

Colección Seminarios, 33

TEXTOS ENTRE TEXTOS

LAS CONEXIONES TEXTUALES EN LA FORMACIÓN DEL LECTOR

Antonio Mendoza Fillola (coordinador)

La edición de esta obra cuenta con las ayudas de la Universitat de Barcelona y la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR), de la Generalitat de Catalunya (Resolució UNI/1022/2005), correspondientes al Projecte 2005 SGR 00815 "Anàlisi qualitativa de l' intertext lector i propostes d' innovació per activar les competències que hi intervenen en la formació receptora".

HORSORI
EDITORIAL

Primera edición: septiembre 2008

Maquetación: Jordi Reiss Fica

Horsori Editorial, S.L.
Rambla Fabra i Puig, 10, 10 1ª
08030 Barcelona
www.horsori.net

(c) Horsori Editorial, S.L.
(c) Antonio Mendoza (por la coordinación)
(c) Cada autor por su capítulo

ISBN: 978-84-96108-55-4
Depósito Legal: B. 38.178-2008
Imprime: Zero preimpresión, S.L.

3. CALVINA: UN PERSONAJE *QUEER* TRANSEÚNTE DE LA INTERTEXTUALIDAD

Consol Aguilar Ródenas
Universitat Jaume I

«-¿Puedo preguntarte si eres niño o niña?
-Por supuesto.
-¿Y por qué no me lo dices? -insistió Lucrecio tras una pausa.
-Porque no me has preguntado si soy niño o niña. Me has preguntado si puedes preguntármelo...»

C. Frabetti, 2007:121

Carlo Frabetti ganó el Premio El Barco de Vapor en 2007 con *Calvina*. La protagonista (¿o el protagonista?) de esta historia es un personaje *queer*. Desde la teoría *queer* el género es una construcción social; pero si desde la formación de identidades entendemos el género como una construcción social de lo que en cada cultura se considera femenino o masculino, desde la teoría *queer*, según Susan Talburt (Alcoba, 2005: 25) se «persigue romper los espacios fijos y finitos de la identidad, porque entiende que la sexualidad no posee significados apriorísticos, sino significados relacionales que se construyen, se imitan y son imitados».

Teresa De Laurentis (2000) fue la primera en utilizar el concepto para describir su concepto teórico, y *Calvina* transita esta frontera entre los límites y las fronteras, puesto que el resto de personajes *queer* de la LIJ aparecen con una sexualidad distinta de la heterosexual, pero no se mueven en la completa ambigüedad (Cfr.:Aguilar 2006a, Aguilar 2006b, Aguilar 2007). Con la cita (un epílogo-prólogo) con la que se inicia este trabajo concluye el libro. Ernes Alcoba (2005: 10-12) nos advierte:

de los peligros de ser demasiado consecuentes con aquello que supuestamente somos, tanto el profesorado como el alumnado. «Lo que supuestamente somos», nuestra identidad, es algo siempre en proceso, lo que no siempre ha sido comprendido en la educación. Baste ver aquellas narraciones, cuentos o materiales didácticos cuya

excesiva simplificación del género y su aparente olvido del sexo no hacen más que perpetuar situaciones de desigualdad respecto a algunas formas de sentir y amar [...] la escuela, la educación secundaria o la universidad quizás no deban ser lugares de conclusión personal, de «formación» en un sentido estricto. Quizás deban ser ámbitos de apertura, donde todos asumamos la responsabilidad de nuestras decisiones en nosotros mismos y en los demás, donde nos sintamos a gusto en el terreno inestable de las complejidades y discontinuidades que rigen la experiencia (en particular, como nos dice la teoría *queer*, por lo que respecta al sexo, deseo y género y la forma de estar en el mundo subsiguiente), donde todos seamos actores y contribuyamos a superar viejas desigualdades que ya empiezan a estar caducas.

Calvina, según su autor «Es una novela sobre la identidad, la imaginación y la lectura, y muy concretamente sobre la forma en que estas tres cosas se relacionan entre sí» (Frabetti, 2007: 21); y explica por qué escribe y por qué, precisamente, para niños, niñas y jóvenes:

Para mí escribir es una forma de esforzarse por comprender el mundo (y de compartir ese esfuerzo); comprenderlo para cambiarlo, puesto que es un mundo inaceptable. Y escribo sobre todo para las lectoras y los lectores más jóvenes por la sencilla razón de que son el futuro, la gran esperanza de la humanidad en estos tiempos a la vez terribles y apasionantes.

Calvina ha sido recibida con entusiasmo por la crítica de LIJ. Veamos dos ejemplos; en CLIJ leemos (2007: 67):

Este último Premio Barco de Vapor 2007 apasiona o desagrada, sin término medio. [...] Al principio, el lector lee entre líneas, tratando de encontrar dobles sentidos, pistas, trampas que le permitan acceder a las intenciones del autor. Luego, simplemente se deja arrastrar por los acontecimientos narrados, por esa espiral de situaciones absurdas, por los diálogos chispeantes, razonamientos lógicos, filosóficos, que dan pie al autor para hablar de identidad, imaginación y lectura [...] En un «epílogo prólogo» -otro juego de ambigüedad- se desvela parte del misterio, pero persisten algunos interrogantes. Un original y estimulante artificio literario, plagado

de referentes literarios y cinematográficos, que buscan nuestra complicidad de manera inteligente.

Otro crítico, Gustavo Puerta, en *El Cultural* relaciona el carácter lúdico de la obra y sus referencias con el movimiento de OuLiPo y expone (2007: 24):

Esta magnífica novela consigue en el lector una disposición muy particular: leemos tratando de hallar el fallo, de advertir aquello que se le pasó al escritor, examinamos los argumentos con minuciosidad y, finalmente, nos rendimos extasiados, pero con la seguridad de que en una próxima vuelta daremos con la baraja que derrumbará el castillo de naipes.

Un extraordinario dominio del diálogo, una reflexión sobre la literatura en un espacio literario que no rechina ni se vuelve pesada, la administrada apuesta por no descifrar el sexo de uno de los protagonistas son algunos de los recursos y los logros conseguidos por esta novela. Pero, además, tiene el singular mérito de construir una obra genuinamente de literatura juvenil. No hay tras ella un autor preocupado que verticalmente se dirige a un adolescente despreocupado, tampoco un adulto que busca reencontrar su niño interior, sólo hay un escritor que tiene algo propio que decir (no un estereotipo, no una lección, no una buena intención) y su interlocutor no es otro que un joven. Y eso es inusual».

Umberto Eco (2005: 11-14) nos recuerda que la literatura, al contribuir a formar la lengua, crea identidad y comunidad y también que:

La lectura de las obras literarias nos obliga a un ejercicio de fidelidad y de respeto en el marco de la libertad de la interpretación. Hay una peligrosa herejía crítica, típica de nuestros días, según la cual podemos hacer lo que queramos de una obra literaria, leyendo en ella todo lo que nuestros más incontrolables impulsos nos sugieren. No es verdad. Las obras literarias nos invitan a la libertad de la interpretación, porque nos proponen un discurso con muchos niveles de lectura y nos ponen ante las ambigüedades del lenguaje y de la vida. Pero, para poder jugar a ese juego, por el cual cada generación lee las obras literarias de manera distinta, hay que estar movidos por un profundo respeto hacia lo que, en otras obras, he denominado la intención del texto [...]. Los tex-

tos literarios no sólo nos dicen explícitamente lo que nunca más podremos poner en duda, sino que, a diferencia del mundo, nos señalan con soberana autoridad lo que en ellos hay que asumir como relevante y lo que no podemos tomar como punto de partida para libres interpretaciones.

También nos señala que los personajes migran y destaca (2005: 16-18):

Podemos hacer afirmaciones verdaderas sobre los personajes literarios porque lo que les pasa está registrado en un texto, y un texto es como una partitura musical. [...] Los personajes narrativos migran, cuando tienen suerte, de texto a texto, y no es que los que no migran sean ontológicamente distintos de sus hermanos más afortunados; sencillamente no han tenido suerte y no nos hemos vuelto a ocupar de ellos. [...] Algunos personajes se han vuelto de algún modo colectivamente verdaderos porque, en el transcurso de los siglos o de los años la comunidad ha realizado inversiones pasionales en ellos.

Antonio Mendoza (1998: 35) ha resumido el estado de la cuestión actual señalando un acuerdo generalizado con los siguientes supuestos: a) que los textos –todo tipo de texto– tienen una existencia virtual; b) que el lector es el responsable de actualizar el significado de un texto, mediante su acto personal y voluntario de lectura; y c) que mediante ese acto el texto desarrolla su(s) existencia(s) real(es).

El concepto de intertextualidad nos ayuda a avanzar un poco más por el camino que estamos recorriendo (A. Mendoza, T. Colomer y A. Camps, 1998: 7):

La intertextualidad mantiene una clara relación con el concepto del intertexto lector (Mendoza, 1996) y con la formación de la competencia literaria, ya que es el factor que permite establecer conexiones entre la actividad receptiva y comprensiva del lector.

El concepto de intertexto responde al espacio que hay entre las competencias literarias y las estrategias de lectura; es el encargado de integrar y contextualizar pragmáticamente los re-conocimientos, las evocaciones, las referencias, las sensaciones, las asociaciones que un texto concreto suscita en el receptor. Se entiende por inter-

texto del lector (o del receptor) el conjunto de saberes, estrategias y recursos lingüísticos que se activan durante la recepción para establecer asociaciones de signo intertextual; éstas permiten la construcción de conocimientos discursivos y culturales, integrados y significativos, y potencian la activación de valoración personal. [...] El descubrimiento de las relaciones intertextuales promueve una de las manifestaciones del placer lector: la satisfacción de poder atribuir interpretaciones que resultan de una comprensión coherente en relación con nuestros saberes previos, a la vez que construimos nuevas referencias (inter) textuales e (inter)culturales a partir de los datos que nos aporta la lectura.

Antonio Mendoza evidencia una reflexión básica muy importante para entender la importancia del intertexto lector (2001: 142): «Sin texto no hay indicios para establecer conexiones ni reconocimientos; sin la lectura, el texto no cobra realidad; y sin el pertinente grado de intertexto no hay posibilidad de una lectura coherente. Es un ciclo en el que se parte del texto y se vuelve a él tras un proceso de activa participación comprensivo-interpretativa centrada en el lector».

1. Reconocimientos textuales

Como una particularización del estudio del fenómeno amplio de la intertextualidad los reconocimientos textuales, se ha señalado (Mendoza, 2001: 146):

Detectar e identificar los pasajes en que el escritor ha recurrido a la reelaboración de citas (textos, fragmentos de textos...) de otros escritores; apreciar la intención estética de escribir *literatura sobre literatura*; apreciar un texto cuándo su autor rompe con nociones más o menos canónicas, o cómo dispersa en el texto los elementos más diversos tomados de otros sistemas artísticos o de otras culturas, son un conjunto de actividades que implican prever y comprometer en un pacto previo al lector que haya de recibir la obra.

Existen textos que aunque los lectores y lectoras dispongan de un amplio intertexto suponen un reto de comprensión e identificación. Mendoza sintetiza los siguientes puntos clave en los reconocimientos textuales (2001: 147):

- El efecto positivo de las actividades de reconocimiento es parte de la satisfacción gratificante que consolida el efecto de la lectura y de la experiencia literaria. Del reconocimiento y del disfrute es responsable el nivel intertextual desarrollado por (en) cada receptor-a.
- El intertexto tiene carácter recursivo: cada nueva asociación, reconocimiento, etc., pasa a convertirse en una nueva unidad del intertexto lector y a enriquecer cualitativamente su competencia literaria.
- El intertexto lector conecta y activa los saberes literarios, lingüísticos y culturales y que resulte ser un concepto clave para enfocar el tratamiento didáctico de la literatura, sin discriminación de la lengua en que se haya escrito (o leído) la obra.
- El éxito del proceso receptivo depende del grado de amplitud del intertexto lector.

A través de la lectura, subraya, adquirimos muchos conocimientos de nuestra formación integral como personas y como individuos sociales (Mendoza, 1998: 30). La lectura, no puede ser ingenua porque generalmente se apoya en la experiencia lectora (Mendoza, 1998: 70). La recepción de la lectura, defiende, es un ejercicio de reordenación de sensibilidad y de la intuición (Mendoza, 1998: 75). Y así nos recuerda (1998: 128):

[...] ten presente que, en suma, un buen lector es aquel que emite hipótesis sobre el tipo de texto, que identifica índices textuales y, que, especialmente, conoce y emplea estrategias que recuerda que le han sido útiles y eficaces en otras experiencias lectoras. Bastará, pues, con que seas capaz de establecer coherentemente una *lectura que el texto no contradiga* y con que disfrutes de la obra que lees.

Recuerda, por último, que tú eres la pieza clave para la animación de lo que el texto contiene, porque en el texto está previsto un espacio específico para que intervengas y porque el texto, como el reloj de Cortazar *necesita de alguien que le dé cuerda cada día para ser reloj* –necesita de ti para actualizarse y dejar de tener una existencia virtual.

Por su parte, Alberto Mangel nos recuerda el placer de la memoria y opina (2006: 3):

«Leer es recordar. No solamente esos «actos ocurridos hace mucho tiempo» sino también «los actos recientes de nuestros días». No

solamente la experiencia ajena contada por el autor sino también la nuestra, inconfesada. Y no solamente las páginas del texto que vamos leyendo, memorizando las palabras a medida que adquirimos otras nuevas que olvidaremos en la página siguiente, sino también los textos leídos hace tiempo, desde la infancia, componiendo así una antología salvaje que va creciendo en nuestro recuerdo como la obra fragmentada de un monstruoso autor único cuya voz es la de Andersen, la de San Agustín, la de Quevedo, la de Javier Cercas, la de Cortázar. Leer nos permite el placer de recordar lo que otros han recordado para nosotros, sus inimaginables lectores. La memoria de los libros es la nuestra, seamos quienes seamos y estemos donde estemos. [...] Leer nos brinda el placer de una memoria común, una memoria que nos dice quiénes somos y con quiénes compartimos este mundo, memoria que atrapamos en delicadas redes de palabras. Leer (leer profunda, detenidamente) nos permite adquirir conciencia del mundo y de nosotros mismos. [...] Creemos que estar contentos (o creer que estamos contentos) es ser felices. Quienes están en el poder nos dicen que para sentir placer tenemos que olvidarnos del mundo, someternos a normas autoritarias, dejarnos subyugar por míseros paraísos, deshumanizarnos. Pero el auténtico placer, el que nos alimenta y nos anima, tiende a lo contrario: a tomar conciencia de que somos humanos, que existimos como pequeños signos de interrogación en el vasto texto del mundo. Quienes tenemos la fortuna de ser lectores sabemos que es así, puesto que la lectura es una de las formas más alegres, más generosas, más eficaces de ser conscientes».

Veamos algunos referentes intertextuales que esconde *Calvina*. Otros, sin duda, no los habremos desvelado.

Calvina es una niña/niño que necesita a alguien que suplante a su padre. Y elige a un ladrón –Lucrecio el Rata también conocido como Luc el Sigiloso– porque considera que será un buen padre, un padre justo (Frabetti, 2007: 10-11). Lo elige, además, mientras intenta robar en su propia casa para repartir el botín con el Sopa llamado así por su facilidad para quedarse dormido.

Luc por su parte también es padre en una especial situación (Frabetti, 2007: 10-11):

«[...] ¿Tienes familia?

–Depende de cómo se mire –contestó Lucrecio con un suspiro–.

Mi mujer me plantó hace un par de años, y casi no me deja ver a nuestra hija; dice que soy una mala influencia para ella.

–A primera vista, yo diría que no le falta razón –comentó el niño con una mueca despectiva. –Oye, no te pases –protestó Lucrecio–. Mi... oficio no significa que sea un mal padre.

–¿Te consideras bueno?

–Tal vez no sea lo que se suele entender por un padre ejemplar; pero puedo asegurarte que mi hija es lo más importante para mí, y haría cualquier cosa por ella.

–Estupendo. Eres justo lo que andaba buscando.

–¿A qué te refieres?

–A un buen padre. Necesito un buen padre.

–¿Para qué? ¿Para quién?

–De momento contestaré a la segunda pregunta: para mí».

El motivo es que, según Calvina, si dan por desaparecido a su padre (Frabetti, 2007: 16):

o incluso si se enteran de que no hay ningún adulto viviendo conmigo, me meterán en alguna de esas instituciones para huérfanos y niños abandonados, y no voy a permitirlo. De modo que necesito a alguien que ocupe el lugar de mi padre y que saque a pasear al perro de vez en cuando para que los vecinos no sospechen.

Calvina es un personaje extraño (¿o extraña?): «De unos diez u once años, muy menudo y algo cabezón, de grandes y penetrantes ojos azules, todo vestido de negro. Y completamente calvo» (Frabetti, 2007: 9).

Podemos señalar, como curiosidad, que en el año 80 desde la editorial feminista LaSal se publicó *Cap pelat*, (Lorente-Plaza) el único referente de una protagonista calva, que logra tener sus cabellos (de hecho un arco iris) gracias a la naturaleza y los animales del bosque.

Calvina es nieta (¿o nieto?) de un biólogo que tuvo dos hijos, Lucrecio y Calvino solitarios y alopécicos. Su madre, Lucrecia, murió en el parto. Con ellos su padre intenta un nuevo tratamiento para remediar su calvicie. Su nodriza, tras ver como Calvino está a punto de morir, decide huir con el otro niño, Lucrecio, y le oculta su origen.

De mayor Calvino se enamora de su prima Elsa y aunque lo trata muy mal, como es un poco masoquista decide casarse con ella.

La historia prosigue: «Calvino y Elsa tuvieron un bebé. El padre lo llamaba

Calvino, y la madre Calvina. Y como era Elsa la que llevaba la voz cantante, acabó prevaleciendo el nombre de Calvina» (Frabetti, 2007: 115).

Cuando Calvina tiene diez años su madre se vuelve agresiva y tiene delirios —como su abuela Lucrecia—; Calvina para calmarla le da somníferos sin que lo sepa. Un día, tras intentar estrangular a su marido, Elsa muere de un infarto y Calvino, enloquecido por el dolor la congela con la esperanza de devolverle la vida más adelante. Como eran primos hermanos se parecen físicamente y Calvino empieza a tener desdoblamientos de personalidad en los que se travestiza con la ropa de su mujer y una peluca, en estas ocasiones llega a encerrar a Calvina en un cuarto acolchado creado para protegerla de sí mismo.

Calvina colabora ocasionalmente con la policía científica y descubre a su tío Luc en las fichas policiales, se disfraza de Luc engañando a su compinche el Sopa y le propone que roben en su propia casa. Cuando Luc llega le propone que suplante a su padre. Luc, obviamente, desconoce su relación con Calvina, pero ella (¿o él?) conoce toda su vida.

De toda esta información el lector o lectora no dispone hasta el final, así pues todo lo que les sucede a Luc y Calvina, con visitas a lugares como la biblioteca-manicomio, la librería-farmacia o el cine-lectura y todo lo que ocurre den-tro de la propia casa, atrapan a quien lee en un historia apasionante. Una historia que, a su vez, remite a múltiples historias en un recorrido de reconocimientos textuales que se van descubriendo a la vez que se mantiene la ambigüedad de género en la protagonista (¿o el protagonista?).

Esta indefinición *queer* aparece reforzada por el uso del lenguaje por parte del autor: «—Tendrás que adelgazar un poco. Le dijo el niño (¿o era una niña?)» (27), «La cancela se abrió con un clic y el niño (¿o era una niña?)» (28), «pero no podía marcharse dejando a Calvino, o a Calvina, en manos de aquella loca desmelenada» (90), «Tú no puedes abandonar a ese niñato, o niñata, o lo que sea» (97), «odiaba a su hija (¿hijo?) y la (¿lo?) culpaba de todos sus males» (116), «—ironizó la niña (¿o era un niño?). Iba vestida(¿vestido?) de Alicia, pero sin peluca, y la(¿lo?) acompañaba su fiel Loki» (117). Lo mismo ocurre cuando incluye a los dos sexos que atraviesa continuamente: «—¿Calvino! ¿Alicia! ¿Lulú! —gritó Lucreció» (77). Ambigüedad que se mantiene a lo largo de toda la novela (100):

«—¿Cal...vino?-Balbuocé Lucrecio.

—Calvina, si no te importa —replicó la niña (¿o era un niño?) des-perezándose».

Esta ambigüedad sexual se traslada también a los personajes que van apareciendo a lo largo de la historia: «Vio (...) a un (¿o era una chica?) Peter Pan, a una (¿o era un chico?) Campanilla» (54), «—Al parecer, es él o ella (o ello) quien tiene miedo, puesto que no quiere que abramos» (75).

Veamos un fragmento de *Peter Pan* (Barrie, 987: 179-180) donde también podemos apreciar la interseccionalidad *queer*:

cuando un bebé nuevo se ríe por primera vez nace una nueva hada y como siempre hay bebés nuevos siempre hay hadas nuevas. Viven en nidos en las copas de los árboles y las de color malva son chicos y las de color blanco, chicas, y las de color azul, unas tontuelas que no saben muy bien lo que son.

En la primera versión cinematográfica de *Peter Pan*, uno de los grandes clásicos del cine mudo, dirigida por Herbert Brenon en 1924, Peter Pan fue interpretado por una chica Betty Bronson, y en todo momento es reconocible que es una joven adolescente. Recordemos además de la versión de Disney (1953) y su secuela en 2002, *Regreso a Nuncajamás*, por ejemplo, *Hook* la adaptación cinematográfica de Steven Spielberg (1991), la versión dirigida por H.P. Hogan en 2003 con un Peter Pan adolescente, o la película sobre la obra y su génesis de 2004 *Descubriendo el país de Nuncajamás*. Y también resultan muy interesantes dos cómics que versionan el texto, el *Peter Pan* de Loisel (1992), con una visión muy dura de Londres y el *Peter Pank* de Max (1983) creado para la revista *El Víbora* donde *Nuncajamás* se convierte en Punkilandia. Calvina también recurre al travestismo para reforzar su carácter *queer*:

«Calvino le había dicho que no había nadie más en la casa, de modo Lucrecio se quedó muy sorprendido al ver en la cocina a una niña de largo cabello rubio con un vestido un tanto anticuado. Pero su sorpresa fue aún mayor cuando la niña dijo:
—Buenos días Luc. Veo que te gusta madrugar, igual que a mí.
—¿Eres Calvino! —exclamó Lucrecio al reconocer su voz».

En esta primera transformación (Frabetti, 2007: 23) reconocemos a Alicia.

Lucrecio acompañó al comisario hasta la salita, donde Calvino estaba tocando el piano con los ojos cerrados. Llevaba un vestido rojo, y se había encasquetado en la cabeza una anticuada peluca castaña con tirabuzones y con un par de moñetes frontales.

En este último ejemplo (Frabetti, 2007: 70), Calvina (¿o Calvino?), se ha disfrazado de La Pequeña Lulú (Little Lulu) personaje que apareció por primera vez en 1935 como una historieta en la contraportada del *Saturday Evening Post* creada por Marjorie Henderson Bell (Marge). Lulú apareció, como una niña con flores en una boda, que tira las pieles de un plátano en el pasillo. El cómic se sitúa a mediados de los años 30, reflejando el cambio social. La historieta continuó como cómic hasta 1948 liderando los cómics y saltando a la publicidad (en 1995 se crea su serie y en 1949 se convirtió en el icono de la marca Kleenex). Margie la dibujó hasta 1947, después, otros dibujantes bajo su supervisión continuaron hasta principios de los 60.

En estas transformaciones también se identifica con su madre (Frabetti, 2007: 100): «Llevaba una peluca morena y un vestido negro hasta los pies. Parecía una copia de Elsa a escala reducida».

Los personajes de Calvina también se travestizan como la genial transformación de la madre en padre que desvela algunos supuestos erróneos (Frabetti, 2007: 106-107).

Calvina es a su edad lo que otros niños y niñas definirían como una enterada. Así encontramos entre las cosas que dice: «Hay que mezclar cereales con legumbres para ingerir juntos todos los aminoácidos, le había dicho el repelente de Calvino» (66), «-El genio soy yo, que tengo un cociente intelectual de 180 -dijo Calvina sentándose en la cama» (118).

Ahí está el genio de la botella de Aladino, una nueva referencia intertextual a *Las mil y una noches*. El cuento de *Aladino y la lámpara maravillosa* fue incorporado por el traductor francés de *Las mil y una noches*, Antoine Gallard, que la escuchó de un cuentista sirio de Alepo, incluyéndola a su traducción publicada en Francia en 1710. Es, por su fuente, un cuento árabe pero no se incluyó en *Las mil y una noches* porque sus personajes no son árabes ni persas, sino del Lejano Oriente. La acción se sitúa en China, curiosamente en una cultura islámica. También cuenta con distintas adaptaciones cinematográficas.

2. Por dónde deambula Calvino (o es Calvina?)

El lugar donde se sitúa la acción de *Calvina* es una casa que recuerda a las mansiones de las novelas góticas con «la alta verja de barrotes de hierro rematados por amenazadoras puntas de lanza» (Frabetti, 2007: 8). La descripción de la casa con la que comienza la historia (Frabetti, 2007: 7) es la siguiente: «Era un caserón antiguo y destartado, rodeado por un amplio jardín que hacía mucho tiempo que nadie cuidaba; tanto que más que un gran jardín parecía un pequeño bosque».

Este ambiente nos lleva a múltiples referencias literarias y cinematográficas entre las que podemos destacar al director de culto de las tribus urbanas góticas Tim Burton autor de películas con siniestras mansiones como *Eduardo Manostijeras* (1990), cuyo protagonista parece un calco de Robert Smith líder de la banda británica *The Cure*, al que la crítica musical atribuye una música de «connotaciones lóbregas, ambientaciones en claroscuro y un tono opresivo propio de habitaciones sofocantes. Y con candelabros... [...] el sonido Cure, una vez más claustrofóbico» (Hidalgo, 2005: 39); también recordemos *Pesadilla antes de Navidad* (1993) o *La Novia Cadáver* (2005) y libros como *La Melancólica Muerte del Chico Ostra* (1999) con versos sobre niños mutantes. Todas ellas obras en las que los protagonistas son marginales con respecto a lo establecido. De su obra la crítica cinematográfica destaca (M.T., 2005: 54):

lo que verdaderamente le horroriza no es el más allá y sus habitantes, sino la noción socialmente aceptada de normalidad, esa vida hecha de multitud de pequeñas repeticiones, ese encorsetamiento debido al peso de las tradiciones y de los convencionalismos; esa castración de los sentimientos por obra de la socialmente aceptado.

Tim Burton, también director o productor de adaptaciones cinematográficas de Roald Dahl como *Charlie y la fábrica de chocolate* (2005) explica por qué le fascinó de niño leer a Dahl (Sartori, 2005: 39):

porque sentí que el cuento me hablaba como a un adulto. Y me entusiasmó leer la obra de un escritor al que no le daba miedo combinar emoción, humor y oscuridad, luz y tinieblas. Vio y comprendió la naturaleza extraña y subversiva de la infancia. Me sentí identificado, y ahora trato de hacer lo mismo con mis películas.

La introducción a la historia nos sitúa en un ambiente inquietante para, posteriormente, introducirnos en una casa plagada de armarios sin fondo, mecanismos en la pared como paneles que se abren al descolgar los cuadros (Frabetti, 2007: 99), o montacargas con dos cabinas superpuestas que comunican el laboratorio con la cocina (Frabetti, 2007: 119), cuya existencia se intuye, pero tan solo se confirma al final de la novela, que ayudan a crear una atmósfera de misterio. Por ejemplo, una de las veces en las que se abre la despensa se encuentra un cadáver congelado (Frabetti, 2007: 66).

Las huellas intertextuales que remiten a otras obras y que, a su vez, suponen un homenaje, las encontramos, por ejemplo, en el armario. Y, de ese modo, si en *Calvina* podemos leer:

era un armario muy profundo, y había una segunda fila de ropa colgada. Lucrecio metió el brazo entre las prendas de la primera fila y lo estiró al máximo. Le sorprendió no tocar al fondo del armario. Introdujo el hombro, luego medio cuerpo, y acabó metiéndose del todo entre la ropa, que lo oprimía como una muchedumbre apelotonada a la puerta del cine. [...] Lucrecio se acordó de las historias de Narnia, que tanto lo habían impresionado de pequeño, y sintió un escalofrío.

En *Las crónicas de Narnia* de C.S. Lewis en el libro de *El león, la bruja y el armario* encontramos (Lewis, 2005: 14-15):

No tardó en introducirse más en él y descubrió que había una segunda hilera de abrigos colgados detrás de la primera. Estaba muy oscuro allí dentro así que estiró los brazos hacia delante para no chocar de cara contra el fondo del armario. Dio un paso más –luego dos o tres– esperando siempre palpar el fondo de la madrea con la punta de los dedos; pero no lo encontró.

«¡Madre mía! ¡Este armario es enorme!», pensó Lucy, avanzando más aún, a la vez que apartaba a un lado los suaves pliegues de los abrigos para poder pasar. Entonces notó que había algo que crujía bajo sus pies.

Esta referencia literaria con toda seguridad será reconocible por muchos lectores y lectoras, pero sin duda será todavía más reconocible por todos los niños y niñas que vieron la adaptación cinematográfica de los estudios Disney dirigida por Andrew Adamson, realizador de la saga *Shrek*, y que

se estrenó en 2005 o por los miles que habrán explorado su página: <http://www.narnia.com/>

3. Moradores y moradoras

Si ya nos hemos acercado a la casa de Calvina, no merecen menos atención sus moradoras y moradores, vivos o congelados. Su padre era calvo y «se convirtió en un individuo huraño y solitario. Siempre vestía de negro y evitaba la luz del sol» (Frabetti, 2007: 114). La referencia a la luz nos recuerda a los vampiros. Y el aspecto de su madre lo descubrimos a través del cuadro «bastante inquietante» que cuelga en el cuarto del padre de Calvina y que ocupa Luc (Frabetti, 2007: 19):

Era el retrato de una mujer morena y muy pálida, toda vestida de negro, cuya larga cabellera se confundía con el traje y con el oscuro fondo del cuadro. De no ser por los labios, de un rojo vivo, habría parecido un retrato en blanco y negro. Lo más sobrecogedor era que los grandes ojos de la mujer parecían mirar directamente a quien contemplaba el cuadro.

Esta imagen cobra vida cuando el padre de Calvina se travestiza con la ropa de su mujer (Cfr. Frabetti, 2007: 88, 90-91).

La descripción coincide con un personaje que puebla nuestro imaginario colectivo, Lily, la madre vampiresa de la Familia Monster, una mítica serie de televisión de los años 60 en la que se desarrollaban las peripecias de una siniestra y entrañable familia formada, además por el padre, Herman Monster, una especie de Frankenstein obsesionado por cavar, el hijo Eddie un pequeño hombre lobo obsesionado por las guillotinas; el abuelo Drácula y su sobrina Marilyn, extrañamente normal. La serie se rodó desde 1964 a 1966. Décadas más tarde la recuperamos dentro del programa *La Bola de Cristal*, del que fue creador y guionista Carlo Frabetti. Alaska, su presentadora, podía pasar por otra fascinante integrante más de la familia. Los protagonistas vampiros tampoco le son ajenos al escritor, autor de *El vampiro vegetariano* (2001).

En el año 2003 la discográfica Subterfuge recuperó y editó las canciones del programa *La Bola de Cristal* que fueron acogidas por niños y niñas con el mismo entusiasmo con el que sus padres y madres escuchaban a Alaska, Loquillo y los Troglodita o Objetivo Birmania en los ochenta en un C.D.

¿*Qué tiene esta bola* donde algunos y algunas de los seres fantásticos que poblaron el programa cuentan sus historias como el entrañable Frankenstein interpretado por Kiko Veneno.

Tirando del hilo de la madeja, esta familia nos lleva automáticamente a otra familia monstruosa: la Familia Adams, que fue creada en 1937 por el dibujante Charles Addams como tira cómica para el periódico *The New Yorkers*; el éxito hizo que se creara una serie de 1964 a 1966 y en 1973 los estudios Hanna-Barbera, aprovechando la popularidad, crearon la serie de dibujos animados. En 1991 se rodó la primera película (con dos partes más en 1993 y 1998).

También forman parte de nuestro imaginario colectivo los padres, Gómez y Morticia una vampiresa que cuida de su planta carnívora; el tío Fétido, sus hijos Pugsley y Miércoles, la abuela que es una bruja, el tío Eso, Lurc el mayordomo y Thing, la cosa.

No hace mucho se tradujo al castellano *Emily the Strange* (2005), un icono de la cultura «undergronund», un personaje de cómic considerado siniestro, inquietante y turbador que, muchas personas, asociamos con Miércoles.

En 1992 se estrenó una nueva serie de dibujos animados sobre los Adams y en 1998 otra nueva serie con actores y actrices. Desde el inicio habían transcurrido treinta y cuatro años. En un nuevo juego de referencias intertextuales también encontramos (Frabetti, 2007: 95):

–Elsa... Le pega el nombre –comentó el Sopa–. Se parece a la novia de Frankenstein.

–La novia de Frankenstein no se llama Elsa –replicó Lucrecio, que era un experto en cine de terror–, ese es el nombre de la actriz que hacía de monstra».

La novia de Frankenstein se estrenó en 1935, dirigida por James Whale, y algunos de sus interpretes forman parte de la memoria colectiva cinematográfica de varias generaciones, como Boris Karloff o Elsa Lanchester. En una nueva vuelta de tuerca intertextual hay que destacar que la película abre su metraje con un prólogo en el que Mary Shelley en el hogar de Lord Byron, narra la continuación de la historia del monstruo a su marido, el escritor Shelley y al mencionado poeta Byron.

De la familia de Calvina también forma parte Loki ún lobo gris canadiense. El primer encuentro que Luc tiene con él, precisamente en el jardín-bosque con todas las referencias a lo oculto, lo maligno que contiene, es el

siguiente (Frabetti, 2007: 8): «es demasiado grande para ser un minino», pensó con un escalofrío al calcular el tamaño del animal por la separación de los ojos. «Pero si fuera un perro habría ladrado.»

La segunda es esta (Frabetti, 2007: 16-17):

«Fue como si la oscuridad que reinaba en un rincón de la sombría biblioteca se hubiera materializado de pronto en una enorme bestia negra. Un lobo descomunal se acercó al niño con paso sigiloso y apoyó la cabeza en su regazo.

–Eso no... no es un perro –farfulló Lucrecio, que ya había visto aquellos ojos en el jardín.

–Es un lobo canadiense. Y como al fin y al cabo los perros son lobos domesticados, a efectos prácticos Loki es como un perro grande. Otros tienen un perro lobo, y yo tengo un lobo perro.

–Pero los lobos canadienses son de un gris muy claro –comentó Lucrecio.

–Vaya, entiendes de animales. Eso me gusta –dijo Calvino con un gesto de aprobación–. Sí, los lobos canadienses suelen tener el pelaje muy claro para mimetizarse con la nieve; Loki es un insólito caso de melanismo, el equivalente lobuno de una pantera negra».

Un lobo de ochenta y cinco kilos de peso al que, para pasearlo, le ponen su disfraz de perro: un «imponente collar de cuero erizado de púas» (Frabetti, 2007: 59). Cuando Luc lo pasea el Sopa le dice (Frabetti, 2007: 61): «Con esa pinta, pareces Nosferatu sacando a pasear al hombre lobo».

El hombre lobo forma parte de la mitología mundial y también cuenta con una filmografía extensa. *Nosferatu*, que en rumano significa vampiro, se rodó en 1924 dirigida por F.W. Murnau que quiso realizar una adaptación de la novela *Drácula* de Bram Stoker, pero como no logró los derechos de la historia la versionó. En 1979 Werner Herzog realizó una nueva versión de *Nosferatu* con el mismo título.

La pantera negra es protagonista de adaptaciones cinematográficas como *La mujer pantera* dirigida en 1942 por Jacques Tourner. La pantera negra, curiosamente un animal solitario, una especie en peligro de extinción.

Y no podemos olvidar la empatía entre los lobos y el conde Drácula (Stoker, 2004: 29-30):

Todo parecía inundado por una extraña quietud pero presté oídos y escuché algo, como si abajo, en el valle, aullasen muchos lobos.

Los ojos del conde refulgieron, y dijo:

–Escúchelos: los hijos de la noche. ¡Qué música hacen!

Y de aquí la memoria colectiva nos lleva a numerosas adaptaciones cinematográficas como la versión de *Drácula* de 1931 dirigida por Tom Browning y protagonizada por el rumano Bela Lugosi, la de *Drácula* 1958 dirigida por Terence Fisher y protagonizada por Christopher Lee o *Drácula* de Bram Stoker dirigida en 1992 por Francis Ford Coppola. Además, hay muchas más versiones, adaptaciones teatrales, una adaptación al cómic y videojuegos.

Loki también era el dios timador de la mitología nórdica, medio hermano de Odín. Un dios sin culto ni seguidores, incluido en los Aesis dioses de la mitología nórdica. Wagner lo incluyó en su ópera *Das Rheingold* con un nombre germanizado inventado: Loge. Debido a una traducción incorrecta de su nombre se le confunde con Logi (un gigante de fuego). Loki fue padre de varios hijos, entre ellos Fenrir, el lobo gigante predestinado a terminar con Odín en el Ragnarok, la batalla del fin del mundo en la mitología nórdica. A otro de sus hijos, Vali, lo transformaron los dioses en un lobo rabioso.

4. ¿Personajes secundarios y secundarias?

Intertextualidad literaria y cinematográfica, referencias, vínculos múltiples... y una concreta concepción de la lectura y de la escritura. Así, Emelina, la bibliotecaria del manicomio biblioteca defiende (Frabetti, 2007: 30):

En alguna medida, de alguna manera, un autor es todos sus personajes, y cuando está escribiendo un libro es ese libro, pues tiene la cabeza llena de él casi todo el tiempo. Y aunque así no fuera, a los autores los conocemos por sus obras, de modo que no podemos identificarnos con su dolor de muelas o sus problemas con los vecinos: nos identificamos con sus personajes.

En este recorrido por la lectura los personajes de Calvina son moradores o transeúntes de lugares como el manicomio-biblioteca, la librería-farmacia, el cine dormitorio o la biblioteca-manicomio. Lugares compuestos de dos conceptos que Luc al principio no comprende, por eso pregunta (Frabetti, 2007: 28):

–¿En qué quedamos: es un manicomio o una biblioteca?

–¿Qué manía tienes con lo de quedar –replicó Calvino–. No tiene por que ser una cosa o la otra, ni una tercera.

Dadas dos cosas cualesquiera, solo se puede ser una cosa, la otra o una tercera –sentenció Lucrecio.

–Olvidas una posibilidad, querido –intervino Emelina–. Se puede ser a la vez una cosa y la otra.

–O una cosa y la tercera, o la segunda y la tercera, o las tres cosas a la vez– añadió Calvino.

Una nueva conexión que podemos hacer con la teoría *queer*. Y además nos recuerda al diálogo que mantienen Zanco Panco y Alicia en torno al poder y el lenguaje en *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll (Carroll, 1973: 116):

–Cuando yo uso una palabra –insistió Zanco Panco con un tono de voz más bien desdenoso– quiere decir lo que yo quiero que diga... ni más ni menos.

–La cuestión –insistió Alicia– es si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.

–La cuestión –zanjó Zanco Panco– es saber quién es el que manda..., eso es todo.

Alberto Manguel (vid. Mora, 2006: 39) expone:

La lectura permite, a veces, la locura del mundo, de naturaleza ininteligible, que sigue una carrera hacia el precipicio. Sabemos que las palabras que están en los libros no alcanzan para comprender del todo. Pero con lo mejor del lenguaje podemos atrapar esa locura a través de observaciones lúcidas.

El manicomio biblioteca está situado en un alejado lugar «en un sombrío palacete rodeado por una herrumbosa verja» (Frabetti, 2007: 27). Emelina la bibliotecaria saluda a Calvina con un «–¡Alicia, qué agradable sorpresa!» y explica a quién considera el padre de Calvina, Luc, que el lugar donde se encuentran es «un manicomio especializado en libros ambulantes, es decir, locuelos, encantadores que se identifican con personajes literarios, o incluso con obras enteras» (Frabetti, 2007: 29). También explica que, además, pueden identificarse con toda una obra (alternando cada día de

personaje, por ejemplo) o con un autor, es decir con todas sus obras y todos los personajes que contienen.

Luc le pregunta a Alicia si se identifica con *Alicia en el País de las Maravillas*, y ella le contesta que tan solo con Alicia. Entonces tiene lugar la siguiente conversación (Frabetti, 2007: 30-31):

–Pero no crees realmente ser Alicia, ¿verdad?

–Claro que no creo ser Alicia; soy Alicia».

Aunque solamente lo cree a ratos.

Emelina, un personaje sonriente y afable, en esta visita introduce otras referencias intertextuales. Así le explica a Luc que no puede presentarle a Andersen porque «está durmiendo sobre siete colchones, como la princesa del guisante, y se levanta muy tarde» (Frabetti, 2007: 29). Justamente la prueba que decidirá si es o no una verdadera princesa capaz de notar el bulto del guisante bajo tanto colchón evidenciando así su identidad.

Otro huésped se identifica con Italo Calvino y explica (Frabetti, 2007: 31): «Ahora mismo está en la copa de un árbol, en plan Barón Rampante, charlando con Tarzán». Y, efectivamente, en un recinto arbolado (Frabetti, 2007: 33):

A horcadas sobre una gruesa rama de uno de los árboles más altos, dos curiosos personajes charlaban animadamente. Uno era bajito y rechoncho, y llevaba un taparrabos de tela con un estampado que imitaba la piel de leopardo; el otro, alto y delgado, vestía un aristocrático y anticuado traje de terciopelo azul.

–Me imaginaba a Tarzán un poco más atlético –comentó Lucrecio.

–¿Es que los gorditos no tienen derecho a identificarse con el rey de la selva? –replicó Calvino.

Otro guiño intertextual aparece en este texto, como podemos comprobar en el siguiente fragmento (Calvino, 1980: 118): «La actitud habitual en que se lo encontraba ahora, era con un libro abierto en la mano, sentado a horcadas de una rama cómoda».

Calvina reivindica el derecho de cada persona a ser aceptada como es. Y de lo que quiere hablar con Emelina es del desdoblamiento de personalidad y en concreto del «Vizconde Desmelenado». Emelina la corrige: «–Demediado, querido, demediado... Es uno de los personajes más interesantes de Italo

Calvino; junto con el Barón Rampante y el Caballero Inexistente, protagoniza la famosa trilogía *Nuestros antepasados*» (Frabetti, 2007: 35).

De nuevo, el autor traza redes intertextuales con personajes utópicos, inconformistas, rebeldes, protagonistas de obras no tan solo canónicas como *El barón Rampante*, sino de cómic y posteriores adaptaciones cinematográficas como el Tarzán de Borroughs, las tiras de Harold Foster o la primera película, el *Tarzán de los Monos* dirigida en 1931 por W.S. Van Dyke e interpretada por Johny Weismuller que nuevamente nos enlazan con personajes como El Mowgli de *El Libro de las Tierras Vírgenes* (1894) de Rudyard Kipling, y con las innumerables versiones que se han realizado hasta la actualidad.

En su visita al manicomio-biblioteca, Luc y Calvina también visitan el taller de encuadernación donde encuentran a Jhon Silver, al Sastrecillo Valiente y al Sombrero Loco porque es un loco que cree ser el Sombrero Loco.

El Sombrero Loco nos remite a otra conversación que tiene lugar en *Alicia en el País de las Maravillas* en la que este personaje también participa: una merienda de locos (Carroll, 1970: 118-119):

–¡Debería usted acostumbrarse a no hacer comentarios personales!, –contestó Alicia. ¡Es de mala educación!

Al oír esto, el Sombrero abrió desmesuradamente los ojos, pero todo lo que dijo fue: – ¿En qué se parece un cuervo a una mesa de escribir?

¡Vaya! Parece que nos vamos a divertir un poco, pensó Alicia. Me alegro de que les guste jugar a las adivinanzas... y añadió en voz alta: Creo que sí sé la solución.

– ¿Cómo? ¿Quieres decir que piensas decirnos la solución? –preguntó sorprendida la Liebre de Marzo.

– Precisamente, –contestó Alicia.

–Entonces, –continuo la Liebre, –deberías decir lo que piensas.

– Pero ¡si es lo que estoy haciendo!, –se apresuró a replicar Alicia.

–Al menos..., al menos pienso lo que digo... que después de todo viene a ser la misma cosa ¿no?.

– ¿La misma cosa? ¡De ninguna manera!, –negó enfáticamente el Sombrero. –¡Hala! Si fuera sí, entonces también daría igual decir: «veo cuanto como» que «como cuanto veo».

Luc cree que en lugar de un taller de encuadernación es una sastrería

porque al pirata de *La isla del tesoro* los otros dos personajes le están probando prendas de vestir a lo que la bibliotecaria contesta (Frabetti, 2007: 38):

–Querido, las cosas no siempre son esto o lo otro: a menudo son esto y lo otro. Un encuadernador viste los libros, y el sastrécillo Valiente encuaderna a los hombres libro, es decir, los reviste con la apariencia que corresponde a su contenido.

Y en una doble pirueta intertextual se da el siguiente diálogo que nos remite directamente a *La Caperucita Roja*. (Frabetti, 2007: 38):

–¿Y por qué John Silver tiene una pata de palo tan gruesa?
–¡Para patearte mejor, polizón entrometido!

que en la versión de Perrault de 1697 es la siguiente (1999: 144):

–¡Abuelita, qué brazos más grandes tiene!
–Son para abrazarte mejor, hija mía.

Y en la versión de 1812 de los Grimm (1999: 118-119):

–¡Oh, abuela, qué orejas tan grandes tienes!
–Para oírte mejor.

John Silver tiene un loro que canta (Frabetti, 2007: 41): «¡Una barrica de ron! ¡Una barrica de ron!» que nos conduce al Capitán Flint de *La isla del Tesoro* (Stevenson, 2004: 21) cuando tararea su cantinela:

« Quince hombres sobre el baúl del muerto...
¡Yujujú, y una botella de ron!
Belcebú y la bebida acabaron con su vida...
¡Yujujú, y una botella de ron!»

El John Silver con el que se encuentra Luc le explica que las personas locas son conscientes de que no son del todo normales porque juegan un poco más con su imaginación, pero no quieren estar cuerdos del todo porque (Frabetti, 2007: 42): «las personas demasiado *cuerdas* se lían y se hacen nudos con mucha facilidad y se atan las unas a las otras, jo, jo, jo...». Este

sentido del humor, y el juego con el lenguaje impregna toda la historia.

John Silver explica que precisamente por creer que es un personaje literario puede ser realmente él, nunca podrá reproducir la vida ni la personalidad de un ser humano real, pero todo lo que está escrito en *La isla del Tesoro* puede hacerlo suyo. Luc sigue sin entender del todo (Frabetti, 2007: 43):

«–Pero tu no has vivido las aventuras del John Silver del libro.
–¿Cómo que no? Es él, el John Silver del libro el que no ha vivido ninguna aventura. El John Silver del libro no es más que un montón de letras ordenadas de una determinada manera sobre unas hojas de papel. Soy yo, el lector, el que hace que ese montón de letras se convierta en un personaje».

Y también descubre la impostura de Luc disfrazado de padre de Calvina, y por tanto, ocupante de otra personalidad (Frabetti, 2007: 46): «A mí no me das el pego. Estoy un poco loco, pero no soy tonto...».

Posteriormente, la bibliotecaria lleva a Luc a visitar la librería-farmacia, un lugar donde los libros se prescriben como si fueran medicamentos: «Diez páginas por la mañana, otras diez a mediodía y veinte antes de dormir» (Frabetti, 2007: 48), porque los y las pacientes, con problemas graves al llegar al centro mejoran al identificarse con algunos personajes literarios. La librería le plantea a Luc (que piensa que los y las pacientes han enloquecido de tanto leer como don Quijote) (Frabetti, 2007: 49):

–¿Crees realmente que don Quijote se volvió loco por culpa de los libros? [...] ¿No enloquecería más bien porque no soportaba vivir en un mundo mezquino y cruel? Yo diría que, en cualquier caso, la lectura lo salvó de convertirse en un viejo amargado... ¿Quién está más loco, el que se resigna a vivir en un mundo injusto o el que lucha para cambiarlo, aunque sea embistiendo contra molinos de viento?».

Y cuando Luc le replica que los libros nos alejan de la realidad le precisa (2007: 49-51):

–Nos ayudan a tomar distancia [...]. Al leer todos hacemos de alguna manera, lo mismo que nuestros pacientes: nos identificamos con algún personaje y revivimos sus aventuras. Y eso, por un rato, nos aleja de nuestra realidad cotidiana, como tú has dicho. Pero si

el libro es bueno, es decir, si estimula nuestra imaginación, si nos hace pensar y plantearnos nuevas preguntas, luego volvemos a la realidad con un poco más de fuerza y un poco más de sabiduría. [...] leer un buen libro, una buena historia, nos ayuda a ordenar nuestras ideas y a comprender el mundo en el que vivimos...

También visitan el cine dormitorio porque a todos los del manicomio-biblioteca les *encanta* el cine (Frabetti, 2007: 53). Luc se sorprende porque aunque la sesión ya ha empezado la pantalla está en blanco. Emelina le explica que «cada cual proyecta mentalmente en la pantalla la película que se ha montado en su cabeza a partir del libro que está leyendo. A medida que baja la intensidad de la luz, los pacientes se sumergen más y más en su propia fantasía, y acaban durmiéndose y soñando con ella. Lo llamamos “oniroterapia” (Frabetti, 2007: 54-55).

También utilizan el cine, pero no tanto porque no hace trabajar la mente, la imaginación, tanto como la lectura y explica Emelina (Frabetti, 2007: 55-56):

El cine te lo da casi todo hecho: ves a los personajes, oyes sus voces, presencias sus acciones... Sin embargo, cuando lees solo tienes ante los ojos unas hileras de diminutos signos negros, veintitantas letras que se repiten sin cesar y se juntan en pequeños grupos (esos seres maravillosos que son las palabras), y con tan escaso material construyes en tu cabeza todo un mundo de imágenes e ideas... Cada vez que leemos, nuestra mente realiza un trabajo maravilloso, un fantástico ejercicio que nos fortalece y nos hace crecer por dentro...

Cuando acaba la sesión se celebra una sesión de *cara-o-qué* que consiste en que los y las pacientes tras soñar con sus respectivas fantasías escenifican lo que han soñado y lo pueden hacer con la cara o sin preferen expresándose de otra manera. Esta es la sesión de *Cyrano de Bergerac* (Frabetti, 2007):

El espadachín se acarició la punta de la larga nariz, bizqueó aparatosamente, movió las orejas e hizo todo tipo de muecas exageradas, aunque ni una sola risa brotó del atento público. Y no era para reírse, pues, de alguna manera, aquella sucesión de movimientos faciales contaba una historia de amor y de lealtad, hermosa y triste a la vez.

Cyrano de Bergerac fue un escritor libre pensador francés del siglo XVII aunque, actualmente, es conocido sobre todo por la obra *Cyrano de Bergerac* (1918) del dramaturgo francés Edmond Rostand centrada en la vida de Cyrano. Se han realizado numerosas versiones teatrales, adaptaciones cinematográficas y adaptaciones operísticas.

También aparece *Piel de Asno*, el personaje de Perrault que debe ocultar su identidad para evitar el incesto que su padre pretende y después debe sufrir el ser acosada ocultando su identidad.

En el desenlace de la novela aparece un nuevo personaje Licuro, «un enano de revuelto cabello rojo e hirsuta barba» (Frabetti, 2007: 80) que toca una flauta que emite ultrasonidos que tan solo algunos animales como perros, gatos y ratones pueden oír y que, según la música que interpreta, producen desasosiego y espanto o suena como «una dulce voz que te llama sin palabras».

Los enanos son muy importantes en la mitología vikinga. Tienen el tamaño de un hombre bajito y pobladas barbas. Eran testarudos, valientes y muy fuertes. En *blogs* de personas aficionadas a esta mitología encontramos una nueva relación intertextual: dos enanos muy famosos, Brokk y Sindi, forjaron el Mjöllnir (martillo de Thor) y otros regalos maravillosos para los dioses. Brokk fue capaz de dominar al dios Loki (que se llama igual que el lobo-perro de Calvina) y le cosió los labios. A uno de los hijos de Loki, el lobo Fenris de temibles proporciones, del que ya hemos hablado anteriormente, lograron atarlo con una cadena de oro mágica (Gleipnir) que forjaron los enanos, y que contenía los siguientes ingredientes: el sonido de un gato en movimiento, las raíces de las montañas, la voz de los peces, los tendones de un oso y la saliva de los pájaros. Todos ellos ingredientes invisibles e imposibles de encontrar (Cfr.: Valis, Marcus Beli).

Este flautista nos recuerda al *Flautista de Hamelin*, la fábula documentada por los hermanos Grimm que cuenta el suceso ocurrido en dicha ciudad alemana el 26 de junio de 1284. Y también la adaptación libre de un poema de Robert Browning del mismo título (Browning, 1966: 132):

«Y a sus labios llevó luego la flauta:
¡Oh, qué hermosa cascada de dulcísimos y melódicos sonos
La que alegró al instante a los más tristes, dolidos corazones!
[...]
Todos, todos acuden a escuchar la tonada
Que les trae dulces ecos de una tierra soñada
Donde no existen las lágrimas, ni dolores, ni penas,

Donde el cielo es azul y las gentes son buenas,
No hay maldad en las cosas,
Piedras en los caminos ni espinas en las rosas».

Los efectos que afectan a Luc pasan desde participar en una estampida de gatos y perros mientras pasea a Loki, «que corrían juntos (y hasta revueltos) sin prestarse la menor atención los unos a los otros» (79). Licuro también puede producir una música subliminal con las notas más graves que produce determinadas reacciones en los seres humanos (93).

Para Luc, «Aquel hombrecillo pelirrojo y barbudo, con su flauta de oro en las manos, parecía recién salido de un cuento de hadas; era el tipo más extraño que había visto jamás (y había visto muchos, sobre todo en los últimos días), pero, por alguna razón le inspiraba confianza» (83-84). El color del sonido de una flauta travesera de oro es cálido.

Nuevamente aparecen los juegos lógicos de lenguaje (82-83), delicia en estado puro que nos recuerda a Carroll:

- [...] ¿Puedo preguntarte quién eres?
-Por supuesto -contestó el enano, pero no añadió nada más.
-¿Y bien?
-No me has contestado.
-Claro que te he contestado. Te he contestado «Por supuesto».
-Pero no me has dicho quién eres.
-No me lo has preguntado.
-¿Cómo que no? ¡Acabo de preguntártelo!
-¿No es lo mismo?
-En absoluto, Una cosa es preguntar una cosa, y otra cosa es preguntar si puedes preguntar esa cosa [...]
-Pero sí que sabes quién eres.
-¿Cómo sabes que sé quién soy?
-Porque me has contestado «No lo sé»
-No he contestado «No lo sé» porque sí que lo sé. Pero tú no puedes saber que lo sé.
-Sí que sé que lo sabes porque acabas de decírmelo.
-Podría haberte mentido. En cualquier caso, no me has preguntado quién soy; solo me has preguntado si podías preguntármelo.
-Está bien, está bien... ¿Puedes decirme quién eres?
-Sí claro que puedo decírtelo.
-¿Y por qué no me lo dices?

-Porque no me has preguntado quién soy. Me has preguntado si puedo decirte quién soy.

Lucrecio respiró hondo, contó hasta diez y luego preguntó escuetamente:

-¿Quién eres?

-Yo te lo he preguntado primero -replicó el enano con una sonrisa traviesa».

Y, por fin, se lo dice (85):

«-Te lo diré, pero no se lo cuentes a nadie. Soy Licuro el gigante flautista.

-¿No eres un poco bajito para ser gigante?».

-Es que voy de incógnito. No me gusta llamar la atención.

Una nueva alusión a su tamaño viene del *Sopa* (Fabretti, 2007: «Eres un ogro en miniatura o algo así?»).

Emelina por su parte no duda en decir a Luc cuando decide volver al manicomio-biblioteca que Licuro, el gigante flautista es «un personaje realmente extraordinario, una mente privilegiada» y que cree «que lo llaman así porque vive en un país de liliputienses, y para ellos es un gigante» (110). Una nueva referencia intertextual a *Los viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift una novela satírica donde se incluyen temas que siguen teniendo plena vigencia como la falsa moralidad o la administración política, defendiendo una sociedad ideal y pacífica.

En esta última visita Emelina conduce a Luc a la biblioteca manicomio y le explica la diferencia con el manicomio biblioteca (111):

Esto es el manicomio-biblioteca, donde están los locuelos librecos. Y ahora vamos a ir a la biblioteca-manicomio, donde están los libros alocados. Libros escritos por locos maravillosos o que tratan sobre lo que las personas vulgares llaman locura [...] Era un prado normal y corriente, salvo por el hecho de que estaba llena de camas. Junto a cada cama había una mesilla de noche con una lamparita y un libro. Y en medio del prado había un pozo cubierto de hiedra.

Y para Emelina es normal porque en los prados hay cosas de cuatro patas, vacas, ovejas... y, por tanto, camas o mesillas de noche.

No podemos dejar de pensar en otro prado lleno de vacas, muchas vacas, cada una acostada, arropada y dormida en su propia cama, con texto

de Antonio Ventura e ilustraciones de Pabo Amargo que fue premio Lazarillo de ilustración en 1999: *No todas las vacas son iguales*, otra referencia intertextual (Ventura-Amargo, 1999). Y lo que más le gusta a las vacas «es que su mamá les cuente cuentos cuando se van a dormir». Luc también le cuenta cuentos a su hija, y el que ella pide es el de *Los tres cerditos* (Frabetti, 2007: 50), una fábula de animales personificados editada por primera vez en el siglo XVIII y popularizada por la versión cinematográfica de dibujos animados de Disney (1933).

Cuando Luc sale de su asombro y le pregunta donde está la biblioteca le responde que frente a él y explica: «No hay mayor placer que leer en la cama, puesto que leer y soñar con actividades tan complementarias como coser y cantar». Y cuando Luc se relaja y empieza a leer se da cuenta que el libro está en blanco, cuando va a avisar a Emelina (Frabetti, 2007: 112): «De pronto las páginas que tenía ante los ojos empezaron a llenarse de letras. Abrió el libro por el principio y leyó el título: CALVINA».

Calvina le aclara que lo que ha ocurrido en realidad en el prado-biblioteca es que ha estado leyendo un libro electrónico y que el texto ha aparecido en el ordenador gracias a Emelina y un mando a distancia. El ordenador está metido en el pozo del prado (Frabetti, 2007: 118) «Ahí dentro hay más de cien mil libros archivados en formato electrónico. Es un auténtico pozo de sabiduría. Y de maravillosa locura». Un pozo literal en ambos sentidos.

5. El mundo caleidoscópico de Calvina/Calvino

Calvina está plagado de monstruos y miedos, también de ternura y de vida. Si nos paramos a pensar en la cronología de las obras que aparecen como referencias intertextuales realizamos un recorrido por la historia de la literatura infantil y juvenil (Aguilar, 2000) donde por ejemplo, Mary Shelley le da la mano a Kiko Veneno vinculando cultura popular y cultura académica. Monstruos y monstruas que no lo son tanto, que no espantaran a los lectores y lectoras potenciales porque, como señala Paul Auster (2006: 52): los cuentos suelen ser crueles y violentos:

Cualquiera pensaría que esos elementos llenarían de espanto a un crío; pero lo que el niño experimenta a través de esos cuentos es precisamente un encuentro fortuito con sus propios miedos y angustias interiores, en un entorno en el que está perfectamente a salvo y protegido. Tal es la magia de los relatos: pueden trans-

portarnos a las profundidades del infierno, pero en realidad son inofensivos.

Nos hacemos mayores pero no cambiamos. Nos volvemos más refinados, pero en el fondo seguimos siendo como cuando éramos pequeños, criaturas que esperan ansiosamente que les cuenten otra historia, y la siguiente, y otra más».

Ya se ha mencionado que Antonio Mendoza evidencia que los reconocimientos en el discurso literario pueden ser considerados como una particularización del estudio del fenómeno amplio de la intertextualidad (2001), y en el caso que nos ocupa queda claro que *Calvina* nos proporciona un mundo caleidoscópico de caminos circulares que, a la vez, ofrecen sendas para descubrir y explorar rompiendo límites y fronteras. Asociaciones, inferencias, juegos de espejos caleidoscópicos, guiños cómplices... también encontramos huellas como las de Gianni Rodari que nos enseñó que un «Korazón» es un corazón al que le falta vitamina C. Y por C comienza también otra vitamina para la inteligencia y el sentido del humor: *Calvina*. Un personaje *queer* (¿un niño? ¿o una niña?) transeúnte de la intertextualidad.

6. Referencias bibliográficas

- Aguilar, C. (2000). De la tradición oral a la realidad virtual. *CLIJ*, 125 pp. 46-56.
- Aguilar, C. (2001a). Los cuentos y el lenguaje políticamente correcto. *CLIJ*, 134, pp.26-35.
- Aguilar, C. (2001b). Lengua y Cultura desde la opción crítica. En E. Menéndez y A. Delgado (eds.). *Lengua y Cultura. Enfoques didácticos*. Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. pp.137-146.
- Aguilar, C. (2001c). *Didáctica del català i Pedagogia crítica*. Castelló. Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Aguilar, C. (2002a). Nuevo enfoque en Didáctica de la LIJ. *CLIJ*, 151, 2002, pp. 7-14.
- Aguilar, C. (2002b). El mundo que leemos. En *El reto de la lectura en el siglo XXI: Actas del VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Granada: Grupo Editorial Universitario, pp. 1243-1255.
- Aguilar, C. (2004). ¿Somos racistas? Sí. La lucha contra el miedo a lo desconocido y la LIJ. *CLIJ*, 172, pp.28-36.

- Aguilar, C. (2006a). La mirada convergente: identidad, literatura infantil y juvenil y género desde la opción crítica. En Sancho, M.I., L. Ruiz y F. Gutiérrez (eds.): *Estudios sobre lengua, literatura y mujer*. Jaén: Universidad de Jaén, pp.13-35.
- Aguilar, C. (2006b). Género y formación de identidades. *CLIJ*, 191, pp. 7-15
- Aguilar, C. (2007). Del discurso de la domesticidad a la cultura queer en la literatura infantil y juvenil. En *¿Todas las mujeres podemos?: Género, Desarrollo y multiculturalidad. III Congreso estatal de la Fundación Isonomía para la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres*. Castelló: Universitat Jaume I, p,pp.62-69. (Publicación electrónica: <http://isonomia.uji.es>.)
- Alcoba, E. (2005). *Pensando queer. Sexualidad, cultura y educación*. Barcelona: Graó.
- Auster, P. (2006). El sentido del arte. *El País*, 21 de octubre, p.52.
- Barrie, J. M. (1904). *Peter Pan*. Madrid. Alianza. (2000).
- Browning, R. (1966). El Flautista de Hamelin. *Poemas y cuentos. El mundo de los niños*. Tomo II. Barcelona. Salvat, pp. 126-135.
- Burton, T. (2003). *La melancólica muerte del Chico Ostra*. Barcelona. Anagrama. (1999).
- Calvino, I. (1980). *El barón rampante*. Barcelona. Bruguera. (1957).
- Carroll, L. (1970). *Alicia en el país de las maravillas*. Madrid. Alianza.(1865).
- Carroll, L. 1977. *Alicia a través del espejo*. Madrid. Alianza. (1871)
- CLIJ. (2007). «Calvina». *CLIJ*, 207, p. 67.
- Debric, C. (2005). *Emily the Strange*. Barcelona: Norma.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias*. Madrid. Horas y Horas.
- Eco, U. (2005). *Sobre Literatura*. Barcelona. Mondadori. (2002).
- Frabetti, C. (2001). *El vampiro vegetariano*. Madrid. S.M.
- Frabetti, C. (2007). *Calvina*. Madrid. S.M.
- Frabetti, C. (2007). «Informe Premio Barco de Vapor», *CLIJ*, 203, p. 20-21.
- Grimm, J.y W. (1999). *Cuentos*. Madrid. Alianza. (1812).
- Hidalgo, L. (2007). El oscuro carisma de The Cure. *El País, Revista de agosto*, 7 agosto, p.39.
- Lewis, C. S. (2006). *Las crónicas de Narnia. El león, la bruja y el armario*. Barcelona. Planeta DeAgostini. (1950).
- Loisiel. (1992). *Peter Pan*. Barcelona. Norma.
- Lorente, A. y Plaza, E. (1980). *Cap Pelat*. Barcelona. LaSal, edicions de les dones.
- Manguel, A. (2006). Elogio de la lectura. *El País. Babelia*, 22 de abril, pp. 32-3.
- Max (1983). *Peter Pank*. Barcelona. Ediciones La Cúpula.
- Mendoza, A. (1998). *Tú lector. Aspectos de la interacción texto-lector en el proceso de lectura*. Barcelona. Octaedro.
- Mendoza, A. (2001). *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Mendoza, A., Colomer, T. y Camps, A. Presentació: Intertextualitat. En *Articles de Didàctica de la Llengua i la Literatura*, 14. Monogràfic «Intertextualitat». Barcelona. Graó. Pp. 5-12.
- Mora, R. Los escritores reunidos en Cáceres rechazan la lectura como mero entretenimiento. *El País*, 6 de abril, p. 39.
- Puerta, G. (2007). Calvina. *El Cultural*. 31 de mayo, p.24.
- Sartori, B. (2005). Cine. Tim Burton. *El Cultural*, 29 de agosto, pp. 38-40.
- Stevenson, R. L. (2004). *La isla del tesoro*. Madrid: Anaya/El País.(1883)
- Stoker, B.2004. *Drácula*. Madrid. Enaya/El País. (1897).
- Ventura, A. y Amargo, P. (1999). *No todas las vacas son iguales*. Caracas. Camelia Ediciones.
- VV. AA. (1999). *Cuentos completos de Charles Perrault*. Madrid: Anaya.
- VV. AA. (2003). *¿Qué tiene esta bola. Las canciones de La Bola de Cristal*. Madrid. Subterfuge Records.

Referencias en web:

Marcusbeli.urbenalia.com/AdminVHF/trasfond/verdonig.html-125k-
Gitsnosky.blogspot.com/2006/10/nuevo-bestiario-valis-granada,2001.html-92K