La circulación de formas y técnicas narrativas (sobre *It-fiction* y cuento de objeto)*

Ana PEÑAS RUIZ
Universidad de Murcia
prana@um.es

«Seguramente lo inanimado nos dará amplios temas. Es cierto que muchas veces se hizo hablar a algún objeto desprovisto de vida, pero siempre lo hacen como un ser humano o superan en lirismos al mejor poeta. Existe la expresión lírica o filosófica, pero no la psicológica innata a ellos: esa tremenda y complicada psicología aún tan sin estudiar… Pero lo indudable es que en lo abiótico existen las pasiones» (Luis Buñuel, "Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo", en *Alfar*, 26 de febrero de 1923, p. 93).

Anomalías: animales, objetos y narrativas en circulación

La historia literaria muestra una curiosa conjunción entre variación y cambio, continuidad y pervivencia, en un equilibrio inestable en el que se debaten las formas y los temas que materializan los géneros literarios. Esto se debe a la inestabilidad o, si se prefiere, *proteicidad* inherente a las formas artísticas en general, y a los cauces de presentación en particular; y afecta, como es lógico, a sus elementos constitutivos, desde la estructura a la voz, los personajes, el espacio o el tiempo. La literatura ofrece abundantes ejemplos, desde sus orígenes hasta la fecha, de temas y motivos idénticos o sometidos a mínimas mutaciones, lo que condujo en su momento a Propp y posteriormente a críticos seguidores de su teoría, como C. Bremond, a elaborar análisis de motivos y funciones de una abstracción cada vez mayor; así como a la constatación, en palabras de Schaeffer, de la existencia de una suerte de *antropología imaginaria* de «sorprendente estabilidad histórica y transcultural» en las representaciones ficcionales[1]. Frente a la recurrencia tematológica, los moldes formales a los que temas y motivos se adhieren aparecen ante nuestra mirada frágiles y sometidos a la tiranía de las épocas y los gustos, desapareciendo y volviendo a asomar, cual 'guadianas', en el decurso de la Historia. Basta pensar en el reciclado de la novela bizantina en el siglo XVI, o en la recuperación de los caracteres al estilo de Teofrasto a partir de Casaubon y de La Bruyère, en los siglos XVI y XVII.

El punto de partida del presente trabajo es el análisis de una doble técnica literaria frecuente en la narrativa de todos los tiempos, pero de especial relevancia durante los siglos XVIII y XIX: la utilización de animales y objetos como protagonistas del relato, y el recurso de la circulación e intercambio de estos personajes como mecanismos cohesivos para enlazar distintos episodios. Nada de esto es nuevo si se considera aisladamente. Por una parte, todo tipo de animales y objetos con forma y/o atributos humanos aparecen antes en la fábula o el cuento folclórico y maravilloso. Por otra parte, la técnica del entrelazamiento de episodios no es más que una variante actualizada de la que utilizara la epopeya, sólo que si en ésta la trabazón de episodios relativamente independientes se producía mediante un débil hilo argumental o temático, ahora la coherencia y cohesión entre las distintas historias vendrá dada, como sucede en la novela picaresca, a través de la bio/autobiografía del

* Este trabajo es resultado de la ayuda concedida por la Fundación Séneca, en el marco del PCTRM 2007-2010, con financiación del INFO y del FEDER de hasta un 80%. Asimismo, se inscribe dentro del proyecto de investigación "La interconexión genérica en la tradición narrativa" (FFI2008-03188/FILO), del MICINN.

[1] Jean-Marie SCHAEFFER, *¿Por qué la ficción?*, Madrid, Lengua de Trapo, 2002, p. 227.

personaje, en este caso, no humano. La originalidad de esta variante narrativa dieciochesca radica, por tanto, en la confluencia de ambos procedimientos compositivos, en su productividad[2] y en las implicaciones estéticas y filosóficas que plantea el uso de personajes no humanos como sujetos discursivos, sobre los que recae el peso del proceso de alienación y subjetivismo del mundo moderno. De ahí el interés que para la historia cultural y literaria europea posee esta nueva forma de mirar y de comprender el hecho literario, convencional en sus técnicas, experimental considerada en su contexto y en su conjunto.

Este doble esquema se aplicó con especial intensidad desde mediados del siglo XVIII en Inglaterra, aplicado preferentemente a narraciones extensas cuyo éxito inmediato propició la aparición de un subgénero novelesco autónomo, del que la crítica en su momento no se ocupó hasta hoy día, en que vive una reactivación y valoración notables. A partir del XIX, su esquema narrativo quedó relegado al ámbito de la literatura infantil y juvenil, así como a una especie de «purgatorio crítico»[3] desde el punto de vista teórico, pues estas obras apenas aparecían en las historias de la literatura inglesa o lo hacían en menciones fugaces, sometidas a absurdos prejuicios[4]. A este olvido contribuyó la rareza del personaje elegido, su aparente desvío del canon preceptivo y de los modelos genéricos de la novela dieciochesca. Hoy esta narrativa interesa precisamente por lo que tiene de original y experimental (aunque variación no implica desviación total de las reglas poéticas y de la sensibilidad y espíritu de la época), y se estudia no sólo en su valor literario intrínseco, sino desde los *material cultural studies* y la corriente filosófica denominada *Thing Theory*, que parte de la distinción heideggeriana entre objeto y cosa para desarrollar un pensamiento en torno a las relaciones entre seres y humanos y objetos[5].

El interés de la crítica actual procede de la constatación del amplio número de obras que aparecen en Inglaterra desde mediados del siglo XVIII con esta técnica en la que un objeto, animal o vegetal como protagonista o motor del relato, transita por distintas capas de una sociedad que, al tiempo que observa y describe, queda reflejada a su paso; también de la popularidad de esta prosa ficcional, así como de su valor para avanzar en el conocimiento historiográfico de la novela inglesa, completando de este modo el canon establecido.

Las etiquetas elegidas para denominar este subgénero narrativo son múltiples. La crítica actual ha englobado estos textos bajo el marbete de *It-fiction*[6], concepto que remite a cualquier texto ficcional protagonizado por (o en torno a) un objeto, animal, mineral, vegetal; y que subsume etiquetas múltiples y más específicas: *it-narrative*, *novel of circulation* y *spy novel*, *object tale* e *it-tale*, aplicadas a la narración en general, a la novela y al cuento; denominaciones que ponen el acento en la técnica estructural o en el tema elegido, remarcando el desplazamiento de la omnipresente naturaleza humana de la categoría del personaje de ficción. Traducir es-

---

2 Liz Bellamy ha documentado doscientos cincuenta títulos con este esquema narrativo, publicados en Londres entre 1709 y 1900. Cfr. Liz Bellamy, "It-narrators and circulation: defining a subgenre", en Mark Blackwell (ed.), *The Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2007, pp. 117-146.

3 «The form has languished in critical purgatory», dice Blackwell en el prólogo a Blackwell (ed.), *Secret Life* cit., p. 11.

4 Baste un ejemplo: en *The History of the English Novel*, publicada por primera vez en 1929, Baker escribía sobre estas obras que «were a misuse and often prostitution of the craft of the novelist, an easy means of emptying a store of anecdote, miscellaneous observations, surreptitious libels, and what-not»; «their literary interest […] is insignificant», Mark Blackwell, "The It-Narrative in Eighteenth-Century England: Animals and Objects in Circulation", en *Literature Compass*, 1 (2004), pp. 1-5: p. 3.

5 John Plotz, Arjun Appadurai, Bill Brown o Susan Stewart han seguido esta línea de investigación.

6 Denominación propuesta por Liz Bellamy en su tesis doctoral inédita, *Commerce, Morality and the Eighteenth Century Novel*, Cambridge, University Press, 1998, pp. 119-128: p. 119.

tos conceptos es difícil, debido a la laguna léxica del español, en el que no existe un término equivalente al *it* inglés (el pronombre neutro 'ello' no responde específicamente a los semas de *it*, que apuntan directamente a realidades no humanas: animales y objetos). La creatividad léxico-semántica y la productividad de la lengua inglesa posibilita estos juegos derivativos que en español no encuentran un correlato tan preciso; para traducir *It-fiction*, tendríamos que hablar de «ficción de objetos, animales, vegetales y minerales», o «ficción de objetos y seres naturales»; en cualquier caso, una fórmula más confusa y prolija, por lo que sería recomendable mantener los conceptos originales, si se quiere ganar en precisión crítica.

Esta nueva doble técnica de la *It-fiction* no se aplica únicamente a narraciones extensas, ni se limita al marco espacio-temporal de la Inglaterra de la segunda mitad del XVIII y del XIX. En el ámbito de la literatura española, existe un patrón similar en una modalidad del cuento literario que fue estudiada en profundidad por Mariano Baquero, el cuento de objeto pequeño[7], cuya característica es, como su nombre indica, que se construye en torno a un objeto, que bien es protagonista, bien es el resorte evocador que suscita la acción, o bien tiene un puro valor simbólico. Dejando a un margen los dos últimos casos, ya que exceden el marco del presente estudio, el primero, el cuento con un objeto como protagonista, presenta un patrón compartido con la *It-fiction* inglesa. Al igual que ésta, recurre al artificio de usar objetos y animales como narradores o resortes de la trama, así como al motivo del peregrinaje en movimiento circular. En esta técnica me voy a centrar en las páginas siguientes, no sin llamar antes la atención sobre algunos puntos que conviene aclarar. En su trabajo, un clásico aún plenamente vigente en la teoría e historia de este género breve, Baquero formulaba una taxonomía del cuento español del siglo XIX basada en un criterio temático, y distinguía por ello el «cuento de objeto pequeño» del «cuento de animales». Su deslinde no es casual, ni responde a una simple cuestión metodológica. Aunque la crítica de la *It-fiction* no hace distinción, las repercusiones que tiene utilizar a un animal o a un objeto como personaje central son sustancialmente distintas, desde un punto de vista ontológico, estético e, incluso, de recepción. Hecha esta precisión, resta indicar que, debido a los límites del presente estudio, así como al hecho de estar ante una tendencia literaria compleja y de larga duración, he considerado aquí, indistintamente, ficciones de animales y de objetos. El mapa de literaturas y obras que se acogen al esquema estudiado es más amplio; además, cada texto presenta una génesis y una red intertextual propias, por lo que requeriría un análisis independiente y detenido. Por todo ello, el análisis que sigue es tan sólo un hilo de Ariadna por el que comenzar a *circular*.

Circulaciones

El doble pilar compositivo de estas obras y el aspecto que les confiere mayor originalidad es, por una parte, el tipo de personaje elegido como protagonista o motor del relato; por otra, la estructura de la circulación. Su elección motiva un nuevo fenómeno literario en esta formulación concreta que ahora recibe, pues, por primera vez, objetos y animales abandonan su tradicional función de elementos accesorios de la trama novelesca para emerger como auténticos protagonistas, desplazando a los seres humanos en la categoría del personaje literario.

Se pueden rastrear ciertos precedentes en la historia literaria que plantean similitudes con este esquema narrativo dieciochesco, ya desde el mundo antiguo. En la literatura griega y en la latina aparecen animales como protagonistas, si bien suelen ser en realidad hu-

---

7 Mariano BAQUERO GOYANES, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949. Una incursión reciente en esta modalidad temática del cuento en Manuel MARTÍNEZ ARNALDOS, "El objeto como protagonista del relato breve. La serie *El sombrero*", en Ramón ALMELA PÉREZ *et alii* (eds.), *Homenaje al profesor Estanislao Ramón Trives*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, vol. II, pp. 481-500.

manos transmutados merced a procesos como la metamorfosis y la metempsícosis. Así, un gallo (aunque en realidad es Pitágoras transmigrado) da lecciones de filosofía práctica al zapatero Micilo en el famoso sueño de Luciano[8]. En el *Asno de Oro*, la curiosidad y un error llevan a Lucio a convertirse en asno, de modo que aunque el relato autobiográfico es referido formalmente por el animal (desde la conversión, que se produce avanzado el tercer libro), su conciencia e identidad verdadera responden a la del joven[9]. También los animales son protagonistas en la fábula, un género clásico todavía con fuerte presencia en el siglo XIX; y toda clase de objetos, mágicos o míticos, cumplen un papel esencial como centro o resorte de la historia en todo tipo de géneros. Sin embargo, en estos casos los animales y objetos no tienen entidad en sí mismos, sino que se mueven en ese plano simbólico en el cual o bien son seres humanos transformados, o trasuntos de éstos, o representaciones alegóricas y morales de pasiones y acciones humanas. Sin ser siempre arquetípicos, su autonomía (la que se puede aplicar a un ser de papel, se sobreentiende), está lejos de alcanzar aquella que poseerán los personajes pirandellianos y unamunianos y se entienden, más bien, como proyecciones del autor implícito. Sólo en el caso del cuento maravilloso se puede hablar de una convivencia entre humanos y objetos o animales sin jerarquías, difusas las fronteras entre ficción y realidad, y aún ello con las debidas reservas.

Junto a la convocada tradición clásica, quizá el origen de la técnica remita asimismo al amplio uso que los poetas ingleses hicieran de la prosopopeya o personificación durante el XVIII, y a las discusiones, con ecos ya en *The Spectator*, sobre la imaginación y la identificación entre el poeta y el hacedor, capaz de dar vida, de *animar*. A ello se refiere Abrams y, aunque aplicado a usos poéticos y alegóricos, demuestra cómo «by the mid-century, what had once been a purely rhetorical figure had become an act of creation»[10]. Mediante la prosopopeya se daba vida a seres inanimados, se creaba un mundo nuevo, y esta tendencia fue la que pudo recoger la *It-fiction* en la segunda mitad de siglo, dilatándola en extensas narraciones y aplicada a objetos cotidianos.

Respecto a estos precedentes, la *It-fiction* supone un paso más en la concesión de autonomía al animal u objeto, ya que ahora es cada vez más frecuente que tras éste (aunque pueda estar humanizado) no se esconda un ser humano, sino que posea una identidad y validez propias, trascendiendo las fronteras de lo fantástico-maravilloso para entrar en los dominios de lo mimético-referencial. Estas ficciones presentaban una alternativa a la realidad empírica, pero en cronotopos cercanos o conocidos para los lectores, no en un mundo de fantasías, hadas o ciencia ficción. Cierto es que hay algunas excepciones en donde sí se da el componente fantástico, pero son menos frecuentes; es el caso de novelas como *The History and Adventures of an Atom* (1769), de Tobias Smollet, o *Historia de un hombre contada por su esqueleto* (1858) de Manuel Fernández y González; incluso de algún cuento, como el anónimo *Historia de un niño de tres días, referida por él mismo* (1829)[11].

---

8 La sátira lucianesca está muy presente en la literatura española del XVIII y XIX y se puede rastrear en obras como *El Crótalon* de Villalón o *El gallo de Sócrates* de Leopoldo Alas. En otros relatos, Clarín vuelve a usar animales filósofos que relatan su vida y aventuras, como *La mosca sabia* y *León Benavides*. Aunque no es lo más frecuente, las técnicas clásicas de la metamorfosis y la metempsícosis serán aprovechadas por alguna novela de circulación, como *Adventurer 5* (1752) de John Hawkesworth, sobre una pulga, y por cuentos como el de Enrique Fernández Iturralde, "Memorias de un canario", en *El Museo Universal*, 46 (16-XI-1867), pp. 367-368 y 47 (23-XI-1867), pp. 375-376.

9 «Aunque yo era un asno perfecto y una acémila había sustituido mi personalidad de Lucio, no obstante conservaba la sensibilidad del hombre». Apuleyo, *El asno de oro*, ed. Lisardo Rubio, Madrid, Gredos, 1983, reimpr., p. 106.

10 Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, University Press, 1971, p. 289.

11 Una sátira de la literatura romántica que apareció en el *Correo literario y mercantil*, 156 (julio 1829), p. 3, y que se acerca-

A pesar del prurito realista, la novedad del tema y de su tratamiento hace que sea frecuente en estos textos una excusa por la elección de un asunto tan nimio, la vida de un personaje en apariencia vulgar y atípico contada por él mismo, como sucedía en una autobiografía picaresca como el *Lazarillo*. Hay que pensar que en algunos casos estas vidas de animales y objetos vendrían a reformular los esquemas de la novela picaresca, como contrapunto serio, o reverso paródico. Lázaro justificaba su relato como respuesta a la petición de «Vuesa Merced»; del mismo modo, el cronista-biógrafo de Pompey[12] contrapone, como medio de dignificación de su héroe[13], o más bien antihéroe, su historia a las biografías vulgares que se publican en el día, a través de un panegírico sobre los perros, su valor moral y su papel en la Historia. En la línea de esta biografía perruna se alinearía la *Histoire d'un chien, écrite par lui-même* (1802) de Bassompierre, autobiografía picaresca de carácter ejemplarizante en la que un perro ya anciano rememora su vida, para que sirva de lección a los jóvenes[14]. A España llegó muy pronto en versión original[15], siendo traducida ya en 1845 sin grandes variantes e impulsando una moda, a juzgar por algunos cuentos de tema similar, en este caso en la prensa, de Clemente Díaz y de otro escritor anónimo[16]; cuentos que, a pesar de no responder al doble esquema objeto del presente análisis, destacan como muestras de la recepción de este tipo de obras extranjeras. Uno de ellos, de hecho, que retrotrae el desarrollo de la historia de los perros Trueno y Sultana al Madrid de la promulgación de la muerte de perros callejeros, se inspira en la traducción española de Bassompierre, a la que remite directamente[17].

En virtud del implícito pacto narrativo[18], los lectores de estas ficciones aceptan las bio-

ría más al «relato costumbrista, por su sátira e ironía, que al cuento fantástico», como afirma Monserrat TRANCÓN, *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*, Valencia, Diputació de València-Istitució Alfons el Magnànim, 2000, p. 64.

12 Francis Coventry, *Pompey the Little; or, The Life and Adventures of a Lap-Dog*, London, M. Cooper, 1751. Esta obra es considerada el punto de inflexión a partir del cual la novela de circulación pasa a ser una subforma narrativa autónoma en Inglaterra, generando la eclosión de títulos que ven la luz en la segunda mitad del XVIII. Hay edición moderna de Nicholas HUDSON, Ontario, Broadview Editions, 2008.

13 «The lowest and most contemptible vagrants, parish-girls, chamber-maids, pick-pockets, and highwaymen, find historians to record their praises, and readers to wonder at their exploits: star-gazers, superannuated strumpets, quarrelling lovers, all think themselves authorized to appeal to the public, and to write *apologies* for their lives», Coventry, *Pompey* cit., p. 8. Sobre el *Lazarillo* escribió Américo CASTRO ("Perspectiva de la novela picaresca", en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957, pp. 83-105: p. 84): «Una vida insignificante, el reverso de la proeza, que se cuenta a sí misma. Es éste un hallazgo genial». Un hallazgo que facilita esta ficción en la que objetos y animales hablan sobre sí mismos.

14 Charles-Augustin de Bassompierre Sewrin, *Histoire d'un chien, écrite par lui-même et publiée par un homme de ses amis. Ouvrage critique, morale et philosophique*, Paris, Masson, 1802; novela que, a su vez, podría estar inspirada, a juzgar por algunas referencias internas, en una obra inglesa que no he conseguido localizar. La traducción española es *Historia de un perro, escrita por él mismo y publicada por un hombre amigo suyo: obrita crítica, moral y filosófica que tomó del francés D. J. M. de N.*, Madrid, Miguel de Burgos, 1845.

15 La novela de Bassompierre fue pronto conocida en España, a juzgar por una crítica aparecida en el *Diario de Madrid*, 247 (4-IX-1805), pp. 267-268. En ella el redactor menciona haber visto en un cartel este libro: «¿De qué tratará esto? (dije yo, renegando de no haber aprendido el francés antes de haber echado los colmillos)». Bassompierre Sewrin, *Histoire d'un chien ecrit par lui-même* cit., p. 267. El artículo resulta interesante, además, por su referencia al aspecto material de la edición original francesa, que apunta hacia el tipo de público al que podía ir dirigido: «vi un librillo, ¡si viera vmd. qué bonito!, con unas cubiertitas de color de rosa, un papel azuladito, y unas laminitas», Bassompierre Sewrin, *Histoire d'un Chien ecrit par lui-même* cit., p. 267.

16 Clemente Díaz, «Sultán y Celinda. Episodio de la Historia de los Canes», *Semanario Pintoresco Español*, 2ª serie, I, 6 (10-XII-1839), pp. 45-46; y A. [Anaya?], "Los amores de dos perros", en *El Español*, 6-VI-1846, pp. 154-160.

17 «Recientemente un amigo nuestro ha publicado la historia de un perro, escrita por él mismo […] Pues si los perros son dignos de fijar la atención, ya por su fidelidad, ya por su instinto, y ya en fin porque hasta parece que son escritores, no podrán menos de ofrecer sus amores algunas particularidades» [Anaya?], "Los amores" cit., p. 154.

18 Y ello se debe a que «no hay novela que no vincule al lector a aceptar una retórica, una ordenación convencional por la que el autor […] acaba disfrazándose constantemente, cediendo su papel a personajes que a veces son muy distintos de sí mismo, incluso pueden ser animales» (y objetos, añado en este caso), como señala José Mª POZUELO YVANCOS, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 234.

grafías y aventuras de un ratón, un carruaje, un alfiletero o un billete, a pesar de ser personajes «bajos» y «despreciables», nada heroicos, ni sujetos a la lógica de la verosimilitud y de lo predecible, ni siquiera referenciales[19]. Sin embargo, la ruptura con la imposición de verosimilitud no es total, pues estas historias de animales y objetos están ancladas en una realidad inmediata y cotidiana, imbricada su biografía particular con la íntima y colectiva de la sociedad. Los títulos reiteran las palabras *memoria*, *historia, bio/autobiografía*, o la usual coletilla, con sus variantes, *contada/escrita por él mismo*. La eclosión de esta literatura en el siglo XVIII no es casual, sino que responde a la filosofía ilustrada, a su prurito historizante y racionalista, que busca delimitarlo y comprenderlo todo, y al potente movimiento de autoconciencia y estudio del sujeto, previo a las indagaciones románticas sobre el yo artístico. En la novela de Coventry, el narrador-cronista respaldaba la dignidad de su héroe y de su obra «in this *Life-writing Age* specially, where no character is thought too inconsiderable to engage the public notice, or too abandoned to be set up as a pattern of imitation»[20]. A idéntico aval recurrirá José Godoy para enmarcar su particular biografía de una novela, contada por ella misma: «En un tiempo en que se publican tantas memorias y biografías de hombres grandes […] parece hasta injusticia que no se de también a luz la de un ente cuya compañía es una necesidad durante la mejor época de nuestra vida»[21]. Este cuento tiene, además, el valor añadido de remitir especularmente, puesto que participa de sus presupuestos (aunque no se identifique con ellos), a lo que llamamos *It-fiction* y entonces era sólo un tipo de literatura excéntrica, sin codificar, y de la que, por tanto, el narrador desea alejarse: «tampoco quiero que se diga de mí lo que de tantos escritores que solo porque les vino en deseo hicieron hablar a los animales, a las plantas, a los muebles, a las monedas, a los trajes, y lo que es más sorprendente, a los muertos»[22]. La mención a estas obras muestra que en España se conocía este tipo de literatura, prioritariamente por la vía de Francia, que actuó como intermediaria. En realidad, aunque las ficciones de animales y objetos alcanzaran autonomía narrativa en Inglaterra, la literatura francesa cumplió un papel activo en la génesis de esta escritura; no sólo por sus versiones, traducciones e imitaciones, sino porque inicialmente aportó el acervo de sus producciones, que llegaron a influir en las primeras novelas de circulación, como sucedió con el cuento moral de Crébillon *Le sopha* (1742), exponente de «the importance of the *roman à clef* or *chronique scandaleuse* tradition within the novels of circulation, particularly in the early works, which were influenced by, or derived from, French originals»[23]. Ya hemos visto un ejemplo en la novela de Basssompierre, pero podrían añadirse otros. Uno caso destacado tiene como protagonista a una moneda que va pasando por diversas manos, asunto que en la literatura inglesa se remonta al menos a *The Golden Spy* (1709-1710), de Charles Gildon, se repite a lo largo del XVIII en *Chrysal or the Adventures of a Guinea* (1760-1765) de Charles Johnstone, o en *The Adventures of a Bank Note* de Thomas Bridges (1770-1771); y se mantiene aún en el XIX, en *The Adventures of a £1000 Note* (1848), de Edmund Phipps. Inspirada en el esquema de estas obras aparece en 1827 la *Histoire d'une pièce de cinq francs racontée par elle-même*, de Alida de Savignac, que fue traducida al español por Rementería[24] con re-

19 En el sentido en que usa el concepto de «personaje referencial» Kurt Spang, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 90-93.

20 Coventry, *Pompey* cit., p. 8.

21 José Godoy Alcántara, «Biografía de una novela contemporánea», en *Semanario Pintoresco Español* XI, 7-XII-1846, pp. 389-391: p. 389.

22 Godoy Alcántara, "Biografía de una novela" cit., p. 389.

23 Bellamy, *Commerce* cit., p. 119.

24 Alida de Savignac, *Histoire d'une pièce de cinq francs racontée par elle-même*, Paris, Libraire de Gide Fils, 1827. Id., *Historia de un peso duro contada por él mismo, publicada en francés por la señorita Alida de Savignac y traducida por D. Mariano de Rementería y Fica*, Madrid, Aguado, 1832, y reimpresa en 1852.

lativo éxito, a juzgar por la reimpresión posterior y por el eco que de ella se hicieron boletines bibliográficos y catálogos de librero de la época, en uno de los cuales se dice que a pesar de parecer «un juguete, encierra las más puras ideas de moral tan útiles a la edad adulta como a la juventud»[25]. Montesinos recuerda que la novela de Savignac se consideró un plagio de otra atribuida al Duque de Rivas, compuesta en Londres hacia 1824[26]; lo cual (de poder comprobarse que, efectivamente, existió dicha novela y que fue compuesta en tales circunstancias) no sería tan descabellado, dada la fuerte presencia de la narrativa de objetos en la Inglaterra del momento. Dejando para otro lugar los pormenores del supuesto plagio y génesis de la obra de Saavedra, lo cierto es que el asunto ya aparece en la literatura española en un poema épico-burlesco de Vargas Ponce[27], «un escrito moralista sobre los vicios humanos» cuyo argumento «es la historia de un peso duro de oro, que pasa por diversas manos» desde su salida de una mina del Perú[28]. Este sería tan sólo un ejemplo más de la presencia del doble esquema aquí estudiado en nuestra tradición literaria, si bien adscrito ahora a otro molde formal, el poema épico. Años después seguirán apareciendo novelas y cuentos con este argumento, como la novela *Las aventuras de una peseta* (1842) de José de Viu, impresa por Sanchiz en Madrid, o la *Biografía de un duro*[29] que publica una revista romántica un año más tarde, en 1843. El marco de este cuento de objeto, donde el narrador reflexiona sobre la *literato-manía*, o furor por la escritura de la época, revela que en el fondo la anécdota ficcional está al servicio de la sátira de la mercantilización de la literatura y de la banalización del oficio del escritor, que es el verdadero tema. El narrador pasea por la calle, pensando en sus penurias económicas, cuando escucha con sorpresa una voz procendente de su bolsillo y que pertenece a dos monedas: un duro y una peseta. Ambas entablan conversación, y el duro aprovecha para contar la historia de su vida, sus aventuras y vicisitudes hasta el momento presente, en que se ha convertido en una moneda fuera de curso, insultada por todos los que antes la codiciaban y medraban a su costa[30]. Como en el tradicional cuento de la lechera, el giro final reduce todo a una fantasía (la moneda, con la que el narrador pretendía enriquecerse, era comestible).

Un caso muy significativo en el contexto de estas narraciones de objetos es el de aquellas protagonizadas por un libro. Aunque se pueden señalar antecedentes tan lejanos como el *Libro de buen amor*, donde el Arcipreste inserta una cuaderna en la que da voz al propio libro[31], estas ficciones decimonónicas aportan una modernidad evidente al esquema, pues

---

25 *Catálogo de los libros de fondo que se hallan de venta en Madrid en la Librería de Cuesta, Calle Mayor*, Madrid, Imprenta de Alejandro Gómez Fuentenebro, 1850, p. 8; cuadernillo de 16 páginas recogido al final de *La Aviceptología* de José María Tenorio, Madrid, Imprenta de Llorenci, 1843. También se reseña la obra en el *Boletín bibliográfico español y extranjero*, II, Madrid, Librería Europea, 1841, p. 16.

26 José F. MONTESINOS, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850*, Madrid, Castalia, 1980, 4ª ed., p. 238.

27 José Vargas Ponce, *El Peso duro. Poema épico. Revisto, aumentado e impreso con notas en esta primera edición mucho más amplia que las anteriores*, Madrid, Impr. que fue de Fuentenebro, 1813.

28 Fernando DURÁN, *José Vargas Ponce 1760-1821: ensayo de una bibliografía y crítica de sus obras*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1997, p. 59.

29 Juan Leguey, "Biografía de un duro", en *Museo de las Familias*, 25-XII-1843, Madrid, Mellado, pp. 121-123.

30 Idéntico artificio aparece en el *Viaje por mis faldriqueras* (1805), donde las dos faldriqueras del narrador entablan una conversación, así como en el "Diálogo de dos gorras de cuartel", entre una gorra nacional y otra realista, y en "Dos charreteras errantes. Parodia a gusto del día, ambas" de Antonio Neira de Mosquera, *Las ferias de Madrid. Almoneda moral, política y literaria*, Madrid, P. Madoz y L. Sagasti, 1845.

31 Es la cuaderna número 70: «De todos los instrumentos yo, libro, só pariente:/ bien o mal, qual puntares, tal diré çiertamente;/ qual tú dezir quisieres, y faz punto, y tente;/ si me puntar sopieres siempre me avrás en miente». Cito por la edición de Jacques JOSET para Clásicos Castellanos, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, pp. 35-36. Joset indica que sólo conoce un caso anterior, el *Paradiso* de Dante (XVI, 21), donde el poeta cede la voz al libro de la Regla de los Franciscanos.

exteriorizan un repliegue de la literatura, que, consciente de sí misma, se convierte en personaje que se contempla y se literaturiza, actuando además como instrumento de crítica de la estética imperante. Podrían aducirse múltiples ejemplos, desde la ya citada *Biografía de una novela contemporánea* (1846) a la *Historia de un álbum* (1847) de Ariza, donde el maltratado álbum de una dama relata a su nuevo dueño sus avatares e infortunios[32], ejemplos que no se agotan en el siglo XIX. La evocación autobiográfica de un libro continuará con relatos como *Memorias de Pablo y Virginia* de Manuel Mújica Láinez, donde la famosa novela sentimental de Saint-Pierre, próxima a morir, evoca su existencia, desde su nacimiento en una librería de Perpiñán a sus viajes por España y América y su paso por las manos de variados lectores. Este texto podría pasar por cuento de objeto pequeño, si no fuera porque su autor lo incluyó en una obra híbrida, *Misteriosa Buenos Aires*, que juega con los límites de la novela y la colección de cuentos y escapa a una catalogación genérica precisa[33]. Las *Memorias* son en realidad un fragmento más del retrato de la ciudad bonaerense, la estructura superior hacia la que se orientan todos los relatos[34]; en este caso, el elemento organizador es un espacio, pero podría haber sido un tema, una época o un personaje, como sucede en la *It-fiction* y en el cuento de objeto pequeño. Desde la perspectiva de la estructura, la novela de circulación (dada su extensión, que permite desarrollar las posibilidades de esta técnica), se acerca a esa literatura con un elemento coordinador de relatos parcialmente independientes, por su carácter episódico y fragmentario, fruto del intercambio, que es el motor de la trama: al variar de dueños, el animal u objeto accede a múltiples microhistorias, que se van encadenando e insertando en la macrohistoria o marco más amplio del personaje en circulación. Una diferencia fundamental, sin embargo, estribaría en que en la *composite novel* y el ciclo de cuentos hay una «mentalidad cíclica»[35], esto es, la voluntad de escribir una colección; mientras que, por lo general, las novelas de circulación se ofrecen al lector como textos con autonomía, no como piezas de un puzle que las subsumiría, y como tales las percibían los lectores y la crítica. Una reseña de la citada *Historia de un peso duro* de Savignac así lo indica: «Esta obrita se dirige a la buena educación de ambos sexos con el atractivo de varias historietas curiosas y diestramente entrelazadas, que forman todas una sola narración»[36]. No obstante, cada texto presenta, como recordaba al comienzo, sus propias particularidades, y no siempre se evidencia esa voluntad del autor. Los cuentos de objeto aparecían en las páginas del periódico, siempre en la sección amena y festiva, bajo rótulos como «Revista literaria», «Variedades» o «Costumbres», pero, salvo en los casos en los que publicó en sucesivas entregas, el sentido de unidad textual, no fragmentada, era evidente para el lector de la época. *Chrysal or The Adventures of a Guinea*, una de las obras canónicas de la *It-fiction*, plantea unos límites muy difusos entre la novela y la miscelánea panorámica[37], coordinada

---

32 Juan de Ariza, "Historia de un álbum", en *El Renacimiento*, 12 (30-V-1847), pp. 93-94.

33 Ciclo de cuentos, *composite novel* o literatura cíclica, son algunas de las propuestas terminológicas para este tipo de producciones cuyos precedentes remontan, en última instancia, a las colecciones medievales con marco.

34 Ana L. Baquero realiza un nuevo acercamiento a este tipo de narrativa en su contribución a este mismo XVII Congreso de la AIH, cfr. Ead., "Los cuentos conectados (de García Pavón a Escapa)", en este mismo tomo.

35 Es «la tendencia de componer u organizar grupos de unidades individuales para que formen una unidad mayor», en palabras de María Luisa Antonaya, "El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española", en *RILCE*, 16.3 (2000), pp. 433-478: p. 436.

36 Anónimo, "Publicaciones nuevas", en *El Correo. Periódico Literario y Mercantil*, 664 (8-X-1832).

37 Bellamy, *Commerce* cit., p. 117. El carácter episódico-anecdótico de la novela queda resaltado ya desde una traducción temprana al alemán, *Chrysal oder Begebenheiten einer Guinee: nebst verschiedenen unterhaltenden Anekdoten von Personen aus allen Ständen des Lebens, in deren Händen in Amerika, England, Holland, Deutschland und Portugal gewesen ist*, Leipzig, Weygandschen Buchhandlung, 1775.

únicamente por las aventuras de la moneda, sin llegar al extremo a que lleva este artificio Julio Camba en *Aventuras de una peseta* (1942), donde la peseta sólo es un motivo temático-metafórico de cohesión. Más cerca del ciclo de cuentos, sin serlo propiamente, se podría considerar *Las ferias de Madrid* (1845) de Neira de Mosquera, un conjunto de textos híbridos entre el artículo de costumbres y el cuento de objeto, como *Biografía de una silla*[38], donde variados objetos parlantes ofrecen una visión fragmentaria pero crítica de la sociedad española. El autor es consciente de que presenta al público un «libro *original*»[39], difícil de insertar en un solo género; por ello, se desmarca de la fábula y manifiesta que «son artículos dedicados a *decir la verdad*: no tienen género, no hemos querido sujetarnos a ninguno»[40].

La moral y la sátira son dos elementos fundamentales de esta narrativa. A la confesión moral y sentimental propia de la ficción dieciochesca se suma la función de crítica que asumen estas biografías, que buscan explorar lo más íntimo y privado de la realidad desde la perspectiva privilegiada que les confiere su condición de *voyeurs*, inadvertidos y parlantes, lo que les permite transmitir *sus* observaciones, que con el paso del tiempo se alejarán de la pretendida objetividad para convertirse en impresiones fragmentarias[41], en armonía con nuevas formas de entender el propio objeto estético. En este sentido, estos personajes se convierten en alternativos y modernos fisgones, lo que los conecta con otros de la tradición literaria como la Celestina, el pícaro, la prostituta, la cortesana o el criado, todos propios de la novela de aventuras costumbrista, uno de los tipos de novela antigua relacionada por Bajtin con la picaresca[42]. Precisamente el Cojuelo, personaje de Vélez de Guevara, junto a tradición picaresca española y la obra cervantina (piénsese en *El coloquio de los perros*), estará muy presente en la literatura inglesa de los siglos XVII y XVIII; no por casualidad una de las primeras obras que integran el corpus de la *It-fiction*, *The Golden Spy* (1709-1710) de Gildon, está basada superficialmente en *The Devil Upon Two Sticks* (1708), traducción inglesa de la famosa versión de Le Sage[43].

En los pocos ejemplos aducidos se advierte una conjunción entre herencia literaria e innovación, esquemas tradicionales y originales. La literatura picaresca española y la *chronique escandaleuse* francesa tuvieron un peso importante en estas iniciales novelas inglesas de circulación y, a su vez, la *It-fiction* marcó unas pautas específicas que imitarían otras literaturas

---

38 El marco nos presenta al autor visitando un puesto de feria. Allí, un prendero le cuenta la historia de una silla y de sus sucesivos dueños. En este proceso, asistimos a los sucesivos estados y a los diversos usos del objeto, técnica que permite a Neira mostrar pequeñas escenas donde quedan fugazmente retratados tipos y costumbres sociales. También a caballo entre el cuento de objeto y el artículo de costumbres se sitúa *El retrato* (1832), de Mesonero Romanos, autor, asimismo, de un artículo comparable al de Neira, *Las sillas del Prado (costumbres charlamentarias)* (1842), una sátira de la banalización de la retórica y del discurso político.

39 Neira, *Ferias* cit., p. 6.

40 Neira, *Ferias* cit., p. 5. Entre otros periódicos que anunciaron el libro, como *La Esperanza* y *El Clamor Público*, el *Semanario Pintoresco Español* recoge una reseña de Ramón de VALLADARES ("Crónica de Madrid", 43 [26-10-1843], p. 344), quien dice que «el pensamiento, aunque no original en su forma, es *nuevo* en su fondo».

41 Ocasionalmente pueden incluso llegar a distorsionar la geografía y los sucesos: Sam Savage, *Firmin*, Barcelona, Seix-Barral, 2007, p. 221. Subtitulada *Aventuras de una alimaña urbana*, narra la historia de una rata culta y sensible que muestra una ácida visión de la sociedad norteamericana y, en un plano superior, de la condición humana. Firmin, como la mosca sabia de Clarín, es un animal inadaptado enamorado de los libros.

42 «La novela picaresca opera básicamente en el cronotopo de la novela de aventuras y de costumbres: la peregrinación por los caminos de un mundo familiar», Mijail BAJTIN, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1989, p. 316.

43 BELLAMY, *Commerce* cit., p. 119, se hace eco de esta influencia, aunque no parece conocer que es, a su vez, copia de la obra de Vélez de Guevara. El matiz es importante, porque señala la participación, siquiera indirecta, de la literatura española en la génesis de la *It-fiction*.

europeas. Así, lo que inicialmente tuvo que parecer una anomalía, objetos animados y animales *en circulación*, se convierte en virtud del pacto narrativo y de la transculturalidad de la *antropología imaginaria* en una variante novelesca, aplicable también a las formas breves (caso del cuento de objeto), ofreciendo una alternativa narrativa a las ficciones canónicas.

Pervivencias

La utilización de personajes no humanos como protagonistas de narraciones, de extensión larga o breve, ha continuado siendo un recurso muy explotado hasta la actualidad, más allá del marco cronológico y de las modalidades aquí estudiadas. Se puede rastrear la fórmula en novelas, cuentos y microrrelatos[44], con independencia de la forma de publicación (en prensa, independientes, insertos en unidades mayores como el ciclo o la serialización). La técnica ha evolucionado con el paso del tiempo, porque también lo han hecho el escenario que estas obras retratan, las condiciones sociales externas, los gustos del público, las preocupaciones estéticas y los presupuestos desde los que el escritor observa a sus criaturas. Si durante el XVIII y parte del XIX esta literatura desplegaba una idea del mundo como mercado, donde primaban las relaciones de interés entre individuos incomunicados, ahora sigue importando mostrar esa alienación, junto a otras problemáticas, siempre desde un trasfondo ético y crítico, a menudo satírico. La trabazón que este planteamiento establecía en las obras dieciochescas, de un animal u objeto en circulación, se va relajando posteriormente: *Flush* de Virginia Woolf, *Historia de un caballo* de Tolstoi y *Firmin* de Sam Savage comparten el componente de autobiografía de un animal, relato de sus aventuras, retrato y crítica del mundo circundante, pero sin incidir ya en el intercambio o compraventa como motor de la trama; Tolstoi incluso llegará a cuestionar el esquema, al plantearlo en términos de ética cristiana y desde la visión del animal: «aquella manera de tratarme como una propiedad, a mí, que no pertenezco sino a mí mismo y a Dios, como todos los seres vivientes»[45]. Los cambios y el abandono de convenciones se observan desde la forma de comenzar la historia: ya no es imprescindible el tradicional registro genealógico del personaje, sino que aparecen inicios abruptos, *in medias res*, dejando descubrir a un sorprendido lector que la identidad de la voz narrativa corresponde a un ratón, como sucede en *Firmin*; o escatimando información, como en *Soy un gato*, del japonés Natsume Sōseki[46]. Tampoco aparece, ni es ya necesaria la explicación sobre por qué tienen voz propia los animales u objetos que nos rodean, porque ya no son aquellos seres marginados de la literatura dieciochesca, que se atreven a irrumpir en la ficción con autonomía y valor propios. Ahora, como el libro en el relato de Mújica Láinez, llegan a enfrentar dialécticamente los mundos e, incluso, se interrogan sobre la comunicación entre objetos y humanos, interpelan al lector o reflexionan metateóricamente sobre sí mismos y sobre la praxis literaria[47].

---

44 En su inédita tesis doctoral, Basilio Pujante (*Teoría y crítica del microrrelato*) recoge variados ejemplos del uso de objetos como protagonistas de la minificción, desde *Ex libris* de Juan Ignacio Epple, a *Tomarle el gusto*, *Los fósforos* y *Hambre colectiva* en la colección de microrrelatos de Ana María Shua *Casa de geishas* (2007).

45 Leon Tolstoi, *Historia de un caballo*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1982, pp. 55-56.

46 «Soy un gato, aunque todavía no tengo nombre. No sé dónde nací», son las palabras con las que da comienzo. Natsume Sōseki, *Soy un gato*, Madrid, Impedimenta, 2010, p. 7. La novela, que comenzó a publicarse como relato corto en la revista *Hototogisu* en 1905, es una sátira de la burguesía Meiji contemplada desde la perspectiva de este gato filósofo.

47 Así, leemos declaraciones críticas como la que sigue: «Es una historia, lo declaro rotundamente, sin subterfugios, que no me interesa. Mi padre describe bien, acaso demasiado bien, pero sus conocimientos psicológicos me parecen rudimentarios. En cualquier ocasión, cuando no sabe qué hacer con sus personajes, los pone a llorar. Allá él. La vida me ha enseñado que la gente llora mucho menos y procede mucho más», Manuel Mújica Láinez, «Memorias de Pablo y Virginia 1816-1852», en *Misteriosa Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975, 6ª ed., pp. 201-226: p. 204; o reflexiones sobre la alienación de los

Pasada la frontera del siglo XX, podrían aducirse otros muchos ejemplos de cuentos de objeto en la literatura española que comparten, total o parcialmente, el esquema de la *It-fiction* aquí analizado. Como en *Adventures of a Pincushion, written by Itself* de Mary Ann Killner (1790), un alfiletero narra sus aventuras en *Historia de un alfilerito*, de José Zahonero[48]. Una moneda es el resorte narrativo de *Dieu protège la France (Historia de un napoleón)* de Miguel del Palacio, pero también de cuentos como *Siete ochavos*, del húngaro Zsigmond Móricz, o *Un marco* del alemán Rolf Schroers[49]. En *El Quin* (1896), Clarín ofrece un intento por mostrar *el alma de un perro* aunque, como indicara con acierto Baquero Goyanes[50], aún sin lograr el verismo y motivación psicológica que alcanza Virginia Woolf en *Flush* (1933), biografía del perro de la poetisa Elisabeth Barrett. Esta obra subvierte las reglas de la novela de circulación dieciochesca al cambiar el melancólico y filósofo animal sólo una vez de dueño, pues el objetivo no es ya mostrar múltiples piezas de una sociedad fragmentada y diversa, sino una parcial realidad, aquella que gira en torno a la escritora; el hecho de que el perro sea el personaje reflector sería un segundo aspecto que lo aleja de textos anteriores con análogo tema y que hace ganar en subjetividad e introspección psicológica. Entre la obra de Woolf y el cuento de Clarín apareció *Ready* (1931), del también gijonense e injustamente olvidado Antonio Ortega, en la que un perro evoca en primera persona su vida con distintos dueños. Y aún cabría señalar las *Investigaciones de un perro* de Kafka, cuento escrito hacia 1923, visión satírica sobre la relación asimétrica entre animales y humanos. Un estudio más amplio sobre la *It-fiction* en general y el cuento de objeto en particular debería tener muy en cuenta al escritor checo, que se sirvió en sus visiones fantasmagóricas y atormentadas de objetos y animales para abordar temas como la deshumanización o la incomunicación, desde su famosa *Metamorfosis* a relatos menos conocidos como *El nuevo abogado*, *El topo gigante o Un cruzamiento*[51].

En conclusión, la narrativa de objetos y animales, con los que se retrata, satiriza y moraliza sobre la condición humana, pertenece a todos los tiempos y culturas, si bien, en su variante específica de desarrollar una estructura episódica y fragmentada mediante la circulación del personaje, constituyó una moda literaria de especial incidencia en las literaturas modernas. La expansión cronológica y la universalidad de estas producciones justificaría, en mi opinión, el trazado de su itinerario transcultural, examinado a la luz de la tematología y la morfología comparadas, para alcanzar así un conocimiento más profundo de la literatura europea de los siglos XVIII y XIX. Fieles a su carácter universal y transhistórico, temas y estructuras aparecen en literaturas sin (obligados) intermediarios, influencias o contactos; por ello, más que establecer cómo viaja esta doble técnica por distintas tradiciones literarias, lo que me interesaba constatar en esta ocasión es que el artificio del animal y del objeto como sujetos protagonistas o motores narrativos, junto al mecanismo de la circulación, sin ser estrictamente novedosos en sí mismos, generan durante este período una gran cantidad de textos, no sólo en Inglaterra, como hasta ahora se ha estudiado con profusión, sino también en España y en Francia. Además de actualizar esquemas narrativos tradicionales como el del viaje o el picaresco, estas obras originales aportan una especificidad propia en cada momento histórico, por lo que, siguiendo a Blackwell, «scholars may at last be

---

libros, la *fatalidad libresca*: «Nos leen (cuando nos leen) en dos, tres, cinco días. Luego nos comprimen los unos contra los otros, sin que a menudo nada nos relacione con nuestros camaradas inmediatos. Y nos olvidan», Mújica Láinez, *Misteriosa* cit., p. 223.

48 José Zahonero, "Historia de un alfilerito", en *Blanco y Negro*,122 (2-IX-1893), pp. 582-584.

49 Los dos últimos en Mariano BAQUERO GOYANES (ed.), *Antología de cuentos contemporáneos*, Barcelona, Labor, 1964.

50 BAQUERO GOYANES, *El cuento* cit., p. 553.

51 Todas recogidas en Franz Kafka, *Bestiario: once relatos de animales*, ed. de Jordi Llovet, Barcelona, Anagrama, 2000.

ready to reconsider the place of it-narratives in both literary and cultural history»[52]. Si uno de los problemas que la obra literaria plantea es su continuidad en el tiempo y su fusión de elementos divergentes, también en ella reside su complejidad y su belleza; de ahí el interés que puede tener reconsiderar estas ficciones de objetos y animales; ficciones que exponen cosmovisiones insólitas, que ofrecen nuevos temas, como afimara Buñuel, y, lo que es más importante, que abren nuevas vías de consideración e interpretación (cánones y limitaciones varias al margen) del hecho estético.

Resumen: En este trabajo se examinan algunos casos de novelas y cuentos de objeto de la literatura española que presentan el esquema narrativo de la *It-fiction*, marbete bajo el cual la crítica anglófona incluye narraciones protagonizadas por un personaje no humano (animal, vegetal o mineral) que circula por distintas capas de una sociedad, reflejándola a su paso. Para ello, se analiza un pequeño corpus de textos de la literatura española, inglesa y francesa, con el fin de conocer mejor las formas narrativas europeas en el arco temporal comprendido entre los siglos XVIII a XIX a través de ficciones 'menores' que apenas hoy empiezan a estudiarse.

Palabras clave: *It-fiction*, cuento de objeto, ficción en prosa (siglos XVIII y XIX).

Abstract: This paper examines Spanish novels and *cuentos de objeto* which include It-fiction, the critical label that describes stories featuring a non-human character (animal, plant or mineral) that moves among different social strata, and, at the same time, reflects them. For this, a small textual corpus of Spanish, British and French literature is analyzed with the objective of shedding light on European narrative forms across the eighteenth and nineteenth centuries through these *mirror* fictions that only now are beginning to be examined.

Keywords: It-fiction, *cuento de objeto*, eighteen-nineteenth century prose fiction.

52 Blackwell, *Secret Life* cit., p. 11.