

FUNCIONES DEL NOMBRE EN LA CONFIGURACIÓN DEL PERSONAJE:
UN ESTUDIO COMPARATIVO EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA DE
EXPRESIÓN ESPAÑOLA E INGLESA (II)

As indicated in the first part of this essay appearing in *Exemplaria* 1 (1997), the names of characters have often been carefully selected by writers of fiction, since they consider names an essential element in delimiting personality, either by revealing it or by concealing it. Various critical views of the significance of proper names were then presented. While the first two functions of character names were addressed, three remaining roles of names in contemporary literature are analysed in the essay below: the presence of the *Doppelgänger* phenomenon; the fusion of real persons and fictional characters; and intertextuality.

En la primera parte de este artículo (*Exemplaria* 1, 1997: 136-156) ofrecimos una breve introducción proporcionando opiniones de ciertos críticos sobre la importancia que tiene el nombre propio a la hora de configurar el personaje de ficción y cómo cuidan este detalle la mayoría de los grandes escritores. No es cuestión, pues, de repetir aquí aquellas ideas. Baste recordar un manojo de obras fundamentales de la literatura occidental cuyo título es simplemente un nombre propio para comprobar la importancia de este concepto en la obra de ficción. Así, tenemos títulos tales como *Fortunata y Jacinta*, o *Nazarín*, de Galdós, *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello* o *Julius Caesar*, de Shakespeare, *Pamela*, de Richardson, *Emma*, de Jane Austen, *Oliver Twist* o *Little Dorrit*, de Dickens, *Sister Carrie*, de Theodor Dreiser, *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf, *Beloved*, de Toni Morrison, etc. por citar una mínima muestra sin salirnos del ámbito cultural de las dos literaturas de las que nos

ocupamos en este trabajo. En otros títulos clásicos de la literatura española cuyo título no es sólo un nombre, éste ha llegado a ocupar tal dimensión que olvidamos el resto del título. De este tipo tenemos tres obras puntales de la literatura española a los que respectivamente citamos como: *El Lazarillo*, *La Celestina* y *El Quijote* olvidando el resto de las palabras que constituyen el título en cuestión.

Como quiera que, en la primera parte, estudiamos las dos primeras funciones, es decir, A) el nombre como elemento identificador del personaje y sus características y B) el nombre como recurso para despojar de individuación al personaje, pasaremos directamente al resto de las funciones reservadas para este trabajo que ha de entenderse como unitario y que sólo se presenta fraccionado por los condicionamientos de espacio en este tipo de publicaciones. Pero, antes de entrar de lleno en el análisis objetivo de estas líneas, debemos repetir que éstas son sólo algunas de las funciones que puede desempeñar el nombre propio, pero a nadie se le escapa que existen otras que requerirían un estudio más extenso, tanto en sí mismas, como en el ámbito de los textos por lo que estas páginas deben entenderse como una mera aproximación.

C) COMO ENIGMA PARA EL DESDOBLAMIENTO DEL PERSONAJE

Ocultar la identidad de un personaje, especialmente si es el protagonista, es uno de los recursos literarios que provoca mayor sorpresa; no sólo mantiene en suspense la atención del público a lo largo de toda la obra, sino que ofrece, con la anagnórisis final, un desenlace de gran efecto.

La crítica que el protagonista de *El misterio de la cripta embrujada*, de Eduardo Mendoza hace respecto a la abundancia del apellido Negrer en la guía telefónica pierde toda validez cuando el lector descubre que él utiliza en sus pesquisas la táctica que acaba de rechazar, desdoblándose en varias “personalidades” para ocultar su identidad. La repetición de un mismo apellido, Sugrañés (el mismo que, además, pertenece al director del sanatorio en el que se encontraba ingresado nuestro protagonista.), junto con el cambio de nombre serán los recursos que el protagonista usará para crearse diversas identidades y ocultar, al mismo tiempo, la propia. De esta manera se atribuye, de forma alternada, los siguientes nombres y personalidades: será don Ceferino Sugrañés, concejal del ayuntamiento, cuando habla con los policías que tratan de detenerle en casa de su hermana; se presenta como don Arborio Sugrañés, “profesor de lo verde en la universidad de

Francia” (61) cuando pretende entrevistar al actual jardinero del colegio de monjas y como Fervoroso Sugrañés, “para servir a Dios y a usted” (69), al hablar con el jardinero retirado, un hombre muy piadoso; Toribio Sugrañés es el nombre que adopta al hablar con unas criadas; su última identidad, Rodrigo Sugrañés, director de programación, aparecerá en la conversación telefónica que mantiene con la madre de Mercedes. Nótese la distorsión irónica que experimentan los nombres con el único fin de adaptarse a la situación del interlocutor; es el mismo recurso estilístico que puede encontrarse en múltiples de los ejemplos recogidos en este trabajo.

Ángeles Encinar (37) afirma que la identidad múltiple del yo es una nueva prueba que apoya la idea de la desintegración del personaje novelesco; “el ser humano”, nos dice, “adopta o refleja imágenes de sí mismo que pueden resultar muy diferentes”; de manera similar, el personaje de ficción puede aparecer fragmentado y de ahí que “resulte difícil reconocer si hay una parte profundamente sincera y auténtica detrás de esos roles” (38). La multiplicidad de identidades que asume el protagonista de *La cripta* responde, en cierta medida, a esta pauta; para el autor de la obra, la parodia se logra mediante la desintegración de su personaje. Frente a las novelas de detective en las que la figura de éste es el eje central de la trama, esta obra nos presenta un personaje sin identidad que se enmascara tras una serie de personalidades falsas y que le resta importancia al desconocimiento, por parte del lector, de su propio nombre.

Aunque se trate de piezas teatrales seguimos dentro del campo de la ficción en los ejemplos de Salinas que veremos a continuación. Como es sabido, este escritor manifiesta un evidente interés por los nombres (y los pronombres, no lo olvidemos). Pues bien, para esta sección, nos proporciona también algún ejemplo representativo. En *La bella durmiente*, el ambiente que se respira en el hotel “Pico Incógnito” es el de una realidad ficticia: nada de lo que concierne a los personajes es real ahí; ni siquiera los nombres: todos han debido elegir un nombre diferente —“el Director es el único que los conoce [los nombres reales]” (145)— y la trama se desarrolla en torno al misterio y al juego de la doble realidad: la que alberga la vida cotidiana de los personajes (la mayoría de ellos pertenecientes al mundo de las altas finanzas) y la que han elegido para huir durante un corto período de tiempo de aquella atmósfera asfixiante para ellos. En el hotel en cuestión se sienten, según palabras de Álvaro, “Escapados de nuestros nombres”, a lo que Soledad responde de un modo que no deja lugar a dudas

respecto al valor del nombre: “¿De nuestros nombres nada más? Yo me siento liberada de mucho más desde que estoy aquí.” (68).

Por eso, en torno a la nueva identidad de los personajes, Salinas se recrea en una especie de retruécano valiéndose, ¡cómo no!, de los nombres. Soledad trata de buscar el sosiego que le falta allí abajo y acertadamente ha elegido ese nombre. En un momento de su conversación con Álvaro, y consciente de que ése tampoco es el nombre real del joven, le dice que el nombre que se disuelve en las volutas salidas del cigarrillo debe de ser “humo”, a lo que éste contesta: “Y el nombre sería bonito, por lo demás. ¡Humo! Aunque no se puede comparar con ése de usted que no es de usted, pero que se me figura que es más de usted que el de usted.” (79).

Una nueva muestra relativa al enigma del nombre de los personajes se hace patente en “La autopista del sur”, de Cortázar. Los personajes se ven atrapados en un atasco de tintes apocalípticos durante días y días (incluso se intuye que las estaciones del año transcurren mientras están en la misma situación, a juzgar por las referencias climatológicas que aparecen). En ningún momento se revela el nombre de los distintos personajes y se les reconoce por el coche que conducen o en el que viajan excepto al “ingeniero”. En un principio, se alude a ellos como poseedores de una marca de coche; es decir, las marcas son meramente el epíteto identificador de los personajes, como se puede apreciar en esta extensa cita cuya longitud se justifica por la importancia de la misma:

Al ingeniero le molestaba la idea de erigirse en organizador, y prefirió llamar a los hombres del Taunus para conferenciar con ellos y con el matrimonio del Ariane. Un rato después consultaron sucesivamente a todos los del grupo. El joven soldado del Volkswagen estuvo inmediatamente de acuerdo, y el matrimonio del 203 ofreció las pocas provisiones que les quedaban (la muchacha del Dauphine había conseguido un vaso de granadina con agua para la niña, que reía y jugaba). Uno de los hombres del Taunus, que había ido a consultar a los muchachos del Simca, obtuvo un asentimiento burlón; el hombre pálido del Caravelle se encogió de hombros y dijo que le daba lo mismo, que hicieran lo que les pareciese mejor. Los ancianos del ID y la señora del Beaulieu se mostraron visiblemente contentos, como si se sintieran más protegidos. Los pilotos del Floride y del DKW no hicieron observaciones, y el americano del De Soto los miró asombrado y dijo algo sobre la voluntad de Dios (18).

Ahora bien, a medida que el tiempo transcurre, el vehículo, que había tenido sólo una función adjetiva en la denominación, pasa a ser

sustantivo: “el jefe, al que los muchachos del Simca llamaban Taunus a secas para divertirse” (19), y otros personajes adoptan los nombres de “Floride” (25), “Ford Mercury” (27), “Porsche” (29) o “Dauphine” (32). Hasta tal punto es así, que nos encontramos incluso con un personaje cuyo nombre pasa a ser “404” (32).

Un caso semejante, aunque los motivos del cambio de nombre sean bien diferentes, se encuentra en “Reunión”, también de Cortázar. Los personajes aquí ocultan sus verdaderos nombres por el hecho de pertenecer a un grupo de guerrilleros que han de permanecer en la clandestinidad: “porque Luis (que no se llamaba Luis, pero habíamos jurado no acordarnos de nuestros nombres hasta que llegara el día)...” (55). Sólo podrán recuperarlos cuando llegue el anhelado día del triunfo de su facción o después de muertos: “y creo fue de Roque (a él le puedo dar su nombre, a su pobre esqueleto entre las lianas y los sapos)...” (56). Ésta es la razón por la que “Nadie mencionaba a Luis, el temor de que lo hubieran matado era el único enemigo real” (58).

Otra muestra de este recurso se encuentra en *El director*, de Pedro Salinas, estudiado en otra ocasión y en el que la ausencia de nombre propio es más que expresiva. En esta obra hallamos a un personaje que vive en una doble dimensión (Pérez Romero, 1994 y 1995) cuyo cronotopo está claramente delimitado; uno de los elementos de la dicotomía, el tiempo, se disocia en dos realidades: la que entendemos desde nuestra lógica de mortales, un tiempo que medimos con relojes y calendarios y la que corresponde a la atemporalidad. En esta pieza percibimos, de este lado de la realidad, a un psiquiatra dispuesto a organizar (no sin claros tintes de manipulación) la vida de otros personajes en situación conflictiva. Una situación similar se encuentra en *The Cocktail Party*, de T. S. Eliot, aunque la trama no tiene tanta relevancia desde la perspectiva del nombre como elemento articulador sino más bien en lo referente a la figura del “*Doppelgänger*” al que Bargalló dedica un apartado en su artículo (15-24). Este crítico efectúa un recorrido sobre casos de aparición del *Doppelgänger* en la literatura; en él incluye, como no podía ser menos, el de William Wilson, de Poe, entre otros, y lleva a cabo un breve análisis de dicho relato. Su estudio viene a confirmar nuestra teoría del desdoblamiento en el personaje central de la pieza eliotiana citada. En el primer acto, éste aparece como *Unidentified Guest*. Curiosamente, en una reunión a la que asiste un grupo muy restringido de personas, todas ellas amigas, nadie parece conocer a este misterioso personaje si bien él conoce con todo detalle incluso los más secretos pensamientos de los demás. Más tarde, se nos revela su nombre, Sir Henry Hartcourt-Reilly, un psiquiatra-confesor-

deus ex machina. El nombre no tiene connotación alguna, pero el desdoblamiento se logra trasladando al personaje desde la falta de individuación a la posición relevante tanto para el resto de los personajes (de los que, en buena medida decidirá el porvenir) como para la hipotética realidad social que representan, tal como se infiere del título que precede al nombre.

Por el contrario, *El director* tiene, como rasgo esencial para este trabajo, la ausencia de nombre alguno que configure a los dos personajes más llamativos de la obra: el Director, psiquiatra que recomienda un hotel de reposo a sus pacientes, y el Gerente, responsable de dicho hotel-sanatorio. Pero uno y otro configuran una especie de moneda con dos caras, representativas respectivamente del bien y del mal. La ausencia de nombres propios no le impide al dramaturgo desdoblar al personaje axial como verificamos al final cuando tras recibir el Gerente un disparo en el pecho, ejecutado por la Mecnógrafa (también sin nombre propio), quien aparece moribundo en escena con el pecho atravesado por una bala es el Director.

Citaremos de pasada, y sólo para dejar abiertas otras perspectivas más amplias a este estudio, que José Hernández, en su *Martín Fierro*, ofrece también una especie de *Doppelgänger* cuyos nombres, "Fierro", y su doble, "Cruz", apuntan a caracteres representantes de los conceptos del bien y del mal respectivamente.

Aunque en un ámbito de la realidad diferente, también en Auster se da un claro ejemplo de desdoblamiento a partir del nombre propio. Así, William Wilson es el seudónimo bajo el que escribe el narrador Daniel Quinn, en *The City of Glass*. Como es sabido, ese nombre no puede por menos que traer a nuestra mente la historia corta de título homónimo que escribió E. A. Poe, en la que trata la misma idea: el desdoblamiento del "ego" y el "alter ego" de su personaje (así lo reconoce Julio Cortázar cuando escribe: "Hay en mí una especie de obsesión del doble. ¿Viene de la lectura de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Stevenson, de 'William Wilson', de Edgar Allan Poe o de toda la literatura alemana que está habitada por el tema del doble?").

No vamos a detenernos en los personajes de Stevenson por haberse convertido en paradigmas del fenómeno del *Doppelgänger* hasta el punto de que se acude a ellos siempre que se habla de personas que parecen actuar de forma esquizofrénica sea desde el punto de vista patológico o simplemente simulado. El haberse convertido en lugar común nos exime de proporcionar detalles.

Por el contrario, el relato de Poe, mucho menos conocido, requiere una pequeña pausa. William Wilson, desde su llegada al colegio,

encuentra al que sería su sombra hasta el final de su vida. He aquí las últimas palabras del personaje/narrador: "It was Wilson; but he spoke no longer in a whisper, and I could have fancied that I myself was speaking while he said: '*You have conquered and I yield. Yet, henceforward art thou also dead (...) In me didst thou exist —and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself.*'" (70). Daniel Hoffman (209) comenta lo siguiente: "The name William Wilson, as the narrator tells us, is a *nom pro tem.*" Asimismo, alude a la cuidadosa elección de que hace gala Poe con este nombre disfraz: "The chosen disguise reveals that its bearer is, in his own view, self-begotten: he is William Wilson. William son of his own *Will.*" Y añade: "He has, that is, willed himself into being —willed the self we meet..." En efecto, la configuración de este nombre permitiría situarlo en el apartado A) de la primera parte de este artículo (Pérez Romero y Bueno: 141 y ss.) puesto que el sufijo "-son", en los nombres propios, cobra el significado pleno del sustantivo "son" del que procede. Al mismo tiempo se crea un juego de palabras muy próximo al que plantea Shakespeare en el soneto 135 en torno a la palabra "will/Will". El conundrum viene propiciado por la plurigüedad de dicha voz, aunque los significados que en este momento nos interesan son el correspondiente a "voluntad" y el diminutivo de William. Recordemos, sin embargo, que el campo semántico que alcanza por parte de Shakespeare en el citado soneto es mucho más amplio.

Volviendo a la pieza saliniana, las palabras que el Director dice a la Mecnógrafa ("¡Cuando él se muera! (...) Figúrate si yo te dijera que cuando él se muera me moriré yo también...", 355) confirman la semejanza entre *El director*, de Salinas, buen conocedor de Poe, y la historia de éste.

En cuanto a Auster, no es la única novela de este escritor norteamericano en la que el nombre cobra una importancia considerable pero, de haber incluido otras, habiéramos desbordado la dimensión de este trabajo. Existe, sin embargo, una evidente diferencia en la utilización del doble por parte de Auster: "William Wilson, after all, was an invention, and even though he had been born within himself, he now led an independent life. Quinn treated him with deference, at times even with admiration, but he never went so far as to believe that he and William Wilson were the same man." Está claro que quiere distanciarse del planteamiento de Poe, al que se ciñe más la idea de Salinas. Auster/Quinn "did not emerge from behind the mask of his pseudonym." (5).

No obstante, el desdoblamiento es indiscutible hasta tal punto que constituyen una triada entre Quinn, William Wilson y Max Work (un apellido que tiene el valor inherente del nombre común del que procede y que, por lo tanto, cobra todo su significado al ser precisamente el que ejecuta buena parte de la acción: resolver “an elaborate series of crimes” y sufrir “a number of beatings and narrow escapes”, (6). La terna se describe por parte de Auster en estos términos: “Over the years, Work had become very close to Quinn. Whereas William Wilson remained an abstract figure for him, Work had increasingly come to life. In the triad of the selves that Quinn had become, Wilson served as a kind of ventriloquist, Quinn himself was the dummy, and Work was the animated voice that gave purpose to the enterprise.” (6). Si Work es el investigador “interchangeable” con el escritor, el ojo a través del cual se percibe toda la acción, la expresión “Private eye” le permite montar un conundrum que parece servirle de soporte vital para la triada de personajes: “Private eye. The term held a triple meaning for Quinn. Not only was it the letter ‘i,’ standing for ‘investigator,’ it was ‘I’ in the upper case, the tiny life-bud buried in the body of the breathing self. At the same time, it was also the physical eye of the writer.” (8-9).

Pero podríamos aducir que no es tan diminuto el valor del pronombre “I” según la opinión de Barthes, quien, en la sección “Character and Figure” establece que el nombre propio “acts as a magnetic field for the semes” (67) y, en lo referente al pronombre, comenta: “In the story (and in many conversations) *I* is no longer a pronoun, but a name, the best of names: to say *I* is inevitably to attribute significations to oneself; further it gives one a biographical duration...” (68).

Pese al intento de Auster por distanciarse del final de Poe, vemos que no le es fácil conseguirlo. Su estratagema le conduce a la degradación paulatina del personaje/narrador: “He had, of course, long ago stopped thinking of himself as real. If he lived in the world at all, it was only at one remove, through the imagery person of Max Work (...) If Quinn had allowed himself to vanish, to withdraw into the confines of a strange and hermetic life, Work continued to live in the world of others, and the more Quinn seemed to vanish, the more persistent Work’s presence in that world become.” (10). Al final de la obra, incluso somos testigos de que “Max Work was dead” y de que “The two William Wilsons cancelled each other out, and that was all.” (153). Asimismo, intuimos que entre Quinn y Work se produce un fenómeno osmótico semejante al que tiene lugar entre los dos actantes esenciales

de *The Portrait of Dorian Grey*, de Oscar Wilde: el cuadro en que está plasmado el personaje (en el que se va reflejando el grado de degradación del mismo) y el propio personaje.

Aun así, cuando Quinn se entrevista con Mr. Peter Stillman (el padre de Peter), que ha reclamado sus servicios también para que le proteja de otro misterioso Mr. Peter Stillman igual que Peter hijo los había requerido para que le protegiera de su padre, el detective se presenta como Quinn. Y, como en el caso de Julia (*El parecido*, de Salinas), para quien Sofía significaba algo grande, oímos exclamar a Mr. Stillman: "Very interesting. Quinn. A most resonant word. Rhymes with twin, does it not?" (89). La mención de "twin" inevitablemente nos remite a la idea de doble que hemos venido comentando en esta sección.

D) RECURSO PARA LA FUSIÓN DE PERSONAJES DE FICCIÓN CON PERSONAS REALES

Este apartado recoge algunos ejemplos en los que se perciben muestras de fusión de los personajes con seres pertenecientes a la realidad. Así, en *La cripta*, se cita como personaje "al malogrado príncipe Cantacuceno" (48). Se trata, como se sabe, de una figura de la aviación acrobática europea muy popular en las primeras décadas del siglo y que falleció precisamente en una de sus exhibiciones.

He aquí otra representativa: se encuentra en *City of Glass*, en la que el propio Paul Auster se convierte en personaje. Quinn, el narrador intradieético de la novela, coincide en cierta medida con múltiples detalles biográficos del propio escritor (así se nos dice: "We also know that he wrote books. To be precise, we know that he wrote mystery novels." (3). Y más adelante: "As a young man he had published several books of poetry, had written plays, critical essays, and had worked on a number of long translations" (4), detalles todos ellos que coinciden con el Paul Auster histórico). Cierta noche se produce una misteriosa llamada telefónica en la que se pregunta: "Is this Paul Auster?" e insiste: "I would like to speak to Mr. Paul Auster." (7). La llamada se repite hasta que, a la tercera vez, Quinn decide entrar en el juego: "Speaking (...) This is Paul Auster speaking." (12). Su condición de escritor de novelas de detectives y el misterio que parece deducirse de las palabras de su extraño interlocutor le animan a adoptar un nuevo nombre para seguir el juego.

La trama de los nombres se complica hasta tal extremo que no sorprende oír a Peter Stillman, cuyo desequilibrio mental es patente a lo largo de toda la novela, afirmar: "My name is Paul Auster. That is not

my real name" (49); y, con su peculiar concepción del *Génesis* y de *The Paradise Lost*, diserta sobre el valor significativo de los nombres:

Adam's one task in the Garden had been to invent language, to give each creature and thing its name (...) A thing and its name were interchangeable. After the fall, this was no longer true. Names became detached from things; words devolved into a collection of arbitrary signs; language had been severed from God". Y concluye: "[T]he Tower of Babel stands as the last image before the true beginning of the world (53).

La fusión entre realidad y ficción llega pues a extremos sorprendentes: no sólo Quinn se hace pasar por Paul Auster, sino que también lo hace Peter Stillman. De todos modos, Daniel Quinn llega más allá pues, en un momento dado, decide no suplantar por más tiempo a otra persona y hace las gestiones necesarias para localizar al Paul Auster real (dentro de la ficción, no lo olvidemos) con la intención incluso de entregarle el dinero que ha cobrado como detective oculto tras su nombre. Y localiza a "one Paul Auster in Manhattan, living on riverside Drive — not far from Quinn's own house." (110). Pero no es un detective, sino un escritor (113):

He was a tall dark fellow in his mid thirties [detalles que se corresponden con el Paul Auster, escritor real], with rumpled clothes and a two-day beard. In his right hand, fixed between his thumb and first two fingers, he held an uncapped fountain pen, still poised in a writing position." (111).

Durante la entrevista, Quinn tiene la ocasión de conocer a Daniel, el hijo del escritor, y, una vez más, el nombre se convierte en centro de interés a partir de las presentaciones por parte de Auster: "I see you've already met. 'Daniel,' he said to the boy, 'this is Daniel.' And then to Quinn, with the same ironic smile. 'Daniel, this is Daniel.'" (122). Y ante la sorpresa divertida del niño, que declara que todo el mundo es Daniel, Quinn es explícito en asociar nombre e identidad: "That's right (...) I'm you, and you're me."

He aquí, ya de pasada, algunos otros nombres que aparecen en el ámbito de la ficción pero que son fácilmente identificables con personas pertenecientes a la "real realidad" (según expresión de Salinas). En *Luces de bohemia*, Valle-Inclán no duda en introducir a Rubén Darío como un personaje más de esa realidad esperpéntica que pretende plasmar. Así, en la escena novena oímos a Max Estrella, exclamar tras haberse percatado de la presencia del poeta: "¡Es un gran poeta!" (84). Inmediatamente detrás, en acotación escénica, leemos: "*Por entre sillas y mármoles llegan al rincón donde está sentado y*

silencioso RUBÉN DARÍO. *Ante aquella aparición, el poeta siente la amargura de la vida, y con gesto egoísta de niño enfadado, cierra los ojos, y bebe un sorbo de su copa de ajeno. Finalmente su máscara de ídolo se anima con una sonrisa cargada de humedad.*” No es difícil reconocer al Darío histórico en algunos de los detalles, que se repetirán también en otros momentos de la obra.

Otro caso similar ocurre con la voz narradora de *Paula*, de Isabel Allende. Es cierto que se trata de un relato autobiográfico pero los acontecimientos reales, sin duda, se han convertidos en hechos de ficción. A lo largo de toda la novela, lo que evita el tener que dar referencias exactas, sabemos que el narrador es una mujer cuyo nombre es precisamente Isabel Allende, sobrina del político chileno Salvador Allende, exactamente igual que la escritora. Sin embargo, ni la forma de la narración, ni la exposición de los hechos del argumento tienen por qué tomarse como una historia verdadera. La habilidad de la escritora nos permite disociar a una Isabel Allende de la otra.

E) COMO ELEMENTO DE FICCIÓN CON REFERENCIA INTERTEXTUAL

Como el humo, se desvanece Andrenio (*La cabeza de Medusa*), personaje saliniano con nombre de leyenda. Al arder las cartas, la vida del joven se vuelve humo que sube por la chimenea, porque esa vida sólo era posible en la existencia de las mismas (136-137). Así lo comprende Lucila cuando no manifiesta la menor sorpresa al comprobar que el joven no está dormido sino muerto.

Se perciben en Salinas ciertas preferencias por algunos nombres (Álvaro, Lucila, Inocencio, Esperanza, por citar algunos con sus respectivas connotaciones a las que se alude incluso a veces, 302), así como una tendencia a remitir con ellos a tiempos pasados. Del primer caso, tenemos, en *La estratosfera*, a César de Riscal, cuyo apellido coincide con el de Julia, de *Ella y sus fuentes*. De esta última obra, tenemos a don Desiderio Merlín, que no requiere glosa. También hay un Álvaro en *La estratosfera*, que repite el nombre del protagonista de *La bella durmiente*. Los nombres adoptados por los dos protagonistas en esta última pieza, Soledad y Álvaro, son sugerentes. (Moraleta, 71, n. 7).

Salinas enfatiza esta idea en boca de Soledad: “Entonces usted, si no miente la literatura, don Álvaro, terminará sufriendo la fuerza del destino.” (80). Y parece que nuestro autor no quiere dejar nada al azar, porque vuelve sobre el citado nombre en el momento más significativo de la pieza: el final de la misma (90). Por si aún se pasaba por alto la

relación entre este Álvaro y su antecesor literario, en la página 202 de la edición manejada, oímos de boca del propio personaje lo siguiente: “¡Estaba escrito! La fuerza de los hados...” Y aún es más explícito en la página siguiente cuando exclama, tras una frase en la que Felipa alude a “la mancha que lleva una”: “¡Mancha tú! Ya lo dijo mi homónimo...” y ofrece entrecomillada una frase textual de la Jornada I, escena III de *Don Álvaro o la fuerza del sino*: “Pura como el aliento de los ángeles que rodean el trono del Altísimo.” Por si eso no fuera suficiente, este Álvaro tiene como apellido “de Tarteso”, nombre de resonancias bíblicas y que, al mismo tiempo, se remonta a los albores de la historia del sur de nuestra península; circunstancia ésta que se equipara con el de Leucia, que comentaremos en breve. En la misma línea se encuentra el personaje valleinclanesco don Latino de Hispalis que, tanto por su nombre como por su apellido, nos remite a la antigüedad clásica y a los orígenes históricos.

Como hemos visto ya, Quinn, en la obra de Auster, decide abandonar su estilo como escritor y crea su propio narrador “under the name of William Wilson” (3). Esta circunstancia se debe a que, como confiesa el propio narrador, “A part of him had died (...) and he did not want it coming back to haunt him. It was then that he had taken on the name of William Wilson.” (4). La huella de Poe es incuestionable y, como ya hemos comentado las semejanzas en el apartado anterior, basta con la mera mención por su pertenencia también a este apartado. Otro intertexto (quizás alternando también con referencias a la realidad) se nos presenta en la segunda entrevista que Quinn mantiene con Mr. Peter Stillman. Hemos de hacer notar que, en cada una de las sucesivas entrevistas, Mr. Stillman parece no recordar haber visto a Quinn antes y que éste se presenta con diferentes nombres. Incluso llega a presentarse con el nombre de su interlocutor: “My name is Peter Stillman, said Quinn.” (101). En esta ocasión Quinn dice llamarse Henry Dark, nombre que tiene que repetir unos momentos más tarde porque Mr. Stillman parece haberlo olvidado otra vez. Curiosamente, añade: “Unfortunately, that’s not possible, sir”. Ante la pregunta de Quinn, aclara “Because there is no Henry Dark (...) there never was such person as Henry Dark. I made him. He’s an invention (...) He’s a character in a book I once wrote. A figment.” Y concluye diciendo que lo creó como “a way of protecting myself.” Además, insiste de nuevo sobre la significación apriorística del nombre: “It’s a good name, don’t you think? I like it very much. Full of mystery, and at the same time quite proper. It suited my purpose well. And besides it had a secret meaning.” (95-6). Y cuando se presenta Quinn como “the other Peter

Stillman” volvemos a oír a Mr. Stillman referirse al significado del nombre: “You mean my son. Yes, that’s possible. You look just like him. Of course, Peter is blond and your are dark. Not Henry Dark, but dark of hair” (101) con lo que se pone de manifiesto, una vez más, la función lúdica del nombre en la narrativa de Auster.

Quinn se interesa por ese significado secreto y Mr. Stillman le aclara que se desprende de sus iniciales: “H. D.” A partir de ese momento, se inicia una especie de juego de adivinación para hallar la procedencia de dichas iniciales, rasgo que es otro “divertimento” característico de Auster, el relacionado con las iniciales (buena prueba de ello se nos proporciona cuando nos hace partícipes del hallazgo de su personaje Daniel Quinn: “He wondered why he had the same initials as Don Quixote.” 155). Por lo que respecta H. D., para un lector medianamente informado de la poesía norteamericana, la referencia intertextual le remite a un ser real, la poetisa Hilda Doolittle, que firma siempre sólo con las iniciales y, por consiguiente, se la identifica con ellas. Si nos quedáramos en ese nivel, es indudable que este ejemplo debería haberse incluido en el apartado anterior, pero la mente retorcida del personaje austeriano complica aún más la cuestión: después de diversas posibles interpretaciones sugeridas por Quinn, le aclara que se trata de las iniciales de Humpty Dumpty, el personaje/huevo de Lewis Carroll en *Through the Looking Glass* por lo que debe aparecer como un caso de intertextualidad.

También se alude a otro intertexto, en este caso histórico, al citar el “Columbus’s egg” (99), como una forma de conectar a Peter Stillman con su padre. Auster no vacila en utilizar todo tipo de referencias para su propósito en un movimiento pendular que lleva al lector de unos a otros registros lingüísticos dispares. En este ejemplo, juega con un sintagma tópico de la conversación intrascendente pero, al mismo tiempo, el huevo (al margen de cualquier otra consideración) se reconoce como el arquetipo de un elemento generador de otro ser.

El encuentro entre el personaje/narrador, Daniel Quinn, y el creador del mismo, Paul Auster, da lugar a una disertación sobre “the authorship of the book.” (116). Para ello se valen de la obra cumbre de nuestra literatura como intertexto. Una vez más, esto les permite fundir la realidad y la ficción o, mejor dicho, intentar crear una especie de “Fictional Truth” (parodiando la expresión de Riffaterre) tal como hiciera Cervantes con Cidi Amete Benengeli.

Abel y Clemente, dos de los personajes angulares salinianos de *Caín o una gloria científica* son el correlato distorsionado de los dos hermanos de la Biblia y su función es aparentemente pareja en uno y

otro texto (un caso semejante de referencia intertextual de estos personajes bíblicos, aunque con variantes notables, se encuentra en la novela de Unamuno *Abel Sánchez* en la que no podemos entrar, por razones de espacio, en este trabajo). Sin embargo, Clemente (“Que tiene clemencia”, según el *DRAE*) tiene que acceder a la petición que su hermano le hace: matarle con el fin de salvar a la humanidad del holocausto colectivo al que el descubrimiento de Abel la abocaría indefectiblemente. Así se lo confiesa sin ambages a Clemente: “Mi vida es un peligro tan grande, que no veo ahora otro mayor en el mundo.” (184). Y llama al mal como “el incógnito de los mil nombres.” (185). Paradójicamente, para el General, Clemente sólo es visto como un “Caín...!” que “Ha matado a su hermano... a una gloria científica...” (190).

De nuevo *Luces de bohemia* nos proporciona algún otro intertexto de doble dimensión. Se trata de Zaratustra. La descripción que de él nos hace Valle-Inclán es la siguiente: “*Zaratustra, abichado y giboso — la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente—, promueve, con su caracterización de fantoche, una aguda y dolorosa disonancia muy emotiva y muy moderna. Encogido en el roto pelote de una silla enana, con los pies atrapados y cepones en la tarima del brasero, guarda la tienda.*” (16). Naturalmente, se trata de una descripción caricaturesca de la idea que el nombre Zaratustra provoca, tanto en su vertiente del personaje histórico, el pensador y promotor de una doctrina filosófico-religiosa, Zoroastro, como en la visión del hombre que éste propugna según la interpretación que de su mensaje hace Nietzsche: “Frente a la realidad del hombre de hoy”, escribe el filósofo, “que inspira lástima, Zaratustra anuncia al superhombre. Y ello no tanto describiendo pormenorizadamente sus cualidades, cuanto mostrando su talante existencial, es decir, exhibiéndolo en la propia pericia de su vida personal.” (17).

Aun sin salir de esta última pieza, también un nombre propio nos descubre un intertexto calderoniano. Tratándose de Valle, no es extraño oír ecos de Calderón dada la gran afinidad existente entre estos dos autores y de la que la crítica se ha hecho suficientemente eco como para tener que detenernos ahora a tocar este tema. En la escena segunda, Max Estrella exclama: “¡Mal recibe Polonia a un extranjero!” (17), exclamación que nos recuerda las palabras de Rosaura tras su caída del caballo en *La vida es sueño*.

Como ya adelantamos, la intertextualidad no sólo afecta al nombre propio de los personajes (aunque éstos sean los más recurrentes) sino que también se aplica a otros actantes de la trama. En la misma obra

aparecen nombres poco frecuentes que, mediante una aproximación paronomásica, descubren referentes que nos son familiares. A este respecto, Umberto Eco, en su estudio sobre *Seis problemas para don Isidro Parodi*, escrito por Borges (como es sabido, Bioy Casares y Borges crearon algunas de sus obras en colaboración; de ahí que Eco aluda al “clipping” que aglutina a los dos), habla de “un juego etimológico”. A tal respecto, escribe: “que don Isidro se llame Parodi no puede sorprender, porque Parodi es un nombre italiano (ligur) muy común y en Argentina nada hay más común que un nombre italiano (...) Pero, entre ‘parodi’ y ‘parodia’ hay muy poca distancia. ¿Será casualidad?” (175-6).

La misma proximidad encontramos entre “España” y ese supuesto país de “Ispolia” al que se alude en *Caín* (178) en el que Abel y Paula viven. Otro tanto ocurre con el General Ascario, que sin duda apunta a “sicario”, un sustantivo de evidente significación mercenaria (“Asesino asalariado”, según el *DRAE*). Y lo mismo parece ocurrir con Leucia, país fronterizo al de Ispolia: “Se ha despachado un ultimatum a Leucia y si no se tiene contestación satisfactoria en término de veinticuatro horas, las tropas cruzarán la frontera.” (188). El nombre de ese supuesto país ficticio a duras penas disfraza el que los romanos asignaron a Francia, Lutecia.

En *Judit y el tirano*, Salinas nos remite a la Biblia ya desde el propio título. Por ello, entendemos con claridad que la misión de matar al Goliat de turno, el Regente, no puede encomendarse más que a la protagonista, y que el nombre de ésta no puede ser otro que Judit. Así lo oímos de boca de Valentín: “Te veo en la mirada que eres tú, tú la que tiene que matar. Tú, Judit...” (367). La joven revolucionaria está dispuesta a acometer cualquier misión pero fallará en ésta tras descubrir la presencia del ser humano que se esconde en el Regente y al enamorarse de él.

No queremos terminar estas páginas sin comentar someramente algunas de las conclusiones provisionales a que hemos llegado: el nombre propio es uno de los instrumentos con los que escritores de los más variados estilos y géneros se valen para “redondear” a sus personajes. Gracias a ello, podemos afirmar con Kristeva que ningún nombre es inocente y que el desconocimiento de esta circunstancia empobrece la interpretación del lector. Ahora bien, sólo un estudio más minucioso y generalizado en diversas literaturas nos permitiría llegar a conclusiones definitivas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allende, Isabel (1994) *Paula*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Auster, Paul (1990) *The New York Trilogy*, New York, Penguin.
- Bargalló, Juan ed. (1994) *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar.
- Barthes, R. (1974) *S/Z.*, tr. Richard Miller, New York, The Moonday Press.
- Cortázar, Julio (1982) *Todos los fuegos el fuego*, Barcelona, Edhasa.
- Eco, Umberto (1985) *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen.
- Eliot, T. S. (1974) *The Cocktail Party*, London, Faber & Faber.
- Eliot, T. S. (1978) *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, London, Faber & Faber.
- Encinar, Ángeles (1990) *Novela española actual: La desaparición del héroe*, Madrid, Editorial Pliegos.
- Hoffman, Daniel (1973) *Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe*, New York, Anchor Press.
- Mendoza, Eduardo (1992) *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix Barral.
- Nietzsche, Friedrich (1993) *Así habló Zaratustra*. tr. Francisco Javier Carretero Moreno, Madrid, A. L. Mateos.
- Pérez Romero, Carmen (1994) "The Cocktail Party, de T. S. Eliot y El director, de Pedro Salinas: notas de un cotejo", *T. S. Eliot and Hispanic Modernity (1924-1993)*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Univ. of Colorado at Boulder: 63-74.
- Pérez Romero, Carmen (1995) *Ética y estética en las obras dramáticas de Pedro Salinas y T. S. Eliot*, Cáceres, Univ. de Extremadura.
- Pérez Romero, Carmen (1995a) "El tiempo en el teatro de Salinas y Eliot: entre lo temporal y lo eterno", *Letras peninsulares* Vols 8.2-8.3, East Lansing, Michigan State Univ.: 215-228.
- Pérez Romero, Carmen y Bueno, Lourdes (1997) "Funciones del nombre en la configuración del personaje: un estudio comparativo en la literatura contemporánea de expresión inglesa (I)". *Exemplaria* 1: 137-156.
- Poe, Edgar Allan (1984) *Great Short Stories. Edgar Allan Poe*, ed. Román Álvarez Rodríguez, Cáceres, Univ. de Extremadura.
- Rifaterre, Michael (1990) *Fictional Truth*, Baltimore & London: The John Hopkins U. P.
- Salinas, Pedro (1992) *Teatro completo*, ed. Pilar Moraleda, Sevilla, Alfar.

Valle-Inclán, Ramón del (1985) *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe.

Zubizarreta, Alma (1969) *Pedro Salinas: el diálogo creador*, Madrid, Gredos.

CARMEN PÉREZ ROMERO
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
Y

LOURDES BUENO
VANDERBILT UNIVERSITY