

© Éditions Orbis Tertius, 2017
Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

ISBN : 978-2-36783-086-5
ISSN : 2265-0776

METAMEDIALIDAD

LOS MEDIOS Y LA METAFICCIÓN

Júlia González de Canales, Marta Álvarez,
Antonio J. Gil González, Marco Kunz (Eds.)

Éditions Orbis Tertius

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
-------------------	---

DESAFÍO HIPERTEXTUAL: LA APUESTA POR UNA NUEVA SENSIBILIDAD VISUAL

Wolfram AICHINGER	
El ciego, la estrella y el sol. La revolución óptica del siglo XVII en el escenario calderoniano	31
Laura SCARANO	
Poesía enREDada: metapoéticas intermediales	51
Céline PEGORARI	
El borrico y el ave Fénix: la tensión poética en los <i>Videopoemas</i> de Dionisio Cañas	75

REMEDIACIÓN: LA OBRA COMO LABORATORIO DE EXPERIMENTACIÓN

Blanca RUESTRA	
Intertextualidad y transmedialidad en <i>Brilla, mar del Edén</i> de Andrés Ibáñez	95
Sonia Gómez	
<i>Los muertos</i> de Jorge Carrión como artefacto metaficcional.....	113
Marine MOUROT	
<i>Bonsái</i> de Cristián Jiménez (Chile, 2011) o la literatura en la pantalla	129
Adrián J. SÁEZ	
«Hacer con el pincel literatura»: la pintura en <i>Abel Sánchez</i> de Unamuno.....	149

DOCUMENTAR EL SIMULACRO: REFLEXIÓN Y PERFORMATIVIDAD

Teresa GÓMEZ TRUEBA	
De <i>Libra</i> (1988) de Don DeLillo a <i>Anatomía de un instante</i> (2009) de Javier Cercas: historia, espectáculo televisivo y metaficción.....	169

Marta ÁLVAREZ
Metadocumental 'español' del siglo XXI: reflejar los medios, pensar la
sociedad 191

Carmen MORÁN
Documental, mockumental y novela española contemporánea (sobre los
límites entre discurso y realidad) 215

LA FICCIONALIZACIÓN PLURIMEDIAL DE ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS

Marco KUNZ
Aproximaciones a Goytisolo en Sarajevo: metaficción e intermedialidad en
torno a *El sitio de los sitios* 237

Julieta ZARCO
Viaje de ida. Ficción y docuficción en *Querida Bamako* y
14 kilómetros 259

Luisa MONTES VILLAR
Autoficción, metaficción y tópicos de la espagnolade en dos escritores
exiliados de expresión francesa: Michel del Castillo y
Adélaïde Blasquez 275

Pilar RAMÍREZ-GRÖBLI
Imaginarios de lo real y territorios de la autoconciencia en *Desterrados* de
Eduardo Antonio Parra 297

Michel SCHULTHEISS
¿Cómo escribir sobre la catástrofe? Elementos metanarrativos en la
literatura sobre el terremoto de 1985 en México 315

«HACER CON EL PINCEL LITERATURA»:
LA PINTURA EN *ABEL SÁNCHEZ* DE UNAMUNO

ADRIÁN J. SÁEZ
Université de Neuchâtel

Si a veces a Unamuno se le toma demasiado en serio, buena parte de la culpa la tiene él mismo, porque su apuesta por renovar la poética de la novela se mueve entre tentativas arriesgadas en el quicio entre el ensayo y la narración, que descolocaban a más de uno. De ahí que, frente a las críticas que le lanzaban tirios y troyanos, Unamuno optara por acuñar el nombre de «nivola» para su «novela a contracorriente» (Ródenas, 2006: xxv), un giro con el que marcaba su espacio creativo en una suerte de tierra de nadie desde la que podía romper moldes a su antojo.

En este sentido, a Unamuno le ocurre un poco como a Borges, pues alrededor de sus textos se arremolinan visiones y revisiones serias, que atienden preferentemente a las ideas antes que a la construcción narrativa y otras parcelas de las novelas nivolescas, de modo que el lector parece lanzarse a veces a una busca y captura de reflexiones. Desde luego, es una decisión legítima que, sin embargo, amenaza con distorsionar o dejar en la sombra otras cuestiones.

Una de estas claves es la pintura, que aparece aquí y allá en algunas calas de la narrativa de Unamuno, y con una dimensión artística especialmente notable en *Abel Sánchez* (1917), según voy a tratar de mostrar.

UN PAR DE TOQUES PICTÓRICOS

Justamente la pintura es una de las cuestiones que se suele ver teóricamente, más de tejas arriba que otra cosa. Se conocen bien las coordenadas de la relación de Unamuno con el arte, que comienza con una tímida formación de dibujo y pintura con Antonio Lecuona anotada en *Recuerdos de niñez y de mocedad* (1908), etapa en la que entraría en contacto con los rudimentos del dibujo y ciertas técnicas, haría de

modelo en alguna ocasión (se le reconoce en el cirujano de *San Ignacio herido en la heroica defensa del castillo de Pamplona*, 1884) y comenzaría a forjar su visión regionalista de la historia (Juaristi, 2012: 130-135); prosigue con algunos —y poco afortunados— pinitos pictóricos (una serie de dibujos y la «lóbrega y tétrica portada alegórica» de la primera edición de *Abel Sánchez* de la que el propio Unamuno se lamenta, 2006: 3), el trato con artistas coetáneos y especialmente la cultura artística que reflejan los numerosos comentarios sobre arte que disemina en artículos y ensayos¹. Según muestra en esa tanda de opiniones, las preferencias unamunianas se decantan por los géneros más clásicos (paisajes y retratos) y un canon de artistas españoles (Velázquez, el Greco), italianos (Giotto, Miguel Ángel, Tiziano) y vascos (con Zuloaga al frente), que se relacionan con las preocupaciones ideológicas que le interesan en cada momento, según explica Paredes Arnáiz (2013).

Por todo ello, parece natural que Unamuno también saque provecho creativo de esta cercanía con el arte, y, así, la pintura es material constructivo y tema de algunas de sus obras. Además del aprendizaje de dibujo de Apolodoro en *Amor y pedagogía* (1902, VI: 359-360), por de pronto se puede recordar brevemente que *El Cristo de Velázquez* (1920) es tanto un poema agónico como una poesía ecfástica que enhebra una serie de ideas religiosas a partir del comentario de un lienzo, una técnica que ya había probado en *Paz en la guerra* (1895) con la glosa un tanto irónica del cuadro familiar *La bendición en la mesa en un caserío de Bizkaia* de Lecuona (Juaristi, 2012: 104), que luego remeda en su autobiografía juvenil²:

1. En «De arte pictórica» (de 1912, recogido en *En torno a las artes*) aclara que el abandono de la pintura fue por las «escasas aptitudes para el colorido», pues solo manejaba «[l]a línea y el claroscuro» (Unamuno, 1976: 47).
2. En esta novela hay otro pequeño pasaje ecfástico que describe las pinturas de la casa de la tía Ramona: «En las paredes un cuadro representaba *La joven Adela*, vapor en que navegara el piloto, otros de santos y vírgenes, y un bastidor bordado en cañamazo con colores ajados ya» (Unamuno, 1999, I: 216).



Antonio Lecuona, *La bendición en la mesa en un caserío de Bizkaia*.

© Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria-Gasteiz.

<i>Paz en la guerra</i>	<i>Recuerdos de niñez y de mocedad</i>
<p>Una gran pieza a ras de suelo estaba dividida en cocina y cuadra, separadas por un tabique mampara, en que por una abertura sacaban las vacas sus cabezas para tomar el pienso, comiendo así el ganado y sus amos en familia. [...] Mientras Domingo comía su borona en leche o sus patatas, podía rascar el testuz a las vacas que comían junto a él, sentir los resoplidos de su aliento, verles llevar de un lado a otro del morro el maíz fresco; y ellas, cuando bendecía él la mesa, mirábanle con sus dulces ojos húmedos, impregnados de resignación, como si quisieran tomar parte en la plegaria (Unamuno, 1999, I: 224-225).</p>	<p>No hay más sino recordar los cuadros más característicos de Lecuona: <i>La bendición de la mesa</i> en que se veía a la familia aldeana, en el comedor de su caserío, separada no más que por unas tablas del aposento de los bueyes (Unamuno, 2012, «Estrambote», II: 138).</p>

UNA HISTORIA DE ARTE

Más claro todavía es el caso de *Abel Sánchez*, novela en la que Unamuno cuida mucho de dejar bien claro que se trata de «una historia de pasión» —y hasta «historia de una pasión»—, sembrada de una «tétrica lobreguez» derivada del tema central de la envidia y el odio que

lleva aparejado (Unamuno, 2006, del prólogo a la 2.^a ed., 1928: 3), para después detallar que el asunto de la novela es «una pasión trágica —la más trágica acaso—» que constituye «la lepra nacional» de España escindida entre «cainitas» y «abelitas» (Unamuno, 2006: 5-6).

Nada más normal el que, por estas y otras claves, se tienda a ver el texto siempre como un espejo del dolor patrio, fruto amargo de los males coetáneos de un tiempo de guerra y asuntos de este color, a la par que se centran en las variedades del artificio narrativo (con la *Confesión*, retazos de las *Memorias de un médico viejo* y demás): la cara reflexiva y la cruz novelística de una misma moneda.

Con todo, la novela presenta por el canto otro asunto de interés: además de delinear un drama de odios y pasiones, *Abel Sánchez* es un relato marcado a fuego por el arte de principio a fin según diversas modalidades. Se puede, por tanto, realizar una lectura artística que trate de poner orden en este texto picto-novelístico.

De hecho, la pista del título ya lo anuncia, porque Abel se dedica a la pintura desde bien temprano: pretende «ser artista, siguiendo el camino de la pintura» (10). Así pues, si desde el principio se establece la oposición natural entre los caracteres del fúnebre Joaquín Monegro y el popular Abel Sánchez, pronto les separa igualmente la dedicación elegida: la medicina del uno frente a la pintura del otro. Una diferencia a partir de la que Joaquín establece una suerte de *paragone* entre *ars* y *scientia* que representan los dos personajes: a veces defiende que la medicina «era también un arte, y hasta un arte bella, en que cabía inspiración poética», y otras menosprecia las bellas artes, «enervadoras del espíritu» frente a los beneficios de la verdad de la ciencia (10), en un enfrentamiento que entiende la medicina como un oficio «muy honrado y útil» frente a la gloria y la inmortalidad del arte (11)³.

Y es que el verdadero origen de la envidia de Joaquín se encuentra en la celebridad que conquista Abel allá por donde pasa, primero con su forma de ser y luego con la pintura: mientras este logra ser «uno de los pintores de más nombradía de la nación toda» y «su renombre empezaba a traspasar las fronteras» (31), la «fama creciente era como una granzada

3. Feal Deibe (1976: 123) considera que la actitud de Abel es ocasionalmente el punto de vista del pintor, «que contempla las cosas a distancia».

desoladora en el alma de Joaquín», que combina elogios templados con un terrible deseo de emulación («hacerme una gran reputación científica y asombrar con ella la artística de Abel», 31). Se dice «un artista, un verdadero poeta en su profesión», pero todas sus pretensiones quedan en nada justo por su punto de partida malsano: la envidia y la venganza, el despecho y el odio que le quitaban la «serenidad de espíritu» necesaria para el estudio (31).

Naturalmente las pinturas tienen un lugar de honor en la novela. Además de una serie de «cuadros maravillosos» (37) de Abel, un proyecto de retrato de Joaquín por su «alma de fuego» y «tormentosa» (47), «una Virgen con el niño en brazos» (55) y un autorretrato del pintor (72), destacan dos pinturas⁴: el retrato de Helena y el cuadro bíblico sobre Caín y Abel. El cuadro de Helena que Abel desea realizar ya antes de conocerla —para temor de Joaquín— (13-14) constituye el primer triunfo del artista, que comienza a ser celebrado por haber diseñado una nueva «Joconda» (guiño a la *Gioconda* de Leonardo da Vinci combinado con «jocunda», un rasgo de la dama) que puede competir con el «retrato viviente» (18-19), mas sobre todo es un paso adicional en la separación que se abre entre los dos amigos, porque Abel y Helena se unen durante el trabajo pictórico.

Desde la ladera pictórica se deriva un nuevo detalle para entender el esquema triangular y la dinámica de los personajes: es obvio el sustrato mítico de la materia troyana que se activa con el nombre de la dama (Helena), que establece un rapto gustoso y aceptado por parte de Abel, una traición a ojos de Joaquín; también es claro el eco dantesco del comienzo del noviazgo: «Aquella tarde no pintó ya más Abel. Y salieron novios» (17), en remite a los amores de Francesca da Rimini y Paolo Malatesta (*Divina commedia*, «Inferno», V, vv. 121-138), que se cierran con la sentencia «quel giorno piú non vi leggemo avante» (v. 138)⁵. Por ello, se podría decir que en *Abel Sánchez* «Galeotto fu' la pittura».

4. Según relata el hijo del pintor, Joaquín es para Abel «una especie de personaje trágico, de ánimo torturado de hondas pasiones. “¡Si se pudiera pintar el alma de Joaquín!”», suele decir» (79). Quedan al lado el «apunte» del nieto y varios dibujos para niños (103-104, 105 y 107).

5. Ya anota este lazo Jiménez Fajardo (1976: 93-94).

Pues bien, en la tradición clásica se cuenta la historia de Alejandro Magno, Apeles y Campaspes que se puede carear con la novela de Unamuno: según se dice desde el relato de Plinio el Viejo (*Historia natural*, XXXV: 86), el emperador encargó a su pintor predilecto un retrato desnudo de Campaspe, una de sus concubinas, y luego, al ver la belleza de la imagen y darse cuenta de que Apeles se había enamorado de ella, le cedió a la mujer en don, en un nuevo gesto de generosidad que se tiene por la mayor hazaña de Alejandro Magno. Si bien a Joaquín no le queda más que aceptar —que no ceder generosamente— lo que considera una jugarreta más digna de Paris que otra cosa, la mediación amorosa de la pintura recuerda la anécdota de Apeles y Campaspes, que seguramente va de la mano de la intertextualidad troyana⁶.

A su vez, el episodio del cuadro sobre Caín y Abel se desarrolla en tres movimientos: la discusión inicial entre el pintor y Joaquín durante los preparativos, la presentación pública y los comentarios durante el banquete, etapas en las que se enlaza fuertemente la imagen bíblica con la acción de la novela al tiempo que se recrea también el itinerario habitual de una pintura.

Efectivamente, este segundo cuadro con nombre y apellidos de Abel se conoce desde el comienzo. El pintor se presenta en plena faena en el taller, donde medita sobre su nuevo proyecto: un cuadro de historia del Antiguo Testamento, para el que se documenta con la Biblia, comentarios varios y un drama de Byron (*Cain: A Mystery*, 1821), porque pretende ensayar «[d]os estudios de desnudo» de cuerpo y alma (39). El interés por las pasiones de Caín y Abel hace que Joaquín pase de ser testigo de lujo de los cuidadosos prolegómenos del artista (vuelve a llamarlo «pintor científico» y «literato», 39) y a entablar un debate sobre el sentido de la historia bíblica en él da un giro radical a la inocente «sugestión del nombre» que inspiraba al pintor (39) para ofrecer una exégesis en clave personal: de la pasión malsana que hermana a Caín y Joaquín, se sigue una crítica a la injusticia divina y la atribución de

6. Es un modelo que funciona mejor que la equiparación entre Abel como don Juan y Joaquín como celestino de Feal Deibe (1976: 121-122), pues en realidad el segundo es tercero a su pesar.

la tragedia al enfrentamiento por una mujer (42), lo que en conjunto apunta a la relación entre los personajes de la novela.

De la pintura en cuestión no se sabe mucho: la acción salta hasta el momento en que el cuadro está acabado y se presenta con éxito («estupenda obra maestra» que merece «la medalla de honor», 46) en una exposición. La descripción de la imagen brilla por su ausencia, ya que únicamente se ofrecen tres detalles a modo de pinceladas: primero, Abel aclara que el diseño está centrado en el lance de Abel «antes de morir, derribado en tierra y herido de muerte por su hermano» (39); después, se dice que la figura de Caín no guardaba ningún parecido con Joaquín, que respira pero lo entiende nuevamente *in malam partem* como un gesto de desprecio (46); y, conjuntamente, está el comentario sobre el cuadro durante el banquete en honor de Abel que paradójicamente apenas se centra en la pintura.

En efecto, el discurso de Joaquín es un pequeño ejemplo de crítica de arte que, tras las palabras en elogio del pintor, explica la nueva visión de la historia bíblica del cuadro, centrado en el «trágico Caín» y sus virtudes («labrador errante», «fundador de ciudades», «padre de la industria, de la envidia y de la vida civil», 50) desde una perspectiva de admiración y comprensión que trata de mostrar «toda la miseria, toda la desgracia inmerecida» del personaje (50). Este parlamento refleja otra vez la mirada interesada de Joaquín, que proyecta sus preocupaciones interiores en el cuadro en vez de comentar la imagen en su dimensión pictórica (la factura, los colores, la técnica, etc.). No se trata, así, de un ejercicio de éfrasis *stricto sensu* porque en verdad «aucun élément iconographique n'est précisé», así que «le tableau n'est donc que prétexte à l'introduction du mythe», en palabras de Léonard (1999: 6).

La falta de detalles no permite formular a las claras ningún modelo pictórico para el cuadro de la novela, aunque hay una serie de imágenes sobre el tema (especialmente de Tiziano y Tintoretto, más Francken el Joven) que Abel podía tener en mente porque coinciden con la traza de la pintura (el lance luctuoso del ataque) y

posiblemente estuvieron alguna vez al alcance de Unamuno durante su estancia en Madrid y su paso por Italia⁷.



Tiziano, *Caín y Abel*, 1542-1544.
© Santa Maria della Salute, Venezia.



Tintoretto, *El asesinato de Abel*, 1550-1553.
© Galleria dell'Accademia, Venezia.



Francken el Joven, *Caín matando a Abel*,
ss. XVI-XVII. © Museo del Prado, Madrid.

Sea como fuere, en compensación el cuadro funciona como una *mise en abyme* de la acción de la novela y el discurso de elogio establece un nuevo debate artístico entre literatura y pintura, que sucede con mejor suerte a la competición anterior entre arte y medicina: en efecto, el parlamento de Joaquín otorga sentido y supera a la obra de arte con el aval general de Abel y del público, al punto que se afirma que «[e]l discurso

7. Se puede añadir otro lienzo de Rubens (*Caín matando a Abel*, 1608, The Courtauld Gallery, London). También para la escena del banquete Franz (2004) ha propuesto algunos modelos pictóricos (reuniones, tertulia, la Última Cena).

ha hecho el cuadro», de modo que debe conocerse como «el cuadro del discurso» (51). Así, esta vez Joaquín gana con las armas de la retórica y con la éfrasis interior parece transformar la pintura en literatura: si el peligro de uno estaba en «hacer con el pincel literatura» (39), al final el otro hace pintura con la palabra⁸.

En otro orden de cosas, se hallan otros pequeños elementos artísticos espigados en la novela, como la actitud digna pero «poco pictórica» de Joaquín en la boda de Abel y Helena (25) o el elogio envenenado con el que presenta a Abel como «un pintor muy científico» (31, repetido en 39) que, amén del dardo sibilino, puede recordar las discusiones sobre la naturaleza liberal de la pintura y su relación —generalmente de superioridad— con otras disciplinas⁹. Con más fuerza entran en escena algunos motivos clásicos de la teoría pictórica, como la reacción de Joaquín durante una visita médica frente a un excelente retrato de Abel de «una pobre señora» (uno «de los que han quedado como definitivos de entre los que ha pintado», 32) le ciega de envidia y en el nuevo *round* con la pintura da un paso en falso y pierde a la enferma. En esta breve anécdota que relata Joaquín en sus memorias, se dan cita dos ideas de la tradición artística: a la sempiterna fuerza del arte sobre la muerte (una resurrección, 33) —que justo preocupa a Joaquín— se suma el *topos* de la voz de la pintura. Se trata del motivo del «*vox sola deest*» ('solo le falta la voz'), que se presenta con un sobrepujamiento que refuerza la maestría de la imagen, ya que por dos veces los personajes parecen escuchar a la pintura: primero, Joaquín siente que el retrato le reta verbalmente a conservarle la vida ya que Abel le «ha dado vida para siempre» y el marido de la mujer igualmente cree que la pintura es capaz de comunicarse («Parece como que me habla», 32)¹⁰.

Por todo ello, *Abel Sánchez* de Unamuno entra con todas las de la ley en el manojito de novelas del artista (*Künstlerromane*), un género que,

8. Ver LaRubia-Prado (2002). Para Jiménez Fajardo (1976: 100) el elogio «restores the painting to its verbal, Biblical origin». También con las *Memorias de un médico viejo*, «retrato literario» de Abel y Helena, trata de superar a los cuadros abelitas (95).

9. Más al fondo están las «pistolas damasquinadas» que eran «como para un artista» (23).

10. Recuérdese también la comparación que Elena buscaba constantemente con su pintura, cual «inmortal retrato viviente» (18).

ampliamente cultivado en Europa desde el Romanticismo (del *Wilhelm Meister*, 1795-1796, de Goethe, a *The Tragic Muse*, 1890, de Henry James), entra en España en el *fin de siècle* con *Camino de perfección* (1902) de Baroja, *La voluntad* (1902) de Azorín, *La Quimera* (1905) de Pardo Bazán, *La maja desnuda* (1906) de Blasco Ibáñez y *La novela de mi amigo* (1908) —junto a otros relatos— de Miró¹¹. Pero con un toque nuevo, que desplaza el proceso de formación del artista —ese rasgo propio de esta suerte de *Bildungsroman*— hacia otro personaje que sigue de cerca los pasos de la carrera pictórica del personaje y lo entrecruza con el conflicto cainita.

UNA TESELA MÁS: LOS PINTORES DE BALZAC

Así las cosas, se puede dar otro giro a la cuestión de los modelos de la novela. Es verdad que Unamuno menciona en la novela tan solo un par de nombres y juega a esconder el fondo libresco de su creación cuando declara —en respuesta a una consulta— que sus ficciones novelescas no proceden de libros, «sino de la vida social que siento y sufro —y gozo— en torno mío, y de mi propia vida» porque «todas las criaturas de un poeta [...] son hijas naturales y legítimas de su autor» (Unamuno, 2006: 4, prólogo a la 2ª ed.). Por mucho que disimule, sin embargo, la intertextualidad es un santo y seña de la escritura unamuniana, por lo que se ha esbozado un amplio tejido de modelos para *Abel Sánchez*.

De hacer caso a Unamuno, el cañamazo de la historia ha de ser autobiográfico, por donde asoman las tensas relaciones con su hermano Félix, que llevaba mal la fama del escritor, en el marco de las disputas entre los partidarios de los dos bandos de la I Guerra Mundial.

Ahora, es una perogrullada que el hipotexto principal de la novela es el relato bíblico de Caín y Abel (*Génesis*, 4, 1-16), que se reelabora con algunas licencias en diálogo con otras calas de la tradición exegética: la relación entre los dos personajes es de amistad pero parecen «más bien hermanos de crianza» (9), domina el enfrentamiento entre ambos marcado por la envidia del uno hacia el otro que, en general, da una

11. Ver Márquez Villanueva, 1999; Santiáñez, 2002; y Plata, 2009, además del panorama de Zima, 2008; y el acercamiento de Calvo Serraller, 2013, sobre Balzac.

vuelta de tuerca para centrarse en la pasión del pecador. Acaso interese realmente que *Abel Sánchez* es el punto final de la reescritura de un tema muy querido para Unamuno, que anticipa y retoca en otros textos (los artículos «Invidiados y envidiosos», «Soledad», etc.) (Clavería, 1970: 97-129; McGaha, 1971; y Nieto García, 2009) en relación directa con algunos modelos intertextuales: el cuento *Benedictino* (en *Los lunes de El imparcial*, 1893, luego en *El Señor y lo demás son cuentos*, 1893) de Clarín (Kronik, 1966), *Caín y Artemio* (aparecido en dos entregas en *La España moderna*, 1905) de Gorki, una relación que se remacha con la clave del relato *Artemio, Heautontimoroumenos* (1918) de Unamuno (Ilie, 1961), y, sobre todo, el drama (*closet drama*) *Cain* de Byron (Thompson, 1971; Pérez Isasi, 2011), único patrón que se confiesa en el cuerpo de la novela junto a *Paradise Lost* (1667) de Milton (Unamuno, 2006: 39-40, 42-45 y 50) (Franz, 1990). Entre línea y línea también se encuentran otros guiños menores a Nietzsche (Franz, 1979), retazos de la *Divina commedia* de Dante (Clavería, 1970: 116, n. 38) y un batiburrillo de ideas filosóficas de Croce y varios más (Orringer, 1986), junto a ecos de un poema («Abel et Caïn», *Les fleurs du mal*) de Baudelaire (Unamuno Pérez, 1991: 102-104).

En todos los casos el parentesco se encuentra en la comunidad de temas, una cantera pareja de imágenes, el tratamiento de los personajes, el giro de la narración bíblica y otros rasgos anejos, pero se trata de piezas sueltas que no siempre llegan a configurar el mosaico general y especialmente suele faltar una mirada a la clave de la pintura. Solamente Franz (2003-2004) y Constán Valverde (2004 y 2009: 45-46 y 157-163) establecen una red de relaciones con *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Wilde, que entran en danza con un temprano guiño a otro relato («toda mujer es una esfinge sin secreto», 12, que remite a *The Sphinx without a Secret*, 1897) para abrazar el carácter dialógico de la novela, la atmósfera artística y melancólica, el deseo de inmortalidad y la exploración de las pasiones internas, la relación simbiótica entre los enemigos (Hallward y Dorian), el retrato como guía de construcción narrativa, la influencia nociva de un libro (*À rebours*, 1884, de Huysmans) y la conciencia de la ruina del alma que precipita al crimen final. No obstante, esta galería de similitudes está algo viciada por el rechazo de palabra de Unamuno hacia el Wilde más *dandy* y la estética del *art pour l'art*.

Acaso la clave de *Abel Sánchez* como *roman de l'artiste* se encuentre en otras afinidades electivas. Especialmente rica es el diálogo con Balzac, gigante de la novela del siglo XIX con el que Unamuno mantiene una curiosa relación de intertextualidades y que tendría más a mano tiempo después, durante la etapa del exilio en Francia (1924-1930)¹². Ya Franz relacionaba *Abel Sánchez* con *Le colonel Chabert* (1844), una novela temprana bautizada inicialmente como *L'artiste* (1832), porque comparten algunos temas (la envidia, la injusticia cósmica), elementos de la acción (el cruce de parejas de las mujeres, los fingimientos y las interesadas peticiones de ayuda en momentos de peligro, etc.), la configuración antipática de los personajes principales (Joaquín, Chabert) y hasta ciertos pasajes calcados casi a la letra (como los escándalos que presencian el médico y el abogado) (Franz, 2000). De nuevo se trata de elementos espigados del relato, que no llegan a conformar la suma de las partes.

Con *La Rabouilleuse* (1842), una de las escenas rurales de *La comédie humaine* que forma —y cierra— un tríptico (*Les célibataires*) junto a *Pierrette* (1840) y *Le curé de Tours* (1832), se tiene una historia que reúne el esquema de Caín y Abel con la materia pictórica. Desde la apertura, los hermanos Bridau se presentan en contrapunto: si el apuesto y vivaz Philippe —el mayor— disfruta del favor materno y del aprecio general, Joseph tiene siempre un aspecto desaliñado que lo convierte en taciturno; después, esta diferencia de carácter se rubrica con la carrera militar y la vida de disipación que escoge el primero frente a la pintura a la que se consagra el segundo, pero todo lo bueno que parece prometer Philippe se convierte —salvo una breve etapa de reforma— en nada por culpa de un egoísmo feroz que lo lleva a la ruina, mientras Joseph finalmente logra el éxito a todos los niveles. El esquema un tanto maniqueo no se puede carear directamente con *Abel Sánchez*, pero el desigual reparto de bienes de naturaleza entre los hermanos, los contrapuestos caminos vitales y

12. Nozick, 1950, ve trazas de *La peau du chagrin* (1831) en *Nada menos que todo un hombre* (1916) y la *Agonía del cristianismo* (1925). Además, Unamuno Pérez (1991: 183-191, y 1998) comenta la influencia de *Le curé de Tours* (1832) en el tema del celibato y de *Le lys dans la vallée* (1836) en el artículo «La selección de los Fulánez». Precisamente, en la biblioteca de Unamuno solamente se custodia un ejemplar de esta novela (Paris, Calmann Lévy, 1881, signatura U/495 anot.) con anotaciones autógrafas.

especialmente el tema de la pintura parecen un buen cañamazo para la novela de Unamuno, que acrecienta la rivalidad entre los personajes —solamente pasiva en Balzac— y bifurca la historia hacia la pasión de la envidia, con una mujer en el vórtice del conflicto.

Bien es cierto que estos detalles no cierran con siete llaves la relación intertextual y apuntan más bien a un cierto aire de familia, mas dentro de la moda de novelas artísticas Unamuno parece mirar hacia el gran proyecto de Balzac con su corte de pintores enfrentados a problemas similares (la mujer frente a la obra, la discusión sobre la ciencia en la pintura en *Le chef d'oeuvre inconnu*, 1831, etc.) antes que al manojito de textos hispánicos que siguen otros intereses y patrones¹³.

FINAL: LA PINTURA DE UNA «NIVOLA»

En suma, una mirada menos trágica —y todo lo escorada que se quiera— revela que la pintura se encuentra en el corazón de *Abel Sánchez*, junto al abanico de preocupaciones agónicas tan caras a Unamuno: el enfrentamiento cainita, la belicosa dinámica entre los personajes, la angustia por la gloria y otras cuestiones candentes toman cuerpo —o por lo menos se dan la mano— en un ambiente poderosamente artístico en el que se aúnan claves y guiños pictóricos que dan una vuelta de tuerca al modelo de la novela del artista.

13. Quizá tenga que ver la visión del artista de Balzac, «between the early Romantic presentation of the artist as discoverer of truth in nature and a later view of the artista as imposing form on an hostile world» (Magette, 1983-1984: 64).

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante: *Divina Commedia*, Milano, Mondadori, 1966.
- BALZAC, Honoré de : *La Rabouilleuse*, Paris, Gallimard, 2008.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *La novela del artista: el creador como héroe de la ficción contemporánea*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- CLAVERÍA, Carlos: *Temas de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1970.
- CONSTÁN VALVERDE, Sergio: «Abel Sánchez o la lección aprendida del *Dorian Gray*: decadentismo wildiano en Unamuno», en Celada Rodríguez, Antonio (et al., eds.): *Actas del XVII Congreso Internacional de AEDEAN*, 2004, s. p. [CD-Rom.]
- *Wilde en España: la presencia de Oscar Wilde en la literatura española (1882-1936)*, León, Akrón, 2009.
- FEAL DEIBE, Carlos: *Unamuno: «El otro» y don Juan*, Madrid, Cupsa, 1976.
- FRANZ, Thomas R.: «Nietzsche and the Theme of Self-Surpassing in *Abel Sánchez*», en Ebersole, Alba V. (ed.): *Perspectivas de la novela*, Valencia, Albatros / Hispanófila, 1979, pp. 59-81.
- *Parallel but Unequal: The Contemporizing of «Paradise Lost» in Unamuno's «Abel Sánchez»*, Valencia, Albatros / Hispanófila, 1990.
- «*Abel Sánchez* y *Le Colonel Chabert*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 24.2, 2000, pp. 408-414.
- «*Abel Sánchez* and Wilde's *The Picture of Dorian Gray*: The Case of a Selective Intertext», *Letras peninsulares*, 16.2-3, 2003-2004, pp. 627-641.
- «The Painting of the Banquet Scene in *Abel Sánchez*», *Hispanic Review*, 72.1, 2004, pp. 65-76.
- ILIE, Paul: «Unamuno, Gorky and the Cain Myth: Toward a Theory of Personality», *Hispanic Review*, 29.4, 1961, pp. 310-323.
- JIMÉNEZ-FAJARDO, Salvador: «Unamuno's *Abel Sánchez*: Envy as a Work of Art», *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 4, 1976, pp. 89-103.
- JUARISTI, Jon: *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 2012.
- KRONIK, John: «Unamuno's *Abel Sánchez* and Ala's *Benedictino*: A Thematic Parallel», en Bleiberg, Germán y Fox, E. Inman (eds.): *Spanish Thought and Letters in the Twentieth Century*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1966, pp. 292-297.
- LARUBIA-PRADO, FRANCISCO: «Lethal Emotions: The Will as Imagination in Unamuno's *Abel Sánchez*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 36, 2002, pp. 373-401.

- LÉONARD, Véronique: «Convocation du mythe de Caïn dans *Abel Sánchez* (Miguel de Unamuno) et *L'Emploi du temps* (Michel Butor)», *Babel: littératures plurielles*, 3, 1999, pp. 11-26.
- MAGETTE, Dorothy: «Trapping Crayfish: The Artist, Nature, and Le Calcul in Balzac's *La Rabouilleuse*», *Nineteenth-Century French Studies*, 12, 1983-1984, pp. 54-67.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco: «Gabriel Miró y el *Künstlerroman*», en Lozano Marco, Miguel Ángel y Monzó, Rosa M.^a (eds.): *Actas del I Simposio Internacional Gabriel Miró*, Alicante, CAM, 1999, pp. 89-109.
- MCGAHA, Michael D.: «*Abel Sánchez* y la envidia de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 1971, 21, pp. 91-102.
- NIETO GARCÍA, María Dolores: «El mito de Caín y Abel en *Abel Sánchez*, de Miguel de Unamuno», en López Criado, Fidel (coord.): *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, Santiago de Compostela, Andavira, 2009, pp. 81-86.
- NOZICK, Martin : «Unamuno and *La Peau de chagrin*», *Modern Language Notes*, 65.4, 1950, pp. 255-256.
- ORRINGER, Nelson R.: «Civil War Within: The Clash between Sources of Unamuno's *Abel Sánchez*», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 11.3, 1986, pp. 295-318.
- PAREDES ARNAIZ, Anna M.^a: *Unamuno y las artes (1888-1936)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013.
- PÉREZ ISASI, Santiago: «A Spanish Incarnation of *Cain*: Miguel de Unamuno's *Abel Sánchez*», en Genc, Burcu y Lenhardt, Corinna (eds.): *Villains: Global Perspectives on Villains and Villainy Today*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 2011, pp. 95-104.
- PLATA, Francisco: *La novela de artista: el «Künstlerroman» en la literatura española finisecular*, Austin, University of Texas, 2009. [Tesis doctoral inédita.]
- SANTIÁÑEZ, Nil: «El héroe moderno», en *Investigaciones literarias: modernidad, historia de la literature y modernismos*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 169-205.
- THOMPSON, Russell B.: «Byron's *Cain* and Unamuno's *Abel Sánchez*: Two Faces of Heroic Anguish», en Craft, William C. (ed.): *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Literatures: Twenty-Second Annual Meeting (16-17 April 1971)*, Oregon, State University, 1971, pp. 215-220.
- UNAMUNO, Miguel de: «*Abel Sánchez*», «*San Manuel Bueno, mártir*», «*Cómo se hace una novela*» y otras prosas, Barcelona, Crítica, 2006.
- *Amor y pedagogía*, en *Obras completas, I*, Madrid, Turner, 1995, pp. 293-464.
- *En torno a las artes*, Madrid, Espasa Calpe, 1976.
- *Paz en la guerra*, Madrid, Cátedra, 1999.

UNAMUNO, Miguel de: *Recuerdos de niñez y de mocedad*, 2.^a ed., Madrid, Alianza, 2012.

UNAMUNO PÉREZ, María de la Concepción de: *Miguel de Unamuno y la cultura francesa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

— «Unamuno, lector de Balzac: la sed de Eternidad», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 33, 1998, pp. 113-142.

ZIMA, Pierre V.: *Der europäische Künstlerroman: von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*, Tübingen, Francke, 2008.

METAMEDIALIDAD

LOS MEDIOS Y LA METAFICCIÓN

JÚLIA GONZÁLEZ DE CANALES, MARTA ÁLVAREZ,
ANTONIO J. GIL GONZÁLEZ, MARCO KUNZ (EDS.)

Los trabajos que constituyen este volumen esbozan un concepto de metamedialidad entendido como un cruce entre metaficción e intermedialidad, a través de aproximaciones críticas a obras que alardean de su condición de artificio y cuestionan a un tiempo el carácter medial que les es inherente. Parten los editores de la dificultad de pensar cualquier noción artística contemporánea desde la monomedialidad, y de la generalización de un gesto autorreflexivo que puede ponerse en relación con el *giro digital*, aunque algunos capítulos pongan de manifiesto que ambos aspectos están presentes en todas las épocas. Los análisis de obras pertenecientes a diferentes ámbitos iberoamericanos evidencian la necesidad de aplicar miradas cruzadas, de refinar los instrumentos de observación crítica para dar cuenta de un repertorio cultural cada vez más autoconsciente, híbrido e interrelacionado mediante procesos de intermedialidad, transmedialidad y remediación, nociones que son abordadas de manera escueta previamente. Las diferentes partes y capítulos del libro pretenden dejar claro que las diferentes estrategias y modalidades narrativas resultantes, lejos de responder a un formalismo o a una fascinación medial vacua, son maneras de explicarse un mundo a su vez hipermediatizado, cuando no de resistir a esa hipermediatización.



ISBN : 978-2-36783-086-5

ISSN : 2265-0776

29,90 €

www.editionsorbistertius.fr