

Teoría del personaje narrativo (Aplicación a *El amor en los tiempos del cólera*)

Fernando SÁNCHEZ ALONSO
Universidad Complutense de Madrid

Para Antonio Garrido Domínguez, sin cuyas indicaciones y valiosas sugerencias no hubiese sido posible este trabajo.

Resumen

En este artículo intentamos bucear en la intimidad del personaje, así como explicar las razones del descrédito en que ha caído en la teoría literaria moderna, a diferencia del prestigio de que gozó en las poéticas grecolatinas y renacentistas; lo examinamos después en relación con el psicoanálisis y la sociedad, para finalmente explicar cómo se construye y qué tipos de personaje hay. Por razones de espacio, nos vemos obligados a postergar para un próximo trabajo las aplicaciones didácticas de las teorías del personaje en la novela de García Márquez a que se refiere el subtítulo de estas páginas.

PALABRAS CLAVE: Persona y personaje: historia de una confusión. El personaje desde Aristóteles al estructuralismo. Caracterización del personaje. Tipos de personaje.

Abstract

In this essay we will not only study the main features of the character, but the reasons of the indifference in which has fallen nowadays as well, in contrast to the prestige the character gained in Grecolatin and Renaissance poetical studies. In addition we analyse the character in relation to psychoanalysis and society, and we finally show how novelists construct it. Because of the complexity of the subject, we are to put off the didactic applications in the Gabriel García Marquez's chosen novel for a new essay.

KEY WORDS: *Person and character. The character development from Aristotle to structuralism. The character construction. Types of characters.*

Résumé

Cet article essaie de scruter l'intimité du personnage et d'expliquer les raisons du discrédit dans lequel il est tombé dans la théorie littéraire moderne, par opposition au prestige dont il jouissait dans les poétiques grécolatines et de la Renaissance. Nous l'examinons ensuite à la lumière de la psychanalyse et de la société pour expliquer comment il se construit et quels sont les différents types de personnages. Pour des raisons d'espace, nous sommes obligés de repousser à un prochain article les applications didactiques des théories du personnage dans le roman de García Márquez auquel le sous-titre de ces pages fait référence.

MOTS CLÉS: *Personne et personnage: histoire d'une confusion. Le personnage d'Aristote au structuralisme. Caractérisation du personnage. Types de personnages.*

1. La crisis del personaje. Justificación de un estudio

El mundo que pretendemos estudiar en estas páginas no corresponde exactamente a nuestro mundo real, aunque en gran medida participa de él, hasta el punto de declarar no pocas similitudes e inquietantes coincidencias. Una de ellas es la que vincula al personaje literario y a la persona real, relación que lleva aparejados fascinantes equívocos y paradojas no tan fáciles de resolver como a simple vista pudiera pensarse.

Este trabajo va encaminado, pues, a ensayar un retrato del personaje, habida cuenta del descrédito en que esta categoría narrativa ha caído en la moderna teoría de la literatura. W. J. Harvey, en *Character and the Novel*, afirma: «La crítica moderna, en general, ha relegado el estudio del personaje a la periferia de su atención; en el mejor de los casos le ha dado su aprobación superficial y cortés, y normalmente lo ha considerado una abstracción descaminada y confusa»¹. Ciertamente, sorprende comparar la importancia de que gozó el personaje en las poéticas de la Antigüedad grecolatina, en la Edad Media o en el Renacimiento con la indiferencia que hoy le dispensan tanto la narratología como algunos novelistas (especialmente los del *nouveau roman*), quizá para compensar o corregir el exceso

¹ Citado por Seymour Chatman, *Historia y discurso (La estructura narrativa en la novela y en el cine)*, Madrid, Taurus, 1990, p. 115.

de protagonismo que mantuvo en los relatos del siglo anterior, según podemos comprobar al examinar las portadas de algunas novelas de aquella centuria, en las que el autor solía extender bajo su nombre el del personaje principal: *Eugenia Grandet*, *Nazarín*, *Adolfo*, *Ana Karenina*, *Jane Eyre*, *Madame Bovary*, *Fortuna y Jacinta*, *Pepita Jiménez*, etc.

Pero sospecho que esta pobreza de estudios actuales sobre el personaje reconoce un motivo más profundo que el recién aludido: su extrema complejidad. Es sabido que la psicología, la filosofía y el psicoanálisis —muy en especial este último— han puesto en entredicho el concepto de «persona», del que el personaje es copia o mimesis, y han llegado a sostener la imposibilidad de su conocimiento. La persona, a partir de Freud, ha dejado de ser un bloque granítico, compacto, sin fisuras, para convertirse en una suma de componentes dispersos y contradictorios que en última instancia encuentran su justificación en los bajos fondos del inconsciente, en las pulsiones reprimidas. (Sabido es que Freud introduce los problemas en un sobre, le estampa un sello y se lo remite a la sexualidad, que le contesta después en el lenguaje embarullado y suburbial de los sueños o en el apolíneo y purificado de la obra de arte, pero que para el caso es lo mismo. Pues Freud no se deja seducir por los cantos de sirena de las apariencias y sabe que, se manifiesten como se manifiesten, se disfracen de aristócratas o vayan en vaqueros, todos los pensamientos que el hombre manufactura en los talleres de la mente acaban girando alrededor de lo mismo: el sexo. De modo que la conversación, el arte y todo lo demás sólo sirve de excusa para ganar tiempo y no entrar en harina de buenas a primeras en cuanto conoces a una mujer que te gusta. Para Freud el artista encuentra en la obra de arte un modo de satisfacer sus deseos inconscientes sometiéndolos a una operación de cirugía estética «embelleciéndolos» y haciéndolos así aptos para ser admitidos social y culturalmente. Vamos, que cuando al artista le dan calabazas, se pone a escribir una novela o a esculpir un botijo. En fin, para echar el cierre a esta digresión diremos que el hombre, después de la filosofía posthegeliana y el psicoanálisis, únicamente es un cruce entre las teorías de Darwin y de las de Freud: un mono enfermo, y el arte un cóctel hecho basándose en penumbra y residuos de la personalidad. Todo lo demás son escombros, chatarra romántica y calderilla intelectual).

Este resquebrajamiento del concepto de persona también ha sido trasladado a literatura. Sin ánimo de agotar el censo de novelistas que han firmado sin apuros ni retortijones de conciencia el acta de defunción del personaje tradicional, hemos de mencionar a Nathalie Sarraute, quien asevera: «Los personajes, tal como los concebía la antigua novela (y todo el aparato que servía para darles valor), no logran ya contener la realidad psicológica actual. En lugar de revelarla, como antes, la escamotean». Y nuestro Azorín, anticipándose a la célebre afirmación de Robbe-Grillet («nuestra novela no tiene por fin ni crear personajes ni contar histo-

rias»), ya confesaba en *Capricho*: «Desearía yo escribir la novela de lo indeterminado: una novela sin espacio, sin tiempo y sin personajes», que viene a ser lo mismo que pretender hacer un cocido sin garbanzos, porque sin esos elementos ¿qué novela habría escrito el bueno de Martínez Ruiz?

Y es que, aparte del narrador, la presencia del personaje es fundamental en la novela, ya que si la tarea del primero es contar una historia, las acciones que la integran deben ser realizadas forzosamente por un ser animado o inanimado, es decir, por un personaje. Incluso en un relato como el de Antonio Di Benedetto, «El abandono y la pasividad», en el que se nos describen cosas, nada más que cosas, los personajes están presentes, aunque no los veamos, puesto que alguien tiene que manejar los objetos descritos, gracias a cuyo movimiento comprendemos que se nos están refiriendo las vicisitudes de una separación amorosa.² Por cierto, que este procedimiento de narrar ya lo había llevado a cabo de forma sistemática Azorín. Recuérdense, por ejemplo, los cuentos o estampas de *Los Pueblos*: sustantivos u oraciones nominales van describiendo los aperos que rodean a los labradores y que éstos usan. Los campesinos no aparecen, es verdad, pero el lector los imagina por entre los huecos que dejan los objetos.

En las páginas siguientes intentaremos, pues, establecer las diferencias entre persona y personaje, explicar cómo se construye un personaje, qué tipos hay y qué funciones desempeña en el relato. Estos cometidos integrarían el primer bloque del trabajo; el segundo —motivo del siguiente artículo— estaría formado por el estudio de los personajes de *El amor en los tiempos del cólera*, de Gabriel García Márquez.

2. Persona y personaje. Historia de una confusión

Los años han pasado rápida y casi insensiblemente, como los fotogramas de una película, y han ido desgastando poco a poco el perfil de algunos recuerdos, que se han perdido para siempre como palabras escritas sobre el agua. Sin embargo, aún no he olvidado la profunda impresión que me causó leer un fragmento de *La decadencia de la mentira*, donde descubrí con asombro que la ficción es más poderosa que la realidad, precisamente porque aquélla no existe. Algún tiempo después de la obra wildiana caería en mis manos un libro de Guillermo de Torre, y, entre otras cosas, se me quedaría grabada a fuego la distinción que el crítico establecía entre una novela buena y mala: para él un relato era literariamente bueno si sus personajes superaban la prueba de continuar o no viviendo en noso-

² Antonio Di Benedetto, «El abandono y la pasividad», en *Caballo en el salitral*, Madrid, Bru-guera, 1981, pp. 69-72.

tros una vez cerrado el libro. Recuerdo que bajo el influjo de ese distingo, y un poco a la ligera, definí qué es literatura, sin saber ni intuir que Sartre había escrito algunas páginas sobre el asunto, y cifré dos mil ochocientos años de producción literaria en diecisiete palabras: «Literatura es todo aquel libro que admite, como mínimo, una segunda lectura. Lo demás es papel higiénico».

En fin, fue en *La decadencia de la mentira* donde Oscar Wilde expresó por boca de su personaje Vivian esa opinión que habría de sacudirme los fundamentos del ánimo:

La diferencia entre un libro como *La taberna*, de Zola y las *Ilusiones perdidas*, de Balzac, es la que existe entre el realismo *imaginativo* y la realidad imaginada. «Todos los personajes de Balzac —dice Baudelaire— poseen la misma ardiente vida de que él estaba animado. Todas sus ficciones están profundamente coloreadas como sueños. Cada inteligencia es un arma cargada de voluntad hasta la boca. Hasta los pinches tienen talento. Una lectura constante de Balzac convierte a nuestros amigos vivos en sombras y a nuestros conocidos en sombras de sombras. Sus personajes tienen una vida ardiente. Nos dominan y desafían al escepticismo. *Una de las mayores desdichas de mi vida ha sido la muerte de Luciano de Rubempré.*³

Sé que la última frase de Oscar Wilde puede ser juzgada como una *boutade*, y quizá no sea más que eso, pero me atrevo a escribir que tolera o admite otra interpretación. Es indudable que algunos personajes de ficción se imponen a la realidad, hasta el punto de que sus nombres se han instalado cómodamente en un rincón del DRAE, y ahora designan ciertos comportamientos humanos. El personaje ha sacudido de su corazón el polvo del libro, y, pese a que sabemos que no existe en la realidad, comprendemos con temor y temblor que sobrevivirá al último recuerdo que se conserve de nosotros. Pero ¿cómo puede ser inmortal alguien que carece de base real, alguien que jamás ha sentido el torno del dentista?

Giovanni Papini afirmaba, allá por 1913, que «Don Quijote no es ya hoy en día el personaje de una novela, la feliz invención de un preso genial. Pertenece, como Ulises, como Gulliver, como Farinata, como Hamlet, como Fausto, como Don Abbondio, a esa raza humana que no está descrita en ningún manual de antropología; pero que es más viva que las otras cinco; tan viva, que sus ciudadanos pueden esperar la inmortalidad. Estos seres, que nunca fueron de carne, tienen un alma en nuestra alma; tienen incluso cuerpo en nuestras fantasías; conocemos sus costumbres y sus mañas; sabemos sus pensamientos, sus gustos y adivinamos lo que harían y dirían en determinadas circunstancias. Gracias al sople

³ O. Wilde, *La decadencia de la mentira*, en *Obras Completas*, recopilación, traducción, prefacio y notas de Julio Gómez de la Serna, México, Aguilar, 1994, pp. 974-975. El último subrayado es nuestro.

divino que les infundió el arte de sus padres, encarnan un lado, un carácter, un aspecto de la Humanidad. Son tipos eternos, ideas platónicas, protagonistas del drama del espíritu y, por eso, más *verdaderos* que los hombres que pasan por nuestro lado y que tienen una ficha con su nombre en el censo gubernativo».⁴

Borges recoge y amplía esta idea: «Es común alabar la difusión de Quijote y Sancho. Se dice que son tipos universales y que si un nuevo Shih Huang Ti dispusiera el incendio de todas las bibliotecas y no quedara un solo ejemplar del *Quijote*, el escudero y el hidalgo, impertérritos, continuarían su camino y su diálogo en la memoria general de los hombres».⁵ Y Paul Goodman, por su parte, expresa: «Sin duda alguna, Macbeth es más literalmente real que nuestro vecino de butaca».⁶

Pero quizá la más sorprendente y estremecedora de estas declaraciones de escritores sobre la realidad del personaje esté en boca de Balzac. Presintiendo el último y definitivo viaje, exclamó el novelista francés: «Sólo Bianchon puede salvarme». Pero ¿quién era Bianchon? Ni más ni menos que uno de los personajes de *La comedia humana*. Bianchon, para Balzac, se había convertido en un ser real. No es cierto que los personajes se parezcan a su autor, sino al revés: es el autor el que termina asemejándose a sus personajes.

Son demasiados y muy variados los escritores que coinciden en hacer prevalecer la realidad del personaje ficticio sobre la del hombre de carne y hueso como para que resolvamos la pregunta que se insinúa detrás de estas opiniones atribuyéndolas simplemente a las extravagancias neuronales de los novelistas: ¿por qué los personajes ficticios «están» más vivos que los seres reales?

Es muy posible que esta cuestión ya haya sido formulada muchas veces. No obstante, discutir sobre su novedad me interesa menos que tratar de responderla. Por de pronto, si es cierto que ambos realizan las mismas acciones (tanto la persona como el personaje ríen, aman, se enojan, duermen, salen de copas, viven y mueren) esto no permite que las confundamos. La persona existe; el personaje, en cambio, pretende existir, pero sólo es un conjunto de palabras ordenadas de un modo determinado, palabras que dibujan a un ser fingidamente real. Las vidas de la persona y el personaje se desarrollan en un tiempo y en un espacio, con la salvedad de que el orden de los sucesos en el mundo de la ficción está impartido por un narrador, que dispone o distribuye a su antojo esa sucesión de acontecimientos. El personaje, desventuradamente, sólo existe dentro de la novela. Yo todavía no he visto pasear —y bien que me gustaría— a Madame Bovary por la calle, porque para mí Madame Bovary es más real que muchos de mis prójimos, algu-

⁴ G. Papini, «Miguel de Unamuno», en *Retratos*, Barcelona, Carlat, 1984, pp. 62-63

⁵ J. L. Borges, «Nota sobre el *Quijote*», en *Borges AZ*, selección de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Siruela, 1991, p. 234.

⁶ P. Goodman, *La estructura de la obra narrativa*, Madrid, Siglo XXI, 1971, p. 18.

nos de los cuales se me antojan lo suficientemente desdibujados como para ni siquiera merecer pasar a las páginas de la guía telefónica. Robert Liddell dedicó un párrafo revelador de *A Treatise on the Novel* a este apasionante vínculo entre los seres vivos y los seres de ficción:

Con todo su parecido con los seres reales, los caracteres de ficción no son seres reales: no tienen función en la vida, sino en la novela (o en el drama), que es una forma de arte (...) La función de los caracteres de ficción radica en las tramas, las cuales son abstracciones, patrones, convenciones —y ellos en sí mismo son, como las tramas— del mismo orden de creación⁷.

Sin embargo, pese a estas disimilitudes entre persona y personaje, este último porfía en que el lector lo vea como un ser real. Incluso se atreve a demostrar su individualidad rebelándose contra los caprichos y arbitrariedades del autor, como cuando Unamuno quiso matar a su homúnculo Augusto Pérez en *Niebla*. Tal artificio parece sugerir la autonomía del personaje; con todo, esta autonomía es ilusoria: el personaje simula ser capaz de tomar sus propias decisiones al margen del narrador porque éste así se lo consiente. En los *Diálogos entre Hilas y Filonús*, Hilas no acierta a resolver las cuestiones gnoseológicas que le plantea Filonús porque ambos están dialogando dentro del sueño solipsista de George Berkeley, y éste, con alevosía, le presta las mejores razones a Filonús. Mala suerte la de Hilas, que no consigue huir del despotismo del filósofo inglés para, libremente, refutarlo con argumentos no berkeleyanos. El personaje siempre está bajo la férula del autor. Sí, muy bien, pero ¿por qué? Macbeth es literalmente más real que nuestro vecino de butaca?⁸, me retaría Goodman. El psicoanálisis ofrece una razón convincente que dilucida la identificación del lector con el personaje,⁸ pero no aclara por qué éste es sentido como un ser inmejorablemente real. La contestación —creo— viene a poner de relieve la gran importancia del personaje en la obra narrativa, contrariando el tan elaborado y meticuloso parecer de los formalistas rusos y de ciertos estructuralistas y narratólogos franceses que lo interpretan como un simple conector de motivos, como índice funcional de la acción o, según el enfoque semiótico, como un «elemento sintáctico».⁹

El por qué de esta «ilusión» de realidad descansa en el hecho de que en la vida diaria sólo conocemos a nuestros semejantes por lo que hacen o dicen, esto es, por

⁷ R. Liddell, op. cit. Citado por Raúl H. Castagnino, *El análisis literario*, Buenos Aires, Nova, 1974, p. 141.

⁸ Véase el capítulo «Observaciones sobre el desarrollo infantil» de Anna Freud, *El psicoanálisis y la crianza del niño*, Barcelona, Paidós, 1985.

⁹ M^a C. Bobes Naves, *Teoría de la novela. (Semiología de «La Regenta»)*, Madrid, Gredos, 1985, p. 77.

signos exteriores. De ellos ignoramos lo que piensan en realidad, desconocemos por qué actúan de esta forma o de aquélla, por qué ante un estímulo reaccionan de un modo que nosotros consideramos desproporcionado, o viceversa. Es decir, los conocemos aproximadamente, y por tanto imperfectamente. Sin embargo, el novelista, si lo desea, puede acceder a la conciencia del personaje y revelarnos sus pensamientos, sus pasiones, sus anhelos, etc. De este modo el personaje es susceptible de ser comprendido en su totalidad, tanto en su aspecto externo como en el interno. Ésta es la razón —pienso— por la cual aparece mejor perfilado que nuestros amigos o conocidos, y es también la causa del tremendo drama íntimo de Oscar Wilde.

Considerado desde este punto de vista, el personaje viene a constituirse en un trasunto de la condición humana (François Mauriac). El novelista ejerce una constante vigilancia sobre sí mismo, estudia a los demás, examina la sociedad de su tiempo, reúne estas observaciones, las articula estéticamente y crea un ser vivo pero sin vísceras, como diría Valéry: el personaje. Sin embargo, un escritor, por imaginativo que sea, no puede dejar de percibir el mundo a través de los cinco sentidos ni abandonar el sistema solar. Sea como fuere la personalidad del novelista, éste no podrá por menos que proyectar su sombra sobre el folio, así como inculcar su idiosincrasia, o algo de ella, a los personajes que cree. Nos estamos aproximando a las corrientes psicológicas e ideológicas sobre el personaje.

3. El personaje y la psicología

La primacía que otorgó el Romanticismo a la subjetividad sobre la razón, a lo inconsciente sobre lo consciente, a lo nocturno sobre lo diurno, a Dionisos sobre Apolo, se reveló en todas las obras artísticas y, muy especialmente, en el terreno literario. El poema no era más que un caldero en el que el escritor vertía la parte más recóndita de su personalidad (sus fantasías, frustraciones, ansias de plenitud), fundiendo paradojas y contradicciones sin necesidad de mecanismos dialécticos.

Fue Friedrich Schiller, el pantocrátor de la teoría literaria romántica, quien primero habló del inconsciente como fuente de inspiración, idea que reaparecerá más tarde en Goethe, Schelling, Schlegel, Jean Paul Richter y en Coleridge. Dice F. Schiller:

... la poesía, según creo, consiste precisamente en esto: en saber expresar y comunicar lo inconsciente, es decir, en transfundirlo a un objeto. [...] El no poeta puede incluso realizar una obra, pero tal obra no comenzará en lo inconsciente ni acabará en ello. No pasará de ser obra exclusiva de lo consciente. Lo inconsciente, unido a lo consciente, es lo que constituye al artista poeta¹⁰.

¹⁰ Citado por R. Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, vol. I: *La segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1959, p. 291.

Según puede apreciarse, en esta reflexión de Schiller está contenido, al menos en germen, el postulado de T. S. Eliot sobre el «correlato objetivo», pero sobre todo lo está la teoría literaria de Freud: el punto de partida en el poeta es el inconsciente y el punto de llegada en el receptor es igualmente el inconsciente.

De esta alianza o simbiosis entre obra y autor operada en el Romanticismo nace la peligrosa tendencia, que se ha perpetuado hasta nuestros días, de asignar al creador características o cualidades de sus personajes, de ver en éstos una proyección de aquél, aunque también es verdad que algunos novelistas han favorecido esta creencia al confesar que en la construcción del personaje intervienen, en gran medida, componentes subjetivos y autobiográficos, como ya reconocieran Chateaubriand («Sólo se pinta bien el propio corazón atribuyéndoselo a otro») o Unamuno («Todo poeta, todo novelador, al crear personajes, se está creando a sí mismo»), por citar dos ejemplos bien distintos.

Por otra parte, no es infrecuente encontrar escritores que admiten, como Ernesto Sábato, que la escritura actúa para ellos como una suerte de catarsis, como una purificación interior. De este mismo parecer es Saul Rosenzweig, quien, tras analizar la obra de Henry James, afirma que al narrador norteamericano «la creación literaria le servía tanto para escapar de las frustraciones por medio de la fantasía como para resolver en parte sus problemas, sublimándolos»¹¹. E. M. Forster en *Aspects of the novel* sostenía, para echar más leña al fuego y asentar aún más el infundio, que la afinidad existente entre el creador literario y sus personajes no se da en ninguna otra forma de arte: «El novelista, a diferencia de muchos de sus colegas, inventa una cantidad de palabras describiéndose someramente a sí mismo». Siguiendo esta línea, los personajes se convierten a menudo en un pretexto para vivir, según apunta André Gide, «las locuras o actos heroicos que el autor jamás realizará», opinión que viene a subrayar de nuevo la dependencia personaje-autor.

Cobijándose en éstas y parecidas declaraciones, el psicoanálisis —especialmente en su enfoque freudiano— ha prescindido de la nítida separación establecida entre persona y sujeto enunciador del texto,¹² y parece olvidar que ya a primeros de siglo la Crítica de creadores, cuyo máximo representante fue Paul Valéry, desentendió del acto creativo todos los elementos biográficos del hombre escritor. El libro emblemático de esta postura es *Contre Saint-Beuve*, de Proust, en el que su autor niega cualquier afinidad entre el sujeto existente y el yo creador. Según el novelista francés, y adelantándose en esto a W. K. Wimsatt y M. C. Beardsley,

¹¹ Saul Rosenzweig, «The Ghost of Henry James: A Study in Thematic Apperception», *Partisan Review*, 11, 1944, p. 454.

¹² F. Lázaro Carreter, «El poeta y el lector», en *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 34-51.

la biografía del autor no aporta nada para comprender mejor su obra o sus personajes, que es lo que en definitiva interesa.¹³ Análoga es la posición de Benedetto Croce, quien también separa la «persona empírica» de la «persona estética». Igualmente, T. S. Eliot bifurca de forma neta y firme ambas instancias. En las décadas siguientes, esta distinción se apoyará en razonamientos teóricos, y uno de los principios narratológicos indiscutiblemente acatado es la diferencia autor/narrador.

Pero el psicoanálisis freudiano nada contra corriente. Fundándose en la interdependencia autor-personaje expresada por muchos autores, y dado además que Freud tampoco distinguió entre la «persona» o sujeto biográfico y el «escritor» o sujeto enunciador del relato, las distintas ramas ortodoxas del psicoanálisis, para no ser menos que el padre de la escuela, tampoco los diferencian, olvidando de paso el riesgo que entraña reducir la obra de arte a impulsos inconscientes. Sobre este asunto escribe Adorno que «las obras de arte reflejan la interioridad del artista muchísimo menos de lo que se imagina el médico que le conoce en el sofá psicoanalítico. Tan sólo los diletantes retrotraen todo lo que es arte al inconsciente [...]. Las obras de arte no son un *thematic apperception test* del artista. Parcialmente culpable de esta broma es el culto que rinde el psicoanálisis al principio de realidad: cuanto no obedezca a este principio es sólo y siempre «maldición», mientras que la adaptación a la realidad es el *summum bonum*».¹⁴ El único psicoanalista que se opone a la identificación entre el autor y el personaje es C. G. Jung.¹⁵

Lo cierto es que el desplazamiento del centro de atención del objeto al sujeto y la preferencia por el mundo interior que se obró con el Romanticismo, originará poco después la *novela psicológica*.

¹³ Esta es la idea, sólo que aplicada al caso de Borges, que desarrollé en mi artículo «El hombre que no pudo ser nadie», *ABC*, 24 de agosto 1996, de donde reproduzco este fragmento: «Las funciones de un libro crítico descansan menos en analizar los motivos del autor que en enriquecer su obra. Jorge Manrique, por ejemplo, es mucho más complejo después de haber pasado por Pedro Salinas, y lo mismo le ocurre al *Lazarillo* en manos de Lázaro Carreter. «Qué importa, por tanto, si a Borges le gustaba el agua de Solares o prefería la del grifo para arrojar luz sobre *La lotería en Babilonia* o sobre *Los Conjurados*?».

¹⁴ T. W. Adorno, *Teoría estética*. Citado por Alfredo de Paz, *La revolución romántica*, Madrid, Tecnos, 1992, pp. 60-61.

¹⁵ El componente biográfico para Jung no cuenta en la creatividad. Además, el escritor, como ya había dicho Platón, no es más que un vehículo: a través de él se expresan los dioses y el inconsciente colectivo: «Todo hombre creador es una dualidad o síntesis de cualidades paradójicas. De una parte, es un proceso humano-personal; de otra, un proceso impersonal, creador. Como hombre, puede ser sano o enfermo, y su psicología personal puede y debe ser explicada a base de cualidades personales. En cambio, como artista sólo se le puede concebir partiendo de su hecho creador. [...] Pues el arte es algo congénito en el artista, como un impulso que se apodera de él y convierte al hombre en instrumento suyo», escribió en «Psicología y Poesía», *VV. AA. Filosofía de la ciencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 348-349.

En efecto, coincidiendo con el nacimiento de la psicología como ciencia, la novela psicológica crea un héroe idealista y «problemático» que entra en conflicto con una sociedad amordazada por los prejuicios, la cual terminará derrotándolo, y durante interminables páginas el narrador dará cuenta de ese fracaso buscando explicaciones tanto en un desajuste del personaje con el medio social como indagando en las a menudo enfermizas bases psicológicas de su personalidad, como sucede en *La Regenta* o en *Crimen y castigo*.

En nuestro siglo se atenuaría este husmeo en la conciencia del personaje, debido sobre todo al respeto que éste le inspira al novelista y, además, porque se reprueban los privilegios antinaturales de que gozaba el narrador omnisciente de la novela decimonónica. Pues si al hombre no le ha sido concedido el don de la ubicuidad, ni tampoco el de meter la nariz en la conciencia del prójimo, ¿por qué habría de tenerla el narrador?¹⁶ Esto no significa, desde luego, que la novela del siglo XX prescindiera de la interioridad del personaje. Lo único que queremos decir es que se aproxima a ella desde otros ángulos, discretamente, con ese sigilo con que entramos en la habitación de un niño recién dormido. Este cambio se refleja en la perspectiva del narrador. Si en la novela realista el peso del discurso recaía sobre las endiosadas espaldas de ese charlatán omnisapiente, en la novela contemporánea se pondrá en boca de un personaje, que puede hablar de sí mismo o desempeñar el papel de testigo de los acontecimientos narrados; pero también existe otro procedimiento consistente en que el narrador refiera los hechos tratando de asumir la conciencia, y aun en muchos casos, el lenguaje del personaje, acercándose a él lo máximo posible, como ocurre con el estilo indirecto libre. Por este camino, absolutamente ceñido a la conciencia del personaje, y suprimiendo cualquier referencia a la percepción o a la intelección, se desemboca en el monólogo interior, cuya perspectiva se ordena desde el punto de vista no ya del narrador, sino del personaje.

Frente al abuso del psicologismo de la novela realista y frente a las corrientes psicoanalíticas del personaje, ha surgido en la teoría literaria la reacción adversa, siguiendo el inevitable principio de *enantiodromía* formulado por Heráclito. T. Todorov arguye que lo psicológico no se encuentra en el personaje, sino que es el lector el que proyecta rasgos psicológicos en él para justificar, entender o interpretar su conducta.¹⁷ En el lado opuesto, sin embargo, se sitúa la crítica anglosajona, que propende a desmenuzar el comportamiento del personaje ayudándose de la psicología, ya que al fin y al cabo el personaje comparte con la persona unos atributos físicos y psíquicos idénticos: alto, bajo, moreno, extravertido, introverti-

¹⁶ Cfr. Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1989, p. 74.

¹⁷ O. Ducrot y T. Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p. 260.

do, normal, neurótico, agradable, arisco, inteligente, torpe, etc. Por eso Seymour Chatman sortea cualquier escrúpulo a la hora de acudir a diversas ciencias del saber para describir al personaje (religión, filosofía, psicología, antropología, lingüística, etc.), ya que el lenguaje común está teñido del espíritu de todas ellas.¹⁸

No podemos concluir este apartado sin mencionar otra corriente psicológica, en cuyos principios se inspira el pretendido objetivismo del *nouveau roman*.¹⁹ Nos referimos al conductismo, que estudia el comportamiento humano desdeñando los estados íntimos de conciencia. Según esta escuela, es imposible conocer de un sujeto más de lo que nos manifiestan sus palabras, revelan sus gestos y atestiguan sus actos. Inspirándose en estos presupuestos, el novelista confía el diseño del personaje a una finísima observación. Un ejemplo del conductismo aplicado a la novela y, por tanto, al personaje, lo hallamos en *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio.

4. El personaje y la sociedad

Quizá el que mayor hincapié ha hecho en la relación entre el personaje novelesco y la sociedad haya sido Bajtin. Para este autor lo fundamental del personaje es su forma de hablar, ya que emplea un sociolecto determinado, lo que a menudo hace que se convierta en portavoz de la comunidad a la que pertenece. No hay que insistir en que esta postura —al igual que la psicológica— se funda en la concepción mimética de la literatura, pues el que un personaje hable de tal o cual forma, aparte de declarar su postura ante la realidad, potencia la verosimilitud al relato. La novela, según Bajtin, se caracteriza por su dialogismo: en el interior del relato convive una pluralidad de voces, y el cometido del narrador, en última instancia, no es otro que el de orquestar ese microcosmos sin dar lugar a interferencias. El novelista, aun sin abandonar su propia voz, «admite en su obra el plurifonismo y plurilingüismo del lenguaje literario y extraliterario, no disminuyendo, de esa manera, las cualidades de la obra, sino, antes al contrario, contribuyendo a su profundización (...) En esto reside la característica específica del género novelesco».²⁰

¹⁸ S. Chatman, op. cit. pp. 126-141.

¹⁹ El *nouveau roman* pretende romper con los rígidos moldes de la novela tradicional, cuyo paradigma es encarnado por la novela realista y, más en concreto, por Balzac. En primer lugar el *nouveau roman* pretende abolir la primacía del personaje; intenta de este modo soslayar el acusado antropocentrismo en que se había fundado la novela durante tanto tiempo, y que había condicionado la percepción del mundo a través de una conciencia. Ahora el lector no puede acceder a la mente del personaje, ya que ésta no sólo se presenta muy borrosa y difuminada, sino porque el narrador omnisciente ha sido erradicado de la novela y ha sido sustituido por un narrador objetivo, que refiere los hechos sin alterar un músculo, sin comprometerse, impasible como una cámara cinematográfica.

²⁰ M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 115-117.

Quien también ha suscrito la opinión de que la novela es un reflejo de las diferentes estructuras sociales ha sido el filósofo marxista György Lukács. Para él, según expone en su *Teoría de la novela*,²¹ la novela debe centrarse en la vida de un individuo problemático en un mundo hostil y contradictorio. Así las cosas, lo específico de este género es perseguir la búsqueda de valores en una sociedad que los ha perdido, y tal cometido lo llevará a cabo lo que él denomina el «héroe problemático». Sin embargo, esta búsqueda es también impura, degradada.

Las relaciones que mantiene el héroe novelesco con el entorno determinan los diferentes géneros literarios. La tragedia y la poesía lírica se caracterizan por la ruptura total del yo y la sociedad (visión trágica); en la epopeya existe una armonía entre la sociedad y el héroe. La novela sería un cruce entre estos dos. Dentro de ésta, el teórico húngaro distinguió tres tipos:

a) la *novela del idealismo abstracto*: el héroe es activo; sin embargo, su visión del mundo es demasiado simplista, demasiado estrecha. Por ejemplo, Don Quijote.

b) la *novela psicológica* o *el romanticismo de la desilusión*: el héroe es pasivo; sus sueños, desmesurados, se dan de bruces contra la realidad. Esto es lo que le sucede a Madame Bovary o a Ana Ozores.

c) la *novela de aprendizaje*: el héroe consigue alcanzar un equilibrio entre el mundo social (exterior) y el mundo interior. Es el caso de *Wilhelm Meister*, de Goethe.

Afín a la teoría de G. Lukács es la que profesa L. Goldman, para quien el personaje literario también reproduce el enfrentamiento del individuo con la sociedad. Al igual que el crítico marxista, L. Goldman considera al héroe como un reflejo de las estructuras mentales de su época y de los diversos grupos sociales: «El carácter *social* de la obra reside, ante todo, en que un individuo sería capaz de establecer por sí mismo una estructura mental coherente que se correspondiese con lo que se denomina una “visión del mundo”. Tal estructura no puede ser elaborada más que por el grupo, siendo el individuo únicamente el elemento capaz de desarrollarla hasta un grado de coherencia muy elevado y trasponerla al plano de la creación imaginaria».²²

Como un satélite que gira en torno a estas ideas, debemos mencionar la *novela de tesis*, que tantos éxitos cosechara en nuestro romanticismo y tanta polvareda de ruido y furia levantara entre sus defensores y detractores. Este tipo de novela venía a construirse en torno a una idea, de modo que sus páginas no eran más que un campo de batalla donde luchaban no tanto los personajes como las respectivas posturas que éstos abanderaban. Si algunos pensadores aprobaban la novela de

²¹ G. Lukács, *Teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1979.

²² L. Goldman, *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva, p. 27.

tesis porque trasladaba al público los problemas de la época, otros la condenaron rotundamente. Entre sus partidarios sobresalían Ayguals de Izco y Martínez Villegas; en el bando opuesto, habría que alinear a Lista, a Nocedal y a ciertos periódicos clericales.²³

Tanto el estudio psicológico como sociológico del personaje privilegian menos a éste que al autor. Por eso no es infrecuente que se busque una explicación del comportamiento del personaje en la biografía del novelista, ni tampoco que se interprete la novela, y con ella el personaje, como una caja de resonancia de las inquietudes sociales.

5. El personaje desde Aristóteles al estructuralismo

La primera doctrina del personaje literario la ofreció Aristóteles en su *Poética*, y tan asentada quedó en la tradición retórica, que ha sobrevivido sin mengua ni menoscabo a las insidias y mudanzas del tiempo, hasta el punto de mantener intacta su frescura en nuestro siglo y llevar a los formalistas rusos (B. Tomachevski) y a los más destacados narratólogos franceses (T. Todorov, R. Barthes) a abrazarla con entusiasmo, aunque si bien es cierto que estos últimos corregirán más tarde su postura, debido sobre todo a la importancia que al personaje le concedieron la novela realista decimonónica y la novela intimista de nuestro siglo, una importancia que impedía seguir manteniendo la sumisión del personaje a la acción, como defendía Aristóteles. Se planteaba una duda: ¿qué hacer con el *Ulises* de Joyce o con *En busca del tiempo perdido* de Proust, obras en las que la acción se desenvuelve entre brumas a fin de empujar al personaje a un primer plano? En estas novelas el personaje parece haber alcanzado cierta autonomía respecto de la acción y del narrador, debido sobre todo al desdibujamiento de la figura del narrador y a la cesión al personaje de la facultad de narrar o, al menos, de expresarse directamente.

Sin embargo, en los comienzos de la teoría literaria el personaje no disfrutó de tanto protagonismo como en los relatos recién citados. El concepto aristotélico de personaje estaba ligado a la interpretación de la literatura como *mimesis*, que habría de presidir, desde la Antigüedad hasta el XIX fundamentalmente, todas las manifestaciones artísticas, no sólo ya en la literatura sino también en la pintura o escultura.²⁴ Como ha señalado Wladislaw Tatarkiewicz en «La creatividad: historia de un

²³ Cfr. Ricardo Navas Ruiz, *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 142-143.

²⁴ Escribe R. Wellek: «El realismo, tomado en el amplio sentido de la fidelidad a la naturaleza, es, sin duda, una corriente principal de la tradición crítica y creadora tanto de las artes plásticas como de la literatura. Sólo necesito aludir a lo que parece el fiel, casi literal realismo de gran parte de la

concepto», en la antigüedad griega el artista era considerado un simple «imitador» que copiaba la realidad externa, mientras que la introducción del concepto de «imaginación» como prerrogativa del artista se abre camino muy despacio: aparece tímidamente en la época latina y se consolida un tanto en el período cristiano, por analogía con la *creatio* divina. Desde el Renacimiento italiano, los teóricos de la Poética afianzan esta idea, de modo que en el siglo XVII Gracián ya habla del artista como un «segundo Creador» que embellece la realidad y a veces incluso la supera.

No obstante, habría que aguardar a las teorías del *New Criticism*, de raigambre idealista, para revocar definitivamente la concepción de la literatura como mimesis.²⁵ Los nuevos críticos aseguran que la misión del poeta en particular, y la del escritor en general, descansa menos en representar el mundo que en crear otros nuevos, opinión que entronca con la emitida por los románticos y que ya había sido pergeñada en las lejanías de Propertio. Doleñel y Martínez Bonati defienden también una literatura antimimética, vinculada a los mundos posibles y al poder de la imaginación del escritor para inventar personajes o mundos que no tienen su fundamento en el real.²⁶

Para Aristóteles, sin embargo, la *poiesis* (del verbo *poiein*, «hacer») tenía como meta reproducir lo más fielmente la realidad.²⁷ Dependiendo de la forma de retratarla, así estaríamos ante la tragedia, la epopeya o la comedia. Con todo, el concepto aristotélico de mimesis es equívoco. En algunos momentos parece que el filósofo opina que la literatura es una copia servil de la realidad, y en otros se diría que rectifica su criterio, al argumentar que el poeta (el escritor) reproduce el acontecer de la naturaleza, pero imprimiéndole un aliento personal a la materia representada. Por este camino llega a sugerir que la mimesis es una correspondencia entre las cosas y las obras artísticas, siendo aquéllas la causa y éstas el efecto (1460b).²⁸

escultura helenística o de la escultura romana posterior, o de gran parte de la pintura flamenca; o, en la literatura, a las escenas del *Satyricon* de Petronio, a las *fabliaux* medievales, al voluminoso cuerpo de novela picaresca, a la minuciosidad circunstancial de Daniel Defoe, o al drama burgués del siglo XVIII «para limitar mis ejemplos a los escritos anteriores al siglo XIX. [...] La fuerza de esta tradición no debe ser menospreciada. [...] El arte no puede dejar de relacionarse con la realidad, a pesar de lo mucho que reduzcamos su significado o hagamos énfasis en el poder transformador o creador del artista», en *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Llaia, 1983, pp. 196-197.

²⁵ Ya había escrito rotundamente B. Croce: «Verdaderamente no hay palabras suficientes para satirizar a aquellos pensadores que, ahora como antes, confunden la imagen con la percepción: el arte como copia, retrato e imitación de la naturaleza», *Breviario de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1985, p. 62.

²⁶ Cfr. Lubomir Doleñel, «Mimesis y mundos posibles», recogido por Antonio Garrido Domínguez en *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 69-94.

²⁷ Empleo la edición bilingüe de Aníbal González. *Aristóteles. Horacio. Artes poéticas*, Madrid, Taurus, 1992.

²⁸ Véase la lúcida interpretación que hace P. Ricoeur del término *mimesis* en J. M. Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 96-97.

Según lo expuesto, es fácil adivinar que el personaje, en la teoría aristotélica, esté supeditado a la acción: «La tragedia es mimesis no de hombres, sino de acciones y de vida. [...] Además, sin acción no sería posible la tragedia, pero sí lo sería sin caracteres» (1450a). En consecuencia, el *personaje* es un agente de la acción; cuando actúa, revela una línea de conducta que descubre su *carácter*, que será bueno o malo dependiendo de si sus acciones son virtuosas o deplorables. Así, pues, para Aristóteles el *carácter* es el «ingrediente ejemplar ético de la tragedia», mientras que reserva al *personaje* el papel de «actante o índice funcional de actividad en las acciones de la fábula».²⁹

La distinción entre personajes y caracteres tendría gran repercusión en las poéticas clásicas y clasicistas (Cascales habla de dos clases de fábula: «patética» y «morata», según privilegien la acción o los caracteres respectivamente), hasta el punto de que «los personajes habían de cumplir una serie de rasgos característicos a través de los que se les solía conocer. De tal modo que el nombre de la cualidad peculiar eran tan definidor para ellos como el suyo propio».³⁰ Es decir, los personajes se convierten en arquetipos.

Examinemos esto con un poco más de calma. Aristóteles predicaba la exigencia de cuatro cualidades que habían de reunir los caracteres: *bondad*, *conveniencia*, *semejanza* y *constancia* (1454a).

La *bondad* es un requisito ineludible para cualquier clase de personaje. No obstante, como apunta H. Lausberg, también pueden aparecer caracteres malos, pero estos deben: a) ser necesarios a la acción y verosímiles (1454a); y b) ser personalidades fuertes, sociológicamente destacadas, como, por ejemplo, Aquiles en Homero (1454b).³¹

Sin embargo, pronto habría de desaparecer este atributo del carácter del personaje: Horacio ya no lo recogía en su *Epístola a los Pisones*, y la poética renacentista, y aun antes la medieval, pronto comenzaría a interesarse por personajes decididamente malos.³²

El segundo rasgo (la *conveniencia*) alude a la correspondencia que debe existir entre la edad, sexo, nación y condición del individuo y su forma de conducirse, de comportarse. Este criterio de conveniencia o decoro, que impide renovar los rasgos típicos del personaje, va a subordinar las cualidades individuales a las

²⁹ A. García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista. (Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales)*, Madrid, Taurus, 1988, p. 184.

³⁰ A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. (La tónica horaciana en España)*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977, p. 155.

³¹ H. Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, 1991, vol. II, 1227, pp. 500-501.

³² A. García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista...*, ed. cit., p. 189.

genéricas, creándose así una galería de tipos cuyas fijas e inmóviles características no toleraban el alivio de una novedad. Perpetuándose esta costumbre a través de Horacio, Cicerón y demás tratadistas latinos, llegaría a las poéticas del Renacimiento, que no osaron innovar ni desobedecer los requisitos de esta servidumbre, sino que más bien la estimularon, como lo atestigua el hecho de que Matthieu de Vendôme propusiera el aprendizaje de memoria de los caracteres de los personajes.³³ Horacio amonestaba: «Tienes que darte cuenta de las costumbres de cada edad y dar lo que conviene a naturalezas y años cambiantes. [...] Que no se encargue a un joven del papel de un anciano, ni a un niño del de un hombre ya formado; que siempre se quede en los rasgos característicos de su edad y apropiados a ella».³⁴ Y Cascales apostilla en la Tabla Tercera: «... que los mancebos traten cosas juveniles; los viejos negocios graves; aquéllos cosas amorosas, como gente llevada de su apetito; y éstos, como sujetos a la razón, cosas guiadas por el consejo y prudencia».³⁵

Horacio, rellenando el hueco que Aristóteles dejara en la tercera nota de los caracteres, enunció la conveniencia de no modificar los rasgos arquetípicos de los personajes tradicionales. Correspondería a lo que el Estagirita denominó *semejanza*. De modo que Aquiles ha de ser siempre irascible; Orestes, apesadumbrado; Ixión, pérfido; Medea, feroz, etc.

Por último, la *constancia* (la cuarta cualidad que Aristóteles enunció para los caracteres) exige la congruencia del carácter a lo largo de toda la obra, sin incurrir en contradicciones. Si un personaje se nos presenta iracundo al principio, habrá de atravesar el relato sin perder esa cualidad, ya que de lo contrario el poeta atentaría contra los principios de coherencia y conveniencia. Cascales glosa este requisito diciendo que «como las costumbres y acciones provienen del hábito, y el hábito es constante, y siempre se sustenta de la misma manera: así las costumbres en cualquiera persona se deben pintar igualmente».³⁶

Sobrecogidos por las autoridades de Aristóteles, Horacio, Quintiliano y otros tratadistas, los escritores se atenderán a este principio hasta el advenimiento del realismo, que tímidamente propugnará cierta indeterminación en el personaje. No obstante, habría de ser en nuestro siglo cuando se oigan numerosas voces que denuncian la incongruencia de la constancia, precisamente porque discrepa del polimorfismo caracterológico de la persona. André Gide opina: «Inconsecuencia de los caracteres. Los personajes que, de una a otra punta de la novela o del drama, obran exactamente como hubiera podido preverse [...]. Se ofrece a nuestra

³³ A. García Berrio, *Formación de la teoría...*, ed. cit., p. 157.

³⁴ Horacio, *Épístola a los Pisones*, ed. cit., vv. 156-178, pp. 134-125 en español

³⁵ Citado por A. García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista...*, ed. cit. p. 191.

³⁶ Cascales, *Tabla Tercera*, 7, citado por A. García Berrio, *Ibid.*, p. 207.

admiración esta constancia, en lo que reconozco, por el contrario, que son artificiales y elaborados».³⁷ André Breton, por su parte, alegaba: «El autor coge un personaje y, tras haberlo descrito, hace peregrinar a su héroe a lo largo y ancho del mundo. Pase lo que pase, dicho héroe, cuyas acciones y reacciones han sido admirablemente previstas, no debe comportarse de un modo que disienta, pese a revestir apariencias de discrepancia, de los cálculos de los que ha sido objeto. Aunque el oleaje de la vida cause la impresión de elevar al personaje, de revolcarlo, de hundirlo, el personaje siempre será aquel tipo humano previamente *formado*».³⁸ Y Ernesto Sábato eleva la libertad del personaje hasta el extremo de que el creador no puede impedir sus actos, los ve o los prevé, pero no puede frenar su libertad de actuación: «Los seres reales son libres y si los personajes de una novela no son también libres, son falsos; y la novela se convierte en un simulacro sin valor».³⁹ Ya Galdós proclamaba que «todos los caracteres son complejos y polimorfos. Sólo en los idiotas se ve el monomorfismo, o sea, caracteres de una pieza».⁴⁰

Rebañando la teoría aristotélica sobre el personaje, hemos de señalar que éste ha de ser verosímil y sus acciones necesarias, es decir, tienen que obedecer al principio de causalidad (1454a), según exigía el filósofo a la fábula.

* * *

Como escribíamos unas páginas atrás, la importancia que el Estagirita concedía a la acción en detrimento del personaje se encuentra de nuevo en las teorías de los formalistas rusos. B. Tomachevski concibe al personaje como un conjunto de motivos cuyo fin es conectar los restantes motivos de la trama.⁴¹ Este sometimiento del personaje a la acción es apoyado también por V. Propp, quien, al estudiar la morfología de los cuentos fantásticos, observó que los personajes variaban en sus circunstancias, nombre, sexo, edad, cualidades, etc., pero sus acciones o funciones permanecían idénticas.⁴² Lo importante, pues, era saber qué hacen los personajes y no quiénes son ni cómo ni por qué lo hacen: éstos pueden ser innumerables; sus funciones, no. (La función es la acción del personaje).

³⁷ A. Gide, *Los monederos falsos*, Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 337.

³⁸ A. Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 23.

³⁹ E. Sábato, «La libertad de los personajes», en *Heterodoxia*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 190.

⁴⁰ B. Pérez Galdós, *Torquemada en el purgatorio*, en *Obras Completas*, vol. V, Madrid, Aguilar, 1965, p. 1054.

⁴¹ B. Tomachevski, *Teoría de la literatura*. Citado por A. Garrido Domínguez, *El texto literario*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 78 y 83.

⁴² Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1987.

De las treinta y una funciones que establece Propp, dos son esencialmente importantes, porque sirven como nudos de la intriga: la función del personaje que causa un daño y la función del personaje que desea poseer algo de que carece. Desde el punto de vista morfológico —concluye Propp— cuento es todo proceso que, partiendo de la función *daño* o *carencia* llega a través de otras funciones a un desenlace. Así que en último término las treinta y una funciones se encierran en dos: una voluntad que se opone a otra, una voluntad que desea algo.

Esta propuesta influyó en las consideraciones de los narratólogos franceses, como lo demuestran el patrón de A. J. Greimas (que aplicaremos en el próximo artículo a *El amor en los tiempos del cólera*)⁴³ y las teorías de R. Barthes, T. Todorov o Claude Bremond. Estos últimos, aunque en un principio compartieron las ideas aristotélicas, según se dijo, mudarían después de opinión por las razones aducidas al comienzo de este epígrafe, y no dudaron en enaltecer al personaje, que se liberó así de la tiranía de la acción.

Barthes entiende al personaje como un conglomerado de semas que se reúnen en torno a un nombre propio. Pues bien, a no ser que se trate de un personaje prototípico (*donjuán, celestina, quijote, etc.*), el personaje se presenta como un nombre vacío que recorre el relato y al que paulatinamente se le van atribuyendo *adjetivos narrativos* (S. Chatman) que permiten su caracterización. De modo que el nombre propio (a veces sólo una inicial, como en *El proceso* de Kafka, o un pronombre, como en el caso del narrador proustiano) funciona como factor de cohesión de los rasgos distintivos. Escribe R. Barthes:

Cuando semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo Nombre propio y parecen adherirse a él, nace el personaje [...]. El Nombre propio funciona como el campo de imantación de los semas; al remitir virtualmente a un cuerpo, arrastran la configuración sémica a un tiempo evolutivo (biográfico)⁴⁴.

El nombre, por tanto, garantiza la unidad de las referencias que durante el relato se hagan sobre el personaje y que lo sitúan como sujeto de acciones y atributos. El lector debe construir las diferentes unidades «personaje» por los signos de coherencia que el narrador va ofreciendo de forma aislada y discontinua. En esta línea se orientan, además de las de R. Barthes, las reflexiones de S. Chatman. Para este autor el personaje es un *signo complejo* que presenta, al igual que el signo lingüístico, dos facetas: paradigmática (atributos diferenciadores) y sintag-

⁴³ Greimas asignó al personaje, actor o actante (término acuñado por L. Tesnière) una serie de papeles: Sujeto, Objeto, Destinador, Destinatario, Ayudante y Oponente. A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 263-284 y 312-323.

⁴⁴ R. Barthes, *S/Z*. Citado por A. Garrido Domínguez, op. cit., p. 83.

mática (la cadena de acontecimientos); facetas que autorizan a establecer a su vez un doble tipo de relaciones: *horizontales* y *verticales*. Las primeras integran el aspecto físico y los rasgos psicológicos; las segundas nacen entre signos de diferente clase que coinciden en la definición de un personaje. Estos dos tipos de relaciones aluden tanto a su identidad y comportamiento como a los vínculos que establece con otros personajes.⁴⁵

Siguiendo a Ph. Hamon podemos decir que el nombre (o, en su defecto, déicticos personales) funciona como *significante* al que el adjetivo y el verbo le agregan un *significado*. Si al comienzo del relato el nombre se presenta como un «significante» vacío, a medida que progresa la acción y se establecen relaciones con otros personajes (signos del mismo sistema), se va cargando de significado.⁴⁶ Así, pues, los *adjetivos narrativos* se convierten en signos de identidad del personaje, permitiendo de este modo oponerlo a otros, y justifican asimismo el cometido que éste establece con los demás agentes del relato. Al respecto escribe M^a C. Bobes Naves: «Los signos de descripción caracterizan directamente a los personajes, les sitúan en oposiciones directas de aspecto y de carácter (los rasgos en sí mismos, en su valor fisonómico) y están en relación con la función que desempeñan en el relato: Ana, dulce, ingenua, apasionada, es la figura adecuada para el papel de seducida; de Fermín, pinchante, malvado y viscoso, es el tipo de personaje con máscara que se presenta suavemente [...], y se venga de forma inexorable y cruel; el Seductor es frío, irresponsable, tópico, sin color, el personaje plano y sin matices que cumple su función y desaparece».⁴⁷

Resumiendo: el personaje se presenta como una suma de rasgos: a) los que integran su apariencia; b) los que expresan su comportamiento; c) los que definen su relación/oposición con los otros agentes de la trama. Exceptuando el primero, los otros se van anunciando, y a veces modificando, a medida que progresa el relato. De ahí que sólo podamos describir al personaje al terminar el proceso de lectura. Veamos ahora cómo se construye un personaje.

6. Construcción del personaje: la caracterización

En la introducción a estos papeles decíamos que la novela se define por la presencia de un narrador que cuenta algo a propósito de alguien, de donde se

⁴⁵ S. Chatman, op. cit., pp. 126-141.

⁴⁶ Ph. Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», en *Littérature*, 6, pp. 96-99. Cita-do por A. Garrido Domínguez, op. cit., p. 86.

⁴⁷ M^a C. Bobes Naves, op. cit., p. 508.

infiere que la novela es, ante todo, narración de sucesos y creación de personajes. En esto se diferencia de la autobiografía o del diario íntimo, ya que en dichos subgéneros, si bien se nos narra algo, los personajes están creados de antemano, es decir, existen antes del acto literario.

La caracterización consiste en hacernos creer que ese personaje ficticio recibe, como la persona real, estímulos de su medio, a los cuales responde de una u otra manera. El personaje es un ente formado con palabras que, del mismo modo que el ser vivo, tropieza en su camino con obstáculos, quiere esto y desprecia aquello, vive y respira, si no oxígeno, sí el aliento silencioso que despide la tinta impresa. Con procedimientos verbales el novelista se empeña en crearnos la ilusión de una realidad no verbal. Esto es posible en parte porque entre el autor y lector hay un pacto, unos sobreentendidos: por ejemplo, si se describen solamente unos ojos, el lector sabe que esos ojos no se mueven sueltos por el aire, sino que reclaman la existencia de un rostro y de un cuerpo. La caracterización de un personaje supone un proceso de selección que empieza con la elección de un nombre propio, el cual, a medida que se desarrolle la trama, irá atrayendo hacia sí notas individualizadoras, como se dijo.

¿Qué procedimientos existen para caracterizar un personaje?

El más simple es la descripción. Ya la retórica antigua le concedió numerosas páginas y disertaciones, puesto que los tratadistas sabían que era el mejor método para crear personajes y otorgarles verosimilitud dentro del relato. Que esta figura tuvo una enorme trascendencia lo atestigua el amplio repertorio de denominaciones con que se aludía a las diferentes realidades que pueden ser descritas: *evidentia*, *sermocinatio*, *demonstratio*, *ethopoeia*, etc. La *descriptio*, según recoge Lausberg, «es la descripción detallada de una persona o de un objeto» (§1133).⁴⁸ Según ha estudiado J. A. Mayoral, esta forma de caracterización se encuentra, más o menos desarrollada, en los tratadistas españoles. Correas define la *descriptio* como «oración que al vivo pone las cosas delante de los ojos, y de tal manera que expresa alguna cosa, persona, lugar y tiempo, que más parece que se está viendo que oyendo o leyendo», y seguidamente enumera las siguientes modalidades: *prosopografía* (descripción de los rasgos físicos); *caracterismo* (descripción del modo de hablar); *patopeya* (descripción de los afectos y pasiones); *etopeya* (descripción de las costumbres) y *genealogía* (descripción del linaje).⁴⁹

Ahora bien, los rasgos que incluyen la caracterización se refieren a tres aspectos del personaje y suelen darse conjuntamente. El primero alude a su identidad física (prosopografía): alto, bajo, gordo, enclenque, rubio, feo, etc.; el segundo

⁴⁸ H. Lausberg, op. cit., vol. II, p. 427. Véanse también los §§ 810-819, pp. 224-235.

⁴⁹ Cfr. J. A. Mayoral, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994, p. 187.

apunta a sus hábitos y a su conducta; el tercero derivaría de los vínculos que establece con los demás personajes. Esta es, básicamente, la forma de caracterizar. No obstante, partiendo de la oposición establecida por la crítica anglosajona entre resumen (*telling*) y escena (*showing*), que ya estaba implícita en Henry James, podemos hablar de otras dos modalidades complementarias: una caracterización «resumida» y otra «escenificada».

La primera consiste en que el narrador nos muestre desde el principio qué clase de persona, por decirlo coloquialmente, es el personaje. Este procedimiento es el ejercido por la novela realista, que reservaba un lugar, generalmente al comienzo del relato, donde el narrador acumulaba exhaustivos pormenores tanto físicos como psicológicos que permitieran rápidamente su identificación y justificaran no sólo su conducta, sino también las relaciones con los demás personajes. Ortega y Gasset protestaba contra esta forma de caracterización en el indignado artículo «No definir» de sus *Ideas sobre la novela*, y algo de razón sí llevaba don José cuando escribía: «Si en una novela leo: ¿Pedro es atrabiliario?, es como si el autor me incitase a que yo realice en mi fantasía la atrabilis de Pedro, partiendo de su definición. Es decir, que me obliga a ser yo el novelista. Pienso que lo eficaz es, precisamente, lo contrario: que él me dé los hechos visibles para que yo me esfuerce, complacido, en descubrir y definir a Pedro como un ser atrabiliario».⁵⁰

Y en esto se cifra precisamente la caracterización «escenificada»: el narrador deja actuar al personaje y el lector extrae sus rasgos según progresa el discurso narrativo. No obstante, si esta forma de caracterización coadyuva a crear una fuerte impresión de realidad, también es cierto que comporta ciertos peligros para el novelista, como bien ha advertido Azuar Carmen: «La ventaja consiste en que su obra será inevitablemente larga, porque sustituye la definición por el aporte o sugerencia de los datos, con lo que todo lo que tiene el arte de síntesis se resuelve en una continua presentación de notas que alargan el plano expositivo; y el peligro reside, precisamente, en la falta de medida y ponderación, que puede derivar hacia una terrible y nociva retórica del dato».⁵¹

Estos dos modos de caracterización están vinculados a las fuentes de información sobre el personaje. En el caso de la caracterización «resumida» el que aporta la mayor cantidad de datos sobre el personaje es el narrador; por el contrario, en la caracterización «escenificada» es el personaje el que, al actuar y dialogar con otros agentes, procura al lector la mayor parte de noticias. Finalmente, existe una tercera manera de caracterización, que es el resultado de combinar las anteriores.

⁵⁰ J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1985, p. 168.

⁵¹ R. Azuar Carmen, *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Instituto de Estudios «Juan Gil-Albert», Diputación Provincial de Alicante, 1987, p. 36.

Recapitulando: las fuentes informativas sobre el personaje vienen dadas: a) por el narrador; b) por el propio personaje (monólogo interior, estilo directo y, en general, a través de la forma autobiográfica; c) por otros personajes que hablan de él; d) mezcla de estas tres formas.

7. Tipos de personajes

Los manuales de teoría literaria, repitiendo un hábito que ha presidido las producciones artísticas en la historia de Occidente, se atienen a la clasificación de los personajes en grupos bimembres: personajes simples y complejos, planos y redondos, estáticos y dinámicos, principales y secundarios, etc. Como se ve, estas parejas de términos recalcan y superponen sus significaciones o, en el mejor de los casos, agregan una leve diferencia de matiz.

Y es que no es fácil ensayar una tipología del personaje, ya que si convenimos que éste es emulación de personas y desempeña por tanto idénticos cometidos, entonces no queda sino concluir que habrá tantos personajes como personas. No obstante, los psicólogos y los teóricos de la literatura han tratado de acotar este vastísimo terreno deduciendo una serie de elementos comunes que permitan incluir a una persona dentro de cierto esquema caracterológico (en el caso de la psicología) o a un personaje en cierto grupo literario (en el caso de la crítica literaria). Si Hipócrates, Sheldon, Jung o Kretschmer afrontaron la tarea de establecer una morfología del carácter humano, T. Todorov hizo lo mismo en la literatura y trazó una frontera mediante la cual dividió formal y sustancialmente al personaje, dependiendo de la complejidad o constancia de sus rasgos distintivos y de su jerarquía en la intriga respectivamente.⁵²

En estas páginas nos ocuparemos de examinar las primeras; las segundas tendremos ocasión de verlas en la parte práctica de este trabajo.

En la tipología formal podemos hablar de:

a) *Personajes principales y secundarios*. En relación con la intriga, los personajes pueden ser principales y secundarios. Principales son aquéllos que cumplen funciones decisivas en el desenvolvimiento de la acción y, por tanto, cambian en sus estados de ánimo y aun en su personalidad. Secundarios son los que no cambian fundamentalmente o cambian movidos por las circunstancias. Los principales se yerguen como individuos interesantes, aunque su conducta no sea ejemplar (Ej. Fermín de Pas); ocupan gran parte de la novela. Los secundarios, en cambio, son subordinados que contribuyen a dar color al relato, y por su carácter se prestan a servir como tipos, caricaturas y, en ocasiones, como originadores de un epi-

⁵² Citado por A. Garrido Domínguez, op. cit., p. 92.

sodio suelto. Su función es facilitar el desarrollo de la trama: desempeñan la función de ayudantes o de oponentes respecto a los personajes principales.

Estas son, en líneas generales, las diferencias entre personajes principales y secundarios. Con todo, las disimilitudes dependen en último término de la naturaleza del relato. Por ejemplo, en una novela de aventuras sobresale un personaje que toma la iniciativa e impone su voluntad a prójimos menos fuertes, pero en una narración psicológica el personaje abúlico, débil, vencido, pusilánime, puede constituirse en el principal si lo que interesa son sus íntimas reacciones. También el punto de vista o focalización trastorna esta distinción, pues un personaje secundario en la acción, que como testigo interpreta las hazañas del héroe, puede ser principal si su propia visión de los hechos, y no las hazañas, es lo que da sentido a la novela.

De manera que si los personajes principales revelan cambios mientras actúan, no sucede así con los secundarios, que se muestran de una pieza, sin ambigüedades, cara o cruz, según la conveniencia de la trama. Pero quizá convendría precisar el significado del término «cambio», pues una cosa es el cambio psicológico de un personaje a lo largo del relato y otra la alteración de su conducta con el efecto de servir a una necesidad de la trama. El cambio se produce después de ciertos hechos y como consecuencia de ellos; la alteración precede a los hechos sin ser la causa de los mismos. Por ejemplo, un asesino puede cambiar de carácter, nadie lo niega, y hay novelas que analizan convincentemente ese cambio; sin embargo, se trataría no de un cambio psicológico sino de una mera alteración de la trama si el narrador, sólo para terminar la novela con un final feliz, hiciera que un psicópata asesino a quien ha descrito con las tintas más negras del diccionario, de buenas a primeras, enternecido por los amores entre el hijo decente de un compinche y la inocente hija de su odiado enemigo, resolviera sacrificarse por los enamorados y muriese con el cuerpo agujereado a balazos y con una noble y triunfal sonrisa perfilada en un rincón de la boca. Inverosímil, ¿no?

b) *Personajes estáticos y dinámicos*. En el primer caso, el narrador nos informa desde fuera sobre el personaje. Esta categoría englobaría a modelos sociales (el jefe despótico, el ricacho), religiosos (la beata), psicológicos (el sentimental, el soñador), intelectuales (el pedante), etc. Los personajes dinámicos, por el contrario, son aquellos cuyo carácter aparece de manifiesto en sus acciones. Vemos cómo actúa y cómo se desenvuelve; a veces el narrador nos suministra datos o indicios de su vida interior. El personaje estático atraviesa experiencias, pero sus cambios no borran o corrigen la decisión con que han sido trazados; el carácter del personaje dinámico, sin embargo, va moldeándose y madurando con el tiempo.

c) *Personajes planos y redondos*. E. M. Forster estableció esta tipología hacia 1927. Tenemos, pues, *flat characters* y *round characters*. El personaje plano (*flat*)

se diferencia del estático en que su carácter no ostenta una faceta dominante, o en que, si la presenta, ésta no está en conflicto con otros aspectos psicológicos de su personalidad. No cambia a lo largo de la acción: siempre es bueno o malo. Es fácilmente reconocible por el lector, ya que repite gestos, palabras, muletillas idiomáticas, etc. También se le recuerda porque las condiciones sociales no le alteran ni mucho ni poco. Sin embargo, no por eso hay que despreciarlo. En manos de un buen novelista, un personaje plano nos transmite sensación de vida. Natalia Ginzburg ofrece en *Mi oficio*⁵³ una buena lección de cómo caracteriza a este tipo de personaje:

«Aquellos personajes míos tenían siempre tics o manías o una deformidad física o un vicio grotesco, tenían un brazo roto y colgado del cuello con un vendaje negro, o tenían orzuelos, o eran balbucientes, o se rascaban el culo al hablar, o cojeaban un poco. Siempre necesitaba caracterizarlos de alguna forma».

El personaje redondo (*round*) se caracteriza por las notas que quedaron excluidas de la definición anterior. Cuando termina la novela ya no igual que cuando empezó: ha cambiado. Es capaz, pues, de sorprendernos y, a la vez, de convencernos de que esa sorpresa era inevitable. Se presta, por tanto, a desempeñar la función de personaje principal o protagonista, pues es mucho más rico y complejo, está mucho más elaborado, tanto externa como internamente, que los personajes planos.

8. Conclusiones

Quizá dejándose seducir por las teorías aristotélicas sobre el personaje, que desde luego no fueron formuladas para dar cuenta sobre los elementos constitutivos de un género tan complejo como la novela, muchos autores han relegado al personaje a un plano secundario en los modernos estudios narratológicos o han tratado de explicarlo desde supuestos psicológicos o sociológicos, olvidando que carece de sentido buscar las claves de su comportamiento en la realidad. De hecho todavía no se ha abordado el estudio del personaje examinándolo a partir de los diferentes periodos artísticos que jalonan la historia de la literatura, sino que se ha tratado de imponer al personaje la camisa de fuerza de viejas definiciones, en lugar de extraerlas tras un estudio comparativo de los diversos modos en que el personaje se ha manifestado, y se manifiesta, en los textos literarios.

⁵³ Citado por R. Azuar Carmen, op. cit., p. 35.

Bibliografía

- ARISTÓTELES. Horacio (1992): *Artes poéticas*, Madrid, Taurus.
- AZUAR CARMEN, R. (1987): *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Instituto de Estudios «Juan Gil-Albert», Diputación Provincial de Alicante.
- BACHELARD, G. (1994): *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN, M. (1991): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BARTHES, R. (ed) (1974): *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, Col. Comunicaciones.
- BOBES NAVES, M.^a C. (1985): *Teoría de la novela. (Semiología de «La Regenta»)*, Madrid, Gredos.
- BORGES, J. L. (1991): «Nota sobre el Quijote», en *Borges A/Z*, Madrid, Siruela.
- (1989): *Otras inquisiciones*, en *Obras Completas*, vol. II, Barcelona, Emecé Editores.
- BRETÓN, A. (1969): *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama.
- CASTAGNINO, R. H. (1974): *El análisis literario*, Buenos Aires, Nova.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1984): *Estudios de psico(pato)logía sexual*, Madrid, Alianza Editorial.
- CROCE, B. (1985): *Breviario de estética*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CHATMAN, S. (1990): *Historia y discurso. (La estructura narrativa en la novela y en el cine)*, Madrid, Taurus.
- DI BENEDETTO, A. (1981): *Caballo en el salitral*, Barcelona, Brujuela.
- DUCROT, O. y TODOROV, T. (1974): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- DURAND, G. (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- FREUD, A. (1985): *El psicoanálisis y la crianza del niño*, Barcelona, Paidós.
- FROMM, E. (1988): *El arte de amar*, Barcelona, Paidós.
- GARCÍA BERRIO, A. (1997): *Formación de la teoría literaria moderna. (La tópica horaciana en España)*; Madrid, Cupsa Editorial.
- (1988): *Introducción a la Poética clasicista. (Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales)*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1989): *El amor en los tiempos del cólera*, Madrid, Mondadori.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993): *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- GIDE, A. (1985): *Los monederos falsos*, Barcelona, Seix Barral.
- GOLDMAN, L. (1972): *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva.
- GOODMAN, P. (1971): *La estructura narrativa*, Madrid, Siglo XXI.
- GREIMAS, A. J. (1969): *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.
- HESSE, H. (1987): *Obstinación*, Madrid, Alianza Editorial.

- LAUSBERG, H. (1991): *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, vol. II, Madrid, Gredos.
- LUKÁCS, G. (1979): *Teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo.
- JUNG, C. G. (1984): «Psicología y poesía», en VV. AA. *Filosofía de la ciencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LÁZARO CARRETER, F. (1990): *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.
- MAYORAL, J. A. (1994): *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis.
- MUECKE, D. (1969): *The Compass of Irony*, London, Methuen.
- NAVAS RUIZ, R. (1990): *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra.
- ORTEGA Y GASSET, O. (1985): *Meditaciones sobre el Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe.
- OVEDO, J. M. (1986): «El amor en los tiempos del cólera de G. García Márquez», *Vuelta*, 114, México, mayo.
- PAPINI, G. (1984): *Retratos*, Barcelona, Carlat.
- PARAÍSO, I. (1994): *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1965): *Torquemada en el purgatorio*, en *Obras Completas*, vol. IV, Madrid, Aguilar.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1988): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- PROPP, V. (1987): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamente.
- PUPO WALKER, E. (1973): *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia.
- ROF CARBALLO, J. (1990): *Entre el silencio y la palabra*, Madrid, Espasa-Calpe.
- SÁBATO, E. (1988): *Heterodoxia*, Madrid, Alianza Editorial.
- SÁNCHEZ ALONSO, F. (1996): «El hombre que no pudo ser nadie», *ABC*, 24 agosto 1996.
- SUFFLE, J. (1872): *Gustave Flaubert*, México, Fondo de Cultura Económica.
- TACCA, O. (1989): *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos.
- VARGAS LLOSA, M. (1971): *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores.
- VV. AA. (1970): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos.
- WELLEK, R. (1983): *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia.
- WELLEK, R. y WARREN, A. (1966): *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos.
- WILDE, O. (1994): *La decadencia de la mentira*, en *Obras Completas*, México, Aguilar.