LA *CARACTERIZACIÓN* DEL PERSONAJE NOVELESCO: PERSPECTIVAS NARRATOLÓGICAS

Francisco ÁLAMO FELICES

Universidad de Almería
falamo@ual.es

Resumen: Este artículo aborda los siguientes dos presupuestos básicos: a) Exposición detallada de diversas perspectivas teóricas acerca de la técnica de *caracterización* del personaje novelesco; b) Definición de las diversas modalidades de dicha técnica, complementada con ejemplificaciones (textos o citas literarias) aplicadas a cada caso.

Abstract: This article deal with two basic presuppositions: a) Detailed exposition of different theorist views about the characterisation technique of the fictional character; b) Definition of the different modalities of this technique, complemented by some examples (texts or literary cites), applied to each case.

Palabras clave: Personaje. Caracterización. Denominación. Narratología.

Key Words: Carácter. Characterisation. Denomination. Narratology.

1. INTRODUCCIÓN: DEFINICIONES DEL CONCEPTO

Situado y estructurado este específico «proceso de configuración de la individuación y conversión en unidades discretas de los diversos actores narrativos mediante la asignación de una serie de *rasgos* o atributos» (Valles y Álamo, 2002: 251), dentro del capítulo de los denominados «Elementos del texto narrativo» (esto es, *Hechos del relato, Seres del relato, Categorías temporales, Espacio narrativo, Representación: punto de vista y focalización,* y *Narración: narrador, voz y tipologías discursivas*) y en el campo específico de los *Seres del relato*, esbozaremos, a continuación, un estudio teórico y de aplicación, relacionado con las principales formas y procedimientos que conforman a este proceso caracterizador del personaje de la narración de acuerdo con el siguiente esquema operativo:

Formas de la caracterización:

DIRECTA
  EMBLEMÁTICA/ ONOMÁSTICA
  AUTOCARACTERIZACIÓN/ HETEROCARACTERIZACIÓN
  EN BLOQUE/ DISEMINADA
INDIRECTA
  EXPOSICIÓN DIRECTA/ DIFERIDA

Procedimientos singulares de la caracterización:

ANTROPOMORFO o HUMANIZACIÓN
ANIMALIZACIÓN
ASIMILACIÓN
EMBLEMA
COSIFICACIÓN
DOBLE
MÁSCARA
TRANSFIGURACIÓN o *MORPHING*
RETRATO o DESCRIPCIÓN DEL PERSONAJE
  EFFICTIO, CARICATURA, ETOPEYA, PROSOPOGRAFÍA
RASGO o ATRIBUTO
  EJE SEMÁNTICO
DENOMINACIÓN
  ANTROPÓNIMO/ INNOMINADO
APTRÓNIMO
EPÓNIMO
  NOMBRE PARLANTE

La *caracterización* tiene como lugares propios de actuación y de realización las esferas tanto físicas como psicomorales de los actores de la acción. Así es como ha venido definiéndose y aplicándose en el campo de la narratología. Si tomamos, como punto de partida, la concepción que Carlos Reis tiene de la misma: «[...] todo proceso descriptivo que tiene como objetivo la atribución de propiedades distintivas a los elementos que integran una historia, principalmente sus elementos humanos o entidades de propensión antropomórfica; en ese sentido, se puede decir que es la caracterización de los personajes lo que hace de ellos unidades discretas identificables en el universo diegético en el que se mueven y relacionables entre sí y con otros componentes diegéticos» (Reis, 1995: 33) y la relación de sus dos modalidades, como luego detallaremos, fundamentales —la *caracterización directa* e *indirecta*—, otra serie de aproximaciones a dicho concepto vienen más o menos a coincidir con estos presupuestos, como puede verse en G. Prince (1987)[1], Estébanez Calderón (1969)[2], Marchese y Forradellas (1986)[3], Equipo GLIFO (1999)[4], Garrido Domínguez (1996)[5], Ducrot y Schaeffer (1972), Valles y Álamo (2002), etc.

Además, «la caracterización se convierte en una de las piezas capitales para marcar modalidades genéricas y epocales de la narrativa: así ocurre con la fijación de una serie de invariantes atributivas a determinados personajes en líneas narrativas bien formalizadas como la novela caballeresca, la bizantina o el cuento de hadas, la trascendencia de la minuciosidad descriptiva de personajes y, sobre todo, ambientes para el realismo y el naturalismo, la

[1] «The set of techniques resulting in the constitution of CHARACTER. Characterization can be more or less direct (a character's TRAITS are reliably stated by the narrator, the character herself, or another character) or indirect (deducible from the character's actions, reactions, thoughts, emotions, etc.); it can rely on a set-piece presentation of the character's (main) attributes (BLOCK CHARACTERIZATION) or favor their introduction one at a time; it can emphasize their permanence or underline their mutableness; it can privilege typicality (making the character conform to a certain TYPE) or, on the contrary, individualization; and so forth» (Prince, 1987: 13).

[2] «Técnica o procedimiento utilizado por un escritor para configurar, a través de una serie de rasgos distintivos, un personaje dramático o novelesco» (E. Calderón, 1969: 134).

[3] «En un sentido amplio, la caracterización es el proceso crítico con el que se define la fisonomía distintiva de un texto, de un tema o de un personaje [...]. En alguna clase de crítica —especialmente idealista: Croce, Vossler—, la caracterización es una fase del juicio estético [...]» (Marchese y Forradellas, 1986: 51).

[4] «Constitúe o proceso mediante o cal un personaxe recibe unha configuración ou valor distintivo no marco da obra na que se inscribe. Os métodos utilizados para levar a cabo a caracterización pódense dividir en directos e indirectos» (E. GLIFO, 1999, versión electrónica).

[5] «Denominación convencional para aludir a la constitución del personaje y responde a objetivos de índole muy variada: concretar el agente de la acción, equipararlo con los elementos necesarios para que pueda desempeñar sus cometidos con plena solvencia en el marco de un universo de ficción y, desde luego, facilitar su reconocimiento por parte del receptor» (Garrido Domínguez, 1996: 82).

incidencia en el mundo interior de los personajes en relación con determinadas nuevas técnicas narrativas en la novela contemporánea —James, Proust— etc.» (Valles y Álamo, 2002: 251-252).

Si nos situamos, en primer lugar, desde una perspectiva histórica, hay que observar que en los siglos anteriores a la irrupción del pensamiento romántico, con su disolución de los presupuestos clasicistas bajo la nueva estética de base psicológica, fantástica y sentimental, el personaje solía confeccionarse y caracterizarse mediante un modelo fijo y general que tenía en la descripción física (*prosopografía*) y en la psicológico-moral (*etopeya*) sus constituyentes básicos. Ambos métodos se ampliaban con una configuración y contextualización espacial referente a sus orígenes genealógico-familiares y a la geografía de la acción en la que se enmarcaba la historia.

El comienzo del *Quijote* con la caracterización que hace Cervantes de Alonso Quijano resulta paradigmática en este caso:

> *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, pues en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben [...]* (Miguel de Cervantes, 1605-1615: 31-33).

Con la consolidación de la práctica escenográfica y de la narrativa realista y naturalista, junto a los procedimientos anteriores, aparece una exhaustiva *descripción*[6] de las condiciones de vida de los distintos personajes de la obra en cuestión, a lo que se une, en tanto que complemento imprescindible

[6] La *descripción*, por lo demás, tiene «distintas denominaciones según se centre en la representación de los objetos —*pragmatografía*—, aspecto completo de los seres —*effictio* o *retrato*—, su aspecto exterior —*prosopografía*— o perfil interior —*etopeya*—, momento temporal —*cronografía*— o lugares reales —*topografía*— o imaginarios —*topofesía*-« (Valles y Álamo, 2002: 289).

en la estructuración arquetípica y funcional de las diversas localizaciones, la infraestructura de la ideología —clase social, espacio urbano y geográfico, actividades profesionales, antecedentes familiares, etc.— que los conforma: «Los personajes de estas novelas muestran una trayectoria coherente, de forma que, conocida su semblanza, se percibe la lógica en el desenvolvimiento posterior de su conducta» (E. Calderón, 1969: 134).

Sírvanos de ejemplo, la configuración descriptiva que Galdós hace del personaje principal de su novela *Lo prohibido* (1885), José María Bueno de Guzmán, dentro de las coordenadas caracterizadoras arriba reseñadas:

> *Nací en Cádiz. Mi madre era inglesa, católica, perteneciente a una de esas familias anglomalagueñas, tan conocidas en el comercio de vinos, de pasas y en la importación de hilados y de hierro. El apellido de mi madre había sido una de las primeras firmas de Gibraltar, plaza inglesa con tierra y luz españolas [...]. Pasé mi niñez en un colegio de Gibraltar, dirigido por el obispo católico. Después me llevaron a otro en las inmediaciones de Londres. Cuando vine a España, a los quince años, tuve que aprender el castellano, que había olvidado completamente. Más tarde volví a Inglaterra con mi madre, y viví con la familia de ésta en un sitio muy ameno que llaman Forest Hill, a poca distancia de Sydenham y del Palacio de Cristal. La familia de mi madre era muy rigorista. Adondequiera que volvía yo los ojos, lo mismo dentro de la casa que en nuestras relaciones, no hallaba más que ejemplos de intachable rectitud, la* propiedad *más pura en todas las acciones, la regularidad, la urbanidad y las buenas formas así erigidas en religión. El que no conozca la vida inglesa, apenas entenderá esto. [...]*
>
> *Era yo, pues, intachable en cuanto a principios. Los ejemplos que había visto en Inglaterra, aquella rigidez sajona que se traduce en los escrúpulos de la conversación y en los repulgos de un idioma riquísimo, cual ninguno, en fórmulas de buena crianza; aquel puritanismo en las costumbres, la sencillez cultísima, la libertad basada en el respeto mutuo, hicieron de mí uno de los jóvenes más juiciosos y comedidos que era posible hallar. Tenía yo cierta timidez que en España era tomada por hipocresía* (B. Pérez Galdós, 1885: 186).

Serán los grandes narradores de finales del XIX y del siglo XX, en esta abrupta elipsis histórica que estamos haciendo, los que alteren la concepción del discurso y de la escritura narrativa, pues, y siguiendo a Bobes Naves (1993): «A propósito de *Madame Bovary* afirma Lubbock que 'el arte de la novela no comienza hasta que el novelista piensa en su historia como una materia que debe ser mostrada, de manera que se cuente a sí misma'. El autor no tiene que someterse a fórmulas tradicionales o nuevas porque 'la úni-

ca ley que obliga siempre al novelista, no importa en qué dirección vaya, es la necesidad de ser consecuente con algún plan, y seguir el principio que haya adoptado'; la lógica de la narración está contenida en sus propios límites de modo que la novela impone su ser, se cuenta a sí misma» (Bobes, 1993: 34-35), y así la caracterización del personaje contemporáneo se ampliará «[...] añadiendo a las técnicas heredadas (retrato directo, diálogos, monólogos, intervención del narrador y otros personajes, etc.) otras nuevas (la perspectiva múltiple, *flash-back,* etc.) relativas al análisis del mundo interior de los personajes: p.e. la evocación de recuerdos (M. Proust), de sueños y pesadillas (F. Kafka), la recreación de impresiones fugaces (V. Woolf), la descripción del fluir de la conciencia (J. Joyce), etc.» (E. Calderón, 1969: 134).

Valga el siguiente tratamiento técnico que del tiempo narrativo utiliza Rafael Chirbes en su obra *La larga marcha* (1996), el cual, mediante la inclusión de una analepsis heterodiegética (Álamo, 2002), hace rememorar uno de los momentos más trágicos que sufrió el protagonista de su historia durante la guerra civil —que amplia la información de su vida republicana— y modula, a la vez, la compresión lectora acerca de su desgraciado existir —su personalidad angustiada— en la España de posguerra:

> *A Vicente Tabarca lo ahoga, más que nada, esa mediocridad, la miseria en la que lo ha encerrado la nueva situación. Esa supervivencia que le ha llegado después de la vida, y que no, no es precisamente la vida. Él quería haber sido un investigador, un científico. Había empezado a serlo. Sus trabajos se publicaban en revistas especializadas del extranjero. En* El Correo Médico*, de Buenos Aires, habían publicado algunas, pero también en* Santé*, que se editaba en Burdeos, o en* Medicina*, de Milán. Todo eso se ha esfumado. Y ahora sueña con microscopios y probetas, con virus y bacterias, con proteínas y aminoácidos, con válvulas y esfínteres, con pinzas, tijeras, gasas y algodones, y a esa pesadilla se superpone como su peor y más recurrente pesadilla el recuerdo de aquel día en que el barco que esperaban no llegó al puerto de Gandía, y el interminable viaje hacia Alicante por una atestada carretera en la que se encontraban los camiones volcados, los automóviles averiados, los carros con los ejes rotos inutilizados en la cuneta, y la multitud de mujeres sucias y aterrorizadas, los heridos que se arrastraban y suplicaban una plaza en el viejo automóvil que a duras penas se abría paso en aquel maremágnum, los soldados con los uniformes sucios y destrozados. Tampoco a Alicante llegó ningún barco que almacenara en su bodega la dolorosa marea humana que huía del furor de la derrota. [...] Pasó una avioneta sobre las cabezas de aquella multitud, y se extendió el rumor de que, en su interior, escapaban altos funcionarios del Gobierno de la República [...]* (Rafael Chirbes, 1996: 93-94).

2. FORMAS Y PROCEDIMIENTOS DE LA *CARACTERIZACIÓN*

Dos son las modalidades básicas que presenta esta técnica:

1. *Caracterización directa*: Consiste en la descripción estática de los atributos físicos, psíquicos y ético-morales del personaje que se presentan con la suficiente exhaustividad para que quede así enmarcada una radiografía operativa del personaje en cuestión y entender, por tanto, su devenir y comportamiento a lo largo de la historia ofrecida por el narrador. Este tipo de caracterización se construye dentro del discurso con este único fin caracterizador y definidor del universo individualizador del personaje. Se presenta, a su vez, mediante dos operaciones: si el proceso expositivo lo realiza el propio personaje, se denomina *autocaracterización*[7]:

> *Durante el período de instrucción a los reclutas nos quitaban el nombre y lo sustituían por un sistema de matrículas parecido al de los coches primitivos. Yo me llamaba J-54. El miedo experimentado una y otra vez en el sueño no era un miedo imaginario, como el que siente uno al soñar que se ahoga o que se despeña por un precipicio. Era un miedo real, un instinto preservado en la inconsciencia: hubo un día, hace ahora casi trece años, en el que yo sentí que mi vida verdadera se estaba volviendo imaginaria, en que dejé de ser quien era hasta un poco antes para convertirme en un soldado, una casi sombra en la que difícilmente me puedo reconocer cuando recuerdo con detalle los peores días o miro alguna foto de entonces, la de mi carnet militar, por ejemplo: El pelo muy corto, casi al rape, la barbilla alzada con una falsa jactancia, el cuello duro del uniforme abotonado, los dos rombos del escudo militar cosidos por mí mismo a las solapas unos minutos antes de que nos tomaran la fotografía, una tarde nublada y ventosa de otoño, en octubre, en 1979, una de las tardes más tristes de mi vida [...]. Me habían despojado de mi nombre, de mi ropa y de mi cara de siempre, y cada mañana, al emprender la travesía sórdida y disciplinaria de las horas del día, cuando me miraba en el espejo del lavabo, tenía que acostumbrarme a la mirada y a los rasgos de otro, un recluta asustado al que ya le costaba trabajo reconocerse en la memoria de su vida anterior* (Muñoz Molina, 1995: 13-14)[8].

---

[7] Los géneros y modelos literarios mediante los que el propio personaje se autocaracteriza vendrían a ser los siguientes: autobiografía, diario, novela epistolar, memorias, la denominada novela lírica, la literatura de viajes, el ensayo, y las confesiones. Además, puede recurrirse a técnicas como el monólogo interior, el flujo de conciencia, etc.

[8] Con respecto al caso del ejemplo de Muñoz Molina, debe resaltarse, como variante singular de este tipo de caracterización, la utilización paratextual, al comienzo de la novela, de una fotografía del propio autor en uniforme militar que, ya de por sí, explicita el ejercicio de narrar la alineación de la vida soldadesca que es lo que, en realidad, desarrolla el novelista.

En tanto que si la información la filtra cualquier otra entidad de la narración —narradores, otros personajes[9], etc.—, nos encontramos ante una *heterocaracterización* (obviamente, en este segundo caso, las consecuencias de la carga informativa ofrecida suelen variar en razón a la mayor o menor subjetividad e intencionalidad del foco y de la perspectiva desde la que se hace o se proporciona aquélla):

> *Llegué ayer por la tarde a eso de las cuatro (las tres de la tarde para ti en Inglaterra, mi amor) y fui recibido en la Estación Central por Bellinetti, el ayudante de mi predecesor, como recordarás. Es un poco mayor de lo que yo esperaba por cuanto Pelcher y Fitch decían de él. Imagínate a un italiano pequeño y regordete de unos cuarenta años, de pelo increíblemente negro y ondulado, con canas en las sienes y dientes similares a los que suelen verse en los anuncios de pasta dentífrica. Viste de un modo muy elegante y lleva un anillo con un diamante (¿) en el dedo meñique de la mano izquierda. Sospecho, sin embargo, que no se afeita diariamente. Una pena. Es lector entusiasta del* Popolo d'Italia *y está apasionado por Miran (tan tranquila, tan fría, tan ardiente por dentro), pero todavía no he podido saber si es soltero o casado». Estuve considerando esta descripción de Bellinetti un momento. No era muy completa. Era exacta en lo que decía, pero no agotaba todas las cualidades del hombre. Por ejemplo, su aire teatral. Tenía la costumbre de inclinarse hacia uno para hablarle, y bajar la voz como si fuera a comunicar una primicia muy confidencial. Pero la primicia nunca llegaba. Tengo la impresión de que a Bellinetti le hubiera gustado hablar siempre de graves asuntos secretos, pero la perpetua trivialidad de la vida real le molestaba. Su apariencia de frustración es un poco molesta hasta que uno se acostumbraba a ella. Pero todo esto no se puede poner en una carta. Encendí un cigarrillo y continué escribiendo* (E. Ambler, 1938: 44-45).

Presenta, además, otras dos posibilidades: que la caracterización se realice mediante identificación (*onomástica*) o mediante identificación o presentación (*emblemática*)[10].

2. *Caracterización indirecta*: En esta opción el despliegue de referencias se realiza a lo largo del texto y se dispersa de acuerdo con circunstancias que se

[9] «En este caso la información se ve condicionada por el 'campo visual' del personaje-narrador, el cual ha de limitarse a reflejar básicamente el comportamiento y palabras del personaje descrito (aunque también pueda acudir a otras fuentes como testimonios de terceros, documentos o escritos encontrados, etc.). La imagen final del personaje depende en este caso no tanto de la disponibilidad de información sino, en especial, de la 'actitud' del narrador hacia él» (Garrido Domínguez, 1996: 90).

[10] «A caracterización directa tamén se divide, á súa vez, en *onomástica* (cando o nome ou alcume dun personaxe revela, por identificación, analoxía ou contraste, un comportamento) e *emblemática* (cando se configura mediante unha presentación, a modo de xesto ou frase)» (Equipo GLIFO, 1999).

suelen desprender de las propias necesidades de la diégesis[11]: «La redundancia de gestos, tics y conversaciones puede desempeñar, en este caso, un papel destacado, para acentuar trazos que merecen ser evidenciados [...]» (Reis, 1995: 34). Ésta es la técnica que va articulando Vargas Llosa en su obra *El paraíso en la otra esquina* (2002) cuando desgrana, ora mediante procedimientos analépticos ora prolépticos, la caracterización configurativa —diegética— de los proyectos vitales utópicos de sus dos personajes principales, la reivindicación de los derechos feministas por parte de Flora Tristán y la huida del convencionalismo artístico burgués que realiza su nieto el pintor francés Paul Gauguin.

Otras posibilidades, más o menos próximas a las ya detalladas, serían: la denominada *caracterización en bloque* que, como variante de la caracterización directa, presenta en conjunto todos los rasgos de un personaje determinado, o bien realiza una descripción, más o menos exhaustiva, de los aspectos físico-psicológicos del personaje desde su primera aparición, y la *caracterización diseminada* que se efectúa en distintos fragmentos discursivos a lo largo del texto.

Los dos procesos anteriores son, por otra parte, tratados desde una perspectiva diacrónica —en tanto que ambos modelos (estático y dinámico) responderían a dos etapas diferentes de la evolución de la historia y teoría literarias— por Garrido Domínguez (1996), que escribe al respecto: «La primera, representada por la épica primitiva, tiende a crear personajes planos, personajes-cliché, a los que se alude habitualmente por medio de fórmulas ('el de los pies ligeros', 'el de fuerte brazo'). Este tipo, dominado por el hieratismo, comienza a evolucionar, la tragedia griega y la retórica de la segunda sofística y sus respectivos intereses por el interior del hombre en cuanto fuente y depósito de las pasiones y emociones. Con todo, el cambio no cristalizará del todo hasta el advenimiento de la épica fantástica occidental (*Parsifal*) y, una vez más, por inducción del Cristianismo. [...] A partir de este momento se impone un esquema evolutivo en la concepción del personaje [...]. Los recursos para reflejar los cambios que se van operando en el interior del personaje consisten básicamente en dos: asignar esta labor al narrador —con lo que se produce inevitablemente un distanciamiento— o hacer que el personaje exprese directamente sus pensamientos, sensaciones o emociones. [...] El otro gran procedimiento es el monólogo interior y/o la corriente de conciencia» (G. Domínguez, 1996: 81-82).

---

[11] «[...] a *caracterización indirecta* constitúese dun xeito máis disperso, a partir dos discursos, conductas e reaccións dos personases, para así levar a lector a inferir o conxunto de características significativas dende o punto de vista psicolóxico, cultural, etc.» (Equipo GLIFO, 1999).

Es evidente, tras lo expuesto, que la caracterización se engarza e incrusta en los dos estratos del texto narrativo: la historia y el discurso, constituyéndose, pues, en un elemento indispensable de la estrategia narrativa[12]. Desde esta consideración, «Tomashevski (1925) denomina *exposición* a la comunicación de las circunstancias que determinan el estado inicial de los personajes y sus relaciones y distingue, en lo relativo a la organización expositiva en coincidencia o no con el orden de la fábula, entre *exposición directa*, cuando el autor nos presenta de entrada a los personajes que intervendrán en la acción, y *exposición diferida*, si el relato empieza ex-abrupto', 'in media res', con la acción ya en curso» (Valles y Álamo, 2002: 364).

Por lo demás, «[...] no es raro que los atributos de los personajes, intencionadamente subrayados por la caracterización, se encuentren relacionados (por extensión o por contraste) con el espacio en que se mueven [...]» (Reis, 1995: 34 y Valles, 1999).

Esta última interrelación —caracterización/espacialización— queda reflejada con nitidez en el siguiente texto de Alfonso Grosso:

> *Regreso al hogar, ducha de regadera en la corrediza y camisa planchada; de becerro las botas y los calcetines de algodón; el vaso de vino sentado en el portal, el beso de las hijas y la mirada perruna de su mujer; no el abrazo tras la mirada, ni las caricias, sólo el pudor cuando su silueta se recortaba en el marco del portaloncillo del corral y su sombra se alargaba tras haber cruzado el regato de las aguas residuales. Y, con su venida, la recomendación a los hijos de no agobiéis a padre, y el agua ya caliente en el fogón, remendados los zancajos de los calcetines y lustradas las botas y doblado sobre la silla el pantalón de patén. A punto todo, pues, en la imprecisa hora de la atardecida, la luz hundiéndose en los copos de los pinares del Coto Doñana.*
>
> *El sol se encañonaba intervalos en los resquicios frontales de la batea. Las tonalidades rosadas serenaban el lejano fulgor de la franja costera. Cárdenas llamaradas de fuego entre las pálidas nubes del verano y los estratos y cirros que avanzaban desde la mar para terminar situándose, ya noche cerrada, en la vertical de la cuenca minera donde también de madrugada las vagonetas, en turnos ininterrumpidos, subían y bajaban desde la gran fosa por los linderos apuntalados hasta las escombreras, los muelles de carga y descarga, las grúas y el transformador, el tajo, en suma, donde durante cincuenta y cuatro horas a la semana había picado, arrastrado y apilado los trozos de pirita* (Alfonso Grosso, 1981: 57).

[12] «Según Iser (1976), 'las estrategias organizan simultáneamente el material del texto y las condiciones en que debe ser comunicado. [...] Envuelven la estructura inmanente del texto y los actos de comprensión suscitados de esa manera en el lector'» (Valles y Álamo, 2002: 353).

Además, la cuestión de la *voz* —esto es, quién habla— que define el tipo de relaciones que se establece entre la narración y la historia o el relato, que afecta directamente al «estatuto caracterizador», implica, entre otra serie de aspectos concernientes a la instancia narrativa, a la posición del narrador con respecto a la historia que cuenta[13]. De lo que se desprende, es evidente, que, según el tipo de narrador en cuestión, las caracterizaciones de los personajes oscilarán entre una serie de niveles que irán desde el distanciamiento hasta la caracterización parcial, mediatizada o interesada. No obstante, «la subjetividad [...] que surge de este modo [autodiegético/homodiegético] no se disocia, obviamente, de la focalización adoptada. Por eso, incluso en una novela de narrador heterodiegético ciertos rasgos de caracterización de un personaje pueden ser fuertemente marcados por el registro subjetivo de una determinada focalización interna» (Reis, 1995: 34).

Es, desde esta última perspectiva, como el novelista Muñoz Molina a la vez que caracteriza (y describe/espacializa) al padre Orduña en *Plenilunio* (1997) lo singulariza y ajusta en sus concepciones ideológicas de sacerdote comprometido con la lucha de clases:

> *El padre Orduña, que era indiferente a las comodidades, lo era más todavía a la decoración, porque el ascetismo innato que no le permitía reparar mucho en el sabor de la comida le volvía también invisibles los pormenores materiales de las cosas que le rodeaban, su vulgaridad o su anacronismo, su estado de ruina. A él le daba igual que la pequeña cama en la que dormía tuviera el frontal del formica, o que los zapatos que llevaba, sus zapatones de cura viejo y caminante, tuvieran la punta roma y el tacón ancho que habían estado de moda veinte años atrás, y tampoco echaba en falta una alfombra sobre la que poner los pies al levantarse cada mañana, para no pisar las baldosas heladas. Despojada de todo, su pequeña vivienda, tan angosta como un piso en una barriada obrera tenía algo de museo involuntario de otro tiempo, no muy lejano, pero sí muy desacreditado, y hasta una gran parte de sus libros parecían reliquias de un pasado que dejó de ser moderno sin existir apenas, volúmenes de teología y de marxismo-leninismo, pasionales debates olvidados sobre la fe y el compromiso, sobre el Hombre, la Sociedad y la Trascendencia, diálogos entre comunistas y católicos, incluso alguna novela vulgar de las que ahora se encontraban a precio ínfimo en las librerías de lance, de rancio título escandaloso,* Los nuevos curas, Los curas comunistas (Muñoz Molina, 1997: 23-24).

[13] De acuerdo con la situación que ocupe en relación a la historia narrada, «el relator puede ser 'heterodiegético' u 'homodiegético', según intervenga o no en la historia que cuenta, denominándose 'autodiegético' cuando, además de intervenir, es el personaje principal» (Valles, 1994: 131).

Es, por lo demás, lógicamente evidente, que «en cualquier caso, la caracterización (sobre todo la directa) constituirá un dominio de inevitable manifestación, por la vía de la subjetividad, de las posiciones ideológico-afectivas del narrador con relación al personaje en cuestión; y tal posición será decisiva para la definición de los ejes semánticos fundamentales que rigen la construcción de las narrativas» (Reis, 1995: 351). En el siguiente modelo de *heterocaracterización*, el narrador despliega toda una síntesis de desequilibrio personal asociada a una patología religiosa redentorista:

> *El padre Evelio había tomado los hábitos con la sola idea de luchar contra Satanás hasta expulsarlo de la Tierra. Por eso, había solicitado que lo trasladaran al mismo corazón del campo de batalla, a una modesta parroquia situada justo a la entrada del más sórdido barrio bajo. Sostenía la teoría de que el mundo iba siendo dominado día a día por las huestes satánicas y que la invasión había empezado precisamente en barrios como aquel, entre las prostitutas y los rufianes, entre los borrachos y los drogadictos, entre los ladrones y los asesinos, aprovechando la relajación moral de unas pobres gentes desorientadas. Y, seguro de que jamás aquellas personas dominadas por Satán acudiría a él voluntariamente, era él mismo quien iba a su encuentro, en pleno centro del Barrio de la Pestilencia, de la Suciedad, de la Podredumbre, del Mal* (A. Martín, 1984: 149).

En resumen, «la construcción del personaje se presenta, pues, como resultado de la interacción entre los signos que integran la identidad del personaje, los que reflejan su conducta y, finalmente, los que expresan sus vínculos con los demás personajes. Exceptuando quizá el primer tipo de rasgo (y, desde luego, no en todos los casos), los demás se van definiendo —y, con mucha frecuencia, modificando— al compás del desarrollo de la acción. De ahí que pueda afirmarse con toda justicia que el diseño del personaje no se culmina hasta que finaliza el proceso textual» (Garrido Domínguez, 1996: 88).

Por último, junto a las metodologías y tipologías estructuralistas[14] que concebían al personaje como un mero participante y nunca como un ser y

[14] Desde estos postulados destaca la concepción del concepto de *rasgo*, el cual «[...] en narratología alude a cada uno de los elementos que configuran la *caracterización* permanente —externa o interna— de un personaje [...]. Precisamente en lo tocante a los personajes, partiendo de la idea de Barthes (1970) en *S/Z* de ser una combinación de semas regulados por distintos códigos, S. Chatman (1978) defiende su autonomía respecto a la historia y, uniendo los avances psicológicos al enfoque narratológico estructural, intenta establecer una tipología proponiendo el concepto de *rasgo*. Para Chatman un rasgo es un adjetivo narrativo que marca una cualidad estable y no ocasional de un personaje; este último sería, pues, un

que sometían a aquél a su condición de signo encuadrado en un sistema semiótico, las perspectivas actuales de caracterización vendrían dadas, en general, por la multiplicación en la utilización de las perspectivas utilizadas originadas por un amplio rechazo, por parte de los narradores, de la univocidad de la omnisciencia y la tendencia a la relativización de los hechos que se presentan.

3. LA *DENOMINACIÓN* DENTRO DEL PROCESO DE CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE

Como procedimiento específico y diferenciable debe tratarse a la *denominación* de manera singular dentro del proceso caracterizador: «La *denominación* es un mecanismo particularmente vinculado a la identificación del conjunto de *rasgos* individuales —físicos, psicomorales y actuacionales— que conforman la identidad de un actor determinado; se trata, pues, de un hecho particularmente aplicable y pertinente respecto a los personajes en su faceta más individual, porque el *archipersonaje* y el *tipo* suponen una capacidad representativa y simbolizadora del personaje antes que de su propia identidad, si bien no ha sido extraño que determinadas denominaciones hayan cuajado metonímicamente para referirse, tanto en la literatura como incluso en la propia vida, a un determinado tipo (el hombre celoso es un *Otelo*) o incluso a una determinada figura profesional (un *Sherlock Holmes* es un sagaz detective de ficción o verdad» (Valles y Álamo, 2002: 288).

Parece pertinente, siguiendo la opinión de algunos teóricos y narradores defensores de que la creación de personajes respondería a ciertos encadenamientos lógico-constructivos, situar, de entrada, la cuestión del *nombre*, pues, en determinados casos y funciones, puede desempeñar un papel medular[15]. Así lo entienden Ducrot y Schaeffer (1972: 693) cuando exponen que

---

conjunto de rasgos unidos por un individualizador —nombre propio o común, deíctico— que va conformándose a medida que avanzan los acontecimientos, y por tanto se constituye sintagmática y progresivamente en un haz de atributos que configura su identidad paradigmática» (Valles y Álamo, 2002: 528).

[15] Reis (1995) insiste en que la atribución de un determinado *nombre propio* puede servir perfectamente como pivote de la caracterización psicológica. Por su parte, un novelista como Muñoz Molina describe la cuestión del significado y del proceso del *nombre* del personaje, en tanto que creador de los mismos en sus narraciones, de la siguiente manera: «Mezclando rasgos de personajes distintos en esa especie de caldo alquímico que es la ficción se perfila una criatura singular cuyo único reino posible es el relato: para algunos aprovechamos a un solo modelo real, pero lo más frecuente es que en las mejores aleaciones intervengan trazos de muchos modelos, cuyo origen dispar se equilibra en la veracidad del personaje. Pero en este precipitado falta aún añadir una sustancia sin la cual todo el experimento fracasaría:

la propia elección del nombre «[...] ya anticipa con frecuencia las propiedades que le serán asignadas más tarde (ya que el nombre propio sólo es idealmente no descriptivo). Se deben distinguir, en este caso, los nombres alegóricos de las comedias, las evocaciones en función del medio, el efecto del simbolismo fonético, etc. También puede ocurrir que, al hilo de la lectura, el nombre, aun siendo neutro al principio, se cargue de múltiples connotaciones inducidas por los comportamientos y atributos del personaje. Por otra parte, los nombres o bien pueden mantener con el carácter del personaje relaciones puramente paradigmáticas (el nombre simboliza el carácter, como el 'Noirceuil' en Sade), o bien pueden encontrarse implicados en la causalidad sintagmática del relato (la acción viene determinada por la significación del nombre, así en Raymond Roussel)».

Sin embargo, la cuestión del *nombre* del personaje presenta una más amplia gama de posibilidades en tanto que recurso narrativo. Señalemos, en primer lugar, que no todos los personajes de una acción necesitan un nombre que los connote —estrategia narrativa que, ni siquiera, es imprescindible en el personaje principal—; ahora bien, lo que sí resulta angular y vital para cualquier narración es que aparezca una forma de denominarlo.

Esta ausencia de *nombre* es común en la novela y en el cuento contemporáneos que suele inclinarse por definir a un personaje sólo por su actividad («el militar», «el inspector», «aquel oficinista», etc.) o por un apodo o alias con el que es reconocido por el escritor o por el resto de personajes de su historia. Puede llegarse, incluso, al anonimato vital y caracterizador más absoluto («el hombre de la mesa que leía un periódico decidió que no podía esperar más»).

Citemos dos ejemplos de lo expuesto. En el primer caso, se presenta el comienzo y el final de una narración corta en la que el personaje principal nunca es nombrado, sin afectar ni al sentido ni a la verosimilitud de lo contado:

> *Él llegó puntual a la cita, con el paquete que había comprado esa misma mañana. La cafetería estaba casi vacía, silenciosa en la calurosa tarde. El ca-*

---

el nombre. Siempre digo que el nombre importa tanto porque es la cara que ve el lector del personaje. El nombre ha de contenerlo y definirlo [...]: el nombre es el núcleo y la cifra de la identidad, y el novelista sabe que si da un nombre equivocado a un personaje le otorgará una identidad falsa que le impedirá existir plenamente. [...] Si el nombre es la cara, no tenerlo, o tener sólo apellido, tal vez sea una manera de mantenerse a medias oculto, un recurso instintivo del escritor para sugerir que de los personajes de la literatura, como de las personas de la realidad, es muy poco lo que puede saberse, y que al escribir importa tanto lo que se dice como lo que se calla: los *espacios en blanco* son los que dejan siempre en nosotros el desconocimiento y los que ocupa la imaginación [...]» (Sullà, 1996: 315-317).

marero se acercó y habló bajo, como si no le estuviese permitido quebrar esa atmósfera de calma pesada; le pidió un té americano y se dispuso a aguardar paciente.

[...]

Cuando llevaba casi media caja pidió la cuenta, y esperándola, algo borracho y triste, se puso a mirar a través del celofán transparente del regalo. Salió de la cafetería con la caja bajo el brazo, la noche ya instalada en el cielo, y se dirigió hacia el Parque (F. Navarro, 2000: 39 y 47).

Sirva para el segundo caso la radicalidad del vacío denotativo-informativo de algunos personajes que caracterizan los cuentos de Quim Monzó:

— *La profesora universitaria va a almorzar a casa del profesor universitario. Trabajaron juntos hará unos doce años y de vez en cuando (cada año o cada dos años) almuerzan juntos y se cuentan cómo les ha ido desde la última vez que se vieron.* [...]

— *El hombre que durante la infancia tuvo cierta fe religiosa no es haragán. Le cuesta poco despegarse de las sábanas, desperezarse, dar un salto y salir corriendo por el pasillo hacia el lavabo, levantando exageradamente las rodillas, como los futbolistas cuando se entrenan* [...]

— *El hombre azul está en el café, moviendo la cucharilla dentro de una taza de poleo. Se le acerca un hombre magenta, de apariencia angustiada.* [...] (Q. Monzó, 1993: 26, 45 y 62).

Otra posibilidad consiste en que, a pesar de que el personaje tenga un nombre propio, el escritor decida alternarlo a lo largo de la narración recurriendo a apodos que subrayen, tanto para exaltar como para denigrar, peculiaridades de la personalidad o del comportamiento del mismo. Bajo esta intencionalidad se entienden las diversas denominaciones que Vargas Llosa (2000), en *La fiesta del chivo*, aplica a la figura del dictador Rafael Leonidas Trujillo: Benefactor, Padre de la Patria, Carlomagno, Napoleón, Bolívar, Generalísimo, Jefe, Excelencia, Chivo, etc. Es también significativa, dentro de esta técnica, los diversos nombres de detectives famosos (Sam Spade, Perry Mason, S. Holmes, el padre Brown, Marlowe, Miss Marple, Maigret), que suplantan a los suyos verdaderos, utilizados por los miembros del club de amantes de la novela negra en la narración de Andrés Trapiello (2003), *Los amigos del crimen perfecto*.

Debe destacarse, como una alternativa sugerente para la trama de la historia, la utilización del *nombre propio* con la intención de ofrecer al lector

una aproximación al papel que desempeña en la misma un personaje. Así, como sabemos, en *Rayuela* (1977), uno de los personajes angulares se llama Lucía, pero Cortázar la denomina, significativamente, la Maga (lo cual, por lo demás, el cierto misterio que la envuelve aproxima al lector a dicha denominación-connotación):

> *—Yo creo que te comprendo —dijo la Maga, acariciándole el pelo. Vos buscás algo que no sabés lo que es. Yo también y tampoco sé lo que es. Pero son dos cosas diferentes*. [...]
>
> *—Yo me llamo Lucía pero vos no tenés que llamarme así —dijo la Maga—* (J. Cortázar, 1977: 95).

Con la *denominación* se emparentan otra serie de procedimientos de caracterización que pasamos a detallar.

El *emblema* se entiende como una identificación, a todos los niveles, de un actor determinado con las implicaciones espaciales u objetuales que enmarcan y definen su historia. De manera más amplia: «Un objeto que pertenece al personaje, una manera de vestirse o de hablar, el lugar en que vive, etc., resultan evocados cada vez que se menciona al personaje, que asume de este modo el papel de marca distintiva. Este uso constituye un ejemplo de utilización metafórica de las metonimias: cada uno de estos detalles adquiere un valor simbólico» (Ducrot y Schaeffer, 1972: 693)[16].

Tomemos, para este caso, como ejemplo significativo el personaje de Benigna que carga simbólicamente la novela *Misericordia* (1897), de Galdós. Efectivamente, sirviéndose el autor de una cierta variedad de nombres para designarla (Nina es Benigna, Benina, Benigna de Casia, Benina de Casia, señá Benina, Nona), «el símbolo de la misericordia que es este personaje va surgiendo poco a poco, no sólo a través de sus obras, sino también a través del lenguaje. En este caso su propio nombre, como es constante en Galdós, ya significa misericordia. Primero es Benigna, cariñosa y familiarmente Benina, rebajado por la orgullosa doña Paca en Nina. Pocas líneas más adelante su lobanillo en la frente la identifica con Santa Rita de Casia. Cuando ya

[16] «Así, por ejemplo, la vacuidad y lo redondo, en *Tirano Banderas*, definirán al gachupín don Celestino Galindo, 'orondo, redondo, pedante'; la lentitud y la quietud a Tirano. En *San Manuel Bueno* el lago y la montaña se refieren siempre a la figura del protagonista. En un sentido más restringido, la descripción física de un individuo, los detalles de su indumentaria, algún gesto característico pueden ser considerados emblemáticos, es decir, significativos de la condición (por ejemplo, social), del carácter moral o de la psicología de los personajes: por ejemplo, los modos de construir el relato en Galdós» (Marchese y Forradellas, 1994: 117).

ha transcurrido gran parte de la novela la identificación es total, es Benina de Casia» (García Lorenzo, 1982: 76, n. 33). Así biseccciona Galdós la caracterización de este personaje en el momento de su presentación en la novela:

> *Respondía al nombre de la* señá Benina *(de lo cual se infiere que Benigna se llamaba, y era la más callada y humilde de la comunidad, si así puede decirse; bien criada, modosa y con todas las trazas de perfecta sumisión a la divina voluntad. Jamás importunaba a los* parroquianos *que entraban o salían [...]. Con todas y con todos hablaba el mismo lenguaje afable y comedido [...]. Tenía la Benina voz dulce, modos hasta cierto punto finos y de buena educación, y su rostro moreno no carecía de cierta gracia interesante que, manoseada ya por la vejez, era una gracia borrosa y apenas perceptible. [...] Usaba una venda negra bien ceñida en la frente; sobre ella pañuelo negro, y negros el manto y vestido, algo mejor apañaditos que los de las otras ancianas. Con este pergenio y la expresión sentimental y dulce de su rostro, todavía bien compuesto de líneas, parecía una Santa Rita de Casia que andaba por el mundo en penitencia. Faltábanle sólo el crucifijo y la llaga en la frente, si bien podría creerse que hacía las veces de éste el lobanillo del tamaño de un garbanzo, redondo, cárdeno, situado como a media pulgada más arriba del entrecejo* (Pérez Galdós, 1897: 76-78).

La *aptronimia* procede a denominar a partir de un rasgo del personaje. Esto es, con el concepto de *aptrónimo* se «alude al antropónimo de un ser ficcional relacionado con alguna faceta de su personalidad, profesión o aficiones» (Valles y Álamo, 2002: 230), tal y como puede observarse en la novela de Eduardo Mendoza (1986), *La ciudad de los prodigios*, cuando se llama a Efrén «Castells» a un personaje caracterizado por su fuerza, a Odón «Mostaza» a un actor rubio...etc.

La *eponimia*, por su parte, identifica el título de la obra con el nombre del personaje principal (*vid*., Díaz-Mas, 1989), como ocurre, en tantos posibles ejemplos, con la obra de Umberto Eco (2000), *Baudolino*:

> *—¿Qué es esto? —preguntó Nicetas, después de darle unas vueltas entre las manos al pergamino e intentar leer algunas líneas.*
>
> *—Es mi primer ejercicio de escritura —contestó Baudolino—, y desde que lo escribí (tenía, creo yo, catorce años, y todavía era una criatura del bosque), desde entonces lo he llevado encima como un amuleto. Después he rellenado muchos pergaminos más, algunas veces día a día. Tenía la impresión de existir sólo porque por la noche podía relatar lo que me había pasado por la mañana. Más tarde, me conformaba con epítomes mensuales, pocas líneas, para acordarme de los acontecimientos principales. Y, me decía, cuando*

> *esté entrado en años (que a saber, sería ahora), extenderé las* Gesta Baudolini *sobre la base de estas notas. De esa manera, en el transcurso de mis viajes, llevaba conmigo la historia de mi vida* (Eco, 2000:17).

Otra figura a significar es la denominada *antropomorfo*, que designa a «cualquier ser que adquiera ocasionalmente (objetos, animales, fuerzas o valores) determinados atributos, rasgos y capacidades propias de las personas. Así, los animales personificados de las fábulas o los personajes alegóricos de determinados autos sacramentales, por ejemplo» (Valles y Álamo, 2002: 227-228). De rancia tradición en la historia de la literatura tiene una de sus primeras realizaciones en el tercer poema heroicómico de Homero llamado la *Bracacomiomaquia* que describe la lucha entre las ranas y los ratones.

De forma inversa a la humanización o *antropomorfosis* y ligada a la *cosificación*, que analizaremos a continuación, la *animalización* es un proceso de caracterización en el que se atribuyen y aplican una serie de rasgos o cualidades específicas de los animales a seres humanos. Puede presentar dos variantes: una, el personaje transfigura de forma abrupta y total su apariencia, como ocurre con Gregorio Samsa en *La metamorfosis* de F. Kafka (1916), o, en segundo término, se limita esta atribución de bestialidad o de mera deshumanización al comportamiento desnaturalizado de un personaje. El pasaje escogido de la novela de Javier García Sánchez (2005), *Ella, Drácula* —que ficcionaliza la salvaje existencia de la aristócrata húngara Erzsébet Báthory—, ofrece con claridad el proceso de bestialización de la «Condesa Sangrienta»:

> *Besó aquella herida. Hizo recorrer su lengua sobre la sangre. Primero una vez, luego otra, y otra. La chica temblaba, llena de confusión por aquello que no entendía.*
>
> *Así estuvo Erzsébet durante un largo e interminable minuto. Besando, lamiendo, bebiendo de aquel líquido rojo que ahora se había extendido por buena parte del brazo.*
>
> *Cuando se apartó de la criada, tenía la cara completamente llena de sangre, tal era la fruición con que se había restregado sobre la herida. Luego le ordenó a la chica que se marchase.*
>
> *Entonces, ya a solas y con el rostro aún ensangrentado, se desplomó en su sillón. Palpó la sangre con los dedos. Los observó atentamente. Su lengua recorrió los labios, buscando las comisuras. Con los ojos cerrados paladeó: el éxtasis parecía tan fácil de obtener.*
>
> *Se había precipitado en lo más oscuro de sí misma. Ya no resultaría posible el regreso de ese paraje que acababa de visitar. Ya tenía su diástole, la relaja-*

> *ción máxima que precede a la contracción. Ya oía el latido en su interior. Además de reptar y volar, también existía eso, y ella lo intuyó siempre.*
>
> *Ya era loba* (García Sánchez, 2005: 163-164).

Relacionada con el proceso anterior, la *cosificación* se presenta de acuerdo con estos dos modelos: «En un primer sentido, hiperdescripción objetual [...]. En un segundo sentido, proceso narrativo degradador y/o caricaturesco de objetualización de determinados actores antropomórficos a partir de la pérdida de sus atributos más humanos y personales. Se relaciona así normalmente con determinados procesos de *animalización* o con la propia degradación psicomoral de ciertos individuos que pierden sus valores humanos, como ocurre con ciertas figuras novelescas como algunos dictadores: es el caso del esperpento valleinclaniano del *Tirano Banderas* (1926) o del de *La fiesta del chivo* (2000) de Vargas Llosa» (Valles y Álamo, 2002: 275-276). El novelista Jesús Ferrero remarca esta degradación psicomoral de una religiosa, en su obra *Las trece rosas* (2003), producto del rencor y de la miseria personal de la monja ante la honestidad y valentía de las jóvenes republicanas españolas que van a ser ajusticiadas:

> *La monja fue la primera en descender y, con paso casi marcial, se acercó al médico militar y a su secretario, que se encargaría de certificar la ejecución. [...]*
>
> *Al ver los preparativos, María Anselma empezó a arder por dentro, con un fuego sin luz de naturaleza espiritual. Ahora vivía sin vivir en ella, sentía sin sentir en ella: estaba fuera de sí.*
>
> *Siempre le pasaba lo mismo cuando sabía que iban a matar hembras jóvenes, de carnes prietas y tersas. De pronto estaban vivas, de pronto estaban muertas. [...]*
>
> *Los pensamientos de María Anselma se elevaban cada vez más cuando Avelina empezó a vomitar. [...]*
>
> *Luego, en voz muy baja, como si quisiera que sólo la oyera el cadáver, musitó:*
>
> *—¿Ya ves qué cuerpo tenías? ¿Y los pechos? ¿Ya los ves, desgraciada, ya los ves? Eran como dos manzanas verdes que querían crecer y no se atrevían [...] ¿Y ahora qué? ¿Dónde están esos ojos que parecían dos luces que querían fugarse de sus cuencas? ¿Dónde? Ya los veo, están abiertos como los de un despeñado, ya los veo, Ana, y me espantan, y me espantan... [...] Ah, si no te hubieses hecho notar tanto... Pero, claro, tú te hacías notar aunque no quisieras. ¿Dónde están tus ojos, Ana, dónde está tu orgullo?*

> *El oficial, que llevaba unos segundos observándola, empezó a estar harto de aquel teatro y se acercó a ella.*
>
> *—¿Está usted en su sano juicio? —gritó.*
>
> *María Anselma se incorporó algo avergonzada y dejó que los guardias, que ya habían empezado a meter los cuerpos en las cajas, hiciesen su trabajo* (J. Ferrero, 2003: 193 y 198).

De traza más psicologista o mental y de conformación ideológica del personaje, vendría a ser el proceso de *asimilación* por el que un personaje adopta, asimila e interioriza la perspectiva ideológica o el punto de vista, de manera más o menos transitoria, de otro personaje que puede ser afín u opuesta a la trayectoria privada o pública de aquél. Es, para este tratamiento de denominación, de perfecta aplicación el capítulo 3 de la novela de Manuel Rivas (1998), *El lápiz del carpintero*, en el que se utiliza una digresión reflexiva por parte del personaje llamado Herbal en la que se explicita cuándo asesina al pintor que portaba en la oreja el lápiz —que es el que da título a la novela— que usaba en la cárcel para dibujar a los prisioneros en pose de los personajes del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela. Lápiz que es utilizado por el autor —hablándole a la oreja— como la presencia del pintor en la conciencia de Herbal y que le ayuda a sobrevivirse a sí mismo, pues el antiguo guardia y carcelero representa la brutalidad y la desesperanza de los tiempos trágicos en los que se encuadra la narración, y el lápiz se proyecta como otra mirada al mundo diferente a la que los demás le atribuyen.

Otra propuesta relevante es que la que hace B. Tomashevski (1925) de la figura denominada *máscara* que dicho teórico formalista concibe como «una técnica de caracterización a través de la que se construyen o perfilan una serie de características físicas o externas de un personaje —vestimenta, denominación, aspecto, etc.— que están en armonía con su personalidad o dimensión psicomoral interna» (Valles y Álamo, 2002: 433).

Gran predicamento ha tenido, sobre todo por su utilización frecuente en géneros narrativos específicos como la novela gótica, de terror y de ciencia-ficción, la *transfiguración* (conocida como *morphing* en la crítica textual anglosajona) y que presenta como característica propia la modificación del conjunto físico de un personaje en otro totalmente distinto a lo largo del relato. Téngase en cuenta que dicha alteración, lejos de ser un disfraz ocasional, funciona como una radical transformación de la entidad originaria del personaje en cuestión, es decir, se trata de una auténtica mezcla de sustancias

o transustanciación. Obsérvese, además, «la estrecha relación de este concepto de transformación con el del *doble*, sobre todo al plantearse este último en su faceta de desdoblamiento del actor y no de coincidencia espacio-temporal de dos actores distintos y similares» (Valles y Álamo, 2002: 586-587). Sírvanos la descripción que de la fisonomía del conde Drácula realiza el personaje de dicha novela J. Harker:

> *La impresión general que daba era de una palidez extraordinaria.*
>
> *Hasta entonces sólo me había fijado en el dorso de sus manos, apoyadas sobre las rodillas, y a la luz de la lumbre me habían parecido blancas y finas. Pero al verlas de cerca pude comprobar que eran bastas, con dedos cortos y gruesos. Y por extraño que pueda parecer, había vello en el centro de las palmas. Las uñas eran largas y finas, y estaban afiladas. Al inclinarse el conde hacia mí y rozarme sus manos, no pude reprimir un escalofrío. Tal vez fuese la fetidez de su aliento, pero lo cierto es que me invadió una horrible sensación de náusea, que no pude disimular, por mucho que lo intenté. [...] Y con una especie de sonrisa tétrica, que me permitió ver todavía mejor sus prominentes dientes, se sentó de nuevo en el lugar que ocupaba junto a la chimenea* (B. Stoker,1897: 120-121).

Sin duda, y para finalizar, uno de los procedimientos de caracterización de mayor tradición, peso e influencia en el campo de la narración ha sido el *tema del doble*. Partiendo del muestrario de obras ya clásicas en su tratamiento desde el siglo XVIII y XIX (por ejemplo, *Wieland, o La Transformación* (1798) de Ch. B. Brown; *El coronel Chabert* (1832) de Honoré de Balzac; *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado* (1824) de James Hogg; *El retrato de Dorian Gary* (1890) de Oscar Wilde; *Los elixires del diablo* (1815-6) de E.T.A. Hoffmann; el imprescindible texto de *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de R. L. Stevenson), hasta el siglo XX (*El Golem* (1915) de G. Meyrink o el propio J. L. Borges en *El Aleph* (1949), su representación literaria sigue vigente por su atractiva repercusión en el ámbito del horizonte de expectativas del lector contemporáneo.

Puede definirse desde estas coordenadas: «En literatura en general y en narrativa en particular, se habla del *tema del doble* cuando existen dos actores con una gran similitud física, sean familiares o no (*El doble* de Dostoievski o *El misterio de los hermanos siameses* de Ellery Queen) [la crítica literaria suele, también, utilizar el término alemán de *Doppelgänger*], o bien cuando se produce un desdoblamiento actoral (el desdoblamiento monoactoral en dos identidades y dos actores de *El extraño caso del Dr. Jekill y Mr.*

Hyde). El tema existe desde las primeras formulaciones griegas —mito de Anfitrión [una de cuyas variantes trata Borges en su cuento «Los teólogos», recogido en *El Aleph* (1949)]— y se mantiene durante toda la historia literaria, siendo reactivado en el Romanticismo por Jean-Paul y Hoffmann para situarse, desde entonces, sobre todo ligándose a los avances psicoanalíticos [*vid*., Rank, 1976], como un tema recurrente de la narrativa contemporánea» (Valles y Álamo, 2002: 315), debido, sobre todo, a la tensión y al suspense que deja en el lector la sensación de una ambigüedad de los hechos presentada con el objetivo de una interpretación más libre y abierta.

De la siguiente manera, y como colofón a este estudio, narra Hoffmann la terrible dicotomía interna que abrasa la estabilidad personal y emocional del monje Medardo en su clásico libro *Los elixires del diablo* (1815-1816):

> *Aunque me esforcé por olvidar la pregunta del prior y la imagen evocada por ella, no me fue en absoluto posible. Si bien lograba ahora permanecer sereno en presencia de la muchacha, evitaba sin embargo más que nunca su mirada, ya que sólo pensando en ella se apoderaba de mí un ahogo y un desasosiego interior que me parecía tanto más peligroso cuanto que al mismo tiempo se despertaba en mí un desconocido anhelo maravilloso y una concupiscencia seguramente pecaminosa. Una noche se decidió este estado confuso. El director de orquesta me había invitado, como usualmente hacía, a una velada musical que organizaba con unos amigos. Además de su hermana estaban presentes también otras jóvenes, lo que aumentó mi timidez, que ya ante la hermana me quedaba sin respiración. Iba vestida de manera encantadora, me parecía más hermosa que nunca. Sentí como si un poder invisible e irresistible me impulsara hacia ella, y así ocurrió que, sin saber cómo, siempre me encontraba a su lado, espiaba codicioso cada una de sus palabras, de sus miradas y me acercaba tanto a ella que obligatoriamente tenía que rozar su vestido, lo que me procuraba un placer íntimo jamás experimentado. Ella parecía notarlo y encontrar agrado en ello. A veces sentía la necesidad de abalanzarme sobre ella, poseído de frenético amor, y estrecharla ardientemente en mis brazos. Había estado sentada largo tiempo junto al piano, entonces se levantó y dejó sobre la silla uno de sus guantes, que yo tomé y besé apasionadamente. [...] Yo me quedé como aniquilado, una corriente helada recorrió mi interior y, aturdido, huí hacia el colegio y me refugié en mi celda. Allí me arrojé, con desesperación furiosa, al suelo. Mis ojos derramaban lágrimas ardientes: me maldije a mí mismo y a la muchacha; luego, recé, interrumpido con risas histéricas, como un demente. A mi alrededor y por todas partes resonaban voces que se mofaban y burlaban de mí. [...] Mi estado era en verdad desesperado* (E.T.A. Hoffmann, 1815-16: 60-62).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLAMO FELICES, F. (2002). *El tiempo en la novela. Las categorías temporales en «El lápiz del carpintero» de Manuel Rivas*. Almería: Universidad.

BARTHES, R. (1970). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI, 1980.

BOBES NAVES, M. C. (1993). *La novela*. Madrid: Síntesis.

CHATMAN, S. (1978). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus, 1990.

DÍAZ-MAS, P. (1989). «Los nombres de mis personajes». En M. MAYORAL (coord.), *El oficio de narrar,* 107-120. Madrid: Cátedra / MEC.

DUCROT, O. y SCHAEFFER, J.-M. (1972). *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Arrecife, 1998.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1969). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

GLIFO, Equipo (1999). *Diccionario de termos literarios (A-D)*. Xunta de Galicia (también puede verse en versión electrónica: *web.usc.es/fedario/docs/investigacion.html*).

ISER, W. (1976). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.

MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1994.

MAYORAL, M. (coord.) (1989). *El oficio de narrar*. Madrid: Cátedra / MEC.

PRINCE, G. (1987). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln & London: Nebraska University Press.

RANK, O. (1976). *El doble*. Buenos Aires: Orión.

REIS, C. y LOPES, A. C. (1995). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones del Colegio de España.

SEGURA, J. M. *Glosario alfabético de narratología* (versión en D. VILLANUEVA), en pág. web: *www.josemsegura.com/generos/glosnov.htm*.

SULLÀ, E. (1996) (ed.). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

TODOROV, T. (antol. y prol.) (1965). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

TOMASHEVSKI, B. (1925). «Temática». En T. TODOROV (antol. y prol.) (1965), 199-232.

VALLES CALATRAVA, J. (1994). *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*. Almería: Universidad.

— (1999). *El espacio en la novela. Organización y funcionamiento del espacio narrativo en «La ciudad de los prodigios» de Eduardo Mendoza*. Almería: Grupo de Investigación de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

VALLES CALATRAVA, R. y ÁLAMO FELICES, F. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia.

VILLANUEVA, D. (1989). «Glosario de narratología». En *El comentario de textos narrativos: la novela*, 181-220. Gijón: Júcar-Aceña (también en versión electrónica: *faculty.washington.edu/petersen/321/narrtrms.htm)*.

RELACIÓN DE NOVELAS UTILIZADAS COMO EJEMPLOS

AMBLER, E. (1938). *Motivo de alarma*. Barcelona: El Aleph Editores, 2005.

CERVANTES, Miguel de (1605-1615). *Don Quijote de la Mancha* (ed. Martín de Riquer). Barcelona: Planeta, 1980.

CORTÁZAR, J. (1963). *Rayuela*. Barcelona: Edhasa, 1979.

CHIRBES, R. (1996). *La larga marcha*. Barcelona: Anagrama.

ECO, Umberto (2000). *Baudolino*. Barcelona: Lumen, 2001.

FERRERO, J. (2003). *Las trece rosas*. Madrid: Siruela.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. (2005). *Ella, Drácula*. Barcelona: Planeta.

GROSSO, A. (1981). *Con flores a María*. Madrid: Cátedra.

HOFFMANN, E. T. A. (1815-16). *Los elixires del diablo*. Madrid: Valdemar, 2003.

MARTÍN, A. (1984). *Sucesos*. Barcelona: Alfa.

MONZÓ, Quim (1993). *El porqué de las cosas*. Barcelona: Anagrama, 1994.

MUÑOZ MOLINA, A. (1995). *Ardor guerrero*. Madrid: Alfaguara.

— (1997). *Plenilunio*. Madrid: Alfaguara.

NAVARRO, Felipe R. (2001). *Las esperas*. Sevilla: Renacimiento.

PÉREZ GALDÓS, B. (1885). *Lo prohibido* (ed. José F. Montesinos). Madrid: Castalia, 1971.

— (1897). *Misericordia* (ed. L. García Lorenzo). Madrid: Cátedra, 1982.

RIVAS, M. (1998). *El lápiz del carpintero*. Madrid: Alfaguara.

STOKER, Bram (1897). *Drácula* (ed. J. A. Molina Foix). Madrid: Cátedra, 1993.

VARGAS LLOSA, M. (2000). *La fiesta del chivo*. Madrid: Alfaguara.

— (2002). *El paraíso en la otra esquina*. Madrid: Alfaguara, 2004.