

Román Gubern



***Máscaras
de la ficción***

Plutarco fue el enciclopedista que mejor reflejó el imaginario de la “postmodernidad” griega; Gubern, el ensayista que, con más talento, se ha acercado a los imaginarios de la cultura de masas.

En *Máscaras de la ficción* Gubern elige medio centenar de personajes creados en los últimos dos siglos y traza, a partir de ellos, la mitología moderna de la ficción. Agrupados de acuerdo a ejes temáticos tales como la culpa, los sueños, la derrota y el doble, personajes aparentemente tan disímiles como el monstruo de Frankenstein, Carmen, Sherlock Holmes, Lulú, el doctor Jekyll, Pinocho, Alicia, Flash Gordon, Lolita, Ahab, Superman, Dorian Gray, el doctor Caligari, el Zorro, Drácula e Indiana Jones, entre muchos otros, son traídos a la palestra para ser vistos desde una luz un poco distinta, revelando así en sus mitos respectivos (que por archiconocidos creíamos diáfanos y quizás agotados), matices que ayudan no sólo a comprenderlos mejor, sino a comprender mejor el mundo y el momento histórico en que vivieron los hombres y mujeres que los produjeron.

Máscaras de la ficción es un libro con riqueza de enfoques y abundancia de aciertos, en el que la hermenéutica seguida arroja una inquietante luz que ilumina no pocos claros-curos de la mitología postcontemporánea y que permite entender nuestros modelos de conducta y los resortes de nuestra fantasía y, por ello, los componentes mitopoéticos en que se funda nuestra realidad.

Una obra mayor de un estudioso imprescindible.

I. LA FLORESTA MITOGÉNICA

Hace años, Luis Gasea me propuso escribir una enciclopedia de personajes de ficción. Habiendo dedicado bastantes años a explorar los imaginarios de la cultura de masas, la sugerencia me resultó tentadora, pero la dejé aparcada en razón de mis ocupaciones del momento. Cuando quise tomarla en consideración mucho tiempo después, y tras consultar obras de este tipo que ya existían en el mercado, me di cuenta inmediatamente de que redactar fichas de quince o veinte líneas sobre varios centenares de personajes imaginarios carecía para mí de todo interés. Me apetecía, en cambio, seleccionar un corpus de personajes que yo retenía significativos y agruparlos por familias temáticas, según el eje de sus afinidades, para vertebrar una especie de árbol tipológico informal de algunos grandes fantasmas que han habitado en los últimos doscientos años —desde la Revolución Industrial— nuestro imaginario colectivo. De este modo elegí, guiado solamente por las preferencias personales (arbitrarias, si se quiere), medio centenar de personajes que me parecían emblemáticos de la narrativa occidental, a sabiendas de que marginaba imperdonablemente con ello a muchos más. Y después de haber confeccionado sus retratos, en las páginas que siguen, comprobé que, salvo algunos personajes cinematográficos de las últimas tres décadas que el libro examina, ninguno de los restantes fue producto de un previo «diseño de marketing», con «exploraciones de audiencias» de pretensiones científicas y que

hoy tanto se estilan. Fueron, sobre todo, producto de la intuición de sus autores, cuando no provinieron directamente de sus sueños o de sus ensueños de duermevela (como el monstruo de Frankenstein, el doctor Jekyll y el conde Drácula).

Está claro que los personajes de ficción no pueden existir sin el soporte de una narración, literaria o audiovisual. Esto lo saben ya los niños pequeños que reclaman de los adultos su alimento psíquico a base de cuentos, con frecuencia cuentos que ya han escuchado y que, por ser familiares, les resultan doblemente gratificadores. De manera que quien relata cuentos a niños pequeños aprende pronto que su eficacia emocional radica en un delicado equilibrio entre la satisfacción de sus expectativas y el suministro de sorpresas, es decir, de proponer lo viejo algo remozado por lo nuevo. A eso es a lo que se refieren algunos psicoanalistas y mitólogos cuando hablan de profantasías que cambian de aspecto, pero respetando su esencia mítica primigenia.

Basada en la progresión cronológica y en la causalidad, la narración tiene sus leyes y no es cosa de repetir todo lo que sobre ella escribieron Vladimir Propp, Roland Barthes o Greimas. Pero me parece que su modelo más universal puede formularse con el siguiente esquema: alguien desea conseguir algo y tropieza con dificultades para conseguirlo. Es decir, los relatos tradicionales nos hablan de la realización de un deseo, incluso del deseo de alejarse o de huir de algo temido (como suele ocurrir en la narrativa de terror). Pero por debajo de esta superficie existe también, como saben los semiólogos, un «inconsciente del texto», cuya percepción no es evidente, pero cuya importancia es a veces superior a la de su superficie ocultadora.

Motor y producto de la «máquina de narrar» que es toda novela, el personaje protagonista se confunde a veces con el ideal que denominamos arquetipo, tomando prestado un término metafísico de Platón, pero que la crítica lite-

raria moderna derivó de la teoría psicoanalítica de Jung y de sus símbolos inconscientes universales. Digamos, provisionalmente, que los arquetipos son imágenes cargadas de energía psíquica y que, en la historia de las ficciones, se han organizado en familias y subfamilias. Por eso los arquetipos exhiben una inevitable impregnación mítica que puede convertirlos en objetos de delirio. Desde el romanticismo se produjo una recuperación masiva de mitos de la antigüedad —Mary Shelley invocó a Prometeo en el título de su novela frankensteniana—, pero no puede afirmarse que el mito desaparezca enteramente con la llegada de la novela realista y, por ejemplo, en la literatura naturalista el determinismo de la herencia biológica reemplazará con otro nombre el anterior «fatalismo del destino», por la misma época en que Wedekind evocaba a Pandora al etiquetar la tragedia de su Lulú. Y a finales del siguiente siglo veremos cómo el protagonista fantacientífico de *Robocop* volverá a escenificar en Detroit el mito de la resurrección de Cristo con nuevos rasgos, porque el cine y la televisión, por su vocación de seducción masiva, se han convertido desde su nacimiento en los máximos amplificadores y divulgadores de los grandes esquemas del pensamiento mítico. Aunque en los medios masivos los arquetipos tienden a degradarse, con mucha frecuencia, en estereotipos.

Es cierto que el superego semiótico nos enseñó hace tiempo que los personajes son meros *flatus vocis*, simples «entes tipográficos» contruidos sobre el papel o sombras móviles sobre una pantalla. Por citar la ascética definición de Ducrot y Todorov, los personajes son «un conjunto de atributos que se predicán de un sujeto en el curso de una narración».^[1] Pero aquellos signos gráficos, convertidos en atributos, son el resultado de la construcción mental previa de un autor, que el lector hace también suya en el curso de su lectura, pues el sistema simbólico del texto desemboca en un logomorfismo que otorga vida imaginaria al personaje, al hacer que el lector proyecte un haz de motivaciones

psicológicas coherentes sobre su *constructo* literario. Y eso es lo que interesa verdaderamente a los antropólogos, el personaje como entidad imaginaria, a veces tan sólida y espesa como el mármol y capaz de transmutarse incluso en ocasiones en un verdadero delirio colectivo, pues es lo que suscita las identificaciones y proyecciones de sus lectores.

Umberto Eco, al referirse a los personajes de la película *Casablanca*, se ha referido pertinentemente a «arquetipos intertextuales».^[2] Es difícil, en efecto, escapar a la intertextualidad en la dinámica mitogénica, como ya mostró hace años Northrop Frye en *Anatomía de la crítica*,^[3] trabajo esclarecedor sobre las redes intertextuales del imaginario. Cada familia de arquetipos florece de un tronco común, a veces fecundado o hibridizado por otras familias. Y si cada tribu tiene sus mitos, a veces aparecen curiosamente interconectados o muestran perfiles afines, pese a su separación geográfica. Las protofantasías perduran a lo largo de los siglos bajo diferentes ropajes, que los acomodan a su tiempo, y se entremezclan a veces con otras. El resultado es que los personajes ficcionales producidos por tales fantasías se reelaboran a través de diferentes versiones y en estos procesos de reelaboración mítica pueden aparecer rasgos nuevos que se convierten en estables y permanentes..., hasta su siguiente reconversión. En la cultura de masas abundan las modificaciones sobrevenidas a un personaje ficcional o a su entorno, bien sea en el proceso de transmisión de su leyenda, bien sea en el desarrollo diacrónico de su saga (como ocurre en las dilatadas series de algunos cómics), bien sea en el trasvase a otro soporte distinto (de la novela al cine, por ejemplo).

La capacidad mitopoética del hombre, que tiene su sede dominante en el hemisferio derecho de su cerebro (hemisferio emocional), ha de modular su productividad imaginaria en función de los retos de sus cambiantes circunstancias ambientales y sus diversos contextos culturales y de ahí

deriva su labilidad y su funcionalidad en relación con las características de cada época y cada sociedad. Al fin y al cabo las ficciones son proyecciones delirantes que nacen de la convergencia del imaginario de cada autor con la receptividad selectiva de la sociedad en que vive y sus personajes no son más que fantasmas que propone a su entorno, de manera que, si poseen una funcionalidad gratificadora en relación con las expectativas latentes en su tejido social, prosperan y se consolidan. En caso contrario mueren. Las ficciones no se imponen al público, sino que se proponen, y su destino es la fecundación o la esterilidad. Ni siquiera los mitos patógenos de la ideología del Tercer Reich se impusieron a la sociedad alemana, sino que se propusieron, y ya se vio su resultado. Y lo mismo ocurre con estas sombras incorpóreas que son los protagonistas de nuestras ficciones y de los que aquí ofrezco una galería de selectos retratos de familia.

II. LA SOMBRA Y EL REFLEJO

Peter Schlemihl (1814), Balduin (1913), Dorian Gray (1890)

LA AÑORADA SOMBRA DE PETER SCHLEMIHL

El hombre comprendió muy tempranamente que su identidad era vulnerable, pues dejaba jirones de ella por donde pasaba, en forma de huellas, sombras y reflejos. Sus límites corporales se desbordaban de un modo que no podía controlar, con extrañas derivaciones aparentes, y pronto supo que aquellas prolongaciones dispersas de su yo podían ser manipuladas en su contra con prácticas mágicas. La semiótica moderna planteó esta cuestión de modo distinto y reconoció que los seres y objetos se manifiestan, por contigüidad física, de modo indicial (en terminología de Peirce), dejando como indicios su huella, su sombra y su reflejo. La sombra y el reflejo, que son dos indicios luminosos, requieren la copresencia del referente para ser percibidos, mientras que la huella tiene el estatuto de signo temporal o duradero: es una huella del pasado. Y mientras este indicio interesó lógicamente a la literatura policial (Sherlock Holmes, el padre Brown), la literatura y el arte fantásticos se interesaron en cambio por la sombra que posee una vida independiente del sujeto, o por el reflejo que adquiere vida autónoma.

Es pertinente recordar estas cuestiones a la hora de enfrentarse con el singular protagonista de la novela *La mara-*

villosa historia de Peter Schlemihl (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814), de Adalbert von Chamisso, que se disfraza como un cuaderno que el autor ha recibido de un anciano visitante —quien no es otro que Peter Schlemihl— y que contiene su relato autobiográfico en primera persona. Relata, en suma, las desventuras padecidas por su protagonista por haber vendido su sombra al diablo, a cambio de una bolsa de la que salen monedas sin cesar. Aunque, un año después del pacto diabólico, se niega a recuperar su sombra a cambio de entregar su alma, como le propone el maligno. Arroja la bolsa de monedas a un precipicio y se compra unas botas de siete leguas, que le llevan por todo el mundo, estudiando la naturaleza y escribiendo tratados de geografía, botánica y zoología.

La curiosa novela de Chamisso pertenece al ciclo fantástico del doble o del *Doppelgänger*, término germano que acuñó en 1796 Jean-Paul Richter. El mito del doble es coherente con el dualismo que domina el pensamiento humano: cuerpo/alma, bien/mal, vida/muerte, día/noche, etc., y no es raro que haya florecido en una cultura religiosa que postula que el hombre fue creado «a imagen y semejanza de Dios». El impostor o el imitador fueron figuras clásicas en las comedias de equívocos desde el Renacimiento, pero desde el siglo XIX dio un viraje fantástico por obra de Poe, Hoffmann, Chamisso, Maupassant, Dostoievski y otros autores, en un siglo que vio desarrollarse las técnicas de multiplicación clónica de objetos gracias a la Revolución Industrial y que conoció un hito científico en 1839 con la reproducción fotográfica de la propia imagen. El doble, como forma mágica de desposesión del yo, revela de modo inquietante que en lo homogéneo se oculta lo heterogéneo, y acabaría por aterrizar en el campo de la psiquiatría en forma del *divided self*.

Paul Coates ha observado^[1] que el tema del doble fue frecuentado especialmente por autores con problemas de

identidad nacional o lingüística, como Joseph Conrad, James Hogg, R. L. Stevenson, Henry James y Oscar Wilde. Aunque no cita a Chamisso, su biografía constituye un ejemplo clamoroso de tal desarraigo, como se ha señalado repetidamente. Niño francés fugado a Berlín con su familia a causa de la Revolución, donde cambió de nombre y adoptó la lengua alemana, de vida harto viajera, estudió la metagénesis de los moluscos y las lenguas australasiáticas, como el hawaiano, y su curiosidad botánica le llevó a dar la vuelta al mundo (1815-1818), recién escrita su novela. Chamisso lamentaba su desarraigo diciendo «soy francés en Alemania y alemán en Francia, católico entre los protestantes y protestante entre los católicos». De modo que, según la interpretación tradicional, la falta de sombra de Peter sería una alegoría de la falta de patria de su cosmopolita autor. Las referencias autobiográficas no acaban aquí y el infortunio amoroso de Chamisso tuvo su eco en la frustración sentimental de Peter Schlemihl, pues las mujeres le huyen por su falta de sombra, y puso el nombre de su criado Bendel a un sirviente del protagonista. Finalmente, Otto Rank recordó, en su libro clásico sobre el doble,^[2] que Schlemihl significa en hebreo (en realidad, Schlemiel) «amado de Dios», en el sentido coloquial en el que se califica compasivamente a quien padece desventuras en su vida terrena. Chamisso lo sabía y germanizó consecuentemente el nombre de su protagonista, equivalente al alemán Gottlieb.

En la fabulación de Chamisso, la sombra —que el diablo, tras comprarla, enrolla como si fuese una alfombra— resulta dissociable del cuerpo como si se tratara de una prenda de abrigo. Y así asistimos al trueque de un bien inmaterial (la sombra, carente de valor económico) por la bolsa de oro, de gran valor material. Pero tras el pacto Peter descubre penosamente que su sombra posee un valor como signo existencial, identitario y social inestimable e irremplazable, que vale más que todo el oro que pueda salir de una bolsa inagotable. De modo que, al comprarla

el diablo, la sombra se convierte en objeto de comercio, en mercancía impersonal, pero de nulo valor de uso para su comprador, aunque dotada de un considerable valor de cambio. En efecto, tras un año de tortura para Peter, se la ofrecerá a cambio de su alma. Es decir, establece una equivalencia entre la sombra (en vida) y el alma (tras la vida). *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* constituye un relato moral, en el que un prodigio se convierte en un maleficio, por obra de un demonio nada espectacular, sino vestido de gris, anodino y muy educado, que sugiere que estamos rodeados de demonios a los que no reconocemos. Es un relato, también, inscrito en el ciclo del aprendiz de brujo, que hunde sus raíces en las audacias legendarias de la alquimia (como la leyenda de Fausto, que inspiró también a Chamisso una versión inmadura en 1803), audacias que intentan transgredir o superar las leyes de la naturaleza. Pero esta audacia, que será también la de Victor Frankenstein, acaba recibiendo un castigo. Por cierto, cuando el diablo minimiza el alma como «esa fuerza galvánica»^[3] revela su sintonía con el psicólogo y naturalista G. H. Schubert, discípulo de Schelling seducido por el mesmerismo, quien describió el alma como la «potencia magnética del cuerpo», y está anticipando también el experimento biológico de Frankenstein, quien dio vida a su humanoide mediante una descarga eléctrica, como veremos más adelante. En este relato moral, Peter pierde su sombra y su dinero, pero consigue salvar su alma.

Al perder su sombra, Peter pierde su respetabilidad social y se convierte en un monstruo. Entonces piensa que «la sombra es valorada por encima del oro»^[4] y envidia a los gordos «que proyectaban anchas sombras».^[5] Tiene que inventar explicaciones embarazosas para su carencia. Una vez relata que la sombra quedó congelada en el hielo del frío invierno ruso, pegada al suelo.^[6] En otra ocasión alega que un torpe pisotón la agujereó y tuvo que llevarla a reparar.^[7]

Y en otra que padeció una grave enfermedad que le hizo perder el pelo, las uñas y la sombra.^[8] Se ve obligado a excusarse ante el padre de su amada Mina, diciendo: «Después de todo, una sombra no es más que una sombra y bien se puede prescindir de ella.»^[9] Y Rascal, un criado infiel de Peter, se despide alegando «no estar dispuesto a servir a un hombre que carece de sombra».^[10]

La carencia de sombra obliga a Peter a hacer vida social sólo de noche, como los vampiros. Éste es el comportamiento característico de los pacientes de heliofobia, un temor obsesivo a los rayos solares, interpretado por algunos psicoanalistas como reflejo filogenético de la adoración primitiva y/o miedo al sol, unido a sentimientos de culpa que se acompañan de una necesidad inconsciente de castigo. En la novela de Chamisso se presenta en cambio una fobia motivada y autoprotectora, y no irracional, pues la culpa deriva de haber transgredido las leyes de la naturaleza por codicia económica. Y esta heliofobia le conduce a la fobia social, en evitación de situaciones en las que Peter pueda ser observado, criticado o amenazado por otras personas, lo que le arrastra a su vez a la claustrofilia y la misantropía.

Para los psicoanalistas la sombra constituye un símbolo polivalente y Otto Rank hizo notar en su día sus múltiples interpretaciones,^[11] pues puede representar el alma —como ocurre en muchas culturas primitivas—, o indicar su carencia una falta de estatus social, o de salud, o de creencias religiosas, o ser signo de impotencia sexual (en efecto, la falta de sombra impide a Peter consumir felizmente sus relaciones amorosas), etc. En su instancia más elemental, la sombra es un certificado de corporeidad, es decir, de existencia verdadera. Y su carencia constituye un defecto fisiológico más grave, por su radical excepcionalidad, que la carencia de extremidades, pues es una carencia que afecta a la identidad existencial del sujeto. La historia de la pintura resulta ilustrativa al respecto, pues la representación de las

sombras ha estado sujeta a códigos culturales mudables. En la pintura china no solían pintarse sombras,^[12] pero esta ausencia no significaba que un sujeto sin sombra no hubiera llamado la atención en la sociedad china. En la historia de la pintura occidental se constata sin dificultad que la introducción de sombras en las figuras pintadas convirtió a los personajes representados en más vivos y reales. Les dotó, por decirlo poéticamente, de un soplo vital del que antes carecían.

La antropología, al igual que el psicoanálisis, han inventariado los múltiples significados simbólicos de la sombra: en la antigüedad se veía en las sombras las almas de los difuntos que podían interferir en los vivos, requiriendo por ello ritos funerarios para conjurarlas; en el reino de Benin se creía que en el juicio a los muertos la sombra de cada individuo atestiguaría contra él, mientras en otras culturas africanas constituía la segunda naturaleza de los seres y de las cosas; en algunas culturas amerindias la misma palabra designa sombra y alma y para los indios del norte canadiense la unión del alma y de una sombra podía producir una nueva vida o una resurrección; mientras para Jung significaba el lado oscuro de la personalidad y, en general, la parte primitiva del individuo.

El carácter inquietante e insidioso de la sombra estuvo muy bien plasmado en el cuento de Andersen *La sombra* (*Skyggen*), posterior al libro de Chamisso. Relata cómo un sabio, visitando un país tropical, hace que su sombra cobre vida autónoma y figonee el interior de la casa que tiene enfrente de la suya. Pero la sombra no regresa y, cuando el sabio ha vuelto a su país, se presenta en su casa. La decadencia progresiva del sabio hace que tenga que convertirse por fin en sombra al servicio de su anterior sombra, quien se casa con una princesa y le hace ejecutar. Se trata de un caso humillante de sumisión de un hombre a su propia sombra, convertida en su tirana.

El final del libro de Chamisso tiene algo de enigmático y desazonador. Celebra aparentemente el nomadismo compulsivo de Peter, con sus botas de siete leguas, convertido en ciudadano de un mundo sin fronteras y estudioso de la naturaleza, como el propio Chamisso, quien al año siguiente se embarcó en la Expedición Romanzov para dar la vuelta al mundo. Pero este final celebrativo no puede ocultar que Peter Schlemihl intenta huir de sí mismo y de su infortunio de hombre sin sombra. Es cierto que el siglo XIX fue un siglo de viajes y de aventuras, con muchas connotaciones positivas, pero nuestro protagonista aparece como un nómada eterno, emparentado al mito del desarraigado judío errante. En esta etapa padece un episodio extraordinariamente significativo. Tras un accidente es internado en un asilo-hospital e identificado como un judío, a causa de su barba.^[13] Uno no puede dejar de pensar en Ahaseverus, el judío errante cuyo mito nace en las Cruzadas, condenado por el deicidio del pueblo judío, que él presencié mofándose de Cristo. La condena al nomadismo perpetuo es la manifestación de su culpa, con la negación del reposo (que le condena a una penosa inmortalidad), pero sin destino (un poco como una versión cristiana de la frustración de Sísifo) y bajo el pesado fardo de su soledad (como la soledad del vampiro). De manera que el celebrativo final feliz, con Peter viajando incansablemente y en comunión con la naturaleza, no consigue disimular el desasosiego y la frustración íntima del autor que plasmó esta singular peripecia en el papel.

EL ESTUDIANTE IRREFLEXIVO

Otto Rank inició el estudio del tema del doble a raíz de la impresión que le produjo la película alemana *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, 1913) en su estreno, que tuvo un acompañamiento musical del compositor Franz Weiss, discípulo de Liszt. Su guión fue obra de Hanns Heinz

Ewers, un especialista en temas fantásticos y terroríficos vinculado a los rosacruces alemanes y a los escritores británicos presuntos miembros de la sociedad secreta Hermetic Order of the Golden Dawn, fundada en 1888 (como R. L. Stevenson, Bram Stoker, Rider Haggard y Conan Doyle, que reaparecerán en este libro) y que acabaría sus días glorificando con su pluma al nazismo. Fue su director el danés Stellan Rye, un ex militar homosexual, escritor y hombre de teatro, de carrera breve (murió en noviembre de 1914 a causa de heridas de guerra), que había publicado ya en 1905 un relato sobre el *Doppelgänger* titulado *Teatrum mundi*. Y su protagonista fue el actor teatral Paul Wegener, formado con Max Reinhardt, hombre corpulento y de aspecto mongoloide, que le imprimía una personalidad especial, muy adecuada para el papel inquietante del estudiante Balduin, su primera actuación en la pantalla. De hecho, el proyecto de *El estudiante de Praga* fue iniciativa suya, sugerido al ver una serie de fotografías cómicas de un hombre jugando a cartas consigo mismo, una situación que también incorporaría a su film. *El estudiante de Praga* cosechó un gran éxito de taquilla y de crítica en Alemania y fue, en realidad, la primera gran producción del preexpresionismo. Al verla, Otto Rank señaló que, puesto que el cine puede imitar tan bien a los sueños, puede expresar fenómenos psicológicos mejor que las palabras.^[14] En este aspecto, *El estudiante de Praga*, cuya acción transcurría en 1820, resultaba especialmente pertinente para su reflexión, pues hacía un amplio uso de exteriores naturales y monumentos reales (el castillo Belvedere de Praga, el palacio Fürstenberg, monumentos en Lobkowitz, etc.), cuyo realismo contrastaba con la sustancia mágica e irrealista del relato, otorgándole a su vez autenticidad, como ocurre en los sueños. Vale la pena señalar que Rye no fue autorizado a rodar en el cementerio judío —en el que transcurren dos escenas—, por lo que lo reconstruyó en un exterior.