

Introducción

Jéromine 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 GUEL BENZU / 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 sígnica del personaje y recoge otras definiciones

-
2. GUELBENZU / 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 hacíamos 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*, nº 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 desdoblamientos 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.º 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 (precuelas, 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 transfuges*, 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*, Quebec-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 ocultas 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 merecedores 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 transficcionalidad. Al igual que las ilustraciones, el texto transficcionalizante 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 transficcional⁴¹—, 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, n° 2, 1984, pp. 227-251.

43. Marie-Laure RYAN: «Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure», en *Poetics*, vol. 9, n° 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*, n° 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 atingente 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.

Querriamos 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 transficcionales.

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					IMPLÍCITA	
		INCIERTA						
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			
	+	personaje histórico	X		X	tipo social		
	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 Hitchhicker'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 diegética 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 cortesanas 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 transficcionalidad 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 interferences*, 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.

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 puridad, 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 *Crainquebille*—, 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: «Crainquebille Pérez», en *La Libertad*, n° 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° 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 advertializados 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; Tiphaine SAMOYAULT: *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 estila.

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 «verdictivas», 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.