

PERSONAJES TIPIFICADOS Y GÉNEROS LITERARIOS ESQUEMÁTICOS. UNA REFLEXIÓN A PARTIR DEL DESARROLLO HISTÓRICO DE LAS ROBINSONADAS

*TYPIFIED CHARACTERS AND SCHEMATIC LITERARY GENRES.
A REFLECTION ON THE HISTORICAL
DEVELOPMENT OF THE ROBINSONADES*

Martín Koval
Conicet

Universidad Nacional Arturo Jauretche
martinignaciokoval@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Personaje

Robinsonadas

Naufragio

Contraparte

Historización de un género

En virtud de una aproximación al subgénero novelístico de las robinsonadas, se propone aquí una reflexión acerca de la relación entre los personajes tipificados y los géneros literarios esquemáticos. En particular, se verá que el autor que produce una robinsonada, a fin de garantizar su “reconocibilidad”, debe someterse a una única determinación primaria (o condición mínima) en lo que respecta a la caracterización del personaje, y que, a causa de ciertas particularidades de este subgénero, posee plena libertad en todo lo demás. Por último, se mostrará que las etapas fundamentales del desarrollo histórico de las robinsonadas pueden ser establecidas sobre la base de la sustitución, en la configuración del personaje tipificado, de un rasgo secundario por otro.

∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Character

Robinsonades

Shipwreck

Counterpart

Historization of a genre

By virtue of an approach to the novelistic subgenre of the robinsonades, we propose here a reflection on the relationship between typified characters and schematic literary genres. In particular, it will be shown that the author who produces a robinsonade, in order to guarantee its “recognisability”, must submit to a single primary determination (or minimum condition) regarding the characterisation of the character, and that, because of certain particularities of this subgenre, he has complete freedom in everything else. Finally, it will be shown that the fundamental stages of the historical development of the robinsonades can be established on the basis of the substitution, in the configuration of the typified character, of one secondary trait for another.



Recibido: 10/08/2021

Aceptado: 03/01/202

Robinson Crusoe eres tú, soy yo, es todo el mundo. Todos somos Robinson Crusoe.

Michel Tournier

El personaje tipificado y los géneros literarios –al menos, los altamente esquemáticos como la robinsonada, pero también, por ejemplo, el cine de zombis o el wéstern– están íntimamente vinculados, en diversos sentidos. Así como ocurre con la aparición en un relato de un elemento “marcado” en un sentido genérico (por ejemplo, un cementerio en el que se perciben movimientos extraños o una tempestad en ultramar seguida de un naufragio), la presentación de un personaje tipificado (el zombi o el náufrago) activa un “horizonte de expectativas” (Jauss, 2016 [1991]) respecto de los sucesos que (seguramente) tendrán lugar y los que nunca podrían ocurrir, la constelación de personajes esperable, sus características psíquicas y el tipo de emociones que –en consecuencia– podrán tenerse hacia ellos.¹

Entre las múltiples preguntas que uno podría hacerse acerca de la relación entre personaje tipificado y géneros literarios esquemáticos, vamos a elegir tres: 1. ¿Cuál es la determinación mínima que este tipo de géneros impone sobre sus personajes? Esta pregunta es, *a priori*, fácil de responder, pero creemos que, de todos modos, es conveniente explorarla con cierto detenimiento. Las otras dos preguntas son de respuesta más compleja: 2. ¿Cuáles son los límites de las transformaciones intertextuales posibles de los personajes tipificados, con vistas a la conservación de la reconocibilidad del género? 3. ¿Qué relación existe entre el personaje tipificado y el género, de un lado, y el desarrollo histórico-literario, de otro? En lo que sigue, intentaremos ir respondiendo a estos interrogantes a partir de un estudio de las así llamadas “robinsonadas”.

I

En *El no existente caballero* (1975), el poco conocido –si bien, por lo demás, brillante– ensayo que Noé Jitrik dedica al concepto de personaje en la literatura latinoamericana, el problema de la relación entre personaje y género literario apenas se roza. En concreto, esto ocurre en el capítulo dedicado a Horacio Quiroga, cuyos “cuentos misioneros” son considerados por Jitrik una instancia de transición entre “la máxima exigencia de verosimilitud” del naturalismo decimonónico y la “casi disolución” del personaje en la nueva narrativa latinoamericana (1975: 14).

¹ Este modo de funcionamiento se explica por el hecho de que el género es, entre otras cosas, un esquema mental compartido por sus usuarios, es decir, los productores y receptores (Fishelov, 1995; Eder, Jannidis, Schneider, 2010: 42 y ss.).

En cuentos como “La insolación” (1917) o “El hombre muerto” (1928) habría un deslizamiento de la interioridad o psicología del personaje “en favor de la situación”. La “figura del personaje” queda “abierta” a causa de su falta de historia psicológica, y debe ser “llenada” por el lector. En este sentido, la distancia del lector hacia el personaje –muy grande en el naturalismo cientificista– se reduce notoriamente: el lector tiene ante sí la inmediatez del desafío al que está enfrentada la entidad ficticia. Lo curioso es que, a pesar de la inaudita cercanía, todo conspira, en virtud de lo que se acaba de decir, en contra de la “identificación caracterológica o psicológica” (57).

Es que, anónimo, el personaje se desprende de su historia, “no parece ligado a una causalidad: arranca de un estado determinado y lo que se cuenta acerca de él no pretende ninguna evolución que conduzca a ningún intento de imitación del tiempo; falta, pues, esa definitiva voluntad de ‘biografía lineal’, que es algo así como la tematización de la ‘verosimilitud’” (56). Los personajes obedecen a una lógica de “ocultamiento” tanto en términos procedimentales (con relación a una técnica de configuración artística) como de la lógica del mundo ficcional: en la frontera, “cada hombre es puro presente, negación de su pasado, pues la frontera es la marginalidad por excelencia y allí caen los que no quieren ser recordados” (57).²

En este punto, Jitrik concede que lo anterior (el corrimiento del foco del personaje hacia la situación material-existencial) está favorecido por el género: el cuento, ejercitado muy conscientemente por el autor de “El almohadón de plumas”. En concreto, la “economía de los medios expresivos”, descrita por el propio Quiroga en su “decálogo”, la condensación y síntesis a las que “obliga” el género implican que “la ‘situación’ se valoriza y el personaje empalidece”. Así concluye el crítico al respecto: “El cuento vendría a ser un ejercicio de síntesis mientras que la novela sería un ejercicio de análisis: Quiroga triunfó en el primero y fracasó estrepitosamente en el segundo” (57).

Lo que se pone aquí de manifiesto es que el género (y no solo la época histórica, la escuela literaria o el estilo personal del autor) impone condicionamientos sobre el (modo de composición del) personaje.³ En el caso de las robinsonadas en cuanto subforma de (en principio) novela, el sobrentendido con relación al personaje es que *tiene que tratarse de un sobreviviente o grupo de sobrevivientes aislado(s)*. Así como no puede haber novela gótica sin villano, western sin *cowboy*, novela de formación sin un adolescente indeciso o relato policial sin un detective, no puede haber robinsonada sin un naufrago o grupo de naufragos que, por el propio acto del naufragio, queda(n) aislado(s) *en algún sentido* de sus congéneres. Esta es la determinación primaria que el subgénero le impone, como condición mínima, al protagonista o al grupo de personajes.⁴

Esta idea de naufragio remite a la segunda acepción de su definición según el diccionario de la RAE: “Pérdida grande, desgracia o desastre” (Real Academia Española s.f., definición 2), que, a su vez, abarca a la primera: “Pérdida o ruina de la embarcación en el mar o en río o lago navegables” (Real Academia Española, s.f., definición 1). En efecto, si echamos una mirada retrospectiva a las robinsonadas, partiendo del presente hasta llegar a su conformación a

² Tal es el caso de Jones (“La insolación”), Juan Brown (“Tacuara-Mansion”), Orgaz (“El techo de incienso”), el “hombre” (“El hombre muerto”) o el doctor Else (“Los destiladores de naranjas”).

³ Las diferencias a este respecto entre cuento y novela resultan intuitivas: si el espacio es reducido, no se puede caracterizar psicológicamente al personaje.

⁴ No nos parece que, a los efectos de la definición del subgénero, sea relevante la distinción entre robinsonada de individuo y de grupo.

comienzos del siglo XVIII,⁵ queda claro que la determinación básica que se le impone al protagonista (o al grupo) es la de ser el sobreviviente (o los sobrevivientes) de una desgracia: en esto no hay diferencias entre el anónimo protagonista de *Especjes negros* (*Schwarze Spiegel*, Alemania, 1951) de Arno Schmidt –quien es, aparentemente, el único sobreviviente de una Tercera Guerra Mundial– y Robinson Crusoe.

Por lo demás, la condición mínima que, según postulamos, tiene que cumplir el protagonista es repetida una y otra vez en las diversas definiciones que circulan socialmente. Así, una enciclopedia online inglesa anota lo siguiente bajo la entrada “Robinsonade”: “cualquier novela escrita en imitación del *Robinson Crusoe* (1719-1720) de Daniel Defoe que trate el problema de la supervivencia del naufrago en una isla desierta” (*Encyclopædia Britannica* s.f.). Más allá de lo problemático que pueda resultar el uso del término “imitación” –en el último apartado de este trabajo nos referiremos a la dimensión histórica a la que se parece aludir con “imitación”–, aquí se menciona la palabra “naufrago” y, además, se remite al necesario aislamiento como precio a pagar por la supervivencia (“isla desierta”).

Es necesario aclarar que el hecho de que tratemos de ajustar nuestra comprensión de las robinsonadas a definiciones provistas por un diccionario general de la lengua española y por una enciclopedia obedece a que, con Fishelov (1995), creemos que, muy particularmente en el caso de géneros populares, el género literario no puede definirse de manera normativa desde la “superioridad” de la mirada academicista, sino que se lo debe hacer desde una perspectiva empírica. No se puede dejar de prestar atención al modo en que el conocimiento implícito de los usuarios (tanto especialistas como legos) de los géneros circula socialmente, es decir, los modos en que “la comunidad literaria percibe y usa las categorías genéricas” (Fishelov, 1995: 119; cf. tmb. Ryan, 1981: 18).

II

En cuanto a los límites de las transformaciones posibles del personaje tipificado al interior del subgénero de las robinsonadas, podemos decir que no los hay, más allá de lo que denominamos la condición o exigencia mínima. Según dijimos, esta se refiere a que, por un lado, el protagonista sea un naufrago, es decir, en la segunda acepción del diccionario de la RAE, un sobreviviente de una desgracia, y a que, por otro, el precio a pagar por esa supervivencia sea su aislamiento, ya sea total (el protagonista se queda solo) o parcial (el protagonista sobrevive con una o varias personas más), que lo coloca en lo que se ha llamado una “situación de punto cero”.⁶ En todo lo demás, el protagonista puede variar, incluso de manera radical, sin que el género deje de ser reconocible. En lo que sigue trataremos de explicar por qué esto es así; para ello, aduciremos tres razones.

⁵ Con Marx, creemos que para el estudio de géneros literarios como la robinsonada, en un sentido metodológico, aplica perfectamente lo que sugiere la frase según la cual “[l]a anatomía del hombre es una clave para la anatomía del mono” (2007: 26).

⁶ Reckwitz usa el término “*Nullpunktsituation*”. En efecto, se refiere a la “situación de punto cero de un estado de carencia física y psíquica casi total” (1976: 213).

En *Palimpsestos* (1962), Gérard Genette dedica gran cantidad de páginas al estudio del *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (y sus hipertextos) y parece también sostener implícitamente la postura de que las transformaciones posibles del *Robinson Crusoe* carecen de límites. Esa es al menos la sensación que deja la lectura del apartado en que presenta la transposición heterodiegética (un caso particular de relación hipertextual en la que el hipertexto desarrolla la misma acción que el hipotexto, pero en un universo diferente) y homodiegética (aquí, el universo es el mismo, pero aparece una acción nueva o con otras características).

En la transposición homodiegética, por lo general, se mantiene el nombre de los personajes, lo que “es un signo casi infalible de la fidelidad diegética”. En cambio, la transposición heterodiegética sirve “para explorar la capacidad de variación pragmática del hipotexto” (1989: 379-80.). El *Robinson Crusoe* de Johann Karl Wezel,⁷ podemos pensar, es un ejemplo de la primera. La segunda, por su parte, abre un abanico enorme de posibilidades para el hipertexto: pueden cambiar el medio social, la época, la localización geográfica y, con relación al personaje, los diversos signos de identidad como el nombre, el sexo, la edad, la nacionalidad, la pertenencia familiar y la cosmovisión, entre otras cosas.

El problema que reaparece una y otra vez en el libro de Genette es el de la reconocibilidad de un género. A nosotros nos interesa únicamente pensar la reconocibilidad en función del personaje tipificado, por lo que la pregunta adecuada aquí es la de hasta qué punto puede este transformarse sin ponerla en riesgo y por qué, en todo caso, la infinita transformabilidad de los personajes en las robinsonadas no pone en riesgo la reconocibilidad. Más allá del aporte indudablemente valioso de Genette, creemos –siguiendo el “consejo” de Marie-Laure Ryan–, que una aproximación adecuada al problema de la reconocibilidad de un género (al menos el de uno tan popular como el de las robinsonadas) tiene que tener en cuenta un aspecto central de la teoría del personaje: el de su incompletitud ontológica.⁸

Los personajes ficticios son incompletos en un sentido ontológico, en la medida en que la única vía de información que tenemos para saber algo acerca de ellos es un determinado dispositivo semiótico, que es necesariamente parcial (Grupo Luthor, 2020: 78). Pero, llamativamente, en un sentido cognitivo son “completos”, en virtud de la actividad reconstructiva (o, más bien, “completativa”) del lector, que, por ejemplo, le atribuye a Robinson Crusoe –en la medida en que lo considera como una entidad análoga a un ser humano– funciones fisiológicas

⁷ *Robinson Krusoe. Revisado (Robinson Krusoe. Neubearbeitet)*, Alemania, 1779/80). En los próximos meses se podrá conseguir una traducción al español de esta novela, a ser publicada por la editorial Guillermo Escolar (Madrid).

⁸ Dice Ryan: “Sostengo que los dos principios [el de ‘menor divergencia’ y la ‘doctrina de la intertextualidad’] no son incompatibles sino complementarios: el funcionamiento de la menor divergencia depende de las relaciones intertextuales tanto como el funcionamiento de la intertextualidad se apoya en la menor divergencia” (1991: 54). El principio de menor divergencia –que explicamos en los párrafos que siguen– y la incompletitud ontológica son dos nociones muy cercanas de la teoría de los mundos ficcionales. Lo que estamos haciendo aquí, por lo tanto, es seguir el consejo de Ryan: confiamos en la complementariedad entre la teoría de la intertextualidad (que hasta aquí trabajamos con Genette) y algunos conceptos de la teoría de los mundos ficcionales. Esta última ha sido recientemente explicada en el muy recomendable y esclarecedor libro del Grupo Luthor (2020), al que también nos referimos en lo que sigue. Una última aclaración: Genette en realidad habla de “transtextualidad”, que es “[t]odo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989: 9-10).

como las de orinar y defecar o sentir algún tipo de deseo sexual, por más que estas no son referidas en ninguna de las dos partes del *Robinson Crusoe* de Defoe.

En relación con este rasgo distintivo de los textos ficcionales es que Ryan formuló el “principio de menor divergencia” (*principle of minimal departure*), que supone que cuando reconstruimos en nuestra mente el mundo narrado lo hacemos de manera tal que difiera lo menos posible con el mundo real (Ryan, 1991: 51). Así, por más que los personajes de *Los Simpsons* sean amarillos y tengan cuatro dedos (no todos: pensemos en el Dr. Hibbert, por ejemplo), sobreentendemos que, como ocurre con los humanos en nuestro mundo, tienen órganos en su interior: “un páncreas, una vesícula”, etc. (Grupo Luthor, 2020: 78-9). Al recibir una información que no condice con el mundo real (por ejemplo, seres antropomórficos amarillos y con cuatro dedos), el lector realiza un ajuste, que se podría enunciar así: “En el mundo ficcional de *Los Simpsons*, todo es idéntico al nuestro, salvo por el hecho de que allí los seres que hacen las veces de humanos tienen cuatro dedos y, por lo general, la piel de color amarillo”.

Pero lo que aquí nos importa es que el principio de menor divergencia puede aplicarse también no ya en relación a nuestra enciclopedia del mundo real, sino con relación a un mundo ficcional determinado.⁹ Ryan lo dice así: “El principio de menor divergencia permite optar no solo por el mundo real en cuanto marco de referencia, sino también por un universo textual” (1991: 54). La idea es que una enciclopedia ficcional, específica de un género, “se vuelve disponible para el receptor al reconocer los elementos que caracterizan un texto como perteneciente a un género determinado” (Grupo Luthor, 2020: 82). El reconocimiento activa la conciencia de un “paisaje genérico” (*generic landscape*) –que sería la enciclopedia ficcional tornada disponible para el lector–, con lo que se explica el hecho de que al leer un cuento de hadas sepamos que en ese mundo particular puede haber dragones –por más que no se los haya mencionado aún o que no se lo haga nunca–, pero no financistas, agentes de bolsa o cantantes de cumbia villera.

Reparar en que existe una enciclopedia ficcional (mental) que se vuelve disponible al leer una robinsonada nos permite ahondar en la comprensión de las relaciones de intertextualidad que se establecen entre las obras particulares. El elemento que activa el “paisaje genérico” es el naufragio seguido del aislamiento del protagonista respecto de sus congéneres. Esto mismo habilita a pensar a los protagonistas de historias de naufragio y supervivencia como contrapartes del naufrago originario,¹⁰ Robinson Crusoe, sin que importe si, en la terminología de Genette, se trata de una transposición homodiegética (con mantenimiento del universo y, por lo tanto, del nombre) o heterodiegética (cuando se trata de otro universo y, por lo tanto, cambia el nombre). A nuestro

⁹ Usamos “mundo real” como sinónimo de “mundo actual”, algo que no es del todo correcto, para no tener que entrar en precisiones que no hacen al objetivo de este trabajo. Podemos entender la noción de “enciclopedia”, por su parte, como una metáfora para referir “a la manera en que el conocimiento sobre el mundo actual [o sobre un mundo ficcional particular] está organizado en la mente humana” (Grupo Luthor, 2020: 79).

¹⁰ Así se explica la noción de “contraparte” en *Multiversos*: “Todos los personajes presentes en un texto ficcional son entidades ficcionales. Cuando esas entidades establecen una relación de identificación con entidades de otros mundos, se convierten en contrapartes. Es decir, cada texto ficcional en el que aparezca Napoleón hace referencia a un individuo ficcional diferente, pero todos ellos son contrapartes entre sí y con el Napoleón histórico” (Grupo Luthor, 2020: 86).

entender, con todo, los modos en que el lector atribuye a una obra dada una pertenencia genérica difieren según se trate de uno u otro modo de transposición.

En el caso de las dos robinsonadas alemanas más importante de la Ilustración tardía – ambas publicadas en dos partes, en 1779/80–, *El joven Robinson* (Joachim Heinrich Campe) y *Robinson Crusoe. Revisado* (del ya mencionado Wezel), los dos autores –siguiendo, en sentidos muy diferentes y casi antagónicos, una inspiración de origen roussoninano– van realizando pequeñas modificaciones que, si bien terminan por cambiar el sentido global del texto de Defoe, obligan al lector a suponer que todos los detalles que no son mencionados “respetan” el estado de cosas de la novela inglesa fundacional. Ambas constituyen ejemplos de transposición con mantenimiento del nombre y del mundo.

El cuento “El fin de Robinson Crusoe” (“La fin de Robinson Crusoe”, Francia, 1978), de Michel Tournier, que es muy breve, empieza donde termina la primera parte del *Robinson Crusoe* y narra el fracasado intento de Robinson de regresar a su isla.¹¹ El vínculo hipertextual, como en los dos casos anteriores, es evidente desde el título mismo, de modo que cuando leemos que Robinson se ha vuelto “huraño” por no poder reencontrar su isla (Tournier 2006: 26), recurrimos a nuestra enciclopedia ficcional y hacemos el ajuste correspondiente (“en este mundo ficcional, Robinson no vuelve a la isla porque no la encuentra”) y respondemos afirmativamente a la pregunta que nos hacemos respecto del hecho de si su hurañía es coherente con el sistema de características con que asociamos al modelo o prototipo.¹² Además, suponemos que, con relación tanto al personaje como al mundo, todo lo demás es tal como se refiere en el texto de Defoe.

Más compleja es la explicación del mecanismo mental que se activa a partir de la lectura de obras como *Susana y el Pacífico* (*Suzanne et le Pacifique*, Francia, 1921), de Jean Giraudoux; *Espejos negros* de Schmidt, *La costa de los mosquitos* (*The Mosquito Coast*, EE.UU., 1981) de Paul Theroux, o *El marciano* (*The Martian*, EE.UU., 2011), de Andy Weir, que no mantienen ni el nombre del protagonista ni la semejanza en cuanto al mundo ficcional.¹³ Los ajustes que debemos ir haciendo como lectores son aquí muchísimos, de manera que llega un punto (ya en las primeras páginas) en que comprendemos que no tiene sentido seguir suponiendo que “todo lo demás” es idéntico al *Robinson Crusoe* original, sencillamente porque hacerlo resultaría antieconómico. Pero, de cualquier modo, no podemos dejar de concebir a los personajes de estas obras como contrapartes de Robinson Crusoe, y, por lo tanto, a las novelas habitadas por ellos como formando parte de la tradición narrativa de las robinsonadas.

La primera razón que explica la libertad en lo que respecta a las transformaciones es, así pues, que la exigencia mínima que pesa sobre el personaje tipificado (+náufrago, + aislado) activa un “paisaje genérico”. Esta parece ser una cualidad de todos los géneros con personajes tipificados.

¹¹ Según Genette, este texto es un ejemplo de “epílogo alógrafo”. Es decir, una continuación (y terminación), en un hipertexto, de la misma historia del hipotexto, hecha por un autor diferente (Genette, 1989: 256). Lo mismo podría decirse de la pieza radiofónica “Adiós, Robinson” (1977), de Julio Cortázar.

¹² Este es el término usado por Uri Margolin (1990: 865s.). No podemos mostrarlo aquí, pero, en gran medida, todo el segundo apartado de nuestro trabajo es una discusión con la última sección de este texto de Margolin, cuya preocupación central es la misma que la nuestra: llegar a mostrar cómo las contrapartes de un prototipo mantienen siempre, aún en los casos más radicales, un vínculo de semejanza que asegura la reconocibilidad (cf. 864-871).

¹³ Un interesante caso intermedio es el de Robinson Crusoe (sin la “e”) en *Foe* (Sudáfrica, 1986), de J. M. Coetzee, en donde se presenta la situación de una “casi” identidad.

En la película de terror *Carne muerta* (*Dead Meat*, Irlanda, 2007), de Conor McMahon, los zombis corren a gran velocidad y duermen de pie. Estos dos rasgos no solían serles atribuidos en la tradición cinematográfica anterior. *No obstante*, como todos los zombis, los creados por McMahon son entidades “renacidas” sin más intención que la de comer cerebros humanos. Estos dos últimos rasgos activan el “paisaje genérico” y hacen que el género sea reconocible a pesar de la presencia de los dos rasgos “extraños”.

Lo mismo cuenta, así pues, para las robinsonadas: el protagonista de *Espejos negros* –por ejemplo– es un muy culto lector voraz que, a diferencia de Robinson Crusoe, detesta “el trabajo de la tierra” (Schmidt, 2012: 334), *pero* –al igual que el célebre náufrago– es el (en principio) único sobreviviente de un “naufrago” que lo ha separado del resto de la humanidad. Esta última propiedad satisface el “mínimo grado de similitud” (Margolin, 1990: 866) exigido para la contraparte y emparenta al sobreviviente del mundo postapocalíptico de Schmidt, en un sentido genérico, con el protagonista de la novela *Robinson Crusoe*.¹⁴

Para introducir las otras dos razones es necesario llamar la atención acerca del hecho de que hemos estado aplicando el principio de menor divergencia de una manera ligeramente diferente a como es presentado por Ryan en su *Possible Worlds*, ya que estamos atribuyendo a *una obra* lo que la autora sostiene que es propio de *un género*. Es decir, estamos usando la noción de enciclopedia ficcional como referida a la novela *Robinson Crusoe* más que al género de las robinsonadas. Lo hacemos porque creemos que un importante detalle no tenido cabalmente en cuenta en el libro de Ryan es que hay obras que fundan géneros y que esto repercute sobre el modo en que funcionan el mencionado principio y la enciclopedia ficcional.

En su libro, Ryan pone como ejemplo los cuentos de hadas y las historias de Sherlock Holmes, pero no parece ser consciente de la importante diferencia que existe entre aquellos y estas. Es cierto que no hay un cuento de hadas fundacional: el cuento de hadas “prototípico” es una “abstracción de muchos textos” (1991: 56). Pero en el caso del policial clásico, al igual que en las robinsonadas –y como también, por ejemplo, en el *Bildungsroman* o novela de formación–, no hay necesidad de un modelo abstracto: el “prototipo” es una obra concreta, con una fecha de publicación y un autor precisos, cuyo protagonista se ha ido convirtiendo, a lo largo de la historia cultural, en una suerte de fuente inagotable de contrapartes.

La “reconocibilidad” del modelo en las transposiciones heterodiegéticas no parece estar garantizada únicamente por el elemento que activa el “paisaje genérico”: el naufragio y el aislamiento como precio a pagar por la supervivencia. Esto parece ser demasiado poco como para permitir la libertad total en todos los demás rasgos del personaje. Es más: una joven francesa de gustos suntuarios (*Susana...*), un intelectual nihilista (*Espejos negros*), un yanqui hartado de la sociedad de consumo (*La costa de los mosquitos*) o un astronauta (*El marciano*) decididamente no forman parte del “paisaje genérico” de las robinsonadas. ¿Es únicamente la relativa posición estructural (es decir, lo que venimos denominando “exigencia” o “condición mínima”) de personajes como –respectivamente– Suzanne, el narrador de Schmidt, Allie Fox y Mark Watney lo que permite entenderlos como contrapartes de Robinson Crusoe y, en definitiva, lo que habilita a clasificar todas estas obras como robinsonadas?

¹⁴ El que la frontera entre el náufrago y la humanidad no sea ya el océano sino la que separa a los muertos por el desastre atómico y los sobrevivientes es un detalle importante en términos temáticos, pero no desde el punto de vista de la pertenencia al género *en sentido amplio*.

A nuestro entender, la respuesta a esta última pregunta es “no”. La reconocibilidad de las robinsonadas se sustenta en la razón que hemos dado más arriba, pero también en dos hechos más. Por un lado (segunda razón), que las robinsonadas se erigen sobre la base de una única obra inconmensurablemente influyente: la novela de Defoe, cuyo protagonista se ha convertido en un mito de la modernidad individualista occidental (Watt 1962). Esta situación hace que su presencia en el imaginario social y en la circulación medial (en novelas, dramas, películas, programas televisivos, videojuegos, grupos de Facebook, hilos de Twitter y etcétera) sea tal que no es en absoluto necesario haberla leído para conocer ciertos detalles de la historia del náufrago solitario (Taylor 2002) o identificarse con su destino cuando se pasan unos días de veraneo en una isla cualquiera del mundo. Esto es justamente aquello a lo que se refiere Tournier (1967) al comienzo de su conferencia sobre Robinson Crusoe, que hemos citado como epígrafe en el encabezado del presente trabajo.

Por otro lado (tercera razón), de cualquier modo, las propias novelas recién aludidas –y muchas otras– se encargan de mencionar (siempre críticamente) el modelo, dejando fuera de toda duda su condición de robinsonadas o, al menos, su pretensión de ser leídas como tales. En general, esto ocurre hacia el final de las obras, luego de que “el hipotexto [haya sido] silenciado durante muchas páginas” (Genette, 1989: 386). Así, Susana lee la novela de Defoe, que encuentra en su isla, entre los restos de un náufrago que la precedió, y critica el modo en que el famoso Crusoe depredeó la naturaleza de la isla; el narrador de *Espejos negros* también se compara con aquella figura mítica, mofándose de su optimismo colonizador, y Allie Fox se refiere en tres oportunidades distintas al modelo, para denostarlo.¹⁵ Las robinsonadas son, a un nivel contenidístico, autorreferenciales, y buscan siempre, por lo general, “delatarse” en cuanto que tales para inscribirse explícitamente en esa tradición. Esto restablece la reconocibilidad del género en los casos más extremos.

III

Es necesario repensar todo lo expuesto en función de la inclusión del factor histórico: los géneros literarios no son atemporales sino que están sujetos a los cambios históricos. Si tenemos en cuenta la configuración del protagonista, podemos decir que las robinsonadas se desarrollan, de manera muy general, a lo largo de tres grandes periodos. El periodo inaugural corresponde al siglo XVIII y sus héroes burgueses; *El Robinson suizo* (*Der schweizerische Robinson*, Suiza, 1812), de J. D. Wyss, es una bisagra que da lugar al segundo periodo, típicamente decimonónico, signado por los protagonistas adolescentes varones; a partir de mediados del siglo XX, se identifica un tercer

¹⁵ “Sola, sola en los lindes de un archipiélago, *una mujer* se disponía a leer *Robinson Crusoe*” (1925: 228), afirma la narradora y protagonista de Giraudoux. El narrador de Schmidt anota: “Estaba caminando a lo largo del borde del bosque, así, pensando en mí, literalmente: sin ninguna otra intención. Como Robinson, con dos rifles, y a causa del sol del mediodía, bajo la visera blanca de mi gorra” (2012: 361-2). En la novela de Theroux, una de las menciones tiene lugar cuando la familia está ya instalada en la laguna de Brewer y vive miserablemente de los despojos que encuentra en la playa: maderas, metales, plásticos e, incluso, tapas de inodoro. Así les dice Allie a sus hijos: “El Crusoe náufrago típico vive como un mono. Pero yo no soy un tonto” (Theroux, 1983: 282), e intenta explicarles de qué modos pueden hacer uso de los restos de la civilización que “les lleva” la marea.

periodo, donde el protagonista es ya un hombre o una mujer adultos cuya procedencia social carece de importancia, al menos en lo que respecta al subgénero.

Los rasgos {+burgués}, {+adolescente, +varón} y {+adulto} se añaden así, respectivamente, en cada uno de los tres periodos y en cuanto elementos históricamente determinados, a la condición *sine qua non* de {+náufrago aislado}. Este último rasgo –repetámoslo– es inherente a la definición del subgénero, es el atributo definitorio del personaje tipificado y, por ende, de las robinsonadas; aquellos, en cambio, tienen un carácter secundario, derivado e histórico.

No es necesario recordar que Robinson Crusoe es, ante todo, un burgués. En *La isla Felsenburg* (*Die Insel Felsenburg*, Alemania, 1731), de J. G. Schnabel, Albert Julius es el único hombre burgués entre las cuatro personas que sobreviven al naufragio; en calidad de tal, es el elemento “dinámico” frente a la ociosidad del capitán Lemelie y el aristócrata Van Leuven. Además, tras la muerte de estos dos, funda la primera familia de la isla al desposar a Concordia, también de procedencia burguesa.¹⁶ En *La isla de coral* (*Coral Island*, Escocia, 1857), de R. M. Ballantyne, lo que importa de Ralph Rover (15 años), Jack Martin (18 años) y Peterkin Gay (13 años) no es ya su clase social, sino su edad. En *La isla de cemento* (*Concrete Island*, Inglaterra, 1974), de J. G. Ballard, o en *El marciano*, finalmente, lo determinante de –respectivamente– Robert Maitland o Mark Watney es su condición de seres humanos, en un claro giro del subgénero hacia preocupaciones de índole existencial que hasta mediados del siglo XX, si bien en muchos casos presentes, no ocupaban un lugar central.¹⁷

Fishelov –valiéndose de conceptos de las ciencias cognitivas y de la psicolingüística– propone una definición de género literario en la que la percepción de los usuarios del género (autores, lectores, docentes, estudiantes, editores, libreros, etc.), como ya hemos indicado, tiene un lugar destacado. En efecto, afirma que los géneros literarios no son percibidos ni como “categorías rígidamente unificadas ni como un conglomerado de textos literarios, reunidos al azar, que compartan meramente una red de similitudes sueltas”. En cambio, remitiendo a Ryan (1981), constata que son percibidos como “categorías estructuradas, con un ‘núcleo duro’ consistente en miembros prototípicos” que, a su vez, tienen entre sí “un grado relativamente alto de parecido” (1995: 117).

La tesis que defendemos es que la distinción que hace Fishelov entre “el núcleo duro” y la “periferia”, sumamente productiva, tiene, empero, un inconveniente: no toma en consideración las determinaciones históricas que actúan sobre los géneros. En el caso particular de las robinsonadas ocurre, a nuestro entender, lo siguiente: las obras que forman parte del “núcleo duro” son las del

¹⁶ Nos hemos ocupado de esto en otro sitio (Lenga/Koval, 2018). Es importante recordar que en el planteo que hace György Lukács en su artículo “La novela” (publicado en ruso en 1935 y luego incluido en *Escritos de Moscú*) Robinson Crusoe aparece como el héroe “positivo” típico del siglo XVIII, lo cual sería una consecuencia de que Defoe (y los novelistas de esa época) “se hall[a] en una relación positiva con su época, con su clase social [i. e. la burguesía], que lleva a cabo la gran transformación de la época” (2011: 52). Lukács afirma que en el periodo de ascenso universal de la burguesía se acentúa, como nunca antes en la historia de la novela moderna, “el principio progresista, activo en la burguesía” (51). Es por esto que resalta el hecho de que con “cada palada o azada [dadas]” Robinson está sometiendo la naturaleza (el mundo) a la civilización, que es la civilización burguesa (53).

¹⁷ Lo mismo puede decirse del protagonista de *Espejos negros*, de la mujer de cuarenta y tantos años que protagoniza *La pared* (*Die Wand*, Austria, 1963), de Marlen Haushofer, o del agente de FedEx Chuck Noland en la película *Náufrago* (*Cast Away*, EE.UU., 2000), de Robert Zemeckis.

siglo XVIII; el elemento que las relaciona íntimamente es la condición burguesa del protagonista. El naufrago de las robinsonadas hasta *El Robinson suízo* es el representante de un proyecto cultural, económico, político y social de transformación revolucionaria del mundo. Cuando este elemento se pierde (luego de 1815), las robinsonadas ya solo se vinculan de manera más indirecta con el modelo, sin que nunca se pierda, con todo, su reconocibilidad.

En función de esto último, podemos terminar afirmando que la distinción entre los tres periodos de las robinsonadas con arreglo al tipo de rasgo secundario que se añade a la “condición *sine qua non*” –es decir, {+burgués}, {+adolescente varón} o {+adulto hombre o mujer}– es mucho más relevante en términos de la comprensión del desarrollo histórico de las robinsonadas que la que hicimos más arriba entre robinsonadas con transposición homodiegética y heterodiegética. El vínculo entre el hipotexto *Robinson Crusoe* y *La isla Felsenburg*, un hipertexto cercano históricamente en el que se lleva a cabo una transposición heterodiegética, es mucho más estrecho que entre el hipotexto y, por ejemplo, *Viernes o los limbos del Pacífico*, que conserva la identidad diegética (con mantenimiento del nombre inclusive) pero en ningún sentido el “espíritu de época” de la obra de Defoe.

Es posible entender de otro modo la relación entre el núcleo duro y las obras periféricas: uno podría postular que con *El Robinson suízo*, primero, y con *Espejos negros*, después, surgen dos subformas más o menos autónomas de las robinsonadas, la “robinsonada de protagonista adolescente”, que se vuelve casi indiferenciable de la novela de aventuras, y lo que se ha dado en llamar la “robinsonada postapocalíptica” (Jablowska, 1989). Esto mismo es explicado por Ryan con relación al cuento de hadas: “Si [un texto que añade contenido erótico al cuento de hadas] da comienzo a un género por sí mismo (llamémoslo el cuento de hadas erótico), el nuevo paisaje se obtendrá de la apropiación de todas las características de los cuentos de hadas y añadiendo la sexualidad a las propiedades relevantes de los personajes” (1991: 56). No podemos entrar aquí, con todo, en la (difícil) cuestión de en qué medida las obras aludidas inauguran géneros nuevos o no.

Conclusión

En cierto modo, tal como sugiere implícitamente Margolin (1990), resulta válido pensar que el interés inherente al estudio de los personajes ficcionales reside en su utilidad para realizar clasificaciones genéricas y todo lo que ello implica: la posibilidad para comparar obras sobre la base de criterios que no sean arbitrarios (p. ej., relativos al gusto del crítico) sino objetivos. En cualquier caso, en este trabajo hemos tratado de mostrar que el análisis del “personaje tipificado” resulta clave para llegar a obtener una definición satisfactoria de un género esquemático como el de las robinsonadas, para entender su enorme capacidad de transformación de una obra particular a otra y, asimismo, el modo en que se desarrolló históricamente.

Las robinsonadas imponen dos únicas condiciones al personaje en términos de rasgos primarios: que se trate de un sobreviviente (naufrago) y que este hecho implique su aislamiento del resto de los seres humanos. En todo lo demás, la libertad creativa es total para el autor. Las transformaciones posibles del personaje son ilimitadas, pero esto no pone en riesgo su “reconocibilidad”, que está asegurada por tres factores: la activación, en el lector, de un “paisaje genérico”, en virtud de la aparición del rasgo primario; la omnipresencia del mito de Robinson

Crusoe en la cultura medial occidental; y la tendencia de las obras particulares a delatar, al nivel del contenido, su deuda con la obra prototípica.

El análisis del desarrollo histórico de las robinsonadas y del modo en que este incide sobre sus personajes tipificados muestra, a su vez, que los dos rasgos primarios permanecen inalterados en las distintas épocas (son rasgos *suprahistóricos*), mientras que se producen cambios fundamentales sobre los rasgos secundarios, que deben ser concebidos, así pues, como rasgos *históricos*. El estudio de estos últimos deja en claro que hay dos modos básicos de entender las robinsonadas. *En un sentido estricto*, son un fenómeno acotado a la Ilustración europea y a la época de ascenso de la burguesía (protagonista burgués). Por el contrario, *en un sentido amplio*, han logrado operar una serie de transformaciones –sobre todo, desde mediados del siglo XX, una pérdida del componente “clasista” y una concomitante “universalización” del protagonista– que les permiten continuar vigentes al día de hoy, si bien al precio de tener una relación marcadamente más marginal con el modelo.

MARTÍN KOVAL es Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y docente en esta misma universidad así como en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ). Su tema de investigación actual es la teoría de la narración.

Bibliografía

- EDER, Jens; JANNIDIS Fotis y Ralf SCHNEIDER. 2010. “Introduction”. En *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literatura, Film and Other Media*. Berlín: De Gruyter, pp. 3-64.
- FISHELOV, David. 1995. “The Structure of Generic Categories: Some Cognitive Aspects”. *Journal of Literary Semantics* 24, 117–26.
- GENETTE, Gérard. 1989 [1962]. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus. Trad.: Celia Fernández Prieto.
- GIRAUDOUX, Jean. 1925. *Suzanne et le Pacifique*. París: Éditions Émile-Paul Frères.
- GRUPO LUTHOR. 2020. *Multiversos. Una introducción crítica a la teoría de los mundos ficcionales*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- JABŁKOWSKA, Joanna. 1989. “Moderne Robinsonade oder Absage an die Hoffnung? Gattungsgeschichtliche Überlegungen zu Arno Schmidt, Marlen Haushofer und Friedrich Dürrenmatt”. En Braungart, Wolfgang (ed.), *Über Grenzen. Polnisch-deutsche Beiträge zur deutschen Literatur nach 1945*. Peter Lang: Frankfurt/M, pp. 33-45.
- JAUSS, Hans Robert. 2016. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- JITRIK, Noé. 1975. *El no existente caballero. La idea de personaje y su evolución en la narrativa latinoamericana*. Buenos Aires: Megápolis.
- LENGA, Jéscica y Martín KOVAL. 2018. “Lukács y las robinsonadas del siglo XVIII: la laboriosidad como atributo de la burguesía triunfante”. *Cerrados*. N° 47, 168-85.
- LUKÁCS, György. 2011. “La novela”. En *Escritos de Moscú*. Buenos Aires: Gorla, 2011, pp. 29-75. Trad.: Miguel Vedda y Martín Koval.
- MARGOLIN, Uri. 1990. “Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective”. *Poetics Today*. Vol. 11, N° 4, 843-71.
- MARX, Karl. 2007 [1957-58]. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*. Vol. 1. Madrid: Siglo XXI. Trad.: Pedro Scaron.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. s/f. “Naufragio”. En *Diccionario de la lengua española*. <<https://dle.rae.es/naufragio>> [Consulta: 4 de mayo de 2021].
- RECKWITZ, Erhard. 1976. *Die Robinsonade. Themen und Formen einer literarischen Gattung*. Amsterdam: Grüner.
- “ROBINSONADE”. s/f. En *Encyclopædia Britannica*. <<https://www.britannica.com/art/robinsonade>> [Consulta: 18 de junio de 2021].
- RYAN, Marie-Laure. 1981. “On The Why, What and How of Generic Taxonomy”. *Poetics* 10, 109-26.
- _____. 1991. “3. Reconstructing the Textual Universe: The Principle of Minimal Departure”. En *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 48-60.
- SCHMIDT, Arno. 2012. “Espejos negros”. En *Los hijos de Nobodaddy*. Barcelona: De Bolsillo, pp. 303-93. Trad.: Florian von Hoyer y Guillermo Piro.
- SCHNABEL, Johann Gottfried. 2017. *La isla Felsenburg*. 2 tomos. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Trad.: Martín Koval.
- TAYLOR, Charles. 2002. “Modern social imaginaries”. *Public Culture*. Vol. 14, N° 1, 91-124.
- THEROUX, Paul. 1983. *La costa de los mosquitos*. Buenos Aires: Emecé. Trad.: Rolando Costa Picazo.

- TOURNIER, Michel. 1967. “Nous sommes tous Robinson Crusocé”. En *France Culture* <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/vendredi-ou-les-limbes-du-pacifique-116-1ere-diffusion-14-et-16081967>> [Consulta: 20 de mayo de 2021].
- _____. 2006. “El fin de Robinson Crusoe”. En *El urogallo*. Madrid: Alfaguara, pp. 21-6.
- WATT, Ian. 1962. “Chapter 3. *Robinson Crusoe*, individualism and the novel”. En *The Rise of the Novel*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, pp. 60-92. Trad.: Lourdes Ortiz.