

De la novela popular al melodrama. El ejemplo del *Bossu* de Paul Féval

Àngels Santa
Universitat de Lleida

Cuando en 1857 Paul Féval publica *Le Bossu*, se trata ya de un autor de folletines conocido. El éxito de *Les Mystères de Londres*, libro escrito de acuerdo con la sugerencia de Anténor Joly para hacer la competencia a *Les Mystères de Paris* de Eugène Sue, le había convertido en un autor popular en el sentido amplio del término. *Le Bossu*, novela de capa y de espada, escrita según el modelo puesto de moda por *Les Trois Mousquetaires*, consagró a Féval proporcionándole una gran fama. Nadie esperaba un triunfo parecido. Los personajes de Lagardère, de Aurora de Caylus, de Aurora de Nevers, de Gonzague, se convertían en arquetipos, en paradigmas de las virtudes o de los vicios eternos de la humanidad. Honor, fidelidad, pureza, traición poseían a partir de ese momento rostros y nombres concretos.

Como era costumbre en la época, Féval extrajo de su novela un melodrama. Le damos este nombre ya que pensamos que el texto reúne las características del melodrama, pero en la obra publicada aparece la mención “Drama en cinco actos”¹. Efectivamente, si consultamos Anne Ubersfeld, esta erudita nos da una descripción del melodrama pensada para Pixérécourt, que se adapta perfectamente, si exceptuamos algún que otro detalle, al *Bossu*:

Le mélodrame est un genre codé, un système rigide, et les personnages en sont des “types” préconstruits. D'abord le Traître, avide et hypocrite, dont le mot est “dissimulons!”.

¹ A. Bourgeois et P. Féval, *Le Bossu ou le petit parisien*, Drame en cinq actes, París, Librairie Théâtrale, 1980.

(Reconocemos ahí el retrato de Gonzague.) En face de lui, son adversaire, le Héros, désintéressé: il agit par un pur mouvement de sa vertu, il n'est pas amoureux et ne recevra de récompense que de sa conscience. (Lagardère en un principio es alguien totalmente desinteresado, que vemos actuar en los fosos del castillo de Caylus primero y luego protegiendo a la pequeña Aurora siguiendo los dictámenes de su virtud; más tarde únicamente se enamora de Aurora, pero su amor es un amor puro en el que encontrará la recompensa a sus desvelos.) La Jeune Fille est la victime désignée, dont le Traître convoite la personne et la fortune; souvent enlevée, elle reste pure et vierge, convenances obligent. (Se trata de Aurora de Nevers, cuya fortuna es ambicionada por Gonzague; el traidor pretenderá asimismo hacerla desaparecer; secuestro y pureza constituyen los núcleos claves en el desarrollo de la acción.) Reste le Père, qu'on a persécuté et qui retrouve à la fin, grâce au Héros, sa famille et son rang. (En *Le Bossu*, no existe el padre, su figura se halla representada por la viuda de Nevers y por la tumba del duque; la viuda recupera a su hija y el nombre de su marido, es decir, reanuda con el hilo familiar, gracias a Lagardère) Le roman familial est dans le mélodrame l'image de la société. (Afirmación válida también en el caso que nos ocupa²).

Para este autor el desenlace establece asimismo una diferencia entre el melodrama y el drama:

Inutile de dire que le drame romantique, qui utilise certains des outils du mélodrame (reconnaisances, poison, objets-symboles, espions...) en prend le contrepied. Au mélo tout s'arrange, dans le drame rien ne s'arrange. Le mélo est d'une chasteté absolue, ce que n'est pas le drame³.

Aquí, de nuevo, *Le Bossu* funciona como un melodrama, ya que el desenlace es feliz; al final todo se arregla. Es asimismo de una castidad ejemplar. Sin embargo,

² Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, París, Berlin, 1993, p. 90.

³ *Ibidem*, pp. 90-91.

las fronteras entre drama y melodrama nos parecen menos claras de lo que se deduce de las definiciones de Anne Ubersfeld. Pensamos que entre ambos conceptos existen muchas interrelaciones y en nombre de estas interinfluencias está permitido dudar en el momento de etiquetar una obra: la fluctuación generica es en estos casos bastante clara y los estudios sobre el melodrama confirman este supuesto. Una simplificación excesiva puede resultar pedagógica, lo sabemos muy bien, pero difícilmente da cuenta de la realidad.

Paul Féval escribió este melodrama en colaboración con Anicet Bourgeois. Este autor se impuso muy pronto, a partir de la edad de veinte años, como un maestro del melodrama. Se especializó también en el desglose y la puesta en escena de las novelas folletín⁴. Este es el caso de la adaptación del *Bossu*. La obra se representó por primera vez en París, en el teatro de la Porte Saint-Martin el 8 de septiembre de 1862. Continuó en cartel, sin interrupciones, hasta el 23 de mayo de 1863. Luego regresó a escena en el mismo teatro entre el 20 de enero y el 27 de marzo de 1867 con un éxito parecido. El triunfo revistió tal envergadura, señala Jean Pierre Galvan, que en diciembre de 1862, a petición del emperador Napoleón III, la compañía del teatro parisino fue invitada a dar una representación excepcional en Compiègne, mientras que la obra se estrenaba de manera triunfal en Londres y luego en Bruselas⁵. René Polette insiste también en este éxito:

Il est un roman qui souleva grand intérêt lorsqu'il se déroulait en feuilleton dans le journal *Le Siècle* en 1857 et qui n'en rencontra pas un moindre quand il fut porté au théâtre de la Porte Saint-Martin le 8 septembre 1862 par Anicet Bourgeois et Paul Féval, c'est *Le Bossu*, drame en cinq actes et douze tableaux. Le beau Mélingue, au torse olympien, tenait le rôle de chevalier de Lagardère, tantôt difforme, tantôt svelte. (...) La pièce avait subi quelques transformations par rapport au roman, mais le public du boulevard ne l'en ovationna pas moins⁶.

En España, existe una primera traducción muy temprana. Se trata de *El Jorobado*, drama en cuatro actos y diez cuadros, arreglado para la escena española por Juan Belza y representado en el teatro Novedades la noche del 30 de enero de

⁴ Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, París, P.U.F., 1984, p. 77.

⁵ Jean Pierre Galvan, "Paul Féval, romancier feuilletoniste et homme de lettres", *Tapis Franc, Revue du roman populaire*, 5 (Automne 1992), p. 70.

⁶ René Polette, "Mélodrame et roman-feuilleton sous le Second Empire", *Europe, Le Mélodrame*, 703-704 (Novembre-Décembre 1987), p. 85.

1863 con un gran éxito. El mismo año se publica el texto escrito de la obra en Madrid, en la Imprenta de T. Fortanet, situada en la calle Libertad, 29. La traducción es bastante fiel, aunque debemos constatar que el texto es objeto de una adaptación cultural importante. Tomemos como ejemplo el nombre del hostel del primer cuadro. Se trata del hostel de la Pomme d'Adam en el texto francés. Se convierte en el hostel del Buen Pastor en el texto español. Parecido cambio de nombre aqueja a los personajes. El estudio de esta traducción merece sin duda otro artículo, por lo que no vamos a insistir en ella. Existe otra traducción más tardía y más fiel al espíritu y a la letra franceses, traducción editada en Barcelona, en la Biblioteca del teatro popular, según arreglo de Luis Suñer Casademunt. Esta vez se trata de un drama en diez actos. Dicha obra se representó por primera vez en Cádiz, en el teatro del Circo, el 20 de abril de 1915. Ambas traducciones constituyen una prueba del éxito y de la fama de Paul Féval en España.

Volviendo a la versión teatral francesa, ¿Cómo una obra en cinco actos y doce cuadros más un prólogo daba cuenta de un libro de unas 600 páginas en la edición *Le livre populaire* de Fayard? Es evidente que los autores contaban con el conocimiento de la novela por parte del público, lo que les permitía no insistir en ciertos episodios y eludir también algunas de sus características fundamentales.

Es preciso señalar la insistencia en los aspectos melodramáticos de la adaptación. En el paso a escena las características más intelectuales o las que pueden emparentar la novela con la "literatura de élite" desaparecen. Todos sabemos que Féval no se resignó nunca a ser únicamente un novelista popular de éxito y que aspiraba a forjarse un nombre desde el punto de vista literario; su modelo es Balzac; por lo demás expone en varias ocasiones el sentido que le hubiese gustado dar a su obra y a su destino de escritor⁷. En la adaptación teatral sacrifica estos deseos.

Debemos constatar en primer lugar la evacuación de la historia. Para Féval la verdadera novela únicamente podía ser histórica⁸. En *Le Bossu* la historia desempeña un papel de primer plano:

⁷ Véase a este propósito el artículo de Jean-Pierre Galvan citado ya, así como Paul Féval, "Rapport sur le progrès des lettres (romans)", en *Recueil de rapports sur le progrès des Lettres et des Sciences en France*, París, Librairie Hachette, Imprimerie Impériale, MDCCCLXVIII.

⁸ "Walter Scott est un romancier historique. Je l'ai dit et ne saurais trop le répéter: tous les romanciers qui ont une valeur sont des historiens. Ils n'auraient pas de valeur sans cela.", in Paul Féval, "Rapport sur le progrès des lettres (romans)", art. cit., p. 43.

Il écrit en s'appuyant sur des matériaux de première main et sur des compilations et en ce sens il ne diffère guère des historiens. Il insiste d'ailleurs sur l'importance des documents⁹.

En el ciclo de Lagardère se evoca el período de la Regencia. Féval presenta del Regente, Philippe de Francia, una imagen ambigua. Se hace eco de sus desórdenes pero trata al mismo tiempo de hacerle justicia presentándole como un hombre honesto, inteligente y justo. Coincide en ello con los historiadores contemporáneos. Su juicio sobre el período de la Regencia es más duro:

Ces années apparaissent très négatives dans l'oeuvre de Paul Féval. Il présente un milieu d'affairistes qui s'enrichissent et se ruinent aussi rapidement. Il reprend l'idée du laquais qui, faisant fortune, éclabousse de son luxe son ancien maître dans l'indigence. Il décrit des bourgeois achetant titres de noblesse et hôtels. Il montre que l'argent facilement gagné peu corrompre presque tout le monde, qu'il conduit à l'abandon du travail du sol¹⁰.

En la adaptación teatral estos datos desaparecen. El Regente, la especulación de Law y, a su imagen, la de Gonzague se mencionan únicamente. Y a causa de las necesidades de la acción. Lo esencial permanece en la sombra. Le corresponde al espectador imaginarlo... o en su lugar recrearlo.

Hemos mencionado la historia. Existe también España. Desde hace mucho tiempo Paul Féval es considerado en los medios literarios como un novelista español:

Paul Féval et son oeuvre permettent donc d'illustrer un principe souvent négligé par l'histoire littéraire, quand elle n'est pas historique, à savoir que la littérature n'a pas obligatoirement de patrie et qu'en l'occurrence, on peut bien avoir été rennais et faire partie du patrimoine espagnol, à travers ces autres textes que sont les traductions¹¹.

⁹ Claude Nières, "L'histoire dans l'oeuvre romanesque", en *Paul Féval, romancier populaire*, Interférences, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1992, p. 211.

¹⁰ *Ibidem*, p. 214.

¹¹ Jean-François Botrel, "Paul Féval romancier espagnol", en *Paul Féval romancier populaire, op. cit.*, p. 31.

Sin embargo, si el público español considera a Paul Féval como un escritor español, se debe también en parte a la evocación española que se encuentra en su obra. Efectivamente, *Le Bossu* es una novela que tiene como decorado mítico España. Con frecuencia, la novela sirve para vehicular imágenes tópicas, pero percibimos también un profundo respeto y admiración por este país. Algo diferente es lo que sucede en *Le Capitaine Fantôme*, en donde la imagen de España es más problemática, aunque se trata asimismo de una novela muy interesante que exige un estudio más detallado. La imagen positiva de España se filtra a través de los personajes femeninos del *Bossu*: la madre de Aurora de Caylus, Inés de Soto Mayor, quien legó a su hija y a su nieta, las dos Auroras, la herencia española. Son morenas y responden punto por punto al tipo de la mujer española; encarnan asimismo el rigor en la fidelidad y en la pureza. Además, la tierra española desempeña, para la pequeña Aurora, el papel de madre acogedora: la niña descansa en su seno, cuando el apuesto Lagardère la lleva consigo tras el asesinato de su padre en los fosos del castillo de Caylus.

En la adaptación teatral, no existe ninguna alusión al origen español de las heroínas si exceptuamos su nombre. Bourgeois y Féval substituyen el nombre de Aurora por el de Blanca. Aurora y Blanca tienen una interpretación simbólica parecida, pero lo más importante sin duda es que Blanca evoca en el público francés a la reina Blanca de Castilla. A través de esta alusión Féval traduce todos los elementos españoles contenidos en los personajes femeninos, sin necesidad de grandes disertaciones. Además, la adaptación teatral debe contar con la belleza de las actrices para hacer perceptible para el público todo el encanto español complementario de las dos Auroras.

Si el aspecto positivo de la imagen española desaparece en la adaptación teatral, sucede lo mismo con el aspecto tópico. Se evoca únicamente a España de paso, en algunos diálogos de los personajes, pero los gitanos desempeñan un papel menor y el teatro evita a Lagardère su bajada a los infiernos y su salvación mediante el personaje de la gitana Flor, locamente enamorada de él como la misma Aurora. El añadido de otra gitana, Pepita, permite desviar la atención del marqués de Chaverny, enamorado de Aurora en la novela, a quien casi consigue turbar, despertando así los celos del señor de Lagardère. Todos estos matices sentimentales estrechamente unidos al decorado español se pierden, obedeciendo a la necesidad de simplificación impuesta por el teatro. Como desaparece del diario de Aurora la evocación de su viaje a España, complemento de los viajes a España de los escritores franceses de la época romántica.

Veamos ahora como el paso de la novela al teatro se efectuó en los elementos constitutivos de la obra, a saber los personajes, las situaciones y los decorados.

Los personajes

—Aurora de Caylus=Blanca de Caylus. Encarna como en la novela la fidelidad. Pero el personaje se halla dibujado con menos acierto. Evidentemente sus rasgos fundamentales se hallan evocados: su amor por Nevers, su fidelidad al muerto, su rechazo de Gonzague, incluso si este está menos matizado que en la novela y se manifiesta de una forma ruda y sin paliativos. Como en la novela, se la compara a una Artemisa inconsolable que vive a la sombra de la imagen de Nevers. Frente a Lagardère es una mujer de una pieza, no tiene tiempo de sospechar del caballero y le da inmediatamente su apoyo. Los celos de la madre hacia el amante de su hija, una de las claves de la novela fevaliana, desaparecen. Blanca de Caylus constituye desde el primer momento el mejor apoyo de Lagardère.

—Aurora de Nevers=Blanca de Nevers. Es pura y está enamorada. No pasa por las desazones de Aurora en la novela. Para ella todo es mucho más fácil y sobre todo mucho más rápido. Permanece siempre fiel al caballero y el apuesto marqués de Chaverny no consigue ni siquiera emocionarla. No tiene ocasión de brillar en el baile del Regente y tampoco conoce los celos de su madre para con su amante. No por ello deja de ser la encarnación de la pureza y de la temblorosa enamorada.

—Enrique de Lagardère. Presentado de forma menos brillante que en la novela, podemos pensar que el imaginario colectivo del público proporcionaba al personaje teatral todas las cualidades que poseía el de la novela. Ciertamente la definición de Lagardère como caballero se reproduce de nuevo en el teatro. Lagardère, debido a la simplificación de la intriga en el nivel de los sentimientos, no ve castigado su deseo de guardar para sí a la heredera de Nevers. Este dato se encuentra encarnado en los personajes secundarios que manifiestan esta duda, pero al encontrarse ausente de los principales es mucho menos vivo que en la novela, y sus consecuencias son menos duras para los verdaderos protagonistas de la acción.

—Gonzague. Es la traición y el mal. Su retrato es más banal que en la novela. Le falta la psicología que Féval le presta en el texto novelado. De golpe, siguiendo las más elementales normas de la literatura popular, se nos presenta como un personaje detestable, el más detestable del melodrama; ninguna duda asalta al lector y todo el odio se concentra en su persona.

Más grises son los personajes de Flor y de Chaverny. En el teatro no se hallan destinados el uno al otro. Flor desempeña el papel de doble de Blanca, mucho más simple, sin deseos y sin ambición, sin amor si exceptuamos una débil inclinación por Lagardère. Chaverny es en la obra teatral el enemigo de Gonzague desde el primer momento, como presunto heredero de Nevers sino aparece la heredera. Dato que no existe en la novela. Respeta a Blanca sin la menor veleidad amorosa. Es el cómplice incondicional de Lagardère y su aliado en todo momento.

Las situaciones

El lector del *Bossu* sabía de inmediato que se enfrentaba con un enemigo considerable representado por la figura de Philippe de Mantoue, príncipe de Gonzague. Pero el valiente, el caballero de Lagardère, cuando llega a Caylus en busca de una aventura galante y de un duelo que le permitan vencer al inventor de la estocada de Nevers, ignoraba con quien tenía que vérselas, ya que el mismo Philippe de Nevers no lo descubre sino en el preciso instante de su muerte y no tiene tiempo de comunicarlo a su hermano de armas. En la obra de teatro, por el contrario, tanto Lagardère como Nevers, saben a qué atenerse desde el primer momento y, si Lagardère marca a Gonzague, lo hace únicamente por una precaución suplementaria puesto que conoce muy bien al asesino de Nevers. Ello quita a la obra una parte de su “suspense”, puesto que en la novela hasta el último momento Lagardère tiene dudas sobre la identidad del verdadero asesino de Nevers. No obstante, las necesidades del melodrama justificaban este cambio de situación.

Situaciones cambiadas también en casa de Lagardère en la que la dueña que vigila a la hija de Nevers desaparece por completo y es substituida por un Tonio, indolente e inconsciente que, incapaz de hacer algo distinto, abandona a la joven en manos de sus enemigos.

En la novela, Cocardasse y Passepoil van siempre juntos. En la obra de teatro sus diferentes maneras de actuar provocan situaciones distintas que les oponen el uno al otro y que permiten la evolución de la trama.

Pero, sin duda alguna, la diferencia fundamental con la novela estriba en lo que sucede tras el abandono de Lagardère del baile del Regente y tras haber sido herido por los hombres de Gonzague. En ese momento la obra teatral desarrolla toda una situación que se hallaba silenciada en la novela, y vemos actuar a Lagardère para engañar a los esbirros de Gonzague, fingirse muerto haciéndoles desaparecer después del mismo modo que ellos proyectaban hacerlo con él. Asistimos también a sus largas quejas como herido, lo que en la novela es un pasaje menor.

Al final del drama, la situación se halla resumida. Lagardère mata limpiamente a Gonzague con su espada mediante la estocada de Nevers, pero en el teatro se evita el reconocimiento por parte del Regente del caballero de Lagardère como marido de Aurora y heredero de Nevers, sin duda porque el público sabía muy bien cuál era el desenlace. No obstante, esta omisión priva del placer de la repetición, de la evocación de la situación archisabida y no por ello menos esperada.

Los decorados

Por lo que se refiere a los decorados, el melodrama comporta modificaciones substanciales con relación a la novela. Esas modificaciones tienen como objetivo simplificar el cambio de lugar, siempre problemático en el teatro, y de hacer que la acción sea más directa y más emocionante. Vamos a señalar dos modificaciones que nos parecen particularmente significativas.

El consejo de familia tiene lugar en el teatro, en la habitación de la viuda de Nevers, lo que permite que sea presidido por el retrato de su marido. Asimismo el libro de horas que encuentra en su oratorio era el que había dado a Lagardère en el castillo de Caylus la noche trágica, con los papeles que atestiguaban su matrimonio y la identidad de su hija, detalle que no se subraya en la novela. Por último, la escena final no tiene lugar en París, ante la tumba de Nevers, sino en los fosos del castillo de Caylus, en el mismo lugar en el que el asesino había matado a Nevers; constituye sin lugar a dudas un decorado más majestuoso para el desenmascaramiento del culpable, aunque el desplazamiento a Caylus de los enemigos, con los ojos vendados, así como de toda la corte obedezca a la más perfecta inverosimilitud.

El melodrama estereotipa a los personajes si los comparamos con la novela. Los matices psicológicos desaparecen y el acento recae sobre los sentimientos, virtudes o defectos que cada uno de ellos representa. Simplificación de las actitudes, de la psicología, de la acción, de las relaciones. El público recibe una pálida imagen de lo que había leído en la novela.

El melodrama es muy inferior a la novela. Nadie se equivocó al respecto:

Féval n'a pas et Anicet Bourgeois n'a pas plus que lui le mouvement endiablé qui galvanise encore un mélo comme *La Tour de Nesle*. Il n'a pas ces mots lapidaires qui franchissent la rampe. Il n'a pas ce sens historique, ce sentiment des climats de l'histoire, si remarquable, en dépit de ses gribouillages de couleur locale, chez l'acteur d'*Acté*, roman des temps néroniens, et des *Trois Mousquetaires* où l'entrevoit la petite bourgeoisie du dix-septième siècle et où l'on respire un peu de l'atmosphère de Louis XIII.

Dans *Le Bossu*, point d'allure entraînant; on s'agit sur place. Féval ignorait l'art de faire parler ses personnages sur la scène

et Anicet Bourgeois ne leur prêtait que des banalités. Les tirades sont sans force et sans éclat¹².

Y sin embargo, el arte de Féval en el terreno de la novela es indiscutible. Supo conquistar a su público con situaciones y atmósferas novelescas que llegaban hasta el fondo del alma emocionándola profundamente:

On peut se fier à Paul Féval pour savoir nouer et dénouer ces situations qui plaisent toujours au public: amour maternel, reconnaissance de la mère et de la fille, châtement du traître, habilité et courage du vengeur¹³.

En el teatro se acentúan las inverosimilitudes que se hallaban en la novela y se acentúan de tal forma que en ocasiones los acontecimientos nos parecen ridículos. El desenlace en los fosos del castillo de Caylus no escapa a esta percepción, como ya hemos señalado. Si la lectura de la novela continúa aún interesando en el siglo XX y halla adeptos, entre los que se encuentran escritores de probado éxito como Arturo Pérez Reverte, reeditándose profusamente¹⁴, no sucede lo mismo con la representación teatral. Pierre Lièvre la comenta en términos que expresan sobradamente su decepción:

Je viens d'assister à la représentation du *Bossu* de Paul Féval, que ce réputé feuilletoniste tira de l'un de ses romans avec le concours d'Anicet Bourgeois, et je connais peu de choses aussi attristantes que cette composition sans aucune vérité, soit humaine, soit historique, où s'allient étroitement l'invéraisemblance et le mauvais goût, mal soutenus par les trémolos de l'orchestre. Je ne puis trouver cela drôle. Cependant je crois plaisant qu'un public à qui le snobisme donne licence de se complaire à un pareil spectacle avoue enfin que c'est là ce

¹² “Les vieux mélodrames”, en *Le plaisir du théâtre*, pp. 128-129.

¹³ *Ibidem*, p. 132.

¹⁴ Cf. la edición de Hachette Jeunesse, también *Le Cycle de Lagardère*, por Féval, padre e hijo, recogido en un volumen de la colección Omnibus así como las numerosas reediciones de la novela en todo tipo de colecciones con ocasión de la proyección de la película inspirada en la novela: *Le Bossu*, de Philippe de Broca, interpretada por Daniel Auteuil, Marie Gillain, Vicent Perez y Fabrice Luchini, de 1997.

qui lui plaît vraiment et lui convient. Il court à ce spectacle sans mérite ni dignité¹⁵.

Quisiéramos incidir antes de terminar en una alternancia que constituye lo fundamental del melodrama: la sabia combinación entre sonrisas y lágrimas, entre lo trágico y lo cómico. Así lo señala Paul Ginisty a lo largo de su trabajo, convertido ya en un clásico, dedicado a este género¹⁶.

Le Bossu no constituye una excepción al género. Las sonrisas sirven como contrapunto de la tensión trágica. En realidad, el melodrama retomaba uno de los procedimientos caros a la novela popular. *Les Trois Mousquetaires*, paradigma del género, había insistido en este aspecto, puesto también de relieve por Jean-Yves Tadié¹⁷. Los aspectos cómicos, aquellos que permitían reír al lector, estaban a cargo del pueblo la mayor parte de las veces: los servidores, el propio D'Artagnan los incorporaban, y algunas adaptaciones cinematográficas incidieron en estos aspectos de manera particular, como la interpretada por Lana Turner y Gene Kelly.

En *Le Bossu* los elementos cómicos, aquellos capaces de hacer florecer una sonrisa en los labios del lector o del espectador, se hallan en manos de los personajes secundarios. Es necesario sobre todo pensar en Cocardasse y Passepoil y en la gitana Flor. Pero el mismo Lagardère incorporará un elemento cómico teñido de amarga tragedia: se trata de su disfraz de jorobado, que despierta burlas y pullas entre los demás personajes de la obra, sobre todo aquellos que se mueven en el círculo de Gonzague.

Le Bossu es una obra cuyos elementos principales pertenecen al campo de la tragedia: asesinato por envidia, privación durante dieciocho años a una madre del contacto con su hija, venganza implacable. Todo ello nos lleva a la tensión máxima, a un mundo extremo, dividido entre el todo o la nada, a un mundo en que siempre nos hallamos al borde del abismo. Por ello, Féval incorpora con Cocardasse y Passepoil el justo contrapunto; los dos espadachines participan en la matanza de los fosos de Caylus pero lo hacen reservándose, en un momento en que la lucha es sin cuartel y a muerte, el derecho de intervenir, según sus propias necesidades y su particular código de la fidelidad y del honor. Ello hace que el espectador se encuentre dividido entre el miedo y la sonrisa como se pone de manifiesto en este fragmento:

¹⁵ Pierre Lièvre, *Le Bossu*, in *Mercure de France*, 1er juin 1934, p. 357.

¹⁶ Paul Ginisty, *Le Mélodrame, Les Introuvables*, París, Editions d'Aujourd'hui, 1982.

¹⁷ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventure*, París, P.U.F., 1982.

COCARDASSE, *bas*. —Cordiou! Le Parisien en est. Faites comme moi, petit, boutonnons, ma caillou, boutonnons. (*Pendant ce temps, le cercle s'est formé, rétréci, mais on semble hésiter à porter les premiers coups.*)

NEVERS. —Eh bien, lâches assassins, n'osez-vous pas avancer!

LAGARDÈRE. —Il nous faudrait des hallebardes pour vous aller trouer la poitrine.

STAUPITZ. —En avant! (*Première mêlée. —A l'abri de leur retranchement, Nevers et Lagardère repoussent cette première attaque.*)

LAGARDÈRE, *poussant son épée*. —A toi, Staupitz! À toi, Saldagne! (*Il les blesse tous deux.*)

PASSEPOIL. —Il est superbe à voir travailler de loin...

COCARDASSE. —Alerte, vous autres, nous allons avoir une vraie bataille. Voilà les volontaires du roi, je déboutonne pour ceux-là¹⁸.

Por otra parte, ambos personajes encarnan el hablar popular y el hablar regional, recogiendo en cierto modo la sensibilidad romántica por esos temas. Aunque, como son personajes ridículos, los valores que representan participan asimismo de esta consideración. Ridículos pero simpáticos. Lo que hace que el espectador, sensible a esta temática, sea indulgente para con el autor o los autores.

Sin embargo, como ya sucede con los otros elementos analizados a lo largo de este estudio, el paso de la novela al melodrama empobrece la alternancia entre lo trágico y lo cómico. Se insiste mucho menos en el elemento cómico, y las lágrimas superan a las sonrisas en este melodrama sin recoger todos los matices que constituían uno de las características fundamentales de la novela.

¿Es necesario concluir que el melodrama no fue un éxito? No se trata de ello. Pero, como sucede con frecuencia, el texto de la novela es superior a las adaptaciones teatrales o cinematográficas. La novela permite el ensueño y el trabajo creador de la imaginación. Esta vuela hacia el infinito, yendo más allá de las realidades de la novela folletín y del melodrama, cuando la joven (Aurora o Blanca, poco importa) murmura en el drama, reproduciendo las palabras de la novela:

¹⁸ Anicet Bourgeois y Paul Féval, *Le Bossu*, *op. cit.*, pp. 27-28.

Je vous regarde, Henri, et je ne sais rien au monde de meilleur,
de plus noble, de plus beau que vous!¹⁹

Nosotros, al aceptar esta estética del exceso, lectores inocentes y apasionados de la literatura popular, podemos parafrasear las palabras de Féval refiriéndonos a estas obras que tanto nos han hecho soñar dándonos el gusto por la mágica aventura y permitiéndonos hoy el discurso crítico: “No existe nada en el mundo mejor, más noble, más bello...”

¹⁹ *Ibidem*, p. 47.