡No me obedezcas! —ordenó su Amo al perplejo Gólem que, ansioso por cumplir su orden, la desobedeció al instante, mostrándose aún más servil que de costumbre»²⁶.

La última versión toca la relación del gólem con la ciencia. Comienza como una receta o un rito: «Se toma un trozo de arcilla, se la moldea dándole la forma de un ser humano, se realizan ciertos ritos, se pronuncian ciertas fórmulas, se sopla en la boca de la estatua el aliento vital»²⁷... y sin embargo no se consigue animar la estatua. Al menos aparentemente, ya que en un descuido el hombre de barro desaparece. Esto lleva al narrador a proponer la repetición de la operación hasta veintisiete veces sin éxito, mientras trata de encontrar una «fórmula cromosómica completa»²⁸. Esta fórmula, que remite a la perfección buscada y nunca alcanzada en la creación, permite a la autora establecer una irónica relación entre el mundo mágico antiguo, el de la cábala y la alquimia, y el de la moderna ciencia. Todo ello en la mejor tradición de la ciencia ficción²⁹. Pero además, Shua retoma aquí otro de los temas queridos de Borges, el de la metaliteratura. En efecto, no es difícil sospechar que esas veintisiete veces se refieren a las letras del alfabeto español, lo que convertiría al rabino en imagen de cualquier narrador.

b) En clave femenina

Esta será también la dirección en la que se desarrollen las versiones peninsulares. La tradición judía apenas ha permanecido viva en España y, por tanto, en este contexto la figura del gólem no se vincula a cuestiones identitarias. Aparece en el panorama literario asociada más bien al amplio mundo de la literatura fantástica y sus variados desarrollos.

La primera reelaboración española de la figura del gólem, la siguiente cronológicamente a la de Borges, es una heterodoxa versión de Cristina Fernández

25. SCHUA: «Gólem y rabino», p. 83.

26. SCHUA: «Gólem y rabino», p. 84.

27. SCHUA: «Gólem y rabino», p. 85.

28. SCHUA: «Gólem y rabino», p. 85.

29. Ana María Shua trata también el gólem en otro libro, *La fábrica del terror*, dirigido a un público juvenil. Allí publica un cuento titulado «El último Gólem» y una posterior explicación «*Un cuento judío*», en la que interpreta que «nuestro Gólem es el padre (o el abuelo) del monstruo de Frankenstein. Y también de los robots humanos de la ciencia ficción. [...] Supongo que el efecto miedo está basado en la idea de que un hombre sea capaz de crear vida y que esa creación, más o menos horrible, más o menos imperfecta, pueda escapar de su control. [...] Y lo más temible del Gólem es que se parezca tanto a un ser humano cuando todos sabemos que no lo es» (Ana María SCHUA: «El último Gólem» y «*Un cuento judío*», en *La fábrica del terror*, Barcelona: Montena, 2006, pp. 130-131).

Cubas. Se trata del cuento «Omar, amor» (1982), un relato que, a primera vista, no tiene ningún rasgo que nos haga pensar en el gólem. Fue Mónica Rojas de Massei quien presentó una interesante interpretación de esta obra desde una clave femenina, un matiz que, a pesar de su temprana aparición en von Arnim, apenas se ha tocado en las interpretaciones de este personaje. Rojas se basa en un artículo muy difundido de Robert Plank, «The Golem and the Robot», en el que el autor suma a los dos motivos básicos por los que se considera tradicionalmente que se crea un autómatas (la aspiración a ser como Dios y la necesidad por la utilidad de la máquina) un tercero, el de evitar la reproducción sexual³⁰. Plank se detiene especialmente a explicar este último, señalando que el creador de estas máquinas es un hombre que trabaja de manera aislada o con un solo asistente, y que el autómatas acaba siendo una alternativa a la reproducción natural orgánica. Rojas, desde una perspectiva feminista, apunta la subversión que supone que en el cuento de Fernández Cubas la «demiurga» sea una mujer y el gólem un hombre. Viendo en esto una relación evidente con el mundo de la creación literaria (con su espejo en el reconocimiento en el canon), señala que «la marginalización de la mujer [tiene] su asidero en [un] sustrato socio-histórico tan antiguo como los mitos de interpretación de la creación del mundo, representado, por ejemplo, en la escritura bíblica en donde la mujer es instaurada como gólem de otro gólem»³¹. Esta dependencia primigenia se muestra en la convicción masculina de que la mujer puede dar a luz biológicamente pero no tiene la fuerza necesaria para «producir (o parir) ideas significantes»³². El cuento deja de lado la capacidad biológica de dar a luz para centrarse en la creación textual femenina.

La narradora, que habla en segunda persona, crea un hombre para hacer de él su amante. No utiliza barro ni palabras mágicas, solo un nombre, «Omar». Como explica Rojas, esta criatura «sigue cumpliendo el rol tradicional del gólem; el de amo-sirviente y está claro que la hacedora lo ha traído a la vida para satisfacer sus deseos de amor y pasión»³³. La pareja vive en un estado de gran felicidad a través de diferentes tiempos y espacios, pero como en otras versiones, el gólem acaba rebelándose. En este caso su emancipación no viene marcada por el uso de la fuerza, sino por la conquista de la palabra: «sólo sé que este fue el principio de nuestras desventuras. Empezaste a hablar y a hablar»³⁴. Conseguir la palabra es hacerse con una independencia cada vez mayor. La narradora, Kalima, ordena a Omar que se desvanezca, pero ya no obedece. Es entonces cuando decide des-

30. Robert PLANK: «The Golem and the Robot», en *Literature and Psychology*, vol. XV, 1965, p. 13.

31. Mónica ROJAS DE MASSEI: «La literatura fantástica y la voz femenina en el motivo del gólem en *Omar, amor* de Cristina Fernández Cubas», en *Hispanic Journal*, vol. 25, nº 1, 2004, p. 200.

32. ROJAS: «La literatura fantástica...», p. 200.

33. ROJAS: «La literatura fantástica...», p. 202.

34. Cristina FERNÁNDEZ CUBAS: «Omar, amor», en Ymelda Navajo (ed.): *Doce relatos de mujeres*, Madrid: Alianza Editorial, 1982: p. 17.

truirlo volviendo a repetir su nombre: «Se llamaba Omar, dije con voz firme a quien quiso escucharme. Y tú, al oír tu nombre, no tuviste más remedio que cerrar para siempre tus ojos»³⁵.

No es fácil dirimir si este cuento, que no alude en ningún momento al mundo judío, ni tiene en cuenta el barro y el rito, debe verdaderamente ser considerado como una versión del gólem. Con todo, creo que esta interpretación no es del todo forzada, y no cabe duda de que resulta muy sugerente. Comparte con otras versiones europeas la ambigüedad de tradiciones, dado que encontramos nombres árabes, el apelativo *habibi*, el desarrollo de parte de la acción y una clara conexión con lo religioso y lo ritual en un monasterio cristiano en Egipto. Mónica de Massei apunta, sin profundizar en ello, la negación de la sexualidad o del cuerpo que puede suponer la creación del gólem, algo que sin embargo sí va a estar presente en distintas versiones posteriores. Lo que pone en evidencia es la dimensión metaliteraria, en la que defiende la implicación específica y cualitativa de la mujer en el proceso creador.

También explora la duplicación y la figura del gólem femenino Juan Jacinto Muñoz Rengel, cuentista español especialmente interesado en el tema de la creación de vida artificial por parte del hombre. Aunque trata este tema en distintas obras, lo trabaja de manera específica en *De mecánica y alquimia*³⁶, un ciclo de cuentos que quiere ser percibido en sí mismo como algo vivo, como un artefacto dotado de la magia de la vida. Refiriéndose al primer relato del gólem que aparece en esta compilación dice su autor:

Con «Te inventé y me mataste» recupero esa noción del monstruo de Frankenstein, o de la criatura creada, pero lo hago desde el mito del Gólem, que, además de ser varios siglos anterior, siempre me ha parecido una leyenda fascinante y desaprovechada, que cuenta con la ventaja de proporcionar una imagen todavía libre de prejuicios para los lectores³⁷.

«Te inventé y me mataste» muestra ecos evidentes de *Isabela de Egipto*. El contexto es el de una sociedad moderna en la que la creación de gólems como actividad comercial es habitual y legal. También lo es su destrucción. Cuando el protagonista cuenta cómo ha comprado el suyo encontramos las huellas de la leyenda: un rabino que, a través de permutaciones secretas de la Cábala, símbolos arcanos y un nombre en un papel, da vida a un ser inferior. En este caso, sin embargo, no se trata de un monstruo informe sino, como en la novela de von

35. FERNÁNDEZ CUBAS: «Omar, amor», p. 18.

36. Juan Jacinto MUÑOZ RENGEL: *De mecánica y alquimia*, Madrid: Salto de Página, 2009.

37. Juan Jacinto MUÑOZ RENGEL: «Lo fantástico como indagación. Lo fantástico como herramienta del conocimiento», transcripción de una conferencia del 5 de noviembre de 2014, <<http://hdl.handle.net/10612/4375>> (consultado el 10 de febrero de 2017).

Arnim, de una mujer que responde a los más profundos deseos del protagonista sin nombre.

Tzruya me acompañó a casa con la naturalidad de alguien que hubiera estado andando por el mundo desde siempre. Las casas chatas del barrio judío fueron haciéndose aún más pequeñas, los emblemas de piedra esculpidos sobre las piedras se desenfocaron, se emborronaron hasta transmutarse en luminosos de Starbucks y McDonalds, el olor a papel viejo nos despidió desde una esquina, justo antes de que las sinagogas se transformaran en centros comerciales. Luego, llegamos a mi apartamento. Desde el primer momento Tzruya se integró en la vida de la casa e interpretó a la perfección su papel como mi compañera. Nadie habría dicho que era un trozo de barro. [...] No obstante, claro, luego vino el roce, y la convivencia. Ya se sabe. Y nadie, ni siquiera un gólem del Rabí Betzalel, puede ser perfecto³⁸.

Esta gólem, de nombre Tzruya, no responde a la imagen de ninguna persona real, está creada según una proyección mental de lo que el protagonista considera su mujer ideal. Sin embargo, según va pasando el tiempo de convivencia entre ambos, ella no consigue responder plenamente a sus deseos y los roces empiezan a distanciarlos hasta que el hombre acaba matándola, hecho del que, por otra parte, se arrepiente muy pronto. Aunque es perfectamente lícito acabar con los gólem, toda aniquilación es controlada por la policía para asegurar que no haya peligro, ya que se sabe que cuando un gólem está hecho a imagen de una persona real es habitual que el asesino acabe matando a esta última también. El protagonista en este caso sabe que para crear su gólem no se ha basado en una mujer existente, pero la policía le advierte en el interrogatorio de que una mujer llamada Tzruya ha matado un gólem idéntico a él un par de días antes.

Este relato, aunque tiene como protagonista un gólem femenino, no explora específicamente esta dimensión. El salto de género significa aquí universalización, levanta ante nuestros ojos la progresiva «golemización» del mundo que nos rodea. En efecto, el cuento, si bien mantiene los conjuros y las pócimas esmeralda, está situado en una ciudad contemporánea, con anuncios luminosos de Starbucks, McDonalds y teléfonos móviles. Desde este contexto, la multiplicación de gólems remite, en nuestra sociedad tecnológica, a la duplicación virtual que hacemos cada uno de nosotros, por ejemplo, en los perfiles de las redes sociales. Apunta también a un horizonte frecuente tanto en la ciencia como en la ciencia ficción en el que, por un lado, se busca que los androides adquieran rasgos cada vez más humanos, lo cual implica la perfección de la ayuda que pueden significar para nosotros y, por otro lado, se teme el peligro que su posible autonomía pueda implicar hacia nosotros. La violencia física explícita en este relato parece indicar que la violencia que se ejerce impunemente en los entornos

38. Juan Jacinto MUÑOZ RENGEL: «Te inventé y me mataste», en Ángeles Encinar (ed.): *Cuento español actual (1992-2012)*, Madrid: Cátedra, 2014, pp. 379-380.

virtuales (por ejemplo en los videojuegos) no es inocua, ya que se desarrolla de manera real dentro de la persona, no se queda encerrada en el ámbito de la ficción. A través de estas referencias, el gólem encuentra nuevo sentido en el contexto contemporáneo³⁹.

c) Reubicaciones y reinterpretaciones

Dentro de la literatura española reciente, y también en un contexto de reubicación espacial y temporal, es necesario destacar la versión de la historia del gólem que hace Jesús Ferrero en *Juanelo o el hombre nuevo*⁴⁰. Confesaba el autor en una entrevista que, aunque se inspiró en obras como *Frankenstein*, *Blade Runner* e incluso en libros sobre autismo, el origen de esta obra está en *El gólem* de Meyrink, que había leído muchos años antes y que le llevó a plantear un relato que tuviera que ver con una criatura artificial en un ambiente español. «En este sentido es mi novela más antigua y deseada. He buscado la narración eficaz, y todos los procedimientos que utilizo son esenciales para la narración»⁴¹.

La historia se sitúa en Toledo durante el siglo XVI. La ciudad está dibujada con líneas irreales y fantasmagóricas, que evocan el gueto judío de Praga, y la acción sucede en su mayor parte de noche. Ferrero se basa en el personaje histórico de Gianello Turriano, un ingeniero e inventor de Cremona que vivió en Toledo desde 1529, creando allí numerosos ingenios como un reloj astronómico, un sistema de poleas para subir el agua a las partes más altas de la ciudad, máquinas voladoras e incluso un autómatas de madera, llamado en la época el «hombre de palo». Ferrero toma este personaje, al que da el nombre de Juanelo (apodo con el que se tradujo en España «Gianello») y le atribuye todas las características del gólem. Al igual que sucedió con la deformación histórica del Rabí Loew en Praga, también aquí un sabio medieval documentado es reinventado como experto cabalista. El gólem que crea Turriano es de un material elástico secreto y va creciendo poco a poco. Se identifica de una manera clara con los androides autónomos que a finales del siglo XX muchos consideran como una posibilidad real:

Los hombres del futuro serán como mi hijo, engendrados sin el recurso del vientre materno. No estoy creando al hombre de ahora, sería un trabajo absurdo, estoy creando al hombre del porvenir: duro, de sentimientos lentos y pensamiento frío, con un cuerpo de piezas sustituibles, como serán tarde o

39. Muñoz Rengel combina la tradición medieval con el desarrollo moderno de la literatura fantástica de manera aún más explícita en el segundo de los relatos que dedica al gólem en esta compilación, «El sueño del monstruo», en el que vincula al gólem con Frankenstein, los demonios de Kepler y el comienzo de la ciencia ficción.

40. Jesús FERRERO: *Juanelo o el hombre nuevo*, Madrid: Alfaguara, 2000.

41. M. José DÍAZ DE TUESTA: «Ferrero relata la fábula de un hombre artificial en el medievo», en *El País digital*, 19 de mayo de 2000, <http://elpais.com/diario/2000/05/19/cultura/958687205_850215.html> (consultado el 10 de febrero de 2017).

temprano todas las piezas de todos los cuerpos. No estoy creando al hombre de ahora, al del futuro estoy creando... Ah, si cuando yo muriese mi hijo tuviera a su disposición a otros como yo, o si él mismo llegara a conocerse por dentro.... Podría durar siglos...⁴².

La creación sin concurso de mujer recuerda la tesis de Plank evocada a propósito del libro de Fernández Cubas y apunta a la despersonalización de la sociedad a la que lleva su constante maquinización. De ahí que a Ferrero le preocupe de manera especial la dimensión emotiva del gólem, que resulta compleja por su falta de alma. Explica el autor en la entrevista antes citada que *Juanelo*

es una de las novelas que más me ha permitido explorar la conciencia, un montón de datos con los que nos han moldeado. Me ha servido para plantear la pregunta de si una conciencia artificial funciona igual que la natural. Y pienso que sí, que ambas sufrirían por igual⁴³.

Sigue explicando que, por eso, en su versión el gólem sí tiene alma: poco a poco adquiere conciencia, y por tanto, excepcionalmente, habla. También tiene sentimientos, incluso más sublimes que los humanos. Son esos mismos sentimientos los que le llevan a no querer vivir más cuando se da cuenta del daño que hace sin querer y que no puede controlar.

También se apropia de la leyenda para adaptarla a su entorno Sebastià Jovani en *Emet o la rebelión*, que cuenta una historia que transcurre en Barcelona en 2017 (el libro fue publicado en 2012). Jovani se separa de otras versiones en las que el gólem muestra una vida personal, una duplicación de su creador o de sus deseos, para volver a la personificación de toda una identidad cultural y social, del mismo modo que sucedía en *El gólem* de Meyrink. Aquí la criatura resulta una encarnación del espíritu de un barrio concreto, en este caso el de Gràcia. La novela de Jovani comparte también con la Meyrink cierta ambigüedad de límites entre lo consciente y lo que está más allá de la conciencia, en este caso no por mediación de la magia ni de la teosofía, sino porque los personajes principales viven en una constante sobredosis casi a partes iguales de filosofía y droga. A esto contribuye también la estructura, que sustentada sobre una trama de novela policiaca, muy en la línea de Eduardo Mendoza, combina fragmentos de distintas ramas de la trama, citas de libros, monólogos interiores, etc.

Los protagonistas de esta obra son Guerau y Kosmas, estudiantes de filosofía ya entrados en años que llevan lustros viviendo de las rentas, fumando y drogándose sin descanso, y dando vueltas a diferentes disquisiciones teóricas sin llegar a ninguna parte. En el momento que menos lo esperan consiguen dar vida a un gólem. Su historia se verá pronto mezclada con una trama de asesinatos que se producen en el barrio de Gràcia y que ponen en peligro el bienestar que hacía de

42. FERRERO: *Juanelo*, p. 83.

43. DÍAZ: «Ferrero relata...».

él un lugar idóneo para estudiantes extranjeros y artistas preocupados por el diseño industrial. Los dos hilos de la trama representan, por un lado, la marcada identidad propia del territorio y, por otro, su progresiva disolución debida a intereses económicos particulares, que llegará a la destrucción total a través de la figura del gólem.

Preguntaron a Jovani en una entrevista por qué consideraba que un territorio necesita tomar figura, tener voz. Su respuesta fue:

Porque se está estandarizando. El barrio solía reivindicar otra manera de entender la ciudad y poco a poco está siendo ocupado por una clase media intelectual muy preparada para unas cosas pero muy poco despierta para otras, que encaja en la idea que los políticos tienen de Barcelona, la de la ciudad como un boulevard para turistas⁴⁴.

Esta preocupación se hace explícita también dentro de la propia novela, en la que los protagonistas distinguen estos dos modos de comprender al gólem:

Se dice que el gólem no es más que una criatura engendrada a través de un ritual. Que en el fondo nace como receptáculo de una realidad que le busca para hacerlo depositario de una conciencia desesperada, ofuscada. Que su tránsito, su animalidad, no son más que el tránsito y la animalidad de un mundo que se siente acorralado.

Al menos es esta la visión que se desprende de algunas de las fuentes que hemos y habíamos consultado. La versión funcionarial que le convierte en una especie de mayordomo infrahumano siempre nos había parecido en extremo grosera y reduccionista⁴⁵.

Así pues, nos encontramos aquí con otra versión diferente del doble, en la que el gólem resulta ser la personificación y la conciencia de un mundo inconsciente. En la novela esta idea se va haciendo cada vez más evidente gracias a comentarios de Guerau y Kosmas como el que acabo de citar. Y gracias, también, a los pasajes en los que el gólem, que nunca tiene voz, habla a través de personajes con los que se cruza. Estos, con voces enajenadas que hablan en idiomas diferentes a los suyos propios, dicen explícitamente: «El doble ha despertado... el doble de la ciudad ha despertado, y con él todo su rencor»⁴⁶ o «Döppelganger... Döppelganger»⁴⁷, con palabras que evocan las primeras leyendas del gólem.

44. Laura FERNÁNDEZ: «El Gólem de Gràcia», en *El Mundo digital* del 9 de abril de 2012, <<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/04/09/novelanegra/1333966038.html>> (consultado el 10 de febrero de 2017).

45. JOVANI: *Emet*, p. 362.

46. JOVANI: *Emet*, p. 151.

47. JOVANI: *Emet*, p. 181.

CONCLUSIONES

La figura del gólem aparece desde sus orígenes medievales con dos rasgos muy marcados: la condición de criatura creada, viva pero imperfecta, y el patente peso del contexto judío en el que nace. Su consolidación en la literatura se produce a principios del siglo XX a través de dos vías distintas. Una, la de Rosenberg, insiste y profundiza en la vinculación con el mundo judío, que ha mantenido viva esta versión identitaria especialmente en América. La otra, que comienza con el libro de Meyrink, no desdena el origen judío, pero amplía su horizonte al centrarse en el aspecto de la creación, que pone en relación al gólem con personajes de otras tradiciones, tanto antiguas (el mito de Prometeo) como modernas (los androides y robots).

Si algo tienen en común todas las versiones que la narrativa de habla española ha hecho del gólem es la actualización de sus coordenadas, tanto espacio-temporales como, sobre todo, de las cuestiones que plantea. También subyace a todas ellas la presencia, más o menos explícita, de la reflexión metalingüística que esta figura encarna.

Llama la atención que los autores hispanoamericanos que se han interesado por el gólem pertenezcan prácticamente en su totalidad a la comunidad judía. Rosita Kalima es un buen ejemplo de cómo esta criatura puede seguir personificando hoy la manera de conjurar los peligros a los que esta cultura, como identidad minoritaria, debe seguir haciendo frente en nuestros días. Su caso, sin embargo, es aislado. Otros autores, como Ana María Shua, siguiendo la huella de Borges, proponen una interpretación más amplia, metafísica y metaliteraria. Contextualizan el significado del gólem como parte del conjunto de tradiciones míticas y mágicas de la literatura universal.

En las versiones españolas la relación del gólem con el judaísmo se reduce a aportar un color folklórico. Así sucede en los relatos de Muñoz Rengel y en la novela de Ferrero. Jovani alude al judaísmo como el origen del gólem, pero queda muy diluido en la confusión de tradiciones que en esa obra se entremezclan. Lo que sí recoge el autor catalán es un aspecto menos desarrollado de esta dimensión identitaria, el del gólem como personificación de un espacio, de un barrio con idiosincrasia propia. Este matiz, clave en la obra de Meyrink, es reinterpretado por Jovani desligándolo del judaísmo y trasladándolo a su Barcelona contemporánea. Este alejamiento es total en el cuento de Cristina Fernández Cubas, en el que el mundo judío ni siquiera aparece.

Sin embargo, las reescrituras peninsulares de la leyenda aportan otros modos de profundizar y reinterpretar el significado del gólem. La aparición de gólems femeninos abre un contexto en el que se subraya el interés utilitarista que subyace a toda manipulación de seres humanos y el peligro que esto supone. Se trata de una posibilidad real en el contexto científico actual que se lleva a los límites en los textos de literatura fantástica. En estos, se pasa de la manipulación genética y la

creación de clones al diseño de androides cada vez más autónomos y autoconscientes. De ahí que Muñoz Rengel ubique al gólem en el contexto de la ciudad contemporánea. Ferrero, yendo más allá, imagina un ser artificial dotado de alma propia, capaz no solo de actuar sino también de sentir.

A través de sus versiones en la narrativa hispánica podemos observar cómo el gólem, que surge como personificación de una sabiduría secreta, reservada a unos pocos elegidos de un pueblo minoritario y perseguido, se ha ido convirtiendo en un personaje universal. Sigue viva en él la pregunta intemporal sobre la creación de la vida y de la obra literaria. Pero ha sido capaz de asumir también significados que responden a cuestiones tan actuales como la globalización, con su peligro de disolución de las identidades, o la creación de criaturas artificiales, controvertido riesgo que se ha convertido hoy en día en uno de los objetivos más acuciantes de los mayores expertos en ciencia y tecnología.

Del personaje transficcional al mito: *crossover* y coalescencia de Celestina en *Terra Nostra*

Jéromine François

Université de Liège

INTRODUCCIÓN

Los estudiosos en mitocrítica coinciden en considerar que la reescritura de personajes literarios contribuye a la mitificación de dichos personajes¹. En el caso peculiar de los personajes transficcionales, que pasan a integrar una trama sustancialmente distinta de su trama primigenia, interviene con frecuencia un fenómeno que afianza este proceso de mitificación: la reubicación del personaje literario posibilita su encuentro con otras figuras reconocidas como míticas. Aparecen asociaciones *sui generis* de personajes literarios y de figuras sacadas de la mitología greco-latina, bíblica, precolombina, o del patrimonio literario universal. Este fenómeno, que se emparenta con el *crossover*², es identificado por los mitocríticos como la *coalescencia*. En el caso del personaje que me interesa, es curioso constatar que, entre las distintas Celestinas transficcionales que pueblan la literatura en lengua española de los siglos XX y XXI, las hispanoamericanas suelen presentar casos de coalescencia³.

-
1. Véanse, entre otros, a Maurice DOMINO: «La réécriture du texte littéraire. Mythe et réécriture», en *Semen*, 3, 1987, <<http://semen.revues.org/5383#quotation>> (consultado el 25 de junio de 2016); Ivanne RIALLAND: «Mythe et hypertextualité», en *Fabula*, 2005, <http://www.fabula.org/atelier.php?Mythe_et_hypertextualit%26aacute%3B> (consultado el 12 de septiembre de 2016); Danièle CHAUVIN: «Hypertextualité et mythocritique», en Danièle Chauvin / André Siganos / Philippe Walter (eds.): *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris: Imago, 2005, pp. 174-181; Franca BRUERA: «Pour une nouvelle épistémologie des réécritures littéraires des mythes», en *Interférences littéraires / Littéraire Interferentia*, 17 («Le mythe: mode d'emploi. Pour une nouvelle épistémologie des réécritures littéraires des mythes»), 2015, pp 7-12.
 2. Stéphane BÉNASSI: «*Spin-off* et *crossover*. La transfictionnalité comme figure esthétique de la fiction télévisuelle», en René Audet / Richard Saint-Gelais (eds.): *La Fiction, suites et variations*, Quebec / Rennes: Nota Bene / Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 113-132.
 3. Entre los distintos artículos que he dedicado a la reescritura de *La Celestina* en la literatura hispánica contemporánea, véanse por ejemplo: «*La Celestina* interroga el código teatral:

Con este trabajo, me propongo estudiar los procedimientos de *crossover* y de *coalescencia* que se aplican a Celestina como personaje transficcional en una obra hispanoamericana concreta: *Terra Nostra*, del mexicano Carlos Fuentes. Como se examinará, esta novela favorece en efecto el encuentro de la alcahueta de Rojas no sólo con otros personajes literarios áureos sino también con figuras provenientes de mitos etno-religiosos precolombinos. Cuestionaré asimismo la función de estas combinaciones, al preguntarme, por una parte, en qué medida el personaje de Rojas se resemantiza al entrar en contacto con otras figuras y, por otra parte, en qué medida son significativas, en la narrativa de Fuentes, la mezcla y asimilación de figuras míticas prehispánicas con héroes literarios españoles.

EL CONTACTO ENTRE DISTINTOS PERSONAJES TRANSFICIONALES: ALGUNOS CONCEPTOS

El fenómeno de encuentro de distintos personajes transficcionales ha sido estudiado tanto por los teóricos de la transficcionalidad, con Richard Saint-Gelais a la cabeza, como por las corrientes mitocríticas. Hay transficcionalidad cuando varios textos se refieren conjuntamente a una misma ficción, a través de la reutilización de personajes, del alargamiento de una trama o de un mismo universo ficcional⁴. La transficcionalidad designa así el proceso general de migración de datos diegéticos de una ficción a otra. Saint-Gelais indica que el personaje es el tipo de dato diegético solicitado con más frecuencia en este proceso. En su tipología de las transficciones, el teórico canadiense constata que, al lado de las clásicas continuaciones, precuelas o series, algunas transficciones destacan por referirse a dos o más ficciones inicialmente independientes que llegan así a cohabitar e incluso a combinarse en la nueva ficción. Este tipo de interferencia entre ficciones que Saint-Gelais llama «*croisement*» (*cruce*) ha recibido también la etiqueta de *crossover*.

En mitocrítica, es definida como *coalescencia* la convivencia, en una misma ficción, de varias figuras consideradas como míticas, sean figuras literarias reputadas universales o personajes propiamente mitológicos de origen etno-religioso. Este concepto se origina en la teoría de Gilbert Durand⁵, el padre de la mitocrítica, aunque será definido y teorizado sobre todo por Anne Geisler-

Tragedia fantástica de la gitana Celestina de Alfonso Sastre», en *Revista de Literatura* (CSIC), vol. LXXVIII, n° 156, 2016, pp. 525-541; «La constitution d'un mythe littéraire: *La Célestine* à l'époque contemporaine», en *Littératures*, n° 74, («Pratiques et enjeux de la réécriture»), 2016, pp. 149-158; «*La Celestina* como generador de rupturas narrativas en la literatura hispánica actual: el caso de *Manifiesto de Celestina* (1995) de Marta Mosquera», en *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, n° 8, 2015, <http://lejana.elte.hu/PDF_8/Jeromine_Francois.pdf>.

4. Richard SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris: Seuil, col. «Poétique», 2011, p. 7.
5. Gilbert DURAND: *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris: Berg International, 1979.

Szmulewicz como «el encuentro entre dos mitos diferentes que produce la renovación del significado de cada uno de ellos»⁶. Por su parte, Véronique Léonard-Roques explica que, en tales casos, el encuentro entre mitos se efectúa en función de afinidades recíprocas, en términos de estructura, de temas relacionados o de núcleos simbólicos comunes⁷. Cabe señalar que la coalescencia es vista por Gilbert Durand como un signo de desgaste del mito. Al entrar en contacto, los mitos se desviarían entre sí y sus significados, por tanto, se desmoronarían: «Entonces hay que buscar el origen “parasitario” [...] o en procesos de interpolación de una serie que pertenece a otro mito, o en un fenómeno de “recubrimiento”»⁸. El fenómeno de coalescencia corresponde, en esta perspectiva, a «la superposición, las sustituciones, en una palabra las “compensaciones” de un mito por otro»⁹. Por el contrario, Geisler-Szmulewicz afirma que el encuentro entre dos mitos no significa una mera desnaturalización o deterioración de ambos sino que más bien constituye un modo de evolución de dichos mitos. Coincidió totalmente con su razonamiento, basado en una concepción no esencialista del mito:

Si afirmamos que el mito tiene un sentido restringido, se sobreentiende que es un «objeto» con una realidad propia y se puede hablar, como lo hacen Raymond Trousson y Gilbert Durand, de «individualidad» y de «pureza» del mito. Cada encuentro con otro mito será percibido lógicamente como «desnaturalización». Ahora bien, cuando se contempla el mito bajo un ángulo más general y que se ve en él un «medio» y ya no un «objeto» de representación, ya no se pueden considerar sus avatares como síntomas de degeneración. En la medida en que el mito no tiene sentido en sí, sino a través de la utilización que un autor hace de él, su alianza con otro mito se convierte en un proceso normal, que señala su vitalidad. El fenómeno de «coalescencia de los mitos» puede en este caso considerarse como un modo de renovación de sus significaciones respectivas¹⁰.

A mi ver, además de ser un modo de evolución de un mito ya constituido, la coalescencia también puede participar en el mismo proceso de creación o de afianzamiento del mito. Es el caso de las coalescencias que favorecen una contaminación entre una figura literaria y un mito etno-religioso, figura mítica en el sentido estricto de la palabra.

-
6. Anne GEISLER-SZMULEWICZ: *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle: pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris: Honoré Champion, 1999, p. 16.
 7. Véronique LÉONARD-ROQUES: «Avant-propos», en Véronique Léonard-Roques (ed.): *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermond-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, col. «Littératures», 2008, p. 16.
 8. DURAND: *Figures mythiques*, p. 317.
 9. DURAND: *Figures mythiques*, p. 318.
 10. GEISLER-SZMULEWICZ: *Le Mythe de Pygmalion*, p. 21.

Antes de presentar los casos de *crossover* y de coalescencia asociados con la Celestina transficcional de *Terra Nostra*, empecemos por evidenciar las señas de identidad de este personaje, tal y como lo presenta, reubicado, Carlos Fuentes.

LA CELESTINA TRANSFICIONAL DE *TERRA NOSTRA*: SEÑAS DE IDENTIDAD

Terra Nostra consta de tres partes. Después de un breve capítulo ubicado en un París apocalíptico de finales del siglo XX, la primera parte, titulada «El Viejo Mundo», consiste en la descripción de una España decadente, presa del absolutismo del Rey Felipe II que anhela la extinción de su linaje. En este marco, la aparición de tres hombres jóvenes marcados con una cruz de carne roja en su espalda y que parecen anunciar una nueva era trastorna la corte real. En la segunda parte, titulada «El Nuevo Mundo», uno de estos tres hombres, llamado Peregrino, cuenta su descubrimiento de México. La tercera y última parte, con el título «El otro Mundo», describe la caída del reino de Felipe II y de la civilización azteca, antes de regresar al París de 1999 donde el relato se cierra con la realización del Apocalipsis anunciado en el incipit de la novela. Esta compleja trama encuentra cierta estructura a través de las distintas citas que tienen los protagonistas con la figura de Celestina. Ahora bien, no se trata de una única Celestina, sino de varias (re)encarnaciones del mismo personaje, repartidas a lo largo de este relato¹¹.

El primer personaje llamado Celestina aparece en el capítulo inicial. Durante un paseo por una capital francesa presa de varias catástrofes sobrenaturales y de la brutalidad de sectas milenaristas, un joven llamado Polo Febo se encuentra con una chica de labios tatuados que dibuja con tiza en el Pont des Arts¹². Esta muchacha, que dice llamarse Celestina, se presenta enseguida como pregonera del cambio: una revolución está en marcha y traerá un «nuevo milenio [que] debe expulsar las nociones de sacrificio, trabajo y propiedad, para instaurar un solo principio, el del placer»¹³. Celestina afirma conocer al muchacho desde hace mucho. La chica inicia luego un cuento, que en realidad consistirá en la narración de los capítulos que siguen, o sea la casi totalidad de *Terra Nostra*, situada en la España tardomedieval.

La segunda Celestina del relato es una joven campesina violada por el padre de Felipe II el día de su boda. Traumatizada, se aísla fuera de la sociedad para vivir en los bosques donde se vuelve bruja y pacta con el Diabolo con el fin de vengarse del soberano y de su descendencia. Entabla una relación erótica con el demonio y quema sus manos para afirmar tal comunión diabólica. Es interesante

-
11. García Núñez resalta la construcción compleja de este conjunto de Celestinas: «En la novela necesitamos leer casi ochocientas páginas para captar, por ejemplo, toda la profundidad del personaje “Celestina”; es decir, lo vamos a ir conociendo muy lentamente» (Fernando GARCÍA NÚÑEZ: *Fabulación de la fe: Carlos Fuentes*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1989, p. 53).
 12. Carlos FUENTES: *Terra Nostra*, México: Alfaguara, 2012 (1ª edición de 1975), p. 37.
 13. FUENTES, *Terra Nostra*, pp. 39-40.

señalar que se recupera aquí un motivo de *La Celestina* de Rojas en donde la cara de la alcahueta, también bruja y cliente de Satanás¹⁴, está cruzada por una cicatriz que evoca la marca del Diablo. En el caso de la Celestina de *Terra Nostra*, el demonio le dice a la joven: «te diré cómo vencer a la muerte; te diré como vencer a este atroz orden masculino; te daré a conocer los secretos. [...] Transmite lo que sabes a otra mujer»¹⁵. Esta segunda Celestina, varios siglos anterior a la Celestina parisina, recibe así del diablo una función de transmisora de saberes subversivos ya que destinados a minar el orden de los dominantes. Para obedecer al diablo, esta segunda Celestina del relato pasa el testigo a una tercera Celestina cuyos labios tatúa gracias a un beso que le transmite al mismo tiempo su memoria, su identidad y su marca demoníaca:

[C]rece, haz por parecerte a mí, te dejo los labios heridos, en ellos mi memoria, en ellos mis palabras, sabrás y dirás cuanto yo supe y dije, sabré y diré, a tiempo, me dijo, hazlo a tiempo, tú te llamas Celestina, tú recuerdas toda mi vida, tú vives ahora por mí, tú estarás dentro de veinte años, la tarde de un catorce de julio, en la playa del Cabo de los Desastres, desvía rutas, engaña las voluntades, tuerce los horarios, debes estar, tenemos cita¹⁶.

Veinte años después, la nueva Celestina, la de los labios tatuados, sigue la instrucción de su maestra y recoge a Peregrino, náufrago procedente del Nuevo Mundo, para que cuente sus aventuras en la corte de España y así trastorne las concepciones del Viejo Mundo. Mientras tanto, la Celestina de las manos quemadas, tras ofrecer su memoria a su heredera, se vuelve amnésica y se transforma en el personaje clásico de Rojas, es decir en una vieja alcahueta que remedia los virgos y extorsiona a sus clientes.

La Celestina de los labios tatuados se vuelve también, como la Celestina precedente, portadora de un mensaje disidente que revela a Peregrino durante su narración:

[Q]uiero que rompas el orden de este lugar como se rompe una perfecta copa de delgadísimo cristal: tus ojos y tu voz serán dos poderosas manos llegadas de un mar inconquistable; todo lo pueden repetir mis labios tatuados; me llamo Celestina; [...] mis labios están marcados con las palabras de la secreta sabiduría, el conocimiento que nos aparta por igual de príncipes, de filósofos y de peones, pues ni el poder ni los libros ni el trabajo revelan, sino el amor; pero no un amor cualquiera, compañero mío, sino un amor por lo cual se pierde para siempre, sin esperanza de redención, el alma, y se gana, sin esperanza de resurrección, el placer¹⁷.

14. Lo evidencia su conjuro diabólico del acto III.

15. FUENTES: *Terra Nostra*, p. 641.

16. FUENTES: *Terra Nostra*, p. 664.

17. FUENTES: *Terra Nostra*, pp. 313-314.

De nuevo el personaje de Celestina se hace el portavoz de una filosofía subversiva cuyo objetivo consiste en hacer vacilar el orden establecido y exaltar el placer carnal como vector de un saber reservado a los iniciados. El beso que Celestina da a Peregrino comienza un rito de iniciación para el héroe que acepta de este modo su papel contestatario. Después de revelar la existencia del Nuevo Mundo para turbar el Viejo Mundo, Peregrino y Celestina toman el mando de los comuneros en la guerra de las Comunidades de Castilla contra el absolutismo real. Este episodio, en la ficción como en la realidad, fue violentamente reprimido en 1521, año de la Conquista de México por Hernán Cortés. Durante la desbandada, Celestina emplaza a Peregrino cuatro siglos más tarde, en París¹⁸, para poner en pie esa nueva era cuyo advenimiento acaba de fracasar.

Así, en el último capítulo de la novela, situado en 1999, Polo Febo aparece como la reencarnación de Peregrino, recluido en su piso mientras espera el fin del mundo. La Celestina parisina del primer capítulo aparece entonces, besa al joven para que recupere la memoria de sus vidas anteriores e inicia con él una relación carnal apasionada en la que el erotismo posibilita la regeneración para la raza humana: los dos jóvenes se funden en un solo ser andrógino del cual renacerá la humanidad.

En *Terra Nostra*, hay, pues, varias Celestinas transficcionales. Como explica Luz Rodríguez Carranza, la identidad onomástica de estas múltiples actantes con un mismo personaje hipotextual, la alcahueta creada por Rojas, hace porosas las fronteras entre los individuos: «la lectura intertextual prolonga al infinito la confusión: un mismo individuo textual puede referenciarse en diferentes mundos, y diversos personajes pueden presentar la misma referenciación»¹⁹. La repetición del nombre acompaña el paso de la memoria y de la misión subversiva entre las mujeres de *Terra Nostra*. Al recibir la denominación «Celestina», estos personajes también reciben un papel en la trama y se transforman en los eslabones de una misma cadena memorial. La referencia de cada Celestina de la novela es, así, doble: por una parte remite a los demás personajes del texto que comparten este nombre y, por otra, alude a la protagonista de Rojas.

En efecto, además del nombre, las Celestinas fuentesianas también recuperan otros ingredientes del modelo rojano. En cuanto a su caracterización, los rasgos comunes entre estas Celestinas y la de Rojas son obvios a nivel psicológico: todas ellas se hacen portavoces de la práctica libre y sin culpa del amor carnal, exaltado como vía de conocimiento y emancipación, aunque no todas lo comercializan. A nivel de la caracterización física, sólo la Celestina amnésica se retrata como una

18. Sobre el simbolismo de París en esta novela, véase Maya SCHÄRER: «Fundación mítica de París en *Terra Nostra*», en Juan Villegas (ed.): *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berkeley: University of California, 1992, pp. 278-284.

19. LUZ CARRANZA RODRÍGUEZ: *Un teatro de la memoria. Análisis de Terra Nostra de Carlos Fuentes*, Lovaina: Leuven University Press, 1991, p. 234.

anciana fea y maquillada, al igual que su modelo rojano. Las demás Celestinas de Fuentes invierten estos rasgos ya que todas son jóvenes y bellas. Lo que todas estas Celestinas sí comparten con su antecesora es una misma caracterización como actor social subalterno o incluso marginal: las Celestinas de Fuentes son campesinas, mujeres de obreros y hechiceras cómplices del diablo... En fin, al igual que la Celestina rojana cuyo papel de tercera consiste en «promove[r] y provoca[r] a lujuria»²⁰, las Celestinas del mexicano cumplen una misma función de mediadora, que actúa como *destinador* —actante que mueve al sujeto a querer conseguir el objeto (aquí el cambio social)— y *ayudante* —actante que colabora con el sujeto en la consecución del objeto—. Examinemos ahora las combinaciones en las que entran estas Celestinas transficcionales.

CROSSOVER POR ASOCIACIÓN: CELESTINA, DON QUIJOTE Y DON JUAN

El *crossover* funciona por *asociación*. Es decir que se yuxtaponen varios personajes, uno de ellos, al menos, transficcional, para que entren en contacto. En el caso de *Terra Nostra*, las Celestinas transficcionales se topan con otros dos personajes literarios hispánicos de envergadura internacional: Don Quijote y Don Juan. La novela mexicana no sólo favorece el encuentro entre estas figuras sino que construye intersecciones en su caracterización psicológica y en sus tramas.

Respecto a las intersecciones psicológicas, Don Juan comparte con Celestina un mismo modo de ser disidente y sensual. Así declara:

[N]inguna mujer me interesa si no tiene amante, marido, confesor o Dios al cual pertenezca; porque ninguna mujer me interesa si al amarla no mancillo el honor de otro hombre; porque ninguna mujer me interesa si mi amor no la libera. [...] Don Juan será libre, sembrará el desorden, infligirá la pasión donde la pasión parecía muerta, romperá las cadenas de ley divina y ley humana.²¹

Por su parte, el Quijote comparte con las Celestinas de Fuentes su carácter itinerante y su inconformidad respecto a su contexto, contra el cual lucha para imponer su realidad ficticia. La novela resalta así a Celestina, Don Quijote y Don Juan como antihéroes rebeldes. En su ensayo *Geografía de la novela*, Carlos Fuentes considera en efecto que *La Celestina* de Rojas es un «libro escrito a contracorriente»²² que sirvió de modelo a Cervantes y Tirso para crear sus personajes. Fuentes basa su lectura de *La Celestina* en los trabajos de Américo Castro, que realzó la dimensión crítica de este texto y la explicó por las raíces judías de su

20. Fernando de ROJAS: *La Celestina*, edición y estudio de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzalluz y Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española, col. «Biblioteca clásica de la Real Academia Española», 2011, p. 47.

21. FUENTES: *Terra Nostra*, pp. 417-418.

22. Carlos FUENTES: *Geografía de la novela*, Madrid / México / Buenos Aires: Aguilar / Taurus / Altea / Alfaguara, 1993, p. 80.

autor. En un artículo suyo, Jacques Joret demostró que la lectura del *Quijote* hecha por Fuentes también es deudora de Américo Castro²³.

Terra Nostra también establece intersecciones entre partes de tramas asociadas a los personajes que reubica. Es de notar que ni Celestina ni Don Juan ni Don Quijote se insertan en *Terra Nostra* con su trama primigenia. Ahora bien, sí se alude a algunos episodios clave asociados a cada personaje. Después de desafiar a la estatua del comendador, Don Juan salta la muralla del jardín de su amante como hiciera el Calisto de Rojas. Enseguida se topa con unos embozados que lo asaltan y lo hieren gravemente. Durante su paseo para encontrar una heredera, la Celestina de las manos quemadas presencia la escena y se acerca luego a un Don Juan ya moribundo que la reconoce: «Celestina... Celestina... ¿eres tú?, ¿otra vez joven?, oh, mira, madre, que encontrarte otra vez cuando me muerdo otra vez... yo que te vi morir a ti otra vez... Dios y muerte, ¿no lo dije siempre?, ¡qué largo me lo fiais...!»²⁴. Más adelante, esta misma Celestina, ahora transformada en vieja alcahueta amnésica, contratada por el rey, urde una trampa para engañar a Don Juan. Con un *patchwork* de citas sacadas de la *Tragicomedia*, Celestina explica:

[A] propio caballero Don Juan me acerqué [...] y le dije, alalé, putillo, galillo, barbiponiente, a todo un convento has desvirgado, dices como yo pienso que placer no comunicado no es placer, alalé, ¿y yo, aunque vieja, no sabré darlo y recibirlo, no tendré corazón, ni sentimientos?, [...] ¿me dejarás morirme con virgo intacto?, y mucho rió el caballero, y dijo que más fuerte estaba Troya, y que allí mismo se desbraguetaba y ale, mas yo le contesté que no se ganó Zamora en una hora, y que mayor es el placer de noche, que es capa de pecadores, y que le esperaba, Señor su mercé, en la celda [...] donde desde hace horas está la Inesilla, disfrazada con hábitos semejantes a los míos, y bien embozada...²⁵.

El plan del rey y de Celestina consiste de hecho en encerrar para siempre a Don Juan, con la ayuda involuntaria de la novicia Inés.

En el caso de Don Quijote, Sancho Panza llama a la Celestina de las manos quemadas para que lo ayude con su amo. Le pide que entre en el juego del viejo y se comporte como una alta dama²⁶. Al llegar, la joven ve a un caballero enfurecido por aquellos mágicos encantadores que se hacían pasar impunemente por molinos. Cuando Sancho le presenta a Celestina como «principalísima dama [...] que

23. Jacques JOSET: «Carlos Fuentes o la lectura especular de Cervantes», en Giuseppe Grilli (ed.): *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (1994)*, Napoli: Gallo, 1995, pp. 887-898. Para otro estudio de la influencia del Quijote en los textos de Carlos Fuentes, véase Luis Carlos SALAZAR QUINTANA: «Las lecturas del Quijote y su praxis narrativa en la obra de Carlos Fuentes», en *Castilla*, 5, 2014, pp. 86-100.

24. FUENTES: *Terra Nostra*, p. 646.

25. FUENTES: *Terra Nostra*, p. 764.

26. FUENTES: *Terra Nostra*, p. 650.

viene a agradecerle su hazaña de anoche, que la sacó del cautiverio de magos»²⁷, se enoja el caballero:

¿Así te burlas de mí, amigo? ¿Tan sandio me crees que no vea ante mí a esta vieja bruja, alcahueta, que hasta las piedras le gritan a su paso, «¡Putita vieja!», y que fregó sus espaldas en todos los burdeles? Joven fui, aunque no lo creas, y mi virtud perdí a manos de esta misma vieja falsa, barbuda, malhechora, que prometiendo introducirme en la alcoba de mi amada, me adormeció con filtros de amor en la suya y tomome para sí, habiéndole yo pagado anticipadamente. [...] Los molinos son gigantes. Mas Celestina no es Dulcinea²⁸.

La visión de Celestina hace lúcido a Don Quijote que incluso llega a una clarividencia inédita, ya que es el único de los protagonistas, junto con Don Juan, que reconoce el modelo rojano detrás del nuevo personaje. Su réplica está, además, repleta de citas de la *Tragicomedia*: «que hasta las piedras le gritan a su paso, «¡puta vieja!» es reminiscencia de las palabras con las que Pármeno advierte a Calisto de la fama de Celestina en el acto I («si una piedra topa con la otra, luego suena “¡puta vieja!”»²⁹) mientras que la relativa «que fregó sus espaldas en todos los burdeles» es cita casi textual de otra réplica de Pármeno que, en el mismo acto, describe a Celestina como «la más antigua puta vieja que fregaron sus espaldas en todos los burdeles»³⁰. Asimismo, «vieja falsa, barbuda, malhechora» son los insultos que, en el acto VI, Celestina explica haber recibido de parte de Melibea («llamándome hechicera, alcahueta, vieja falsa, barbuda, malhechora y otros muchos inominiosos nombres con cuyos títulos asombran a los niños de cuna»³¹).

Como explica Bennani, «Don Juan, Celestina y Don Quijote, que el autor considera mitos capitales de la hispanidad, están fundidos en una combinatoria en la que la identidad de los héroes de la ficción puede ser intercambiable»³². En la última parte de *Terra Nostra*, Celestina, Don Juan y Don Quijote llegan a fundirse en una única trama, narrada por el caballero andante. Un Don Juan joven había empleado a la vieja Celestina para conseguir los favores de cierta Dulcinea. Cuando el padre de la joven les sorprendió, Don Juan lo mató antes de huir y tomar el nombre de Don Alonso Quijote para escaparse de la justicia:

[Y]o amaba a Dulcinea, ella mostrábase virtuosa, valíme de vieja alcahueta, hube a la doncella para mí, empezó a cambiar mi tiempo, maldije a los gallos porque anunciaban el día y al reloj porque daba tan de prisa [...]. Sorprendionos el padre de la muchacha, desafiome, violénteme, violentose, atravesó

27. FUENTES: *Terra Nostra*, p. 651.

28. FUENTES: *Terra Nostra*, p. 651.

29. ROJAS: *La Celestina*, p. 54.

30. ROJAS: *La Celestina*, p. 67.

31. ROJAS: *La Celestina*, p. 150.

32. Aziza BENNANI: *Monde mental et monde romanesque de Carlos Fuentes*, Rabat: Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences, 1982, p. 420.

con la espada a su propia hija y yo con la mía a él: dicese que no hubo día más sangriento en el Toboso. [...] Huí de allí, púsose precio a mi cabeza, cambié de nombre, instaleme en lugar de cuyo nombre no quiero acordarme, solitario, en mi propia carne sabiendo la verdad de lo que me dijo esa vieja prevaricadora que me consiguió el favor de Dulcinea, la vejez no es sino mesón de enfermedades, posada de pensamientos, congoja continua, llaga incurable, mancilla de lo pasado, pena de lo presente, triste cuidado del porvenir, vecina de la muerte, dijo incorporándose como pudo dentro de la carreta y levantando la lanza como si quisiera herir a las nubes, sólo los libros fueron mi consuelo, los leí todos, imaginé que podía ser uno de esos caballeros sin tacha, rescatar a esas principales damas³³.

En este fragmento el lector puede vislumbrar citas (casi) literales del *Quijote* (como el famoso «lugar de cuyo nombre no quiero acordarme») y de *La Celestina*: las palabras con las que el personaje lamenta su vejez son las utilizadas por la Celestina rojana ante Melibea, en el acto IV³⁴. Más adelante, mientras este Don Juan hecho Quijote visita la tumba de su amada, se enfrenta con la estatua del padre de aquélla. La estatua lo maldice entonces: Quijote estaría condenado a confundir realidad y ficción.

En *Terra Nostra*, también se asocian las tres figuras literarias de Celestina, Don Juan y Don Quijote a través de un personaje llamado el cronista. En efecto, la novela mexicana pone en escena a un escritor que se presenta como el creador de aquellas criaturas de tinta y papel. Aunque nunca se afirma de forma explícita en el texto, este cronista es fácilmente identificable como el mismo Cervantes. Mientras este «Miguel»³⁵, futuro autor de unas «novelas ejemplares por escandalosas»³⁶, espera con angustia el término de la batalla naval que lo dejará manco,

imaginó a un caballero enloquecido por la verdad de la lectura, empeñado en trasladarse a una mentirosa realidad y así salvarla y salvarse. [...] Imaginó a un burlador de honras y sagrados, héroe de la pasión secular, que pagaría sus goces en el infierno de la ley que tanto negó en nombre del placer libre, común y profano; imaginó a parejas consumidas por amores a la vez divinos y diabólicos, pues divino y diabólico sería el amor en el que los sujetos ya no se distinguen entre sí³⁷.

La historia del burlador Don Juan, del caballero de la triste figura y de los amores orquestados por la demoníaca Celestina, se unen como creaciones de un único ingenio. Como indica Márquez Rodríguez, Cervantes, más que el autor histórico del *Quijote*, en *Terra Nostra* «representa simbólicamente la figura

33. FUENTES: *Terra Nostra*, pp. 711.

34. ROJAS: *La Celestina*, p. 118.

35. FUENTES: *Terra Nostra*, p. 307.

36. FUENTES: *Terra Nostra*, p. 811.

37. FUENTES: *Terra Nostra*, p. 309.

universal del escritor»³⁸. Además, esta fusión de tres obras canónicas de la literatura española se justifica también en la novela por su común presentación como libros de la hispanidad. Mientras intenta convencer al rey de la oportunidad que tiene España de prolongarse y mejorarse a través del Nuevo Mundo, Ludovico, compañero de una de las Celestinas, explica así que conviene «leer tres libros: el de la trotaconventos, el del caballero de la triste figura y el del burlador Don Juan [...] sólo así, en los tres libros, encontré de verdad el destino de nuestra historia»³⁹. A través de la combinación de tres figuras literarias españolas de los Siglos de Oro, Fuentes propone un mito global de la hispanidad como fundamento de una identidad cultural común a España y América Latina.

A esta dimensión ideológica del *crossover*, conviene añadir una dimensión lúdica. La dinámica de combinaciones de estas figuras literarias bien conocidas por cualquier lector hispánico implica para este lector un juego de «busca las diferencias». Como explica Cros:

[E]n nuestro bagaje cultural, Don Quijote no es Don Juan, Dulcinea no tiene ningún punto de contacto con la Celestina. Dicho de otro modo, convocando nuestra complicidad, el texto insiste en lo que lo separa de aquellos que, sin embargo, dice reproducir. Asistimos a una verdadera puesta en escena de las desviaciones⁴⁰.

La coalescencia permite exhibir estos mecanismos de reescritura e invitar a que la lectura de *Terra Nostra* inicie una relectura de los clásicos aquí combinados.

COALESCENCIA POR SINCRETISMO: CELESTINA Y TLAZOLTÉOTL

Aunque funciona las más de las veces por asociación —es decir por yuxtaposición de distintas figuras míticas en una misma ficción— la coalescencia, a diferencia del *crossover*, también puede operar mediante cierto *sincretismo*. En el caso que nos interesa, el personaje transficcional es una síntesis de Celestina, personaje literario, y de una figura mítica prehispánica. Durante sus aventuras en tierras mexicanas, Peregrino es guiado y formado en los misterios del Nuevo Mundo por una mujer, a veces joven, a veces mayor, que llama la Señora de las mariposas. Esta denominación, así como los aderezos que atavían a este personaje, identifican a esta Señora con la divinidad azteca Tlazoltéotl, diosa de la lujuria, de los amores ilícitos, de los partos, capaz de provocar y curar a la vez

38. Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ: «Aproximación preliminar a *Terra Nostra*: la ficción como reinterpretación de la historia», en Ana María Hernández de López (ed.): *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Madrid: Pliegos, 1988, p. 190.

39. FUENTES: *Terra Nostra*, pp. 907-908.

40. Edmond CROS: «La puesta en escena de la diferencia en *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes», en *Trama y Fondo*, 20, 2006, p. 10.

enfermedades venéreas. Se trata desde luego de actividades vinculadas con la Celestina imaginada por Rojas, a la vez alcahueta, partera y curandera⁴¹.

Tlazoltéotl significa además, en el panteón mitológico azteca, la «diosa de las cosas inmundas»⁴². Su función consiste en comer los pecados de los hombres, dejándolos limpios. La diosa, tal y como aparece en la novela mexicana, se define de este modo como «la sacerdotisa que absorbe los pecados y las inmundicias, los devora y así dejan de existir»⁴³. «De aquí el rito de la confesión que se practica ante los sacerdotes de Tlazoltéotl»⁴⁴ y que se representa en *Terra Nostra*⁴⁵. Este papel de depuradora, a la vez moral y social, es también atribuido al personaje de Celestina en *Cervantes o la crítica de la lectura*. En este ensayo publicado en 1976 y en el que Carlos Fuentes ofrece algunas de las claves de lectura de *Terra Nostra*, se define, en efecto, a Celestina como «la diosa humillada por el fracaso de la creación y condenada a devorar la basura del hombre para limpiar la ciudad del hombre»⁴⁶. Celestina se ocupa de gestionar las impurezas del hombre, al hacerse cargo de sus pulsiones inconfesables. Fuentes universaliza así a la vieja alcahueta interpretándola como una versión literaria del agente de higiene social y moral cuyo correspondiente etno-religioso prehispánico sería Tlazoltéotl.

He aquí, por tanto, algunas intersecciones claras entre el mito prehispánico y el personaje literario tardomedieval / áureo que motiva la coalescencia. Como demostró Folke Gernert⁴⁷, el personaje de la diosa se vincula directamente, en *Terra Nostra* con las Celestinas del Viejo Mundo por sus mismos labios tatuados pero también por su común función de mediadora y de guía iniciática cuya sensualidad fascina al novicio. El mismo Peregrino asocia la Señora de las mariposas y la Celestina de los labios tatuados de la que dice «ella es mi guía, en ambos mundos, sin ella lo olvido todo»⁴⁸. Según Gernert, este comentario subraya

el carácter psicopompo de la mujer tatuada que —como las mariposas en el imaginario indígena— conduce las almas de un mundo a otro poniendo en contacto entidades diferentes. En este sentido se explica la etiqueta onomástica

-
41. Estas características, relativas a la fecundidad, son aducidas por Siemens cuando interpreta el personaje de Celestina como representante de la Madre Tierra en *Terra Nostra*. Véase William SIEMENS: «*Celestina as Terra Nostra*», en *Mester*, 11 (1), 1982, pp. 57-66.
 42. Alfonso CASO: *El pueblo del sol*, México: Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 75.
 43. FUENTES: *Terra Nostra*, p. 564.
 44. CASO: *El pueblo del sol*, p. 75.
 45. FUENTES: *Terra Nostra*, p. 523 y sgs.
 46. Carlos FUENTES: *Cervantes o la crítica de la lectura*, Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos, 1994 [1ª edición de 1976], p. 53.
 47. Folke GERNERT: «Mestizaje mitopoético en *Terra Nostra*: Carlos Fuentes entre el panteón precolombino y los mitos hispánicos», en J.M. Losada Goya / M. Guirao Ochoa (eds.): *Actas del Congreso Internacional «Mito y subversión en la novela contemporánea»*, Newcastle: Cambridge Scholars, 2012, pp. 475-488.
 48. FUENTES: *Terra Nostra*, p. 575.

Celestina que desde el principio de la novela funciona como medianera entre diferentes planos narrativos e ideológicos gracias a la sabiduría y al don de la palabra, es decir a las artes retóricas que la alcahueta de Rojas dominaba magníficamente⁴⁹.

Al igual que Celestina, Tlazoltéotl conecta además a Peregrino con su destino: le enseña que en este Nuevo Mundo, él es en realidad Quetzalcóatl, la divina serpiente emplumada, de regreso en la tierra para acabar con los sacrificios humanos y para instaurar una civilización de paz. Se trata, en efecto, del papel que varias mitologías precolombinas atribuyen a la figura de Quetzalcóatl⁵⁰.

CONCLUSIONES

Se pueden resumir las apariciones de las Celestinas transficcionales de *Terra Nostra* en la siguiente tabla. Como se ve, cada cambio de escenario espacio-temporal corresponde con una o varias nueva(s) encarnación(es) de Celestina. Excepta la Celestina n°1, la que aparece en las escenas situadas en el París apocalíptico, todos los demás personajes llamados Celestina participan en un *crossover* —es el caso de las Celestinas n°2 y 3, cuyas tramas se entrelazan con las de Don Quijote y Don Juan— o una *coalescencia* — es el caso de la Celestina n°4, figura sincrética que sintetiza en un mismo personaje a Celestina y la diosa azteca—. La repartición de las Celestinas y de sus combinaciones es bastante equilibrada y presenta un carácter especular que confiere al relato cierta dimensión cíclica.

A través de las Celestinas reubicadas en *Terra Nostra*, he querido abordar los fenómenos de *crossover* y de *coalescencia* como procesos de reelaboración y mitificación del personaje transficcional. Al hacerse transficcional, el personaje literario gana plasticidad sin perder su fuerte identidad y puede así entrar en nuevas combinaciones narrativas. Es interesante cuestionar los motivos de dichas combinaciones. A mi parecer, nunca es arbitraria la elección de las figuras transficcionales que se asocian: puede explicarse por intersecciones temáticas —Don Quijote, Don Juan y Celestina son antihéroes— o funcionales — tanto Celestina como la diosa azteca son mediadoras—. Ahora bien, como indica Geisler-Szmulewicz, puede que la coalescencia no se justifique únicamente por puntos comunes que existan de entrada entre las figuras solicitadas. Muchas veces, son los propios autores de las reescrituras transficcionales los que crean las intersecciones⁵¹. Hemos visto que, en el caso de *Terra Nostra*, son las lecturas críticas del propio Fuentes, en particular Américo Castro, las que orientan su percepción de Celestina y de Don Quijote como figuras subversivas.

49. GERNERT: «Mestizaje mitopoético en *Terra Nostra*», p. 482.

50. Véase al propósito CASO: *El pueblo del sol*, p. 39.

51. GEISLER-SZMULEWICZ: *Le Mythe de Pygmalion*, p. 22.

ESTRUCTURA DE <i>TERRA NOSTRA</i>	REUBICACIONES DE CELESTINA
1ª parte: «El Viejo Mundo»	
– París apocalíptico	– CEL 1 ⁵² (Celestina parisina)
– España de la transición entre Edad Media y Renacimiento	– CEL 2 (Celestina de las manos quemadas, campesina violada + hechicera)
	– CEL 3 (Celestina de los labios tatuados)
2ª parte: «El Nuevo Mundo»	
– Descubrimiento de México por Peregrino	– CEL 4 (La Señora de las mariposas / Tlazoltéotl)
3ª parte: «El Otro Mundo»	
– Caída del reino de Felipe II y de los aztecas	– CEL 3 (Celestina de los labios tatuados)
	– CEL 2 bis (Celestina «clásica», ex Celestina de las manos quemadas)
– París apocalíptico	– CEL 1 (Celestina parisina => Andrógino)

Asimismo, «el acercamiento no se producirá en cualquier momento, ni en cualquier lugar»⁵³. La reescritura de Carlos Fuentes surge en un terreno peculiar, el del México de la segunda mitad del siglo XX, época en la que se desarrolla un cuestionamiento identitario intenso, marcado entre otras cosas por las publicaciones de *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, o de las propias novelas de Fuentes —empezando por *La región más transparente* (1958)—, casi todas centradas en la problemática hibridez cultural del ser hispanoamericano. Explica Ordiz que

la narrativa de Carlos Fuentes representa en esencia un intento sostenido por descubrir y describir las claves de la cultura y la personalidad del país. ¿Qué es México?, ¿quiénes y cómo somos los mexicanos?, ¿qué nos hace ser iguales y a la vez diferentes del resto del mundo?, son interrogantes que el escritor ha

52. De nuevo, la numeración de las Celestinas sigue aquí el orden del relato, y no de la historia.

53. GEISLER-SZMULEWICZ: *Le Mythe de Pygmalion*, p. 22.

intentado desvelar desde distintos enfoques y perspectivas. Fuentes ha acudido en primera instancia a la Historia en busca de respuestas, de forma que muchas de sus novelas se han convertido en una suerte de rescate y de reflexión de y sobre los avatares fundamentales que a su juicio han forjado la personalidad de México⁵⁴. Entre estos avatares fundamentales, aparecen la Revolución mexicana, la emigración ilegal a EE.UU. y, por supuesto, la Conquista de Cortés de 1521. Los ensayos de Fuentes siguen esta misma línea⁵⁵.

En este contexto, como indica Richard Saint-Gelais, el tipo de práctica transficcional que representa el *crossover* puede a veces sobrepasar la mera meta lúdica para significar una verdadera apropiación cultural. Así, cuando reubican a Celestina, los autores hispanoamericanos, y Carlos Fuentes es un buen ejemplo de ello, fragmentan, multiplican y remodelan al personaje de Rojas, a la vez que lo redistribuyen entre otras figuras provenientes de la mitología prehispánica o de figuras clásicas de la literatura española. En este proceso, los personajes transficcionales de *Terra Nostra* se contaminan entre sí, se amalgaman y finalmente se unifican como personajes subversivos, aptos para ir a contracorriente del orden social todavía feudal que retrata la novela de Fuentes. Además, gracias a su práctica generalizada del personaje transficcional y a la lógica combinatoria que les aplica, Carlos Fuentes parece dar un elemento de respuesta a la delicada definición de una identidad cultural mexicana que cuestiona en muchos de sus ensayos.

No es anodino recuperar personajes canónicos de la cultura colonizadora y recrearlos para reescribir la historia de la Conquista y el choque entre mundos que ésta ha supuesto. Más allá de una especie de resistencia intelectual, este tipo de coalescencia significa sobre todo un acto de reconciliación: el patrimonio español forma parte del patrimonio hispanoamericano y no tiene por qué ser considerado como alienante y propio del enemigo. El trauma de la Conquista tiene que ser superado. Si «nuestra relación [la de los mexicanos] con España es como nuestra relación con nosotros mismos: conflictiva»⁵⁶, es porque no se ha logrado neutralizar la Conquista como una parte más de la identidad polifacética de Hispanoamérica. En su discurso de recepción del premio «Rómulo Gallegos», otorgado a *Terra Nostra*, el autor afirmó lo siguiente:

Civilización policultural, la América Latina tiene la posibilidad, rara por no decir única en el mundo actual, de escoger y fusionar diversas tradiciones a efecto de crear un mundo auténtico de progreso, propio de nosotros, a pesar de y gracias a nuestras contradicciones, nuestras abundantes derrotas y nuestras

54. Francisco Javier ORDIZ: *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, León: Universidad de León, 2005, p. 49.

55. Véanse Michael ABEYTA: *Fuentes, Terra Nostra, and the Reconfiguration of Latin American Culture*, Columbia: University of Missouri Press, 2006, y Alejandra SAUCEDO PLATA: *Carlos Fuentes: cinco vías para una nueva nación*, Veracruz: Universidad Veracruzana, 2012.

56. FUENTES: *Cervantes*, p. 9.

escasas victorias [...]. Somos dueños de la tradición de las civilizaciones indígenas, somos dueños legítimos de la antigüedad grecolatina y del medioevo cristiano y herético⁵⁷.

Es a través de una «mitología del mestizaje»⁵⁸, una síntesis de la herencia española impuesta y de la herencia azteca confiscada, que conviene buscar una reconciliación cultural entre ambos lados del Atlántico. Para asegurar esta mediación entre distintos horizontes culturales, ¿quién sería más apta que Celestina, la intermediaria por excelencia, figura literaria universal con raíces españolas?

57. Carlos FUENTES: *Discurso de entrega del Premio Internacional Rómulo Gallegos*, Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República y del Consejo Nacional de Cultura, 1978, p. 246.

58. Santiago JUAN-NAVARRO: «Sobre dioses, héroes y novelistas: la reinención de Quetzalcóatl y la escritura de la conquista en “El Nuevo Mundo” de Carlos Fuentes», en *Revista Iberoamericana*, 174, 1996, p. 111.

El diablo cojuelo, lazarillo de lectores realistas

Álvaro CEBALLOS VIRO

Université de Liège

DIABLOS COSTUMBRISTAS: ESTADO DE LA CUESTIÓN

En el peregrino relato que Luis Vélez de Guevara publicó en 1641 un demonio ofrece a un joven estudiante una visita guiada por la corrupta sociedad barroca. El título de dicho texto, *El diablo cojuelo*, remite a un ser que aparece en hechizos y cuentos folklóricos anteriores, confundido en esa gran familia de diablos burlescos que no tienen demasiado éxito tentando a los humanos, sino que se dejan vencer por ellos e incluso les ayudan¹. La obra de Vélez de Guevara, amplificada por una versión de Lesage, fijará los atributos del personaje. Quiero recordar muy rápidamente parte de lo que ocurre en los tres primeros capítulos de esta novela, que es lo único que pasará al imaginario de los autores posteriores. Un joven estudiante, Cleofás Leandro Pérez Zambullo, ha intentado acostarse con una mujer de fama dudosa, cuyos parientes exigen que la tome en matrimonio. Nada más lejos de las intenciones de Cleofás, quien sale huyendo por los tejados de Madrid y viene a caer en la buhardilla de un astrólogo, donde encuentra un frasco parlante. Rompe el frasco y libera así al diablo cojuelo, que estaba preso dentro, y que se ofrece a explicarle los misterios de la ciudad. El diablo se lleva volando al estudiante hasta la torre de la iglesia de San Salvador, que era entonces el punto más alto de la capital, y haciendo uso de sus poderes levanta los

-
1. François DELPECH: «En torno al diablo cojuelo: demonología y folklore», en María Tausiet / James S. Amelang (eds.): *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid: Marcial Pons, 2004, pp. 99-131, aquí 104; «la primera manifestación ibérica del diablo cojo en la cultura escrita», escribe más adelante Delpech, es «la alusión que se hace de él en el tratado latino medieval apócrifo *Virgilii Cordubensis Philosophia*» (p. 118). Véase también la introducción a la edición de Francisco RODRÍGUEZ MARÍN (*El diablo cojuelo*, Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 38), pp. XXVII-XXXI). «La razón de que el máximo personaje trágico de carácter sobrenatural [el demonio] se convierta en personaje cómico y ridículo, creo que no se halla suficientemente estudiada», escribía hace cincuenta años Julio CARO BAROJA en «Infierno y humorismo (reflexión sobre el arte gótico y folklore religioso)», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, tomo XXII, 1966, pp. 26-40, aquí 26.

tejados de los edificios, como si destapase una cacerola o le quitase la corteza a una empanada. A continuación, le va indicando a Cleofás los vicios secretos que ocultan —o, mejor dicho, representan— los habitantes de Madrid. Porque es un Madrid inexistente, con espacios inverosímiles como el baratillo de los apellidos o la ropería de los abuelos, y personajes tan fabulosos como un ciego enamorado que contempla con los oídos el retrato de su dama o un grafómano que, concentrado en sus disquisiciones, se sacó un ojo con la pluma sin advertirlo.

El diablo cojuelo está presente en numerosas obras costumbristas europeas. Hace ya muchas décadas que Margarita Ucelay se ocupó de los diablos ermitaños, diablos tortuosos y diablos a secas que dieron título a volúmenes y periódicos franceses entre 1800 y 1840; de ellos, al menos cuatro se titulaban exactamente *Le Diable boiteux*². Es archisabido que también una de las colecciones de fisiologías más célebres de la literatura francesa, *Le Livre des cent-et-un* (1834), debía haberse llamado *Le Diable boiteux à Paris*, que con dicho título llegó a anunciarse y que el diablo cojuelo figuraba en el grabado de portada de la primera edición³.

En lo que hace a la fortuna decimonónica del diablo cojuelo en España, José Escobar llamó la atención sobre varias menciones explícitas en artículos de Ramón Mesonero Romanos y de Mariano José de Larra. Si bien este último «no identifica el *Pobrecito Hablador* con la personalidad de Asmodeo» —que es, como veremos, el nombre propio que se le ha atribuido al diablo cojuelo—, «no deja de establecer relaciones muy estrechas con él. Asmodeo, en efecto, le sirve al *Hablador* de guía por los bailes de Madrid en el carnaval de 1832»⁴. Escobar se refiere a la que quizá sea la más bella y completa encarnación del diablo cojuelo en el costumbrismo español, que hallamos al principio del artículo «El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval», de 1833:

No bien había cedido al cansancio, cuando imaginé hallarme en una profunda oscuridad; reinaba el silencio en torno mío; poco a poco una luz fosfórica fue abriéndose paso lentamente por entre las tinieblas, y una redoma mágica se me fue acercando misteriosamente por sí sola, como un luminoso meteoro. Saltó un tapón con que venía herméticamente cerrada, un torrente de luz se escapó de su cuello destapado, y todo volvió a quedar en la oscuridad. Entonces sentí una mano fría como el mármol que se encontró con la mía; un sudor yerto me cubrió; sentí el crujir de la ropa de una fantasma bulliciosa que ligeramente se movía a mi lado, y una voz semejante a un leve soplo me dijo con acentos que no tienen entre los hombres signos representativos: «Abre los ojos, Bachiller; si

-
2. Margarita UCELAY DA CAL: *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*, México: El Colegio de México, 1951, p. 86.
 3. William S. HENDRIX: «Notes on Collections of Types, a Form of Costumbrismo», en *Hispanic Review*, vol. 1, n.º 3, 1933, pp. 208-221, aquí 210 y 214; Edwin B. PLACE: «A note on *El diablo cojuelo* and the French Sketch of Manners and Types», *Hispania*, vol. 19, n.º 2, 1936, pp. 235-240, aquí 236-237; UCELAY: *Los españoles*, pp. 87-88.
 4. José ESCOBAR: *Los orígenes de la obra de Larra*, Madrid: Prensa Española, 1973, p. 118.

te inspiro confianza, sígueme»; el aliento me faltó flaquearon mis rodillas; pero la fantasma despidió de sí un pequeño resplandor, semejante al que produce un fumador en una escalera tenebrosa aspirando el humo de su cigarro, y a su escasa luz reconocí brevemente a Asmodeo, héroe del *Diablo Cojuelo*.

—Te conozco —me dijo—, no temas; vienes a observar el carnaval en un baile de máscaras. ¡Necio!, ven conmigo; do quiera hallarás máscaras, do quiera carnaval, sin esperar al segundo mes del año.

Arrebatome entonces insensible y rápidamente, no sé si sobre algún dragón alado, o vara mágica, o cualquier otro bagaje de esta especie. Ello fue que alzarme del sitio que ocupaba y encontrarnos suspendidos en la atmósfera sobre Madrid, como el águila que se columpia en el aire buscando con vista penetrante su temerosa presa, fue obra de un instante. Entonces vi al través de los tejados como pudiera al través del vidrio de un excelente antejo de larga vista.

—Mira —me dijo mi extraño *cicerone*—. ¿Qué ves en esa casa?

Y Asmodeo le muestra la verdad oculta tras del maquillaje, las pelucas, los gestos y las palabras llenas de doblez de la vida cotidiana de Madrid⁵. Pero, a diferencia de lo que ocurría en la novela de Vélez, ahora la representación de la realidad no es en absoluto alegórica, sino que responde a una lógica de *pars pro toto*: los personajes que el diablo cojuelo le presenta al *Pobrecito Hablador* (y, a través de él, a sus lectores) son síntesis representativas de sus respectivas categorías socioprofesionales, y no encarnaciones concretas de ideas abstractas⁶.

La nómina de Escobar ha sido ampliada con alguna otra intervención del diablo cojuelo en el corpus costumbrista español. En diciembre de 1805, por ejemplo, Pedro María de Olive publicó en su *Minerva* el cuento titulado «El antejo y la trompetilla, o el daño está en no entenderse»: allí se nos cuenta cómo un filósofo y el diablo Astarot —«pariente muy cercano del Cojuelo»⁷— vuelan «hasta la torre de Santa Cruz para obtener una perspectiva aérea»; luego, el diablo le ofrece al filósofo «un antejo y una trompetilla, con los que podrá observar y oír cuanto acontece “de polo a polo”», lo que se presta a la crítica de una serie de

-
5. [Mariano José DE LARRA]: *El Pobrecito Hablador*. *Revista satírica de costumbres*, nº 12, marzo de 1833, pp. 1-24, aquí 18-19. Ha comentado este pasaje Ana PEÑAS RUIZ en su tesis doctoral, *Hacia una poética del artículo de costumbres (1830-1850)*, Universidad de Murcia, 2013, pp. 510-511.
 6. Sobre la diferencia entre tipos morales y sociales (que han de entenderse como categorías continuas) puede leerse Valérie STIÉNON: «Le type et l'allégorie : négociations panoramiques», en *Romantisme*, nº 152, 2011, pp. 27-38; sobre la tipificación costumbrista merece la pena leer Ruth AMOSSY: «Types ou stéréotypes? Les “Physiologies” et la littérature industrielle», en *Romantisme*, nº 64, 1989, pp. 113-123.
 7. *Minerva ó El revisor general*, nº XXIII, 17 de diciembre de 1805, pp. 204-210, aquí 204-205.

costumbres contemporáneas, como «el matrimonio por imposición» o «el desamparo económico y social del hombre de letras»⁸.

A diferencia de lo que ocurre en Francia, en España apenas hubo publicaciones costumbristas que aludieran en su título al diablo, cojuelo o no. Ana Peñas menciona una colección de fisiologías de 1843 que se tituló *El diablito familiar. Daguerrotipo literario* (y no será ocioso recordar que, en la novela de Vélez de Guevara, el diablo cojuelo es un demonio familiar)⁹. De lo que sí hubo abundancia en España es de duendes, tanto en los títulos de periódicos y volúmenes como en los pseudónimos de sus colaboradores. Los censa y comenta José Escobar en el volumen que consagró al más celebre de ellos, el *Duende satírico del día*¹⁰. Esta proliferación de duendes revela «una línea de descendencia del diablo Cojuelo en el periodismo español»¹¹. Ana Peñas añade a la nómina un interesante artículo de 1831 que se refiere a «nuestro agente, que es uno de aquellos entre duende y arlequín», capaz de observar y escuchar conversaciones ajenas sin resultar impertinente¹².

El parentesco entre diablos y duendes, que también postuló Margarita Ucelay¹³, no es aproximativo. Querría recordar aquí que en el tomo III de su *Teatro crítico universal* Feijoo insiste en que la tradición popular atribuye a duendes y diablos acciones parecidas; su discurso concluye con un apunte casi lexicográfico sobre la voz «duende», que en España sólo se emplea —escribe— «para significar aquellos demonios que se dice estar ligados por alguna determinada persona, la cual se sirve de ellos a su arbitrio»¹⁴. De modo que en la cultura popular hispánica duendes y demonios familiares llegaban a confundirse, y el propio Feijoo mencionaba algo más allá a Asmodeo como ejemplo de diablo ligado.

Más recientemente Martina Lauster ha vuelto sobre los diablos costumbristas centroeuropeos, a los que se asimilaría tanto el *flâneur* como el golfillo callejero. La autora se detiene especialmente en un artículo de Edward Lytton Bulwer titulado «Asmodeus at Large» y publicado en el *New Monthly Magazine* en 1832. En él, el diablo cojuelo escapa de un frasco que un matasanos tiene entre sus reme-

8. Sigo el resumen de Ana PEÑAS RUIZ: *El artículo de costumbres en España (1830-1850)*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2014, p. 56.
9. PEÑAS: *El artículo*, p. 220. No creo que pertenezca al mismo conjunto *El diablo en Madrid. Cosmorama novelesco* de Francisco Oliver, muy posterior, y que sólo conozco a través de catálogos bibliográficos.
10. ESCOBAR: *Los orígenes*, pp. 108-113.
11. ESCOBAR: *Los orígenes*, p. 108.
12. «Chismografía», *Correo literario*, nº 479, 3 de agosto de 1831, p. 2 *apud* PEÑAS: *El artículo*, p. 123.
13. UCELAY: *Los españoles*, p. 93.
14. Benito Jerónimo FEIJOO: *Teatro crítico universal* (1729) que cito por la edición de Madrid: Ediciones de «La Lectura», 1924, vol. II, p. 24.

dios, y transmite al narrador el poder de ver a través de las fachadas. A continuación, se lo lleva a París, lo que sirve de excusa para una hiriente sátira contra los saint-simonianos. El artículo termina con un enredo sentimental y una explicación alegórica¹⁵.

El diablo cojuelo interviene, pues, de ordinario y de distintas maneras en los textos de costumbres —fundadores del paradigma realista, como no dejaremos de recordar—. Edwin Place entrevistó en él «*a kind of presiding genius*» o de «*enseigne*»¹⁶ del costumbrismo; quince años después Margarita Ucelay propuso, con una formulación más precisa, que «personifica[ba] [...] el espíritu crítico» y constituía un «símbolo del análisis satírico»¹⁷; José Escobar refrendó estos juicios calificándolo de «personificación [de] la observación de los usos y costumbres» y «de la crítica universal»¹⁸; para Martina Lauster, en cambio, Asmodeo representaría más bien un punto de vista panóptico y penetrante («*overview*» y «*penetrating vision*»)¹⁹.

Extraña, no obstante, que una estética de lo verosímil y de lo cotidiano se ponga bajo los auspicios de un ser fabuloso y extraordinario. Más extraño aún es descubrir, cuando revisamos este corpus documental, que su papel no se reduce al de «enseña», «símbolo» ni «personificación»: al *Pobrecito Hablador* lo agarra de la mano, lo arrebató y lo suspende sobre los tejados de Madrid; al narrador de Bulwer le transmite la capacidad de ver a través de las paredes y se lo lleva volando a las metrópolis europeas; como enseguida veremos, a otros narradores decimonónicos un demonio —que no siempre es Asmodeo— los vuelve invisibles, o les solicita artículos, o les transmite el resultado de su espionaje. El diablo cojuelo no se limita a presidir o bendecir las empresas costumbristas desde una posición paratextual, sino que desciende al cuerpo del texto e interviene en él como podría haberlo hecho cualquier otro personaje.

En las páginas que siguen añadiremos nuevos testimonios y demostraremos que la identificación de los narradores costumbristas o realistas con el diablo cojuelo es algo más que simbólica, porque la narración realista precisa de narradores sobrenaturales capaces de guiar al lector en el paso entre dos mundos. Y no es una forma de hablar. Para ello habremos de remontarnos a la obra que le brindó a Vélez de Guevara el esquema actancial de su novela, y que se presentaba a los lectores como un inaudito trampantojo literario.

-
15. MARTINA LAUSTER: *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and its Physiologies, 1830-50*, New York / Houndmills: Palgrave Macmillan, 2007, pp. 179-188.
 16. EDWIN B. PLACE: «A note on *El diablo cojuelo* and the French Sketch of Manners and Types», en *Hispania*, vol. 19, nº 2, 1936, pp. 235-240, aquí 235 y 240 respectivamente.
 17. UCELAY: *Los españoles*, pp. 88 y 86 respectivamente.
 18. ESCOBAR: *Los orígenes*, pp. 114 y 118 respectivamente.
 19. LAUSTER: *Sketches*, pp. 134, 145, 179 y 208.

EL CIEGO Y SU LAZARILLO

«El mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo», le dice a Lázaro de Tormes su primer amo, saliendo de Salamanca. Muchos son los episodios del *Lazarillo* que impresionaron la memoria de sus primeros lectores²⁰, pero las páginas relativas a las andanzas y desventuras de Lázaro y del ciego no sólo superan a las demás en cuantía, sino que parecen haber terminado eclipsándolas. Que leer es selección y olvido lo sabemos bien gracias a Jean-Louis Dufays y a Pierre Bayard²¹, y que la lectura del *Lazarillo* se redujo muchas veces a la pareja del primer capítulo se infiere a partir de varios indicios. El ciego y el pícaro ya caminaban de la mano en farsas y *marginalia* tardomedievales, lo cual sugiere que se trataba de una pareja proverbial bien conocida antes (y después) de que en 1554 circularan las primeras ediciones conocidas de la novela²². De todos los amos de Lázaro, el ciego es el que más le aconseja y alecciona, y la pareja maestro-discípulo constituirá uno de los marcos agrupadores de relatos didácticos en la posterior novela cortesana, género tributario de la picaresca por muchos conceptos²³. Estas novelas cortesanas solían prevenir contra los peligros de los confusos espacios urbanos, y a partir de ellas se van a desarrollar las primeras guías geográficas —aún muy narrativas—, que se llamarán, precisamente, *lazarillos*. Ejemplo de ello son el *Lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Ayres hasta Lima* de Calixto Bustamante — *Concolorcorvo* — (1773), el *Lazarillo o nueva guía para los naturales y forasteros de Madrid*, de Manuel Alonso (1783) o la *Guía pequeña o el Lazarillo de Madrid en la mano* de Andrés de Sotos (1805); Ciro Bayo tendría aún presente esta acepción al publicar en 1911 su *Lazarillo español*, subtítulo «guía de vagos en tierras de España». Con la definitiva disolución del orden feudal que se venía anunciando desde el siglo XIV, el desarrollo de la burguesía comerciante y la venta de títulos de nobleza, las ciudades se convierten en espacios complejos, peligrosos, donde imperan la simulación y la apariencia. La identidad social ya no es descifrable al primer golpe de vista: hay meretrices respetadas, aristócratas venidos a menos, especuladores venidos a más y conversos más piadosos que los cristianos viejos. En ese mundo en el que nada es lo que parece hace falta un lazarillo, un guía, y ese guía será un libro —una guía, diríamos hoy— que toma de la mano al forastero lector, ciego a la realidad profunda de la sociedad cortesana.

-
20. Aporta varios ejemplos Francisco RICO: *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona: Seix Barral, 2000 (nueva ed.), p. 108.
 21. Jean-Louis DUFAYS: *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Bruxelles: P.I.E. Peter Lang, 2010 [1994], p. 129 y *passim*; Pierre BAYARD: *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.
 22. Remito a la síntesis y a las referencias bibliográficas que da Francisco RICO en el aparato crítico de *Lazarillo de Tormes*, Madrid: Real Academia Española, 2011, pp. 160-169.
 23. María del Pilar PALOMO: *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona: Planeta, 1976, p. 48.

Estilística y estructuralmente *El diablo cojuelo* tiene poco que ver con la picaresca²⁴. Su esquema actancial, sin embargo, responde a la pareja de guía y guiado que, como decimos, goza de un protagonismo destacado en la recepción de *La vida de Lazarillo de Tormes*. Es revelador, en este sentido, que, si las guías urbanas españolas se denominaban *lazarillos*, llegara a haber una guía francesa titulada *Le petit diable boiteux, ou Le guide anecdotique des étrangers à Paris* (1823). En la obra de Vélez de Guevara el diablo guía a un joven estudiante con ínfulas de hidalgo, que no es, por lo tanto, un pícaro de manual, aunque también en las novelas verdaderamente picarescas el diablo ande cerca de los protagonistas, como ha señalado Antonio Gómez Yebra²⁵. Otro indicio interesante —aunque tardío— de esta relación entre pícaros y diablos lo constituyen los escaques finales de varios pliegos de aleluyas sobre el mundo al revés: en ellos, un muchacho carga con un diablo, el cual se pregunta (o exclama): «Dónde me llevas, pícaro»²⁶. Ello sugiere que la asociación de uno con otro era tradicional, quizá incluso proverbial: el diablo guía al pícaro, y esta relación, conforme a la lógica del *mundus inversus*, se presenta aquí invertida, por vía de antífrasis. Así se explicaría que Benito Pérez Galdós comience *La Primera República* identificando al narrador con un diablo familiar para inmediatamente calificar de «picaresco» al lector²⁷.

Como se ve, hay una ambivalencia en el personaje del pícaro, que puede ocupar alternativamente las posiciones de guía o de guiado. Lázaro de Tormes inicia su peripecia *guiado* por el ciego, quien le demuestra a palos lo mucho que le queda por aprender; no obstante, al concluir el primer capítulo o tratado ya sabe «más que el diablo» y demuestra brutalmente a su primer amo que ahora es él, Lázaro, quien *guía*.

-
24. C. George PEALE: *La anatomía de El diablo cojuelo: deslindes del género anatomístico*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977, p. 19; Edith ROGERS: «*El diablo cojuelo* churrigueresco», en *Hispanófila*, nº 93, 1988, pp. 19-28, aquí 27.
 25. Antonio A. GÓMEZ YEBRA: *El niño-pícaro literario de los siglos de oro*, Barcelona: Anthropos, 1988, pp. 135-137.
 26. El grabado presenta estas características en los pliegos impresos por Ignacio Estivill (Barcelona, 1822), José María Marés (Madrid, 1860) y Ramírez y Cía (Barcelona, 1876). Además de los que se reproducen en estas páginas, el *auca* de Antonio Bosch (Barcelona, c. 1880) ilustra un taco similar con los versos siguientes: «Mirad a un hombre cargado / Por que [*sic*] el pícaro se lleva / En las espaldas al diablo»; se encuentra reproducido en Giuseppe COCCHIARA: *Il mondo alla rovescia*, Torino: Borati Boringhieri, 1981, ilustr. 35. Sobre las aleluyas del mundo al revés es lectura obligada el artículo de Helen F. GRANT: «El mundo al revés», en *Hispanic Studies in Honour of Joseph Manson*, Oxford: Dolphin Book, 1972, pp. 119-137.
 27. Benito PÉREZ GALDÓS: *La primera República* (1911), que cito por *Episodios nacionales. Quinta serie*, Barcelona: Destino, 2010, p. 435.



Al infierno vas, menguado,
a ser vivo echicharredo

Escaques de pliegos de aleluyas titulados «El mundo al revés» impresos por Ildefonso Mompié (Valencia, 1831, a la izq.) y por Blas Bellver Tomás (Játiva, 1858, a la dcha.).

Reproducidos en Rafael GAYANO LLUCH: *Aucología valenciana. Estudio folklórico*, Valencia: Biblioteca Valenciana de Divulgación Histórica, 1942, ilustraciones 82 y 87.

EL CIEGO LECTOR Y LOS ANTEOJOS DE QUEVEDO

De tullidos e invidentes, guías y guiados trata también uno de los emblemas de Andrea Alciato: su lema es «*Mutuuum auxilium*», y muestra a un cojo que guía a un ciego. Así concertados —explica la *suscriptio* castellana habitual— «uno la vista, el otro los pies presta»²⁸. La *pictura* de la *princeps* muestra al cojo junto al ciego, pero desde la edición de París de 1534 los grabados representan, más consecuentemente, a uno cargando con el otro:



Andrea Alciato: *Emblematum liber*, Augsburg: Heinrich Steyner, 1531, s.p.

28. *Los Emblemas de Alciato traducidos en rimas Españolas*, Lyon: Guillaume Rouille, 1549, p. 43.



Andrea Alciato: *Emblematum libellus*, Paris: Chrestien Wechel, 1534, p. 26.
 (Ambas imágenes proceden del repositorio digital «Alciato at Glasgow»:
www.emblems.art.gla.ac.uk)

«El ciego lleuaua a cuestras al coxo, y el coxo yua diziendo al ciego por donde auia de yr», explicaba en otra edición Diego López²⁹. Considerando que en la tradición hispánica hay un cojo que además es diablo, la semejanza con el módulo del pliego de aleruyas da que pensar y obliga a preguntarse si la filacteria «dónde me llevas pícaro» no debería leerse como una ruptura del pacto de confianza que une naturalmente a ambos personajes. Estos indicios, si bien pocos y frágiles, invitan a creer que ciego, pícaro y diablo constituyeron tradicionalmente una sociedad de auxilios mutuos, relevándose por turnos en sus funciones.

Uno de los precedentes comúnmente admitidos de la novela de Vélez de Guevara es *Los anteojos de mejor vista*, que el sevillano Rodrigo Fernández de Ribera había publicado unos años antes (c. 1625). En ella, un personaje llamado Desengaño lleva a otro a lo alto de la Giralda y le tiende sus anteojos para que desde allí contemple la ciudad. Lo que ve es la realidad profunda, el carácter secreto de la gente, expresado mediante un código alegórico³⁰. El diablo cojuelo de Vélez y los anteojos de Fernández de Ribera cumplen la misma función:

29. *Declaración magistral sobre las [sic] Emblemas de Andrés Alciato*, Nájera: Juan de Mongastón, 1615, p. 371.

30. Alonso ZAMORA VICENTE llamó la atención sobre esta obra en *Qué es la novela picaresca*, s.l. [Argentina]: Columba, 1962, p. 63; la comentan Victor I. STOICHITA y Anna-Maria CODERCH en *Le Dernier Carnaval. Goya, Sade et le monde à l'envers*, s.l. [Imp. par Laballery, Clamecy]: Éditions Hazan, 2016, pp. 341-343.

interfieren en la percepción del observador revelándole una realidad oculta³¹. Larra era aún consciente de esa similitud, ya que en la larga cita transcrita páginas atrás comparaba de forma expresa el efecto del sortilegio diabólico con el de «un excelente anteojito de larga vista».

El diablo cojuelo de Vélez no llevaba gafas ni anteojos; quien sí los llevaba entonces y era célebre por ello (entre otras muchas cosas más meritorias) era Francisco de Quevedo. De sus *Sueños*, el que conocemos como *El mundo por de dentro*, fechado en 1610 o 1612³², es fuente probable de la obra de Fernández de Ribera, porque ya en él un viejo llamado Desengaño imponía al narrador en los auténticos deseos y motivaciones de sus vecinos. Pues bien, resulta que Quevedo era identificado con el diablo cojuelo aun antes de que se difundiera el libro homónimo: así se dice de forma explícita en *Tribunal de la justa venganza* (1635) y se confirma en la portada del manuscrito de *Trompa o la Zurriaga* (c. 1636), de Pérez de Montalbán³³. No es impensable que el propio Vélez de Guevara tuviera presente esta identificación al escoger los personajes que debían hilvanar una sátira lucianesca muy deudora de los *Sueños* quevedescos. Desde 1719 y durante todo el XVIII se vendió en Madrid un grabado que representaba las tentaciones de San Antonio, en cuyo extremo derecho aparecía el diablo cojuelo con unos quevedos que le conferían un notable parecido con el literato³⁴. Por ello, tampoco me parece imposible —sino, por el contrario, bastante esclarecedor— que Diego de Torres Villarroel hubiera recordado la identificación de Quevedo con el diablo cojuelo cuando escogió al espectro del escritor como guía del paseo nocturno que relató en *Visiones y visitas de Torres con D. Francisco de Quevedo por Madrid* (1727) —aunque al final sea más bien Torres quien le explica al genio conceptista las modificaciones que ha habido en la sociedad de un siglo a otro—.

En tanto prosista ilustrado, Diego de Torres anticipó el artículo de costumbres que florecería en las primeras décadas del siglo siguiente³⁵. Los autores de

-
31. Según Blanca PERIÑÁN, en la novela de Vélez de Guevara se da una «mayéutica al revés en la que un diablo irá enseñando a mirar a un joven que no ve las verdades profundas del mundo, revelándole el principio de realidad» (estudio preliminar de *El diablo cojuelo*, Barcelona: Crítica, 1999, p. XIII).
 32. Véase Henry ETTINGHAUSEN: «Enemigos e inquisidores: los *Sueños* de Quevedo ante la crítica de su tiempo», en Eugenia Fosalba / Carlos Vaíllo (eds.): *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, pp. 297-318, aquí 302. Sobre la difusión manuscrita de los *Sueños* es inevitable remitir a James O. CROSBY: *La tradición manuscrita de los Sueños de Quevedo y la primera edición*, West Lafayette (Indiana): Purdue University Press, 2005, y en lo que atañe a *El mundo por de dentro* especialmente pp. 77-82.
 33. Sigo en esto a Enrique RODRÍGUEZ CEPEDA y Francisco VIVAR: «Quevedo en el espectro de *El diablo cojuelo* de Luis Vélez», en *Edad de Oro*, n.º XVII, 1998, pp. 169-176, aquí 173-174.
 34. Reproducido en Julio CARO BAROJA: «Infierno y humorismo (reflexión sobre el arte gótico y folklore religioso)», en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, tomo XXII, 1966, pp. 26-40, aquí 39.
 35. Remito a la fundamentada argumentación de Russell P. SEBOLD: *Novela y autobiografía en la Vida de Torres Villarroel*, Barcelona: Ariel, 1975, pp. 151-198.

dichos artículos se mantuvieron atentos no sólo a lo que representaba emblemáticamente el diablo cojuelo, sino también a lo que sus artes mágicas permitían en términos narrativos. Bajo su pluma, el diablo cojuelo continuará perfilándose no sólo como el espíritu de la sátira moral —aspecto que en realidad irá perdiendo importancia a medida que se asiente el costumbrismo—, sino como un guía en espacios cada vez menos simbólicos y más verosímiles.

En 1814 Jouy comenzaba uno de sus famosos artículos recordando el ardid del diablo cojuelo para espiar las interioridades domésticas de los ciudadanos, antes de relatar cómo él obtenía el mismo resultado gracias a cierto adminículo que un negociante turco le había confiado, años atrás, durante un viaje a Suez. El objeto en cuestión eran unos anteojos mágicos con los que el narrador se entretenía en descubrir los secretos de quienes habitaban el edificio de enfrente, describiendo para sus lectores sus dependencias e inquilinos³⁶. *El curioso parlante* y el *Observador* imitaron este y otros artículos de Jouy, engrosando de tal modo un curioso subcorpus de la producción costumbrista que trata de las casas sin fachada. De especial interés resultan los grabados que ilustran algunos de esos artículos, ya sean franceses o españoles, en los que se muestra una sección de edificio como si su fachada se hubiera vuelto transparente. El urbanismo decimonónico jerarquizaba las clases en sentido vertical, y no —como hoy en día— en sentido horizontal: la clase social de los habitantes de un edificio iba disminuyendo conforme se ascendían escalones, por lo que las representaciones (ora escritas, ora pictóricas) de «las casas por dentro» pueden leerse como sucintas sociografías.

El parentesco estructural de estos artículos con la inspección cenital de Madrid que ocupa los primeros trancos de *El diablo cojuelo* era evidente, y viene respaldado por alusiones explícitas de los costumbristas en cuestión³⁷. No obstante, el motivo

-
36. [Étienne de JOUY]: «Les gens en bonnet de nuit», en *L'Hermite de la Chaussée-d'Antin*, n° CXI, 22 de enero de 1814, tomo v (Paris: Pillet, 1814), pp. 40-52. Comenta el artículo Ralph A. NABLOW: *The Addisonian Tradition in France. Passion and Objectivity in Social Observation*, London / Toronto: Associated University Presses, 1990, p. 183. El término «anteojos» que empleaba Fernández de Ribera presenta la misma ambivalencia que el objeto mágico de Jouy, quien se refiere a él indistintamente con los términos «lunette» (pp. 43-44) y «lorgnette» (p. 45) —que hoy traduciríamos respectivamente por «gafas» y «gemelos»—.
37. José ESCOBAR: «Un tema costumbrista: Las casas por dentro en *L'Hermite de la Chaussée d'Antin*, *El Observador* y *El Curioso Parlante*», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. I, n° 1, otoño de 1976, pp. 39-47, y en particular 42. Menos solvente resulta Dorde CUVARDIC GARCÍA: «El tema de *las casas por dentro*: del “diablo cojuelo” a los artículos de costumbres, el cómic y el cine», en *Káñina. Revista de Artes y Letras* (Costa Rica), vol. XXX, n° 1, 2006, pp. 117-131. Se trata fugazmente el tema en LAUSTER: *Sketches*, pp. 202-203. Otro testimonio de este lugar común en Luis DE TAPIA: *Así vivimos*, Madrid: Renacimiento, 1916, p. 297. La casa sin fachada como un motivo de media duración que llega, obviamente, hasta la sensacional novela de Perec *La Vie, mode d'emploi* es objeto de la monografía de Katja RECH-PIETSCHKE: *Die Semiologie des transparenten Gebäudes. Raum-Zeit-Tod bei Lesage, Zola, Butor und Perec*, Berlin / Bern: Peter Lang, 1995.

de las casas sin fachada engarza con la tradición picaresca a través de otro intermediario, que es precisamente... Francisco de Quevedo. En 1699 se publicó en Amberes una edición de sus obras que incluía la *Vida del Gran Tacaño* —es decir, el *Buscón*—. Entre los grabados con que Gaspar Bouttats acompañó esta novela hay varios que contienen casas desprovistas de fachada, como si el diablo cojuelo las hubiera retirado³⁸, aunque en rigor las paredes de dichos inmuebles delimitan diferentes escenas y justifican, mediante la división de la página en cuadrantes, la representación simultánea de hechos no sincrónicos.

No hay intervención diabólica en el *Buscón*: es el propio narrador el que, a modo de guía urbana o *lazarillo*, desvela ante los ojos del ciego lector lo que la sociedad esconde detrás de las apariencias. Pero el ilustrador flamenco parece haberlo leído *como si* el narrador fuera otro diablo cojuelo.

Alain René Lesage, simpático cleptómano de las letras españolas, retomaría en 1707 el planteamiento inicial de la obra de Vélez de Guevara y lo utilizaría como marco de una serie de novelas cortas³⁹. Julio Caro Baroja y François Delpech aseguran que fue Lesage quien identificó al diablo cojuelo con el Asmodeo de la tradición demonológica, identidad que no se mantendría de forma coherente en la tradición⁴⁰. Sin embargo, el nombre aparece ya en una novela de 1626 escrita en el virreinato peruano y que planteaba un esquema argumental semejante al de Vélez: el diálogo entre dos diablos pone al desnudo los vicios de la sociedad limeña. Uno de esos diablos se llamaba Asmodeo⁴¹.

38. El mismo volumen incluye *Las zahúrdas de Plutón*, obra para la que Bouttats representó los subterráneos infernales a través de distintos cuadrantes abiertos en una montaña (entre las hojas 308 y 309); tanto el texto como el grabado representan a un demonio que se ha quedado cojo y jorobado de llevar zapateros remendones al infierno, aunque el narrador no lo identifica con el diablo cojuelo de la tradición. No obstante, muchos años después Victor Hugo hablaría de la giba de Asmodeo (François CHENET-FAUGERAS: «Hugo et le diable boiteux», en *Iris*, nº 25, verano de 2003, pp. 33-43, aquí 35), lo que implica una prosopografía folklórica de amplia difusión.
39. Puede consultarse el panorámico artículo de René GARGUILO: «*Le Diable boiteux* et *Gil Blas de Santillane* de Lesage. Manipulations culturelles ou créations originales?», en M^a Luisa Donaire / Francisco Lafarga (eds.): *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1991, pp. 221-229.
40. Julio CARO BAROJA: «Sobre *El diablo cojuelo*», en *Miscelánea histórica y etnográfica*, Madrid: CSIC, 1998, pp. 527-532, aquí 530; François DELPECH: «En torno al diablo cojuelo: demonología y folklore», en María Tausiet / James S. Amelang (eds.): *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid: Marcial Pons, 2004, pp. 99-131, aquí 121. El origen bíblico de Asmodeo lo recuerda CHENET-FAUGERAS: «Hugo et le diable boiteux», p. 39.
41. El texto puede leerse en Celsa Carmen GARCÍA VALDÉS: «Anotación de un texto satírico: *La endiablada*, de Juan Mogrovejo de la Cerda», en Ignacio Arellano / J.A. Rodríguez Garrido (eds.): *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 1999, pp. 145-188. Sobre los paralelismos entre esta obra y *El diablo cojuelo* véase Stasys GOSTAUTAS: «*La endiablada* de don Juan Mogrovejo de la Cerda y *El Diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara», en *Bulletin Hispanique*, nº 85, 1-2, 1983, pp. 137-159.

La historia del diablo que desvela los secretos de la vida urbana era sugestiva y adquiriría, en la versión de Lesage, fama continental. «El proceso es conocido», escribía José Escobar en 1973⁴²: *Le Diable boiteux* fue traducido al inglés en 1708 y poco después cayó bajo los ojos de Richard Steele, quien vio allí un recurso prometedor⁴³. Steele era el redactor de la mayor parte de una revista titulada *The Tatler*; en su número del 10 de mayo de 1709, un astrólogo llamado Isaac Bickerstaff —estrictamente ficticio— asegura haber dado con un diablo familiar llamado Pacolet, el cual posee un perfecto conocimiento «*of men and manners*», de los hombres y costumbres. En alguna ocasión, por intervención de dicho diablillo, el astrólogo se hará invisible para sorprender la intimidad de sus conciudadanos. Pacolet es usado en *The Tatler* como una estrategia más para dar cuenta de la vida social y privada, junto con cartas y relatos diferidos o supuestas visitas de relatores, todo lo cual atestigua una preocupación constante por justificar los conocimientos de un narrador todavía parvisciente.

Las revistas de Richard Steele y de su socio Joseph Addison, *The Tatler* y *Spectator*, fueron fundadoras de un nuevo paradigma de prosa, consistente en artículos que parecían dar cuenta de personajes y anécdotas perfectamente ubicados en el tiempo y el espacio. Esas prosas en las que no pasa gran cosa pero que van conformando una tipología de la sociedad contemporánea las conocemos como «artículos costumbristas o de costumbres», y fueron esenciales para el desarrollo del realismo literario.

EXCURSO LARGO PERO NECESARIO SOBRE EL REALISMO

Se ha dicho muchas veces: la novela picaresca no es aún realista, a pesar de la viva sensación de realidad que experimentan muchos de sus lectores⁴⁴. Coopera, desde luego, al desarrollo del realismo, pues abre una ancha brecha en la jerarquía clásica de los estilos con la «convicción de que todos los asuntos y personajes son

42. ESCOBAR: *Los orígenes*, p. 104.

43. William S. HENDRIX sugiere que estos pioneros del costumbrismo británico podrían haber hojeado también el original español («Quevedo, Guevara, Lesage, and the *Tatler*», en *Modern Philology*, vol. 19, nº 2, 1921, pp. 177-186, aquí 178). La fortuna editorial de la obra de Lesage en Inglaterra —no menos de diez ediciones durante el siglo XVIII, en dos traducciones diferentes— ha sido detallada por Alex GILDZEN: «The *Diable Boiteux* in England: The Tonson Translation and the Fake Chapter», en *The Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. 68, 1974, pp. 53-63.

44. Puede encontrarse un repaso de esta cuestión en las primeras páginas de Antonio GARGANO: «La novela picaresca entre realismo y representación de la realidad: el caso del *Buscón*», en *La Perinola*, nº 10, 2006, pp. 123-131. Resulta curiosa la interpretación de Francisco GARROTE PÉREZ, aunque se aplica únicamente al *Lazarillo*, y leído a vista de pájaro («El realismo de la picaresca», en Jesús M^o Nieto Ibáñez / Raúl Manchón Gómez (eds.): *El humanismo español entre el viejo mundo y el nuevo*, León: Universidad de León, 2008, pp. 43-65).

dignos de la misma atención literaria»⁴⁵, pero no es realista en el sentido de que las precisiones geográficas o los detalles de la vida cotidiana no tienen valor por sí mismos, sino que son subsidiarios de la trama o de los designios moralizantes del autor⁴⁶. Además, la representación de la realidad que proponen la novela picaresca y la novela cortesana es muchas veces alegórica, y el didactismo tantas veces explícito de sus episodios los revela como dignos descendientes de la *novella* italiana.

La argumentación no es nueva: ya en 1957 el estudioso del realismo anglosajón Ian Watt consideraba que las descripciones vívidas de las novelas picarescas son «*incidental and fragmentary*»⁴⁷. Pocos años después Francisco Ayala explicó que, aunque las descripciones picarescas nos recuerden las de la novela decimonónica, aquéllas se deben menos a la observación de la realidad que a la común revisión de tópicos literarios preexistentes, y afirmó enfáticamente que leer *Rinconete y Cortadillo* como un cuadro costumbrista es un error tan comprensible como «*inadmissible*»⁴⁸.

No deja de haber por ello en los géneros novelescos del Siglo de Oro una «evidencia onomástico-toponímica»⁴⁹. Almorox y Florencia existen, pero su presencia en el *Lazarillo* o en «El curioso impertinente» es esquemática y funcional. Estas dos narraciones, sin dejar de ser obras maestras de la literatura universal, continúan aspirando, en sustancia, a esa mimesis premoderna que José Escobar

45. RICO: *La novela picaresca*, p. 151.

46. El libro de Ralph A. NABLOW sobre la tradición addisoniana parte de esta constatación, que sustenta en numerosas obras inglesas (*The Addisonian Tradition*, p. 18). Lilian R. FURST subraya como rasgo diferencial las larguísimas descripciones de la novela realista y en particular de Balzac (*All is True. The Claims and Strategies of Realist Fiction*, Durham / London: Duke University Press, 1995, pp. 134, 153 y *passim*).

47. IAN WATT: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London: Chatto & Windus, 1957, p. 26.

48. FRANCISCO AYALA: *Experiencia e invención (ensayos sobre el escritor y su mundo)*, Madrid: Taurus, 1960, pp. 189, 193 y 195. A la vista de estos testimonios, se comprenderá que no me parezca aceptable el manido tópico de la esencia realista de la tradición literaria española, que avala un muy citado artículo de Luisa LÓPEZ GRIGERA: el realismo español, argumenta esta autora, sería consecuencia de la importancia de la retórica clásica en la formación escolar y de la existencia, dentro de esa disciplina, de una figura llamada *evidentia* o *energeia*. Es a esta figura —dice López Grigera— a lo que «los críticos del siglo XX» denominan «realismo» («Sobre el realismo literario del Siglo de Oro», en *Actas del octavo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Madrid: Istmo, 1986, pp. 201-209, aquí 204). Sin embargo, la *evidentia* se define históricamente como el efecto vívido que consiguen muchas descripciones, y se aplica igualmente a cosas o sucesos futuros, de modo que incluye relatos declaradamente ficticios, fantásticos o maravillosos. La autora concluye aceptando que «el llamado realismo de nuestro siglo de oro no era la imitación directa de la realidad [...] [sino el] uso de varios recursos combinados de la retórica clásica y renacentista» (pp. 208-209); cabe preguntarse, entonces, qué ventaja reporta llamarlo «realismo».

49. DARÍO VILLANUEVA: *Teorías del realismo literario*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2004 [1992], p. 152.

ha definido de la siguiente manera: «imitación de la Naturaleza entendida como idea abstracta y universal, no determinada circunstancialmente ni por el tiempo ni por el espacio»⁵⁰.

Sería en los siglos XVII y XVIII cuando las doctrinas de Descartes, Kant, Locke, Bacon o Hume fundaran un paradigma epistemológico nuevo en el cual los parámetros concretos de la experiencia no son accesorios sino esenciales a la comprensión del mundo y de la sociedad⁵¹. A partir de entonces la experiencia individual se impone sobre el saber heredado de la tradición, y lo típico local sobrepuja en valor a lo universal. Este es el principio común al realismo y al romanticismo político, que no por casualidad son contemporáneos.

En literatura el realismo no es, por lo tanto, un rasgo estilístico atemporal, sino el equivalente estético del particularismo filosófico, y como tal determina elecciones temáticas, estilísticas y estructurales. La novela realista plantea las acciones de gente concreta en circunstancias concretas, «*particular people in particular circumstances*»⁵², por oposición a las peripecias apenas contextualizadas de arquetipos morales. Aunque el significant «realismo» existiera ya en los debates escolásticos medievales, su acepción literaria se insinuó a finales del siglo XVIII, se hizo explícita en los años 1820 y se concretó en las décadas siguientes como lo contrario del idealismo poético⁵³.

Quienes primero llevaron esta estética a la literatura no fueron los escritores que hoy identificamos como «realistas», sino los autores de artículos de costumbres. José Escobar ha propuesto el atinado término de «mímesis costumbrista» para definir esa imitación de «lo local y circunstancial mediante la observación minuciosa de rasgos y detalles [...] diferenciadores de una fisonomía social

50. JOSÉ ESCOBAR: «Costumbrismo: estado de la cuestión», en *Romanticismo 6. El costumbrismo romántico*, Roma: Bulzoni, 1996, pp. 117-126, aquí 122.

51. WATT: *The Rise of the Novel*, pp. 12-13 y 16-17; Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS: «Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº 38, 1990, pp. 219-245, aquí 230-231; VILLANUEVA: *Teorías*, p. 184. Los vínculos de la literatura costumbrista con «*la culture empiriste et pragmatique*» han sido destacados por Klaus-Dieter ERTLER en un estudio de caso reciente: «Le système narratif des “spectateurs” et leur réception en Espagne: quelques vecteurs discursifs dans le *Pensador* de José Clavijo y Fajardo», en *El Argonauta español*, 11 / 2014, publicado en línea el 15 de febrero de 2014, consultado el 14 de diciembre de 2016; URL: <http://argonauta.revues.org/2002>, § 34.

52. WATT: *The Rise of the Novel*, p. 15.

53. J.P. STERN: *On Realism*, London / Boston: Routledge & Kegan Paul, 1973, pp. 38-39; WATT: *The Rise of the Novel*, p. 10. Puede leerse una elegante síntesis en español en José-Carlos MAINER: *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Palencia: Menoscuarto, 2012, pp. 142-144. «Realismo» e «idealismo» fueron términos compatibles para autores como Fernán Caballero (recuérdese el prólogo de *Clemencia*, que data de 1852): como es bien sabido, el naturalismo vendría a denunciar y corregir esta inconsecuencia, completando así el programa realista.

particularizada y en analogía con la verdad histórica»⁵⁴. Por ello, en estas páginas entenderemos que los términos «realismo» o «estética realista» engloban al costumbrismo, y que éste representa una primera fase analítica de lo que las novelas realistas expondrán de manera dialéctica.

Como ya se ha dicho, la mimesis tradicional representaba situaciones y personajes universales, descuidando lo accidental, lo característico de una época o de una región. El costumbrismo invierte esa relación de intereses y valora precisamente lo característico, lo accidental, prodigándose en esas escenas de efímera idiosincrasia, con «color local», noción que entonces era de nuevo cuño⁵⁵. Esos detalles se llamarán «pintorescos», y «pintoresco» vale tanto como «pintable», merecedor de que se registre y documente antes de que el tiempo borre la tonalidad, a la vez particular y representativa, de un individuo o de una situación. Vocablos referidos al registro gráfico, exacto, de la realidad serán metáforas constantes de la empresa costumbrista: «bosquejo», «panorama», «cuadro», «daguerrotipo»...⁵⁶. El escritor costumbrista sale a la calle con un cuadernito a tomar nota de lo que ve, según se recoge en el expresivo arranque de «¿Quién es el público y dónde se le encuentra?»: «Sálgome de casa con mi cara infantil y bobalicona á buscar al público por esas calles, á observarle, y á tomar apuntes en mi registro»⁵⁷. Armando Palacio Valdés recuerda que hubo un tiempo —el suyo— en que cuando se invitaba a almorzar a un joven iba provisto

de lápiz y cuartillas para describir el aspecto de la mesa. En cierta ocasión encontré a un amigo plantado delante de una casa de los barrios bajos tomando apuntes. «¿Te has dedicado al dibujo?» —le pregunté—. «No —me respondió

-
54. José ESCOBAR: «La mimesis costumbrista», en *Romance Quarterly*, vol. 35, nº 3, 1988, pp. 261-270, aquí 262.
55. Véase ÁLVAREZ BARRIENTOS: «Del pasado al presente», p. 226; a los interesantes testimonios que allí se citan querría añadir el de Armando PALACIO VALDÉS que, aunque inexacto en la datación, expresa bien la sensación de novedad de una categoría que, de otro modo, podríamos tener por transhistórica: «Los novelistas de mi tiempo fueron los primeros que concedieron predominio a la pintura de la naturaleza y costumbres del país en que la acción se realiza. Es lo que se ha llamado *color local*» (*Testamento literario*, Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1929, p. 86). Por lo demás, ya hacia 1925 Boris EICHENBAUM había dejado sentadas con nitidez las fases que condujeron a una narración causal arraigada en lugares y tiempos concretos, rica en descripciones tanto del espacio como de la vida mental de los personajes (cf. Tzvetan Todorov (comp.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, pp. 203-204).
56. Véase Ana PEÑAS RUIZ: «Entre literatura y pintura: poética pictórica del artículo de costumbres», en Borja Rodríguez Gutiérrez / Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.): *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*, Santander: PubliCan / ICEL, 2011, pp. 625-637 y en especial 630-631.
57. Juan Pérez de Munguía [Mariano José DE LARRA]: «Quién es el Público, y dónde se le encuentra», en *El Pobrecito Hablador. Revista Satírica de Costumbres*, nº 1, agosto de 1832, pp. 7-24, aquí 9. Ralph A. NABLOW hablaba del «*notebook method*» que inauguró Joseph Addison (*The Addisonian Tradition*, p. 213).

gravemente—[.] voy a colocar en esta casa algunas escenas de mi próxima novela y quiero describir con exactitud su fachada»⁵⁸.

Asumo aquí, por lo tanto, esta noción histórica de «realismo» como una estética que madura en la época contemporánea, por más que alguna de las inquietudes en que se sustenta sean visibles en obras más antiguas (pienso en los cuadros de Canaletto o, con Franco Moretti, en los retratos de Rembrandt y en las escenas domésticas de Vermeer⁵⁹).

Cerraré este largo excurso terminológico con dos breves puntualizaciones. Me parece desconcertante, en primer lugar, el uso común que consiste en identificar el realismo con la referencialidad en general, es decir, con cualquier forma de relación entre la obra de arte y la realidad empírica⁶⁰: es difícil encontrar un producto semiótico humano que no satisfaga esta condición, ya sea por vía literal, metafórica, metonímica o hiperbólica. Y en segundo lugar, a contrapelo de una opinión frecuente, entiendo que el teatro no sólo no es ajeno a la estética realista, sino que resulta esencial en su implantación y la asume con audacia antes incluso que la novela. Russell P. Sebold advirtió que la concepción neoclásica del mundo como teatro llevaba aparejada, en la teoría y en la práctica, la del teatro como (porción del) mundo⁶¹. La dramaturgia moratiniana incorpora la prosodia coloquial y dirige su atención hacia la vida privada de la burguesía; el teatro breve del XVIII, por su parte, despliega una amplia galería de tipos sociales y amolda al romance modismos y pronunciaciones populares⁶².

EL REALISMO SIEMPRE ES MÁGICO

Es condición necesaria (pero no suficiente) de la estética realista así definida el hecho de que la fábula responda a una *enciclopedia*⁶³ idéntica a la que rige el

58. PALACIO VALDÉS: *Testamento literario*, p. 87.

59. FRANCO MORETTI: «Modern European Literature: A Geographical Sketch», en *New Left Review*, nº 206, julio-agosto de 1994, pp. 86-109, aquí 95.

60. Es esta la acepción que defiende DARIO VILLANUEVA en *Teorías del realismo literario*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2004 [1992], pp. 158-160 y 195.

61. RUSSELL P. SEBOLD: «Comedia clásica y novela moderna en las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos», en *Bulletin Hispanique*, vol. 83, nº 3-4, 1981, pp. 331-377, y especialmente 340-341.

62. Véanse los comentarios al teatro de Ramón de la Cruz y de Moratín que hace JOSÉ ESCOBAR: «Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo», en Luis F. Díaz Larios / Enrique Miralles (eds.): *Del Romanticismo al Realismo*, Barcelona: Universidad, 1998, pp. 17-31, aquí 21-23; interesa igualmente la cita de Larra que reproduce y comenta SEBOLD: «Comedia clásica», p. 343.

63. Asumo la útil acepción de Umberto ECO, quien define «enciclopedia» como el conjunto de conocimientos extraídos de la experiencia en el mundo real que prevé una serie (variable) de semas para cada lexema, y una serie de características para cada género o tipo textual (*Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris: Grasset & Fasquelle, 1985 [1979], pp. 55-56 y 95-108). Equivaldría a lo que Marilyn RANDALL denominó, más tarde y de forma menos precisa, «presupuestos» («Le contexte littéraire et la

mundo del lector contemporáneo. Al igual que en la novela histórica, a la que tanto debe, la narración realista se ambienta en un marco concreto, verificable y en ocasiones minuciosamente documentado. Sus protagonistas, en cambio, son ficticios (y si no lo fueran, la exactitud con la que se da cuenta de sus acciones y pensamientos haría dudar de la fiabilidad del relato): por esos aspectos sin correlato empírico consideramos que los cuentos y novelas realistas son ficciones⁶⁴. El estatuto pragmático de los textos ficticios es diferente del de los factuales: no tienen fuerza ilocutiva y por lo tanto no comprometen al autor con lo narrado⁶⁵.

Ello no quiere decir que los textos ficticios estén desvinculados de la realidad: como cualquier texto literario, presentan una referencialidad indirecta, no literal. En el paradigma realista la relación con el mundo empírico se establece en términos de sinécdoque particularizante: la parte representa el todo, lo representado no es un caso particular sino que tiene validez general⁶⁶. Así, la descripción que

mauvaise littérature», en Louise Milot / Fernand Roy (dirs.): *La Littérarité*, Sainte-Foy: Les Presses de l'Université de Laval, 1991, pp. 219-235). Jean-Louis DUFAYS considera que la noción de «enciclopedia» connota conocimientos eruditos y que, en lo esencial, está contenida ya en la idea de «código» (*Stéréotype*, pp. 57-58), pero asume *de facto* esta diferencia cuando distingue entre un marco extratextual y otro intratextual, y escribe que una parte del sentido del texto «*est construit par le lecteur à partir du savoir collectif qu'il maîtrise, il n'est pas imposé par le texte: la nature première*» (p. 69); a la enciclopedia pertenecerían con bastante exactitud los significantes de aquello que llama «*référenciation externe*» (pp. 77 y 87); también equivaldría a lo que después denomina «code socioculturel», que son «*[les] savoirs auxquels on peut accéder par d'autres moyens que par la lecture*» (p. 75).

64. Hablar de «elementos sin correlato empírico» es una forma sintética de identificar aquellos elementos cuya veracidad sólo puede ser corroborada mediante los textos de determinado autor. Puede leerse un repaso somero a las dificultades que plantea la definición de lo ficticio en Richard SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris: Seuil, 2011, pp. 40-50, y la interesante cita de Karlheinz Stierle en p. 60. En base a esta definición, la entidad ficcional de según qué cuadros de costumbres sería discutible.
65. Richard OHMANN en VV. AA.: *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco/Libros, 1999, pp. 28 y 43. Pongámoslo en términos de Jon-K ADAMS: «*when we talk about fiction we assume as a matter of convention that what we are talking about has only discourse properties. And when we talk about nonfiction we assume as a matter of convention that what we are talking about has both discourse and nondiscourse properties*» (*Pragmatics and Fiction*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Pub. Co., 1985, p. 7).
66. Esta concepción del realismo se remonta a Roman JAKOBSON («Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances», en *The Fundamentals of Language*, The Hague: Mouton, 1956), quien considera metáfora (sustitución) y metonimia (contigüidad) como dos principios opuestos que guían la construcción secuencial del texto, y no tanto como modos de referencialidad susceptibles de ser aplicados a una lectura holística del mismo. Lo comentan David LODGE (*The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London: Edward Arnold, 1977, especialmente pp. 73-124) y Lilian R. FURST (*All is True*, pp. 161-166), aunque echo en falta una clara demarcación entre las distintas unidades de análisis: como advirtió Michel RIFFATERRE, en literatura la unidad de significado es el texto, y de poco sirve estudiar las relaciones de referencialidad de las palabras que lo componen («L'illusion référentielle», en *Littérature et réalité*, Paris: Seuil, 1982, pp. 91-

Mesonero hizo de su calle en 1837 podía aplicarse a «cualquiera de las calles de Madrid»⁶⁷. Cualquier fisiología costumbrista aspira a trazar el denominador común de una categoría social. Lo mismo ocurre en las novelas: el Ladrón de Guevara de *Clemencia* se nos presenta como epítome de los terratenientes españoles, y en su paternalismo se concentra toda una doctrina política; el Ramón Villaamil de *Miau* da su máxima expresión a la tragedia de todos los cesantes de la Restauración; la Fortunata galdosiana vale por cualquiera de las *grisettes* madrileñas, y el hijo que termina cediendo a Jacinta es uno de los innumerables hijos que la clase trabajadora sacrificó a la burguesía de la Restauración⁶⁸.

Las cosas son algo más complejas, desde luego. Aunque por convención hablemos de «literatura realista», sería seguramente más apropiado hablar de «lectura realista»: los lectores completan el texto en función de su conocimiento del mundo, ponderan la importancia de cada una de sus partes y, en resumidas cuentas, deciden qué tipo de relación mantiene con la realidad. Por más que, según hemos visto, no haya muchos argumentos científicos para inscribir las novelas picarescas en la estética realista, los lectores educados en el realismo han leído muchas de ellas como textos realistas —es decir, como figuraciones de la sociedad barroca a escala reducida—. A la inversa, es fácil imaginar una lectura alegórica de muchas novelas plenamente adscritas al realismo⁶⁹.

118, aquí 93-94). Además, entiendo con el Grupo μ que la literatura realista no plantea relaciones de contigüidad de cualquier tipo, sino que se trata específicamente de relaciones de inclusión (la parte por el todo, el espécimen por la clase, la especie por el género...), lo que conduce a preferir el término «sinécdoque particularizante» a «metonimia» (GROUPE μ : *Rhétorique générale*, Paris: Librairie Larousse, 1970, pp. 103-104). Digamos de manera muy simplificada que, si este modo sinecdóquico se caracteriza por una amplia conservación semiológica entre la representación y su referente empírico, el modo metafórico (al que habría que llamar con más propiedad «alegórico») propone intersecciones sémicas puntuales (metáforas): una fábula sencilla, como pueda ser el cuento de los tres cerditos, se relaciona con el mundo real a través de los vicios y virtudes de sus protagonistas, lo que resta importancia a los detalles circunstanciales.

67. *El curioso parlante* [Ramón MESONERO ROMANOS]: «Mi calle», en *Semanario pintoresco*, 9 de julio de 1837, pp. 208-210, aquí 210.
68. Insiste en la representatividad de los personajes y objetos de la ficción realista Russell P. SEBOLD: *En el principio del movimiento realista. Credo y novelística de Ayguals de Izco*, Madrid: Cátedra, 2007, pp. 53 y 59-61.
69. No es infrecuente hallar aspectos simbólicos en los textos realistas decimonónicos, que invitan a realizar este otro tipo de lectura. Pongamos como ejemplo un caso conocido: el texto de «¡Adiós, Cordera!», rico en elementos metafóricos y metonímicos, admite una lectura alegórica en la que la vaca y Pinín serían figuraciones paralelas y redundantes del sacrificio; pero ello obligaría a descartar como irrelevantes todos los detalles que ligan el relato a un espacio y una época: las alusiones a la guerra carlista, al cacique local, a la situación económica de Antón, al ferrocarril, al telégrafo... La lectura alegórica no es puesta en entredicho por el propio texto, pero sí deja en la sombra muchas de sus partes (póngese esto a la luz de lo que escribía Umberto ECO en *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Random House Mondadori, 2013 [1990], pp. 49-52).

Hoy estamos acostumbrados, pero el dilema que plantea la estética realista es peliagudo. Por un lado, el texto debe respetar escrupulosamente la *enciclopedia* del mundo real; por otro, ha de admitir que no es factual con objeto de reclamar la representatividad de los personajes y de los hechos que recoge (representatividad que no sería difícil poner en entredicho si se tratara de un texto factual). Los escritores de costumbres asumen este desafío y lo resuelven muy frecuentemente mediante la creación de voces enunciadoras inverosímiles. Desde los *espectadores* dieciochescos proliferan los pseudónimos fantasiosos que embragan el universo del texto con el del lector, pues pertenecen a ambos a la vez⁷⁰. Con su penetración habitual, Margarita Ucelay intuyó que esos pseudónimos reemplazaban «—probablemente no con plena conciencia— al pícaro desaparecido o sus sucedáneos: diablos, anteojos, almas», lazarillos que toman de la mano al lector, ciego simbólico, y lo guían a través del universo textual⁷¹.

Los costumbristas y realistas del XIX postulan la continuidad inconsútil entre el universo del texto y el del lector, y, a despecho de Adorno⁷², lo hacen de un modo bien poco ingenuo, muy ambivalente, casi autoirónico, con plena conciencia de que se trata de un arriesgado ejercicio de ilusionismo⁷³. Veamos algunos ejemplos. Fernán Caballero apela a la magia para solucionar el brusco regreso a un espacio que había quedado fuera del itinerario marcado por la acción:

Si el lector quiere antes de que nos separemos para siempre echar otra ojeada a aquel rinconcillo de la tierra llamado Villamar, bien ajeno sin duda del distinguido huésped que va a recibir en su seno, le conduciremos allá, sin que tenga que pensar en fatigas ni gastos de viaje. Y en efecto, sin pensar en ello, ya hemos llegado. Pues bien, amable lector, aquí tienes el birrete de Merlín: hazme el favor de cubrirte con él, porque si permaneces tan visible como estás ahora, turbarás con tu presencia aquel lugar sosegado y quieto, así como un objeto cualquiera arrojado a las aguas dormidas y claras de un estanque altera su transparencia y reposo⁷⁴.

Como Merlín se identificaba precisamente el narrador del tercero de los tomos de *Ayer, hoy y mañana*, aunque reconocía que sus poderes adivinatorios podían hacerle parecer otra cosa: «Yo, lector, no soy diablo»⁷⁵. Por intervención diabólica se efectúa el rejuvenecimiento fáustico que Carlos Coello introduce en

70. Sobre este tipo de mediaciones enunciadoras léase ADAMS: *Pragmatics and Fiction*, p. 10.

71. UCELAY: *Los españoles*, p. 45. Más recientemente Ana PEÑAS ha estudiado con gran detalle y perspicacia la historia y función de estos pseudónimos (*Hacia una poética*, pp. 449-466).

72. Theodor W. ADORNO: *Notas de literatura*, Barcelona: Ariel, 1962, p. 50.

73. FURST: *All is True*, p. 2.

74. Fernán Caballero [Cecilia BÖHL DE FABER]: *La Gaviota* (1849), que cito por la edición de Madrid: Cátedra, 1998, p. 457.

75. ANTONIO FLORES: *Ayer, hoy y mañana o la fe, el vapor y la electricidad. Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1900, dibujados a la pluma*, vol. III, Barcelona: Montaner y Simón, 1893 [1853], p. XIX.

uno de sus cuentos sin otro propósito que el de fingir una metalepsis, esto es, una continuidad entre el universo del lector y el de la diégesis (continuidad que respalda el hecho de que el narrador se llame Carlos, como el autor):

Lector, ¿quieres ser de la partida, quieres merendar con nosotros y escuchar el cuento de la Dolores? Para ello es preciso, absolutamente preciso, eso sí, que hagas lo que yo, que te transformes en muchacho, ni más ni menos [*sic*] que el doctor Fausto en gallardo mancebo.—¿Te intimida la tristeza que ha de costarte el salir de tu error? Yo te aseguro que el engaño vale el desengaño. ¡No seas tonto: vénte [*sic*] al comedor con nosotros⁷⁶!

Y es que el diablo, máxime si es el cojuelo, parece predestinado a ejercer esas funciones por su doble atributo de guía y de omnisciente⁷⁷. Carlo Ginzburg dedica buena parte del último capítulo de *Storia notturna* a demostrar que la malformación de un pie (eventualmente simbolizada en la pérdida de un zapato) es un atributo frecuente de personajes que, en muchos mitos indoeuropeos, han servido de mediadores entre el mundo de los vivos y el más allá⁷⁸. Me gusta imaginar que la cojera de Asmodeo procede genéticamente de su función mediadora entre el mundo empírico y un más allá semiótico. En cualquier caso, él fue el más popular de estos mediadores mágicos de la narración realista.

DE CÓMO EL DIABLO POSEYÓ A LOS NARRADORES REALISTAS

Le Diable à Paris fue un volumen muy misceláneo con contribuciones de autores como George Sand, Charles Nodier, Balzac y Gautier, responsables de esplendorosas novelas realistas⁷⁹. En sus primeras páginas se explica que Satanás, aburrido, le encomendó a un pequeño diablillo llamado Flammèche que bajase a París y le escribiese todas las semanas informándole de cómo era aquello. Flammèche, algo falto de inspiración y demasiado solicitado por los afectos de cierta parisina, decidió pedir a los escritores locales que le transmitieran por

76. Carlos COELLO: «El padre Daniel», en *Cuentos inverosímiles*, Madrid / París: Biblioteca Perojo, 1878, p. 166.

77. Sobre la omnisciencia del diablo cojuelo, al menos en todo aquello que no le concierne directamente, puede verse PEALE: *La anatomía*, p. 23, matizado en 121. José-Carlos MAINER intuyó la relación con el narrador omnisciente realista en la *Breve historia de la literatura española*, Madrid: Alianza, 2001, p. 504.

78. Carlo GINZBURG: *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino: Giulio Einaudi editore, 1989, pp. 206-251. José Manuel PEDROSA ha aportado numerosos ejemplos literarios de personajes malignos que cojean («El Diablo Cojuelo en América y África: de las mitologías nativas a Rubén Darío, Nicolás Guillén y Miguel Littin», en *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, nº 2, 2001, pp. 9-24; «Versiones literarias del mito de *el diablo cojo* [Shakespeare, Goethe, Tolstoi, Kipling, Rego, Valle-Inclán, Cela, Galeano]», en Magdalena León Gómez [ed.]: *La literatura en la literatura. Actas del XIV simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, pp. 551-561).

79. Lo describe UCELAY en *Los españoles*, p. 90-91.

turno sus descripciones. Así se compondrá el resto del volumen. No podía expresarse de manera más clara: el diablillo omnisciente —que, como dice George Sand, tiene «*la faculté surnaturelle de plonger dans les cœurs, et d’y lire l’ennui, le dégoût, la crainte [...]*»⁸⁰— reconoce a los escritores de costumbres como sus pares funcionales y delega en ellos su misión de penetrar los secretos del mundo.

Alexandre Dumas recurrió en varias ocasiones al diablo cojuelo para mediar en la narración de un escena íntima: ocurre en *Joseph Balsamo* y en *Le Comte de Monte-Cristo*, en esta última mediante un ingenioso modo condicional: Asmodeo «*eût joui d’un singulier spectacle s’il eût enlevé [...] la croûte du petit hôtel de la rue des Saints-Pères*». Christian Chelebourg ha llamado la atención sobre dichos pasajes y ha explicado que el diablo cojuelo fue algo así como el espíritu tutelar de Dumas: «*le romancier, sous le manteau d’Asmodée, prend volontiers par la main son “cher lecteur” ou sa “lectrice amie” pour l’entraîner à découvrir à ses côtés ce qui fait l’objet de la diégèse*»; «*[l]a figure idéale d’Asmodée, conçue comme une forme d’Idéal-du-moi romancier, engage l’écriture de Dumas dans le sens d’une révélation de l’intimité*»⁸¹.

Ese condicional implica que lo que Asmodeo *podría* hacer es lo que *hace* de hecho el narrador. También en *Pequeñeces*, la célebre novela del padre Coloma, *podría* haber intervenido nuestro héroe:

[S]i algún diablo cojuelo hubiese levantado el techo del *boudoir* de la condesa de Albornoz, hubiérase descubierto una extraña escena: hallábase este alumbrado por una gran lámpara, sostenida por un negro desnudo, de tamaño natural, admirablemente tallado en ébano, y Currita, sentada ante un pequeño *secrétaire* muy bajo, parecía completamente absorta en un singular estudio caligráfico [...]⁸².

En otra ocasión Mesonero evocaba al diablo cojuelo sin llegar a invocarlo, por entender que sus competencias se restringían a la descripción de la vida privada y resultaba, por lo tanto, innecesario al tratar de un tema público: «No haya miedo el cojuelo Asmodeo, ni su licenciado don Cleofas [*sic*], que para tal momento solicitemos sus auxilios con el objeto de levantar los tejados de las casas, y reconocer lo que pasa en el interior: [...] pues que todo el pueblo se halla en la calle, bueno será mezclarnos y confundirnos con todo el pueblo»⁸³.

80. VV.AA.: *Le Diable à Paris. Paris et les parisiens*, Paris: Marescq et C^e, 1853, p. 11.

81. Christian CHELEBOURG: «Le démon “raconteur”. Alexandre Dumas et *Le Diable boiteux*», en Christian Chelebourg (ed.): *Alexandre Dumas «raconteur»*, Paris / Caen: Lettres Modernes Minard (Écritures XIX, 3), 2005, pp. 5-23, aquí 14, y 11 para la cita de *Le Comte de Monte-Cristo*. En *Les Mohicans de Paris* hay alguna alusión a la varita mágica del narrador (p. 15, n.).

82. Luis COLOMA: *Pequeñeces*, Bilbao: Imp. del Corazón de Jesús, 1898 [1891], p. 72.

83. Ramón MESONERO ROMANOS: «Paseo por las calles», en *El curioso parlante: Panorama matritense*, Madrid: [Tip. de F. de P. Mellado], 1862, p. 360; el artículo está fechado en julio de 1835.

Benito Pérez Galdós resume para nosotros este largo proceso de transmutaciones y atribuciones en la quinta serie de los «Episodios Nacionales». Allí encontramos a Proteo Liviano, apodado *Tito Livio*, un personaje al que se le conceden, primero, privilegios de narrador; luego se vuelve invisible y omnisciente —por magia o delirio, que no llega a quedar claro ni para él mismo—, lo cual le permite penetrar en los misterios de la trama a modo de duende (la comparación es explícita); por último, al llegar a *La Primera República*, se presenta como «entrometido indagador» y «familiar diablillo», que vale casi tanto como decir «cojuelo»⁸⁴. Eso mismo es lo que les ocurre a los narradores conforme se asienta el paradigma realista y comienzan a fisgar en la intimidad de sus personajes: se van sutilizando y ganando en ubicuidad a medida que pierden en identidad, y concluyen por desenvolverse con *endiablada* agilidad entre las fronteras diegéticas.

LA METALEPSIS COSTUMBRISTA

Hemos visto que la novela picaresca consagra la pareja de guía y guiado, que *El diablo cojuelo* retoma ese esquema para inspeccionar la vida privada y que muchos escritores de costumbres aluden a este último, delatando así la diferencia ontológica entre realidad y su representación, a pesar de que ambas compartan la misma *enciclopedia*. Y acabamos de proponer, haciendo pie en lo que le sucede a un curioso personaje de Galdós, una tesis delicada: la de que el narrador realista continúa actuando como el diablo cojuelo incluso en aquellos textos en los que no se le menciona. Veámoslo con más detenimiento.

La mimesis costumbrista, que *a priori* debería ser la más verosímil de todas, parece traicionarse presentándose de manera deliberadamente increíble: el recurso costumbrista a diablos y duendes hace explícito el abandono de las coartadas de veracidad en que se había sustentado hasta el siglo XVIII la ficción verosímil, ya fueran las fuentes escritas (como el manuscrito encontrado de los libros de caballerías) o la propia experiencia (como el relato autodiegético de la picaresca⁸⁵ o las voces de las novelas epistolares, que acaso ni siquiera debamos calificar de «narradores» *sensu stricto*)⁸⁶. En atención a la trama, a la materia de lo narrado, los textos realistas parecen, no cabe duda, fidedignos; en atención, en cambio, a la forma de la narración, no hay textos más extravagantes, más

84. PÉREZ GALDÓS: *La primera República*, p. 435.

85. Francisco RICO ha llamado la atención sobre la escrupulosa gestión de la información en el *Lazarillo* y el *Guzmán de Alfarache* (*La novela picaresca*, pp. 39-41 y 90), ponderando al mismo tiempo en este último la decidida y novedosa autonomía de la ficción verosímil (p. 173). A este respecto conviene leer íntegro el breve tratado de William NELSON: *Fact or Fiction. The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Cambridge: Harvard University Press, 1973.

86. No está sometida al mismo rasero epistemológico la ficción inverosímil (las fábulas, los *exempla*) ni la materia de las narraciones intradiegéticas que encontramos en los «viajes entretenidos» y «tardes ociosas» del XVII.

inverosímiles, más alejados de los usos referenciales de la palabra, que los textos del realismo decimonónico.

Podría destacarse aquí la afición de los autores realistas a comenzar sus novelas *in medias res*⁸⁷; era un procedimiento frecuente en la poesía narrativa clásica y medieval, pero para el relato histórico —esto es, factual— la preceptiva decretaba que se respetase el *ordo naturalis*. Russell Sebold abundó en ello explicando que fue durante el romanticismo cuando saltó por los aires la tradicional linealidad cronológica de la narración, que en adelante se enredaría en analepsis y escenas simultáneas⁸⁸. Más significativa me parece, sin embargo, la generalización del narrador omnisciente. El narrador o espectador costumbrista empezó afirmándose con una fuerte presencia: era homodiegético, poseía una identidad propia y prodigaba las alusiones al lector⁸⁹; conforme transcurriera el tiempo, empero, esa presencia iría perdiendo densidad y se sutilizaría hasta convertirse en una voz anónima y transparente, en lo que Luis Beltrán ha llamado «sujeto cognitivo impersonal», propio del «autor-juez de la novela decimonónica»⁹⁰. Su carácter ficticio se delata en el recurso a la psiconarración, es decir, a la focalización interna⁹¹ y a la relación de los pensamientos y sensaciones ajenos. La psiconarración, corriente en la ficción inverosímil pero impropia de los textos factuales, cobra auge en paralelo al paradigma realista: en el siglo XVIII pueden identificarse algunos experimentos con el monólogo narrado (o discurso indirecto libre de pensamientos); en la novela histórica romántica y en la de costumbres encontramos sobre todo usos controlados, con frecuencia retóricos; menudea y se expande, en fin, en el XIX, a cuyo término es fácil toparse con variantes sofisticadas como el «discurso disperso en la narración» —que vendría a ser el empleo ágil e idiolectal del monólogo narrado— e incluso el flujo de conciencia⁹². Las

87. Jacques DUBOIS: «Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste», en *Poétique*, nº 16, 1973, pp. 491-498, especialmente 492-493.

88. SEBOLD: *En el principio*, pp. 117-121.

89. Parafraseo en parte las afirmaciones de Lilian FURST (*All is True*, p. 57).

90. Luis BELTRÁN ALMERÍA: *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid: Cátedra, 1992, p. 125.

91. Sobre su aumento en el siglo XIX véase una vez más FURST: *All is True*, pp. 134 y 160.

92. BELTRÁN: *Palabras transparentes*, pp. 108-109 y 116-133. Podría argumentarse que también el discurso indirecto libre de enunciados oralizados (no ya de pensamientos) es anómalo y excepcional en textos factuales, y que les resta valor pericial por cuanto confunde la voz del narrador y la de los personajes. Como es bien sabido, el discurso indirecto libre fue popularizado y normalizado por los realistas de la segunda mitad del XIX, y se teorizó por primera vez en 1887, en un artículo de la *Zeitschrift für romanische Philologie*, según explica Bernard CERQUIGLINI. Éste confirma su frecuencia en el realismo de segunda generación pero también corrige la común creencia que atribuye su invención a Flaubert (o a La Fontaine, según el propio BELTRÁN, p. 96) localizando su empleo en algún poema narrativo medieval («Le style indirecte libre et la modernité», en *Langages*, nº 19, 1984, pp. 7-16). A la vista de estos estudios resulta imposible seguir manteniendo el tópico inductivo conforme al cual el narrador realista sería un testigo plausible

alusiones al diablo cojuelo de los escritores realistas vendrían a dar forma visible —o legible— a esa posición enunciativa de escandalosa omnisciencia.

La comparatista Lilian Furst nos recuerda que la novela realista europea abunda en testigos hipotéticos que, desplazados al lugar en donde se desarrolla la trama, *habrían podido ver o habrían asistido a* la escena relatada, y que son, como don Cleofás Pérez Zambullo, figuraciones del lector⁹³. En este sentido, Philippe Hamon insistía en la frecuencia con la que el narrador realista focaliza personajes médicos, capaces de penetrar en todos los domicilios y de tratar con todas las clases sociales, o bien pícaros fisgones, «*chassé[s] de toutes les maisons*», antes de proclamar —en una nueva y sugestiva asociación de pícaro y diablo— que con ello el autor delata estar «*hanté par le mythe Asmodée*»⁹⁴.

Esa inclusión del lector en la narración no siempre se realiza de manera vicaria, por personaje interpuesto, sino que con frecuencia es literal y, por decirlo de algún modo, sobrenatural. En sus formas más discretas se manifiesta en pronombres impersonales o en deícticos que aproximan físicamente la diégesis al lector; más llamativos son los pronombres de primera o segunda persona plural, así como todos esos imperativos metalépticos con los que se exhorta al lector a que identifique el correlato empírico de lo que el texto describe⁹⁵. Cuando Mesonero nos presenta a un tipo social y dice «Veámosle [...] Mirémosle [...]. Escuchémosle [...]. Oigámosle»⁹⁶, lo que está haciendo es, sobre todo, invitar a que el lector reconozca en la realidad extratextual individuos de la misma clase que el ejemplar descrito. El objeto de esos imperativos tiene doble referente: uno, imaginario, construido por el texto; otro, real, en cualquiera de los casos análogos que el lector sin duda conoce. Lo demuestra de modo palmario el pasaje de *La desheredada* en que el narrador se dirige a los lectores y les explica que Manuel del Pez, epítome del funcionario corrupto, es un «hombre, en fin, que vosotros y yo conocemos como los dedos de nuestra propia mano, porque más que hombre es una generación, y más que persona es una era, y más que personaje es una casta»⁹⁷. «[¿]No las conocen ustedes?...», preguntaba a sus lectores Carlos

(véase por ejemplo Germán GULLÓN: «Técnicas narrativas en la novela realista y en la modernista», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 286, 1974, pp. 173-187).

93. Que don Cleofás es una «*figure du lecteur*» se dice en la edición de Béatrice Didier de *Le Diable boiteux* (Paris: GF Flammarion, 2004, p. 223).
94. Philippe HAMON: «Un discours contraint», en *Poétique*, nº 16, 1973, pp. 411-445, aquí 439-440. También Martina LAUSTER ha establecido una conexión entre Asmodeo y los golfillos del relato realista (*Sketches*, p. 200).
95. FURST: *All is True*, pp. 68-70 y 147, con ejemplos de Balzac; SEBOLD: *En el principio*, pp. 123-140, que retoma en parte lo que había expuesto en «Impostura, antihistoria y novela policíaca en *Ni rey ni roque*, de Escosura», en *Salina*, nº 11, noviembre de 1997, pp. 69-75.
96. *El Curioso Parlante* [Ramón MESONERO ROMANOS]: «El alquiler de un cuarto», en *Escenas matritenses*, agosto de 1837, que leo en la edición de Madrid: Gaspar y Roig, 1851, pp. 122-123.
97. Benito PÉREZ GALDÓS: *La desheredada*, Madrid: Cátedra, 2000 [1881], p. 220.

Frontaura, sólo para responderse de inmediato: «Sí, las conocen ustedes; muchas veces las habrán visto ó las verán... ¿En dónde?... En todas partes»⁹⁸. El objeto de estas estrategias es resolver el dilema, expuesto más arriba, de la sinécdoque particularizante: poner en comunicación dos planos ontológicamente separados —el de los personajes y el de los lectores, con el narrador por bisagra— pero de tal modo que el texto resultante *no* pueda pasar por factual.

La narrativa costumbrista y realista española es pródiga en estas intersecciones de niveles diegéticos que la narratología conoce como «metalepsis» y que siempre constituyen fenómenos paradójicos. *Madrid por dentro y por fuera*, fruto tardío del costumbrismo, contiene un sinfín de ejemplos a cuál más apabullante. El volumen se abre con una invitación que, como habían hecho antes tantas guías de la capital, trataba de tú al lector y le proponía guiarlo por un espacio complejo:

Ven, pues, conmigo, ¡oh forastero en buena hora llegado! y sígueme adonde quiera que yo vaya; que tengo para ti elegidos *ciceroni* acreditadísimos que todo te lo han de enseñar y hacer ver minuciosamente. [...] Te llevaré á Fornos, á la Castellana, á los jardines del Retiro; asistirás al gran baile presentado por *Asmodeo*, que es también *cicerone* de los que aquí en el libro te esperan⁹⁹.

Los sucesivos narradores de esta obra colectiva abren los hogares de las gentes virtuosas para que el lector conozca sus vicios privados: «hemos venido a encontrarnos enfrente de la puerta del cuarto del primer actor. Entremos sin cumplidos y averigüemos lo que podamos»; «Si usted quiere [este *usted* es el lector], puedo llevarle a casa de mi zapatero [...] y verá usted qué cuadro de familia»; «Ven conmigo, que aunque este rincón que me ha tocado en suerte describirte [la casa de préstamos] es oscuro y triste, no han de faltarnos ocasiones de reír [*sic*]. // Echa mano á la barandilla no tropieces, que los escalones están algo gastados y la escalera es oscura». Esta inclusión del lector en el mundo diegético se lleva al extremo en el artículo «Peligros de la Corte... al por menor», en el que el lector, más que el narrador, pasa a ser el protagonista de un relato en segunda persona¹⁰⁰.

No deben confundirse estos usos narrativos con la vieja técnica juglaresca para la bifurcación del relato que recurre a verbos de acción como «dejemos», «tornemos», «pasemos», etc., y que abunda en el mester de clerecía¹⁰¹. También el

98. Carlos FRONTAURA: *Tipos madrileños. Cuadros de costumbres*, Madrid: Est. Tipográfico de Ricardo Fé, 1888, p. 49.

99. Eusebio BLASCO: «Introducción», en VV.AA.: *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos*, Madrid: s.n., 1873, pp. VI-VII. Tiendo a creer que el *Asmodeo* aquí aludido no es el nuestro, sino el cronista de sociedad Ramón de Navarrete y Fernández, que usó de tal diabólico pseudónimo.

100. VV.AA.: *Madrid por dentro*, pp. 267, 280, 326 y 457-465.

101. Pueden encontrarse ejemplos en el *Libro de Apolonio* (cuaderna 325), en el *Libro de Alexandre* (cuadernas 14, 294, 1373) o en los *Milagros de Nuestra Señora* (versos 513ac y 681ac), si bien en otros momentos (como 513b y el fascinante «levémosli las nuevas» de 681d, que a lo que parece queda sin efecto) el narrador de Berceo alterna con los personajes haciendo gala de una habilidad

narrador de novelas cortesananas podía referirse a sus personajes diciendo cosas como «aquí les dejaremos para ir a dar cuenta de...»¹⁰². Se trata de formas verbales metadiscursivas, desprovistas de significación física, con las que el narrador gestionaba la materia del relato; nuestra posición como lectores es externa a la diégesis. Obsérvese, en cambio, la acepción física y claramente metaléptica de los verbos empleados por los narradores realistas: «Al caer de una tarde del mes de Julio atravesaban los dos amigos la puerta del Río [...]. Acerquémonos á ellos y escuchémosles»; tal era la proposición que hacía Carlos Coello al lector de uno de sus relatos¹⁰³, y Carlos Frontaura sugería en otra parte: «Acompáñeme el lector, si quiere, á la puerta de una iglesia, donde á las diez empezará la función solemne, y pasaremos un rato entretenidos en ver á los pobres»¹⁰⁴.

La metalepsis costumbrista llegó a convertirse en un lugar común estilístico del realismo decimonónico. Su empleo se extendió a géneros ajenos a la mimesis de costumbres cotidianas contemporáneas, como la novela histórica. En *Los polvos de la madre Celestina*, por ejemplo, se manifiesta en numerosas ocasiones: «nuestros dos personajes dirigieron su rumbo hácia la Plaza Mayor, donde también *los seguiremos* nosotros»; «[e]n esta situación es cuando *nosotros atravesamos* el portalon de la casa, *subimos* la ancha escalera, *cruzamos* una coleccion de salones á cuál más finamente adornados, y *penetramos* finalmente en un gabinete»; «[entonces] vino á interrumpirlo la llegada del mismo religioso á quien ya *han visto* nuestros lectores»; «[e]n uno de estos momentos es cuando *vamos a llevar á nuestros lectores* á la casa de la jóven»¹⁰⁵, etc. El abuso de este procedimiento por parte de José María de Pereda, en particular, exasperaba a Ramón del Valle-Inclán: «“Y ahora acompáñeme el lector a tal parte... Suba el lector con nosotros los peldaños de la casa de Don Fulano...” ¡Eso lo hace cualquiera!»¹⁰⁶.

«única en su siglo» (Bernard GICOVATE: «Notas sobre el estilo y la originalidad de Gonzalo de Berceo», en *Bulletin Hispanique*, vol. LXII, enero-marzo de 1960, pp. 5-15, aquí 10).

102. Varios ejemplos en PALOMO: *La novela cortesana*, pp. 80-81. Excepcionalmente hallamos fórmulas más sofisticadas, precursoras de la metalepsis costumbrista, como la siguiente: «Ya que hemos puesto en camino a Teodora y sus hijas, siendo ellas el principal asunto de este libro, razón será que se digan sus partes» (Alonso DE CASTILLO SOLÓRZANO: *Las Harpías en Madrid y coche de las estafas*, Madrid: Librería de los Bibliófilos Españoles, 1907 [1631], p. 10).
103. Carlos COELLO: «El huésped», en *Cuentos inverosímiles*, Madrid / París: Biblioteca Perojo, 1878, p. 78.
104. FRONTAURA: *Tipos madrileños*, p. 278.
105. Rafael DEL CASTILLO: *Los polvos de la madre Celestina*, Madrid: Librería de Miguel Guijarro, 1862, pp. 11, 22, 227 y 602; ortografía original; énfasis míos.
106. Lo cuenta Azorín: *Obras Completas*, vol. I, Madrid: Aguilar, 1947, p. 280, pero lo leo en nota de Andrés AMORÓS a su edición de Ramón Pérez de Ayala: *Cincuenta años de cartas íntimas a su amigo Miguel Rodríguez-Acosta*, Madrid: Castalia, 1980, pp. 68-69.

CONCLUSIÓN

Se ha explicado la presencia del diablo cojuelo en el costumbrismo europeo —decíamos al comenzar estas páginas— como un símbolo de la sátira y de la observación de costumbres. Eso no explica —decíamos también— por qué el diablo cojuelo no se comporta como un mero símbolo en los textos de ese periodo, sino que interviene en calidad de personaje o ejerce de narrador. A lo largo de estas páginas he tratado de demostrar que, mediante un largo periplo transficcional, el personaje de Vélez de Guevara devino también (y sobre todo) un guía discreto, lazarillo de lectores y mediador interdiegético. A finales del siglo XIX la presencia del diablo Asmodeo ya no era tan habitual en los textos realistas como lo había sido en décadas anteriores, pero ello no significa que dejase de estar ahí. Ocurre como si la pareja que forman el diablo cojuelo y don Cleofás en el texto de 1641 se hubiera abatido sobre el esquema jakobsoniano de la comunicación o, más precisamente, sobre la versión adaptada a la ficción literaria por Jon-K Adams¹⁰⁷: el diablo ocupa la posición del narrador, cicerone mágico de un estudiante de ciencias sociales que ahora es el lector, narratorio explícito (o, en los términos de Adams, *hearer*). Ese mediador sobrenatural introduce al lector en un mundo que ya conoce pero que tiene una existencia virtual, como una reproducción a escala —sinécdoque particularizante— del mundo en el que vive. A fin de cuentas, lo que contiene el famoso espejo de Stendhal no es la realidad, sino una versión reducida y parcial en la que, sin embargo, reconocemos nuestro mundo y a nuestros dobles isómeros.

El recuerdo o la conciencia de que el narrador realista es un nuevo diablo cojuelo aflora en la abundancia de visiones cenitales en la literatura del XIX¹⁰⁸. La presencia fantasmal de Asmodeo es aún muy evidente en el arranque de «Madrid a la luna», donde Mesonero traza un cuadro sinóptico de la ciudad, como si le hubiera levantado los tejados y revelase en un gigantesco chibalete al magnate, al avaro, al ladrón, al enfermo, al jugador, al poeta o al trapero¹⁰⁹. Y en ese

107. ADAMS: *Pragmatics and Fiction*, pp. 12-13.

108. Es sabido que el *Icaromenipo* de Luciano de Samosata constituye el referente primero de la visión cenital de *El diablo cojuelo*, pero Georges PEALE llama la atención sobre *Amor con vista*, de Juan Enrique de Zúñiga (1625), obra en la que el dios Mercurio y «un tipo cortesano disfrazado de pastor» ocupan los lugares que ostentarán más tarde el diablo y don Cleofás (*La anatomía*, p. 61). Leonardo ROMERO TOBAR se detuvo a considerar «Quasi. Pesadilla política», en donde Larra «cruza los aires de la mano de un espíritu, que es el duende Asmodeo. En estos trabajos encontramos, claro está, la perspectiva caballera [...] y la visión bodeleriana de la “fourmillante cité”; pero, este ascenso en vertical sólo sirve para reproducir una variante del *sueno* [*sic*] satírico de la tradición literaria occidental» («La descripción costumbrista en los viajes aéreos», en *Romanticismo 6. El costumbrismo romántico*, Roma: Bulzoni, 1996, pp. 285-298, aquí 291-292).

109. *El curioso parlante* [Ramón MESONERO ROMANOS]: «Madrid a la luna», en *Semanario Pintoresco*, 12 de noviembre de 1837, p. 353.

momento, a medianoche, es cuando el narrador se lanza a explorar la ciudad acompañado de un sereno, que sin ser cojo ni diablo lleva un cayado y conoce los secretos de la noche madrileña.

No menos evidente es la filiación guevariana de la descripción de Madrid que, de nuevo en condicional, imagina un joven Galdós:

Qué magnífico sería abarcar en un solo momento toda la perspectiva de las calles de Madrid; ver el que entra, el que sale, el que ronda, el que aguarda, el que acecha; ver el camino de este, el encuentro, la sorpresa del otro [...]. ¡Cuántas cosas veríamos de una vez, si el natural aplomo y la gravedad de nuestra humanidad nos permitieran ensartarnos a manera de veleta en el campanario de Santa Cruz que tiene fama de ser el más elevado de esta campanuda villa del oso! ¡Cuántas cómicas ó lamentables escenas se desarrollarían [sic] bajo nosotros! ¡Qué magnífico punto de vista es una veleta para el que tome la perspectiva de la capital de España![!]¹¹⁰

Más discretas pero no menos significativas son las perspectivas cenitales (o por lo menos caballerías) que hallamos en varios textos clave del realismo: la ciudad de Ruán contemplada desde una colina por Emma Bovary —pasaje que Roland Barthes comentó en «L'Effet de Réel»¹¹¹—, o la célebre observación de Vetusta desde la torre de su catedral —catejejo incluido— con que se abre *La Regenta*.

El diablo cojuelo es una novela que suele resultar extraña al paladar de los lectores habituados al paradigma realista. Torrente Ballester manifestaba un cómico y completo desconcierto ante una narración que no se interesa por la realidad cotidiana, y se quejaba de que su autor sólo nos mostrase «significaciones en lugar de personas», porque los personajes de Vélez de Guevara «no contemplan realidades, sino abstracciones»¹¹². Desde luego, *El diablo cojuelo* no establecía el tipo de referencialidad que mantendrá la novela realista respecto de la sociedad de su tiempo. No obstante, constituyó un modelo de lo que debía ser el narrador realista, del tipo de relación que debía mantener con sus lectores: un narrador que nos toma de la mano, nos hace invisibles y nos mete en el hogar de unos personajes que están y no están en nuestro mismo universo. El resultado es

110. Benito PÉREZ GALDÓS: «Revista de la semana», en *La Nación*, n° 459, 29 de octubre de 1865, p. [1]. Se recordará que la torre de Santa Cruz es el observatorio al que el diablo cojuelo conduce a don Cleofás en los primeros trancos de la obra de Vélez. Véase igualmente sobre estos textos Deborah L. PARSONS: *A Cultural History of Madrid. Modernity and the Urban Space*, Oxford / New York: Berg, 2003, pp. 30-33; en páginas anteriores Parsons relaciona los artículos costumbristas con espectáculos «ilusionistas» como los panoramas.

111. Roland BARTHES: «L'Effet de Réel», en *Communications*, n° 11, 1968, pp. 84-89, aquí 86.

112. Gonzalo TORRENTE BALLESTER: «Lectura otoñal de *El Diablo Cojuelo*», en *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LIX, cuaderno 218, septiembre-diciembre de 1979, pp. 433-440, aquí 437 y 436 respectivamente.

que quienes quedan enfrascados en ese microcosmos que es el relato realista somos nosotros, los lectores.



Grabado de Gaspar Bouttats en *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, Amberes: Henrico & Cornelio Verdussen, 1699, entre las páginas 348 y 349.



Grabado de Gaspar Bouttats en *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, Amberes: Henrico & Cornelio Verdussen, 1699, entre las páginas 378 y 379.

El mal inefable: los vampiros en *Los Anticuarios* de Pablo de Santis (2010)

Lieve BEHIELS

KU Leuven

En este estudio querríamos determinar cuál es el planteamiento teórico que mejor da cuenta de la reubicación del vampiro —en su manifestación más conocida, la del conde Drácula— en la novela *Los Anticuarios* del autor argentino Pablo De Santis. Empezaremos por la cuestión de la transficcionalidad: ¿hasta qué punto comparten *Drácula* de Bram Stoker y *Los Anticuarios* un universo diegético? A continuación estudiaremos si no resulta más rentable relacionar el protagonista no tanto con la novela de Stoker sino más bien con el género del que *Drácula* es el texto de referencia. Después analizaremos algunos aspectos pragmáticos. Terminaremos con las variaciones sobre el tema que ofrece el personaje de Pablo De Santis. Pero empezemos con un pequeño panorama vampírico global.

La descendencia más numerosa de un personaje literario victoriano es probablemente la del conde Drácula, colocado en el escenario ficcional por Bram Stoker en 1897. Son incalculables las derivaciones literarias (tanto para adultos como para niños) y fílmicas de este clásico de la literatura inglesa, que se encuentra en las librerías provisto del sello de calidad de los Penguin Classics¹. *La Bible Dracula. Dictionnaire du vampire* de Alain Pozzuoli consta de unas 650 páginas y da cuenta de esta proliferación². En esta obra de referencia, Drácula figura como un cruce de caminos de diversos géneros y medios de la cultura popular que van desde figuras históricas como la condesa de Bathory, personajes literarios como la protagonista de *Carmilla* de LeFanu, la película *The Fearless Vampire Killers* de Roman Polanski hasta el asesino en serie Jack the Ripper o Jack el Destripador.

-
1. Bram STOKER: *Dracula*, London: Penguin Books, 2003, edición revisada a cargo de Maurice Hindle.
 2. Alain POZZUOLI: *La Bible Dracula. Dictionnaire du vampire*, Paris: Le Pré aux Clercs, 2010. Para los vampiros argentinos, no contemplados en esta obra de referencia, véase Carlos ALVARADO-LARROURCAU: «Pablo De Santis, *Los Anticuarios*», en *Gramma*, n° 47, 2010, pp. 286-287.

Toda esta fauna fieramente humana da lugar, además, a una producción sostenida de trabajos académicos³. El conde maléfico figura en la mencionada biblia como el vampiro por antonomasia, y al mismo tiempo en su individualidad. Se podría decir que el protagonista de la novela que nos ocupará a continuación, *Los Anticuarios*, es una de las tantas reescrituras de Drácula, una versión diluida en un tenebroso entorno bonaerense.

EL PERSONAJE ¿TRANSFICCIONAL?

Situamos nuestra reflexión en el marco de la teoría de la transficcionalidad tal como la expone Richard de Saint-Gelais en *Fictions transfuges*; la define como «el fenómeno por el cual al menos dos textos, del mismo autor o no, se refieren conjuntamente a una misma ficción, sea retomando personajes, prolongando una intriga previa o compartiendo el universo ficcional»⁴. *Drácula* de Bram Stoker sería entonces el texto transficcionalizado y *Los Anticuarios* el texto transficcionalizante⁵. La distinción entre la transficcionalidad y la hipertextualidad es sencilla, a primera vista, pero resulta a veces difícil de operacionalizar. Si la hipertextualidad es una relación de imitación y transformación entre textos, la transficcionalidad es una relación de migración de datos diegéticos⁶.

Empecemos por un breve resumen de *Los Anticuarios*. La historia se sitúa en los años cincuenta⁷. El protagonista, Santiago Lebrón, es un provinciano que se marcha a Buenos Aires. De reparador de máquinas de escribir pasa a redactor de un periódico, encargado de la crónica de ocultismo. Después de la muerte de su predecesor, un comisario de policía medio loco lo recluta para una oscura institución: el Ministerio de lo Oculto. Le encargan que participe en un coloquio que tiene lugar en un hotel, donde asistirá a una sesión dirigida por el profesor

3. Véase entre otros Ken GELDER: *Reading the Vampire*, London / New York: Routledge, 2004; Nina AUERBACH: *Our Vampires, Ourselves*, Chicago / London: The University of Chicago Press, 1995; Joan GORDON / Veronica HOLLINGER (eds.): *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997; Christian BEGEMANN / Britta HERRMANN / Harald NEUMEYER (eds.): *Dracula unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs*, Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 2008.
4. Richard SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris: Seuil, 2011; mi traducción.
5. Marie-Laure RYAN: «La transfictionnalité dans les médias» en René Audet / Richard Saint-Gelais (dirs.): *La Fiction, suites et variations*, Rennes: Éditions Nota Bene / Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 132.
6. SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges*, pp. 10-11.
7. En la novela figuran varias alusiones al contexto peronista. El director del periódico para el cual trabaja el protagonista describe los funcionarios como «nuestras modestas deidades justicialistas» (Pablo DE SANTIS: *Los Anticuarios*, Barcelona: Destino, 2010, p. 80) y el suicidio de un personaje femenino se explica por la *vox populi* del modo siguiente: «Se ha matado por amor, cayó por accidente, murió de tristeza por la muerte de Eva Perón» (p. 199). Evita falleció en 1952.

Balacco, un experto en creencias a sueldo del Ministerio. Se trata de descubrir si el científico es fiable. Balacco pretende tener «un anticuario»: «Alguien que no sufre el paso del tiempo ni la enfermedad y que sólo puede morir por violencia. Se les atribuye el poder de transfigurarse cuando se sienten en peligro»⁸. Se caracterizan por «la exagerada longevidad, la capacidad de evocar en los demás el rostro o los gestos de personas que han muerto y la sed de sangre, que los anticuarios llaman *sed primordial*»⁹. Santiago se enamora de Luisa, la bellísima hija del profesor. El segundo día del coloquio, un hombre resulta asesinado de modo sangriento. Santiago se lleva un libro viejo que tenía consigo la víctima y localiza al vendedor, el librero de viejo Carlos Calisser, uno de los anticuarios, aunque este dato no sale a la luz en el primer contacto entre ambos. Santiago le señala que los anticuarios corren peligro. Es raptado por el comisario loco, dejado por muerto y salvado por una transfusión de sangre de Calisser con lo cual se convierte a su vez en un anticuario y se refugia en la casa del librero. Así quedará iniciado en la secta.

Este resumen permite distinguir ya algunos rasgos draculianos del personaje: la longevidad, la preferencia por la oscuridad, la capacidad de transformación, la muerte violenta, la necesidad de sangre. Además, informa sobre las posiciones en la configuración actancial. La hermosa Luisa, a primera vista, se coloca en el papel de víctima pasiva del apetito sexual de Santiago y así se conecta con los personajes femeninos de Stoker, Lucy Westenra y Mina Harper. El profesor Balacco, experto perseguidor de anticuarios, recuerda a Van Helsing. El novio, luego esposo de Luisa, Montiel, que asiste a Balacco en la caza de vampiros, se puede relacionar con el novio de Lucy, Arthur Holmwood, y sus amigos. En este sentido, podemos considerar que la ficción contada en *Los Anticuarios* encaja a primera vista en la definición de transficcionalidad ya citada de Richard Saint-Gelais, porque existe una pasarela diegética¹⁰ entre *Drácula* y *Los Anticuarios* en el nivel de los personajes y en el de la enciclopedia del lector relativa al modo de vivir vampírico.

Conviene, sin embargo, ampliar la información sobre la configuración de los personajes. Mientras *Drácula* operaba solo, los anticuarios constituyen una red. Contrariamente al conde, no salen cada noche en búsqueda de nuevas víctimas, sino que intentan aplacar su «sed primordial» con un elixir, «apenas reflejo y copia de un original perdido»¹¹. Sólo recurren a la violencia para proteger al grupo. Eliminan a los agresores de fuera pero también a los anticuarios cuyo comportamiento llamativo hace peligrar la supervivencia de la comunidad. Santiago, además, tiene un mentor, el librero de viejo cuyo negocio continuará. Mientras las mujeres de Bram Stoker son víctimas de *Drácula*, reducidas a un

8. DE SANTIS: *Anticuarios*, p. 46.

9. DE SANTIS: *Anticuarios*, p. 47.

10. SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges*, p. 23.

11. DE SANTIS: *Anticuarios*, p. 135.

papel reactivo, los personajes femeninos de Pablo de Santis instrumentalizan al protagonista.

La noche en que los anticuarios vengan la muerte del compañero asesinado en el hotel matando al esposo de Luisa, dejan a Santiago frente a la joven narcotizada y pasa lo que tenía que pasar: «Con la tercera gota descubrí, completa y perfecta, la sed; la sed que había estado dormida y ahora despertaba»¹². Enfrentado a su naturaleza auténtica, Santiago abandona al librero Calisser para vivir una existencia de vampiro tradicional (aunque el sustantivo no se utiliza ni una sola vez en toda la novela), procurando no matar a ninguna mujer y no dejar demasiadas huellas. Pero resulta perseguido a su vez por una joven, Celina, que se ofrece a él: «Aunque era yo el que bebía la sangre, no dejaba de pensar que era ella la que en realidad me tenía prisionero, la lamprea que me sacaba la fuerza que hubiera necesitado para escapar»¹³. Celina termina tirándose por un balcón porque no consigue contagiarse y convertirse en anticuaria y Santiago regresa con Calisser¹⁴.

Para Santiago, «[d]el árbol de la ciencia colgaban dos manzanas prohibidas: Luisa y la sangre»¹⁵. Luisa será hasta el final el objeto del deseo de Santiago, además de perseguir sus propios fines, para los cuales utilizará al joven anticuario. Lo convoca porque sabe que los anticuarios tienen la «capacidad de evocar en los demás el rostro o los gestos de personas que han muerto»¹⁶ y se ofrece a cambio de que él evoque el rostro de su esposo muerto. La misma noche, casi todos los anticuarios, incluso Calisser, mueren a manos del profesor Balacco y sus secuaces, quienes, a su vez, no sobreviven mucho tiempo a esa hazaña. Santiago sabe que Luisa no sobrevivirá si se queda con él y la convence de que se marche al extranjero.

Con respecto a la novela de Bram Stoker, no solo se han introducido cambios en el nivel actancial, sino también en la valoración de las acciones y los acontecimientos, con lo cual conviene interesarnos no solo por lo narrado sino también por la narración. Como se trata de una narración autodiegética, focalizada por el protagonista, no nos extraña que los «anticuarios» sean descritos con una simpatía retomada a su cuenta por el lector, que se identifica hasta cierto punto emocionalmente con el protagonista-narrador y arrinconca sus objeciones morales¹⁷.

12. DE SANTIS: *Anticuarios*, p. 157-158.

13. DE SANTIS: *Anticuarios*, p. 194.

14. En la serie de libros para adolescentes *Twilight* de Stephenie Meyer, el personaje Bella se enamora de Edward Cullen, un vampiro de 104 años, y se transformará en vampiresa por amor después de un casto noviazgo que termina en boda. Es imposible saber si esta milésima variante sobre Drácula y los vampiros puede haber interferido en la construcción de *Los Anticuarios*.

15. DE SANTIS: *Anticuarios*, p. 203.

16. DE SANTIS: *Anticuarios*, p. 48.

17. Este efecto se ve ejemplificado en la reseña que Rosa MONTERO dedicó a la novela: «Es imposible no identificarse inmediatamente con esos vampiros desdichados y comunes. Imposible no amarlos» («La tristeza de los vampiros de clase media» en *Babelia*, 14 de enero

Esta primera vía de análisis puede convencer en parte. Pero topamos con una pregunta esencial: la de la identidad del personaje. ¿Cuándo podemos decir que el personaje de una obra literaria es «el mismo» que el que figura en una obra previa? Además del nombre y de una serie de características, ¿no importan más aún el conjunto de acontecimientos que lo individualizan: sus roles, sus acciones¹⁸? En el caso que nos ocupa, no se conserva el nombre del personaje, pero esto no tiene por qué constituir un obstáculo al reconocimiento¹⁹. ¿Cuántos rasgos, cuántas acciones tienen que repetirse para reconocer a un personaje si no se repite el nombre propio? Es evidente que no deben ser todos, porque entonces asistiríamos a una simple repetición. ¿Cuál es el grado de semejanza necesario para reconocer la identidad²⁰? Esta pregunta la plantea también Saint-Gelais: «¿Qué ocurre con la identidad de personajes cuyos atributos no son los mismos de un texto para otro?»²¹. Según el crítico, el desafío teórico, que no resuelve, consiste en formular criterios aceptables para saber «a partir de qué grado de alteración un personaje transfictional deja de ser “el mismo”»²².

Para ilustrar este tema de la gradualidad, consideremos otro continuador de Drácula: el Vlad de Carlos Fuentes en la novela corta del mismo nombre. La lectura de esta obra le proporciona al lector una abundancia de indicios para identificar al representante del mal absoluto: sus antecesores «fueron grandes propietarios en los Balcanes, entre el Danubio y Bistriza antes de la devastación de las grandes guerras»²³, en su casa nueva en México DF no hay «ningún cuadro, ningún retrato, ningún espejo»²⁴, se presenta vestido enteramente de negro, tiene dos colmillos agudos²⁵, en el menú que le sirve al narrador falta el ajo²⁶, el narrador

de 2012, <http://elpais.com/diario/2012/01/14/babelia/1326503561_850215.html>, consultado el 25 de septiembre de 2016). Para el emborronamiento de la indignación moral en los relatos contemporáneos de vampiros, véase la siguiente observación de Zanger: «[...] *the contemporary audience must identify with the lesser of evils provided for it—the “good” vampire, the reluctant killer, the self-doubting murderer. The result is a further greying down of the moral dimensions of the narrative*» (Jules ZANGER: «Metaphor into Metonymy: The Vampire Next Door» en Gordon / Hollinger: *Blood Read*, p. 21).

18. René AUDET: «Poursuivre, reprendre. Enjeux narratifs de la transfictionnalité», en Audet / Saint-Gelais: *La Fiction, suites et variations*, p. 336, n. 10.
19. Matthieu LETOURNEUX: «Le récit de genre comme matrice transfictionnelle», en Audet / Saint-Gelais: *La Fiction, suites et variations*, p. 75.
20. Como observa Anne BESSON, varios autores de ciclos posmodernos juegan con esta problemática dentro de sus ficciones («Le cycle objet du cycle. Transfictionnalité et réflexivité chez Will Self et Antoine Volodine», en Audet / Saint-Gelais: *La Fiction, suites et variations*, p. 186).
21. SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges*, p. 16, traducción nuestra.
22. SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges*, p. 21, traducción nuestra.
23. Carlos FUENTES: *Vlad*, Madrid: Alfaguara [edición electrónica], p. 13.
24. FUENTES: *Vlad*, p. 22.
25. FUENTES: *Vlad*, p. 34.

encuentra una serie de féretros y en uno localiza al propio Vlad²⁷ que se identifica como Drácula²⁸, sádico y encantado de hacer el mal, por si quedaban dudas. Podemos considerar, pues, *Vlad* como un caso tradicional de expansión transfuncional²⁹: como ha ocurrido centenares de veces en la ficción de horror, Drácula no muere «de verdad», como ocurre en la novela de Bram Stoker y emigra de Transilvania, no a Londres en 1897 sino a México DF en la primera década del siglo XXI. La configuración de personajes cambia en el sentido de que la esposa del narrador y su objeto de deseo se convierte en víctima consentida y adyuvante del conde, al que le cede su hija. La novela corta tiene un final abierto: cuando el narrador queda vencido y se da cuenta de que no podrá rescatar a su mujer y a su hija, quiere alejarse de la casa de Drácula pero descubre en su coche una figura borrosa: «Me llevé las manos a los ojos, oculté mi propia mirada y sólo pude murmurar: —No, no, no ...»³⁰.

Gracias a la mención del nombre, las referencias geográficas, los elementos descriptivos y las actividades del personaje, no le cabe al lector ninguna duda sobre su identidad. Contrasta con esta sobreabundancia de elementos de identificación la discreción con la que se colocan en la novela de Pablo De Santis, en la que ni siquiera se menciona una sola vez la palabra «vampiro». Son los paratextos los que mencionan esta categoría: la contratapa reproduce una frase de una crítica literaria de *Página 12* que reza: «*Los Anticuarios* reinventa el mito de los vampiros».

Esta cita vuelve a remitirnos a la problemática de la identidad del protagonista de *Los Anticuarios*. ¿Se le puede considerar como un Drácula disminuido, sin colmillos, sin ropa negra, sin féretro, sin sadismo excesivo y necesitado de un tutor? Podríamos estar frente a un caso límite de transfuncionalidad basada en la transferencia de un personaje.

ESTEREOTIPO, GENERICIDAD, INTERTEXTUALIDAD

¿O habría que considerar a Santiago Lebrón más bien como un representante de la categoría de los vampiros, del que Drácula sería el arquétipo? En su artículo

26. FUENTES: *Vlad*, p. 37.

27. FUENTES: *Vlad*, p. 43.

28. FUENTES: *Vlad*, p. 53.

29. FUENTES: *Vlad*, p. 70. Recordemos la definición de Richard Saint-Gelais: «La relación transfuncional más sencilla, y ciertamente la más corriente consiste en proponer una expansión de una ficción previa, a través de una transfunción que la prolonga en el plano temporal o más ampliamente, diegético» (*Fictions transfuges*, p. 71).

30. José Luis MARTÍNEZ MORALES hace hincapié en la mexicanidad del personaje de Fuentes y relaciona la residencia del vampiro en el DF con la sangre derramada en el presente mexicano («¿Vampiros mexicanos o vampiros en México?», en *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, nº 4, 2012, pp. 1-10. <http://lejana.elte.hu/PDF_4/Jose_Luis_Martinez_Morales.pdf>, consultado el 20 de septiembre de 2016).

«Characters and their versions», Ugo Margolin reflexiona acerca de los estereotipos culturales o individuos genéricos:

[...] algunos individuos ficcionales adquieren futuro propio; sufren un proceso de culturización y finalmente se convierten en propiedad cultural común, hasta tal punto que muchos o incluso la mayoría de los participantes en la cultura ni siquiera saben cuál es el primer texto en el que ocurren. Al final, ya no participan a ningún universo ficcional particular y forman parte de un patrimonio cultural vivo. Adviértase que los rasgos de un estereotipo cultural no tienen por qué ser los invariantes compartidos hasta la fecha. Más bien, estos rasgos son una conglomeración de rasgos llamativos o centrales de varias versiones³¹.

Es verosímil que muchos lectores y consumidores de cultura popular sepan quién es Drácula y sean capaces de enumerar sus rasgos más sobresalientes sin saber el nombre del autor que le dio vida ficcional. Podrán reconocerlo en fotografías de películas incluso donde no figura el nombre del personaje. Obras de referencia como el ya citado *La Bible Dracula. Dictionnaire du vampire* dan fe de que se ha transformado en patrimonio común, incluso si el nombre propio aún no se ha convertido en nombre común o genérico como sí ha ocurrido con Don Juan o Celestina. En el caso que nos ocupa, Drácula se habría destacado del conjunto de la categoría de los vampiros y su popularidad no sólo habría dado lugar a casos de extensión transficcional (como el *Vlad* de Carlos Fuentes) sino que también habría apoyado el lanzamiento de otros personajes de vampiros exitosos en la cultura popular, como Louis y Lestat en *Interview with the Vampire* (1973) de Anne Rice y sus continuaciones en la serie *The Vampire Chronicles* (incluida la película de Neil Jordan con Tom Cruise y Brad Pitt), o como la familia Cullen en la serie juvenil *Twilight* de Stephenie Meyer (2005), también pasada al cine. Esto podría llevarnos a concluir la existencia, dentro del género del horror, de un subgénero vampírico del cual la calidad literaria se habría evaporado³².

Cabe, pues, preguntarnos acerca de la relación entre la transficcionalidad y el relato de género. Según Matthieu Letourneux, la relación del texto al género se inscribe dentro de la architextualidad, en un proceso intertextual complejo, puesto que, como ya observaba Margolin, el texto retoma, no unos rasgos específicos de una obra determinada, sino elementos recurrentes y variables³³. La

31. Ugo MARGOLIN: «Characters and Their Versions» en Calin-Andrei Mihailescu / Walid Hamarneh (eds.): *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*, Toronto / Buffalo: University of Toronto Press, 1996, pp. 116-117, mi traducción.

32. Ken GELDER hace hincapié en que la ficción popular anuncia sin ambigüedad su identidad genérica y distingue ocho géneros: la novela rosa, la ficción criminal o de espías, la ciencia ficción, la literatura fantástica, la novela de horror, la novela del oeste, la novela histórica popular y la novela de aventuras (*Popular fiction. The logics and practices of a literary field*, London: Routledge, 2004, p. 42).

33. LETOURNEUX: «Le récit de genre», p. 72.

diferencia con la transficcionalidad consiste en que las obras que pertenecen a un mismo género no comparten necesariamente el mismo universo ficcional. Por ejemplo, las novelas de Fred Vargas, Lorenzo Silva y Sara Paretsky pertenecen al género policiaco y obedecen a su lógica —al final el lector se entera de quién es culpable del crimen— pero sus universos novelescos son fundamentalmente diferentes, no presentan continuidad diegética ninguna. Pero, como observa Letourneux, existen otros relatos genéricos que retoman las convenciones del género de un modo tan estereotipado que se tiende a privilegiar la idea de una continuidad entre las obras³⁴. El autor da el ejemplo de los avatares de Tarzán en diferentes cómics franceses como *Tarou*, *Akim* o *Zembla*, cuyos héroes sólo se diferencian por el nombre pero comparten el aspecto físico y las destrezas acrobáticas. Entonces estamos frente a un personaje arquetípico cuya unidad persiste a pesar de los cambios de identidad, subrayada además por la transformación del nombre propio en nombre común. Letourneux concluye que la reubicación del personaje de Tarzán «produce un efecto que hesita entre el efecto de transficcionalidad y el de genericidad»³⁵. El personaje produce, siempre según el crítico, un doble proceso, transficcional y genérico: en el nivel de la ficción remite a la vez a la memoria de las aventuras y de los universos de ficción anteriores y a la memoria del género³⁶. Utiliza el término de «marcadores genéricos» para una serie de personajes de la mitología popular como Zorro, el rey Arturo, Arsène Lupin, Sandokan, Fantômas, a la que podemos añadir sin problema a Drácula.

Si volvemos a Santiago Lebrón y a *Los Anticuarios*, comprobamos que también aquí estamos por así decirlo en la frontera de este fenómeno. Tarzán (con mayúscula) ha pasado al *Diccionario de la Real Academia* como «tarzán» con minúscula, sin referencia al aspecto concreto de hombre mono que tenía en la ficción de E. R. Burroughs y en la película *Tarzán the Ape Man* con Johnny Weismüller de 1932; la definición reza así: «Hombre de complexión atlética, generalmente atractivo». Pero Drácula todavía no ha pasado al diccionario. Santiago Lebrón remite a Drácula y al subgénero de novelas de vampiros, pero *Los Anticuarios* no es una novela genérica, juega con el género, con lo cual nos movemos más en dirección de la intertextualidad.

La intertextualidad genérica queda explicitada, además, en un diálogo entre el Numismático —el ángel exterminador de la comunidad anticuaria— y Santiago, en que el primero pone en guardia al protagonista contra «los campesinos con antorchas»:

Yo los llamo así, porque soy aficionado al cinematógrafo. Hablo de los hombres comunes, los hombres del montón. ¿No ha visto esas películas de

34. LETOURNEUX: «Le récit de genre», p. 84.

35. LETOURNEUX: «Le récit de genre», p. 84.

36. LETOURNEUX: «Le récit de genre», p. 85.

Frankenstein, del hombre lobo? ¿No ha visto a Karloff, a Lugosi, a Basil Rathbone? Siempre hay un momento en que los campesinos con antorchas se exaltan y rodean el castillo. Cuídese de los campesinos con antorchas³⁷.

ASPECTOS PRAGMÁTICOS, AUTOR Y LECTORES

Para que un personaje transficcional sea reconocido en una obra transficcionalizante, el lector tiene que conocer la obra transficcionalizada. Cuanta mayor sea la popularidad que haya alcanzado esta última, menor la necesidad de que el lector la haya leído, porque los rasgos esenciales del personaje forman parte de la enciclopedia de la cultura popular. En el caso que nos ocupa, el personaje literario pertenece a una obra canonizada que constituye el texto de referencia de todo un género, de modo que el lector de *Los Anticuarios* relaciona a Santiago y a los anticuarios con los vampiros en general y con Drácula como su arquetipo. La frase «*Los Anticuarios* reinventa el mito de los vampiros» que figura en la contratapa del libro, lo pone en camino.

Sin embargo, *Los Anticuarios* no es una novela de vampiros típica en el sentido de que, en contra de lo que ocurre en la ficción popular, su identidad genérica no se distingue a primera vista en el texto³⁸; la primera mención de los anticuarios aparece en la página 46. En la página web de la colección Áncora y Delfín de Ediciones Destino, el libro se presenta además bajo el rótulo de «narrativa contemporánea»³⁹, con lo cual no recibe una marca de género como podría ser «novela negra», aunque tampoco haya que fiarse demasiado de estas etiquetas, puesto que la trilogía de El Baztán de Dolores Redondo, novelas de suspense puro, también se califican de «narrativa contemporánea», al igual que *Los soldados lloran de noche* de Ana María Matute. Se trata, podemos suponer, de una estrategia editorial que tiende a dejar a los autores en buen lugar y a confortar la buena conciencia intelectual del lector. Es que Pablo De Santis, autor de novelas juveniles, guiones para cómics y novelas «sin etiqueta» tiene un perfil de autor literario reconocido (obtuvo el Premio Planeta-Casa de América en 2007 y el Premio de la Academia Argentina de Letras en 2008 y es académico de número de la Academia Argentina de Letras), aunque a veces haya sido definido como autor de novelas policiales, especialización que él rechaza⁴⁰.

37. DE SANTIS: *Anticuarios*, p. 184.

38. Como dice Ken GELDER, «[...] with popular fiction, generic identities are always visible. This is how it differs from Literature. Popular fiction announces those identities loudly and unambiguously [...]» (*Popular fiction*, p. 42).

39. <<http://www.planetadelibros.com/libro-los-anticuarios/48611>>, consultado el 28 de julio de 2016.

40. En una entrevista de 2009 dice: «Tampoco considero que yo escriba novela policial. Escribí dos novelas policiales que son *El enigma de París* y *Filosofía y Letras*. Para mí las otras no son. *La traducción* por ejemplo para mí es una novela de literatura fantástica» (DORIS WIESER: «Yo soy de la generación para la que los policías siempre fueron los malos». Entrevista a Pablo De

VARIACIONES

Richard Saint-Gelais matiza la necesidad de que los elementos transfuncionados sean idénticos diciendo que se debe aspirar a la identidad⁴¹. Lo que nos ha llamado la atención es que la configuración de los personajes que se relacionan con Drácula se invierte bastante al pasar de Transilvania al Buenos Aires de los años de Perón. Ya hemos aludido a la valoración invertida de una serie de personajes: Luisa y Celina son objeto del deseo sexual y de sangre de Santiago, pero lo convierten a su vez en instrumento de sus propios fines. La sociabilidad de los anticuarios es presentada de modo positivo: forman un grupo solidario, ayudan a quien los ayuda y así salvan a Santiago de la muerte, matan a quienes amenazan su universo paralelo⁴². Es exactamente lo contrario de lo que pasa con Drácula y sus pocos acólitos: el loco Renfield, que cae bajo el conjuro de Drácula y queda eliminado por él, y los gitanos transilvanos que le ayudan en tareas logísticas no están cohesionados. En *Drácula*, el mundo científico, representado por el profesor Van Helsing, es fundamental para la erradicación del mal: él domina los conocimientos necesarios para luchar eficazmente contra el conde y sale victorioso del combate gracias a la ayuda de Jonathan Harker, su esposa Mina y los tres enamorados de Lucy Westenra: su prometido Arthur Holmwood, el aventurero Quincey Morris y el médico John Seward. En *Los Anticuarios*, la ciencia, representada por el profesor Balacco y varios colegas suyos, a pesar de aniquilar casi a la totalidad de los anticuarios, no consigue extirpar el mal, puesto que sobreviven el Numismático, que elimina a Balacco, y el propio Santiago, que queda para contar la historia décadas después: «El tercer caso fue el de los anticuarios. Ha pasado medio siglo, y no se ha cerrado todavía»⁴³. A pesar de su afán de conocimiento sobre los anticuarios y su gigantesca biblioteca, Balacco no es más que un fanático ineficaz. Las fuerzas del orden que han puesto la ciencia a su servicio resultan tan inoperantes y peligrosas como burlescas, desde el comisario loco hasta el funcionario Crispino, y su Ministerio de lo Oculto, que no sobreviven a su ataque contra los anticuarios. Estas inversiones casi sistemáticas sólo se observan después de una lectura de la novela de Bram Stoker.

Otra inversión interesante se produce en el nivel temático: el motivo de la transfusión de sangre. En la novela de Bram Stoker, la transfusión se utiliza para

Santis» en *Espéculo*, nº 42, 2009, <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/desantis.html>>, consultado el 7 de septiembre de 2016.

41. SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges*, p. 22.

42. Obviamente no se trata de la primera novela en la que los vampiros aparecen en grupo. Así, por ejemplo, en *Interview with the vampire* de Anne Rice, Louis se encuentra en París con una pandilla de vampiros dividida por los celos y la lucha por el poder que asesinan a la vampiresa niña, Claudia, a la que Louis protegía. Pero no queda claro si se trata de un guiño intertextual más por parte del autor.

43. DE SANTIS: *Anticuarios*, p. 45.

fines curativos: como Lucy Westenra se está quedando sin fuerza vital debido a las visitas nocturnas de Drácula, sus enamorados intentan devolverle la salud mediante la entrega de su sangre. El contagio vampírico se produce por contacto físico, por ejemplo cuando Drácula fuerza a Mina Harker a chupar su sangre. En *Los Anticuarios* la transfusión también se utiliza para salvar la vida de Santiago, pero como la sangre donada es la del anticuario Calisser, produce contagio. Cuando Celina ya ha perdido mucha sangre, pide a Santiago que la contagie. Él no recurre a la técnica de Drácula sino a la transfusión, pero sin resultados perceptibles. Para el lector que identifica estas inversiones y cambios de signo, se reserva el premio de la distinción de la ironía. Y así hemos vuelto al terreno de la intertextualidad, porque con la estructura de motivos nos encontramos en el nivel de los textos y no en el de los universos diegéticos.

Después de la mirada que nos retrotrae de Santiago Lebrón a Drácula y a los vampiros, privilegiando la cuestión de su eventual identidad, cabe preguntarnos hasta qué punto el personaje es original. El proceso de evolución que sufre el protagonista es interesante, porque resulta que su transformación en anticuario no constituye una ruptura fundamental; retrospectivamente, el lector puede reconocer un hilo conductor hacia el vampirismo en la trayectoria vital del personaje. Es que el primer acontecimiento que se narra es cómo el joven Santiago, para atraer la atención de una chica, intenta matar un pájaro con una honda y termina rompiendo un vidrio de la escuela:

La alumna nueva se agachó para recoger uno de los pedazos del vidrio, y lo miró como si nunca en su vida hubiera visto nada semejante. Indiferente a la sorpresa de los demás, miré la mano que sostenía el vidrio y descubrí el tajo diminuto y la gota de sangre. [...] sólo miraba la gota de sangre en la mano de la niña, que parecía ofrecerla como algo que se ha traído de muy lejos y con enormes cuidados⁴⁴.

Cuando ya ha quedado contagiado, Calisser le deja solo con Luisa la noche en que los anticuarios vengán en su esposo la muerte de uno de los suyos. El propósito es que Santiago saque una enseñanza sobre sí mismo. Calisser pincha el cuello de Luisa de modo que aparece una sola gota de sangre que Santiago quiere borrar pero no lo consigue: «Pero algo decidió por mí y dejé el pañuelo donde estaba y con la punta de la lengua hice desaparecer la gota. Me acordé de la alumna nueva, en un recreo remoto, el dedo lastimado por el vidrio de una ventana»⁴⁵. Queda enganchado y decide hacer su camino eligiendo el «viejo modo», hasta que el suicidio de Celina le fuerza a volver a la librería de Calisser.

La fascinación por la primera gota de sangre en la escuela coincide con otro descubrimiento fundamental: la lectura. Lo que le llama la atención a Santiago es

44. DE SANTIS: *Anticuarios*, p. 10.

45. DE SANTIS: *Anticuarios*, p. 157.

que hay muchos libros en la biblioteca sin guillotinar: «yo pensaba que esos libros ya eran así, que era ley sagrada leerlos con dificultad, como quien espía. Libros destinados a guardar un secreto»⁴⁶. Esta frase no solo se puede leer en el nivel metaficcional, como una advertencia a los lectores, o como una anticipación de lo que será la vida del personaje, rodeado de libros en una librería de segunda mano. Resulta que más adelante los motivos de la sangre y del libro se fusionan en la búsqueda de un libro del siglo XVI, un *Ars Amandi*: «Ahí está el secreto para que uno de los nuestros pueda vivir en el amor sin terminar por matar a su amada o a su amado»⁴⁷, explica Calisser. Pero es un libro prácticamente ilegible, porque sólo se puede leer en un orden predeterminado; si uno se equivoca, el libro arde, ya que ciertas páginas están impregnadas por sustancias químicas que se inflaman al entrar en contacto con el aire. Después de volver al redil y de aceptar el modo de vida apagado de los anticuarios, Santiago empieza a buscar el libro, que le llega a las manos al final del relato. Pero no sabrá manejarlo.

El hilo conductor que constituye el libro tiende puentes, no solo a otras novelas de Pablo De Santis en las que libros y textos desempeñan un papel esencial en la intriga, sino también a otras novelas conocidas como *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Safón y su descendencia.

CONCLUSIÓN

Podemos concluir que, considerado desde el punto de vista de la transficcionalidad, *Los Anticuarios* es un caso límite de transficción de *Drácula*, puesto que existe una pasarela diegética estrecha que une a los protagonistas de ambas novelas y porque el universo diegético conserva sus papeles básicos, aunque queden trastocados. Enfocando la novela desde la intertextualidad, resulta que *Los Anticuarios* dialoga con el subgénero vampírico cuyo marcador genérico es la figura del conde transilvano. Pero la cuestión del personaje reubicado no puede limitarse al tema, también tiene que ocuparse de las variaciones. Se nos presenta la trayectoria de un personaje «predestinado»⁴⁸ a la pasión por la sangre que aprende a gestionarla gracias a una reserva menguante de un paliativo, el elixir. Queda temporalmente integrado en una comunidad envejecida que sobrevive en un mundo paralelo gracias a la venta de objetos salvados del abandono al que los condena el mundo moderno. La narración autodiegética a posteriori en tono melancólico y colores apagados⁴⁹, la sabia distribución de hilos temáticos y la

46. DE SANTIS: *Anticuarios*, p. 11.

47. DE SANTIS: *Anticuarios*, p. 143.

48. El crítico Carlos ALVARADO-LARROUCAU afirma: «Unidad y predestinación parecen ser los dos principios rectores de la novela» («Pablo de Santis», p. 286).

49. Luisa VALENZUELA distingue dentro de la novela del crimen novelas negras, azules y pardas, «por eso de la indefinición de color, su esfumatura». Entre estas últimas coloca a las de Pablo De Santis, porque partiendo del enigma criminal, introduce inquietudes filosóficas. («Novela

ironía producida por los ecos draculianos hacen que esta novela no sea «de género» sino que juegue con el género. He aquí uno de los rasgos destacados de la personalidad literaria de Pablo De Santis, que hace que nos encontramos frente a una novela «de autor».

negra, novela azul, novela parda», en *América*, n° 43, 2013, <<http://america.revues.org/918>>, consultado el 10 de septiembre de 2016).

Maigret en Sevilla: «yo no vine a España por gusto ni este era mi caso»

Florence GENET
Université de Liège

En este artículo nos proponemos examinar la novela *Asesinato en primavera* (2011) de Alfredo Jiménez Núñez¹, que constituye un caso interesante de reubicación de un personaje ficticio procedente de la literatura francófona, el comisario Maigret, dentro de la narrativa española. Después de una breve presentación de la novela y de su autor, nos centraremos en el examen de las características semiológicas del personaje reubicado. Evaluaremos luego el grado de verosimilitud de la reubicación del personaje simenoniano en este nuevo universo, y asimismo consideraremos las alteraciones sufridas por el comisario en la novela de Jiménez Núñez. Este análisis dará lugar a una serie de conclusiones acerca del personaje transfictional en la novela, y abrirá pistas de investigación para entender mejor y desde varias perspectivas los mecanismos del proceso de reubicación de un personaje ficticio.

Asesinato en primavera es una novela policiaca escrita por Alfredo Jiménez Núñez y publicada en 2011. Este escritor tuvo una formación doble de antropólogo cultural y de historiador². Además de ser autor de publicaciones científicas, también publicó un libro de cuentos y tres novelas³. De ellas, *Asesinato en primavera* es la única policiaca. El propio subtítulo de la obra, *Maigret en Sevilla*,

-
1. Alfredo JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato en primavera. Maigret en Sevilla*, Alcalá de Guadaíra: Paréntesis Editorial, 2011.
 2. Publicó trabajos de antropología tales como *Hispanos de Nuevo México* (1974), *Antropología cultural* (1979) y *El gran norte de México* (2011). En calidad de historiador, fue autor de *Tierra y gentes* (2004) y de *Biografía de un campesino andaluz: la historia oral como etnografía* (1978).
 3. *Las dos orillas de un sueño* (1996), finalista del XI Premio Andalucía de Novela en 1996, *Asesinato en primavera* (2011) y *El amante de la frontera: tres siglos en la vida de un hombre* (2014).

ya informa de que el protagonista de esta encuesta es el famoso comisario francés de Simenon.

Esta novela policiaca empieza con el aterrizaje forzoso del avión de Maigret en la Sevilla de 1955⁴, mientras el comisario está volviendo a París después de investigar en Casablanca. En el aeropuerto sevillano, conoce al cónsul francés, Michel Renoir, que aprovecha su estancia forzada para pedirle que le ayude a resolver un asunto que le preocupa mucho: la muerte misteriosa de un amigo francés, Léon Leblanc. Maigret, al principio un poco despistado —debido a que nunca había estado antes en España— se ve forzado a aprender rápidamente a progresar en este espacio para él desconocido. A lo largo de sus investigaciones, descubre que Léon Leblanc y su esposa, la hermosa Jacqueline, se habían instalado en su finca de Constantina —un pueblo de la zona de Sevilla— siete años antes, con el proyecto de invertir en el turismo en Andalucía. Durante la Segunda Guerra Mundial Léon Leblanc fue un colaboracionista, mientras que Jacqueline perdió a sus hermanos —ambos fusilados— y fue violada por un soldado alemán. Léon y Jacqueline se conocieron en París, después de la Guerra, y se enamoraron sinceramente. A partir de aquel momento, Léon decidió poner su riqueza al servicio de la felicidad de su esposa. Además, de forma paralela, empezó a utilizar sus relaciones oficiales y privadas para ayudar a judíos que intentaban recobrar el dinero depositado en bancos suizos por parientes suyos deportados y muertos en campos de concentración. Maigret desenmascara bastante rápidamente al culpable, Gaston Benoit, administrador de la finca de Léon Leblanc. El abuelo judío de Gaston Benoit murió en un campo de concentración, y Gaston utilizó este dato y sus orígenes israelitas para estafar a judíos franceses. Su intención, al llegar a la finca, era hacer que lo olvidasen en Francia. Luego decidió aprovechar su estancia en España para robar el oro nazi que —sospechaba— Léon Leblanc habría escondido en su finca. Después del entierro de su marido, Jacqueline mató a Gaston Benoit, y disfrazó su venganza en suicidio. Maigret, que lo entiende todo, decide salvar a Jacqueline del juicio callando lo que adivinó. Al final de la novela, nos enteramos de que Jacqueline está embarazada y piensa llamar a su hijo «León», con acento en la «o». Esta noticia tranquiliza la conciencia de Maigret, porque comprende que el futuro de ese niño sería mucho peor si hubiera denunciado a Jacqueline.

4. El año de la acción no se dice explícitamente en *Asesinato en primavera*, pero se puede deducir gracias a varias referencias a hechos históricos respecto a los cuales se posicionan los personajes. Se alude por ejemplo al Estado de Israel (1948) el cual «se fundó hace siete años» (JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, p. 175) o también al episodio del «crimen de las estanqueras» (1952) que dio lugar a varias ejecuciones por garrote en Sevilla «hace tres años» (JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, pp. 148-149).

ELEMENTOS SEMIÓTICOS DEL PERSONAJE DE MAIGRET EN *ASESINATO EN PRIMAVERA*

Recurrir a un método de análisis único para examinar las características del personaje transdiegético en *Asesinato en primavera* sin duda restringiría el entendimiento de los mecanismos de esta reubicación. El marco metodológico al que nos referiremos en esta parte será fundamentalmente semiótico, aunque se desbordará en algunos aspectos. Movilizaremos en nuestro análisis conceptos empleados por Roland Le Huenen y Paul Perron en su libro *Balzac. Sémiotique du personnage romanesque: l'exemple d'Eugénie Grandet*⁵. Estos autores empiezan por examinar el significant⁶ de los personajes novelescos —lo que haremos nosotros también— y consagran una parte de su detallado estudio al análisis del sistema del retrato de dichos personajes. De estos críticos principalmente tomaremos prestado lo que llaman las «unidades del retrato»⁷, que se basan a su vez en los registros descriptivos definidos por Pierre Fontanier en *Les figures du discours*⁸. Para clausurar esta parte nos alejaremos un poco del marco propiamente semiótico al emitir unas observaciones estilísticas relativas a la novela de Jiménez Núñez.

El personaje ficticio de Maigret es inmediatamente identificable en *Asesinato en primavera* gracias a su apellido, uno de sus significantes más usuales en la serie original. La identidad onomástica se revela al lector desde el subtítulo de la novela. Notamos que esta rápida identificación del investigador con el comisario creado por Georges Simenon declara la voluntad de Alfredo Jiménez Núñez de rendir homenaje a la serie original. Cuando lo entrevistan, Jiménez Núñez no disimula el placer que le ha proporcionado la lectura de la serie policiaca, y confiesa que a lo largo de su vida ha leído varias veces todas las aventuras de Maigret. La escritura de la novela *Asesinato en primavera* fue para él una manera de satisfacer las «ganas imposibles de leer un nuevo caso»⁹.

Como ya hemos mencionado, el análisis semiótico del personaje de Maigret en Sevilla puede pasar por el estudio de las «unidades» de su retrato. Según Pierre Fontanier, el retrato de un personaje (real o ficticio) se compone generalmente de un registro descriptivo doble: la prosopografía, relativa a la presentación exterior, la descripción física del personaje; y la etopeya, relativa a cualidades interiores del

5. Roland LE HUENEN / Paul PERRON: *Balzac. Sémiotique du personnage romanesque: l'exemple d'Eugénie Grandet*, Montréal: Les presses de l'université de Montréal, 1980.

6. LE HUENEN / PERRON: *Balzac*, pp. 13-15.

7. LE HUENEN / PERRON: *Balzac*, pp. 47-49.

8. Pierre FONTANIER: *Les Figures du discours*, Paris: Flammarion, 1977.

9. Sergio TORRIJOS: «Alfredo Jiménez: “¡Qué bien nos vendrían en estos tiempos policías y jueces como Maigret, rigurosos pero compasivos, siempre incorruptibles...!”», en *La República Cultural*, 20 de junio de 2013, <<http://www.larepublicacultural.es/article7177.html>> (consultado el 20 de diciembre de 2016).

personaje, como sus características morales¹⁰. Le Huenen y Perron consideran que estos registros descriptivos constituyen las unidades del retrato de un personaje novelesco¹¹.

Desde el punto de vista físico, el Maigret de Jiménez Núñez es tan alto y corpulento como el de Simenon¹². Asimismo, se identifica directamente con el personaje ficticio por un objeto que casi constituye una extensión de su cuerpo. «Propiedad permanente»¹³ del comisario, este objeto sin el cual quizá se podría cuestionar la identidad de este Maigret con el de Simenon mantiene una relación casi metonímica con el personaje: se trata por supuesto de su pipa¹⁴.

La pipa no solo es un objeto que permite caracterizar visualmente al comisario. Su presencia también se relaciona con determinados estados psicológicos del personaje. Muchas veces, fumar en pipa no es más que un hábito para Maigret, pero puede ser también revelador de su angustia. Esto se verifica desde las primeras páginas de la novela de Jiménez Núñez, cuando su avión está haciendo un aterrizaje de emergencia:

Había mantenido a ratos la pipa apretada entre los dientes, y le dolían los músculos de la cara. Una de las cosas que más le fastidiaban de los aviones era que no podía fumar. Como consuelo, se ponía la pipa en la boca y de vez en cuando daba una chupada que le sabía mal¹⁵.

Vicio inherente del comisario, la pipa puede ser indicadora de estados más interiores del personaje y, por lo tanto, asociarse con el registro descriptivo de la etopeya del retrato. De forma general, los «tics» del comisario simenoniano se conservan en la novela de Jiménez Núñez. Por ejemplo, cuando llama a otro país o a otra región Maigret suele preguntar por el tiempo que hace donde se halla su interlocutor. De igual modo, sabemos que el sentido olfativo ocupa un lugar central en el mundo sensible de Maigret¹⁶. En Sevilla, el olor a azahar le llama particularmente la atención, y hasta le inspira reflexiones casi filosóficas sobre las relaciones estrechas entre olores y países¹⁷. El método de investigación intuitivo de

10. FONTANIER: *Les Figures*, pp. 425; 427-428.

11. LE HUENEN / PERRON: *Balzac*, pp. 47-49.

12. JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, pp. 89; 93; 99.

13. LE HUENEN / PERRON: *Balzac*, p. 105. Traducimos nosotros. En el sistema de los objetos poseídos por los personajes novelescos, Le Huenen y Perron definen la categoría «propiedad permanente» como la que reúne los objetos poseídos por un mismo personaje del principio al final de una novela.

14. La pipa de Maigret se menciona una veintena de veces a lo largo de las 219 páginas de *Asesinato en primavera*.

15. JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, pp. 11-12.

16. Bernard ALA VOINE: «Georges Simenon et le monde sensible», en Laurent Demoulin (ed.): *Georges Simenon*, Paris: L'Herne, 2013, vol. 102. p. 163.

17. JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, pp. 44; 213.

Maigret¹⁸, componente fundamental de la etopeya del comisario simenoniano, tampoco lo abandona aquí. Armado a veces de papel y lápiz¹⁹, Maigret se deja llevar por el propio caso, y por sus ideas e intuiciones, como se puede leer en el fragmento siguiente:

—Creo, monsieur Renoir, que mañana habrá respuesta a la gran pregunta.

—¿Mañana? ¿En qué basa su seguridad?

—No es seguridad, y no me baso en nada firme. La labor del policía es una mezcla de rutina y de intuición. Además, está la suerte, que puede ser buena o mala. Mi impresión es que mañana, más bien temprano, sabremos quién asesinó a monsieur Leblanc²⁰.

Maigret sigue siendo también el «hombre cualquiera» y el «ser vulnerable»²¹ que el lector conoce²². El comisario tiene sus fallos —como por ejemplo, cuando siente fascinación por la hermosa Jacqueline, sucesivamente víctima y verdugo de Gaston Benoit²³—, pero es ante todo un personaje capaz de empatía, al que la condición humana preocupa más que los juicios oficiales²⁴. En Sevilla conserva también sus características sociales, empezando por su profesión: es comisario de policía de París, y dentro de su universo ficticio, su fama de investigador supera las fronteras —esta fama hace que lo reconozcan y pidan su ayuda en Sevilla—.

El retrato de Maigret se puede completar con el examen del espacio por el que el personaje ficticio se desplaza²⁵. En Sevilla como en París, Maigret realiza parte de su investigación *extra muros*; descubre las calles sevillanas, aprovechando las ocasiones para reunirse con sus colegas españoles en los bares más recónditos de la ciudad. La famosa «atmósfera» simenoniana²⁶ —es decir, este conjunto de notaciones relativas al ambiente en los «*bistrots*» parisinos, al tiempo

18. Jacques DUBOIS / Benoît DENIS: «Introduction», en *Simenon. Romans*, Paris: Gallimard (La Pléiade, 495), 2003, vol. 1, p. XXXVIII.

19. El papel y el lápiz son también objetos significativos en su prosopografía.

20. JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, p. 140.

21. Traducimos nosotros.

22. DUBOIS / DENIS: «Introduction», p. XXXVII.

23. JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, p. 102.

24. La humanidad del comisario destaca en muchas ocasiones en *Asesinato en primavera*. Entre otros ejemplos, Maigret trata al joven López, su intérprete y ayudante, como si fuera su propio hijo. Después de la investigación, el inspector Galván piensa: «Qué listo y qué humano es el inspector» (JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, p. 208). Y al final de la novela, Maigret salva a Jacqueline de una condena judicial muy probable, ocultando su responsabilidad en la muerte de Gaston Benoit.

25. Es lo que LE HUENEN y PERRON designan como «*topique du portrait*» (*Balzac*, pp. 51-58).

26. Philippe DELERM: «Maigret et les quatre saisons de Paris», en Laurent Demoulin (ed.): *Georges Simenon*, Paris: L'Herne, 2013, vol. 102, pp. 179-181.

que hace, a las estaciones que pasan, etc.— se transpone admirablemente en el marco de esta encuesta hispalense.

El autor Alfredo Jiménez Núñez no solo reubica tal cual al comisario Maigret en otra ficción, sino que imita y recrea en su investigación el estilo simenoniano. En primer lugar, se conserva al narrador heterodiegético de los *Maigret* originales²⁷, que narra los eventos en tercera persona. De forma similar, la importancia dada al discurso indirecto libre, indicador de focalizaciones internas de los personajes, refleja el estilo de Simenon:

Maigret se fijó en el teléfono. Sería lamentable que las confidencias de Madame Leblanc las cortara una llamada. Hasta las personas más dispuestas a hablar se echan atrás si algo las interrumpe y, como si despertaran de un sueño, se vieran de repente desnudas.²⁸

En estos pasajes, se suelen contrastar los hechos y su apreciación por los personajes. Esta modalidad de escritura se puede relacionar con las numerosas preguntas formuladas en estilo indirecto y que resaltan las dudas del personaje, como por ejemplo cuando Maigret se interroga sobre la responsabilidad de Jacqueline en la muerte de su marido:

Jacqueline Leblanc sólo pudo ser inductora o cómplice, y para ello necesitaba un motivo. ¿Tenía hecho testamento el muerto? ¿A favor de quién y en qué condiciones? ¿Había por medio orto hombre y fue necesario acabar con un marido celoso? Maigret también descarta esto último²⁹.

La importancia atribuida a los diálogos —a veces casi excesivos en la obra simenoniana— es otra huella de esta imitación estilística, así como la presencia de varios resúmenes hechos por el propio Maigret en determinados puntos de la trama, y que proporcionan al lector una síntesis de los hechos ocurridos y de los datos conseguidos hasta el momento. Asimismo la novela sigue el principio simenoniano de la expresión de lo esencial; es decir que, como explican Dubois y Denis, Simenon «*a toujours privilégié une “ligne claire” du style, loin de toute rhétorique. Entendons par là qu’il dit les choses sans détour, donne l’impression d’aligner des constats*»³⁰. Por último, la historia está escrita en pretérito, y Jiménez Núñez emplea el imperfecto tan fundamental en la obra simenoniana —aunque no lo hace con tanta frecuencia como el propio Simenon; en algunas ocasiones, Jiménez Núñez los sustituye por indefinidos o incluso presentes—³¹.

27. *Les Mémoires de Maigret* constituye una excepción notable, ya que allí el narrador es el propio Maigret.

28. JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, p. 50.

29. JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, p. 104.

30. DUBOIS / DENIS: «Introduction», p. LIX.

31. DUBOIS / DENIS: «Introduction», p. LX-LXIII.

MAIGRET, PERSONAJE TRANSFICCIONAL: UNA CAÍDA SUAVIZADA

Hasta aquí, parece clara la voluntad de una reubicación fiel del comisario ficticio. Y de hecho, incluso su transposición a otra ficción se realiza de forma verosímil. En efecto, la «caída» del personaje transficcional de Maigret en otra ficción —en sentido figurado y literal, ya que su avión sufre un aterrizaje forzoso en Sevilla— está seguida por un tiempo de adaptación del comisario. Al principio de la novela, Maigret piensa sólo en una cosa, volver a tomar el avión e irse a París cuanto antes. Pero el afán por investigar de Maigret es más fuerte que sus ganas de volver a Francia y acepta finalmente ayudar al cónsul Monsieur Renoir. A pesar de todo seguirá acusando un desajuste en relación con el lugar en el que desarrolla sus pesquisas. Sobre todo al principio, pero también a lo largo de toda la investigación, Maigret tiene que enfrentarse con una cultura, una lengua, una comida, unas costumbres y unos lugares desconocidos, como se observa en los fragmentos siguientes:

A esto lo llaman primavera, pero tengo la sensación de estar en verano³².

—¡Faisán! Eso debe de estar bueno. Pregúntale a ver como lo preparan.

[...]

—No es lo que usted cree. Aquí llaman faisán de jara a una seta³³.

[...] el inspector hizo la afirmación mirando a Maigret, que no entendía nada, pues no había querido que López entrase en la habitación³⁴.

Como para representar mejor el malestar de Maigret, incluso se introducen en la novela reflexiones en estilo indirecto libre en las que el propio personaje toma conciencia de cierto desfase con su entorno:

Chirrió la puerta, palpó la pared arriba y abajo hasta dar con la llave y encendió la luz. Una lagartija asustada escribió con el rabo una Z en la pared; luego, se paró en seco haciéndose la muerta, aunque Maigret juraría que los ojillos acuosos del diminuto saurio le miraban fijamente como a un bicho raro. Porque en aquel cuarto de una fonda de pueblo, el intruso era él. La lagartija, por el contrario, estaba en su ambiente³⁵.

Maigret tiene conciencia de su pasaje, de su «caída» a otro mundo, como se ve en el fragmento siguiente: «Llegó a Sevilla como caído del cielo —sí, como caído del cielo—»³⁶, o en reflexiones que el comisario lleva a cabo cuando termina la investigación:

32. JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, p. 8.

33. JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, p. 132.

34. JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, p. 158. López es el joven intérprete de Maigret en Sevilla.

35. JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, p. 149.

36. JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, p. 150.

Maigret [...] se sintió como suspendido en el aire. No estaba en Sevilla, aunque tampoco en casa. Se vio a sí mismo desgajado de un mundo que durante una semana le había absorbido, succionado. Como esos animales que mudan la piel y la contemplan antes de esconderse en la maleza, le parecía tener a su lado una envoltura inerte, transparente y quebradiza que ya no le pertenecía. ¿Volvía a ser el mismo de siempre³⁷?

En estos pasajes, Maigret puede estar hablando de su incomodidad en un país extranjero, pero también podemos interpretar que está tematizando su propia condición de personaje transfictional, ya que las dudas sobre su identidad son las que plantean, por definición, las migraciones diegéticas. En tales fragmentos, es muy palpable el sentimiento de inadecuación del comisario al universo por el que se está moviendo para resolver el caso. Por supuesto, su universo ficcional³⁸ sigue siendo el mismo que el de la serie simenoniana: la trama se desarrolla en un territorio geográfico real en pleno siglo XX; sabemos que los colaboradores de Maigret y su comisaría lo esperan Quai des Orfèvres; su esposa lo llama para tener noticias de él, etc. Pero es como si el espacio geográfico desconocido de Sevilla estirara el umbral de las posibilidades del universo ficcional original de los *Maigret*: estamos frente a un caso inesperado, investigado en un contexto inédito. Y este territorio geográfico inusual en la serie simenoniana constituye un reflejo de la reubicación diegética de Maigret en *Asesinato en primavera*. El comisario comenta entre líneas su propia situación de personaje transfictional —la palabra «intruso» del primer fragmento, por ejemplo, puede entenderse tanto en sentido geográfico como textual—, de tal forma que puede entenderse como una interesante metalepsis en la que el personaje transmite la idea de que él mismo es consciente de que no está en su lugar habitual: el personaje transfictional comenta su situación narratológica, y ya no solo lo que pasa en la diégesis hispalense. La transposición incluso genera dudas ontológicas en el propio personaje, que se pregunta si sigue siendo «el mismo de siempre». Esta interrogación de Maigret resalta aún más su carácter transfictional, porque, como explica Saint-Gelais, «[dans une série], il n'est jamais certain que telle donnée fictive établie lors d'un épisode soit toujours valide dans les subséquents»³⁹, por lo cual afirma que las series se pueden considerar «ensemble[s] “amnésique[s]”»⁴⁰. Y es verdad que en la serie original de *Maigret*, existen varias pequeñas incoherencias⁴¹ que no afectan a

37. JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, p. 210.

38. RICHARD SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris: Seuil, 2011, pp. 22-23.

39. SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges*, p. 108.

40. SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges*, p. 108.

41. A modo de ejemplo, la primerísima vez que aparece el nombre de la esposa de Maigret, se llama Henriette. Luego solo se le da el nombre de Louise. SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges*, p. 239.

la serie en su globalidad. Esta pregunta de Maigret en Sevilla no tendría sentido en la serie original. Notamos que el malestar de Maigret, su confusión e indisposición frente a lo desconocido resultan ser naturales; son reacciones humanas. En efecto, para un lector que sabe que este nuevo caso fue escrito por un autor distinto al creador de Maigret —el que no sepa quién es Maigret podría creer que su creador es Jiménez Núñez—, el hecho de que el comisario esté desestabilizado por este nuevo universo ficcional será algo lógico.

No obstante, una vez superados los obstáculos Maigret consigue adaptarse e incluso logrará en ocasiones sentirse a gusto en Sevilla⁴². Por una parte, aunque esté en el extranjero, ya hemos visto que Maigret sigue contando con el apoyo de su mujer y, sobre todo, con el de sus colaboradores en París —con los que permanece en contacto telefónico—, que constituyen una referencia estable en esta situación para él incómoda. Y por otra parte, la cultura española conquista rápidamente al comisario, que descubre poco a poco las costumbres culinarias del país, aprecia los horarios de los largos días mediterráneos y conoce lugares y personas encantadores.

DATOS TRANSGRESORES

José María Guelbenzu distingue dos usos literarios de la reubicación del personaje: el que «persigue reeditar al personaje en su ambiente»⁴³ y el que retoma personajes consagrados para «sacarlos de su medio y someterlos a toda clase de vejaciones»⁴⁴. Se podría defender la idea de que esta novela de Jiménez Núñez pertenece al primero de esos usos, pero, vamos a intentar demostrar que no es así, y que el personaje de Maigret sí sufre una serie de manipulaciones que habrían sido inconcebibles en la serie simenoniana.

Ya hemos señalado que el lector de Simenon se sorprenderá del lugar en que transcurre en esta ocasión la investigación de Maigret. De forma general, estamos acostumbrados a encontrar a Maigret en su Quai des Orfèvres parisino. Si bien es sabido que algunos casos llevan al comisario fuera de su país, con todo, el Maigret simenoniano no viaja a Europa meridional, lo que hace de España, y más específicamente de Sevilla y sus alrededores, una fuente mucho más importante de choques culturales que los demás países a los que fue llevado por Simenon. España es claramente, sobre todo al principio, una de las grandes causas del malestar de Maigret en *Asesinato en primavera*: «Se veía cada vez más atrapado; más lejos de París que cuando estaba en Casablanca. La diferencia de idioma le

42. Y en Constantina, el pueblo donde se encuentra la finca de Léon Leblanc.

43. José María GUEL BENZU / Cristina MORALES: «Dos visiones. ¿Es lícito que un autor retome un personaje creado por otro?», en *El País. Babelia*, 5 de junio de 2015, <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/02/babelia/1433242457_078466.html> (consultado el 20 de diciembre de 2016).

44. GUEL BENZU / MORALES: «Dos visiones», s. p.

hacía sentirse con especial fuerza en un país extranjero»⁴⁵. La jerarquía de angustia provocada por las ciudades respectivas de Sevilla y Casablanca puede desconcertar. En el conjunto de los 75 *Maigret* escritos por Simenon, una pequeña decena de casos tienen lugar fuera de Francia, la mayoría de estas veces en países del norte de Europa⁴⁶. En dos ocasiones, Maigret viaja a Estados Unidos⁴⁷: son los únicos episodios que tienen lugar fuera del continente europeo. Así que las aventuras de Maigret solo ocurren en países septentrionales. Teniendo en cuenta este recorrido, la ciudad africana de Casablanca debería parecerle más opresiva al comisario que Sevilla, si no fuera por el idioma. En Casablanca, el entorno en el que circula Maigret es francófono —en los demás viajes del comisario, el lector aprende que Maigret habla un poquito inglés, pero no le ayuda mucho y siempre intervienen intérpretes para apoyarle⁴⁸—.

Asimismo es llamativa la división de la novela en capítulos estructurados en jornadas, del martes al Domingo de Ramos. Esta reunión de capítulos en jornadas, inexistente en las investigaciones simenonianas, permite una organización muy marcada del tiempo de la intriga sevillana, y podría remitir a una cronología simbólica, casi mística, que precede a la Semana Santa: el asesinato y la investigación tienen lugar en tiempo de cuaresma, época de mortificación y recogimiento. El relato termina justo cuando empieza Semana Santa, lo que puede hacer pensar en un diálogo implícito con esa tradición.⁴⁹

Por otro lado, el tamaño de los distintos capítulos de *Asesinato en primavera* varía bastante según el capítulo considerado, lo que no suele ocurrir en los *Maigret* de Simenon, debido a su peculiar método de redacción: cada mañana, Simenon se ponía literalmente en estado de trance y producía un número de páginas constante que correspondía a un nuevo capítulo de su novela⁵⁰. Advertimos que la novela de Jiménez Núñez también es más larga que una investigación tradicional del Maigret de Simenon⁵¹.

45. JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, p. 31.

46. *Maigret voyage* (Lausana, Suiza), *Le Revolver de Maigret* (Londres, Reino Unido), *La Danseuse du Gai-Moulin* (Lieja, Bélgica) *Le Pendu de Saint-Pholien* (Lieja, Bélgica), *Un crime en Hollande* (Delfzijl, Holanda), *Chez les Flamands* (Givet, Bélgica), *Maigret et l'affaire Nahour* (Ámsterdam, Holanda).

47. *Maigret à New York* (Nueva York) y *Maigret chez le coroner* (Tucson, Arizona).

48. Ver por ejemplo las novelas *Un crime en Hollande*, *Maigret chez le coroner* y *Maigret à New York*.

49. Veremos que la referencia a Semana Santa se repite en el relato breve «Madame Maigret en Sevilla» de Jiménez Núñez. Recordemos que la Semana Santa en Sevilla constituye un lugar común del pintoresquismo español desde el siglo XIX. Si bien en su novela, Jiménez Núñez solo hace referencias puntuales a esas celebraciones, en el relato corto «Madame Maigret en Sevilla» aprovechará para explotar el tema con más profundidad.

50. DUBOIS / DENIS: «Introduction», p. XVI.

51. Estimamos que la novela *Asesinato en primavera* contiene más o menos 315 360 caracteres — sin espacios blancos—, mientras que un *Maigret* «clásico» de Simenon se aproxima más bien

Ya sabemos que la novela *Asesinato en primavera* en su conjunto es un homenaje al escritor belga. Además está marcada por varios guiños a Georges Simenon, cuyo nombre aparece dos veces en el libro. La primera vez, la referencia es paratextual⁵²; se encuentra en la dedicatoria y se presenta como una fórmula breve habitualmente utilizada en los obituarios. Resulta ser bastante ambigua: «A Georges Simenon, donde quiera que esté»⁵³. Más tarde, Simenon vuelve a aparecer dentro de la propia novela, cuando Maigret examina, curioso, una estantería en casa de la víctima: «En el extremo de una de las filas, rellenando el hueco, había hasta una docena de novelas baratas en francés con las firmas de Georges Simenon y Agatha Christie, entre otras»⁵⁴. El hecho de que el personaje reubicado de Maigret se encuentre con obras de su creador original constituye otra metalepsis, que le podrá parecer atrevida a un lector acostumbrado a la narrativa tradicional de la serie simenoniana. Sin embargo, es preciso señalar que el propio Georges Simenon utilizó un procedimiento similar —y de forma mucho más audaz, ya que constituía el motor de la novela entera— en *Les Mémoires de Maigret*, que Richard Saint-Gelais califica de verdadero «hápax de la serie epónima»⁵⁵. Según Saint-Gelais, esta novela constituye un caso muy interesante de «capture d'auteur»⁵⁶: en ella, es el comisario Maigret quien toma la pluma para contar su encuentro con un joven escritor. Éste último se hace llamar Sim y se inspira en Maigret para escribir novelas en las que el comisario se convierte en

de 248 196 caracteres —sin espacios—. *Asesinato en primavera* contiene aproximadamente 69 680 palabras, mientras que un *Maigret* simenoniano cuenta con una media de 46 610 palabras. Estas estimaciones permiten afirmar que *Asesinato en primavera* es más o menos un tercio más larga que un *Maigret* «estándar» de Simenon.

52. Gérard GENETTE: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982, p. 10.
53. Fuera de contexto, la expresión relativamente tópica «donde quiera que esté» podría interpretarse como una variante laica de los más tradicionales «qué en paz descanse», o «que ha pasado a mejor vida», o «qué Dios tenga en su gloria». Sin embargo, durante un intercambio de correos que tuvimos con el escritor en el verano de 2016, le hicimos la pregunta de forma literal: «¿Dónde está Simenon ahora?». Jiménez Núñez evitó contestar de forma directa, subrayando solo lo humano que era Maigret —¿como Simenon, o más bien al contrario de Simenon?—. De forma similar, durante la entrevista que Jiménez Núñez otorgó a Sergio Torrijos en 2013, el escritor declaró: «Creo también que Maigret era el lado bueno que Simenon, como cualquier gran delincuente o pecador, tiene escondido y añora» (TORRIJOS: «Alfredo Jiménez»: s. p.). Estos elementos abren otras interpretaciones de la dedicatoria, como una reserva de juicio moral sobre Simenon.
54. JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, p. 46.
55. SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges*, p. 236.
56. SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges*, p. 236. Una «capture d'auteur» es una ficción caracterizada por la aparición del propio escritor bajo la forma de un personaje, que interactúa en la trama con los demás personajes ficticios. Esta transformación narrativa, Sophie RABAU la llamó también «variation transmimétique» («Transfictionnalité d'Homère», en René Audet (ed.): *La Fiction. Suite et variations*, Québec / Rennes: Nota Bene / Presses universitaires de Rennes, 2007, pp. 291-309; citada por SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges*, p. 23).

personaje ficticio. El «verdadero» Maigret decide escribir sus *Mémoires* para enmendar al escritor, que exageró o deformó varios rasgos de su físico, de su método y de su profesión. El episodio de *Asesinato en primavera* en el que Maigret descubre en la estantería unos ejemplares que probablemente cuentan investigaciones suyas hace pensar en esta novela de Simenon. Pero aun así, una cosa queda clara: tanto esta metalepsis como la referencia a Simenon en la dedicatoria acentúan los efectos transficcionales de la novela, sea cual sea el grado de conocimiento por el lector de la obra simenoniana. En efecto, se trata de dos referencias hechas por Jiménez Núñez a la serie simenoniana original, y por lo tanto es como si, designando al creador original de Maigret, designaran también las fronteras ficcionales cruzadas.

Estos elementos que acabamos de examinar constituyen varias transgresiones de la reubicación del personaje ficticio de Maigret. Ahora bien, sin lugar a dudas el elemento más transgresor que se podrá encontrar en *Asesinato en primavera* es el papel que juegan en la investigación de Sevilla los grandes eventos de la Historia. Los casos investigados por el Maigret de Simenon se sitúan al margen de la Historia política de su tiempo: no intervienen en la Historia ni son influidos por ella⁵⁷. Como destaca Jean-Louis Dumortier, en los *Maigret* de Simenon «*l'incontestable réalisme simenonien n'est incontestablement pas un réalisme "historique"*»⁵⁸. Es importante subrayar esta ausencia de referencias históricas concretas puesto que ha sido motivo de varias críticas y controversias⁵⁹. Esto tiene que ver también con la actitud a veces ambigua ante la Historia del propio Georges Simenon⁶⁰. Efectivamente, durante la Segunda Guerra Mundial Simenon se comportó de manera equívoca. Por un lado, en mayo de 1940, cuando la Wehrmacht cruzó las líneas francesas, el escritor se convirtió voluntariamente en «*Haut-commissaire*» del centro de acogida de refugiados belgas de La Rochelle, donde, durante tres meses, abandonó totalmente la escritura para consagrarse a la organización de la vida del campamento y acoger a miles de refugiados, belgas o no⁶¹. Pero por otro lado, durante la Ocupación Simenon empleó todos sus esfuerzos en huir de la Historia, y se retiró en la Francia más profunda⁶². Además, su carácter oportunista hizo que empezara a colaborar y firmar acuerdos con la

57. DUBOIS / DENIS: «Introduction», p. LVI. Jean-Louis DUMORTIER: «“Sadisme pantouflard” et “vichysme modeste”? Maigret au tribunal de la sociologie», en Laurent Demoulin (ed.): *Georges Simenon*, Paris: L’Herne, 2013, vol. 102, p. 136.

58. DUMORTIER: «Sadisme pantouflard», p. 136.

59. DUMORTIER: «Sadisme pantouflard», pp. 135-142.

60. DUBOIS / DENIS: «Introduction», p. LVI.

61. Pierre ASSOULINE: *Simenon. Biographie*, Paris: Julliard, 1992, pp. 282-285.

62. ASSOULINE: *Simenon*, p. 290.

Continental —sociedad cinematográfica «francesa» creada durante la Ocupación con el apoyo de Berlín— para adaptar varias de sus obras al cine⁶³.

Al contrario de lo que ocurre en la serie original, en *Asesinato en primavera* los protagonistas participaron en eventos históricos de primera magnitud, los cuales influyen a su vez directamente en la investigación: la víctima es un antiguo colaboracionista; Jacqueline, su esposa, fue violada por un soldado alemán durante la Ocupación de Francia y sus hermanos fueron fusilados por ser respectivamente resistente y soldado enemigo; el asesino es nieto de un judío deportado, etc. En la novela aparece un abanico extremadamente variado de cuestiones y episodios históricos de la época. Se habla del nazismo, del colaboracionismo, de las deportaciones a campos de concentración, del oro nazi guardado en bancos suizos, de las riquezas dejadas precipitadamente en los mismos bancos por los judíos deportados. Se examinan igualmente varios aspectos del panorama internacional después de la Segunda Guerra Mundial, como el destino de los judíos y la fundación del Estado de Israel, la huida de los nazis después del conflicto, los convenios entre Eisenhower y Franco, la censura y el régimen autoritario instaurados en España, etc.

Ahora bien, ¿cuál es el impacto de tal presencia histórica en el propio personaje de Maigret? Maigret se ve concernido de cerca por estas coyunturas dado que sus interlocutores están estrechamente relacionados con ellos, y hace preguntas al respecto para avanzar en el caso. Lo que pasa es que muchas veces estas preguntas ya constituyen en sí mismas una forma indirecta de denuncia. Por añadidura, en varias ocasiones, esas consultas ni siquiera son realmente necesarias para la propia investigación, como el propio Maigret admite:

—[...] Pero ¿qué interés tiene para usted todo esto?

—Si le soy sincero, más que nada es curiosidad por terminar de entender una cuestión de la que se sabe tan poco.⁶⁴

Es más, en algunos momentos Maigret no solo se informa sino que además, y de forma totalmente inesperada para quien conozca el apoliticismo del personaje de Simenon, da su opinión. Así, en *Asesinato en primavera*, se posiciona claramente en contra del bando nazi, como en el fragmento siguiente: «Incluso el muerto —entrevisto a través de Jacqueline— le resultó simpático a pesar de la repugnancia que siempre había sentido por el invasor nazi y los colaboracionistas»⁶⁵.

Esta toma de posición absolutamente inédita en los *Maigret* de Simenon permite pensar que aquí la reubicación del personaje no solo propicia un homenaje

63. ASSOULINE: *Simenon*, pp. 311-313.

64. JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, p. 173.

65. JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, p. 213.

al escritor belga, sino que constituye una estratagema para desvincular al personaje de las sospechas que pesaron sobre su creador durante y después de la Segunda Guerra Mundial⁶⁶. Considerando estos elementos, en *Asesinato en primavera* el recurso al personaje transficcional puede constituir una manera de evitar que la fama empañada de Simenon tenga un impacto sobre la figura literaria de Maigret. En este caso, la migración del personaje ficticio serviría para darle una legitimización ideológica (y ya no solo literaria) y una posición política definida, anulando el silencio histórico inherente a las demás novelas de la serie.

Un detalle que podría apoyar esta idea es la referencia hecha al principio de la novela a la ciudad de Casablanca, de la que salía el avión de Maigret antes de tener que sufrir el aterrizaje forzoso en Sevilla. Lo único que sabemos es que Maigret fue mandado allí por un «*affaire* de corrupción» que implicaba a «hombres de empresa, militares franceses y personajes de la alta sociedad marroquí» así como a un hijo de sultán:

Maigret había hecho su carrera al margen de la política. Su carácter y maneras de actuar no se avenían con las sutilezas y disimulos del mundo diplomático ni la rigidez de la vida militar. Sin embargo, sus superiores, que confiaban plenamente en su capacidad, le habían encomendado los aspectos policiales de una trama tejida entre París y Casablanca. Regresaba convencido de que Francia y España concederían muy pronto la independencia a Marruecos, poniendo fin a un protectorado compartido que venía de principios de siglo⁶⁷.

Y efectivamente, la Historia confirma que en 1956, o sea el año que sigue la presencia de Maigret en Casablanca y Sevilla según la cronología de la novela, Marruecos consiguió su independencia, lo que puede interpretarse en la novela como un símbolo importante de lucha y compromiso a favor de la libertad y la justicia. Además, es preciso señalar que la ciudad de Casablanca tampoco aparece en ningún *Maigret* de Simenon, y por lo tanto podría constituir una referencia, o por lo menos un guiño, a la famosa película *Casablanca* (1942) del director Michael Curtiz, cuyo tema principal es la resistencia y la toma de posición durante la Segunda Guerra Mundial.⁶⁸

Insistimos en que esta presencia de lo político alrededor del personaje reubicado de Maigret es transgresora, y no solo por lo que acabamos de explicar. Como recuerda Richard Saint-Gelais, una serie de novelas ficcionales no tiene por qué ser una secuencia de novelas cronológicamente ordenadas. La articulación cronológica de cada novela puede resultar totalmente indeterminada⁶⁹. Y es

66. Aquí es interesante recordar que Alfredo Jiménez Núñez afirma considerar a Maigret como el «lado bueno» de Simenon. (TORRIJOS: «Alfredo Jiménez», s. p.).

67. JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, p. 12.

68. Debo esta sugerencia al profesor Jean-Louis DUMORTIER, a quien manifiesto desde aquí mi agradecimiento.

69. SAINT-GELAIS: *Fictions transfuges*, p. 99.

exactamente lo que pasa con los *Maigret* de Simenon. Lo único que sabemos es que todas las investigaciones tienen lugar en pleno siglo XX, en clases sociales poco afectadas por las grandes transformaciones que lo caracterizan⁷⁰. El año en que se desarrolla la trama de la investigación rara vez se puede determinar—nunca, a decir verdad— de forma tan precisa como en *Asesinato en primavera*. En este sentido, se puede afirmar que la transgresión es doble, en la medida en que, junto con la mención de eventos históricos importantes, se introducen en la novela referencias y conexiones cronológicas muy concretas. La determinación cronológica asociada a la politización de la novela representa la manipulación más transgresora en el personaje reubicado Maigret.

MAIGRET Y SEÑORA

El caso de este *Maigret* reúne características pertenecientes a las dos modalidades evocadas por José María Guelbenzu. Demuestra que dichas modalidades son tipos ideales y que en la práctica los objetos de estudio pueden integrar elementos de ambas tendencias. Efectivamente, *Asesinato en primavera* constituye un caso de prolongación de una serie ya existente. Pero varios elementos, como el escenario sevillano, ciertas características paratextuales de la novela o las metalepsis y referencias al creador original del comisario introducen efectos de rupturas con el universo de la serie original. Y sobre todo, las estrechas relaciones que se mantienen con la Historia política de la época en la que se ambienta la novela hacen de ella un caso interesante de prolongación de una serie preexistente.

Teniendo en cuenta varios de los estudios existentes sobre la serialidad⁷¹, querríamos detenernos aún en otros dos aspectos de la reubicación diegética, a partir de otro relato de Alfredo Jiménez Núñez que continúa *Asesinato en primavera*. El primero de esos aspectos es el modo en que la prolongación de un universo narrativo afecta a las características de un personaje; el segundo consiste en los efectos de la transfuncionalidad en el caso específico de los personajes secundarios.

Efectivamente, en 2015, Alfredo Jiménez Núñez publicó un libro de cuentos titulado *Venus de verano. Nueve cuentos verosímiles*⁷². En dicho libro,

70. DUMORTIER: «Sadisme pantouflard», p. 136.

71. Umberto ECO: «Innovation et répétition: entre esthétique moderne et post-moderne», en *Réseaux*, vol. 12, n° 68, 1994; Graham LAW: *Serializing fiction in the Victorian press*, Basingstoke: Palgrave, 2001; David PAYNE: *The Reenchantment of Nineteenth-Century Fiction: Dickens, Thackeray, George Eliot, and Serialization*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014; Rob ALLEN / Thijs VAN DEN BERG: *Serialization in Popular Culture*, New York / London: Routledge, 2014.

72. Alfredo JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Venus de verano. Nueve cuentos verosímiles*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2015. Rob ALLEN / Thijs VAN DEN BERG: *Serialization in popular culture*, New York / London: Routledge, 2014.

encontramos el relato breve: «Madame Maigret en Sevilla»⁷³, que constituye una pequeña continuación de su novela de 2011. En este caso, el mismo escritor recrea el universo transficcional de la primera reubicación de Maigret como escenario de una nueva aventura.

Ya desde la introducción del volumen de cuentos *Venus de verano. Nueve cuentos verosímiles* Alfredo Jiménez Núñez señala la relación del relato «Madame Maigret en Sevilla» con la novela de 2011:

La imaginación me permitió hace unos años traer a Sevilla al comisario Maigret, jefe de la Policía Judicial de París. Un fallo del avión militar que le llevaba de Casablanca a la ciudad del Sena fue causa de una estancia inesperada. Como suele suceder en las novelas del género, Maigret se vio envuelto en un caso de asesinato. Dos años después, la esposa de Maigret vino también a Sevilla, donde el policía había dejado buenos amigos. Era Semana Santa, y madame Maigret repartió el tiempo entre la ciudad y el pueblo de Constantina. De forma inocente, se vio envuelta en otro episodio de la misma historia mientras el comisario seguía retenido en París. «Madame Maigret en Sevilla» es un caso de ficción propia sobre ficción ajena, un nuevo homenaje a Georges Simenon⁷⁴.

El autor aprovecha también las cuatro primeras páginas del relato breve «Madame Maigret en Sevilla» para resumir la trama de *Asesinato en primavera* y termina así de establecer así una relación incuestionable entre ambos textos.

Como indica Jiménez Núñez, «Madame Maigret en Sevilla» cuenta la visita de la esposa de Maigret a Jacqueline y a su hijo dos años⁷⁵ después de la investigación del comisario en Sevilla. En la primera parte del relato, el comisario Maigret permanece en París para clausurar un caso. Madame Maigret llega sola al aeropuerto, dos días antes del Domingo de Ramos, y conoce por fin a Jacqueline y a su hijo. Un nuevo personaje aparece en el entorno de Jacqueline: Dominique, la niñera de León. Durante varios días, Jacqueline aprovecha la Semana Santa para hacerle descubrir a Madame Maigret celebraciones típicas de este periodo en Sevilla y en la vecina localidad de Constantina. Pero por la mañana del Jueves

73. Alfredo JIMÉNEZ NÚÑEZ: «Madame Maigret en Sevilla», en *Venus de verano. Nueve cuentos verosímiles*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2015, pp. 151-206. Notamos que este relato breve es algo sorprendente e inesperado en la producción de Jiménez Núñez por cuanto en 2013 afirmó que, si su novela *Asesinato en primavera* constituía un homenaje al escritor Georges Simenon, volver a recrearlo sería más bien un «abuso» (TORRIJOS: «Alfredo Jiménez», s. p.). Pero aparentemente esta afirmación la hizo sin contar con su afición por el personaje de Maigret.

74. JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Venus de verano*, pp. 105-106. Jiménez Núñez utiliza la estrella para remitir a pie de página a la referencia bibliográfica de su novela policiaca de 2011.

75. Esta vez Jiménez Núñez proporciona explícitamente el año de ocurrencia de los eventos de *Asesinato en primavera* (o sea el año 1955), mientras que ya hemos visto que en la novela el año solo se puede calcular gracias a determinadas referencias históricas

Santo desaparece el pequeño León en la finca de Constantina. Al día siguiente, el comisario llega a Sevilla. Con la ayuda del brigada Telesforo García y del ahora comisario Galván, y gracias a las suposiciones de su esposa, Maigret descubre que el rapto fue orquestado por el novio mafioso de Dominique, con el objetivo de pedir un rescate: le habían informado a través de su círculo mafioso de que Jacqueline escondía probablemente diamantes en su finca —lo que era falso—.

El relato breve «Madame Maigret en Sevilla» reutiliza exactamente el mismo universo ficcional creado por Jiménez Núñez en *Asesinato en primavera*. Volvemos a encontrar los mismos lugares —Sevilla y Constantina— y nos encontramos con los mismos personajes —Telesforo García, el comisario Galván, los Aranda, amigos de la familia Leblanc, etc.—. Las referencias al contexto histórico también son similares: evocan la Segunda Guerra Mundial, el régimen nazi y el colaboracionismo, las relaciones entre Franco y Alemania, España en los años 50, la pena de muerte con garrote, etc.

Asimismo, en «Madame Maigret en Sevilla», el comisario Maigret conserva su etopeya simenoniana: su fama supera las fronteras —Jacqueline encuentra de vez en cuando artículos sobre Maigret en *Le Figaro*—, conserva su método de investigación intuitivo, se caracteriza por la confianza que logra inspirar y por sus «sentimientos humanos y su peculiar sentido de la culpa y de la justicia»⁷⁶. La diferencia entre el Maigret de *Asesinato en primavera* y el de «Madame Maigret en Sevilla» es que, si en la novela el comisario estaba perdido, en el relato breve, ya se considera acostumbrado, y hasta experto, de este ahora conocido universo. Por ejemplo, cuando Maigret llega por fin a Sevilla, lo primero que hace es ir a tomar unos tintos con su amigo Galván. Su reacción al recibir la primera llamada de Madame Maigret desde Sevilla también es significativa:

Sonó el teléfono al fin, y el comisario casi dio un respingo. Preguntó, cómo no, qué tiempo hacía en Sevilla, una de sus manías, una especie de rito que cumplía siempre que hablaba con alguien en otra ciudad. «¿Calor, qué me vas a decir a mí?», respondió Maigret con la suficiencia de quien creía conocer la caprichosa primavera sevillana⁷⁷.

En este fragmento el propio Jiménez Núñez se burla de la actitud presuntuosa del personaje transficcional. Este pasaje es interesante porque demuestra que los elementos considerados transgresivos en la novela *Asesinato en primavera*, respecto al universo simenoniano, ahora están integrados por el personaje transficcional. Esto hace que Maigret se sienta superior a su esposa, que está experimentando el universo sevillano por primera vez. Notamos que la sensación que tiene Maigret de conocer ahora el universo sevillano nos parece encajar muy

76. JIMÉNEZ NÚÑEZ: «Madame Maigret en Sevilla», p. 156.

77. JIMÉNEZ NÚÑEZ: «Madame Maigret en Sevilla», p. 162.

bien en el proceso de búsqueda de verosimilitud del autor, manifiesto en el título del libro que contiene el relato: *Nueve cuentos verosímiles*.

Otra diferencia llamativa del Maigret de «Madame Maigret en Sevilla» es su notable ausencia durante parte importante de la trama. En este relato de 55 páginas, el comisario llega a Sevilla y se convierte en actor concreto de la investigación solo a partir de la página 38. En esta perspectiva, el verdadero protagonista del relato es el personaje epónimo, es decir, su esposa. En la serie original, Louise Maigret rara vez se ausenta de París, salvo para visitar a su hermana en Alsacia. No parece haber viajado nunca y sin embargo, al contrario de su esposo, se adapta directamente a este nuevo entorno: juega con el pequeño León, se lleva muy bien con Jacqueline, a la que apenas conoce, y una vez instalada en su casa, se hace introducir en los cuarteles de Josefa, la cocinera, para hacerle preguntas sobre la comida española. Esta aclimatación rápida no contradice la etopeya de Louise Maigret en las obras de Simenon: es una mujer suave y atenta a las necesidades de su esposo —para el que cocina aunque muchas veces lo retiene su trabajo, y al que llama «Maigret» aun después de tantos años de vida común—, pero no es personaje pasivo. Se atreve a intervenir cuando lo juzga necesario, como se puede comprobar en el pasaje siguiente:

Madame Maigret tomó en ese momento el mando en la casa, empezando por disponer la comida. Jacqueline tomaría algo ligero, pero nutritivo, y descansaría para estar en condiciones de enfrentarse al encuentro de medianoche⁷⁸.

Louise Maigret es capaz de tomar iniciativas⁷⁹, y como su marido, suele tener buenas intuiciones:

A la mirada interrogante de Jacqueline, la esposa del comisario respondió: «Veo algo en Dominique que no acaba de gustarme». «¿Y qué puede ser?». «¿No sé, pero algo olfateo —y para rebajar la tensión, añadió con una sonrisa burlona— Después de tantos años, tal vez se me ha pegado el olfato de mi marido, siempre husmeando y tratando de ver hasta lo que no existe»⁸⁰.

Como se ve, Madame Maigret resulta ser un personaje transficcional verosímil en el relato corto, al igual que su marido en la novela. Quizá lo inesperado aquí es el espacio que se le otorga en la narración. Aunque cumple un papel a veces importante en algunos casos de la serie original, no deja de ser personaje secundario, que suele desaparecer tras el imponente comisario.

78. JIMÉNEZ NÚÑEZ: «Madame Maigret en Sevilla», p. 186.

79. No es frecuente, pero en ocasiones, Louise Maigret se atreve a investigar. Por ejemplo, en *L'Amie de Madame Maigret*, la esposa del comisario decide encontrar sola la tienda donde se vendió el sombrero blanco de una sospechosa del caso que su esposo está investigando, para ayudarle.

80. JIMÉNEZ NÚÑEZ: «Madame Maigret en Sevilla», p. 169.

Terminaremos señalando la parte central otorgada en «Madame Maigret en Sevilla» a la religión y la cultura religiosa. En *Asesinato en primavera* también se hacen referencias a lo religioso y a la Semana Santa⁸¹, pero en una proporción mucho menor que en «Madame Maigret en Sevilla». Aquí los detalles relacionados con las celebraciones religiosas son tan numerosos que casi permiten realizar una pequeña pintura de costumbres sevillanas en esta época del año. Hasta el propio secuestrador utiliza la cronología y la simbología de Semana Santa en sus mensajes dirigidos a Jacqueline para pedir el rescate: alude por ejemplo a la salida del Silencio y a la procesión de la hermandad del Encuentro, que precede el Santo Entierro —que constituyen otras tantas referencias macabras a la propia situación de Jacqueline y su hijo—⁸².

CONCLUSIÓN

A lo largo de este análisis, hemos aludido varias veces al «lector». Aprovecharemos esta conclusión para insistir en la importancia de este concepto en el marco de la problemática del personaje transficcional. Así, la distinción operada por Vincent Jouve entre «lector virtual» y «lector real»⁸³ nos parece oportuna a la hora de emprender estudios consagrados a los personajes transfuncionales. Más concretamente, en el caso que aquí nos ha ocupado, un lector que conozca la serie de los *Maigret* de forma superficial podría leer sin problema *Asesinato en primavera* como si formara parte integrante de la primera modalidad de Guelbenzu. Por el contrario, el lector que conozca la serie en profundidad será inevitablemente desconcertado por la importancia del contexto histórico en un *Maigret*. El examen que hemos realizado vale en realidad mayoritariamente para este último lector. A pesar de ello, nos parece inevitable que hasta un lector que tan solo conozca un poco al comisario Maigret y a su inventor —incluso sin haber leído ninguna novela de la serie— se interrogue, durante el proceso de lectura, sobre la verosimilitud del personaje en la novela de Jiménez Núñez. Respecto a esta cuestión, nos parece que Jouve proporciona otra tipología digna de interés a la hora de estudiar la problemática del personaje transficcional. Propone la tripartición: «lectant», «lisant», «lu»⁸⁴, que son tipos de lecturas que favorece el propio texto. Cada texto moviliza a la vez un lector «lisant», «lu» y «lectant» pero en distintas

-
81. El relato corto también lleva «capítulos» o por lo menos subtítulos que dividen la trama en unidades coherentes.
 82. Subrayaremos de paso dos pequeños errores de coherencia en el relato: el nombre del niño «León» aparece varias veces escrito «Léon», y la carta supuestamente mandada por la secretaria del cónsul en la página 156 del relato fue enviada por el intérprete López en la novela.
 83. Vincent JOUVE: «Pour une analyse de l'effet-personnage», en *Littérature*, nº 85, 1992, p. 108.
 84. Vincent JOUVE: *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris: Presses Universitaires de France, 2001, pp. 79-91. Para crear esta tripartición Jouve se inspira de la de Michel Picard.

proporciones. El «*lectant*» nunca se olvida de que cualquier texto siempre sigue siendo una construcción; el «*lisant*» se deja llevar por la ilusión novelesca; y el «*lu*» considera al personaje novelesco como una manera de colmar su curiosidad y a través del cual podrá experimentar sin consecuencias en escenarios imaginarios. Entre estos tres conceptos, el que nos parece más provechoso en el análisis de un caso de personaje reubicado es el «*lectant*», ya que, según Jouve, «*le lectant considère le personnage par rapport à l'auteur*»⁸⁵ —mientras que el «*lisant*» lo aprehende en sí mismo y que el «*lu*» lo considera únicamente dentro de escenas—⁸⁶. En este sentido, y para volver a un tipo de lector que conozca tan solo un poco al creador original de un personaje reubicado, es probable que, a la hora de leer las aventuras transficcionales de tal personaje, se active sobre todo su faceta de «*lectant*», ya que no solo asocia la construcción textual al escritor que produjo la obra, sino que también la puede relacionar con «el que no la produjo» —sin el cual el personaje reubicado ni siquiera existiría—. En calidad de creador original, la sombra de este último autor es indisociable del personaje transficcional. En el caso concreto de *Asesinato en primavera*, el «*lectant*» es consciente de esta especie de autoría «doble»: sabe que la novela es fruto de la pluma de Alfredo Jiménez Núñez, pero no puede disociar totalmente al comisario Maigret de su creador, Georges Simenon. Los dos autores quedan estrechamente relacionados durante el proceso de la lectura.

Para terminar, propondremos una reflexión acerca de la pertenencia genérica de la novela *Asesinato en primavera*. Esta novela es fruto de la admiración y de la pasión de un lector por un personaje ficticio. Constituye el resultado de un proyecto personal: se trataba para Jiménez Núñez de devolver la vida al comisario porque, con Simenon ya fallecido, esta era para él la única posibilidad de volver a leer una aventura inédita de Maigret. Por lo tanto, la novela se puede clasificar fácilmente en el conjunto de novelas policiales que continúan series ajenas. Pero por otra parte, es bastante intrigante que la manipulación más transgresora sufrida por Maigret reubicado en Sevilla sea el marco histórico introducido en la novela. Efectivamente, respecto a la temática de la violencia, la integración en un *Maigret* de una modalidad histórica aleja la novela del género policiaco tradicional y la acerca al neo-policial, por la reflexión social que contiene. Efectivamente, se observa en *Asesinato en primavera* una tematización de la violencia a nivel histórico pero también internacional. Ahora bien, según Leonardo Padura Fuentes, el «ejercicio de crítica social» constituye la «característica central»⁸⁷ de la nueva novela iberoamericana. En la novela de Jiménez Núñez, se puede identificar fácilmente la crítica de la violencia y corrupción sistémicas, hasta dentro de

85. JOUVE: *L'Effet-personnage*, pp. 82.

86. JOUVE: *L'Effet-personnage*, pp. 82-83.

87. Leonardo PADURA FUENTES: «Modernidad y postmodernidad: La novela policial en Iberoamérica», en *Hispanamérica*, n° 84, 1999, p. 50.

las esferas más altas de la sociedad mundial. A modo de ejemplo, la novela da cuenta de la aparente indulgencia, después de la Segunda Guerra Mundial, de los Estados Unidos hacia España, a pesar de las relaciones económicas que la península mantuvo con Alemania durante el conflicto. Pero esta absolución no fue totalmente desinteresada ni gratuita, ya que España tuvo que aceptar a cambio la instalación de bases militares estadounidenses en su territorio⁸⁸. Asimismo, la novela presenta el resto de las características esenciales del neo-policial iberoamericano destacadas por Padura Fuentes: «el gusto por contar una historia de principio a fin [...], la verosimilitud y la participación social»⁸⁹. Es más, esta novela no solo denuncia la violencia estructural, sino que cuestiona y relativiza las responsabilidades históricas de los distintos bandos y de los individuos. En *Asesinato en primavera*, el judío es el estafador y acosador; el colaboracionista se enamora y se convierte en el protector de una víctima del nazismo; Jacqueline, inicialmente víctima, se transforma en asesina, etc. Estas coincidencias con el género neo-policial iberoamericano ilustran, a nuestro parecer, cómo esta novela de Jiménez Núñez integra las características de la serie simenoniana original sin renunciar por ello a las potencialidades inventivas que permite el proceso de reubicación de un personaje ficticio.

88. JIMÉNEZ NÚÑEZ: *Asesinato*, pp. 172-174.

89. PADURA FUENTES: «Modernidad», p. 45.

Recreaciones de Gregorio Samsa: análisis intertextual del personaje kafkiano en Augusto Monterroso

An VAN HECKE

KU Leuven

MONTERROSO Y KAFKA: UNA INTERTEXTUALIDAD CONSCIENTE

Desde muy joven, el autor guatemalteco Augusto Monterroso siempre ha tenido una gran admiración por Kafka, y no hay duda de que la obra de Kafka ha sido fundamental también para la creación de su propia literatura. En varios ensayos y entrevistas Monterroso da su interpretación sobre uno u otro aspecto de la obra kafkiana. Su diario *La letra e* se abre con un fragmento titulado «Kafka», lo que manifiesta ya el lugar privilegiado concedido al autor checo. En este texto Monterroso relata cómo le daba miedo tener que aceptar una invitación para una conferencia sobre Kafka en la librería Gandhi en la Ciudad de México en 1983, y recuerda entonces un momento divertido de su juventud:

[...] la verdad es que Kafka me ha acompañado desde hace mucho tiempo, y que me gusta recordar que allá por 1950 un grupo de escritores, entre los que se encontraba Juan José Arreola, más tarde su admirador incondicional, habíamos instituido un premio de 25 pesos (moneda nacional) para quien fuera capaz de leer *El proceso*, y de demostrarlo [...]¹.

En *Literatura y vida*, libro publicado en 2003, vuelve sobre esta anécdota —con una variante, añadiendo también *El castillo*— y aclara que los cuentos de Kafka, entre otros, le abrieron el camino a la literatura fantástica². Bien podemos asumir que Monterroso sí ha sido capaz de leer *El proceso*, ya que incluye la novela en su lista de las quince obras literarias de mayor influencia mundial del siglo XX³. La lectura de *El proceso* es efectivamente una experiencia impactante por el carácter

-
1. Augusto MONTERROSO: *La letra e (Fragmentos de un diario)*, Madrid: Alfaguara, 1998, p. 19.
 2. Augusto MONTERROSO: *Literatura y vida*, Madrid: Alfaguara, 2004, p. 72.
 3. MONTERROSO: *La letra e*, p. 60.

surrealista y angustiante de la historia de Josef K., pero entenderlo e interpretarlo es otra cosa. A eso tal vez se refiere Monterroso cuando dice que a menudo se ha malinterpretado la obra de Kafka. Vemos por lo menos dos puntos en la crítica sobre Kafka que Monterroso considera como problemáticos. Una primera malinterpretación tiene que ver con la posición política de Kafka. Según Monterroso, el autor de *El castillo* no estaba «descontento con ningún sistema político, sino, como todo buen escritor, como Cervantes o como Swift, con el género humano, simple y sencillamente»⁴. El segundo tema se refiere a la imagen general y estereotipada de Kafka. Para Monterroso hay una «ya tradicional mala lectura de Kafka encaminada dócilmente a encontrar símbolos de la angustia de nuestro tiempo, claro, hasta en los pasajes de sus novelas en que Kafka más se divirtió escribiéndolos»⁵. Para Monterroso es fundamental el sentido de humor de Kafka, y también en otros textos insiste en su carácter de humorista⁶. Curiosamente, al tocar el tema del humor en una entrevista con José Miguel Oviedo, Monterroso se ve a sí mismo como el caso contrario de Kafka. Muchos lectores le han puesto la etiqueta de humorista a Monterroso, mientras que en realidad se siente más bien un «autor realista, con humor o sin él». Sobre Kafka opina entonces lo siguiente:

Salvando las distancias, es el caso de Kafka al revés. La gente no se da cuenta del gran humorista que es Kafka porque sus exégetas se han ocupado más de sus diarios, de sus cartas, de su tuberculosis, y de su mala relación con su padre, que de examinar y gozar sus obras sin toda esa contaminación⁷.

Kafka aparece también como personaje de ficción en Monterroso. En el cuento fantástico «La cena»⁸, el narrador/Monterroso cuenta que tuvo un sueño en el que Bryce Echenique invitó a cenar a algunos amigos escritores que estaban en París para un congreso. A pesar de todos los esfuerzos, Franz Kafka se perdió en los metros de París y nunca encontró el piso. Franz andaba con una tortuga que quería regalarle a Monterroso «en recuerdo de la rapidez con que el Congreso se había desarrollado»⁹. Cabe recordar que la tortuga es uno de los animales favoritos de Monterroso, como bien se observa en la fábula «La Tortuga y Aquiles» en la que la Tortuga paradójicamente le gana al héroe griego en la carrera¹⁰. En el cuento surrealista «La cena» Monterroso habla de Franz como si

4. Augusto MONTERROSO: *Viaje al centro de la fábula*, México: Ediciones Era, 1989, p. 38.

5. MONTERROSO: *La letra e*, p. 51.

6. MONTERROSO: *La letra e*, pp. 142-143. En este fragmento reflexiona además con un amigo sobre la anécdota harto conocida de la solicitud hecha por Kafka a su amigo Max Brod de quemar algunos de sus últimos manuscritos.

7. MONTERROSO: *Viaje*, p. 42.

8. Augusto MONTERROSO: *La palabra mágica*, Barcelona: Muchnik Editores, 1985, pp. 30-31.

9. MONTERROSO: *La palabra mágica*, p. 30.

10. Augusto MONTERROSO: *La oveja negra y demás fábulas*, Madrid: Santillana, 2000, p. 35.

fuera su amigo. El praguense también se ha convertido en personaje en una fábula de *La oveja negra*, «Paréntesis», sobre una Pulga insomne que piensa en su oficio de escritor y se propone ser como otros, y para empezar, quiere ser «como Kafka (claro que sin su existencia miserable)»¹¹. La Pulga representa al escritor inseguro de sí mismo, un personaje recurrente en la obra de Monterroso. En un ensayo titulado «La pulga en mi oreja», Monterroso aclara: «cuando me vi en la necesidad de escoger el animal que según yo se pareciera más al prototipo del escritor nocturno, dubitativo e insomne, me incliné por el más humilde que pudiera encontrar, esa pulga»¹². A la vista de la argumentación que sigue, sobre otro animal pequeño, la cucaracha, es bien llamativo el hecho de que Monterroso asocie a Kafka con una pulga. Sin embargo, bien se puede entender que la imagen que Monterroso tiene del escritor checo es la de un «escritor nocturno, dubitativo e insomne».

GREGORIO SAMSA

En una entrevista con Elda Peralta, Monterroso aclara que cada autor «debería ser borrado por sus personajes, de quienes uno apenas estuvo al servicio». Entre los ejemplos menciona también a Kafka: «sus personajes le sirven más a él que él a ellos»¹³. Estamos aquí ante la idea de la desaparición del autor o la muerte del autor según Barthes. Así que pasamos del autor al personaje, de Kafka al Gregorio Samsa de *La metamorfosis*. Samsa aparece en tres lugares diferentes en Monterroso: en la fábula «La Cucaracha soñadora»¹⁴, en un dibujo de *Esa fauna*¹⁵, y en el ensayo «La metamorfosis de Gregor Mendel»¹⁶. Queremos investigar cómo Monterroso va jugando con el personaje kafkiano de un texto a otro. Partimos de una visión de la intertextualidad como un modelo global en el que cada texto aparece como parte de un texto universal, tal como lo proponía Julia Kristeva¹⁷, una interpretación que sigue siendo muy válida. Tiphaine Samoyault lo formula elocuentemente: «*le désir de la littérature, c'est d'être littérature. Il est dès lors compréhensible que son principal champ de référence soit la littérature, que les textes agissent à l'intérieur de ce champ, ainsi que dans celui, plus étendu, de l'ensemble des arts*»¹⁸. Para el análisis del dibujo particularmente, interpretamos la

11. Augusto MONTERROSO: *La oveja*, p. 97.

12. MONTERROSO: *Literatura y vida*, p. 90.

13. MONTERROSO: *Viaje*, p. 93.

14. MONTERROSO: *La oveja*, p. 53.

15. Augusto MONTERROSO: *Esa fauna*, México: Ediciones Era, 1992, s.p.; textos de Hugo Hiriart y Rafael Vargas.

16. Augusto MONTERROSO: *La vaca*, Madrid: Alfaguara, 1998, pp. 139-145.

17. Julia KRISTEVA: *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Editions du Seuil, 1969.

18. Tiphaine SAMOYAUULT: *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris: Armand Colin, 2010, pp. 54-55.

intertextualidad en su sentido amplio como «el estudio de las relaciones entre los diferentes sistemas semióticos»¹⁹. Para el análisis textual, en cambio, utilizamos el concepto en sentido restringido viendo la intertextualidad al nivel de las citas y las alusiones intencionadas e identificables de un texto A a un texto B. La intertextualidad también puede ser estudiada al nivel de los géneros literarios. Este nivel será importante en el siguiente análisis cuando profundicemos el género de la fábula, un género tradicional que Monterroso va transformando. En un estudio intertextual como este, cabe distinguir además el doble proceso de descontextualización y recontextualización, bien aclarado por José Enrique Martínez Fernández:

En la primera fase del proceso, el texto que sirve de cita (subtexto) sale fuera del cotexto lingüístico en el que está inserto, perdiendo parte de los valores significativos adquiridos en relación con el contexto [...] en el que nació, sin despreñar las interpretaciones habidas a lo largo del tiempo. El texto-cita, subtexto o microtexto, al ser insertado como intertexto en un nuevo contexto textual e histórico-temporal se recontextualiza, es decir, adquiere valores nuevos y tal vez imprevistos²⁰.

Es probablemente este último aspecto, lo imprevisto, el que más llame la atención en el siguiente análisis de la reubicación de Gregorio Samsa en Monterroso.

LA FÁBULA «LA CUCARACHA SOÑADORA»

Si queremos entender el verdadero significado de Kafka para Monterroso, no hay mejor respuesta que la que encontramos en la fábula «La Cucaracha soñadora» de *La oveja negra y demás fábulas*²¹. Es un texto breve que consiste en una recreación del protagonista de *La metamorfosis*, Gregorio Samsa:

Era una vez una Cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha²².

-
19. Rita DE MAESENEER: «La cita: propuesta de análisis a partir de *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier», en J. Alcira Arancibia (ed.): *Literatura como intertextualidad. IX Simposio Internacional de Literatura*, Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1993, p. 59.
 20. José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ: *La intertextualidad literaria*, Madrid: Cátedra, 2001, p. 94.
 21. Sobre *La oveja negra y demás fábulas* existen ya muchos estudios de los que destacamos los siguientes: Ángel RAMA: «Un fabulista para nuestro tiempo», en Will H. Corral (ed.): *Refracción. Monterroso ante la crítica*, México: UNAM, Ediciones Era, 1995, pp. 24-29; M.I. MILLINGTON: «Augusto Monterroso's "La oveja negra": Knowledge as Ideological Red Herring», en *Iberoromania*, nº 33, 1991, pp. 113-124.
 22. MONTERROSO: *La oveja*, p. 53.

Estamos lejos de la fábula clásica, puesto que las de Monterroso no tienen una moraleja ni son didácticas. Monterroso se instala en la tradición fabulística, tomando elementos del género sin someterse al molde²³. «La Cucaracha soñadora» es una fábula moderna, circular, en la que no solo aparecen Gregorio Samsa y la cucaracha, sino también el propio Kafka. La lectura de *La metamorfosis* de Kafka le ha impresionado fuertemente a Monterroso y en un ensayo sobre Borges ha expresado esta experiencia en la que divisamos cierta inquietud y hasta ansiedad:

Cuando un libro se inicia, como *La metamorfosis* de Kafka, proponiendo: «Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto», al lector, a cualquier lector, no le queda otro remedio que decidirse, lo más rápidamente posible, por una de estas dos inteligentes actitudes: tirar el libro, o leerlo hasta el fin sin detenerse²⁴.

No sorprende que Monterroso parta de un texto principalmente serio y grave, para crear una fábula con un toque humorístico. Aquí no es un «humor triste»²⁵ como podría ser el caso de otros textos monterrosianos, sino un humor ligero, que al mismo tiempo es fino e inteligente. Aparte de la función lúdica, la transferencia del personaje kafkiano puede ser interpretada como un homenaje a Kafka, pero también a Borges, sobre todo por el carácter circular del texto. En «Las ruinas circulares» de *Ficciones*, el protagonista quiere soñar un hombre perfecto e imponerlo a la realidad. El cuento termina con la siguiente frase: «Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él era también apariencia, que otro estaba soñándolo»²⁶. Mientras que Borges desarrolla el tema de lo circular en cuentos largos y laberínticos, Monterroso se limita a una sola frase. Según González Zenteno esta circularidad se sitúa a diferentes niveles:

[...] el autor, no sólo como soñador de ficciones, sino igualmente como soñado [...]; la acción, elemento ficcional aceptado tradicionalmente, aquí dada como sueño y no como realidad observada; la tradición literaria, aludida sin tapujos por los nombres de las Cucarachas; y *last but not least*, el lector que no deja de arriesgar ser incluido en el sueño de las Cucarachas, sin cuya acción sintética, confrontadora y desordenadora de la tradición no existiría la actualización del texto²⁷.

-
23. Lia OGNO: «Augusto Monterroso. La oveja negra de la literatura hispanoamericana», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 511, 1993, p. 39.
 24. Augusto MONTERROSO: *Movimiento Perpetuo*, Madrid: Alfaguara Bolsillo, 1999, p. 67.
 25. José Miguel OVIEDO: «El humor es triste», en MONTERROSO: *Viaje*, pp. 41-46.
 26. Jorge Luis BORGES: *Ficciones*, Madrid: Alianza, 1989, p. 69.
 27. Gloria Estela GONZÁLEZ ZENTENO: *La metáfora de lo desconocido. El animal en Franz Kafka, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*, Stony Brook: State University of New York, 1997, p. 362.

Es una circularidad temática, pero también estilística. El primer y último personaje es la cucaracha. Parece una estructura cerrada, en la que la cucaracha del final probablemente sea la misma del principio y así el cuento vuelve a empezar, hasta el infinito, como en un juego de espejos. El sueño nunca termina y hasta parece convertirse en una pesadilla de la que nadie despierta: ni la cucaracha, ni Gregorio, ni Kafka. Sin embargo, a diferencia de Borges, cuyos textos, según Monterroso, parecen a veces ensayos científicos, Kafka se queda siempre en el mundo de la ficción, tal como lo explica en su ensayo sobre el autor argentino:

En las horrorosas alegorías realistas de Kafka se parte de un hecho absurdo o imposible para relatar enseguida todos los efectos y consecuencias de este hecho con lógica sosegada, con un realismo difícil de aceptar sin la buena fe o sin la credulidad previa del lector; pero siempre tiene uno la convicción de que se trata de un puro símbolo, de algo necesariamente imaginado²⁸.

Por eso tal vez, en la fábula de Monterroso aparece un Gregorio Samsa que solo sueña que es una cucaracha, a diferencia del personaje en Kafka, quien realmente se encuentra transformado en una cucaracha. Nos quedamos felizmente en el mundo de la imaginación, de la literatura, y en particular de las fábulas. Surge entonces la pregunta sobre el verdadero significado del animal en Monterroso, ya que se aleja de la fábula tradicional moralizadora, pero también del animal horroroso de Kafka. Con sus animales, Monterroso aspira a otros objetivos. En su estudio sobre el animal en la literatura, González Zenteno explica que las narraciones con animales señalan siempre «un misterio semiótico»:

[L]as bestias se refieren precisamente a preguntas sin respuesta sobre la naturaleza esencial de fenómenos importantes de la experiencia vital e intelectual de los autores. Es justo la presencia de los animales en su radical otredad respecto a quienes los contemplan, la que nos impone la consideración de este problema²⁹.

Esta interpretación se aplica perfectamente a «La Cucaracha soñadora». Es un texto que trata sobre la literatura, y también sobre la inseguridad existencial del escritor, que siempre quiere ser otro. A esta crisis de la identidad y la confrontación con la otredad también se refiere Hernández Quezada quien distingue esta reflexión irónica sobre el ser en varios cuentos con animales de Monterroso, y en particular también en «La Cucaracha soñadora»:

Los animales de Monterroso, en esta tesitura, actúan contra sí —contra lo que se espera de ellos—, bajo el criterio ¿anodino? de que no están en paz consigo mismos, y de que además se vuelve necesario mostrar aspiraciones mayores, que los ubiquen en un mundo diferente, próximo al del deber ser. Animales diezmados, quejicosos, que buscan la transformación: en esencia, son

28. MONTERROSO: *Movimiento Perpetuo*, p. 68.

29. GONZÁLEZ ZENTENO: *La metáfora de lo desconocido*, p. 7.

seres angustiados que violentan su realidad, que permiten, además, la valoración del otro [...]»³⁰.

Alejandro Lámbarry, en su estudio sobre el animal en la literatura hispanoamericana distingue entre tres tipos: el animal satírico, el político y el posmoderno. Lámbarry no incluye la obra de Monterroso, pero si vemos *La oveja negra* en su totalidad, nos parece que son sobre todo animales satíricos y posmodernos (el animal político, con el que Lámbarry alude a textos recientes sobre los derechos animales, no aparece en Monterroso). Para «La Cucaracha soñadora», en concreto, la definición dada por Lámbarry del animal posmoderno es la que mejor se aplica. A diferencia del animal satírico, «el animal posmoderno no se preocupa de la crítica ética o moral a la sociedad humana [...]. Su principal objetivo es él mismo. [...] El animal satírico compara, argumenta y critica; el posmoderno se describe y se construye»³¹. Es lo que vemos en la cucaracha de Monterroso: descripción y construcción, pero también deconstrucción y cuestionamiento de la propia identidad. Finalmente, quizá se podría interpretar el animal como un guía o catalizador del cambio ontológico. En el caso de Monterroso, la cucaracha nos guía de una ficción (la cucaracha que sueña) a otra ficción (el sueño), y alude también al propio nivel de la lectura. Esta función del animal hace pensar en el axolotl, tanto el de Cortázar como el de Paz o Villoro: al igual que la cucaracha, el axolotl también se hace guía de un cambio ontológico³².

EL DIBUJO «LA METAMORFOSIS»

La reubicación de Gregorio Samsa en Monterroso no se limita a la fábula «La Cucaracha soñadora». En su libro de dibujos *Esa fauna* (1992), hay un dibujo titulado «La metamorfosis»³³.

Vemos a un hombre sentado en un sillón, al que podemos interpretar como Gregorio Samsa, una silla vacía y un insecto grande, que bien puede ser una cucaracha. Como el significado del pequeño objeto o animal al lado de la silla no nos queda claro, se lo planteamos a Bárbara Jacobs, colaboradora y viuda de Monterroso. Ella tampoco lo sabe pero se imagina algo realmente maravilloso: «Lo único que se me ocurre a mí —pura fantasía— es que Samsa era una

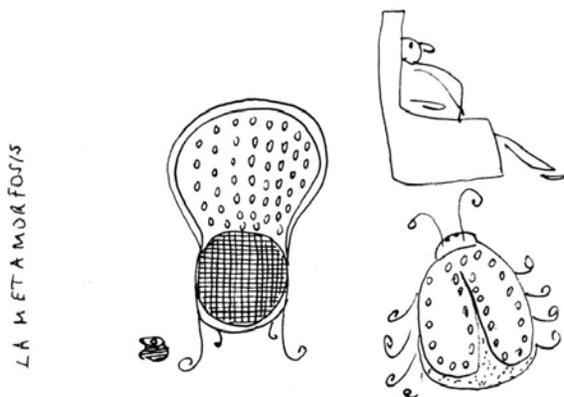
30. Javier HERNÁNDEZ QUEZADA: «Las limitaciones animalistas de Augusto Monterroso», en A. Lámbarry / A. Ramírez Olivares / A. Palma Castro / F. Ríos Baeza F. (eds.): *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla & Afinita Editorial México, 2015, p. 261.

31. Alejandro LÁMBARRY: *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana*, Puebla: U. Iberoamericana, 2015, p. 16.

32. An VAN HECKE: «Hibridez y metamorfosis en Juan Villoro: el universo mágico-mitológico del ajolote», en *Iberoamericana* 9, 34, 2009, p. 43-56.

33. MONTERROSO: *Esa fauna*, s.p.

“mancha” antes de la metamorfosis, un insecto insignificante. ¡Porque mira qué adornada queda una vez transformada!»³⁴.



En este paso de lo textual a lo gráfico, se manifiesta una intertextualidad transmediática que sobrepasa los límites de lo exclusivamente literario. Monterroso no se consideraba un gran talento para dibujar, pero los dibujos de *Esa fauna* reflejan el trabajo de un gran ingenio y su excepcional sentido de humor. Además, están llenos de simbolismos y referencias intertextuales sugestivas. En *La metamorfosis* de Kafka nunca vemos a Gregorio, excepto cuando habla de su vida pasada en retrospectiva. El cuento empieza cuando ya pasó la transformación. A Monterroso le gusta imaginarse a Gregorio en vida, sentado tranquilamente en su sillón. Visualiza aquí el antes y después. Cabe aclarar que Kafka, en una carta a su editor de 1915, apuntó que el insecto no podía ser dibujado. De ahí que en la portada de la primera edición solo aparezca un hombre afligido, como si se hubiera despertado de una pesadilla. Sin embargo, la tentación de dibujar al bicho ha sido grande. El caso más conocido es el de Nabokov quien sí lo dibujó en un intento de revelar el misterioso insecto al que se refería Kafka con «*Ungeziefer*» en alemán³⁵. Volveremos más adelante sobre este problema de traducción. Monterroso conocía muy bien la obra de Nabokov, y al igual que él da su interpretación visual de *La metamorfosis*. Como en la fábula, el animal es aquí un símbolo, una metáfora: la cucaracha monterrosiana funciona como punto de cruce, como eslabón que remite a un texto particular, *La metamorfosis* de Kafka, un texto consagrado. Al mismo tiempo se confronta con toda una tradición cultural que va más allá del mero texto de Kafka: va hasta *Las meta-*

34. Bárbara JACOBS, correspondencia personal del 3 de octubre de 2016.

35. Josh JONES: «Franz Kafka Says the Insect in The Metamorphosis Should Never Be Drawn; Vladimir Nabokov Draws It Anyway», en *Open Culture*, 21 de octubre de 2015, <<http://www.openculture.com/2015/10/franz-kafka-says-the-insect-in-the-metamorphosis-should-never-be-drawn.html>>.

morfosis de Ovidio y otros textos de la Antigüedad, como *Lucio o el Asno* de Luciano de Samosata, o los fragmentos de Heráclito sobre la transformación. Monterroso se sitúa explícitamente en esta larga tradición de textos sobre metamorfosis.

EL ENSAYO «LA METAMORFOSIS DE GREGOR MENDEL»

La importancia del personaje kafkiano se revela también en el ensayo «La metamorfosis de Gregor Mendel»³⁶. En este texto Monterroso se divierte con múltiples transformaciones de personajes literarios e históricos, o más bien con las confusiones al respecto, en un discurso elaborado alrededor de Gregorio Samsa. Monterroso empieza con un relato sobre la vida del monje y científico Gregor Mendel (1822-1884) y continúa su argumentación aludiendo a una «distracción» cometida por Christine Ammer en su libro *It's Raining Cats and Dogs and Other Beastly Expressions*. En la entrada CUCARACHA, Ammer escribe que esta «fue hecha famosa por dos escritores del siglo veinte de posición muy distinta». Sobre el primer escritor, Ammer apunta: «El escritor checo Franz Kafka transformó a Gregor Mendel, protagonista de su novela *La metamorfosis*, en una cucaracha [...]»³⁷. Monterroso se divierte con este descuido en el que la autora confunde a Gregor Samsa, el protagonista de *La metamorfosis*, con el monje agustino que se dedicaba a las ciencias. A Monterroso le encantan estas nuevas metamorfosis, si bien eran independientes de la voluntad de Ammer. Gregor Mendel se convirtió en una cucaracha y Gregor Samsa no se convirtió en «un “monstruoso insecto” sino en el apacible monje austriaco Gregor Mendel»³⁸. El error cometido por Ammer parece un pretexto para demostrar que las metamorfosis son infinitas, como se ve también en otros textos de Monterroso. Luego hay un detalle interesante: Monterroso añade que «el otro escritor del siglo veinte que anuncia Christine ya no viene al caso», pero bien sabemos que sí viene al caso. Es el mismo Monterroso y la cucaracha, a la que en este ensayo llama con cariño «una de mis protagonistas más queridas del reino animal, mía y de Franz Kafka»³⁹, es el protagonista de «La Cucaracha soñadora». El tema de la metamorfosis le lleva a Monterroso a saltar de un autor a otro. Lo que solemos llamar descuido o error es para Monterroso «imaginación poética y transformadora»⁴⁰, y esta imaginación de otros autores creó nuevas metamorfosis de su propio dinosaurio del famoso cuento que reza así: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí»⁴¹. Mario Vargas Llosa, al referirse al «maravilloso

36. MONTERROSO: *La vaca*, pp. 139-145.

37. MONTERROSO: *La vaca*, p. 142.

38. MONTERROSO: *La vaca*, p. 142.

39. MONTERROSO: *La vaca*, p. 142.

40. MONTERROSO: *La vaca*, p. 143.

41. Augusto MONTERROSO: *Obras completas (y otros cuentos)*, México: Ediciones Era, 1990, p. 73.

cuento brevísimo» de Monterroso, lo convierte en «unicornio» y Carlos Fuentes en *Valiente Mundo Nuevo* confunde el dinosaurio monterrosiano con un «cocodrilo»⁴². Aquí Monterroso menciona explícitamente a Ovidio, junto con Mendel y Kafka:

[O]vidiana, mendeliana o kafkianamente se metamorfosean unos en otros y, felizmente, pueden convivir, en la misma época o con diferencias de miles de años, en un sitio privilegiado desde el que salen una y otra vez a enfrentar el mundo: la poderosa imaginación de poetas y novelistas [...] ⁴³.

El texto «La metamorfosis de Gregor Mendel» es además un buen ejemplo del «desplazamiento genérico» bien estudiado por Will Corral en las primeras obras de Monterroso⁴⁴. Aquí también es imposible establecer si se trata de un ensayo o de un cuento. El siguiente fragmento imaginativo sobre el monje Gregor Mendel nos llevaría más bien a calificarlo como cuento:

A través de sus espejuelos de delgadísimo aro de plata, Gregor procesó, como se diría ahora, miles de datos obtenidos durante muchas horas y días y meses de observación minuciosa de cuanto ser vivo encontrara a su alcance, ya fueran los guisantes del jardín del convento, los perros que en las mañanas lo saludaban con entusiasmo dando brincos a su alrededor, o las huidizas cucarachas que en la cocina terminaron por acostumbrarse a su mirada escrutadora pero inofensiva, y para la cual, tanto ellas, como los perros o los guisantes, eran diferentes de un día a otro, de minuto en minuto⁴⁵.

En esta descripción de Gregor Mendel, Monterroso introduce muy sutilmente a las cucarachas en la cocina del convento. Es como si la confusión alrededor de la cucaracha le llevara a imaginar cucarachas ya por todas partes, hasta en la cocina de Gregor Mendel quien las observaba con gran interés científico. Para colmo, dice de estas cucarachas que «eran diferentes de un día a otro», pues parece que también se metamorfosean. Del análisis anterior podemos concluir que Monterroso va creando una cadena infinita de metamorfosis de Gregorio Samsa, haciendo uso de diferentes géneros —fábula, dibujo y ensayo—, que reflejan una intratextualidad muy elaborada a través de sus propios textos. Al mismo tiempo, Monterroso da aquí una visión de la literatura como un espacio ilimitado de imaginación en el que va conectando textos de Ovidio, Kafka, Vargas Llosa, Fuentes, y otros.

42. MONTERROSO: *La vaca*, p. 144.

43. MONTERROSO: *La vaca*, p. 145.

44. Wilfrido H. CORRAL: *Lector, sociedad y género en Monterroso*, Veracruz: Universidad Veracruzana, 1985, p. 19.

45. MONTERROSO: *La vaca*, p. 140.

SOBRE CUCARACHAS Y MONSTRUOSOS INSECTOS: PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN

Los dibujos de *La metamorfosis*, tanto el de Monterroso como el de Nabokov, han revelado un problema de traducción ya señalado por varios críticos⁴⁶. ¿Es una cucaracha, un escarabajo u otro insecto? En el texto original de Kafka en alemán, Samsa se ha convertido en un *ungeheueren Ungeziefer*: «Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt»⁴⁷. No necesariamente es una cucaracha. Hay traducciones al español en las que aparece como un «monstruoso insecto»⁴⁸. Ahora bien, en la obra de Monterroso aparecen ambas variantes. En la fábula y el ensayo sobre Gregor Mendel, Samsa se transforma en una cucaracha, mientras que en el ensayo sobre Borges recogido en *Movimiento Perpetuo* es un «monstruoso insecto»⁴⁹. El catálogo de la biblioteca personal de Monterroso en la Universidad de Oviedo contiene diez obras de Kafka, entre las que se encuentran dos ediciones de *La metamorfosis*⁵⁰, pero es bien probable que Monterroso lo haya leído también en otras ediciones. Para Monterroso la coexistencia de dos traducciones diferentes —la cucaracha y el monstruoso insecto— aparentemente no le ha parecido problemática, aunque siempre ha tenido un interés particular por problemas de traducción. Además, cabe señalar que Monterroso no dominaba el alemán, por lo menos no como el inglés, el francés o el italiano.

El análisis de un personaje no hispánico como Samsa, reutilizado por un autor hispanoamericano como Monterroso, nos lleva a cuestionar el papel crucial de los traductores y en particular la traducción atribuida a Borges. Esta traducción ha sido fundamental para Monterroso, sobre todo por el famoso «Prólogo» de Borges a *La metamorfosis*, tal como lo leemos en su ensayo sobre el argentino⁵¹. Borges reconoció en una entrevista de 1977 que nunca tradujo esta obra ya que «sus conocimientos de la lengua alemana eran demasiado limitados»⁵². Se

46. Ilán STAVANS: «Cucarachas», *La pluma y la máscara*, México: FCE, 1993, pp. 46-50; Cristina PESTAÑA CASTRO: «¿Quién tradujo por primera vez “La metamorfosis” de Franz Kafka al castellano?», en *Espéculo* 11, 1999. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero11/verwandl.html>; Nina MELERO: «Los traductores de *La Metamorfosis*», *Hieronymus* 12, *Centro Virtual Cervantes*, http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/12/12_087.pdf.

47. Franz KAFKA: *Die Verwandlung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975, p. 7.

48. Franz KAFKA: *La metamorfosis*, Madrid: Alianza Editorial, 1999.

49. MONTERROSO: *Movimiento Perpetuo*, p. 67.

50. Franz KAFKA: *La metamorfosis*, Buenos Aires: Ed. Losada, 1970. Franz KAFKA: *La metamorfosis y otros relatos*, México: Red Editorial Iberoamericana, 1991. También llama la atención la presencia de ocho libros sobre Kafka en la biblioteca personal de Monterroso en Oviedo.

51. MONTERROSO: *Movimiento Perpetuo*, p. 65.

52. Isabel HERNÁNDEZ / Jordi LLOVET: «Traducir a Kafka. ¿“La metamorfosis” o “La transformación”?», en *El País*, *Babelia*, 25 de abril de 2015.

supone que la primera traducción al español fue hecha por Margarita Nelken para la *Revista de Occidente* en 1925, aunque no hay constancia de esto⁵³. La polémica sobre la traducción volvió a surgir con ocasión del centenario de la publicación de *La metamorfosis* en 2015⁵⁴. La dificultad no solo se da en la traducción del alemán al español; también al inglés se ha traducido de diferentes maneras: «*a monstrous cockroach*», «*a beetle*» o «*a monstrous verminous bug*»⁵⁵. De hecho, el mismo título de la obra de Kafka también ha sido objeto de discusión. Según Hernández y Llovet, *Die Verwandlung* puede traducirse como *Metamorfosis*, pero también como *Transformación*, y dan una preferencia a esta segunda traducción⁵⁶. *Verwandlung* podría incluso traducirse como *Transfiguración*. Sobre todos estos problemas de traducción y sobre la posibilidad o imposibilidad de traducir a Kafka aún no se ha dicho la última palabra, y vimos que la opción por una u otra traducción puede tener serias consecuencias. Sin embargo, esto no impide que el Samsa de Kafka ya se haya convertido en un eslabón entre diferentes patrimonios literarios y que el Samsa de Monterroso, sea cucaracha o monstruoso insecto, se haya revelado como un testimonio privilegiado de una recepción en las letras hispanoamericanas. Así que discrepamos de la visión de José María Guelbenzu quien parece sugerir que no es lícito «que un autor retome un personaje creado por otro», en particular en el caso en el que el autor «utiliza personajes ya consagrados por el tiempo para sacarlos de su medio y someterlos a toda clase de vejaciones [...] o manipulaciones»⁵⁷. La recreación de Samsa por Monterroso en absoluto puede ser considerada como vejación ni como manipulación. El objetivo de Monterroso es otro. A través de sus textos y el dibujo *La metamorfosis*, hace un homenaje explícito a Kafka, un autor al que no solo ve como un clásico de la literatura universal, sino como un autor fundacional para su propia formación de escritor. La reubicación de Gregorio Samsa en la obra de Monterroso, un autor culto y siempre muy respetuoso hacia sus antecedentes en la literatura, da prueba de una gran originalidad y creatividad. Aparte del carácter de admiración y de homenaje, la recreación de Gregorio Samsa por Monterroso refleja también una visión de la literatura como un terreno infinito de juegos y de asociaciones extrañas y sorprendentes.

53. MELERO: «Los traductores de La Metamorfosis», p. 87.

54. Marta PEIRANO: «Gregorio Samsa: no era una cucaracha», en *El diario*, 12 de enero de 2014, <http://www.eldiario.es/cultura/libros/Gregorio-Samsa-no_era-cucaracha_0_216629095.html>.

55. Michael HOFMANN: «Introduction», en Franz Kafka: *Metamorphosis and Other Stories*, Great Britain: Penguin Books, 2007, p. XIII.

56. HERNÁNDEZ / LLOVET: «Traducir a Kafka».

57. José María GUELBEZU / Cristina MORALES: «Dos visiones ¿Es lícito que un autor retome un personaje creado por otro?», en *El País, Babelia*, n° 1228, 06 de junio de 2015, p. 5.

Personaje y actor en el cine biográfico*

José Antonio PÉREZ BOWIE

Universidad de Salamanca

INTRODUCCIÓN

En el grupo de investigación que dirijo desde hace varios años nos hemos ocupado de abordar las múltiples facetas de la relación entre el cine y la literatura yendo más allá de las propuestas exclusivamente intertextuales, circunscritas al ámbito de lo que se conoce tradicionalmente como adaptación y limitadas a establecer conexiones entre el texto de partida y el de llegada. Nuestros trabajos han abordado objetivos más amplios y partiendo del intento de superar las aproximaciones que se limitaban al análisis de las relaciones entre hipotexto e hipertexto, nos hemos interesado por fenómenos como las determinaciones contextuales de las transferencias entre el primero (el texto literario) y el segundo (el filme adaptado), por la apropiación que el cine lleva a cabo de otros formatos literarios distintos de los textos de ficción narrativos y teatrales (la biografía, la autobiografía, el ensayo, los relatos de viaje, la poesía, etc.) o por los trasvases bidireccionales entre la literatura y los otros soportes que, además del cine, sirven en la actualidad de cauce a la ficción como son la narración televisiva, el cómic, los videojuegos, etc.

Algunos de mis últimos trabajos los he dedicado a la biografía, uno de los formatos literarios no ficcionales asimilados más tempranamente por la gran pantalla y con un éxito de público tan notable como permanente. La fórmula clásica del género (la dramatización de la vida del gran hombre como una lucha contra los obstáculos que se oponen a la consecución de sus objetivos) fue fijada en los años 30 por la productora hollywoodense Warner Brothers con una serie de filmes dirigidos por William Dieterle¹; una fórmula que se ha venido

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto FFI2014-55958-C2-1- P, financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad.

1. Algunos de esos títulos fueron *The Story of Louis Pasteur* (1934), *The White Angel* (1936, sobre Florence Nightingale, fundadora de la Cruz Roja), *The Life of Émile Zola* (1937), *Juarez* (1938), *Dr. Erlich Magic Bullet* (1940, sobre el doctor Paul Erlich, descubridor del remedio

repetiendo con escasas variantes pero cuya versatilidad le ha permitido un notable grado de interacción con otros géneros cinematográficos a los que suele asimilarse con facilidad. Siguiendo la línea de esos trabajos míos, me voy a centrar en una de las facetas del cine biográfico que se inscribe plenamente dentro de la temática de este volumen: la problemática y compleja relación que existe entre la figura del personaje biografiado y el actor encargado de darle vida en la pantalla. Comenzaré repasando las especiales características que definen al personaje de las historias filmicas en relación con el de las narraciones literarias para centrarme luego en los problemas que plantea la relación entre actor y personaje (tanto en la biografía ficcionalizante denominada biopic como en el formato documental) revisando las principales aportaciones sobre la cuestión, y terminar con una propuesta de clasificación tipológica.

EL PERSONAJE EN LA FICCIÓN CINEMATOGRÁFICA

Resulta obvio señalar que la recepción de los personajes protagonistas de las historias que nos ofrece la pantalla difiere notablemente de aquellos que conocemos a través de las narraciones literarias. En estas, el personaje ha de ser construido por la imaginación del lector a partir de los datos siempre incompletos que le proporciona el texto mientras que en el cine (y de igual modo en el teatro) su presencia corporeizada exime al espectador de todo ejercicio imaginativo pues ella le facilita una gran cantidad de información que la narración literaria ha de suplir mediante otros medios. Esto conlleva a menudo una identificación entre el personaje y el actor², la cual dota a este de unos rasgos físicos, de una personalidad y, frecuentemente, de una imagen pública elaborada a través de sus inter-

contra la sífilis) y *A Dispatch from Reuter* (1940, sobre Paul Julius Reuter, fundador de la agencia de noticias londinense). Véase al respecto Martin BERNIER: «L'invention du biopic: Dieterle et la Warner», en R. Fontanel (dir.): *Biopic: de la réalité à la fiction*, Paris: CinemAction Éditions, 2011, pp. 28-35.

2. Algunos de los primeros teóricos del cine se apoyaban en esa capacidad de identificación para apoyar sus tesis sobre el «plus» de realismo que imponían las imágenes mostradas en la pantalla y llegar a la conclusión de que el cine no necesitaba actores sino personas sacadas de la realidad y utilizables para un único filme. Es la opinión que defiende, entre otros, Fernando Vela, quien en 1925 escribe lo siguiente: «[En el cine] el personaje es lo que *parece*; es exactamente igual a su *apariciencia*. En el teatro, el director de escena encuentra completamente hechos y terminados en el texto del drama los caracteres y las figuras, y sólo ha de buscar un representante; pero el director cinematográfico no busca un representante, sino el carácter mismo, y él es quien con su elección crea la figura. En efecto, preferimos en el cine las figuras auténticas, no escogidas entre los actores para ser figuras, sino escogidas entre las figuras para ser actores, tal vez de una sola película. Actor que no sea él mismo el personaje que representa, es denunciado por el cine como estafador. El cine descubre todas las mixtificaciones y falsedades con sus lentes de aumento y su cruda luz de laboratorio o quirófano» (Fernando VELA: «Desde la ribera oscura (Sobre una estética del cine)», en *Revista de Occidente*, VIII, 1925, pp. 218-219).

pretaciones de otros personajes e, incluso, de su vida pública. Gianfranco Bettetini, uno de los pocos estudiosos que se han interesado por esta cuestión, comenta cómo el *star system* se ha fundado siempre en el actor-divo, en la superposición entre el personaje interpretado por el actor y el actor-personaje de la vida real, entre la figura agente del mundo de la pantalla y la figura agente en el mundo real de lo cotidiano. Ello provoca que, en ocasiones, la sola presencia del divo en películas distintas pueda determinar que esas configuren un género cinematográfico perfectamente diferenciado. Bettetini se extiende luego sobre la transición del actor-divo al actor-máscara, determinado por el uso pragmático de su cuerpo y de su imagen que se produce en el cine industrial entre los años 60 y 70, lo que deviene en el modelo de actor-máscara, el profesional «que esconde su vida privada, juzgándola como no interesante para la colectividad o, por lo menos, no interferible con sus prestaciones escénicas y ofreciendo [...] un cuerpo privado (al menos intencionadamente) de predeterminaciones extratextuales». El cuerpo de la máscara puede achatarse prestándose a «una significación superficial e iterativa», como ocurre en muchas películas de género, que utilizan del actor la mera apariencia de la caricatura, convirtiéndolo en «una tipología de actor rebajada y repetida». Pero también se da el fenómeno contrario, que el cuerpo de la máscara pueda ensancharse hasta coincidir en el de un «personaje» que «se coloca en un universo imaginario intertextual, producido por los diversos textos en que aparece la imagen de aquel cuerpo». El actor se convierte en un divo pero sin ninguna interferencia con lo personal pues su divismo se basa en su condición de personaje y no en la de actor, como sucede, por ejemplo en el caso paradigmático de Woody Allen³. La consecuencia de esta simbiosis puede ser la posibilidad de que el personaje se imponga al actor (Superman a Christopher Reeve o James Bond a Sean Connery); o, a la inversa, que el actor siempre permanezca idéntico a través de los diversos personajes interpretados, quienes acaban subordinados a su estrellato⁴. En tal sentido, la presencia de un actor en diversos filmes junto con su personalidad (construida en parte a partir de las reminiscencias de interpretaciones precedentes) constituye un importante factor intertextual, como también lo es la interpretación de un mismo personaje por actores distintos a lo largo de películas realizadas en diversas épocas o países.

PERSONAJE Y ACTOR EN LA BIOGRAFÍA FICCIONALIZANTE

En el filme biográfico la relación entre el personaje protagonista y el actor que lo interpreta presenta unas dificultades superiores a las planteadas en los filmes de ficción. Ello se debe en gran parte a que, como apunta Lucy Donaldson, el espectador superpone a la perfección de la interpretación y a las cuestiones en

3. Gian Franco BETTETINI: *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación filmica y televisiva*, Madrid: Cátedra, 1986, pp. 53-54.

4. José Luis SÁNCHEZ NORIEGA: *De la literatura al cine*, Barcelona: Paidós, 2000, p. 128.

torno a la manera de llevarla a cabo su conocimiento previo del personaje, apoyado en una serie de textos culturales. El acoplamiento entre las expectativas y la ejecución depende por ello de una serie de factores como serían, entre otros, el reconocimiento como verosímil del aspecto físico del personaje (su envergadura, rasgos, gestos, etc.) o la idoneidad corporal del actor en relación con su estatus estelar o con la historia de sus interpretaciones precedentes⁵.

Según Donaldson, las expectativas sobre la precisión interpretativa parecen estar en general relacionadas directamente con el parecido físico⁶, pero esa afirmación ha de ser matizada dado que la falta de referencias icónicas sobre el personaje (en los casos de figuras del pasado, pero también de algunas contemporáneas) permite una gran libertad a la hora de elegir al actor y explica el hecho de que un mismo personaje haya sido interpretado por actores de características muy distintas. Christophe Damour habla a este propósito de personajes de «baja iconicidad», que son los que favorecen una mayor libertad a la hora de elegir el actor encargado de encarnarlos y que permiten que lo sean por actores-estrella. Cita a ese respecto la afirmación de Edgar Morin, de que «las estrellas están contaminadas por sus personajes anteriores y contaminan, a su vez, a cada nuevo personaje» por lo que no sirven de manera eficaz más que en personajes reales de características icónicas débiles (Depardieu en Colón; Leonardo di Caprio en Howard Hughes) o poco conocidos (Robert de Niro en Jack La Motta; Julia Roberts en Erin Brockowich). La débil iconicidad del personaje permite que pueda ser interpretado en películas sucesivas por actores muy diferentes (Juana de Arco por Ingrid Bergman y Mila Jovovich; Billy the Kid por Paul Newman y Kris Kristofferson). En cambio, en el caso de los personajes con una imagen bien establecida y con un físico muy conocido se hace necesario recurrir a actores que disimulen al máximo sus propios rasgos con la ayuda de desfiguraciones diversas y de toda clase de prótesis de látex; un ejemplo sería Anthony Hopkins, capaz de interpretar de manera verosímil a personajes tan distintos como Picasso, Nixon o Hitchcock⁷.

Por otra parte, Donaldson apunta que la cuestión de cómo puede ser abordada la veracidad del biopic no depende solo de la semejanza física del actor o de lo adecuado de su interpretación. Dar cuerpo a una persona real implica conjugar varios procedimientos miméticos: desde el diseño de producción y de vestuario a

-
5. Lucy DONALDSON: «Performing performers. Embodiment and intertextuality in the contemporary biopic», en Tom Brown / Belén Vidal (eds.): *The Biopic in Contemporary Film Culture*, New York / London: Routledge, 2014, p. 106.
 6. «The performer's body becomes the film's statement of how it will address biography, and this body thus defines our relationship to events as they are depicted» (DONALDSON: «Performing...», p. 106).
 7. Christophe DAMOUR: «Paon ou caméléon? L'acteur face à l'incarnation du personnage réel», en R. Fontanel (dir.): *Biopic: de la réalité à la fiction*, Paris: CinemAction Éditions, 2011, p. 38.

la recurrencia a dietas especiales, maquillaje, prótesis físicas o entrenamiento. Estos últimos son habituales en biopics contemporáneos dirigidos a una audiencia masiva en los que la relevancia adquirida por el cuerpo convierte a este en elemento central del espectáculo cinematográfico y el valor cultural se reduce exclusivamente al resultado de la interpretación. A la autora le resulta más interesante centrarse en otra de las facetas: en cómo en cuerpo cuenta la historia. A ese respecto comenta que el énfasis en el trabajo físico patente en la interpretación del biopic sugiere una conciencia de performatividad y, a la vez, los modos de interpretación ostensiva que caracterizan al género. Ello se pone especialmente de manifiesto en los biopics sobre actores, músicos o cantantes que generan en el público unas expectativas especiales al estar deseoso de comprobar cómo el actor ha construido la imagen de la estrella⁸.

Volviendo a las ideas aportadas por Damour, hay que señalar su insistencia en el desafío que para un actor cinematográfico supone interpretar a una persona que ha existido realmente. Opina que el éxito de su trabajo residirá en su capacidad de sumergirse en esa persona que ha vivido, hacer uso de la copia sin llegar a la caricatura, acercarse lo más posible a un cuerpo y a un alma alimentando su composición de la propia personalidad hasta que los dos (actor y modelo) se confundan. A ello se añade el desafío frecuente de interpretar al personaje en diversas etapas de su vida. E, igualmente, la dificultad de interpretar a un personaje histórico con una imagen ya estereotipada por la iconografía, mucho menos ardua, sin embargo, que la de encarnar a un personaje contemporáneo de gran presencia mediática a través de la prensa, el cine o la televisión, cuya imagen está cercana en la memoria colectiva.

Damour retoma también la distinción entre el actor divo y el actor máscara que hemos visto formulada por Bettetini aplicada a la interpretación cinematográfica en general. Habla de «actor estrella» frente a «actor de composición», y comenta cómo en el biopic se acentúa la tradicional dicotomía entre ambos ya que en el caso del primero su *persona* permanece a través de los diversos personajes que interpreta mientras que el segundo tiende a difuminarse detrás de su personaje. Se trata de dos estrategias interpretativas opuestas a las que describe

8. Su trabajo se centra especialmente en tres filmes: *Molière* (Laurent Tirard, 2007; protagonizado por Romain Duris), *Beyond the Sea* (Kevin Spacey, 2004; sobre el cantante y compositor Bobby Darin interpretado por el propio Spacey) y *De-Lovely* (Irwing Winkler, 2004; sobre Cole Porter interpretado por Kevin Kline). Las históricas figuras centrales son presentadas como personajes a la vez que aportan un comentario *in situ* sobre los textos teatrales, filmes o espectáculos musicales por los que son conocidos apelando a un conocimiento (inferido) y al disfrute de sus obras. Las tres películas muestran una autoconciencia de sus temas y del biopic como forma, ofreciendo al espectador una visión privilegiada de cómo se llevó a cabo la narración de esas vidas y poniendo la atención en su proceso de construcción de cada una de ellas y en la condición de «constructo» que adquieren tales biografías mediante la recurrencia a la teatralización y a la espectacularidad (DONALDSON: «Performing...», pp. 104-105).

como la narcisista del pavo real y la estrategia mimética del camaleón. En este segundo caso —añade— el biopic reivindica la máxima semejanza con un modelo real preexistente para lo que se suelen introducir antes (o durante) de los títulos de crédito imágenes reales (retratos pintados, fotografías, películas de archivo) con la intención de suscitar un efecto de autenticidad coqueteando con la estética del documental y, a la vez, medir el grado de credibilidad del trabajo del actor⁹.

Todas estas reflexiones hasta aquí señaladas, apuntan a la cuestión básica que permite establecer la diferencia sustancial entre la película biográfica y otros géneros cinematográficos decididamente ficcionales: tal cuestión no es otra que la de su ubicación en un territorio limítrofe entre la ficción y la historia, con lo que la actitud espectral oscilará entre la adoptada ante los filmes de entretenimiento y la que propicia el documental con sus pretensiones de objetividad informativa. A ello se refiere Donaldson cuando afirma que la veracidad de la interpretación en el biopic no depende solo de los logros del actor sino que está necesariamente condicionada por el conocimiento previo del personaje que se supone a los espectadores por todos los materiales existentes sobre la biografía de aquel. Y de igual modo Damour cuando comenta la interpenetración recíproca entre el actor y el héroe del filme, lo que conduce a un personaje híbrido en el que se superponen a veces, según su grado de notoriedad respectiva, las *personas* de cada uno. Pero quien trata con más detenimiento y profundidad esta cuestión es Benjamin Labé en un trabajo dedicado a reflexionar sobre la especificidad del realismo en el género cinematográfico que nos ocupa y del que paso a resumir las afirmaciones relativas a la relación entre personaje y actor.

Labé señala que el grado de realismo de la interpretación de un actor se suele evaluar sobre un criterio de verdad en sentido estricto, es decir, sobre la adecuación entre una proposición y un hecho; lo contrario de lo que predicen las teorías sobre el realismo artístico en general para las cuales la «verdad» de la obra no reside en su concordancia con el mundo sino que suele ser el resultado de un conjunto de convenciones interiorizadas por el lector/espectador. De este modo, medir el realismo de la interpretación de un actor implica que el espectador establezca una concordancia con un perfil o un comportamiento conocido o supuesto (incluso aunque haya en ellos una gran parte de convenciones genéricas)¹⁰. Este criterio se intensifica en el caso del actor del biopic puesto que el personaje posee los atributos físicos y/o psicológicos ligados a un saber común que es al menos parcial, en todo caso objetivable y a veces mediáticamente construido. Con lo que la verdad, que no es propiamente un criterio discriminante

9. DAMOUR: «Paon ou caméléon...», pp. 37-39.

10. Esa es para Labé una de las razones por las que las interpretaciones de personajes con problemas mentales suelen cosechar premios: la crítica y el público pueden evaluar el trabajo del actor —forzosamente alejado de su propia personalidad— sobre un criterio de verdad, es decir de verificación.

para el realismo, se encuentra entonces introducida por el anclaje referencial del personaje biográfico que impone un registro comparativo y el espectador se siente obligado a evaluar la concordancia, mensurable para todos, entre una proposición artística y una entidad comprobada.

Este criterio de verdad —continúa Labé— contamina también la verosimilitud narrativa. Si esta reposa, como se ha visto, sobre convenciones genéricas carentes de correspondencia con el mundo real, en la película biográfica se encuentra investida por la cuestión de la verdad del mismo modo que la verosimilitud figurativa está determinada por el anclaje referencial del personaje. Que el espectador se plantee este tipo de cuestiones supone que está postulando la existencia de una entidad responsable de una cierta verdad de la obra, es decir, un «enunciador interrogable en términos de verdad», que es la actitud que adoptaría ante un filme documental, instalándose así su recepción en un territorio intermedio entre un género ficcional de hibridación y el género documental de la reconstitución.

Para Labé la especificidad del hibridismo del biopic reside por entero en el personaje y se enuncia como una doble paradoja. En principio, una de las razones por las que la persona real se convierte en un personaje es que su vida presenta cualidades narrativas notables (novelescas, emblemáticas, ejemplarizantes, etc.). La razón de la elección del personaje modifica, pues, su estatuto: la entidad que se supone más real, la más histórica por su posición central en el filme, es elegida, de una parte, por su potencial ficcional, y de otra, constituye el único elemento irreductiblemente ficticio en el seno de un relato basado sobre lo verdadero. Si el biopic realza, en efecto, la ficción, todo puede ser auténtico a excepción del personaje principal: así, no son solamente los acontecimientos, acciones y estados de hecho los que pueden ser totalmente verdaderos sino también la mayor parte de las entidades (vestidos, lugares, etc.); la única excepción es el personaje, interpretado por un actor. La entidad más irreductiblemente ficticia y la más marcada por la ficción es tanto la justificación histórica de la elección como el anclaje referencial que proporciona testimonio y autenticidad¹¹.

Belén Vidal también desarrolla unas sugerentes reflexiones en la misma línea al abordar los problemas que plantea la representación del personaje. Comenta que la presencia del actor puede obstruir la suspensión de la incredulidad demandada por el relato ficcional pero que, a la vez, su imagen puede contradecir la imagen del personaje conservada en la memoria colectiva de los espectadores (*the icon memory*). Se refiere por otra parte a la necesidad de tener en cuenta los mecanismos y los objetivos de la recreación histórica, para lo que acude a Jean-Louis Comolli, quien define el encuentro entre actor y personaje en la ficción

11. Benjamin LABÉ: «Vraisemblance et vérité: La question du réalisme et ses paradoxes», en R. Fontanel (dir.): *Biopic: de la réalité à la fiction*, Paris: CinemAction Éditions, 2011, pp. 45-46.

histórica como un problema de «*body too much*»: el personaje histórico filmado tiene dos cuerpos, el del actor que lo interpreta y la suma de las representaciones previas suscitadas por el personaje (su imaginería), por lo que el cuerpo del actor se destaca, por tanto, como «demasiado cuerpo», siempre por encima de los significados históricos asociados con la imagen del personaje. En este tipo de interpretación, ligada a una visión monumental de la historia, se tiende a una sobreactuación que atrae la atención de los espectadores y puede acabar rompiendo la ilusión de la representación. Vidal opina que el biopic contemporáneo tiende a distanciarse de esa visión de la historia y ha contribuido a redefinir el rol del actor en sus recreaciones de personajes históricos, ya sea mediante el enraizamiento del sujeto en el contexto social o propiciando el despliegue de modos anacrónicos en su expresión verbal y corporal. Sin abandonar por completo el historicismo y la ilusión, se eluden las trampas del «cuerpo excesivo» confrontado al espectador con una enfática duplicación de los cuerpos/sujetos en línea con la deconstrucción del egocentrismo que lleva a cabo gran parte del arte moderno¹².

PERSONAJE Y ACTOR EN LA BIOGRAFÍA DOCUMENTAL

Las biografías en la pantalla no se limitan sólo a las ficciones dramatizadas en las que la vida del personaje está narrada y estructurada de acuerdo con unos modelos codificados y conocidos del espectador que determinan una articulación sometida a una fuerte causalidad; al contrario, existen también numerosos acercamientos a la vida de personajes famosos concebidos desde el formato documental, con una intención veredictiva y objetivadora que los aleja del biopic ficcionalizante cultivado por el cine comercial mayoritario; de hecho los circuitos de exhibición por los que circulan determinan un tipo de espectador distinto, cuyo objetivo es la información y no el mero entretenimiento. Como apunta Javier Moral, en la biografía documental la veridicción se sustenta sobre la imposición de la instancia enunciativa, que rompe la ilusión del relato «convocando el *yo, aquí, ahora*, de la cámara-espectador»¹³.

-
12. Belén VIDAL: «Introduction: The Biopic and its Critical Contexts», en Tom Brown / B. Vidal (eds.): *The Biopic in Contemporary Film Culture*, New York /London: Routledge, 2014, pp. 11-15. Pone como ejemplo de sobreactuación ligada a la visión monumental de la historia la de Pierre Renoir encarnando a Luis XVI en *La Marseillaise* (Jean Renoir, 1938) y la contrapone con interpretaciones de biopics contemporáneos como *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991), donde se presenta al pintor, en sus últimos días, como una figura desorientada, absorbida por el paisaje natural y la comunidad, o *Caravaggio* (Derek Jarman, 1986), que explora las relaciones del artista con sus modelos y patrones a través del prisma de las políticas *queer*.
 13. Javier DEL MORAL: «Biopic y veridicción» en Julio Pérez Perucha / Pedro Poyato (coords.): *¿Savia nutricia? El lugar del realismo en el cine español. Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, Córdoba: Filmoteca de Andalucía, 2006, p. 127.

No obstante, la frontera entre ambos formatos no siempre resulta fácilmente discernible. De hecho en el biopic se tiende con frecuencia a introducir elementos veredictivos como materiales de archivo, fotografías de la época, fragmentos de filmes documentales que pueden producir un breve efecto de creencia documental, aunque como señala Labé, ese efecto es inmediatamente absorbido por la inmersión ficcional¹⁴. Solo el estatuto paradójico del personaje protagonista, al que antes se aludió, puede actuar como un ineludible anclaje referencial, pues en él se entrecruzan la dimensión ficcional y la historiográfica.

A su vez, la biografía documental suele recurrir a reconstrucciones dramáticas con actores, especialmente en el formato híbrido del denominado biocudrama, de considerable presencia en las programaciones televisivas; en él la dramatización produce «efectos de realidad» que se traducen en una participación afectiva de los espectadores y, por consiguiente, en una inmersión ficcional equiparable en gran medida a la experimentada por el espectador del biopic.

En el extremo opuesto a la dramatización mediante escenas recreadas con actores se hallaría la utilización de estrategias distanciadoras comunes a muchos documentales contemporáneos (y no solo en los biográficos), destinadas a potenciar la reflexividad poniendo el acento más que en el enunciado en el proceso de narración y en la viabilidad de las herramientas con que se opera¹⁵. Tal distanciamiento va ligado a una intención de objetividad, que se traduce en la invisibilidad de la instancia narradora, la cual enmudece para ceder la voz exclusivamente al personaje o a los testimonios orales de quienes lo conocieron. En la primera de las posibilidades, nos encontraríamos ante una manifestación de «exceso de cuerpo» (de *«body too much»*, en la expresión de Comolli antes mencionada) en la que la presencia del personaje ocupa permanentemente la pantalla en un discurso ininterrumpido o alternado con algunas de sus actuaciones ante el público, mientras que la instancia narrativa guarda silencio o se limita a formular unas escuetas preguntas. Habitualmente son documentales biográficos sobre personajes vinculados al mundo del espectáculo, realizados en vida de los mismos, con lo que nos encontraríamos más cerca del retrato que de la biografía tradicional. Pueden citarse como ejemplos *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978) y *Mientras el cuerpo aguante* (Fernando Trueba, 1982, sobre el cantautor Chicho

-
14. LABÉ: «Vraisemblance...», p. 45. Comenta al respecto que a pesar de su postulado histórico, el biopic, en un doble movimiento, se afirma como ficción y se niega como documental. Se presenta como ficción jugando con la producción de «efectos de realidad», con la dramatización y la participación afectiva, es decir, creando una «inmersión ficcional». Y mitiga su potencial documental por la ausencia de perspectiva global sobre los acontecimientos narrados.
 15. Sobre la evolución experimentada por el documental contemporáneo en su huida de la naturalización y buscando estrategias de distanciamiento, véase M^a Luisa ORTEGA: «Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación», en Casimiro Torreiro / Josetxo Cerdán (eds.): *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra, 2005, pp. 185-217.

Sánchez Ferlosio). La otra posibilidad, la «ausencia de cuerpo» («*body too few*») se produce en aquellos documentales biográficos en los que la figura del personaje es evocada exclusivamente a través de los testimonios (múltiples y a menudo contradictorios) de personas próximas a él, mientras que su presencia no ocupa en ningún momento la pantalla o lo hace fugazmente y en imágenes desenfocadas. Un ejemplo puede ser *El encargo del cazador* (Joaquim Jordà 1990) que el cineasta barcelonés rueda sobre la figura de su amigo Jacinto Esteva (arquitecto, cineasta, pintor y organizador de safaris en África, donde falleció) convocando ante la cámara a sus familiares y a un gran número de personas de su entorno. Un caso extremo de esta estrategia lo constituye el documental *Arthur Rimbaud, une biographie* (Richard Dindo, 1991), en donde la ausencia total del personaje es suplida, por una parte, mediante sus textos poéticos, que son leídos mientras se proyectan imágenes relativamente neutras; y, por otra, a través de la lectura de testimonios dejados por seres cercanos, que llevan a cabo actores en una puesta en escena minimalista y con un hieratismo evidenciado en la dicción, en la gesticulación y en las posturas, manifiestamente teatral.

HIBRIDACIÓN Y EXPERIMENTALISMO: EL ACTOR MULTIPLICADO

Incluyo en este apartado a algunos experimentos contemporáneos en el ámbito de la película biográfica, que resultan de difícil adscripción en cuanto que en ellos se fusionan el formato ficcionalizante y el documental. El experimentalismo que presentan estos filmes afecta espacialmente a la cuestión que nos ocupa porque la representación del personaje biografiado no se confía a un único actor sino que se distribuye entre varios en un intento de reflejar la complejidad de una existencia humana, evitando incurrir en la propensión idealizadora y en los esquematismos simplificadores.

Uno de esos filmes es *Buenaventura Durruti, anarquista*, dirigido en 2002 por Jean-Louis Comolli sobre un guion propio en el que colaboró estrechamente Ginette Lavigne. El relato de la vida del personaje es abordado como una «representación» en su sentido literal o, más exactamente, como el relato del proceso encaminado a poner en escena esa representación que lleva a cabo un grupo de actores, los miembros de la compañía *El Joglars*, bajo la dirección de Albert Boadella. La subversión de los patrones tradicionales comienza por la propia indefinición genérica del filme que dificulta su adscripción a los dos formatos de biografía cinematográfica descritos: en primera instancia nos hallamos ante un documental que intenta, mediante la aportación de diversos materiales (carteles, fotografías, imágenes cinematográficas, entrevistas con testigos de la época y con historiadores, inserción de romances cantados que rememoran sus gestas, etc.), reconstruir la vida del líder anarquista y el contexto histórico en que se desarrolló la misma. Pero, a la vez, esa investigación se presenta enmarcada en el interior de la actividad que desarrolla un grupo de actores para poner en escena un montaje

teatral que intenta ofrecer a los espectadores una reconstrucción de la trayectoria vital de dicho personaje, de la cual se escenifican diversos momentos, en los que, como he señalado, alternan para la interpretación del mismo varios de los actores del grupo. Comolli pone en práctica sus aportaciones teóricas sobre la necesidad de desmitificar la naturaleza ideológica del realismo, que él considera un «efecto» constantemente amenazado por un sentido de lo real profílmico aportado por el cuerpo del actor¹⁶. En este filme ha procedido, por ello, a una doble estrategia para evitar esa imposición del actor sobre su personaje: por una parte presentando la reconstrucción de las escenas que narran la peripecia vital del líder anarquista en fase de prueba o ensayo, con lo que se anula en gran parte el efecto de la «ilusión» teatral y la consiguiente adhesión emocional de los espectadores; y por otra, haciendo que los diversos actores roten en la interpretación del personaje, sin adjudicárselo definitivamente a ninguno de ellos. Frente al «exceso de cuerpo» característico de la biografía fílmica ficcionalizante, Comolli opta por la estrategia opuesta, más usual en el documental biográfico, de renunciar a la encarnación del personaje en un actor y suplir su ausencia recurriendo a archivos de filmaciones, de grabaciones sonoras o de entrevistas. Ello, unido a todas las demás estrategias distanciadoras, todas de raigambre brechtiana (canciones, reflexiones y dudas del director, discusiones de los actores, propuestas de soluciones alternativas, entrevistas con estudiosos del tema, etc.), determinan que la película, además de un relato biográfico sobre el líder anarquista, se convierta en una puesta en cuestión de la viabilidad del propio género y de sus tradicionales pretensiones de objetivismo y coherencia¹⁷.

Otro experimento original y complejo en este terreno lo constituye la biografía de Bob Dylan filmada por Todd Hynes en 2007 con el título de *I'm Not There*. Con la total ausencia del protagonista, el realizador reconstruye su vida recurriendo a seis actores de diferentes edades, color de piel y sexo, cada uno de los cuales representa al cantante simbólicamente en algunas de las diferentes fases de su carrera: Marcus Carl Franklin interpreta a Woody, un muchacho afroamericano que representa la etapa infantil de Dylan; Ben Wishaw aparece como Arthur Rimbaud, poeta admirado por Dylan con quien compartía su ideal de creación artística; Christian Bale interpreta a la vez los personajes de Jack Rollins, un cantante folk en sus inicios, como lo era Dylan a principios de los sesenta, y de Pastor John, que encarna al renacido Dylan de una década después; Heath Ledger encarna a Robbie, quien se divorcia de su esposa a finales de los setenta al igual que Dylan y muestra su misma ambivalente relación con el

16. Jean-Louis COMOLLI: «Historical Fiction. A Body Too Much», en *Screen*, nº 19.2, 1978, pp. 41-54.

17. Para más información sobre este filme, véase José A. PÉREZ BOWIE: «Teatralidad y reflexividad en el cine biográfico. En torno a *Buenaventura Durruti, anarquista* (Jean-Louis Comolli, 2002)», en *Imagofagia*, nº 14, octubre de 2016, pp. 1-20.

estrellato; Richard Gere es Billy el Niño, identificado con el periodo de reclusión del cantante en los años setenta; y finalmente Cate Blanchett aparece como Jude Quinn, representando al Dylan de mediados de los sesenta cuando produce sus álbumes más legendarios y protagoniza el documental *Don't Look Back* (D.A. Pennebaker, 1967). Al igual que en el caso anterior, el filme de Hynes presenta problemas para su inclusión en alguno de los dos formatos descritos, pues se trata de una biografía revolucionaria que atenta contra las leyes del género y cuestiona sus procedimientos narrativos habituales a la vez que señala nuevos caminos. La pretensión del realizador ha sido romper con los hábitos perceptivos del espectador habitual de los biopics dedicados a estrellas de la canción cuestionando sus expectativas de enfrentarse a la narración de una vida fácilmente legible y explicable. Como comenta Benjamin Labé, si el film llega a construir una verdad sobre el cantante, lo consigue transgrediendo varios de los principios que regulan habitualmente una especie de realismo mínimo, entre ellos que «la identidad narrativa» del personaje debe responder a la unidad biográfica de la persona, premisa del «modo de representación institucional», vigente en la mayoría de los biopics. Ello demuestra que los éxitos artísticos y biográficos no dependen del carácter realista del filme; si el biopic puede admitir tal configuración narrativa es que comporta una situación paradójica: cuestionar su realismo es sacar a luz sus paradojas, que derivan de la fusión del relato de ficción y del relato historiográfico¹⁸.

UNA TIPOLOGÍA DE LA REPRESENTACIÓN DEL PERSONAJE EN LA PELÍCULA BIOGRÁFICA

Como conclusión a estas páginas, propongo una clasificación tipológica donde se recogen las posibles modalidades de representación del sujeto histórico protagonista de las películas biográficas, tanto en el formato ficcionalizante (el llamado biopic) donde la trayectoria vital del personaje es sometida a una narración dramatizada que equipara a aquellas a los otros filmes de ficción, como en el formato documental que suele presentarse como un trabajo de investigación en torno a una figura y a una obra, con pretensiones de objetividad no siempre cumplidas y con estrategias muy diversas.

1. *La interpretación estelar a cargo de un actor-divo que impone su personalidad sobre la del héroe.*

Como hemos visto comentar a Christophe Damour, se trata de un tipo de interpretación vinculada al *star-system* en la que los espectadores suelen admirar

18. LABÉ: «Vraisemblance...», p. 42. Un análisis a fondo de la película de Hynes puede encontrarse en Jesse SCHLOTTERBERG: «*I'm Not There*. Transcendent Thanatography», en Tom Brown/ Belén Vidal (eds.), *The Biopic...*, pp. 227-241.

la capacidad del actor para seguir permaneciendo fiel a sí mismo por encima de cualquier personaje que encarne, que es lo que esperan de él; hasta el punto de que la atención al trabajo del actor puede poner en peligro la inmersión ficcional. Suele ser característica de una concepción monumentalizante de la Historia, con una clara intención celebratoria y pedagógica. Y funciona mejor con personajes de baja iconicidad, fundamentalmente históricos, de los que la memoria del espectador no conserva una imagen demasiado nítida. Puede citarse como ejemplo a Charlton Heston y sus variadas interpretaciones de personajes históricos, desde Moisés y Julio César hasta Miguel Ángel o el Cid Campeador.

2. La interpretación por un actor camaleónico cuya versatilidad le permite desaparecer tras la figura del personaje

El actor se identifica plenamente con el personaje, por muy diferentes que sean su fisonomía y sus características corporales. Esa identificación absoluta puede lograr que la inmersión ficcional se cumpla plenamente haciendo olvidar al espectador el trabajo interpretativo del actor. Aunque no ha sido ajena a los biopics celebratorios y ejemplarizantes (recuérdese que la mayoría de los biopics fundacionales de la Warner en la década de los treinta tuvieron como protagonista a un actor tan versátil como Paul Muni) es mucho más frecuente en biografías contemporáneas que ponen el acento en los conflictos íntimos y sociales vividos por el personaje o se detienen en subrayar sus contradicciones y debilidades. Recuérdense biopics citados en la nota 12 como *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991; interpretado por Jacques Dutronc) y *Caravaggio* (Derek Jarman, 1986; interpretado por Nigel Terry); o los personajes tan distintos a los que ha dado vida en la pantalla con perfecta credibilidad Anthony Hopkins: Picasso, Alfred Hitchcock, Richard Nixon.

3. La presencia del personaje real

A diferencia del documental biográfico, donde resulta imprescindible (o casi), no es demasiado frecuente en la biografía ficcional, aunque pueden citarse algunos casos:

3a. El propio personaje como intérprete

Suele ser el caso de biopics sobre figuras del espectáculo o del deporte (cantantes, toreros, futbolistas, boxeadores, etc.) que se encuentran en el cenit de su carrera y se aprovecha su tirón popular para hacerlos protagonistas de una película en la que se narran peripecias más o menos verosímiles de su existencia, especialmente las relacionadas con el camino recorrido hacia el triunfo. En el cine español de los años 50 y 60 tenemos abundantes ejemplos de este subgénero cinematográfico: *La saeta rubia* (Javier Setó, 1956, sobre Alfredo Di Stéfano), *El Litri y su sombra* (Rafael Gil, 1958), *Aprendiendo a morir* (Pedro Lazaga, 1962,

sobre Manuel Benítez «El Cordobés»), *Nuevo en esta plaza* (Pedro Lazaga, 1966, sobre Sebastián Palomo Linares), *Cuando tú no estás* (Mario Camus, 1966, sobre el cantante Raphael), *El marino de los puños de oro* (Rafael Gil, 1968 sobre el boxeador Pedro Carrasco).

3b. Participación distanciada del personaje en el relato

El sujeto biografiado contribuye a la recreación de unos hechos en los que participó en el pasado y, a la vez, los comenta desde la distancia temporal en la que pueden mezclarse el revisionismo y una cierta dosis de nostalgia. Un ejemplo puede ser el filme *Nuit du coup d'état-Lisbonne, avril 74* (Ginette Lavigne, 2001) donde Otelo Saraiva de Carvalho, convertido en actor, se interpreta a sí mismo para revivir de una manera un tanto teatral su actuación durante la noche en que se inició la Revolución de los Claveles.

3c. El personaje aparece en un determinado momento de un filme sobre su vida, en el que está siendo interpretado por un actor

Su presencia tiene, sin duda, una función de confirmar la veracidad de lo narrado, que queda autenticada mediante este recurso. Es el caso de *Howl* (Rob Epstein y Jeffrey Friedman, 2010), película que recrea el escándalo y el subsiguiente proceso que provocó la aparición del libro homónimo de Alan Ginsberg, el poeta norteamericano de la generación beatnik. Si la secuencia final de la película este ha sido encarnado, por el actor James Franco, en la secuencia final el propio Ginsberg, ya anciano, aparece recitando algunos versos del libro.

3d. La presencia del personaje a través de imágenes documentales que se conservan de su archivo familiar o que recogen su momentos de su actividad profesional o pública

Se trata de un procedimiento muy habitual en los biopics sobre personajes nacidos con posterioridad a la aparición del cine, mediante el que, por una parte se establece un nexo entre el universo diegético que presenta la narración biográfica y la realidad factual y, por otra, se intenta subrayar la perfección interpretativa poniendo de manifiesto la cercanía entre el personaje construido por el actor y su modelo real. Son muchos los ejemplos que podrían aducirse de películas biográficas sobre políticos, deportistas, cineastas y artistas en general en los que en determinadas secuencias la figura del actor es sustituida por las imágenes de archivo en las que aparece el personaje auténtico. Citaré un caso especialmente complejo en el que además se hibridan los dos formatos a los que me vengo refiriendo: *Che stranno chiamarsi Federico* (Ettore Scola, 2012), donde la biografía de Fellini es abordada en una narración que contiene además numerosos elementos autobiográficos del propio Scola, quien mantuvo una estrecha amistad con el director de *La dolce vita*. Junto a secuencias relacionadas con la juventud del

personaje (interpretado por Tommaso Lazzoti) y de sus últimos años (interpretado por Maurizio de Santis, aunque en este caso, casi siempre de espaldas o en penumbra), se insertan numerosas imágenes correspondientes a la vida real del cineasta, procedentes de documentales y de algunas de las películas en las que apareció, como *Una mujer y tres hombres* (*C'eravamo tanto amanti*, Ettore Scola, 1974), de la que se muestra la secuencia del rodaje de *La dolce vita* en la Fontana di Trevi; o *Il miracolo* (episodio de *L'amore*, de Rossellini, 1948), donde interpreta a un mendigo del que se enamora una joven campesina identificándolo con San José.

3e. El personaje, protagonista absoluto en el documental biográfico

Cuando el filme biográfico que se acoge a este tipo de formato ha sido realizado en vida del protagonista o cuando se conserva una considerable cantidad de material filmado sobre el mismo, es lógico que su presencia y sus palabras constituyan el eje principal sobre el que pivota el relato. Pero bajo esta categoría se acogerían solo aquellos documentales en los que la figura del protagonista se convierte en un elemento central, ocupando permanentemente la pantalla y siendo sus palabras la fuente exclusiva de lenguaje. Ese «exceso de cuerpo» (el *body too much*, en expresión de Comolli) implica, como se ha dicho más arriba, el eclipsamiento de la instancia enunciativa, cuya intervención se limita a situar la cámara ante el personaje y a formular en todo caso algunas breves preguntas destinadas a activar el discurso del personaje. Los dos documentales citados sobre el transexual Ocaña y sobre el cantautor Chicho Sánchez Ferlosio (dirigidos respectivamente por Ventura Pons y Fernando Trueba) servirían para ejemplificar esta modalidad biográfica.

4. La ausencia del protagonista

Se trata de la modalidad opuesta a la que acabo de describir pero que, al igual que ella, responde a idéntico propósito de objetividad: la instancia enunciativa desaparece por completo para ceder la palabra a un conjunto de personas vinculadas al protagonista, a partir de cuyos testimonios, a veces contradictorios, el espectador puede reconstruir la figura del mismo. Son documentales filmados tras la muerte del personaje, que minimizan al máximo su presencia, limitada a algunas escasas y borrosas imágenes, para basarse exclusivamente en los testimonios de quienes convivieron con él. Al ejemplo del documental sobre Jacinto Esteva citado más arriba (*El encargo del cazador*, de Joaquim Jordà), se puede añadir *Asesinato en febrero* (Eterio Ortega Santillana, 2001) sobre el político vasco Fernando Buesa, asesinado por ETA, que es evocado a través de los testimonios de sus familiares y amigos. El caso extremo de esta modalidad, representado por el documental biográfico que Richard Dindo dedicó al personaje de Rimbaud, se explica no sólo por la inexistencia de documentos sonoros y audiovisuales sobre

el poeta sino por el rechazo al recurso fácil de dramatizar su vida encomendando su interpretación a un actor; ante ello Dindo opta por una solución más arriesgada y rupturista: la de ceder el protagonismo a la voz de Rimbaud mediante la lectura de sus versos por un grupo de actores y a los testimonios de las personas próximas a él, también leídos por actores con una entonación neutra y distanciadora.

5. *La dispersión del sujeto: el cuerpo multiplicado*

La recurrencia a varios actores para dar vida dentro de un mismo filme al personaje biografiado es una estrategia novedosa y transgresora en la medida en que cuestiona uno de los principios básicos de la biografía fílmica como es el de la correspondencia entre la identidad narrativa del personaje y la unidad biográfica de la persona. La hemos visto ejemplificada en las biografías de Buenaventura Durruti (Jean-Louis Comolli, 2001) y de Bob Dylan (Todd Hynes, 2014), dos filmes que partiendo de planteamientos muy distintos responden al propósito de reflejar la imposibilidad de someter a una narración legible la complejidad de una vida humana, con lo que ambos proponen la apertura de nuevos caminos para el género a la vez que formulan una denuncia implícita de las operaciones simplificadoras y tergiversadoras en que continúan incurriendo sistemáticamente muchas de las biografías ofrecidas desde la pantalla.

