

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

El personaje novelesco: perspectivas contemporáneas

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Jorge Traver Martín

Director

Antonio Garrido Domínguez

Madrid

© Jorge Traver Martín, 2018

**EL PERSONAJE NOVELESCO: PERSPECTIVAS
CONTEMPORÁNEAS**

Jorge Traver Martín

Tesis dirigida por:
Antonio Garrido Domínguez



DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS
FACULTAD DE FILOLOGÍA (UCM)

Madrid, 2018



T41251

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



**EL PERSONAJE NOVELESCO: PERSPECTIVAS
CONTEMPORÁNEAS**

MEMORIA PRESENTADA PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE DOCTOR POR
JORGE TRAVER MARTÍN

BAJO LA DIRECCIÓN DEL DOCTOR
D. ANTONIO GARRIDO DOMÍNGUEZ

T 41251



**EL PERSONAJE NOVELESCO: PERSPECTIVAS
CONTEMPORÁNEAS**

Jorge Traver Martín

Tesis dirigida por:
Antonio Garrido Domínguez



DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS
FACULTAD DE FILOLOGÍA (UCM)

Madrid, 2018



ÍNDICE DE CONTENIDOS

RESUMEN / ABSTRACT

1. EXORDIO Y AGRADECIMIENTOS

2. PRIMERA PARTE

2.1. INTRODUCCIÓN

2.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: BASES TEÓRICAS

2.2.1. ACERCAMIENTO AL PERSONAJE

2.2.2. ARISTÓTELES Y SU VISIÓN DEL PERSONAJE

2.2.3. NATURALEZA Y ORÍGENES DEL PERSONAJE

2.2.4. LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

2.2.4.1. IDENTIDAD

2.2.4.2. RASGOS PRINCIPALES

2.2.4.3. MODOS DE PRESENTACIÓN DE UN PERSONAJE

2.2.5. TIPOS DE PERSONAJE

2.2.5.1. DIFICULTADES QUE PLANTEA UNA TIPOLOGÍA DEL PERSONAJE

2.2.5.2. TIPOLOGÍAS FORMALES

2.2.5.3. TIPOLOGÍAS SUSTANCIALES

2.2.5.4. LA PROPUESTA DE NORTHON FRYE

**2.2.5.5. LOS MUNDOS POSIBLES DE L. DOLEZEL Y EL
PERSONAJE**

2.1.5.6. EL PERSONAJE COMO NARRADOR

3. SEGUNDA PARTE

3.1. ANÁLISIS COMPARATIVO DEL PERSONAJE

3.2. LOS AUTORES Y EL PERSONAJE

**3.2.1. AUTORES Y PERSONAJES SELECCIONADOS: EL
PORQUÉ DE SU ELECCIÓN**

3.2.2. MUÑOZ MOLINA Y EL PERSONAJE

3.2.3. TABUCCHI Y EL PERSONAJE

3.2.4. COETZEE Y EL PERSONAJE

3.2.5. ROTH Y EL PERSONAJE

**3.3. *EL JINETE POLACO*, DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA: EL
PERSONAJE Y LA MEMORIA**

3.3.1. LA TRAMA Y LOS PERSONAJES

3.3.2. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

**3.4. *SOSTIENE PEREIRA*, DE ANTONIO TABUCCHI: EL PERSONAJE
O "PREFERIRÍA NO HACERLO"**

3.4.1. LA TRAMA Y LOS PERSONAJES

3.4.2. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

**3.5. *DESGRACIA*, DE JOHN MICHAEL COETZEE: EL PERSONAJE
MARCADO POR SUS DECISIONES**

3.5.1. LA TRAMA Y LOS PERSONAJES

3.5.2. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

**3.6. *NÉMESIS*, DE PHILIP ROTH: EL PERSONAJE Y EL PESO DE LA
CULPA**

3.6.1. LA TRAMA Y LOS PERSONAJES

3.6.2. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

4. CONCLUSIONES

5. BIBLIOGRAFÍA

5.1. FUENTES PRIMARIAS

5.2. FUENTES SECUNDARIAS

RESUMEN / ABSTRACT

OBJETIVOS

Los objetivos que se pretenden alcanzar a través del presente trabajo de investigación son de dos tipos: unos generales, que pueden sintetizarse en analizar el estado en el que se encuentra el estudio del personaje novelesco en la actualidad, reseñando los nuevos cauces por los que se desarrollan los planteamientos teóricos, y otros específicos que pueden igualmente resumirse en tratar de determinar, mediante el análisis comparativo del corpus de ficción propuesto y formado por obras de autores contemporáneos, los elementos comunes y las diferencias conceptuales y de planteamiento presentes en el desarrollo de los personajes (influencias, imaginarios, estilos...).

OBJECTIVES

The objectives that are intended to achieve through this research works are of two types: a few generals, which can be synthesized in analyzing the state in which the fictional character study is nowadays, reviewing the new channels for those who develop the theoretical approaches; and other specific ones which can also be summarized in attempt to determine, through a comparative analysis of the corpus of fiction proposed and works by contemporary authors, common elements and the approach and conceptual differences present in the development of the characters (influences, imaginary, styles ...).

METODOLOGÍA

Partiremos del estado de la cuestión desde el punto de vista teórico, para lo cual nos apoyaremos en los estudios de los autores más importantes, como Dolezel, Greimas, Bajtin, Barthes o Genette, más las enriquecedoras aportaciones de otros estudiosos del tema. Trataremos de situar al personaje novelesco y su análisis en el momento presente. Resulta imprescindible llevar dicha tarea a cabo partiendo de un acercamiento teórico y doctrinal que nos permita analizar las propuestas más relevantes que se han planteado, desde las psicologistas que no distinguen entre persona y personaje, hasta la teoría estructural-actancial, que considera al personaje un agente subordinado de la acción.

No obviaremos, claro está, las posturas más tradicionales, como aquellas que juzgan fundamental la noción de verosimilitud, o las de aquellos otros autores que sostienen que el personaje se presenta con los atributos propios de un arquetipo ideológico. Lukács y Bajtín son ejemplos de este último planteamiento. El segundo defiende, además, que es el autor el que se expresa a través de sus personajes, aunque sin confundirse con ninguno de ellos.

Posteriormente, realizaremos un análisis comparativo de las tendencias de creación y desarrollo de personajes actuales a través del estudio de un corpus compuesto por cuatro novelas de autores contemporáneos, tras analizar brevemente la situación en la que se halla el personaje en las narrativas respectivas. Hemos elegido un autor estadounidense, un sudafricano, un italiano y un español con el fin de enriquecer el estudio mediante el análisis de las diferentes influencias tanto culturales como políticas o de otro orden que puede llevar a cada uno de ellos a perfilar sus personajes.

METHODOLOGY

We will start from the state of the question, from the theoretical point of view. And to do that, we will rely on the studies of the most important authors, such as Dolezel, Greimas, Bajtin, Barthes or Genette; plus, the enriching contributions of other scholars of the subject. We will try to locate the fictional character and its analysis in the present moment. It is essential to carry this task out on the basis of a theoretical and doctrinal approach that will allow us to analyze the most relevant proposals that have been raised. From psychologists who do not distinguish between person and character, to the structural-actantial theory, which considered the character a subordinate agent of action.

Obviously, we will not ignore more traditional positions, such as those who judge the notion of verisimilitude as fundamental; or those of other authors who argue that the character is presented with the attributes of an ideological archetype. Lukács and Bakhtín are examples of this latter approach. The second defends, in addition, that it is the author who expresses himself through his characters, but not to be confused with any of them.

Afterwards, will carry out a comparative analysis of trends in creation and development of current characters, through the study of a corpus made up of four novels by contemporary authors, after analyzing briefly the situation in which is the character in the respective narratives. We have chosen an American author, a South African, an Italian and a Spanish, in order to enrich the study through the analysis of different cultural and political influences, or other that can lead each of them to sharpen their characters.

1. EXORDIO Y AGRADECIMIENTOS

¿Cómo se crea un personaje de novela? ¿Cuáles son los atributos que lo convierten en parte fundamental de la estructura narrativa? ¿Y a qué influencias sucumben los autores a la hora de crearlos?

Estas son las primeras reflexiones que me hice, tras aceptar la sugerencia acerca de hacia dónde enfocar la investigación, que me hizo quien dirige esta tesis, el profesor Don Antonio Garrido. Continué dándole vueltas durante algunos días: mi fascinación por el género narrativo era y es tan grande que meterme entre bastidores para tratar de alcanzar el objetivo propuesto, que no era y es otro que analizar desde una perspectiva contemporánea la propia naturaleza del personaje novelesco, resultó un reto al que no podía negarme. Me apasionan los retos, y este se presentaba mayúsculo ante mí.

Sin embargo, pronto me surgió una duda.

He dedicado la mayor parte de mi vida a recorrer el mundo, a viajar por rincones remotos abriendo rutas y llegando, por lo tanto, a gentes y culturas muy diversas y, en algunos casos, tan alejadas de nosotros desde todos los puntos de vista que su desconocimiento de los personajes novelescos creados en lo que insistimos en llamar el mundo civilizado (qué ironía), es total. Y eso me resulta fascinante. ¡Hay gente en el planeta que no conoce a don Quijote! Y, sin embargo, las historias que han escrito, escriben o escribirán, las que transmiten de abuelos a nietos siguiendo una maravillosa y ancestral tradición oral, perdida ya irremediablemente en nuestro lado del mundo, están repletas de personajes;

rezuman personajes de todo tipo y, como en cualquier otro lugar, se podría llevar a cabo, por ejemplo, una tipología del personaje.

¿Cómo abarcar tanto personaje? Esa era mi duda. ¿Dónde establecer los límites de mi estudio? ¿Debería tratar de acercarme a las literaturas más lejanas? ¿Estudiar, quizá, el origen de los personajes presentes en las historias narradas por los tuaregs al calor de un fuego de campamento? ¿O analizar los personajes presentes en la crónica de la dramática huida al lago Titicaca de los uros por culpa del Inca Pachacútec, transmitida por tradición oral de generación en generación?

Afortunadamente, mi falta de cordura o exceso de ambición fue convenientemente frenada y reconducida, quedando la cuestión ceñida, pues, al ámbito que iniciara Aristóteles en esa Grecia en la que, literariamente hablando, comenzó casi todo; resulta necesario, como veremos un poco más adelante, remontarse hasta Aristóteles para poder analizar el estado de la cuestión. Una vez que el punto de partida quedó claro, decidimos concentrar nuestro análisis en cuatro de las literaturas contemporáneas más representativas desde el punto de vista de la novela: la estadounidense, la sudafricana, la italiana y la española. Naturalmente, existen otras acerca de las cuales, y de su representatividad, podría argumentarse casi indefinidamente, pero teníamos que elegir.

Pero no adelantemos acontecimientos; una vez que el tema quedó centrado en cuanto a sus límites, hubo que decidir cuál sería la metodología a emplear durante la investigación, y ahí es cuando llegaron realmente las dudas, que me

han acompañado durante gran parte de esta larga y extraordinaria travesía. Dudas que, en puridad, no son tales, sino más bien escollos propios de los caminos que tratan de recorrerse. Así, desde el punto de partida lógico y acertado del análisis comparativo de un corpus, formado por obras de tres o cuatro autores contemporáneos, que debería constituir la segunda parte de este trabajo, tras una primera más centrada en la teoría propiamente dicha, llegamos sin saber muy bien cómo ni por qué a una encrucijada ante la que estuve detenido bastante tiempo, aunque tiene una explicación: leer es una de mis pasiones y, junto al viajar, lo que más me ha enriquecido como persona. Y leer es lo que hice durante el primer año y medio (largo) de esta andadura. Durante los meses que dediqué a la lectura de lo que conforma la parte teórica todo fue bien, quizá porque uno puede aplicar un método lógico y cronológico a dicha labor y, dentro de lo que cabe, pues siempre surgen caminos secundarios que uno toma y que decide explorar, mantiene el norte fijado. Los problemas surgieron al adentrarme en esos mundos de ficción creados por tantos y tantos autores que leí. ¿Cómo elegir? ¿qué parámetros deberían servirme para seleccionar obras y autores? ¿y quién soy yo para determinar si unos u otros representan mejor o peor aquello que andamos buscando? ¿son los personajes de Tabucchi mejores o más adecuados que los de Marías? ¿o los de Muñoz Molina que los de Bellow? ¿acaso Chirbes no te arranca tiras del alma o lo hacen, más bien, sus personajes? ¿hay alguien a quien no le fascine la narrativa de Murakami?

Confío en que quienes se acerquen a estas líneas comprendan mi congoja, que además solo supe afrontar leyendo más y mejores novelas, con lo que el

problema no hacía sino aumentar exponencialmente porque, ¿dónde parar? ¿qué obras elegir, de un mismo autor? ¿de verdad el corpus resultaría suficiente con cuatro obras? El paso del tiempo me demostró que un corpus, cualquier corpus, iba a resultar insuficiente, pero también me ayudó a comprender que todo trabajo de campo ha de poder sostenerse sobre la parte, que debe además poder ser representativa del todo al que corresponda.

Por otro lado, y siguiendo con los escollos salvados, me surgían al adentrarme en cada autor y sus personajes muchas preguntas aparentemente sin respuesta, al menos desde la perspectiva de las teorías literarias que en torno al personaje novelesco fueron surgiendo durante el siglo XX, y que más tenían que ver con las influencias del cine y la televisión en sus imaginarios que con las raíces narratológicas de sus trabajos. Porque resulta evidente que el medio cinematográfico ha influido mucho en la literatura, del mismo modo que la literatura influyó en él, más hace setenta u ochenta años que hace treinta o menos, todo hay que decirlo, y nada o casi nada en la actualidad, pues es ahora cuando el lenguaje audiovisual reina en la narratología. Afortunadamente, para mi limitado entender, los autores elegidos con el objeto de realizar este trabajo de investigación, maravillosos todos ellos, no escribieron sus obras bajo el influjo de Netflix o HBO, pues en ese caso creo que me habría estallado la cabeza.

No menos ardua resultó la cuestión de estructurar la tesis, pues se me hacía extremadamente difícil mantener separados los dos bloques decididos, el teórico y el de análisis: las referencias teóricas surgían de la nada durante este

segundo proceso, enredándolo todo y dejando mi índice primigenio a la altura del betún, constantemente modificado y odiado por mí a partes iguales.

Estructurar los apartados relativos a cada autor estudiado no conllevó mayor complicación que la de dotar a cada uno de ellos de una estructura idéntica que facilitase la lectura y la comprensión de la labor llevada a cabo; una “comparada” reflexión acerca de la realidad actual del personaje en las narrativas española, italiana, sudafricana y estadounidense contemporáneas ayuda a centrar el tema, situando a nuestros cuatro autores en el marco de las realidades narrativas respectivas, y permitiendo al mismo tiempo dotar de una visión general al lector. Labor, por cierto, que me ha resultado muy gratificante y educativa, pues uno no es consciente, como amante de la literatura, de que, a pesar de la globalización y el adoctrinamiento mediático sistemático y universal que están alienando a la raza humana en su totalidad, continúan existiendo diferencias entre unas y otras formas de narrar, perviven los imaginarios individualizados y propios de cada cultura y las influencias recibidas por cada autor provienen de ámbitos distintos. Hago hincapié en este punto puesto que, durante bastante tiempo, en los primeros compases de mi investigación, albergué serias dudas acerca de que pudiesen aun existir particularidades que permitiesen diferenciar a los personajes novelescos estadounidenses, sudafricanos, italianos y españoles.

Los problemas, digamos, estructurales, surgen, tal y como señalaba anteriormente, a la hora de discernir entre teoría y análisis, entre lo que debería contener esa primera parte y lo que no debería entorpecer la segunda con

digresiones retóricas: cualquier bifurcación en el camino podría apartarme de la senda correcta y, como todo experto viajero sabe, casi siempre es mejor mantener el rumbo fijado, a pesar de lo que se pueda leer o escuchar por ahí y, sobre todo, a pesar de los cantos de sirena provenientes de dichas bifurcaciones que, casi siempre, resultan terriblemente atraentes.

Al final, como me ha ido ocurriendo a lo largo de esta larga gestación, el sentido común y la sabiduría del profesor Garrido fueron mucho más convincentes que las sirenas y sus cantos, he mantenido el rumbo a pesar de todo y, aunque sin duda alguna susceptible de ser siempre mejorado, he conseguido dotar de sentido a mi texto. Lo cual, en este esquivo y engañoso mundo de la narratología, no es poco.

Habiendo terminado la tesis, me resulta imprescindible darle las gracias una vez más a mi madre, que fue quien me introdujo en la literatura, el pensamiento, el estudio, la música y la pintura; recuerdo cómo me transmitió sin esfuerzo esa pasión por la lectura y los libros que me consume ahora a mí por igual.

Tengo también que agradecerle su paciencia y su amor a quien lleva dejándome caminar a su lado más de veinte años, mi querida Fuen, y a mis cuatro preciosos y luminosos hijos. Y tampoco quiero olvidarme de mis hermanos, siempre cerca, siempre juntos. Ni de Maripaz, siempre en el recuerdo.

Gracias a todos mis profesores universitarios, tanto de Derecho como de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, con mención especial para Juan

Iglesias Redondo, Pedro González-Trevijano, Emilio de la Cruz Aguilar (*Argólida* no habría existido sin su maravillosa pasión por el teatro), Ángel García Galiano, Luis Martínez Falero, Paco Ávila, Fernando Ángel Moreno, Juan Felipe Villar y Aurora Conde, que de uno u otro modo me transmitieron su saber y su amor por la literatura.

Y, por supuesto, no me gustaría terminar estas líneas introductorias sin mostrar mi más sincero agradecimiento a Antonio Garrido Domínguez, director y alma mater de esta tesis, por su inmensa sabiduría, su tranquilidad y su infinita paciencia. Y, especialmente, por estos años de amistad que ya van siendo muchos. Gracias, Antonio.

2. PRIMERA PARTE

2.1. INTRODUCCIÓN

Llevar a cabo una aproximación a la figura del personaje, poco tratada en la historia y la crítica literarias, requiere en primer lugar realizar un acercamiento teórico y doctrinal, analizando las más importantes propuestas al respecto.

"La categoría del personaje es, paradójicamente, una de las más oscuras de la poética. Sin duda, una de las razones es el escaso interés que escritores y críticos conceden hoy a esta categoría, como reacción a la sumisión total al personaje que fue regla a fines del siglo XIX. (Arnold Bennett: "La base de la buena prosa es la pintura de los caracteres y ninguna otra cosa"). Otra razón es la presencia, en la noción de personaje, de varias categorías diferentes" (Ducrot y Todorov: 1972, 259).

Parece claro, pues, que es la del personaje una categoría muy necesitada de trabajos a partir del examen de obras particulares, autores, escuelas o movimientos, y que no es aceptable la imposición de una definición que poco o nada tenga que ver con la realidad efectiva de los hechos. Solamente si se estudia y se analiza la especificidad del personaje narrativo en sentido ascendente, se le podrá comprender en cuanto elemento de la estructura narrativa (Garrido Domínguez: 1993, 103).

Como veremos más adelante, el personaje nace, vive y, en ocasiones, muere, de la misma forma en que lo hace cualquier persona; la variedad y la riqueza de las vidas que los personajes experimentan en los textos narrativos no tienen nada que envidiar a esas vidas reales de las que se encuentran rodeados.

Incluso podría decirse que, de alguna manera, a ojos del lector, no hay diferencia entre ellas. Y, sin embargo, hay una insoslayable: la comprensión de las vidas de los personajes, por parte del lector, reside en las convenciones literarias y en la verosimilitud, tal como señalara Forster (1927: 61,62).

Por ello, tal y como decíamos al comienzo, resulta ineludible detenerse en lo que los grandes teóricos de la literatura han planteado y propuesto al respecto. Desde las teorías psicologistas, que defienden la identificación de persona y personaje, hasta la teoría estructural-actancial, que considera que el personaje no es persona sino un agente subordinado de la acción, sin olvidar las posturas más tradicionales, aquellas que juzgan fundamental la noción de verosimilitud, o las de aquellos que defienden que el personaje se presenta con los atributos de un paradigma ideológico, como Lukács o Bajtín, quien defiende además que es el autor el que se expresa a través de sus personajes, aunque sin confundirse con ninguno de ellos.

Y resulta imprescindible, por tanto, iniciar semejante recorrido remontándose en el tiempo hasta Aristóteles y la visión que tenía del personaje, para adentrarse después, tal y como se señalaba en el párrafo anterior, en la perspectiva de las teorías literarias del siglo XX. De la misma manera que se antoja inevitable realizar un acercamiento a la teoría de los mundos posibles de L. Dolezel, así como revisar la propuesta respecto del personaje de N. Frye, analizar las dificultades que plantea llevar a cabo una tipología del personaje y ver lo que dice Lotman acerca de la noción de límite en relación con el personaje.

El recorrido a través de lo que la teoría y la crítica han dispuesto acerca de esta categoría, la del personaje novelesco, se convierte en un fascinante viaje a través del tiempo y de la historia. Un viaje que resultaría incompleto y fallido si no fuese acompañado, en su propósito, de lo que podría denominarse, en cierto sentido, un estudio de campo.

Es, pues, imperioso, llevar a cabo un análisis comparativo de obras escritas por distintos autores provenientes de diferentes narrativas, con el fin de poder sacar algunas conclusiones. Esto implicará, también, acercarse al modo de narrar con el que el autor aproxima la historia y los personajes al lector, un estilo propio y muy original que ofrece diferentes perspectivas de los hechos y enriquece la lectura. Poníamos de manifiesto, durante el breve exordio que precede a estas páginas, el hecho de que no resulte nada sencillo elegir las narrativas a analizar, pues se es siempre injusto con las que se deja fuera, tan ricas y variadas como las que encontramos en este trabajo. El ánimo de contribuir, con esta tesis doctoral, al estudio del personaje novelesco, hace que semejante sacrificio resulte del todo obligatorio.

Así pues, en relación al tratamiento del personaje en las diferentes novelas elegidas como ejemplos prácticos, a través de los cuales acercarse de manera efectiva a unos personajes *reales*, parece conveniente empezar adentrándose en la producción narrativa de los autores, yendo del todo a la parte. Es decir, partir del propio autor, su visión del mundo y sus ideas acerca de la literatura y la narración para analizar después su obra desde distintos puntos de vista, los que ofrecen

estudiosos, teóricos y críticos que se han aproximado durante los últimos tiempos a dichas obras.

El estudio de los personajes ocupará, por supuesto, casi todo el espacio que se dedicará al análisis de las obras, que consideramos algunos de los mejores ejemplos de lo que los personajes, las voces narrativas interpuestas y una focalización muy particular logran componer, que no es otra cosa que un mundo narrativo muy personal. Comenzaremos, por ello, la segunda parte del trabajo, haciendo referencia a la situación y salud del personaje en la narrativa contemporánea: en las cuatro narrativas seleccionadas, representantes de esa nueva forma de narrar surgida hacia el último tercio del siglo XX.

Entrar después de lleno en el estudio de los personajes de cada una de las obras elegidas implicará, tras analizar su importancia en el marco de la trama, separarlos en dos grupos, el de los personajes principales y el de los secundarios, y conllevará igualmente realizar un estudio de sus rasgos físicos, de su personalidad, del modo en que son presentados al lector y de la funcionalidad de cada uno de ellos, o de cada grupo, tomando en consideración esa otra distinción, tan importante, entre personajes redondos y personajes planos.

2.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN:

BASES TEÓRICAS

2.2.1. ACERCAMIENTO AL PERSONAJE

¿Qué es un personaje? ¿De dónde surge? ¿De qué está hecho? ¿Cuáles son sus ingredientes? Y, sobre todo, ¿para qué sirve?

De todos los aspectos relacionados con la escritura de una novela, el de la creación de los personajes probablemente sea el que de un modo más evidente se relaciona con el inconsciente y la irracionalidad, pero aun así sería realmente difícil encontrar a algún escritor que no admitiese haber tomado de la realidad, a pesar del proceso de invención que se haya seguido para darle forma al personaje, elementos diversos con los que haya trabajado para definir algún rasgo de su carácter.

Como apunta Castilla del Pino, el personaje no es importante solamente por el rol que desempeñe, sino que también lo es por sus rasgos (Castilla del Pino, 1989:32). Y del mismo modo, resultaría probablemente imposible encontrar un solo lector que no guarde algún personaje en su memoria, principal o secundario, hombre o mujer, heroína o villano... Y que haya sin embargo desechado muchos más de los que no guarda ningún recuerdo. Los personajes que permanecen lo hacen porque de alguna manera han traspasado el filtro que tenemos como lectores, provocándonos sentimientos, y ello se debe, en gran medida, al modo en que el autor haya construido sus personajes (Barruetabeña Díez: 2004, 71).

Es realmente poco lo que se ha escrito y dicho acerca de la teoría del personaje en la historia y crítica literaria y, tal y como señala Garrido Domínguez

(1993: 67), el personaje continúa siendo en la actualidad la cenicienta de la narratología, impresión que se acrecienta notablemente si se compara con la situación, mucho más ventajosa sin duda, de su correlato en el ámbito del drama.

Quizá puedan encontrarse definiciones del *género* del personaje (T. Overbury, La Bruyère) o de lo que es la caracterización, considerada como “la representación por escrito de imágenes claras de una persona, sus acciones y su forma de pensar y de vivir. La naturaleza de una persona, su entorno, hábitos, emociones, deseos, instintos: todas esas cosas hacen que la gente sea como es, y el escritor hábil presenta claramente a sus personajes importantes por medio de la descripción de estos elementos” (Thrall y Hibbard, 1936: 74-75), pero dichos intentos de arrojar alguna luz sobre el asunto no resultan demasiado eficaces, pues no consiguen determinar con claridad la naturaleza verdadera del personaje.

A esta indeterminación conceptual se refiere Seymour Chatman, como vemos a continuación:

“Que los personajes no son en realidad nada más que “gente” apresada de algún modo entre las tapas de los libros o por los actores en el escenario y en la pantalla parece un axioma sobreentendido (...) pero nadie ha sostenido la necesidad de decidir si lo es; si “personaje” y “gente” son, como diría Kenneth Burke, “consustanciales”. Evidentemente, la teoría narrativa debería al menos examinar la relación” (Chatman, 1978: 115-116).

Todorov considera, por su parte, que una de las razones del escaso interés existente hacia el personaje en la actualidad es “la reacción contra la sumisión total al personaje que fue regla a finales del siglo XIX” (O. Ducrot, T. Todorov, 1972: 259). Conviene recordar, antes de proseguir, que la adscripción de persona al arte dramático gozó por su parte de una prolongada supervivencia, paralela al de su fundamento retórico y poético. Desde aquella primera descripción que diferenciaba entre *ethos* y *pathos*, entre la capacidad de elección, habiendo varias posibilidades, y la ausencia de elección, los caracteres del drama se enriquecieron enormemente, y no solo a partir de las cuatro cualidades reconocidas en el *Arte Poética*, de las que se hablará más adelante, sino por la correlación entre el carácter y la acción dramática (García Lara, 2004: 11).

La gran dificultad del personaje quizás estribé en que, a pesar de comportarse como una persona cualquiera en el ámbito del relato, la clave de su comprensión no resida en la biología o la psicología, sino en las convenciones literarias. En opinión de Chatman, esa confusión entre historia y la manifestación verbal del discurso provoca que resulte extraño hacerse preguntas acerca del pasado o los intereses de un determinado personaje (¿Es Lady Macbeth una buena madre y, si lo es, en qué sentido es buena? ¿Era Hamlet un buen estudiante?). En resumen, dice Chatman,

“¿Deberíamos restringir lo que parece un derecho divino a inferir e incluso especular si queremos sobre los personajes? Cualquier limitación de ese tipo me parece un empobrecimiento de la

experiencia estética. La implicación y la inferencia pertenecen a la interpretación del personaje y también a la de la trama, el tema y otros elementos narrativos (...). Por supuesto que Hamlet y Macbeth no son seres vivos, pero eso no significa que como imitaciones construidas estén limitadas de alguna manera a las palabras de un libro” (Chatman: 1978, 125-126).

Las posturas más tradicionales consideran que la noción de verosimilitud, el que el personaje se parezca a las personas, es el rasgo característico del personaje como expresión de la condición del ser humano, cuyo comportamiento se ve influenciado tanto por las propias motivaciones o circunstancias como por la propia interacción con otros personajes. Sin embargo, las posturas más recientes consideran al personaje un elemento más del sistema, del proceso creativo del relato. A ese respecto, el propio Chatman considera que, para que resulte viable una teoría del personaje, siempre debería ser abierta, en el sentido de considerar a los personajes como seres autónomos y no como meras funciones al servicio de la trama (Chatman: 1978, 134).

Y, según Jean-Philippe Miraux,

“Mediante la práctica del personaje, el escritor se inscribe en el mundo, lo interroga, le responde, lo representa o lo valida; por el fenómeno de recepción, la categoría de personaje renueva la comprensión del mundo. Por la contemplación estética, el personaje abre la vía a una liberación subjetiva que trasciende

imaginariamente las normas del comportamiento" (Miroux: 1997, 10).

Estos posicionamientos están fuertemente influenciados, aunque de modo diferente, por la visión que de esta cuestión tiene un autor imprescindible, que no es otro que Aristóteles.

2.2.2. ARISTÓTELES Y SU VISIÓN DEL PERSONAJE

En la *Poética*, el personaje aparece vinculado a la definición de literatura como *mimesis*, y más específicamente, al aludir al objeto de la investigación, aunque lo haga en desventaja respecto de la acción, y son sus actos los que lo definen. La *mimesis* es fundamentalmente imitación de acciones, y solo de manera secundaria lo es también de hombres actuantes. Este matiz decidió el rumbo de la tradición y constituye la base de importantes planteamientos teóricos del siglo XX (Garrido Domínguez, 1993: 67-69). Parece claro que Aristóteles se refiere al personaje del drama o la epopeya, y este hecho, que se refiera a los de uno y otra indistintamente, ha tenido a lo largo de la historia consecuencias enormes respecto de la noción de personaje narrativo (S. Chatman: 1978, 117-118).

Para Aristóteles, el personaje es un agente de la acción, *pratto*, y como tal debería ser distinguido del carácter, *ethos*, ya que los agentes, que realizan acciones, son necesarios para el drama, y es precisamente en este ámbito donde se pone de manifiesto su carácter. El autor considera que el núcleo esencial de la

tragedia lo constituyen las acciones, mientras que los caracteres corresponden al dominio de las cualidades y, por lo tanto, serán éstas las que determinen si un personaje es bueno o malo, del mismo modo que es el desarrollo de la acción el que les conduce a la felicidad o la desdicha. Así, los caracteres surgen en el decurso de la acción, revelándose el personaje como carácter en la medida en que, como protagonista de la acción, se vea obligado a tomar decisiones que inevitablemente le conducirán al ámbito del vicio o la virtud. En definitiva, es el carácter el que pone de manifiesto la dimensión ética del personaje (Garrido Domínguez: 1993, 69).

Sin embargo, a pesar de todo lo expuesto, el autor griego considera que cada agente o *prattor* debe tener al menos un rasgo propio y principal, aquel que se deriva de la acción que realiza y que se mantendrá estable por el propio desarrollo de la acción (Chatman, 1978: 116). Esta distinción entre rasgo y carácter se prolongará a lo largo del tiempo y de las tradiciones clásica y clasicista, aunque esta última se centrará más en la definición de los rasgos que en la del personaje (García Berrio, 1977: 127-162).

Dentro de la retórica romana se pueden destacar las alusiones de Cicerón y de la *Rethorica ad Herennium* a un género de *narratio* que carecía de fines prácticos, (concebido únicamente para deleitar), y que constaba de dos partes fundamentales, los hechos y las personas. Así lo expresa Cicerón:

“Aquella otra narración que versa sobre personajes es de tal forma que en ella junto con los hechos mismos de las personas se pueden conocer sus modos de expresarse y sus caracteres...”
(*De inventione*, I, XIX, 27).

Los tratadistas griegos, entre los que destacan Hermógenes y, posteriormente, Jorge de Trebisonda, enfatizan la expresión de la causa de los hechos y los mecanismos psicológicos y espirituales que llevaron al personaje a tomar una determinada decisión, especialmente cuando este proceso permite mostrar el *pathos* del agente. Los tratadistas latinos, por el contrario, resaltan la existencia de una *narratio*, fuera del ámbito de lo civil, centrada en las personas. En ambos casos se persigue una *narratio* que permita traslucir el carácter ético del personaje, aunque los procedimientos sean diferentes: mientras que Hermógenes y Jorge de Trebisonda, siguiendo el patrón aristotélico, insisten en el papel fundamental que desempeñan las deliberaciones al respecto, los latinos (Cicerón, *Rhetorica ad Helennium*) prefieren dar preponderancia al desarrollo de los hechos y a la discusión de los personajes (Garrido Domínguez, 1993: 69-70). Este patrón se mantendrá hasta la poética clasicista.

En España, Cascales distingue entre dos tipos de fábulas: la *patética* (en ella se resalta la importancia de la acción y la intensidad de los sentimientos) y la *morata* (centrada precisamente en los caracteres). Esta separación ayuda a establecer una diferencia entre personaje y carácter, pues si el primero aparece como índice funcional de la fábula, el segundo lo hace como ejemplar ético en el

marco del conflicto moral planteado por la tragedia (A. García Berrio: 1988, 185).

2.2.3. NATURALEZA Y ORÍGENES DEL PERSONAJE

En los planteamientos teóricos del siglo XX hay posturas diferentes en torno a la cuestión del personaje: mientras algunos lo siguen contemplando como trasunto del hombre de la calle - y, por lo tanto, de la condición humana -, otros tienden a ver en él la expresión de conflictos internos característicos del ser humano de una época o la visión del mundo del autor y es importante valorar, en este punto, el cambio de enfoque que introdujo el Romanticismo.

Por último, para otros, el personaje no es más que un elemento funcional de la estructura narrativa o, de acuerdo con el enfoque semiótico, un signo en el marco de un sistema. Tampoco falta quien aluda a la muerte del personaje narrativo (J. Ricardou: 1971, 235 ss). El primer enfoque, entre cuyos representantes destaca F. Mauriac, considera al personaje un fenómeno literario en cuya composición participan elementos tomados de la observación de la realidad por parte del escritor, que se sirve de todo lo que le rodea para componer ese personaje a través del cual se refleja la naturaleza de la condición humana (Garrido Domínguez: 1993, 70-71).

El Romanticismo supuso un gran aumento del interés por la subjetividad, por todo aquello que tuviese que ver con las motivaciones últimas y más íntimas de las acciones llevadas a cabo por los personajes lo que, unido al auge de la

Psicología hacia finales del siglo XIX, provocó una atención creciente hacia el mundo interior del personaje, hacia su visión del mundo y de la vida. Entonces todo el interés recae sobre los resortes de la personalidad, sobre la conducta del personaje, y el relato se convierte así en un procedimiento válido para profundizar en el conocimiento de la psique humana (sirvan como ejemplos los casos de *La Regenta* o *Las amistades peligrosas*). Se trata de aclarar las dimensiones más oscuras de la personalidad humana, conformadas por pasiones o deseos muy íntimos y, para ello, el discurso adopta diversas modalidades. Así, mientras en ocasiones es el personaje el que reflexiona a través del soliloquio o el monólogo interior - ejemplos de esto serían *Cinco horas con Mario* o determinados fragmentos del *Ulises* -, otras veces es un narrador omnisciente quien, desde su visión exterior y completa, desnuda al personaje por fuera y por dentro (Garrido Domínguez, 1993: 72).

Friedrich Schiller consideraba la poesía - y, por tanto, toda creación literaria-, una proyección del inconsciente del autor, fuente de toda inspiración, sobre un objeto. Así lo recoge Welleck en el Tomo II de su *Historia de la crítica moderna* (Wellek: 1959, 315 y ss.) y, en cierta medida, lo asume Sigmund Freud, que afirma en su teoría literaria que el subconsciente es tanto el punto de partida en el poeta como el de llegada en el receptor. El personaje es, pues, desde esta perspectiva, depositario y proyección de cualidades y rasgos del autor. Chateaubriend o Unamuno reconocen que intervienen, en la creación de personajes, componentes autobiográficos, e incluso Forster (1927: 50 y ss.)

defiende que la afinidad existente entre creador literario y personajes no se da en ninguna otra forma artística (Sánchez Alonso: 1998, 86-87).

Respecto a la importancia de la Psicología en lo que a la conformación del personaje se refiere, algunos autores, como Todorov, critican su excesivo protagonismo (especialmente en el siglo XIX). Según él, es el lector el que, a través de su implicación en el desarrollo de la acción mediante el proceso de lectura, dota al texto de las connotaciones psicológicas que éste le sugiere. El lector siempre tiende a interpretar las relaciones propuestas en virtud del principio de causalidad - por ejemplo, una agresión, o una trampa -, pues está dominado por un determinado *pathos* (O. Ducrot - T. Todorov: 1972, 260). Otros autores, como J. Starobinski (1970: 11 y ss.), también se oponen a ese determinismo psicológico, aunque desde una perspectiva diferente, pues dejan a un lado el supuesto de origen freudiano de que es la infancia la que, de un modo consciente o inconsciente, regula la conducta del ser humano; defienden que la obra no es siempre reflejo o efecto del pasado. Starobinski insiste, además, en el hecho de que es la obra de arte la que, en muchas ocasiones, se anticipa a la vida misma creando, en cierto modo, una imagen de futuro.

El enfoque psicológico tuvo mucho predicamento en el mundo anglosajón, en el que abundan los intentos de definir desde este punto de vista el carácter de los personajes, tomando para ello como referencia la actividad psicológica profesional; es éste un enfoque que responde, de un modo u otro, a una concepción mimética del personaje (Garrido Domínguez, 1993: 73). Como señalábamos, el mismo Freud renuncia a establecer una separación entre persona

y sujeto enunciador del texto, tal y como señala Lázaro Carreter (1990: 36 y ss.). Sin embargo, autores como Adorno sostienen que no es tan grande el reflejo de la interioridad del artista en sus obras. C.G. Jung, en cambio, se opone, como Freud, a dicha identificación entre autor y personaje (Sánchez Alonso: 1998, 88).

Otra variedad es la que representan aquellos que defienden que el personaje se presenta con los atributos de un paradigma ideológico, postura defendida por el marxismo y por algunos autores de manera individual. M. Bajtín es probablemente, junto a Lukács, el máximo exponente de quienes consideran al personaje como portavoz de las estructuras mentales de un determinado grupo social. A esta dimensión social del personaje alude Lukács a través de la noción de *héroe problemático*, que es quien mantiene una incesante relación dialéctica con el mundo, con el entorno en el que está integrado. La novela conduce al personaje al autoconocimiento, objetivo alcanzable por tres caminos: el del *idealismo abstracto* (don Quijote), el del *romanticismo de la desilusión* (*La educación sentimental*) y el del *aprendizaje* (*Emilio*). Esta tercera vía se presenta como síntesis de las dos primeras, y es gracias a ella que el *héroe problemático* alcanza la armonía con la realidad concreta y social (Lukács, 1963: 75-76).

Por su parte, L. Goldman (1955) insiste en esa consideración del héroe como reflejo de las estructuras mentales de una época determinada y de los distintos grupos sociales que la pueblan, y con cuyos principios suelen chocar los del héroe, que mantiene unas relaciones con su contexto social que oscilan entre la integración y el enfrentamiento. Dicha consideración se sostiene también en la novela histórica española del siglo XIX, pues los escritores convierten durante

dicho período los textos en un campo de batalla en el cual, tanto liberales como conservadores, se sirven de pretextos en forma de tramas o relatos para criticar el punto de vista del otro y ensalzar el propio (Garrido Domínguez, 1993: 74).

Resulta también interesante el acercamiento a la cuestión desde el punto de vista tanto de la psicocrítica como de la sociocrítica, pues ambas tienden a la anulación del personaje en beneficio del autor, su personalidad o determinadas estructuras ideológicas. Durante el siglo XX se intentó devolver el protagonismo al personaje, siendo perceptible una marcada tendencia a la ocultación o desaparición del autor, tratando de que su presencia en el texto sea imperceptible, al mismo tiempo que se intenta realzar la figura de los personajes (especialmente a través del monólogo interior). A partir de los años cuarenta se libera al personaje de su dependencia del autor, siendo M. Bajtín quien reflexione de un modo más sistemático acerca de las relaciones que unen al autor y al personaje (Garrido Domínguez, 1993: 74).

La tesis central de M. Bajtín (1979: 136 -182) es que el autor se expresa a través de sus propios personajes, pero sin confundirse con ninguno de ellos, y considera que la forma de expresarse de un personaje es fundamental. Para él, es obvio que el autor mantiene relaciones con el personaje, pero se superpone a él en cuanto que abarca en su visión el universo completo del relato y lo que está en la mente de cada uno de los demás personajes (es lo que considera un *excedente de visión*, que le permite estar mejor informado que ninguno de ellos).

El género autobiográfico expone a más peligros que ningún otro la separación entre autor y personaje. Para preservar sus señas de identidad, el autor tiene que contemplarse a través de los ojos de otro, situándose necesariamente en el exterior. Otras opciones son que el personaje se apropie del autor, que el autor anule al personaje o que éste prescinda del autor. En el primer caso el autor es incapaz de distinguir su posición de la del personaje, resultando el primero absorbido por el segundo (fenómeno que puede observarse en personajes de Dostoievski, Tolstoi o Stendhal). En el segundo caso, el personaje se convierte en proyección del autor (lo cual ocurre frecuentemente durante el Romanticismo). En el último supuesto, el personaje es autónomo, pleno desde la perspectiva artística. Este tipo exige la separación clara y sin ambigüedades de ningún tipo de los dominios de autor y personaje, pues de otro modo se difuminarían los límites entre lo estético y lo real (Bajtín: 1979, 13-28; Garrido Domínguez: 1993, 73-77). Para Bajtín, lo específico de la novela es el hombre que habla en su interior y su lengua, el individuo que representa un grupo social y que, a través de su visión del mundo, lo acerca al lector.

En ese sentido, hay importantes diferencias entre el héroe épico y el héroe novelesco; el primero actúa solo, y única es la perspectiva que ofrece (suya y del autor), mientras que el héroe novelesco habla además de actuar y, a través de ese diálogo y de sus actos, defiende una visión del mundo propia. Pero no es esa imagen del hombre que se mueve en su ámbito lo más representativo de la novela, sino que lo es la imagen de su lengua. El discurso novelesco representa y señala ideológicamente otras lenguas al tiempo que se representa a sí mismo, y

esto lo lleva a cabo a través de los recursos de los que dispone, como los procedimientos de cita (estilos directo, indirecto o indirecto libre), la entonación o la inclusión esporádica de otros géneros como, por ejemplo, el epistolar, el uso de cartas para expresar visiones del mundo diferentes, perspectivas contrarias. Es así como el personaje y su lengua se contagian del dialogismo constitutivo de la novela (Bajtín: 1979, 136-182; Garrido Domínguez: 1993, 73-77)).

La obra de Dostoievski es el mejor ejemplo de lo expuesto anteriormente. En ella el héroe consigue su autonomía a través del respeto que el autor muestra hacia su conciencia, a pesar de que éste no renuncie a presentar su propia visión del mundo - y por lo tanto de la conciencia del héroe, inevitable en mayor o menor medida -. Este héroe puede, a través de la *autoconciencia*, reflejar su propia visión de sí mismo y del mundo que lo rodea (Bajtín: 1979, 71-101). En Dostoievski se aprecia una variación muy profunda en la actitud del autor hacia el héroe.

“El héroe de Dostoievski no es inventado, como no lo es el de una novela realista tradicional, ni el héroe romántico, como tampoco el neoclásico. Todos obedecen a su propia regla que forma parte de la voluntad artística del autor pero que no puede ser violada por la arbitrariedad del mismo. Al elegir a su héroe y al escoger la dominante de su representación, el autor ya obedece a la lógica interna del objeto elegido que debe hacerse manifiesta en su representación... De este modo, la libertad del héroe es un momento de la concepción del autor. La palabra del héroe es creada por el autor de tal modo que puede desarrollar hasta el

final su lógica interior y su independencia en tanto que palabra ajena, como el discurso de mismo héroe” (Bajtín: 1979, 97).

Lo cierto es que resulta tremendamente difícil definir un personaje en abstracto, al margen de su constitución y de sus cometidos. El personaje funciona como trasunto de una persona cuya presencia en el relato viene exigida por el propio objeto del género narrativo (que no es otro que la representación de acciones: no es posible ninguna acción sin un agente que la protagonice), y por el imperativo de la verosimilitud, y eso hace que dotarlo de identidad no resulte una tarea sencilla. La sensación de realidad no podría lograrse si los agentes no se comportaran al modo de las personas, lo cual ya era recalado insistentemente por Aristóteles (Garrido Domínguez: 1993, 73 – 77).

2.2.4. LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

2.2.4.1. IDENTIDAD

La identidad del personaje, interpretada como algo más que la somera descripción que suele acompañar a la primera aparición de éste en el relato (y que siempre tiene un carácter general, de simple presentación del mismo), no suele completarse hasta que el autor pone el punto final. Es, pues, un proceso gradual, pues no son solo las cualidades o atributos lo que define a un agente, sino también (y quizás especialmente) su conducta (Garrido Domínguez: 1993, 77). Desde el punto de vista doctrinal, han sido el Estructuralismo y la Semiótica las

corrientes críticas del siglo XX que han hecho las aportaciones más importantes para la construcción del personaje.

Aristóteles ya postulaba la caracterización del personaje como un complejo de rasgos, derivados unos de su intervención en la acción como agente; los más importantes para el autor, y otros constitutivos de su personalidad, rasgos propios que están presentes desde su presentación. Su postura es asimilada por los formalistas rusos y los narratólogos franceses; todos ellos coinciden con Aristóteles, a pesar de los cambios de opinión de algunos, en la trascendental importancia que tiene la acción para la correcta comprensión del personaje. (Garrido Domínguez: 1993, 78).

Para Tomachevski, el personaje funciona como un conector de motivos (unidades mínimas temático-narrativas), facilitando su agrupamiento y su coherencia. Constituido él también por un complejo de motivos, el personaje es poco importante para la trama y, por lo tanto, se puede prescindir de él (Tomachesvki: 1928, 204-206).

V. Propp, cuya actitud hacia el tema es más flexible, propone dos modelos de relato: el primero de ellos privilegia la acción y lo define como una sucesión de treinta y una funciones o acciones características del género, y en el segundo considera al personaje el centro del mismo en virtud del agrupamiento de esas treinta y una funciones señaladas en siete grandes esferas de acción o actantes (Propp; 1928, 91-93).

Su postura influyó, no cabe duda, en la de los narratólogos franceses; está presente en el modelo de Greimas, del que se hablará más adelante y, a través de él, en el de todos los demás. En este sentido hay que destacar los cambios de postura de dos teóricos tan importantes como C. Bremond (1973) y R. Barthes (1970), que evolucionan desde una defensa a ultranza de la acción hasta decantarse por el personaje como realidad polarizadora del relato. Para Todorov, la trama narrativa surge de la aplicación de una serie de reglas de predicados de base - desear, comunicar y participar -, que hacen que las relaciones entre los personajes sean explícitas (Todorov: 1968: 77-86).

Al tratar del personaje, Aristóteles distingue entre personaje y carácter (que agrupa las cualidades que tiene la personalidad del personaje), y dicha distinción se convertirá en un punto de referencia obligado para toda la tradición retórico-poética. El carácter contiene las cualidades que integran la personalidad del personaje, cualesquiera que éstas sean, y será en el transcurso de la acción - aquí es donde se aprecia la dependencia del personaje respecto de los hechos -, cuando se reflejen y revelen la dimensión ética del personaje (Garrido Domínguez: 1993, 79).

Aristóteles asigna al carácter cuatro rasgos básicos: bondad, conveniencia, semejanza y constancia. El personaje será bueno en la medida en que las decisiones que vaya tomando en el transcurso de la acción sean buenas, sin importar el estrato social del que provenga. La conveniencia, por su parte, alude al decoro, una de las cualidades básicas de la fábula. La semejanza parece hacer referencia a la necesidad de que determinados rasgos del carácter permanezcan

fieles a la tradición (la ira es propia de Aquiles, la ferocidad de Medea...). Por último, la constancia obliga al carácter a mantenerse fiel a su personaje a lo largo de la obra y a que no sufra cambios en su conducta moral, pues de ser así incurriría en contradicción, atentando contra el decoro y la coherencia (Aristóteles: 1459a). Estos cuatro rasgos pasaron a integrar el corpus doctrinal de las tradiciones retórica y poética. En la transmisión de la doctrina clásica desempeñaron un papel crucial los teóricos latinos y de un modo especial Horacio y Cicerón, cuya influencia perduraría durante todo el período clasicista:

“En definitiva, el tratado de los caracteres, enunciado básicamente por Aristóteles y ampliamente recogido y difundido en el Pseudo-Dionisio, había alcanzado en los teóricos latinos un extraordinario desarrollo, que no decreció bajo la tradición de las poéticas renacentistas, ni en la rama aristotélica ni en la propiamente horaciana, dada la importancia que a la propiedad o decoro en los caracteres de los personajes se les concedía para la perfección de la obra literaria” (García Berrio: 1977, 159).

El tratado de los caracteres sufrió un acentuado inmovilismo a lo largo de la Edad Media y del Renacimiento, favorecido por la tendencia tipificadora de la tradición retórica, lo cual tuvo como consecuencia una esclerotización del carácter en el ámbito de la teoría (Garrido Domínguez: 1993, 80). Como resultado de semejante ralentización irán surgiendo, cada vez con mayor frecuencia y hasta nuestros días, personajes alejados de los arquetipos impuestos

por la tradición, asumiendo rasgos más individualizadores. Como se ha dicho, esta tendencia no cesará, manteniéndose hasta el momento actual gracias a la propia dinámica del arte y a la potenciación de la subjetividad individual por parte de las corrientes románticas (García Berrio: 1988, 186-189, 208).

Los cuatro rasgos aristotélicos se convirtieron en normas de construcción que tardarían siglos en ser consideradas susceptibles de modificación, dando paso a los dos tipos generales de caracterización, *estática* y *dinámica*, que se corresponden con dos etapas de la historia literaria: la primera, representada por la épica primitiva, en la que abundan los personajes planos a los que se suele aludir mediante fórmulas establecidas (“el de los pies ligeros”, “el de fuerte brazo”) y la segunda, que no es sino la evolución de la primera, provocada en gran medida por el impacto que tuvieron el cristianismo y la tragedia griega, entre otras cosas, y cuya característica principal es el interés por el interior del hombre, origen de su pasiones y emociones.

Esta evolución provocará por sí misma que dichas normas de construcción del personaje sean superadas, al menos parcialmente, con la llegada de la épica fantástica occidental. Se presta más atención al corazón que a las palabras y la conducta, y su afirmación de la inmortalidad terminará por despertar en el ámbito de la narrativa épica el interés por la vida interior del personaje y los distintos procedimientos que pueden utilizarse para reflejarla (Garrido Domínguez: 1993, 81).

A partir de entonces se generan dos formas de construcción del personaje, que se aprecian ya en San Agustín y en los últimos relatos celtas, como *Parsifal*: una primera que utiliza al narrador, lo que provoca necesariamente un distanciamiento, y una segunda, que deja en manos del propio personaje la expresión de pensamientos y sensaciones. La literatura antigua solía recurrir a los sueños para dramatizar el mundo interior del personaje e incluso a la intervención del diablo en el ánimo del mismo para mostrar su interior. El otro gran medio para conseguir que sea el personaje el que muestre al lector algo de su mundo es el monólogo interior, que suele presentar al personaje dominado por conflictos internos, aunque también se utilizó la denominada corriente de conciencia para presentar a los lectores el orden mental del personaje.

En definitiva, lo verdaderamente relevante es la entrada en escena del mundo interior del personaje, la categoría de fundamento que ésta adopta en el proceso de caracterización, circunstancia que alcanzará sus máximas cotas de utilización y popularidad durante los siglos XIX-XX pero que, como se puede ver, ya estaba presente en la literatura desde varios siglos antes (Garrido Domínguez: 1993, 81-83).

En cualquier caso, la creación de personajes es sin duda uno de los procesos creativos del escritor que menos se conoce, pues hasta hace relativamente poco la crítica aplicaba, para el estudio de los personajes, criterios tomados de la Psicología, la Historia, la Sociología o la Filosofía y, por otra parte, las corrientes críticas más modernas, han preferido estudiar al personaje

como un elemento más de la estructura literaria de la obra (una función o un actante) (Mayoral, 1990: 11-12).

En ese sentido, se alejan estos últimos de la postura de Forster, importante teórico de la novela y quien ya en 1927, escribía:

“En la vida diaria jamás nos comprendemos unos a otros, y no existe ni la clarividencia total ni la confusión absoluta. Nos conocemos unos a otros aproximadamente, por signos exteriores; y esto nos proporciona base suficiente para una sociedad e incluso para la intimidad. Pero si el autor lo desea, los personajes de una novela pueden ser comprendidos en su totalidad, se pueden exponer tanto su vida interior como la exterior. Y esta es la razón por la cual aparecen más definidos que los personajes históricos, o incluso que nuestros amigos” (Forster, 1927)

Desde esta perspectiva, podría considerarse que un personaje representa la posibilidad de una imagen completa del ser humano en tanto que una persona normal y corriente no es sino la imagen incompleta de un personaje (García Lara, 2004: 11-12).

2.2.4.2. RASGOS PRINCIPALES

La caracterización del personaje es, pues, un proceso que comienza con la asignación de un nombre y continúa con la atribución de los distintos rasgos que

compondrán su carácter, y que facilitarán su identificación por parte del lector al tiempo que a él le ayudarán a integrarse en el desempeño de las funciones que se le asignen en el marco del desarrollo de la acción.

Así, es importante la concepción del personaje como complejo de rasgos, y del mismo modo lo son los diferentes modos de presentación. Los formalistas rusos fueron los primeros en abordar la cuestión del personaje desde una perspectiva teórica. Tomachevski lo define como un complejo de motivos que tiene como fin a su vez conectar los diversos motivos de la trama narrativa, por lo que el personaje está compuesto por distintas notas que hacen referencia a cualidades, estados o acciones (Tomachevski: 1928, 204-207).

En cuanto al estructuralismo francés, destacan las aportaciones de A.J. Greimas y R. Barthes. El primero interpreta al personaje a la luz de la distinción entre actantes, actores y roles, caracterizándolo constitutivamente por un conjunto de semas. El actor se presenta como unidad léxica del discurso, cuyo contenido principal se especifica en tres de esos semas que lo constituyen: la entidad figurativa, la afirmación y la individuación (Greimas: 1970, 298-299).

El actante, por su parte, es una función básica de la acción narrativa que ayuda a la articulación de las historias contadas en el marco de un relato. Puede ser desempeñada por uno o más personajes, y también por fuerzas objetivas como por ejemplo el dinero, subjetivas como la ambición, trascendentales como la Divinidad o simbólicas como el Bien o el Mal.

Para A.J. Greimas, un actante “se construye a partir de un haz de funciones” (1966, 289). Estas funciones pueden asimilarse a las diferentes posiciones sintácticas modales (querer, poder, deber, saber) que un actante puede asumir a lo largo de una narración. Para Mieke Bal, se denominan actantes a los distintos tipos de actores que comparten algún rasgo o característica relacionados “con la intención de la fábula en conjunto”. Son, por tanto, actores intrínsecamente relacionados “con el aspecto de intención teleológica que constituye el principio de la fábula” (1977, 34). Dicha relación es lo que se conoce como función. Un actante, en el ámbito del relato, incluye una relativa diversidad de roles actanciales, como son los de héroe, adversario, adyuvante u oponente en una sola función.

Tal y como señala Antonio Garrido, “los actantes constituyen, al lado de las funciones, los elementos básicos de la gramática del relato” (1993, 96). Por otra parte, y como señala Helena Beristáin, actante es un término tomado de Lucien Tesnière, el cual definía a los actantes como “los seres y las cosas que, bajo cualquier tratamiento y, de cualquier modo, incluso como simples figurantes y de la manera más pasiva, participan en el proceso” (1995, 18).

R. Barthes, por su parte, reafirma al personaje sobre la acción, y lo caracteriza como un complejo de propiedades narrativas o semas regulados por códigos específicos. El personaje aparece como el resultado de una combinación de rasgos estable y más o menos compleja, que es la que define su personalidad. El nombre propio unifica los rasgos y funciona como un comodín que permite aludir con un solo término a un conjunto de rasgos. Nombrar al personaje (decir

Sarrasine, Rochefide, Lanty...), es pretender que el sustituto patronímico *está lleno* de esa persona. Para Barthes, el nombre propio se presenta como una categoría semántica, y no sólo como una etiqueta que lo identifica (Barthes: 1970, 78-79):

“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). En principio, el que dice *yo* no tiene nombre (es el caso ejemplar del narrador proustiano), pero de hecho *yo* se convierte inmediatamente en un nombre, su nombre. En el relato (y en muchas conversaciones), *yo* ya no es un pronombre, es un nombre, el mejor de los nombres; decir *yo* es infaliblemente atribuirse significados; es también proveerse de una duración biográfica, someterse imaginariamente a una evolución inteligente, significarse como objeto de un destino, dar sentido al tiempo” (Barthes: 1970, 55-56).

Otra cosa es la figura, pues el personaje, desprovisto de biografía, es una configuración incivil, impersonal, de relaciones simbólicas; como idealidad simbólica, el personaje no tiene vestidura cronológica, ni nombre, es tan solo un lugar de paso y de retorno de la figura (Barthes: 1970, 56). Para Barthes, la noción de personaje es secundaria, subordinada a la noción de trama, tal y como

él mismo escribió en su introducción al número de *Communications* de 1966 (Chatman: 1978, 123).

El propio Chatman recoge la postura de Barthes y profundiza en el estudio de la naturaleza y procedencia de los rasgos propios del personaje en la estructura narrativa. Chatman considera, además, que el personaje es autónomo respecto de la historia y que lo que caracteriza a un rasgo es su estabilidad, su duración. Para él, un rasgo es un adjetivo narrativo tomado de la lengua común y destinado a reflejar la cualidad de un personaje concreto. Por ese motivo, cree que un rasgo no puede reducirse a un simple fenómeno psicológico como un estado de ánimo o los pensamientos, actitudes o sentimientos: los rasgos son más duraderos y estables que cualquier situación anímica (Garrido Domínguez, 1993: 84).

Chatman defiende una concepción del personaje como paradigma o complejo de rasgos que atraviesa, al tiempo que la trama, la sucesión de acontecimientos que la componen. A pesar de cruzarse, ambos planos mantienen su autonomía: el *sintagmático* (los acontecimientos) se rige por un criterio temporal en su ordenación; el *paradigmático* (los rasgos), por su parte, no muestra esa dependencia temporal, aunque se manifieste en el marco de los sucesos. El hecho de que el lector acuda a su propia experiencia a la hora de interpretar los personajes e identificarse con ellos o recurra al imaginario colectivo depositario, por así decirlo, de todos los rasgos tipificados, demuestra lo expuesto (Chatman: 1978, 126-141).

Así pues, el personaje se puede considerar un signo, pero un *signo complejo* cuyos atributos se presentan en dos dimensiones, *paradigmática* y *sintagmática*. Este doble plano en el que se reflejan las cualidades del personaje facilita el establecimiento de un doble tipo de relaciones, horizontales y verticales. Las primeras, que afectan a signos del mismo tipo, permiten caracterizar a los distintos personajes en función, por ejemplo, de su apariencia física (alto-bajo, rubio-moreno) o psicológica (tímido-decidedo). Las segundas surgen entre signos de distinto tipo que coinciden en la definición de un personaje. Estos tipos de relaciones se dan entre signos referidos a dimensiones diferentes del personaje, tales como su identidad, su comportamiento o los vínculos que establece con otros personajes, pero tanto los signos del ser como los de la acción o relación pueden darse simultáneamente. De hecho, en muchos casos los atributos alusivos a la identidad del personaje funcionan a la vez como signos de acción o relación: al tiempo que individualizan al personaje por medio de su oposición a los rasgos del resto de personajes, justifican su comportamiento y las relaciones que establece con los otros (Garrido Domínguez: 1993, 84-85).

Cada uno de los tipos de signos se asocia a una categoría lingüística que caracteriza una variedad de discurso específica que, en el caso de los signos del ser, constituyen el nombre y el adjetivo, mientras que el verbo se encarga de reflejar la actuación del personaje. Los predicados, tanto verbos como adjetivos, integran el sustrato discursivo de las relaciones entre personajes, "que se establecen por oposición entre los signos de descripción y de actuación en

determinadas funciones y respecto a determinado papel” (Bobes Naves: 1984, 502).

Este discurso caracterizador del personaje ha experimentado una evolución al ritmo de las variaciones en el sistema de valores socioculturales y literarios. En el caso de los signos del ser, por ejemplo, conviene señalar el doble comportamiento del nombre propio, que si bien funciona como factor de cohesión en la mayor parte de las situaciones, cuando alude a prototipos (Quijote, don Juan...), experimenta un proceso de semantización que lo convierte en adjetivo. Sirvan como ejemplos los siguientes casos: se dice de algún personaje que es un Quijote cuando se quiere señalar su idealismo; que es un don Juan cuando se hace alusión a lo temerario y burlador que es, etc. (Bobes Naves: 1984, 499-507).

Como se señalaba con anterioridad, los rasgos que reflejan la identidad del personaje se entrecruzan con los relativos a su conducta y a las relaciones que mantiene con los demás personajes, produciéndose una semiotización de muchos de los rasgos caracterizadores, que se convierten en arquetípicos (determinados personajes siempre presentes en el relato policíaco, en la novela realista...). Así, los rasgos de identidad del personaje quedan convertidos en sustrato y justificación de su comportamiento y de su vinculación y cometidos en relación con otros agentes del relato:

“Los signos de descripción caracterizan directamente a personajes, les sitúa 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 y apasionada, es la figura adecuada para el papel de seducida; Fermín, pinchante, malvado y viscoso, es el tipo de personaje con máscara que se presenta suavemente, llanamente, 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” (Bobes Naves: 1985, 508).

La construcción del personaje se presenta, pues, como resultado de la interacción entre los signos que perfilan su identidad, los que le permiten relacionarse con otros personajes y aquellos que son reflejo de su conducta. A excepción del primer grupo de rasgos, quizá, el resto no terminan de definirse y dar forma y contenido al personaje hasta el final del proceso textual (Garrido Domínguez: 1993, 88).

2.2.4.3. MODOS DE PRESENTACIÓN DE UN PERSONAJE

Un asunto importante también es el relativo a los distintos modos de presentación de un personaje en el marco del texto. Las fuentes de información coinciden con las fuentes del discurso, por lo que remiten al narrador y, en última instancia, a los distintos subgéneros narrativos. Pueden distinguirse cuatro procedimientos

fundamentales de presentación de un personaje (Garrido Domínguez: 1993, 89-91):

1. Presentación directa que realiza el propio personaje, que es quien ofrece información sobre sí mismo (procedimiento habitual en el género autobiográfico). El grado de alcance y profundidad de la información facilitada al lector varía dependiendo de que se trate de un diario, la novela epistolar, el monólogo interior, la novela lírica, el ensayo...
2. Presentación a través de otro personaje, circunstancia que provoca que el caudal de información ofrecido se ciña a la visión que dicho personaje-narrador tenga del comportamiento y los rasgos de la personalidad del personaje presentado. Este modo lo encontramos en algunas de las obras más emblemáticas de la literatura universal, como *Cumbres borrascosas*, de E. Brönte, *El gran Gatsby*, de F.S. Fitzgerald, o *Dr. Faustus*, de T. Mann.
3. Presentación a través de un narrador extradiegético, procedimiento típico de la novela tradicional y de la realista que supone la dedicación de algunos capítulos, los primeros, a la descripción física y del carácter del personaje, o a través de un narrador heterodiegético (omnisciente o testigo) que, de modo particular en el relato del siglo XX, va diseminando los rasgos del personaje a lo largo del relato y atribuye un papel más importante a la conducta y el lenguaje del personaje.

Ejemplos de este tipo de presentación del personaje serían *El ruido y la furia*, de W. Faulkner, *El viejo y el mar*, de E. Hemingway o *Conversaciones en la catedral*, de M. Vargas Llosa.

4. Presentación combinada, modalidad en la que la información que se proporciona al lector puede comenzar a ser compartida por el narrador e ir pasando de personaje en personaje pudiendo incluso el propio personaje presentado enriquecer su composición añadiendo algún rasgo. Es éste el modo más habitual empleado, un modo por medio del cual se obtiene una visión más rica y plural, sin duda. Aunque los ejemplos más característicos pertenecen al siglo XX, ya en el siglo XIX hay algunos, como *Madame Bovary*, de G. Flaubert.

2.2.5. TIPOS DE PERSONAJE

2.2.5.1. DIFICULTADES QUE PLANTEA UNA TIPOLOGÍA DEL PERSONAJE

Las funciones que un personaje desempeña a lo largo de un texto son en principio tan variadas como las de una persona en el mundo real. Con la diferencia de que el personaje, actor en la trama, tiene encomendado el desempeño de unas funciones que justifican su desenvolvimiento en el marco del relato. Estudiosos y críticos han tratado de ordenar y tipificar dichas funciones,

aunque los resultados no han sido del todo satisfactorios. Bajtín describió la situación de un modo muy certero:

“En este aspecto hasta ahora reina un caos completo en la estética de la creación verbal y, sobre todo, en la historia de la literatura. La confusión de diversos puntos de vista, de distintos enfoques, de diferentes principios de evaluación, aparece en todo momento. Personajes positivos y negativos (desde el punto de vista del autor), héroes autobiográficos y objetivos, idealizados y realistas, sátira, humorismo, ironía; héroe épico, dramático, lírico; carácter, tipo, personajes, personaje de fábula; la famosa clasificación de papeles escénicos: galán (lírico, dramático), razonador, simple, etc.; todas estas clasificaciones y definiciones de personajes no están fundamentadas en absoluto, no están jerarquizadas entre sí y, por lo demás, no existe un principio único para su ordenación y fundamentación. Estas clasificaciones son mezcladas” (Bajtín: 1979, 16-17).

Bajtín considera que los planteamientos más rigurosos son los de naturaleza socio-biográfica, aunque tampoco éstos consiguen su objetivo, pues los vínculos que se establecen a partir de ellos entre autor y personajes son pasivos, circunstanciales, olvidándose de que la conexión entre uno y otros funciona como factor de cohesión entre la realidad psicológica y social. Por eso es tan importante una correcta definición y tipificación de las funciones de los personajes (Garrido Domínguez: 1993, 92).

Azuar Carmen habla, por su parte, de esa oscilación entre el ser y la posibilidad de ser que parece sobrevolar perennemente al personaje, incapaz de ir más allá de la experiencia de su creador, que en muchas ocasiones trata de proyectar a través del lenguaje literario su propia existencia o precisamente la falta de ella, y considera que existen distintas maneras de crear un personaje por parte del novelista (Azuar Carmen: 1987, 26-51):

1. El personaje copiado de la realidad, casi literalmente, a través de apuntes y notas tomadas por el autor en su propio entorno. Considerado por muchos escritores como una actividad propia de quien se inicia en las artes de la narración, estos personajes suelen resultar superficiales y anodinos, y no resisten una segunda lectura, pues tal y como ponía de manifiesto Alberto Moravia en su obra *El amor conyugal*, “son mosaicos de observaciones menudas y exánimes, no ya criaturas vivas y libres”.
2. El personaje adánico, que sería una evolución del modelo anterior, una creación basada en una persona real a la que se van añadiendo rasgos y comportamientos surgidos de la imaginación del autor, suele ser el más corriente de cuantos se crean, y puede encontrarse en la obra de casi todo gran escritor decimonónico, como Dostoievski, Dickens o Balzac.
3. El personaje behaviorista es aquel cuyos rasgos particulares son consignados en el relato con el fin de distinguirlo del resto de personajes, pues serán esos rasgos los únicos que permitan al lector

conocer a aquel de quien, de otro modo, solo podrá observarse lo que sus gestos o palabras manifiesten. La teoría psicológica de la conducta prescinde, para el estudio del comportamiento humano, de los estados íntimos de la conciencia, centrándose solamente en aquello que se puede ver. Esto, aplicado a la novela, alarga el relato y suele resultar un arma de doble filo para el autor, pues de lo prolijo de sus descripciones depende el caer o no en esa falta de ponderación que suele ser siempre perjudicial.

4. El personaje tipo, que realza las cualidades o rasgos de todos los que conforman una determinada clase tal y como señaló, por ejemplo, el propio Stendhal, que hacía mención a cómo el artista, “para guiar su espíritu”, escogería de entre todos los tipos de temperamentos existentes aquellos que le fuesen a resultar más convenientes para su creación, a saber: el sanguíneo, bilioso, flemático, melancólico, nervioso o atlético.
5. El personaje clase, cuya principal característica reside en una abstracción de la individualidad necesaria para poder representar a una clase dentro del ámbito social, lo cual implica un cierto desdibujamiento de sus rasgos que permite convertirlo en, por ejemplo, el pescador, el minero o el campesino. Su existencia está muy relacionada con la de la novela social.

6. El personaje drama, que acarrea consigo y su individualidad perfectamente dibujada una carga dramática que es la que lo define. Como señaló Julián Marías en su obra *Miguel de Unamuno*, este tipo de personajes no pueden definirse al principio del relato: “lo que el personaje es no nos lo puede decir el novelista desde el principio (...), sino que lo que el personaje es, mejor dicho, llega a ser, va siendo, eso es la novela”.
7. El personaje idea, nacido de la mente del escritor como respuesta a la necesidad inevitable del hombre de contar con referentes en los que poder reflejarse para progresar. Ramón y Cajal, en su obra *La psicología de los artistas*, ya lo señalaba: “Todos los grandes soñadores aspiran a realizar sus ensueños, a vestir sus quimeras de carne y sangre, lanzando al mundo un tipo humano diferente y superior al actual”. Así, por ejemplo, y a pesar de no ser personajes novelescos, ejemplos representativos de lo expuesto serían el *Emilio* de Rousseau y el *Superhombre* de Nietzsche. Prototipos y héroes que han existido siempre, en todas las épocas, y cuya presencia en la literatura ha sido constante.
8. El personaje nacido de un estado de ánimo que suele proyectar sobre el papel un anhelo de superación, de una vida mejor, del autor y, aunque pueda seguir existiendo, no cabe duda de que vivió su máximo esplendor de la mano de autores líricos y románticos como Byron

(Childe Harold), Oscar Wilde (Dorian Gray), Goethe (Werther) o Valle Inclán (Marqués de Bradomín).

9. El personaje tú, que probablemente no deba existir como tal en un estudio sobre el personaje, a menos que lo haga dentro del proceso de ficcionalización del autor, suele representar a este último, a pesar de que no siempre tenga por qué ser así e incluso pueda utilizarse para interpelar al lector. Camilo José Cela, en su magnífica novela *San Camilo*, 1936, se sirve del personaje tú para interpelarse a sí mismo frente a ese espejo en el que cabe prácticamente toda la España de aquellos aciagos y terribles tiempos.

Tzvetan Todorov, por su parte, considera al personaje el centro en torno al cual se organizan el resto de elementos de la narración, aunque es consciente de los problemas que plantea cualquier estudio sobre el mismo, especialmente en la literatura moderna. Utiliza el modelo planteado por Soriau y desarrollado por Greimas en torno a las relaciones entre los personajes como ejemplo de un tipo de acercamiento que permitiría estudiar esas tres formas de relacionarse con otros personajes: desear, comunicar y participar (Todorov: 1966, 77).

Las tipologías, según él, podrían agruparse en dos grandes bloques: formales y sustanciales. Las primeras establecen oposiciones entre los personajes a la luz de distintos criterios, entre los que destacan la capacidad de sorpresa, la variabilidad o estabilidad de sus rasgos definitorios o su jerarquía con respecto a la intriga (Todorov: 1966, 261-262).

2.2.5.2. TIPOLOGÍAS FORMALES

Esos criterios que señalábamos al final del apartado anterior son efectivamente en los que se van a basar las diferentes tendencias críticas y teóricas a la hora de establecer unas pautas. Hay tres tipos de clasificación en lo que a las tipologías formales se refiere (Garrido Domínguez: 1993, 93-94):

1. Personajes principales y secundarios (sin olvidar que existen, naturalmente, los personajes intermedios): los principales desempeñan funciones protagonistas en el ámbito de la trama, y son también aquellos de los que con una mayor frecuencia se habla en el texto. E.M. Forster habla de personajes planos y redondos, dependiendo de su grado de elaboración. Así, los personajes planos serían aquellos poco elaborados, apenas esbozados y que sirven al autor precisamente por lo fácil que resulta trazarlos, y los redondos aquellos otros que se muestran al lector repletos de matices y rasgos de personalidad, y que son los que a lo largo del relato suelen sorprender. Dentro de una novela se suelen alternar los personajes planos y los redondos, pero siempre ha habido autores que han tenido una marcada preferencia por alguno de estos dos tipos de personaje. Así, Dickens casi siempre utiliza personajes planos, superficiales, que le sirven para sus fines y a quienes no dota de esa redondez, en palabras de Forster, en la que sí trabajan por ejemplo Dostoievski, Flaubert, Proust o Clarín (Forster, 1927: 74-84).

2. Personajes tipo (estáticos) y personajes que experimentan cambios (dinámicos): los primeros son aquellos cuyos atributos se mantienen estables a lo largo de toda la trama, y por eso están considerados como personajes estáticos; suelen funcionar como paradigmas de una virtud o un defecto (el recto, el ambicioso, el vengativo...). Los segundos son dinámicos precisamente por su adaptabilidad y facilidad para el cambio, y suelen corresponderse con los personajes más importantes de la trama.

3. Personajes que se someten a la trama y personajes que polarizan la acción: como vemos, en este tercer criterio se utiliza el grado de sometimiento o independencia del personaje respecto de la trama para su clasificación. En el primer caso, los personajes se someten completamente a la acción, limitándose a desempeñar aquel papel que le ha sido otorgado (este tipo de personajes abunda en las novelas caballerescas y de aventuras). En el segundo, la acción sirve para ilustrar los atributos del personaje (tipología habitual en Chéjov y también en Dostoievski, así como en el género autobiográfico).

2.2.5.3. TIPOLOGÍAS SUSTANCIALES

Las tipologías sustanciales del personaje engloban las clasificaciones realizadas por parte de los autores pertenecientes a las corrientes formal-estructuralistas, y cuyas propuestas, representadas principalmente por V. Propp, E. Souriau y A.J.

Greimas, responden a una concepción dramática del relato: cada agente tiene asignado un papel que le condiciona en el marco de la estructura narrativa y apenas se repara en él en cuanto que personaje individual, englobándolo en categorías abstractas que se definen por su actividad, por esa función que desempeñan. Se trata de los actantes o agentes en su sentido más general: cualquier realidad del texto narrativo que asume un cometido específico en su interior (Garrido Domínguez: 1993, 94).

El concepto de actante se debe a Greimas, para quien lo es aquel que realiza la acción independientemente de cualquier otra consideración, aunque su pensamiento sea deudor del de Propp, Souriau y Tesnière y de sus respectivas propuestas. Propp propone, como sabemos, dos modelos de relato, uno de índole sintagmática (sucesión lineal de las treinta y una funciones que configuran la estructura de los cuentos maravillosos rusos), y otro de índole paradigmática (en el que esas treinta y una funciones se agrupan en siete esferas de acción: el agresor, el donante, el auxiliar, la princesa, el mandante, el héroe y el falso héroe). Para Propp, según Chatman, es como si las diferencias de aspecto, edad, sexo, etc. fueran simples diferencias, y la similitud de función lo único importante (Chatman: 1978, 119).

Aparece ya, pues, el modelo lógico-lingüístico que tan importante sería para los estructuralistas (Garrido Domínguez: 1993, 94-95).

“Todo el contenido de un cuento puede enunciarse en frases cortas, del tipo de éstas: los padres parten hacia el bosque, prohíben a sus hijos salir afuera, el dragón rapta a una doncella, etc. Todos los predicados reflejan la estructura del cuento y todos los sujetos, complementos y las demás partes de la oración definen el argumento” (Propp: 1928, 131).

Souriau, por su parte, plantea una tipología sobre las situaciones dramáticas basada en seis grandes funciones sobre las que se sustenta la dinámica teatral. Son éstas: fuerza temática (el amor, la venganza), representante del bien deseado (la amada), obtenedor virtual de dicho bien (el amante), oponente (el rival), árbitro que atribuye el bien (el padre de la amada) y la ayuda (el cómplice). Tesniere, que es quien completa el concepto greimesiano de actante, tiene como lingüista una visión algo distinta desde el punto de vista formal: compara el enunciado elemental a un espectáculo, pues las funciones, según la sintaxis tradicional, son papeles representados por palabras, en las que el sujeto es quien realiza la acción, y el objeto el que la sufre (Greimas: 1966, 265).

Para él, además, el verbo es el protagonista principal de todo predicado, y como tal es pieza imprescindible de todos los factores implicados en la acción, lo que incluye a los actantes (personajes) que son tres: sujeto, objeto directo y objeto indirecto (Garrido Domínguez: 1993, 95-96). Es a partir de estos planteamientos desde donde Greimas traza su propuesta, su modelo actancial del relato. Dicho modelo actancial, denominado *mítico* por el autor, implica seis

términos distribuidos en parejas de acuerdo a los ejes semánticos del querer, el hacer y el poder (Greimas: 1966, 276):

Destinador → Objeto → Destinatario

↑

Ayudante → Sujeto → Oponente

Dichos términos (actantes) se relacionan entre sí de un modo lógico: a través del saber *destinador* y *destinatario*, del poder entre *ayudante* y *oponente* del sujeto y del querer entre *sujeto* y *objeto*. Este planteamiento resulta un tanto abstracto, general, y por ello Greimas introduce dos nuevas categorías en su modelo, la de *actor* y la de *papel*. Los actantes son clases de actores que se manifiestan de modo individual como unidades del discurso y que en conjunto constituyen la estructura de un género. El papel, por su parte, va referido al actor en cuanto atributo o calificación de éste (Garrido Domínguez: 1993, 96).

A pesar del esfuerzo de Greimas por tratar de explicar su modelo de la manera más sencilla posible, las críticas fueron numerosas, centradas de modo particular en su distanciamiento de los textos. Chatman, por ejemplo, considera que, de aplicarse la teoría actancial de Greimas, que presupone que todos los relatos funcionan de idéntico modo, se homogeniza el comportamiento de los personajes, dejándolos sin señas de identidad propias, particulares. El personaje terminaría reducido a un mero factor necesario para el correcto desarrollo de la

función narrativa, cuyas claves se encontrarían en los complejos códigos actanciales que regularían su funcionamiento en el marco del texto. (Chatman: 1978, 119ss).

Estas críticas se pueden hacer extensibles a toda la narratología francesa, pues todos los autores de dicha corriente se interesan por la elaboración de modelos descriptivos de validez universal, esto es, las conocidas como gramáticas del relato. La ausencia de una alternativa válida hizo que otros autores además de Greimas, como el propio T. Todorov, C. Bremond o M. Bal prosiguieran esa línea de investigación.

T. Todorov, en sus estudios sobre *El Decameron* o sobre *Las mil y una noches*, defiende el enfoque de Propp respecto al personaje, al tiempo que distingue entre narraciones centradas en la trama y narraciones centradas en el personaje: las llamadas psicológicas. Para el autor, estas últimas permiten que un mismo rasgo se presente de varias maneras, mientras que, en las primeras, cuando se cita un rasgo, su consecuencia debe ir inmediatamente después (Chatman: 1978, 121-122).

C. Bremond, que adopta igualmente un modelo actancial para dar cuenta del relato, define éste como un encadenamiento de papeles, afectando la evolución de la intriga bien al personaje desde diferentes puntos de vista, bien a distintos personajes, que resultan afectados de maneras distintas. Para él, los papeles básicos son el de *agente* (que actuará como influenciador, yendo sus roles desde el de seductor al de prohibidor, pasando por el de consejero,

mejorador o degradador del paciente o retribuidor...), y el de *paciente* (destinatario último), que en un principio queda a merced del agente (Bremond: 1973: 129-333).

En una dirección similar se encamina la propuesta de M. Bal. La autora recupera los conceptos de actante y actor y establece su tipología por referencia a los planos de la fábula (en el sentido de material, desde el punto de vista formalista), y la historia (trama), y opera con tres componentes nada más, actantes, actor y personaje, de los cuales los dos primeros corresponden al ámbito de la fábula y el tercero al de la historia. Son los actores los que se encargan, concebida la fábula como la ejecución de un programa, de llevar ésta a cabo. Los actores son siempre guiados por una intención que persigue un objetivo, siendo éste el rasgo que los diferencia de los actantes, que son limitados en número. Entre sujeto y objeto la relación es como entre el sujeto y el objeto directo de una oración; sin embargo, entre dador y receptor la comunicación es más activa. Por último, ayudante y oponente desempeñan cometidos similares a la categoría de adverbio, señalando las circunstancias que favorecen o dificultan la consecución del objetivo. En todos los casos señalados la relación entre actantes y actores es bastante asimétrica, de tal manera que un actante puede ser encarnado por varios actores y al revés. La novedad que introduce Bal es que el personaje, en esta perspectiva actancial, aparece asociado al plano de la historia y además lo hace con los rasgos propios, diferenciadores. Así, mientras que el actor remite al nivel funcional de la estructura (plano abstracto), este personaje bien definido e individualizado remite a las personas reales, lo cual ha propiciado que se les

compare con ellas en muchas ocasiones, haciendo inviable una teoría comprensiva de aquel (Bal: 1977, 33-41; 87-88). Por último, Ph. Hamon ofrece una tipología del personaje basada en las tres dimensiones del signo, semántica, sintáctica y pragmática (Garrido Domínguez: 1993, 99-100)):

1. Personajes referenciales: remiten a una realidad extratextual y poseen un sentido fijo, preestablecido. Suelen ser personajes históricos (Adriano, Napoleón), mitológicos (Apolo, Marte), alegóricos (Amor, Envidia) o sociales (el ejecutivo, el campesino).
2. Personajes deícticos: funcionan como representantes, son personajes-portavoces (autores que intervienen directamente, los coros de las tragedias antiguas...), narradores por delegación, como ocurre en varias obras de Cervantes (*Quijote*, *Persiles*, *El diálogo de los perros*).
3. Personajes anáfora: actúan como factores de cohesión, facilitando la organización y la economía del texto, y remiten siempre a otro signo, a otros personajes. Son, por ejemplo, los sueños premonitorios, el recuerdo de acontecimientos pasados, una confesión o una profecía (Hamon: 1972, 94-96).

2.2.5.4. LA PROPUESTA DE N. FRYE

El criterio que rige la tipología propuesta por N. Frye es de raigambre aristotélica, pues toma en consideración el poder del héroe sobre su entorno y el

resto de los hombres y se aplica a los planos de lo trágico y de lo cómico. Como resultado de ello tenemos cinco modos *trágicos* (el héroe está aislado de la sociedad) y cinco *cómicos* (el héroe forma parte del entorno social) repartidos en cinco columnas. Todo ello forma lo que el autor denomina *modos ficcionales* (N. Frye: 1957, 53-96):

1. Primera columna: el héroe es el *héroe mítico* presente en las historias de dioses, sean mitos dionisiacos (plano trágico: celebran a dioses que se mueren), o apolíneos (plano cómico: el héroe es aceptado por los dioses).
2. Segunda columna: acoge al *héroe propio de lo maravilloso* o, lo que es lo mismo, al que es superior a su entorno, aunque no en modo absoluto, sino de grado. Esta modalidad está presente en cuentos y leyendas tanto en el plano trágico (cuando celebran la muerte-martirologio del héroe) como en el cómico (narración pastoril).
3. Tercera columna: referida a lo *mimético elevado* y con un héroe superior al resto de los hombres, pero no respecto de su entorno. Esta concepción es propia de las composiciones que relatan la caída del héroe, como la epopeya y la tragedia, en el plano trágico, y de la comedia antigua (Aristófanes) en el cómico.
4. Cuarta columna: referida a lo mimético bajo, el héroe en estas circunstancias ha sido despojado de las cualidades que lo hacían superior y se comporta, siempre en un nivel de igualdad con el resto de

hombres y con su entorno, de modo patético y aislado. Ejemplos de este tipo de héroes serían *Hamlet* o *Fausto*, en el plano trágico, y *Menandro* en el cómico.

5. Quinta columna: la de la ironía, que contiene al héroe que es inferior a los demás (o que finge serlo, al menos). En el plano trágico se encuentran héroes que atraviesan las vicisitudes de su existencia en relatos no exentos de humor, como el *señor K* de Kafka. En el plano cómico, un buen ejemplo sería el de *Tartufo*.

2.2.5.5. LOS MUNDOS POSIBLES DE L. DOLEZEL Y EL PERSONAJE

La noción de mundo posible, definido por Plantinga como "algo que no es actual, pero existe" (Plantinga: 1976), es recuperada en el marco de la lógica modal por S. Kripke en 1959. A pesar de haber sido atribuida en solitario a Leibniz, existen antecedentes tan lejanos como los de Aristóteles, aunque serán sin duda los autores del siglo XVIII quienes contribuirán decisivamente a su desarrollo, tal y como señaló L. Dolezel a finales de los años ochenta del pasado siglo (Dolezel: 1988, 78). Breitinger, por ejemplo, lo hizo estableciendo una relación explícita entre la noción de mundo posible y la creación literaria. Para él, el mundo real se encuentra rodeado de infinitos mundos posibles que son fruto de la actividad poético-imaginaria (Garrido Domínguez: 1997, 13-14).

Esta noción de mundo posible ha tenido mucho eco entre los teóricos de la ficción literaria. C. Segre (1985, 253) por ejemplo, considera que cada obra literaria instaura un mundo posible, pero ha sido L. Dolezel, indudablemente, el que ha desarrollado de modo más profundo toda una teoría de los mundos posibles en el marco de un modelo de múltiples mundos. Un modelo que supone el rechazo de las tradiciones mimética y pseudomimética: la primera se nutre de la existencia de un prototipo particular de la entidad ficcional que se encuentre en el mundo real y la segunda parte del supuesto de que los particulares ficcionales son, de alguna manera, preexistentes al acto de la representación artística (Dolezel: 1988, 71 y 75). Su versión niega la existencia de un único mundo y defiende la posibilidad de que sean muchos los mundos paralelos, sin relación jerárquica alguna, además (Garrido Domínguez: 1997, 16 ss.). Para Dolezel, de este modelo se derivan tres postulados básicos de la semántica ficcional (Dolezel: 1988, 78 ss.):

1. Los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles de cosas (este planteamiento también lo aceptan Kaplan, Pavel o Eco). En ellos los particulares o individuos ficcionales no representan a individuos actuales, siendo, como seres ficticios, *posibles no realizados*. Esta interpretación de mundos y seres de ficción como mundos posibles tiene la ventaja de que redime a la literatura de su servidumbre respecto del mundo real. Así, el Madrid de Galdós sería tan ficticio como el Macondo de García Márquez, y *La Regenta* no sería más que un ente individual que en modo alguno debe identificarse con individuos del mundo real.

2. El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y variado al máximo.

No hay que excluir a los mundos similares o análogos al mundo real, ni a los fantásticos o que más se aparten de él. Debe admitirse que lo posible es más amplio que lo real, tal y como defiende Plantinga; los mundos ficcionales no tienen por qué ajustarse a las estructuras del mundo real, ya que no se encuentran sujetos a los requisitos de verosimilitud, veracidad o probabilidad.

3. Las fronteras entre el mundo ficcional y el real son permeables. Así, al conjunto de mundos ficcionales, ilimitados en número, se puede acceder desde el mundo real a través de canales semióticos, aportando modelos para su organización interna y suministrando materiales para la construcción de tales mundos.

El mundo actual participa, pues, activamente, en la génesis de los mundos posibles de la literatura aportando modelos, produciéndose el acceso a éstos también, naturalmente, a través del acto de la lectura e interpretación de los textos literarios gracias a la mediación semiótica. Para Dolezel, se hace imprescindible, además, con el fin de evitar que el modelo de los mundos posibles quede convertido en una colección de metáforas teóricamente inútiles, no derivar los rasgos específicos de los mundos ficcionales de la literatura del modelo de los mundos posibles de la semántica formal, aunque es proyectándolos sobre el trasfondo de ese marco como únicamente pueden ser identificados.

Señala tres rasgos fundamentales (Dolezel: 1988, 86 ss.)

1. Los mundos ficcionales de la literatura son incompletos: lo cual implica que muchas de las conclusiones concebibles acerca de los mundos literarios ficcionales son irresolubles (como el famoso problema de cuántos hijos tuvo Lady Macbeth, algo que jamás podremos saber, tal y como señalaran Wolterstorff y Heintz).

2. Muchos mundos ficcionales de la literatura no son semánticamente homogéneos: los mundos ficcionales se forman, sí, mediante constricciones macro-estructurales que determinan el conjunto de sus constituyentes componibles, pero, al mismo tiempo, muchos de ellos muestran una estructuración interna compleja. Tales mundos son conjuntos de dominios semánticamente diversificados, aunque estén integrados en un todo estructural en virtud de esas constricciones que señalábamos al comienzo del párrafo.

La falta de homogeneidad semántica resulta singularmente notable en los mundos ficcionales de la literatura narrativa. Pueden existir una enorme variedad de mundos narrativos tanto homogéneos (por ejemplo, el mundo de la ficción realista, un mundo atléticamente homogéneo, físicamente posible, a imagen del mundo natural), como no homogéneos (por ejemplo, el mundo imposible de las deidades o los demonios).

3. Los mundos ficcionales de la literatura son constructos de actividad textual: se identifica su base ontológica general al caracterizar los mundos ficcionales como conjuntos de posibles no realizados, al tiempo que se dejan sin

especificar las características que diferencian a las entidades ficcionales de otros posibles no realizados.

Los mundos posibles no pueden ser descubiertos en lugares inexplorados de la realidad, pues solo existen en el texto en el que han sido creados y lo hacen desde el momento en que el autor decide crearlos, nunca antes (Sotelo Navalpotro: 2012, 37). Tal y como señala el propio Dolezel, los mundos ficcionales son fruto de la actividad textual, pues el texto literario funciona como artilugio semiótico tanto para crear esos mundos posibles como para almacenarlos y transmitirlos (Garrido Domínguez: 1997, 31). En definitiva, considerar las ficciones como mundos posibles obliga a vincular la teoría literaria a una serie de disciplinas relacionadas entre sí al tiempo que le proporciona el modelo de la *poiesis* que es imposible encontrar en la narratología clásica (Dolezel: 1998, 9).

Por otra parte, Dolezel también se refiere, en su obra *Heterocósmica, ficción y mundos posibles*, a las condiciones de la acción de los agentes que pueblan los mundos multipersonales. No todas las personas que coexisten en uno de estos mundos establecen contacto interactivo, solo lo hacen aquellos que forman la constelación de agentes, cuyo número oscila entre dos y doce personas. Son los factores estructurales los que resultan decisivos en la formación de dicha constelación; el grupo se ordena jerárquicamente, situándose primero los protagonistas (agentes principales), a continuación, los personajes secundarios y, por último, los personajes de fondo, que se diferencian por su grado de participación en la historia (Dolezel: 1998, 148-149).

2.2.5.6. EL PERSONAJE COMO NARRADOR

A pesar de todo lo expuesto, los cometidos del personaje no se agotan con las tipologías citadas; todas ellas se concentran, con carácter general, en las funciones universales de los agentes, la de la acción y la de valoración (Garrido Domínguez: 1993, 102). Sin embargo, el personaje desempeña en ocasiones otra función, de gran relevancia, a la que muy pocos estudiosos prestan la debida atención, y que no es otra que la de narrador. A pesar de que, habitualmente, el personaje la desempeña por delegación, cuando la asume de un modo directo se convierte en una actividad importante. Las narraciones incrustadas en la primera parte del Quijote, o las escenas dialogadas en las que el narrador principal confía a alguno de los personajes la acción de narrar, son buenos ejemplos del desempeño de esta función, pues el personaje asume, al hacerlo, las funciones propias del narrador: la de control, la narrativa, la comunicativa... (Genette: 1972, 308-312; Chatman: 1986, 189-204; Garrido Domínguez: 1993, 102).

3. SEGUNDA PARTE

3.1. ANÁLISIS COMPARATIVO DEL PERSONAJE

1. Introduction

2. Literature Review

3. Methodology

4. Results

5. Discussion

6. Conclusion

7. References

8. Appendix

9. Bibliography

10. Index

11. Glossary

12. Acknowledgements

13. Author's Note

14. Correspondence

15. Contact Information

No se puede llevar a cabo un acercamiento a la narrativa actual, considerando como tal la de los últimos cuarenta años, sin hablar, aunque sea brevemente, de la influencia que, como episteme, ha tenido en ella la posmodernidad. Pero, ¿qué es la posmodernidad?, ¿por qué ha centrado las discusiones desde todos los prismas imaginables a nivel internacional?, ¿alcanza, verdaderamente, a la literatura? Gianni Vattimo considera una de las caracterizaciones más aceptadas aquella que se refiere a ella como el fin de la historia, definición acerca de la que se pueden encontrar posiciones tan opuestas como las de Lyotard y Habermas. Así, y en torno a su influencia en la literatura como arte, las posiciones de estos dos estudiosos chocan casi frontalmente, pues mientras que para Lyotard el pasado (contaminante siempre) no tiene espacio, Habermas sí considera que puede incluir en su argumentación la caracterización de lo posmoderno como neoconservadurismo y reaccionarismo. Para Heidegger, sin embargo, posmoderno es aquello que acepta y reprende lo moderno, pero llevando en sí mismo las huellas de este último (Vattimo: 1991, 15 y ss.). Según Vattimo, siguiendo el planteamiento de Löwith,

“La modernidad es la época de la legitimación metafísico-historicista, la posmodernidad es la puesta en cuestión explícita de este modo de legitimación” (Vattimo: 1991, 20). “No hay en su pensamiento una fundamentación única, última, normativa. No pretende, como el estructuralismo o la fenomenología de los sesenta, buscar y proponer una fundamentación distinta a la moderna, ni remitir, como finalmente hacen ambas, a intenciones totalizadoras” (Vattimo: 1985, 12).

La posmodernidad, época de deconstrucción y revisitación de prácticamente todo surgida tras la Segunda Guerra Mundial, podría considerarse que aparece literariamente en Italia hacia finales del siglo XX, concretamente a comienzo de los años 80, con la publicación de *Il nome della rosa*, la gran novela de Umberto Eco. Fue en aquellos años cuando Italo Calvino le dio forma, por su parte, a un ciclo de conferencias, pensadas para ser impartidas en la universidad estadounidense de Harvard - lo cual no llegaría a suceder debido a la repentina muerte del autor -, que se convirtieron en un interesante libro, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Para Calvino:

"Mi fe en el futuro de la literatura consiste en saber que hay cosas que solo la literatura, con sus medios específicos, puede dar"
(Calvino: 1984)

Y es, precisamente, en torno a esa idea de la literatura como refugio de la propia literatura, de donde van surgiendo las ideas más importantes que plantea el escritor italiano, entre las que destaca el concepto de liviandad, que es para él un modo de enfrentarse al peso angustioso de la existencia a través de imágenes, personajes, paisajes y hechos incorpóreos, más ligeros (Patat: 2004).

Conviven así, en la narrativa italiana contemporánea, aquellos autores considerados ya, por gran parte de la crítica, como clásicos, y entre los que se encuentran el propio Italo Calvino, Umberto Eco, Claudio Magris - cuya

extraordinaria obra *Microcosmos* le valió ganar el prestigioso premio *Strega* de novela -, Alberto Moravia o Antonio Tabucchi, con otros autores no solamente más jóvenes, sino también con estilos totalmente diferentes. Así, por ejemplo, sucede con escritores como Alessandro Baricco, que concibe la literatura de un modo tan experimental que la combina con los medios audiovisuales, multimedia, de la misma manera que Aldo Nove o Tiziano Scarpa se alejan con sus textos de esa exactitud otrora tan apreciada y, para algunos autores, verdadero refugio frente al carácter inestable e inasible del mundo. Melania Mazzucco, por su parte, hace de la pluralidad de imágenes, personajes y voces el epicentro de una forma de narrar repleta de sentimientos y angustia existencial (Patat: 2004).

La narrativa italiana sigue, hoy en día, en plena ebullición, y buena muestra de ello es la pujanza, a un tiempo, de autores consagrados como Andrea Camilleri, creador del inolvidable comisario Montalbano, o Federico Moccia, fenómeno de masas cuyas obras más importantes -*Tres metros sobre el cielo*, *Tengo ganas de ti* y *Perdona si te llamo amor* -, se han adaptado al cine tanto en Italia como en el extranjero. Roberto Saviano, con su obra *Gomorra*, ha contribuido también a la presencia de tan rica y vasta literatura en el ámbito internacional, aunque esto no se deba por completo, en el caso del escritor napolitano, a la literatura; en su caso han influido enormemente la temática de esta que fue su primera novela, y la posterior adaptación al cine de la misma.

Interesante resulta, también, analizar las influencias y cambios producidos en una narrativa tan rica en producción y matices como la estadounidense. John

Updike. Norman Mailer. Toni Morrison. David Foster Wallace. Cormac McCarthy. Philip Roth. Don DeLillo. Joyce Carol Oates. Tomas Pynchon. Todos ellos grandes creadores de personajes, al igual que quienes los precedieron en el tiempo y la literatura: Edgar Allan Poe, Herman Melville, Mark Twain, Henry James, Ernst Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, John Dos Passos, William Faulkner... Y que quienes no necesitaron más que una novela para situarse en el olimpo de la narrativa estadounidense, Harper Lee y J.D. Salinger.

Grandes narradores, en definitiva, todos ellos, a través de cuyas obras se puede observar la evolución de la narrativa estadounidense durante los últimos 150 años, incluyendo la tan traída y llevada posmodernidad. Un camino no exento de enriquecedoras polémicas: Foster Wallace y Jonathan Franzen mantuvieron una de esas tensiones de las que tanto se ha beneficiado la tradición narrativa norteamericana, pues sus formas de entender la ficción no podían estar más alejadas, a pesar de partir de una postura común que se centraba en dejar atrás tanto el modelo realista, que consideraban obsoleto, como el propio modelo posmodernista. Entendían que, a pesar de todo, tenía que seguir existiendo algún tipo de vínculo entre lo escrito y la realidad. Sus primeras novelas, *La escoba del sistema* (Foster Wallace, 1987) y *La ciudad número 27* (Franzen, 1988), así lo demuestran, pero luego dichos autores tomaron caminos distintos: mientras que Foster Wallace publicaría su gran novela *La broma infinita* (1997), que se asoma resueltamente al futuro, Franzen retornaría con su novela *Las correcciones* (2001) hacia las formas más convencionales de narrar (Lago: 2012).

Foster Wallace, que definía los relatos de Kafka como “una especie de puerta” a la que nos sentimos impelidos a llamar con auténtica desesperación, y que cuando finalmente se abre lo hace *hacia fuera*, pues durante todo ese tiempo habíamos estado dentro de lo que queríamos (Fresán: 2007), tenía incluso su propio canon, en el que destacaban Pynchon y DeLillo por encima de autores como John Barth y Robert Coover, representantes de la metaficción postmoderna, y de aquellos a quienes consideraba “grandes narcisistas masculinos que han dominado la narrativa de posguerra”, a saber, Updike, Mailer y Roth. Para Foster Wallace, asomarse al futuro sin miedo resultaba imprescindible para cualquier texto, y fue desde esa perspectiva desde la que Pynchon y DeLillo fueron sus maestros (Lago: 2012).

No podremos ya saber cómo habrían evolucionado el pensamiento y la literatura de Foster Wallace, desgraciadamente, pero lo que apuntaba parecía asegurar la polémica y el desacuerdo con sus colegas de profesión.

Parece lógico pensar en la posmodernidad como la influencia que lo haya envuelto todo y haya marcado la senda seguida por los autores estadounidenses tanto como en las otras literaturas que nos ocupan, pero lo cierto es que, en el caso concreto de tan rica literatura, resulta necesario resaltar la existencia de un movimiento surgido temporalmente casi a la par que éste, y que es conocido como *realismo sucio*. Podríamos referirnos a él como el minimalismo literario, pues no en vano la utilización de una prosa sobria y medida, en la que la adjetivación y los adverbios apenas tienen cabida y las descripciones apenas existen (el objeto en su soledad, de nuevo, como en la pintura o la escultura),

busca reducir la narración a los elementos imprescindibles para que siga pudiendo ser considerada como tal, despojada de todo aquello que se considera superfluo.

Son algunos de aquellos a quienes podríamos considerar sus máximos representantes autores ciertamente notables y, en algún caso concreto, directamente geniales. Es el caso de Charles Bukowski, criticado y alabado casi a partes iguales, por su estilo tanto como por su autenticidad, con el aura de escritor maldito siempre en torno a su persona. Raymond Carver o Chuck Palahniuk también son considerados autores más cercanos al realismo sucio que a la posmodernidad, que parecen haber dejado atrás, si es que tal cosa es posible.

Pero no es el realismo sucio el único movimiento que ha tenido una influencia determinante en la narrativa estadounidense actual; sería imposible no hacer mención a la llamada *generación beat*. Surgida durante la década de los años cincuenta, la música (principalmente el jazz), el alcohol y las drogas conforman los tres vértices del triángulo en derredor del cual se va a experimentar, tanto en la poesía como en la narrativa. Así, Allen Ginsberg, poeta, Jack Kerouac y William Burroughs serán sus autores más representativos y conocidos, Ginsberg desde la poesía y, sobre todo, Kerouac con su mitificada obra *En el camino*. Autores sobrevalorados para una parte de la crítica estadounidense y elevados al olimpo de la literatura por otra parte de la misma y por los cientos de miles de seguidores que aglutinan, lo cierto es que sería imposible entender la narrativa sin sus aportaciones. Las obras de autores como los ya mencionados Foster Wallace o Franzen no se entenderían del mismo modo

si no se hubiesen escrito *Aullido* (1956), obra principal de Ginsberg, *En el camino* (1957), de Kerouac o *Yonqui* (1953), de Burroughs.

En España, el año 1975, tan importante para la historia reciente por tantos motivos, supuso también un cambio en nuestra literatura, un punto de inflexión, en cierto modo. A pesar de las reticencias primeras de la crítica, lógicas por otra parte, parece claro a estas alturas que en torno a aquella emblemática fecha se produjo una transformación sustancial en la narrativa española, que, aunque no llegase a suponer una ruptura total con la tradición, sí que tuvo algunas consecuencias positivas.

Quizá el auge progresivo de la novela, que alcanza hasta nuestros días, sea una de las más importantes; reacia al compromiso social y el experimentalismo, la novela llegará también a esa posmodernidad que el diccionario de la RAE define como “un movimiento artístico y cultural de fines del siglo XX, caracterizado por su oposición al racionalismo y por su culto predominante de las formas, el individualismo y la falta de compromiso social”, y durante la que van a convivir brillantes narradores de distintas generaciones a lo largo de un buen período de años: Cela, Delibes, Torrente Ballester, Goytisolo, Marsé, Martín Gaité, Juan Benet, Mateo Díez, Eduardo Mendoza, José María Merino, Juan José Millás, Muñoz Molina, Javier Marías...

Para Lozano Mijares (2007: 9), la posmodernidad es más que un período histórico que sucede al de la modernidad; se trata de una nueva visión del mundo, de una episteme que la sociedad española asumió plenamente precisamente a

partir de 1975. La episteme posmoderna supone un cambio radical en la imagen que del universo tiene el hombre, pues no en vano es una estructura nueva y apriorística que delimita modos y categorías de pensamiento. Esta estructura permite construir la subjetividad a partir del lenguaje, y marca los límites tanto de lo que podemos pensar como de lo que somos capaces de representar (David Álvarez: 2012, 197).

La posmodernidad, tal y como señala Pozuelo Yvancos (2004: 41), ha quebrado el sentido de decurso y carácter unitario de la historia al menos desde Walter Benjamin y Max Weber, desconfía de ella y desacredita la noción de progreso, por lo que no es fiable como dadora de sentido, pues es un producto cargado de ideología.

Quizá, después de todo, no toda la literatura española actual sea posmoderna; algunos autores, entre los que se encuentran Vance R. Holloway y Gonzalo Navajas, hablan de una etapa, la actual, durante la que se han superado algunos de los presupuestos de la posmodernidad, pues se carece de una orientación específica y fácilmente identificable, y hablan de una diferencia fundamental entre lo que dan en llamar “neomodernidad” y la posmodernidad, y que no es otra que el tratamiento del pasado, pues si en la posmodernidad se ignora, en esta nueva etapa se recupera aunque sea para acercarse a él de un modo subjetivo, transfigurado en nostalgia. Una nostalgia que implica la reconstrucción y transformación de hechos históricos de acuerdo a una visión personal y por lo tanto subjetiva y que no tiene propósito alguno de ser fiel a la veracidad histórica (Barbancho Galdós: 2007).

Las propuestas innovadoras se suceden y se recupera el placer por contar, por la narratividad, y los grandes personajes de corrientes literarias precedentes se sustituyen por seres desvalidos e inseguros, que tratan de encontrar su identidad, aunque lo hagan estando algo desorientados (Montejo Gurruchaga: 2003, 145-147).

Así, los personajes que se construyen en la novela tradicional, que responde a esquemas causales y está estructurada en torno a acciones, no sirven ya; sus moldes han quedado desfasados, obsoletos. Pero los nuevos resultan en ocasiones difíciles de entender para los lectores: la forma de expresión, la distribución de los signos para su construcción, el concepto mismo de persona tomado como marco de referencia, todo ha cambiado en la novela moderna, incluido el concepto de personaje y la forma de ser presentado en el discurso. Pero a pesar de todo, el personaje sigue ahí, ya no como héroe que encarna los valores e ideales de un grupo social determinado, sino como individuo anónimo mejor o peor perfilado, más o menos poblado de rasgos, pero centro aun de toda trama de funciones o de situaciones (Bobes Naves: 1990, 43-45).

El punto de partida en esta transformación de la narrativa española y, por ende, de la construcción del personaje, probablemente sea *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, aunque sin olvidar los precedentes de *La saga/fuga de J.B.* de Gonzalo Torrente Ballester y de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, novela ésta que marca una ruptura procedimental con respecto a los métodos empleados durante la llamada modernidad, pues con ella comienza una estética de renovación formal que cuestiona la supuesta relación transparente

entre el signo y su referente sostenida por el realismo social anterior. Es la novela de Martín-Santos la que rompe con el concepto tradicional de mimesis y marca el fin de la esperanza de superar el caos de lo real a través de una representación del mundo que esté dominada por el yo del autor (Lozano Mijares: 2007, 219-220).

Pero es en la novela de Mendoza donde se aprecian los procedimientos constructivos de la novela posmoderna, actual: historia como metarrelato, pastiche, mezcla de géneros y desestabilización ontológica. En novelas posteriores se podrán apreciar también otros rasgos característicos de la época actual, como esa vuelta a la narratividad que mencionábamos o el fin del realismo social y del experimentalismo, así como el recurso a la paraliteratura, que rompe los límites entre alta y baja cultura, o la reprivatización de la novela que nos presenta un *Yo* evasivo y hedonista, alejado de lo colectivo (David Álvarez: 2012, 207).

En cualquier caso, existen en la actualidad una suerte de estrategias narrativas que son consecuencia de esa nueva episteme (posmoderna) en España y que están presentes en infinidad de propuestas narrativas (Lozano Mijares: 2007, 232).

La narrativa sudafricana contemporánea, por otra parte, no resulta tan fácilmente clasificable según los estándares occidentales: un país con 11 lenguas oficiales y en el que la sombra del *apartheid* sigue siendo alargada, no cuenta entre sus preocupaciones principales esa nueva episteme posmoderna y sus

consecuencias literarias. Aun así, su literatura en inglés cuenta con dos ganadores del Premio Nobel de Literatura, Nadine Gordimer (1991) y J.M. Coetzee (2003).

A Nadine Gordimer se la considera la gran voz rebelde y luchadora contra la segregación racial y la injusticia. Testigo en primera fila de ese enfrentamiento racial y cultural que tanto dañó a su país, su literatura nació ya comprometida, luchadora, reivindicativa. Y sus personajes son un claro reflejo de ello, dotados de una verosimilitud que trasladan al texto narrativo, brillantemente trazados, en muchas ocasiones, a través de ese monólogo interior con el cual Gordimer va compartiendo ese flujo de ideas, de prejuicios raciales, de filias y fobias, con los que los adorna.

La literatura de Coetzee, sin embargo, forma parte de esa otra Sudáfrica que lucha contra los fantasmas del pasado y trata de cerrar las heridas y superar el drama de tantos años de luchas raciales, culturales, fratricidas. Su novela *Desgracia* (1999) está considerada una de las más importantes de la llamada época de transición, y en ella explora esas tensiones raciales, las relaciones de poder, el nuevo orden moral y social de una tierra que sangra aun, profundamente herida.

Pero esta narrativa escrita en inglés, la más conocida y celebrada en todo el mundo, y cuyos máximos exponentes son, lógicamente, estos dos autores, no es la única que existe. Hay otras literaturas que tratan de abrirse camino sin renunciar a sus raíces, tanto lingüísticas como culturales, y que lo hacen con la mirada puesta en el continente africano, tan rico en la tradición oral y, por

desgracia, aun alejado del mundo desde el punto de vista del texto narrativo, en gran medida a causa de las barreras que el desconocimiento de tantos idiomas y la ausencia de traducciones provocan.

Fue la propia Nadine Gordimer quien comenzó a hablar de esos otros autores, desconocidos para el gran público, que estaban contribuyendo al florecimiento de una literatura que, vista con la perspectiva que otorga la distancia geográfica, tantas riquezas ocultas tiene que ofrecer. Autores negros, mulatos y blancos, escribiendo en lenguas diferentes, pero todos aumentando el volumen y el prestigio de la narrativa proveniente de una tierra fascinante y terrible.

Así, por ejemplo, Deon Meyer, popular autor de novela negra, escribe en afrikáans -la lengua de los blancos que sojuzgaron el país durante el pasado siglo -, su lengua materna. Y Niq Mhlongo, cuya primera novela, *Dog Eat Dog* (2004), tuvo una gran acogida, nació y creció en Soweto, símbolo de la represión y de la lucha racial. También hay que destacar a Achmat Dangor, que con *Fruta amarga* (2001), sonó con fuerza para ganar el Booker Price en 2004, y cuya literatura contiene ecos de su compromiso personal con la superación de las heridas del *apartheid*. Y, por supuesto, a Phaswane Mpe, muerto prematuramente a los treinta y cuatro años y cuya primera novela, *Bienvenido a nuestro Hillbrow* (2001), se sumerge en las dificultades de los nativos negros sudafricanos para sobrevivir en la era *post-apartheid*, sumidos en un caos de desempleo, violencia, sida y discriminación que lo anegan todo en el suburbio de Hillbrow, a las afueras de Johannesburgo. Zakes Mda, ganador de numerosos premios tanto en

su Sudáfrica natal como en el Reino Unido, o Mongane Wally Serote, ensayista, poeta y narrador, son algunos otros de los grandes escritores que, probablemente, están aún por descubrir por parte del gran público.

3.2. LOS AUTORES Y EL PERSONAJE

3.2.1. AUTORES Y PERSONAJES SELECCIONADOS: EL PORQUÉ DE SU ELECCIÓN

Preguntarse por qué se ha elegido a estos autores para conformar el corpus analítico de la tesis tiene una primera respuesta lógica: los cuatro se caracterizan por conferir a los personajes principales de sus novelas un peso específico sin parangón. Son los actantes cuya función determina las de los demás elementos del texto narrativo. Son, todos ellos, el centro en torno al cual se organiza la narración y se puede, por tanto, calificar estas obras como novelas de personajes. Tal y como señala Reuter (1988: 3 y ss.), la importancia del personaje se puede medir en relación a los efectos que cause su ausencia, pues es éste el elemento más importante de la estructura narrativa desde una perspectiva funcional, y tal afirmación adquiere todo su sentido en torno al corpus propuesto.

Pero existen otras razones, igual de poderosas, para haberse decantado por Muñoz Molina, Tabucchi, Coetzee y Roth: como se podrá observar, en la aproximación llevada a cabo a la manera de acercarse a los personajes de cada uno de ellos, existen similitudes tanto de forma como de fondo, aunque las influencias del entorno y las circunstancias en las que desarrollan su escritura jueguen también, claro está, un papel determinante.

Así, veremos que el exilio, la memoria y los recuerdos de una guerra no vivida, pero conocida a través del relato de quienes sí la sufrieron, juegan un papel fundamental en *El jinete polaco*, mientras que la dictadura y su consiguiente falta de libertad de expresión constituyen el tema principal de *Sostiene Pereira*. Del mismo modo que las

tensiones raciales, las luchas fratricidas y el surgimiento de un nuevo orden moral y social están presentes a lo largo de *Desgracia*, o la situación de los judíos y su integración en los Estados Unidos, con la Guerra Mundial de fondo, lo hacen en *Némesis*, como se señalaba con anterioridad.

Respecto a la cuestión formal, Muñoz Molina elige ir perfilando al Manuel protagonista a través de la evolución que experimenta a lo largo del texto, al modo de la novela de formación, consolidando de tal modo su identidad (Erdal Jordan: 1998, 560). Y lo hace utilizando, en numerosas ocasiones, un monólogo interior reflexivo que permite al lector ir recordando al ritmo que lo hace el personaje, en tanto que alterna voces narrativas hetero y homodiegéticas.

De manera parecida, Tabucchi obliga a su Pereira, personaje de carácter melancólico, pesimista y resignado, a luchar contra sus propias limitaciones hasta llevarlo a enfrentarse, posicionarse y tomar partido, superándose a sí mismo. Y, aunque el escritor italiano lo haga por medio de esos saltos y huecos en la narración a los que él mismo llegó a referirse (Tabucchi en Vera: 2012), por medio de esos silencios de enorme locuacidad narrativa que mencionara Vargas Llosa (2000), la sombra de la novela de formación planea, también, sobre la ficción desarrollada en Lisboa. Son éstos, pues, dos modos similares de ir descubriéndole el personaje principal al lector.

Coetzee, por su parte, sitúa a su personaje central, David Lurie, en una situación excepcional: una bajada a los infiernos, provocada por su propio comportamiento, que parece no tener fin. Sus reflexiones, sus prejuicios, las dudas, la obstinación y un orgullo mal entendido condicionan, a través de la voz narrativa, el desarrollo del relato.

Fiel a su trayectoria, durante la cual ha enfrentado a un sinfín de personajes a encrucijadas difícilísimas, el autor sudafricano se sirve para tal fin de un narrador heterodiegético en un relato no focalizado pues, como se verá más adelante, no hay en él ninguna restricción al conocimiento que posee el narrador (Garrido Domínguez: 1997, 121, 142-143). Y utiliza, asimismo, ese silencio locuaz y significativo al que se refiere, también en relación a esta novela, Vargas Llosa (2002).

Y en cuanto a Roth y el personaje principal de su novela, "Bucky" Cantor, se puede resaltar, del mismo modo que sucede con el protagonista de Coetzee, esa bajada a los infiernos que experimenta a lo largo del desarrollo de la historia, aunque la tragedia no se haga del todo visible hasta el último tercio de la obra, cuando la voz narrativa da un giro, sorprendiendo al lector. Como sucede con el escritor sudafricano, Philip Roth aborda también la cuestión del deseo sexual, su legitimidad y las consecuencias, casi siempre nefastas, que conlleva a partir de una determinada edad fijarse en quien no se debe...

Los cuatro personajes centrales comparten, así pues, esa introspección a partir de la cual van mostrándole al lector, por medio de las distintas voces narrativas utilizadas, los rasgos más destacados de su personalidad, sus tribulaciones y pesares, y siempre una evolución, para bien o para mal.

Y comparten, también, algunos otros rasgos:

- son los cuatro personajes masculinos, si bien es cierto que, en el caso de *El jinete polaco* Nadia, personaje femenino principal, adquiere a lo largo del relato una

importancia que alcanza casi a la de Manuel y que, en cierto modo, lo mismo sucede en *Desgracia* con Lucy, la hija del profesor Lurie.

- los cuatro aman con pasión verdadera incluido el viudo Pereira, que sigue idolatrando a la que fuese su mujer, fallecida tan prematuramente.
- como actantes, determinan la función de los demás elementos del texto narrativo.
- sin ellos, como señala Reuter (1988: 3 y ss.), no existirían las historias que protagonizan y, por tanto, tampoco las novelas.

3.2.2. MUÑOZ MOLINA Y EL PERSONAJE

Antonio Muñoz Molina cursó estudios de periodismo en Madrid y se licenció en Historia del Arte en la Universidad de Granada, ciudad en la que residió desde 1974. Posteriormente se trasladó a Madrid, ciudad en la que vive actualmente tras pasar unos años en Nueva York, en donde dirigió el Instituto Cervantes. Con su primera novela, *Beatus Ille* (1986) obtuvo el Premio Ícaro. Con *El invierno en Lisboa* (1987) ganó el Premio de la Crítica y el Premio Nacional de Literatura en 1988. Con *El jinete polaco* (1991) ganó el Premio Planeta y de nuevo el Premio Nacional de Literatura en 1992. Es miembro de la Real Academia Española, en donde ocupa el sillón *u* desde 1996.

Muñoz Molina ha dedicado no pocos esfuerzos a ordenar sus propias ideas acerca de la teoría literaria (publicó un libro, *La realidad de la ficción* (1992),

dedicado a ello), lo que le ha llevado, como no podía ser de otra manera, a tener sus propias ideas acerca del personaje:

“Casi siempre los personajes que he inventado tuvieron su punto de partida en la realidad. Algunos tuvieron en ella su punto de llegada. Quiero decir que hay personajes que uno concibe con una función simplemente técnica –testigos de algo que interesa saber, portadores de una información necesaria en la economía del relato-, y que, en un momento dado, sin que uno mismo llegue a advertirlo, adquieren rasgos de personas conocidas, o de desconocidos a los que se ha visto por la calle y en cuya presencia había algo que nos llamó la atención, y que al escribir se nos impone de manera inconsciente, pero también, por algún motivo, inevitable” (Muñoz Molina, 1990: 87).

Habla el jienense también de la distinta manera de aparecer de esos personajes, semejantes a modelos reales más o menos cercanos a la propia vida del autor, que surgen en ocasiones incluso antes que la historia o que lo hacen cuando ya se lleva un trecho del camino recorrido, resultando entonces imperioso “hacerles un hueco” y dejar que se desarrollen, lo cual modificará muchas veces el desarrollo de la trama. Dicho de otro modo, personajes que constituyen el núcleo de una historia y personajes que se van incorporando a la misma a lo largo de la escritura.

Con carácter general, los primeros suelen ser personajes protagonistas, mientras que los segundos son personajes secundarios o episódicos, aunque no signifique esto que la importancia de los segundos sea menor: en muchos casos su presencia en el marco del relato no solamente enriquece éste, sino que deviene absolutamente imprescindible para el éxito de la novela.

Resulta evidente que Muñoz Molina utiliza rasgos de personas reales para crear sus personajes, y también que de este modo logra que éstos se ofrezcan al lector como seres cuya existencia en la esfera de la realidad es perfectamente posible, siendo por lo tanto totalmente creíbles. Para él, “inventar y recordar son tareas que se parecen mucho y de vez en cuando se confunden entre sí”, pues es la memoria la que constantemente inventa, modifica o completa el recuerdo o la imagen que se tiene de las personas, ayudando al escritor a dar forma a los distintos personajes, principales y secundarios, que compondrán o componen el relato. Como en la realidad, para el autor cada personaje es “una mezcla inquietante de realidad y ficción, de verdad y mentira”, un conglomerado de rasgos de personas reales y de datos, de circunstancias inventadas y de ciertos matices que convenientemente mezclados y agitados los dotan de carácter y rasgos distintivos en el marco del relato.

“La memoria común inventa, selecciona y combina, y el resultado es una ficción más o menos desleal a los hechos que nos sirve para interpretar las peripecias casuales o inútiles del pasado y darle la coherencia de un destino (...) Hay que tener presente que

el único modo que tiene el novelista de decir la verdad es inventando: inventando las cosas tal como son, según nos dice el poeta mexicano Cintio Vintier (...) Y la máxima fuente de verdad y mentira que posee el escritor es él mismo: inventando a sus personajes celebra un solitario examen de conciencia, se conoce y se desconoce, descubre recuerdos que ignoraba y facetas de su carácter que por ningún otro camino se le habrían revelado. Se sueña escribiendo, pero no siempre es agradable lo que se ve, y algunas veces inventa personajes que van creciendo a costa de rasgos suyos que jamás aceptaría como propios: igual que el espía, inventa para salvarse bajo la impunidad del nombre falso” (Muñoz Molina: 1992, 30-36).

Naturalmente, esa utilización de la realidad para crear ficción no solamente la lleva a cabo el escritor. El lector, cualquier lector, tratará siempre del mismo modo de encontrar los personajes novelescos en su entorno. Lo hará de un modo inconsciente, sin menoscabo de esa autonomía del personaje que, en palabras de G. Torrente Ballester (1977: 48), es una de las principales preocupaciones del narrador, de todo narrador, para quien los actantes del relato, en cuanto criaturas de ficción, son autónomos no solo respecto de las palabras a través de las cuales se constituyen y se dan a conocer literariamente, sino también respecto del autor (Garrido Domínguez, 2011: 196).

Sin embargo, la creación de personajes no fue siempre fruto de la observación de la realidad para Muñoz Molina; antes de darse cuenta de que todo estaba ahí fuera, y de que como diría Kipling, “el mundo está lleno de historias

para quien se detiene a escuchar” (Muñoz Molina, 1997: 349), recurrió al cine y a la literatura para crear todo tipo de personajes. Esto hizo que sus primeras novelas (*Beatus Ille*, *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros*) carecieran de algunas de las características fundamentales de su fuerza narrativa y que hacen de él un escritor de gran calidad, como son su originalidad cercana y real y el hecho de que los descubrimientos que el lector hace en la obra sean reconocimientos, como decía Borges (Begines Hormigo, 2004: 76).

No ocurre lo mismo con *El jinete polaco*, obra ya de madurez y en la que memoria, realidad y ficción se entremezclan formando un maravilloso cóctel quizás irrepetible, y en la que el lector se va encontrando, va reconociendo, a los personajes, lugares y momentos que han conformado sin duda la personalidad y los recuerdos de quien los plasma en el papel. Dicho esto, con la prudencia que la propia experiencia del autor, tal y como él mismo ha relatado en alguna ocasión, aconseja.

“¿No será el protagonista de la novela un álter ego del autor? Esa pregunta a veces es admirativa, pero también puede contener una amenaza de censura: con alguna frecuencia se me han supuesto desmedidas aficiones alcohólicas porque el héroe de una novela es un bebedor infatigable de bourbon (...). La convicción de que todo personaje literario es el trasunto o la máscara de una persona real puede llegar a extremos delirantes” (Muñoz Molina: 1992, 32-33).

Cuando se toma la realidad como base para el desarrollo de personajes, todo el material extraído de esta ha de ser acomodado por el escritor a sus necesidades, seleccionando aquellos rasgos que considere más convenientes y provechosos para provocar en el lector el efecto que esté buscando. No conviene olvidar que suelen ser solo los personajes los que quedan grabados, de alguna manera, en la memoria del lector.



“Por lo que permanecen las novelas en nuestra memoria es por alguno de los personajes (...). Y creo que lo que vuelve inolvidable a un personaje literario es que sea al mismo tiempo genérico y particular, pues en eso se parecerá a cualquiera de nosotros. Todos, aproximadamente, conocemos las mismas pasiones, repetimos costumbres, tenemos sentimientos comunes a nuestros semejantes. Pero no hay una cara que sea igual a otra, no hay una sola mirada o experiencia que no sea íntima e irreductiblemente singular. Esta doble evidencia permite que podamos identificarnos algunas veces con los personajes de las novelas y que al mismo tiempo los sintamos como desconocidos cuyo misterio vale la pena averiguar” (Muñoz Molina, 1990: 89-90).

Naturalmente, esto se puede aplicar no solo al personaje sino a todos los aspectos o categorías centrales de la ficción, pues es precisamente la relación del mundo ficcional con el real uno de los mayores problemas a los que se enfrenta la narrativa: la afirmación de que la ficción se asienta en el interior del ser humano, y especialmente en su imaginación, fantasía y afectividad, se encuentra

de forma implícita o explícita ya en Luciano, Cervantes, Unamuno, Sábato o Torrente Ballester (Garrido Domínguez, 2011: 195).

Y entre los más importantes se encuentra sin duda el nombre, nudo que amarrará todos los datos dispersos a lo largo del relato y que es el que apresa la naturaleza interior del personaje (Begines Hormigo, 2004: 76).

En palabras del propio Muñoz Molina:

“Siempre digo que el nombre importa tanto porque es la cara que ve el lector del personaje. El nombre ha de contenerlo y definirlo, de tal modo que lo primero que nos molesta en las malas novelas son los nombres de sus protagonistas, y en tal medida que, al escribir, mientras no tengamos el nombre, no podemos decir que tenemos al personaje, puesto que nombrar es contar todo con una sola palabra. Y solo el oído y el instinto nos enseña la ciencia de los nombres” (Muñoz Molina, 1992: 41-43).

El escritor jiennense distingue, además, como ya se ha dicho, entre dos tipos de personajes: principales, en torno a los cuales gira y se desarrolla la acción, y secundarios, que desempeñan una determinada función o funcionan como ambientación. En el caso de los primeros, esa búsqueda de rasgos resulta mucho más profunda, compleja y repleta de matices que en el caso de los segundos, apenas esbozados en ocasiones con dos o tres gruesos trazos que permiten al lector simplemente vislumbrarlos, sin desviar su atención de lo que verdaderamente importa, la acción principal. Esta segunda categoría incluye

muchas veces personajes que, a pesar de lo dicho, permanecen en esa imaginación y en esa afectividad a las que se hacía referencia anteriormente.

Entrar de lleno en el estudio de los personajes de *El jinete polaco* implicará, de algún modo, pues, separarlos en esos dos grupos mencionados, el de los personajes principales y el de los secundarios, y conllevará igualmente realizar un estudio de sus rasgos físicos, de su personalidad, del modo en que son presentados al lector y de la funcionalidad de cada uno de ellos, o de cada grupo. E implicará también acercarse al modo de narrar con el que el autor acerca la historia y los personajes al lector, un estilo propio y muy original que ofrece diferentes perspectivas de los hechos y enriquece la lectura.

3.2.3. TABUCCHI Y EL PERSONAJE

Antonio Tabucchi nació en Pisa en 1943 y falleció en Lisboa en 2012. Estudió en la Universidad de Pisa, en donde se graduó con una tesis acerca del Surrealismo en Portugal, y fue profesor de literatura portuguesa en las universidades de Bolonia y Génova, además de director del Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, ciudad a la que estuvo vinculado desde muy joven y en la que vivió hasta su muerte.

Lector de relativamente tardío comienzo, pues no fue hasta que tuvo catorce años y una enfermedad lo postró en la cama que empezó a aficionarse a los libros, el cine tuvo una influencia muy grande tanto en su vida como en su

escritura. Para él, gran parte de lo que se escribe en la actualidad se deriva, de algún modo, del cine.

Creció sin sobresaltos, y encontró en la Universidad su hábitat natural. A la edad de veinte años viajó a París, ciudad en la que vivió durante un año mientras asistía como oyente a clases de Filosofía en la Universidad de la Sorbona y en la que su vida, por puro azar, tomaría un camino inesperado: ya en la estación de tren de la Gare de Lyon, apunto de regresar a Italia, se encontró en un banco un ejemplar en francés de *Tabacaria* (Bureau du tabac). El resto, como suele decirse, es ya historia: su interés hacia la escritura y la figura de Fernando Pessoa llevaría al escritor italiano a profundizar en la lengua portuguesa, a viajar a tierras portuguesas y, por esas cosas de la vida, a enamorarse y quedarse en Portugal. En Lisboa, concretamente, como señalábamos antes, ciudad en la que vivió habitualmente la mitad del año.

Narrador, sobre todas las cosas, Tabucchi escribió también ensayos y obras teatrales. También tradujo, con ayuda de su esposa, la obra de Fernando Pessoa al italiano. Recibió numerosos premios, entre los que destacan el *Medicis étranger*, por su novela *Nocturno Indiano*, y los premios Campiello y Jean Monnet, entre otros, por *Sostiene Pereira*.

Para Tabucchi escribir era, en cierto modo, como perseguir sombras:

"La literatura, como cualquier arte, es una forma de ilusión, porque es una realidad paralela. sus personajes tienen la fuerza del

símbolo, pero no son tangibles ni concretos. No se puede abrazar a Madame Bovary, ni llevarle flores a su tumba... Ella sólo vive en nuestra memoria, y ahí goza de una vida eterna" (Tabucchi en Ojeda: 2010)

Para el escritor italiano, lo más importante de la narración es el personaje, pues considera que es el que crea y aun determina la historia y la atmósfera en la que ésta se desarrollará como trama. Para él, del personaje emana todo lo demás (Tabucchi: 2012), es el actante cuya función determina las de los demás elementos del texto narrativo. Y eso, cuando uno se familiariza con su obra y, en concreto, con sus novelas, resulta tan evidente como lo es el carácter entre melancólico, pesimista y resignado de la mayor parte de ellos.

Sin olvidar, por supuesto, sus grandes personajes femeninos - el Isabel de su novela póstuma *Para Isabel, un mandala*, es un magnífico ejemplo -, lo cierto es que Tabucchi ha creado extraordinarios personajes masculinos, desde el protagonista de *Tristano muere* hasta el de *Sostiene Pereira*. Él mismo señaló, en varias ocasiones, el modo tan peculiar que tenía de crear y relacionarse con sus personajes, incluso la manera en la que, en ocasiones de una forma totalmente casual, les dotaba de nombres:

"Me llegan a menudo con una voz, eso que los psiquiatras llaman ferozmente la alucinación sonora. En efecto, hay una pequeña voz que comienza a decir una palabra pequeña, pequeña, que luego

empieza a crecer y con ella el personaje empieza a crecer, también. Voces de muertos que, como en un famoso poema, nos hablan en el sueño o vibran en el pecho (...) Pereira es el árbol del peral. Es un homenaje a la cultura de los hebreos portugueses, que dejaron una gran cultura en la península ibérica hasta que los reyes de Portugal siguieron el perverso ejemplo de los reyes católicos y los expulsaron. (...) En cuando a Damasceno Monteiro, es una historia curiosa. Yo tenía la imagen del cadáver decapitado, o más propiamente, una cabeza perdida. Maria José y yo poseíamos una casa, donde vivimos mucho, en un barrio muy popular de Lisboa situada en una calle que sube hasta el castillo, que se llama Damasceno Monteiro. Al mudarnos a otra casa, un día reparé que nunca me había interesado en saber quién era el hombre que daba nombre a la calle. Lo busqué en la enciclopedia lusitano-brasileña, y no lo encontré. Telefoneé al ayuntamiento de Lisboa, a la toponomástica, y me respondieron que el archivo de esa zona de la ciudad se perdió en el gran incendio. Entonces me dije: "He aquí el personaje sin cabeza" (Tabucchi en Vera: 2012)

Para Tabucchi, el origen de un relato puede esconderse en una conversación captada al vuelo en un autobús urbano, en una cafetería, en cualquier anuncio de los que pueblan calles y marquesinas de todas las ciudades. Y varía, también, conforme pasan los años y las vidas de quienes, como él, se consideran contadores de cuentos, notarios de la realidad que los envuelve. Así, sus personajes van cambiando también pues, tal y como él mismo dice, "la literatura es el universo de lo posible, distinto del real, pero no menos verdadero" (Merino: 1998).

Para el escritor italiano, y a pesar de ser una tendencia casi generalizada en un sector de la crítica y, por supuesto, entre los lectores, tratar de buscar al autor que hay siempre detrás del personaje no tiene sentido. A pesar de comprender, como buen lector que es él mismo, que identificarse con los personajes de una novela y asociarlos al autor es de lo más natural, piensa que el personaje vive su vida al margen de quien lo creara. Y no le falta razón: lo contrario llevaría a identificaciones burdas.

3.2.4. COETZEE Y EL PERSONAJE

John Maxwell Coetzee nació en Ciudad del Cabo en 1940, y ganó el Premio Nobel de Literatura en 2003. Creció en su ciudad natal, en cuya universidad se licenció en matemáticas e inglés. Posteriormente, se doctoró en lingüística computacional en la Universidad de Texas, en Austin. En los Estados Unidos se quedaría a vivir dando clases de lengua y literatura en la universidad, puesto que dejó en 1984, año en que regresó a Sudáfrica. Allí continuó su labor docente hasta el año 2002. En la actualidad vive en Adelaida, Australia.

La literatura lo atrajo desde muy joven; hacia ella viajaría a través de las matemáticas y las universidades, y a ella llegaría en la Universidad Estatal de Nueva York, con sede en Búfalo, donde impartiría clases de Lengua y Literatura Inglesas. A partir de entonces, ya nunca la abandonaría. Comenzó a escribir en 1969, y muy pronto se destapó como un magnífico narrador, capaz de aprehender todos los recursos a su alcance con el fin de transformar una verdad preexistente en historias y tramas

verosímiles. Tal y como pone en boca de alguno de sus personajes -la protagonista de *Elizabeth Costello*, por ejemplo-, él se considera un secretario de lo invisible, que escribe acerca de lo que oye.

La literatura de Coetzee, sus temas principales, son de una extraordinaria riqueza, y de una complejidad que exige al lector, en ocasiones, una pausada relectura. Uno de los temas que maneja con frecuencia es la propia creación literaria, que suele ir de la mano del personaje-escritor que ejerce, a la par, como profesor universitario, y de una intertextualidad que utiliza como recurso. Su narrativa se torna más realista a partir de la novela *Desgracia* (1999), que analizaremos más adelante. Las alegorías, que caracterizaran sus trabajos anteriores, dejan paso a situaciones mucho más cercanas a la realidad, aunque tanto las reflexiones literarias como las metaliterarias se mantienen (Garbisu Buesa: 2010).

"Yo siempre he experimentado con la forma, y espero continuar haciéndolo. Si la forma de la novela no es permanentemente interrogada y renovada, esta se anquilosa y muere" (Coetzee en Fernández Quincoces: 2013)

Para el escritor sudafricano, comprometido con la situación de su país y un concepto de justicia que le llevaría a manifestarse en contra de la guerra de Vietnam durante su primera estancia en los Estados Unidos, todavía como estudiante y, a causa de ello, ver cómo le era denegado el permiso para alargar su estancia estudiantil, no resulta difícil encontrar temas y personajes que reflejen unas condiciones de vida

completamente verosímiles, tan apegadas a la realidad que no sabe a veces el lector hasta qué punto estarán basadas en sucesos verdaderos.

Como a tantos otros autores sudafricanos que escribieron durante los años sesenta, setenta y ochenta del pasado siglo en su país natal, una de las mayores preocupaciones y, desde luego, de los mayores obstáculos a los que tuvieron que enfrentarse, fue la censura. Tal y como lo reconoce el propio Coetzee:

"Durante los años setenta y ochenta, cuando vivía en Sudáfrica, la presión principal de los escritores fue la presión de la censura estatal: la capacidad del Estado para prohibir la venta o la distribución de su trabajo. La censura estatal en esta forma llegó a su fin con el logro de la democracia en Sudáfrica en los años noventa" (Coetzee: 2017)

Son comunes, en la narrativa de Coetzee, las historias duras, descarnadas, y en ellas los personajes abocados a situaciones excepcionales, enfrentados a encrucijadas que casi nunca ofrecen una salida indemne, sino más bien todo lo contrario (Afanador: 2013). Así, el David Lurie de *Desgracia* (1999), la Elizabeth Costello que, suerte de ego del autor, aparece en *La vida de los animales* (1999), en la novela que se titula como ella, *Elizabeth Costello* (2003) y en *El hombre lento* (2005), o el Paul Rayment protagonista de esta misma novela, *El hombre lento*.

Otro de los temas más importantes es el de la autoficción. Coetzee elige, además, adentrarse en las complejidades propias de la autobiografía a través, generalmente, de esa misma voz en tercera persona que utiliza en sus novelas. Es indudable que lo hace

en los tres volúmenes que componen sus memorias, *Infancia* (1997), *Juventud* (2002) y *Verano* (2009), aunque esta afirmación deba ser matizada. Mientras que en los dos primeros libros de la serie, ese anonimato que procura la tercera persona es claramente visible, en el tercer volumen el escritor se sirve de un personaje-biógrafo, Vincent, para, por medio de entrevistas a terceros, reconstruir el recorrido vital del autor. La estructura dramática y el multiperspectivismo que la misma confiere al texto, la convierten en el libro más interesante de los tres, desde un punto de vista técnico: puede afirmarse que, tanto el personaje-biógrafo como los entrevistados, actúan como narradores por delegación y son, por consiguiente, proformas narrativas y verdaderos *alter ego* del autor. Es ésta una experiencia narrativa que constituye una forma de contar la vida que mezcla ficción y realidad, dificultando la correcta identificación de autor y narrador. La presencia de las vivencias personales del autor, a lo largo de las páginas de sus obras de ficción, puede decirse que es constante, de una u otra forma; el desafecto familiar, la visión negativa de sí mismo, su dedicación a la literatura y las menciones a los autores que conforman su canon particular -desde S. Beckett a Wordsworth, pasando por T.S. Eliot, Flaubert, J. Joyce, F. Kafka o Nabokov-, el terror ante la página en blanco, el sexo... (Garrido Domínguez: 2013, 389 - 394).

3.2.5. ROTH Y EL PERSONAJE

Philip Roth, fallecido este mismo año, nació en Newark, Nueva Jersey, en 1933, y allí vivió su infancia y primera juventud, aunque sus vínculos sentimentales con el lugar que lo vio nacer continuaron a lo largo de toda su vida, y se ven de hecho perfectamente

reflejados en la novela que nos ocupa, *Némesis*. Roth estudió en la Universidad de Bucknell, comenzó un doctorado en Filosofía que nunca terminó, e hizo un posgrado en literatura inglesa en la Universidad de Chicago. Enseñó escritura creativa en la Universidad de Iowa y en Princeton, y literatura comparada en la Universidad de Pennsylvania hasta que dejó la docencia, en 1992.

Conocido principalmente por sus novelas, algunas de las cuales lo han situado en el olimpo de la literatura estadounidense –y universal- contemporánea, también escribió ensayos y cuentos. Fue galardonado con numerosos premios: en 1960 se le concedió el National Book Award por *Goodbye, Columbus*, y en 1995 volvería a serle concedido por *El teatro de Sabbath*. Obtuvo distintos premios del PEN Club, la Medalla Nacional de las Artes, el premio Pulitzer por *Pastoral americana* y, en 2012, año en que anunció que dejaba la escritura, el Príncipe de Asturias de las Letras.

Gran parte de la obra de Roth gira en torno a sus dos principales temas: los problemas de integración, asimilación e identidad de los judíos en Estados Unidos, ámbito en el que su enfoque puede asimilarse al de otros autores, como el ganador de un premio Nobel al que siempre fue eterno candidato él mismo, Saul Bellow, y la naturaleza del deseo sexual, con todos los aspectos derivados de la misma. Formando parte de su esencia como escritor encontramos, también, la gran influencia que la obra de Kafka tuvo siempre en su narrativa (Aparicio: 2008).

Entre sus obras más conocidas y celebradas por la crítica se encuentran las ya mencionadas *El teatro de Sabbath* (1995) y *Pastoral americana* (1997), *El lamento de Portnoy* (1969), que le supuso el salto a la fama, *Operación Shylock* (1993), *La mancha*

humana (2000) y *La conjura contra América* (2004). *Némesis* (2010) es, según su propia declaración de intenciones, cumplida hasta el final de sus días, su última novela.

En todas ellas podemos encontrar personajes tremendos, surgidos en la mente de su creador antes, siempre, que la historia en la que toman parte. Como el propio autor afirmara:

“Generalmente comienzo un libro sin una meta clara, con tan solo el personaje X en la situación Z; la clave del éxito de una novela, para mí, es encontrar el personaje X adecuado para dicha situación Z, y que la situación Z sea la más apropiada para ese personaje X.” (Roth en Weitzmann: 2007)

Y tal y como él mismo señaló en numerosas ocasiones, su infancia y juventud fueron normales, predecibles, sin grandes altibajos ni tragedias ni episodios familiares que marcaran su carácter, aunque lógicamente sí que lo hizo la época en la que le tocó ser niño y crecer, en plena Segunda Guerra Mundial, con los efectos de la Gran Depresión todavía presentes en la vida americana y la segregación racial, los derechos fundamentales y el comunismo siempre sobrevolándolo todo.

“El idealismo y el patriotismo que nos fue inculcado durante la Segunda Guerra Mundial se transformó en las postrimerías de la misma en una preocupación por la discriminación y la injusticia.” (Roth en Weitzmann: 2007)

No cabe duda que gran parte del imaginario de Roth tiene sus raíces en su Newark natal y en esa Nueva York efervescente de finales de los años cincuenta, cuando tantas cosas estaban cambiando. Sus personajes, cuidados hasta el extremo de contar con sus propias vidas, entornos y pasado, al margen de que dichos elementos formen luego parte del texto narrativo, de la historia y de la trama, son a lo largo de su obra, treinta y una novelas, ese actante principal en torno al cual se organiza la narración:

"El drama surge de hombres (...) que no están sumidos en la debilidad pero que tampoco son de piedra, y que casi sin poderlo evitar, se inclinan ante una visión moral borrosa, culpabilidad real e imaginada, lealtades conflictivas, deseos urgentes, anhelos incontrolables, amores impracticables, pasiones culpables, ira, traición, vestigios de inocencia, arrebatos de lunático, falsas acusaciones, enfermedad, envejecimiento, muerte...(...) Hombres desanimados y aturdidos por la vida, contra la que uno está indefenso" (Roth en Sandstrom: 2014)

El escritor estadounidense fue capaz de crear, y por ello será sin duda recordado, algunos personajes memorables, entre los que destaca el Portnoy que se confiesa con su psiquiatra y comparte con él su obsesión con el sexo, protagonista de la novela que encumbró a Roth, *El mal de Portnoy*, escrita a finales de los años sesenta. Pero si hay un nombre ficcional que está íntimamente unido al del escritor, ese es el de Nathan Zuckerman. Utilizado en nueve de sus novelas, experimento metaficcional y alter ego, dicho personaje evoluciona, madura y envejece al ritmo que lo hace su creador.

Para Roth, el enfoque de una historia no fue, nunca, reflejar ese poder masculino triunfante, arrollador y generalmente cretino, sino más bien todo lo contrario: los hombres de sus historias suelen encontrarse en situaciones lamentables que rozan la indignidad. Así, por ejemplo, sucede con el Portnoy obsesionado con el sexo de *El lamento de Portnoy* (1969), el Kepesh viejo y anhelante de erotismo de *El animal moribundo* (2001), el Zuckerman ya viejo y enfermo de *Sale el espectro* (2007) y, por supuesto, el Bucky Cantor de *Némesis* (2010).

"Lejos de entonar un himno a la superioridad masculina, he representado la hombría tropezando, constreñida, humillada, devastada y abatida"
(Roth en Sandstrom: 2014)

Es evidente que todos sus grandes personajes son hombres. No son pocos los críticos que se han centrado en este hecho para destacar sus manías y, para algunos, su principal defecto: esa supuesta misoginia que, tal y como él mismo reconoció en alguna ocasión, parece sobrevolarlo siempre, indefectiblemente. No resulta del todo extraño, si se analiza la marcada personalidad de dichos personajes masculinos y se la compara con el desdibujamiento un poco generalizado que de las mujeres lleva a cabo. Y, sin embargo, sus personajes femeninos, aunque notoriamente secundarios si se los compara con los masculinos, y en los que suele apreciarse un menor grado de detalle en cuanto a rasgos y descripción general de los mismos, son también importantes actantes del relato. Tomemos, si no, como ejemplo, a la abuela de Bucky Cantor en *Némesis*; si bien su papel es bastante menor si lo comparamos con el de sus opuestos masculinos, su

función tanto en la trama como en el desarrollo narrativo resulta imprescindible, pues no en vano su presencia resulta vital para el protagonista.

Para Roth, un lector jamás debería quedarse con los tintes más o menos autobiográficos que presuponga existentes en un trabajo cualquiera de ficción: ir más allá, tratar de descubrir "los delicados artificios con los que las novelas crean la ilusión de una realidad más parecida a lo real que la nuestra" (Aparicio: 2008), ese debería ser su principal objetivo. Tal y como él mismo señalaba:

"El que busca el pensamiento del escritor en las palabras y los pensamientos de sus personajes está mirando en la dirección equivocada (...) La personalidad del escritor no radica en los comentarios de sus personajes o incluso en su introspección, sino en la difícil situación que les ha creado, en la yuxtaposición de esos personajes y en las ramificaciones reales del conjunto como su densidad, su sustancialidad y su existencia (...) Un novelista no es un pequeño eslabón en la gran rueda del pensamiento humano. Él es un pequeño engranaje en la gran rueda de la literatura imaginativa" (Sandstrom: 2014).

Personajes colocados frente a situaciones difíciles no faltan en la obra del escritor oriundo de Newark, cuya literatura no puede, desde luego, considerarse de lectura fácil ni, en muchas ocasiones, agradable. Roth lleva al lector hasta el límite, lo yuxtapone también a esos personajes que sufren, surgidos de su genio creador y, quién sabe, si vislumbrados anteriormente en las calles de la ciudad que lo vio crecer.

**3.3. *EL JINETE POLACO*, DE ANTONIO
MUÑOZ MOLINA: EL PERSONAJE Y LA
MEMORIA**

3.3.1. LA TRAMA Y LOS PERSONAJES

La reconciliación, la alianza de la memoria y el deseo son los tres elementos que mejor ilustran el universo de *El jinete polaco*, novela que cuenta, sustancialmente, el proceso a través del cual sus dos personajes protagonistas, Nadia y Manuel, reconstruyen un pasado que les ha permanecido oculto y que recuperan como memoria, como parte fundamental de su identidad. Y lo hacen a partir de un encuentro amoroso, pues para ambos, que comparten sin saberlo recuerdos, paisajes, olores y sabores, descubrir los puntos del pasado que les unen es en cierto modo una manera complementaria, junto al deseo físico, de descubrirse mutuamente (Rico: 2001, 5 ss.).

Esta intensa y evocadora relación personal queda enmarcada en un texto cuyo tema fundamental es sin duda el del exilio. Exilio que, a pesar de obedecer casi siempre a razones políticas, se produce en este caso por motivos personales. Muñoz Molina lo comparte con el lector a través de ese narrador con el que alterna la narración el personaje de Manuel:

“No les basta mirarse y saber quiénes son con una certeza y un orgullo que nunca hasta ahora habían conocido, como si fueran cada uno el único espejo posible de la cara del otro y también la única figura que sus ojos han deseado mirar: quieren encontrarse en el tiempo en el que aún no se conocían y en el mundo en que ninguno de los dos había nacido, y les parece que en todo lo que averiguan y se cuentan, lo que despierta tan simultáneamente en ellos como la intensidad casi dolorosa con que se les revelan

reinos desconocidos de sus cuerpos gastados por el amor y revividos más allá del límite del entusiasmo, del miedo y del desvanecimiento, hubo desde el origen un impulso de predestinación o un azar que sin que ellos ni nadie lo supiera los protegía y los preservaba, los fortalecía en el infortunio, en la soledad, en la equivocación y el destierro” (Muñoz Molina: 1991, 159).

El narrador, al menos uno de los narradores de *El jinete polaco*, si hay que atenerse a la discusión doctrinal que habla de la existencia del estatuto polifónico de la figura del narrador, construye su propia memoria con recuerdos ajenos. Ana Luengo, una de las participantes en dicho debate, y en relación con el asunto de la memoria, hace referencia en su ensayo *La encrucijada de la memoria* (2004), a la tesis de Winter y Sivan (1999: 10 y ss.), quienes catalogan a los sujetos que portan la memoria en tres niveles:

- *homo psychologicus*, cuando el individuo recuerda solamente en una dimensión íntima de la memoria;
- *homo sociologicus*, cuando el individuo construye su propia memoria con recuerdos ajenos y sus propios recuerdos entran en contacto con otras memorias;

- *homo agens*, cuando un individuo que tiene una voz en la esfera de lo público es portador de recuerdos y puede ser influyente en la conmemoración social.

Así pues, el narrador de *El jinete polaco* construye sus recuerdos como un *homo sociologicus*, y el propio Muñoz Molina se transforma en *homo agens* a medida que su carrera literaria se consolida, pues sus producciones suelen gravitar en torno a los recuerdos de la Guerra Civil española, jugando un papel importante en la configuración de la memoria colectiva (Corbellini: 2008, 2 ss.). Por otra parte, en la novela posmoderna, tal y como señala Lozano Mijares:

“La concepción de vida personal en tanto que relato unitario poseedor de continuidad, constancia y cohesión, es decir, todo aquello que produce una confortable sensación de seguridad en el sujeto modernista, ha desaparecido. La única posibilidad liberadora parece ser la evocación a través de la palabra y el sexo; esta es, precisamente, la doble vía que eligen Nadia y Manuel, los protagonistas de *El jinete polaco*” (Lozano Mijares: 2007, 164-165).

La obra de Muñoz Molina podría considerarse una novela de formación, pues tal y como se irá viendo a través de los ojos de sus protagonistas principales, constituye la narración del proceso de consolidación de la identidad

del protagonista, que se cuenta a lo largo de tres partes que coinciden con los tres períodos principales de su vida (Erdal Jordan: 1998, 560).

Los personajes, en torno a los cuales se articula el discurso narrativo con carácter general, son también, pues, unidades funcionales. Su apariencia será descrita con un mayor o menor detalle dependiendo de la importancia del papel que desempeñen en el relato. No obstante, esa funcionalidad y el distinto protagonismo de unos y otros no se manifiestan por igual en todos los capítulos, sino que lo hacen de manera discontinua, ocupando alternativa o sucesivamente el primer plano de interés (Bobes Naves: 1985, 87 ss.).

El jinete polaco es un relato constituido, desde esa perspectiva funcional, por dos personajes principales y omnipresentes, Manuel y Nadia, que constituyen los dos actantes de la secuencia de seducción que es también esta compleja obra, una gran e intensa historia de amor a pesar de las connotaciones de tono social y de reflejo de una época, la de la Guerra Civil española, que contiene.

Desde esta última perspectiva resultaría sin embargo complicado determinar quién actúa como actante seductor y quién como seducido, pues, a pesar de que es Manuel quien parece llevar la iniciativa de la conquista y Nadia quien resulta ser el objeto de esa seducción, en algunos momentos de la narración los papeles parecen estar cambiados y ser ella quien lo busca y lo retiene a su lado.

El autor de un relato ha de partir necesariamente del cuadro de actantes que le viene impuesto por la estructura funcional del conjunto, por la trama, pues

resultan imprescindibles para el correcto desarrollo de la misma, y eso se observa con nitidez en el caso concreto de *El jinete polaco* y sus personajes / actantes principales, Nadia y Manuel, pues toda la trama gira en torno a ellos dos.

El autor puede utilizar dichos actantes de manera continuada o colocarlos, respecto al discurso, en situación de latencia; puede desdoblarlos o rodearlos de familiares y amigos en momentos puntuales, o bien dejarlos completamente solos (Bobes Naves: 1985, 144-145).

Eso es exactamente lo que hace Muñoz Molina, que, mediante una perfecta sincronización de momentos de soledad y de reencuentros con amigos y familiares, aunque sea a través de la evocación, la memoria y los recuerdos, teje la urdimbre de la novela al tiempo que define su propio estilo narrativo.

El autor de un texto elige también, naturalmente, el modo en que presenta a los personajes, lo cual puede hacerse desde fuera, si el narrador adopta una distancia y una visión más distante y aséptica que permite al lector conocerlos por su manifestaciones verbales o conductistas, exteriores, y por sus pensamientos y sentimientos, o desde su interior, si el narrador adopta una visión omnisciente que le permite acceder al interior de los personajes pudiendo coordinar lo que piensan, lo que dicen y su forma de actuar.

En este segundo modo, por ejemplo, el narrador puede mostrar el lado hipócrita de un personaje haciéndolo pensar de una manera y actuar de otra. Podría decirse que ésta segunda opción ofrece un poco más de libertad creativa (Bobes Naves: 1985, 145). En cualquier caso, la actitud del narrador resulta

fundamental para comprender a los personajes y permitir al lector saber si los aprueba o rechaza moralmente, por ejemplo.

Muñoz Molina transmite su aprecio por Manuel y por Nadia a través del camino elegido para darlos a conocer, siguiendo ese segundo modo de narrador omnisciente que permite ver en el interior de ambos, y compartir así sus dudas, sus sentimientos y sus miedos.

La novela, como ya se ha dicho, está estructurada en tres partes claramente diferenciadas y que cumplen funciones distintas, aunque complementarias (Barbancho Galdós: 2007):

1. *El reino de las voces* (12 capítulos): la novela comienza en una habitación neoyorquina con sus dos protagonistas, Manuel y Nadia, reclusos en su pasión, su amor y sus recuerdos. En esta primera parte se relatan, a través de la evocación y de la memoria y de manera desordenada, acontecimientos muy anteriores a la propia vida de Manuel, que reconstruye así la memoria de su pueblo, a través de acontecimientos que se remontan a finales del siglo XIX, cuando sus primeros antepasados llegaron a Mágina, su ciudad natal, y que se extienden hasta su infancia, ya mediado el siglo XX. Y que el protagonista completará con la ficción allí donde no llegue con la memoria, de ahí el empleo en ocasiones de voces como “imagino”.

“Vivian con naturalidad en el interior de una especie de milagro que ni siquiera habían solicitado ni esperado, casi desconocidos hasta unos días antes y ahora reconociéndose cada uno en la mirada, en la voz y en el cuerpo del otro, vinculados no solo por la costumbre tranquila y candente del amor sino también por las voces y los testimonios de un mundo que irrumpía en ellos viniendo del pasado tan tumultuosamente como vuelve la savia a una rama que pareció muerta y seca durante todo el invierno, por la figura del jinete que cabalga a través de un paisaje nocturno, por las pupilas fijas en la oscuridad y en el vacío de una mujer emparedada que permaneció incorrupta durante setenta años, por el baúl de las fotografías de Ramiro Retratista y una Biblia protestante escrita en un inconcebible español del siglo XVI cuyas páginas recorrían ahora sus manos igual que las habían recorrido desde hacía más de cien años las manos de los muertos extraviados en la distancia y en el tiempo” (Muñoz Molina: 1991, 12).

Esta primera parte es un largo monólogo reflexivo mediante el cual el protagonista rememora su pasado, y tiene ecos de autores como Faulkner (*¡Absalón, Absalón!*), y Julio Verne, tal y como reconoce el propio autor:

“En mi novela más aventurada o más temeraria, *El jinete polaco*, la protagonista se llama Nadia, como la heroína de Miguel Strogoff, y es además hija de un militar exiliado” (Muñoz Molina: 1998, 206).

2. *Jinete en la tormenta* (12 capítulos): en la segunda parte Manuel recuerda el difícil período de su adolescencia, coincidente con el período histórico del final del franquismo, y lo hace narrando sucesos que él vivió pero que modifica a su conveniencia, adaptándolos a su gusto y, de nuevo, inventando cuando lo considera conveniente. En ese inicio de la segunda parte se afirma la voz de Manuel como narrador, pues hasta entonces solo había relatado las voces de los demás (Corbellini: 2008, 4 ss.):

“Puedo inventar ahora, impunemente, para mi propia ternura y nostalgia, uno o dos recuerdos falsos pero no inverosímiles, no más arbitrarios, sólo ahora lo sé, que los que de verdad me pertenecen, no porque yo los eligiera ni porque se guardara en ellos una simiente de mi vida futura, sino porque permanecieron sin motivo flotando sobre la gran laguna oscura de la desmemoria (...) empiezo a entender que en casi todos los recuerdos comunes hay escondida una estrategia de mentira, que no eran más que arbitrarios despojos lo que yo tomé por trofeos o reliquias: que casi nada ha sido como yo creía que fue, como alguien, dentro de mí, un archivero deshonesto, un narrador paciente y oculto, embustero, asiduo, me contaba que era” (Muñoz Molina: 1991, 201).

En esta segunda parte se sabrá que los recuerdos han sido iluminados por el contenido del baúl que el comandante Galaz, el padre de Nadia, conservara durante una buena parte de su vida, baúl que había pertenecido a Ramiro

Retratista, fotógrafo que fuera de Mágina, y en el que éste guardase retratos de los rostros de los habitantes del pueblo (Corbellini: 2008, 4).

El narrador contará así, a través de las voces de todos esos rostros, los recuerdos previos a la Guerra civil que ni Manuel ni Nadia podrían evidentemente conocer. El propio Manuel lo dice:

“Oigo las voces que cuentan, las palabras que invocan y nombran no en mi conciencia sino en una memoria que ni siquiera es mía, oigo la voz desconocida de mi bisabuelo Pedro Expósito Expósito que le habla a su perro y le acaricia la cabeza mientras los dos miran el fulgor de la lumbre con una expresión parecida en los ojos, oigo contar que lo trajo de Cuba y que el perro era casi tan viejo como él: ya sé que no es posible, pero que una cosa fuera imposible no le parecía a mi abuelo Manuel motivo suficiente para dejar de contarla” (Muñoz Molina: 1991, 29).

3. *El jinete polaco* (13 capítulos): es la tercera y última parte de la novela, coincide con la edad adulta de Manuel y es la parte en la que su enamoramiento le permite hacer las paces con su pasado y conformar una nueva identidad junto a la mujer que ama, Nadia, con quien regresará a Mágina. Aislados del mundo en el apartamento neoyorquino de ella, construyen un pasado común a través de la rememoración.

Las dos primeras partes comparten estructura, pues en ambas se alterna la utilización de un narrador heterodiegético y uno homodiegético en cada capítulo.

En la tercera parte se mantiene esta estructura hasta el sexto capítulo; después hay dos capítulos consecutivos narrados por una voz heterodiegética (el séptimo y el octavo) y los cinco últimos están narrados por la voz homodiegética.

Asimismo, a diferencia de las analepsis que dominan los capítulos anteriores, el discurso del narrador en estos últimos cinco capítulos es simultáneo y proleptico, cumpliendo además el último capítulo de la novela la función de epílogo. En él, además, se resuelve el enigma de la mujer emparedada y se clausura el voluntario exilio del protagonista (Erdal Jordan: 1998, 560).

Conviene señalar el hecho de que el narrador homodiegético se encuentra primero en Nueva York y, durante esos últimos cinco capítulos del libro, ya en Mágina, ciudad en la que transcurren la infancia y la adolescencia del protagonista y que es un símbolo, el símbolo de todo lo que él repudió y de lo que trató de escapar cuando era joven y lugar al que regresa convertido en otro hombre gracias a ese amor redentor que representa Nadia.

Porque de Mágina y de todo lo que representa quiere huir Manuel desde que era un crío; de la mediocridad, del provincianismo, del tedio y la ausencia de casi todo, de la vida contemplativa y pasiva que supondría quedarse, y hacerse mayor como se hicieron sus padres y sus abuelos antes que él, no tener futuro ni afán por tenerlo.

Él quiere viajar, recorrer países y conocer otras culturas y escuchar otras lenguas, ser un ciudadano del mundo, solo y sin ataduras, independiente y feliz. Y lo consigue. Trabaja como traductor simultáneo para organismos

internacionales, no tiene vínculos afectivos y vive a caballo entre aeropuertos y hoteles. Renunció a su pasado, representado por Mágina, y durante años ha conseguido vivir de espaldas a sus raíces, sin sentir el vértigo de quien se sabe extranjero en todas partes.

“Me habitué a hablar con muy poca gente y a ser un extranjero, y ya casi no tenía nostalgia de España, regresaba en las vacaciones y encontraba un país zafio y ruidoso donde todo el mundo fumaba en todas partes y hablaba siempre a gritos, y al cabo de una semana ya quería marcharme, iba a Mágina y me moría de tristeza viendo a mis padres envejecidos, a mis abuelos cada vez más decrepitos y torpes, a mis amigos enquistados sin un rastro de rebelión en su melancolía de provincias, más gordos, con menos pelo, con hijos y ocupaciones y amistades que ya no tenían nada que ver conmigo” (Muñoz Molina: 1991, 411).

Hasta que de pronto se da cuenta de que no está tan lejos del abismo de la soledad.

“Con qué alivio me marchaba de Mágina y subía al avión en Madrid, pero ahora descubro, lo supe el otro día, en ese hotel de las afueras de Chicago que parecía una casa embrujada, que tenía mucho más miedo de que yo pensaba, era como estar acercándome a un límite, si daba unos pocos pasos más ya no habría remedio, sería un extranjero para siempre, no habría un

solo lugar en el mundo donde yo tuviera un motivo firme para permanecer. He conocido mucha gente así, son como una estirpe, una raza aparte que vive en una diáspora sin persecución ni tierra prometida, nunca saben del todo dónde están” (Muñoz Molina: 1991, 411-412).

Pero la vida de Manuel sufre un vuelco cuando se enamora de Nadia. A partir de entonces su visión de las cosas cambia radicalmente, pues comprende que la libertad de la que gozaba no era una verdadera libertad, y ha descubierto además su lugar en el mundo, un lugar que le ha mostrado su contacto con el otro, representado en este caso por la mujer amada junto a la cual quiere construir un futuro común.

Pero para ello primero tiene que hacer las paces con su pasado, aceptarlo e identificarlo como propio, y el único modo de conseguirlo es contándolo: Manuel adopta por tanto el papel de narrador de su propia historia. *El jinete polaco* cuenta los cambios que sufre, cómo a raíz de su encuentro e instantáneo enamoramiento de Nadia acepta su pasado (y a Mágina, metáfora de todo lo que rechazaba y ahora vuelve a querer).

“(...) quiere saber cosas de mí en las que no siquiera yo he pensado, y entonces me doy cuenta de que por primera vez en mi vida soy yo quien cuenta y no quien escucha, quien cuenta no para inventar o para esconderse a sí mismo, como cuando Félix y yo teníamos seis o siete años y me pedía que le contara historias o

como cuando estaba solo en la huerta de mi padre y distraía las horas contándome en voz alta una vida falsa y futura, sino para explicarme todo lo que hasta ahora tal vez nunca entendí, lo que oculté tras las voces de otros” (Muñoz Molina: 1991, 187).

Volviendo a las tres etapas de su vida que se mencionaban al comienzo, y que se corresponden desde el punto de vista de lo narrado con las tres partes en que está dividida la novela, podría igualmente considerarse, a efectos de la reacción que el enamoramiento supone para Manuel, que éste marca un antes y un después, actuando a modo de punto de inflexión que supone un cambio también en lo narrado.

Así, la vida de Manuel antes de Nadia equivale a la negación del pasado y por lo tanto de su propia identidad:

“Prefería callarme, escuchar a otros, mirarlos y espiarlos, he usado mi voz para inventar o mentir o para enmascararme en las voces de los otros, para decir lo que ellos querían que dijera o lo que yo consideraba conveniente, he dicho palabras de amor y no he estado seguro de que fueran verdad, pero he procurado creérmelas mientras las decía, he vivido fuera de mí mismo, en una fronda de palabras, he salido de mí para perderme en ellas igual que salía de mi casa para no soportar la soledad” (Muñoz Molina: 1991, 408).

Como puede verse, es su propio empleo, el de traductor, el que sirve como metáfora de su situación, pues él utiliza su voz para que hablen otros, pero nunca él. Es a partir del momento en que Nadia entra en su vida cuando Manuel comienza a aceptar de dónde viene y a narrarlo, cuando ese pasado se va desgranando precisamente con la voz del protagonista, que ha dejado de usarla para decir lo que otros querían y cuenta ahora sus propias vivencias, y comparte sus propios sentimientos (Barbancho Galdós: 2007).

3.3.2. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

Para Forster, el personaje es una persona que inicia su vida con una experiencia que olvida y la termina con otra que imagina pero que no puede comprender, siendo como es una unidad objeto de distribución manipulada por el narrador, que es también una creación novelesca del autor. La novela que es medianamente compleja suele exigir tanto personajes planos como redondos (Forster: 1927, 74-84).

Los personajes, en palabras de Carmen Bobes Naves, “son elementos sintácticos del relato. Se identifican como unidades de descripción y de función y establecen relaciones que se transforman en el transcurso del tiempo” (Bobes Naves: 1985, 77).

El personaje suele aparecer como un ente vacío, un mero nombre a la espera de ser rellenado de rasgos, datos y acciones que lo definan. Ya se ha

hecho mención de la importancia del nombre de los personajes, pues es éste el que, en cierto modo, garantiza que exista una unidad referencial que lo distinga de los demás.

Encerrados dentro de la obra literaria, los personajes, tal y como señalan Welleck y Warren, están hechos de las frases que pronuncian o que se pronuncian sobre ellos; tienen una estructura indeterminada en comparación con una persona biológica que tiene su pasado, que es coherente (Welleck y Warren, 1949: 254 y ss.).

Los personajes, con carácter general, suelen presentarse siguiendo unos moldes claramente diferenciados:

- Aquel que construye los personajes ajustándolos a tipos sociales concretos y verosímiles, siguiendo el modelo realista,
- Aquel que no se preocupa de que los personajes resulten verosímiles en relación a la realidad, sino que utiliza la imaginación a su antojo.
- Y, por último, aquel que mezcla las dos posibilidades anteriores.

Además, la “etiqueta semántica” de cada personaje no la obtiene verdaderamente el lector hasta que concluye la lectura de la novela de que se trate, pues tal y como se señalaba anteriormente, los datos van apareciendo a lo

largo de la obra y de maneras muy diversas; de forma directa a través del narrador, que puede volcar en dichos datos sus manías, antipatías o simpatías hacia el personaje en cuestión, o de manera indirecta por medio de las conversaciones, opiniones y acciones de otros personajes, cuya relación con el anterior puede ir variando también a lo largo de la narración.

El autor de una obra da a conocer a sus personajes de manera discontinua, pues van apareciendo uno detrás del otro, interpretándose mutuamente y permitiendo que el lector los conozca desde diferentes perspectivas, las que le van proporcionando los distintos personajes.

El autor suele aprovechar todas las posibilidades que se le ofrecen, añadiendo tantos matices de orden psicológico, físico y social como puede, enriqueciendo así al personaje que, como se señalaba, llega al lector repleto de actitudes, datos, conductas y relaciones con los demás personajes, lo que le ayuda a comprenderlos, aunque se trate de personajes complejos, redondos, ateniéndose al planteamiento de Forster.

Manuel, protagonista casi absoluto de *El jinete polaco*, sería un personaje redondo siguiendo ese criterio. Bien perfilado, lleno de matices y con una compleja personalidad cuyos rasgos se van dejando entrever a lo largo de las dos primeras partes de la novela, en la tercera y última se muestra al lector completo, sin fisuras, arrastrando el peso de su infancia y adolescencia y habiendo al fin encontrado su lugar en el mundo gracias al amor que siente por Nadia. Y sería también, siguiendo el criterio de Bobes Naves, un personaje esencialmente

móvil, a pesar de que es en Mágina donde, de alguna manera, él siempre permanece a pesar de todo.

El jinete polaco, aunque no es, evidentemente, una novela realista que contenga un retablo de personajes fijos que crean el ambiente en el que se desarrolla la historia, sí que puede recordar en cierto modo a los esquemas de aquella si se toma en consideración esa Mágina inmóvil y fijada a modo de escenario por el cual desfilan todos y cada uno de los personajes que toman parte en la historia de Manuel y Nadia; sí que hay a pesar de todo algunos personajes que se mantienen inamovibles y que, precisamente por ello, conforman los modos sociales y la ideología de la novela.

Y es entre esos personajes fijos y secundarios de los que se hablará en breve entre los que surge la figura de Manuel, que es presentado al lector, en un primer momento, desde ese punto de vista exterior del narrador que permite al lector recorrer con él la habitación en la que se encuentra metido desde hace días en compañía de Nadia, en algún lugar de Nueva York, así como acompañarlo en su contemplación de la mujer deseada y amada y en la del cuadro del jinete polaco que, además de dar título a la novela, resulta tan importante en su propia historia.

En una segunda instancia, y con esa alternancia de voces narrativas a las que se hacía mención con anterioridad, Manuel toma la palabra para comenzar con su larguísima evocación de los tiempos pasados y de todo lo vivido en aquella Mágina de su infancia y adolescencia que tanto le marcó.

El lector irá conectando rasgos de su personalidad con épocas pretéritas de su vida, de esa niñez de miedos, estrechez de miras y pobreza de la que él, tan pronto como comienza a darse cuenta del peligro que representa quedarse allí inmóvil para siempre, quiso escapar. Y conectará también otros rasgos como el de su carácter reservado y su tendencia a estarse yendo siempre con esa adolescencia árida y dolorosa por la que volverá a transitar a través de la mirada de Nadia, que completará el bosquejo que él mismo creía recordar de lo que aquello supuso en su vida.

La personalidad de Manuel es la de alguien que ha ido perdiendo con el paso del tiempo la costumbre de relacionarse con los demás. Encerrado en su pequeño mundo de viajes, hoteles, conferencias y soledad, es consigo mismo con quien más acostumbrado está a tratar. En ese sentido, se puede hablar de la distancia que un día decidió tomar respecto al mundo, y que Nadia le obligará a romper sin darse casi cuenta, pues con ella Manuel se irá mostrando cada vez más relajado y comenzará a abrirse lentamente, mostrando su lado más afectivo.

Por otra parte, y en relación con los rasgos físicos del personaje, no les presta Muñoz Molina una especial atención, alejándose en este sentido de una manera casi total del modelo de la novela realista, que desde Balzac consideraba la descripción de los rasgos físicos como uno de los más importantes recursos del discurso, a pesar de que por muy realistas que dichos rasgos resulten, no se pueda admitir que el personaje se construya como una copia de una persona real, sino que lo hace mediante la proyección de unos rasgos que pueden asemejarlo, en mayor o menor medida, a dicha persona (Bobes Naves: 1985, 100-101).

Los rasgos físicos de Manuel, como ocurre también con los de Nadia, van perfilándose perezosamente a lo largo de muchísimas páginas que entremezclan, además, los del niño y los del adolescente con los del hombre ya formado que es cuando comienza la acción. Apenas se perfilan su altura, su pelo color castaño, una corpulencia que no se sale de lo normal y una mirada entre triste y evocadora; en ese sentido, Muñoz Molina utiliza una descripción fisonómica reductiva que le acerca al modelo galdosiano seguido por Clarín en su *Regenta*, ese que considera que “la relación fisiológica del cuerpo y del temperamento en el espíritu no está olvidada”, en palabras del propio Benito Pérez Galdós.

En el caso de Manuel, éste no intenta reconstruir su pasado como un medio de reivindicación histórica, ni de su familia ni del bando republicano durante la Guerra Civil; su búsqueda del pasado es personal y se inicia a raíz de su encuentro con Nadia (Corbellini: 2008, 5).

“De igual modo que las revoluciones se empeñan en modificar el pasado y en cambiar las estatuas públicas y los nombres de las calles, esas revoluciones íntimas que trae consigo el amor provocan una iconoclasia de recuerdos, una narración distinta de nuestra propia vida, adaptada a la nueva persona hacia quien la volcamos” (Muñoz Molina: 1998, 182).

El personaje, lenta pero inexorablemente, toma la palabra para llenar su discurso de recuerdos que reordena con ayuda de la memoria, y con él va

reafirmando su propia identidad, aunque necesitará la ayuda de Nadia para completar esos vacíos absolutos que él, que creció en España, es incapaz de rellenar de contenido; tendrá que ser ella, curiosamente hija de un exiliado que creció en el extranjero, quien lo haga por él (Corbellini: 2008, 5).

El propio Muñoz Molina se refirió, en su ensayo *Pura alegría*, ya citado anteriormente, a esas lagunas en los recuerdos que, muy a su pesar, todas las personas tienen, y que constituyen un rasgo de las memorias y las autobiografías literarias:

“La desmemoria es un estado semejante a la inexistencia, un no verse a sí mismo” (Muñoz Molina: 1998, 176).

Manuel es un claro ejemplo, durante casi dos tercios del relato, de esa casi inexistencia a la que se refiere el autor.

Nadia, personaje convertido en narrador, igual que ocurre con Manuel, comienza a perfilarse durante la primera parte de la novela, pero es a lo largo de la segunda cuando termina de convertirse en el personaje redondo que es, complemento perfecto del protagonista masculino y fundamental para que éste recupere tantos momentos de su vida olvidados.

El personaje de Nadia ayuda a que el relato del pasado no esté escrito de una vez y de manera definitiva, y esa relatividad en la construcción de los hechos repercute en la verosimilitud de la historia, que se afianza así en el escenario de

múltiples voces narrativas planteado por el autor: es la fuerza de la voz del narrador (narradores) la que se apodera de los recuerdos, deslegitimando otros posibles relatos a partir de su fuerza ilocucionaria (Corbellini: 2008, 7).

En el caso de Nadia, los atributos físicos presentan al lector a una atractiva mujer pelirroja que conserva en los rasgos de su cara la belleza de la juventud primera, aun no marchitada a sus casi cuarenta años, y la mezcla de razas, madre estadounidense y padre español, que tan llamativo le resulta al Manuel ya hombre. Sus andares son los de una mujer segura de sí misma y con personalidad, dos rasgos que el Manuel intérprete valora especialmente por resultar muy útiles en ese mundo de expatriados, congresos y hoteles en el que ambos se mueven.

La ternura y la complicidad, que el narrador también muestra conforme avanza el relato, salen a la luz en la intimidad de esa habitación neoyorquina en la que parecen, ambos, estar a salvo de todo.

Nadia muestra unos rasgos de personalidad muy definidos desde el primer momento; esa confianza en sí misma la hace no dudar ni de lo que quiere de su relación con Manuel, ni de dónde está su sitio, a su lado a partir de haberse reencontrado.

Ya en su regreso a Mágina de la mano de su padre, en plena adolescencia de primeros contactos y descubrimientos, muestra una mirada firme y parece tener la certeza de quien conoce todas las respuestas. Sin miedo a estar sola, acostumbrada como estaba a cuidar de su padre mientras su madre, enferma,

parecía no estar ya con ellos, apenas experimenta cambios en su personalidad a lo largo de la historia, a pesar de tanta evocación y de toda la nostalgia.

Manuel y Nadia construyen de este modo, a través de los recuerdos, una historia personal y también una colectiva; el primero enfrenta y ordena el pasado de un modo literario, quizás en un sentido más literal que en el caso de Nadia, y juntos transforman las imágenes, los paisajes, los recuerdos y los personajes en un relato coherente.

Parece claro, por tanto, que hay dos ejes semánticos principales en la novela, ambos directamente relacionados con Nadia y Manuel:

- El eje semántico del amor, que les hace a ambos tomar decisiones tan trascendentales como la de regresar a Mágina en el caso de Manuel y la de centrarse en su relación con él de manera comprometida y definitiva, en el caso de Nadia,
- El eje semántico del recuerdo, a través del cual se reconstruye la vida de una ciudad, esa Mágina convertida en cierto modo en personaje central del relato, casi al mismo nivel que Manuel y Nadia, y de las familias de éstos, especialmente la de Manuel, cuyos últimos setenta años quedan reflejados en el texto a través de la evocación.

Y parece también, por ello, imprescindible, hacer mención del importantísimo papel que juega, tanto en el desarrollo de la trama como en la configuración de los personajes, la imaginaria ciudad de Mágina, epicentro de la novela alrededor del cual se va configurando la historia.

Su presencia sobrevuela cada página de la novela: es el lugar del que Manuel quería escapar (y escapó) y al que quiere regresar, es el rincón del mundo en el que Nadia se reencuentra con sus raíces y conoce a Manuel muchos años antes de enamorarse de él, y es el centro del universo de los recuerdos de éste, un universo poblado de familiares y personajes diversos que van trenzando los hilos sobre los que se sustenta la compleja historia de *El jinete polaco*.

Mágina, trasunto de la Úbeda natal de Muñoz Molina, lugar donde convergen los personajes que habitan el pasado y la imaginación del autor y que ya había aparecido antes en su obra, puede por tanto ser considerada un personaje más de la novela, si bien carente de la voz narrativa que se les concede a algunos otros personajes a través de la memoria, tan relevante como éstos.

La propia estructura de la novela, su división en tres partes claramente diferenciadas, permite ir identificando a todos aquellos personajes que, aun siendo su participación en el desarrollo de la trama fundamental para la construcción del mundo literario de *El jinete polaco*, pueden ser considerados secundarios.

Con carácter general, los personajes secundarios suelen resultar menos complejos tanto en su composición como en la percepción final que de ellos

obtiene el lector. Recurriendo de nuevo a Forster, ello se debe al carácter plano de dichos personajes, cuya funcionalidad en el marco del relato queda restringida si se la compara con los personajes principales, que son quienes sostienen casi todo el peso de la obra.

Los personajes planos suelen estar apenas esbozados, diseñados con un rasgo dominante que es el que los identifica y familiariza al lector con su entrada en escena. Suelen ser los comparsas sociales, los secundarios que dan color al ambiente, aunque en ocasiones, y eso ocurre en *El jinete polaco*, pueda uno de estos personajes planos funcionar como actante fundamental (Bobes Naves: 1985, 143 ss.).

Es el caso del comandante Galaz o de Ramiro Retratista, personajes ambos que funcionan como actantes de esa evocación de una época pasada y fundamental para el correcto desarrollo de la trama y que supone además uno de los rasgos más característicos, si no el que más, de la obra de Muñoz Molina, esa visión del periodo guerracivilista centrada en el exilio y en todos aquellos que, de una manera o de otra, resultaron perdedores.

Durante la primera parte de *El jinete polaco*, "El reino de las voces", hablan las voces de los parientes de Manuel, y aparecen entre otros los retratos de los tíos Rafael, Pepe y el teniente Chamorro, que trabajan todos en la huerta con el padre de Manuel. Entran en escena también el subcomisario Florencio Pérez, el periodista Lorencito Quesada, el médico don Mercurio, el fotógrafo Ramiro Retratista y el comandante Galaz, el padre de Nadia, que se verá forzado a

exiliarse tras la Guerra Civil, y cuya indirecta relación con Manuel está aún lejos de saberse a estas alturas de la narración.

Todos estos personajes, a excepción de Ramiro Retratista y el comandante Galaz, y un poco también de Félix, el amigo de Manuel que toma un mayor protagonismo en la parte segunda del texto, son personajes planos. Tanto el tío Rafael, como el tío Pepe y como el teniente Chamorro son tratados por el narrador de la misma manera a lo largo de toda la obra, remarcando la docilidad de trato de Rafael, el laconismo de Pepe y el permanente estado de alerta del teniente Chamorro, que será quien vuelva a ver al comandante Galaz cuando éste retorne a Mágina después de casi cincuenta años de exilio, y a quien el autor perfila algo más que a los dos anteriores.

De entre todos estos personajes, como ya se ha señalado, destacan Ramiro retratista, cuyo baúl es una metáfora del desorden histórico que existe sobre los recuerdos de la guerra civil española, y el comandante Galaz, padre de Nadia e imagen viva de la fractura social que trajo, entre otras muchas consecuencias nefastas, la Guerra Civil; y sobresalen no solamente por su importancia en la trama sino por su magnífica composición, hecha a base de retazos y pinceladas que van conformando unas personalidades tan complejas como la del protagonista Manuel, aunque estén algo menos perfiladas.

Muñoz Molina compone un collage de voces narrativas que van dotando de sentido a cada recuerdo de los protagonistas, completando las lagunas de su memoria y enriqueciendo el relato; apenas esboza personajes planos, de relleno,

quizá algunos compañeros de estudios de Manuel, y algún otro habitante de esa Mágina tan presente en el mundo narrativo del autor.

La segunda parte de la novela, "Jinete en la tormenta", se inicia con el regreso a esa Mágina de ficción del comandante Galaz y su hija Nadia después de muchísimos años, regreso que permite al lector adentrarse en los recuerdos de la guerra y la dureza de los años posteriores en el pueblo, y durante la que se describe a la Nadia adolescente y su incipiente relación con los hombres, representada por esos escauceos con el profesor de Manuel, el Praxis, un personaje que se cruzará con Félix, el mejor amigo de Manuel, y con éste mismo, en numerosas ocasiones.

Félix representa en la obra de Muñoz Molina al amigo algo tímido y apocado que no se decide a dar ese gran paso que supone exiliarse de la ciudad en la que han nacido y que les ha visto crecer; aun siendo un personaje plano, apenas esbozado, su reaparición, ya con una cierta edad, mudado de ciudad y viviendo una típica vida burguesa de clase media, permite al lector completar su retrato enriqueciéndolo, pues a su lealtad y su inocencia puede añadirle otros rasgos, como son la determinación y el orgullo, orgullo provocado por haberse sabido situar, de algún modo, en un lugar mejor que aquel que ambos, Manuel y él, dejaron atrás.

Sucede lo mismo con el padre de Manuel, otro personaje casi anodino al principio de la novela y que parece tomar una mayor consistencia a raíz del episodio de su visita a Manuel cuando éste lleva poco tiempo en Madrid, y que

permite al lector conocer un poco más su reservada y estoica personalidad, hecha a las penurias y el trabajo.

Se profundiza también en esta segunda parte en la relación entre el padre y la hija, Nadia, la madre de ella siempre ausente y ajena hasta su muerte (ejemplo perfecto de personaje plano y sin casi ninguna trascendencia en el desarrollo de la historia), y a través de sus silencios, en la relación del comandante Galaz con aquellos con quienes trató a su llegada a Mágina, antes de la guerra.

El comandante es, a pesar de su carácter secundario, uno de los personajes más importantes de la novela; era la más alta autoridad militar en la ciudad cuando se produjo el levantamiento militar contra la República el 18 de julio de 1936, y su figura pasa a la historia convertida en mito tras haber disparado a sangre fría a un teniente fanático y golpista, para presentarse después en el ayuntamiento y renovar su juramento de lealtad al gobierno legítimo de la República.

Así le recordará Manuel a través de los relatos de sus tíos y del teniente Chamorro, pero para el propio Galaz, que rememorará aquel hecho poco antes de su muerte, compartiéndolo con su hija Nadia, aquel fue el único acto de rebeldía que se permitió en una vida dedicada al ejército y marcada por la inflexible obediencia debida a su padre (Corbellini: 2008, 6 ss.).

La tercera y última parte, "El jinete polaco", presenta una narración que nos llevará a conocer mejor, a través de esa particular manera de darlos forma de Muñoz Molina, a base de capas, como si de un fino pintor se tratase, a algunos

personajes apuntados en la primera parte. El médico don Mercurio es uno de ellos y, junto a él, la figura decimonónica de Águeda, la mujer emparedada y momificada a quien el médico, que mintió al respecto, sí conocía; se asiste pues a la resolución del enigma mediante el relato de Julián, antiguo sirviente del doctor que desentraña el misterio, al tiempo que se conoce mejor a dicha mujer, su relación con don Mercurio y las trágicas consecuencias que su romance tuvo.

Personajes deícticos, pues, tomando la propuesta de Ph. Hamon como referencia, ya que la mayoría de estos personajes secundarios son narradores por delegación.

3.4. *SOSTIENE PEREIRA*, DE ANTONIO

TABUCCHI: EL PERSONAJE O

"PREFERIRÍA NO HACERLO"

3.4.1. LA TRAMA Y LOS PERSONAJES

Antonio Tabucchi siempre sostuvo que escribió esta novela en un arranque de inspiración y duro trabajo que se mantuvo en el tiempo durante los dos meses de verano a lo largo de los cuales dio forma a esta pequeña obra maestra, sin duda una de las novelas más extraordinarias del último tercio del siglo XX y, desde luego, de la narrativa italiana contemporánea. Una obra con la que el escritor italiano reivindica el papel del periodismo durante aquellos aciagos años de fascismo y dictaduras, de los que Portugal salió tan mal parada como su vecina España, y critica la politización de la cultura.

Tabucchi, por otro lado, se muestra en *Sostiene Pereira* como un escritor que necesita poquísimos trazos para dar forma a un personaje, sin importar que sea este más o menos secundario, y al que no le resulta difícil, lógicamente a través del trabajo y de un titánico esfuerzo, arrastrar al lector por los vericuetos de sus tramas (Gumpert: 2012).

"Mis temas son lo errante, el desasosiego, los personajes que tienen una vida incompleta, los vagabundos de la vida, los perplejos (...). Mi narración está llena de saltos, de huecos" (Tabucchi en Vera: 2012).

Uno de los más grandes aciertos de la obra es el tratamiento del tiempo a lo largo de toda la historia. De acuerdo con la doctrina defendida por los formalistas rusos, con Tinianov a la cabeza, deberíamos diferenciar entre el material (la *fábula*) y su

configuración artística (la *trama*), cada uno con su propio ordenamiento temporal (Tomachevski: 1928, 182-194). Y a la hora de establecer la naturaleza y la tipología de la novela, según Bajtín, que parte de la base de que el tiempo siempre ha estado implicado en el texto narrativo (Garrido Domínguez: 2007, 162), los personajes evolucionan y cambian afectados por ese factor del tiempo que no estuvo presente en la literatura, digamos, antes del siglo XVIII (Bajtín: 1979, 200-247).

Resulta, en este punto, necesario, referirse a la *Poética* de Aristóteles, en la que se encuentra la base de todas las divisiones del tiempo narrativo planteadas por diferentes autores, algunos mencionados en los párrafos anteriores y otros, como Ricoeur, cuyo acercamiento resulta esclarecedor, a nuestro entender. Para el autor francés, los conceptos de *mythos* y *mimesis* presentes en la *Poética* son los pilares sobre los que se sustenta toda narración. Mientras que el primero, *mythos*, entendido como composición de la trama, como disposición de los hechos, facilita la reunión de todos los elementos, heterogéneos, que van a permitir que lo contado resulte inteligible, la segunda, *mimesis*, que permite imitar o representar, se le antoja fundamental para, entre otras cosas, la ordenación del tiempo. Así pues, para Ricoeur (1983: 87-117), resulta imprescindible que exista una organización inteligible de la narración, tal y como se recoge en la obra aristotélica; el acto narrativo es un acto complejo, y es necesaria tanto la integración de lo diferente como la distensión del tiempo.

Hay que llevar a cabo una división del tiempo narrativo que se ajuste a los correspondientes conceptos de *mimesis*. Habrá, pues, un *tiempo prefigurado* o tiempo real, utilizado para realizar la obra artística, que consideraremos *mimesis I*; un segundo tiempo o *tiempo configurado*, propio de una *mimesis II* y dedicado a la manipulación y

ordenación del tiempo del texto narrativo, y un tercer tiempo, el llamado *tiempo refigurado*, que se corresponde con la *mimesis III* y corresponde al acto de lectura (Garrido Domínguez: 1993, 164).

Otro de los aspectos más destacados es la utilización de una voz narrativa muy particular: el narrador, omnisciente y que no participa, por lo tanto, en la acción, calla mucho más de lo que cuenta, estableciendo silencios de enorme locuacidad narrativa (Vargas Llosa: 2000), y permitiendo al lector ir descubriendo de su mano los matices de la acción y la transformación del pensamiento, los sentimientos y la voluntad del protagonista a lo largo de las páginas de la obra.

Es quizá, tal y como han señalado voces autorizadas como la del propio Vargas Llosa o las de Enrique Vila-Matas, Sergio Pitol o Juan Villoro, el mayor acierto de cuantos contiene esta aclamada novela. En palabras de este último (Moncada: 2017):

"Tabucchi deposita en un relator anónimo la tarea de referir lo que Pereira sostiene (...). El lector se sitúa en el mismo plano de quien transcribe las declaraciones" (Villoro: 1997).

Pereira, periodista que ha dedicado toda su carrera a escribir en las páginas de sucesos, recibe el encargo de dirigir la sección de cultura del *Lisboa*, un periódico venido a menos cuyo director se encuentra de vacaciones. Es verano, hace calor y la capital portuguesa parece haberse contagiado de ese ritmo lento y pesado que invade a las personas durante las temporadas más calurosas del estío.

Estamos en 1938, y a la guerra civil que se desarrolla trágicamente al otro lado de la frontera, en esa España asolada por el odio y la revancha, se suman la dictadura de Salazar, las delaciones y una agónica sensación de pérdida de libertad. A lo largo de la historia se va percibiendo cómo nadie puede ya sentirse a salvo en casi ninguna parte, y cómo las opiniones ya no pueden ser libremente expresadas so pena de ser captadas por algún agente salazarista.

El propio Pereira experimentará una profunda transformación ética y política (Vargas Llosa: 2000), se convertirá en héroe circunstancial y podrá decir, al final de sus días, que agachar la cabeza ante la dictadura no fue siempre su respuesta ante la injusticia, el abuso y el terror. Pereira, protagonista absoluto de esta maravillosa novela, y acompañado siempre por esa imprescindible voz narrativa que va guiando al lector a través de toda la trama, se presenta ya en las primeras líneas de la que está considerada como la obra maestra de Antonio Tabucchi:

"Sostiene Pereira que le conoció un día de verano. Una magnífica jornada veraniega, soleada y aireada, y Lisboa resplandecía. Parece que Pereira se hallaba en la redacción, sin saber qué hacer, el director estaba de vacaciones, él se encontraba en el aprieto de organizar la página cultural, porque el Lisboa contaba ya con una página cultural, y se la habían encomendado a él. Y él, Pereira, reflexionaba sobre la muerte" (Tabucchi: 1994, 7).

Y aparece de inmediato, también, otro personaje central y sin el cual la fuerza del relato no habría sido el mismo: Lisboa. Como sucede en *El jinete polaco* con

Mágina, la capital portuguesa desempeña un papel fundamental tanto en el ámbito espacial, desde un punto de vista estructural, como en el desarrollo del relato.

"Era el veinticinco de julio de mil novecientos treinta y ocho y Lisboa refulgía en el azul de la brisa atlántica, sostiene Pereira" (Tabucchi: 1994, 12).

No en vano, es a través de la topografía que el relato se dota de una localización para la acción narrativa y, en el caso que nos ocupa, especialmente, contribuye a la caracterización del personaje principal (Garrido Domínguez: 1997, 218). Genette alude, por su parte, a la mutua dependencia entre la narración y las descripciones, pues mientras que la primera se centra en las dimensiones temporal y dramática del relato, las segundas lo hacen, precisamente, en los espacios (Genette: 1972, 199-202).

La novela no está estructurada en partes que permitan un mejor ordenamiento del texto y, aunque cronológicamente su estructura interna es lineal, no resulta necesario, en gran parte, debido a la fuerza de la voz narrativa y esa repetición constante del *sostiene Pereira*, utilizado por el autor de principio a fin, en sentido literal; reseñado ya el legendario comienzo de la historia, no está de más hacer lo propio con el final:

"Era mejor darse prisa, el *Lisboa* saldría dentro de poco y no había tiempo que perder, sostiene Pereira" (Tabucchi: 1994, 184).

Tal y como sucede con *El jinete polaco*, *Sostiene Pereira* podría considerarse, en cierto sentido, una novela de formación pues, a pesar de que no se sigue la evolución del periodista Pereira durante toda su vida, los cambios que experimenta a lo largo de la historia podrían interpretarse como de carácter formativo: el progresivo abandono de la soledad, su implicación en asuntos de terceros que lo llevarán a tomar partido en contra de la dictadura, aceptar tratarse su dolencia cardíaca o ayudar a quien es perseguido por la policía salazarista.

Es una situación que no ha buscado, pero contra la que tampoco ha querido luchar, y se encuentra de pronto en el lado rebelde, impregnado de una incurable nostalgia hacia el pasado que él personaliza en su mujer, muerta tan joven, en el hijo que no tuvieron, en los planes hechos y nunca cumplidos... (Toppino: 2014).

El personaje de Pereira es, pues, la unidad funcional central y omnipresente del relato: aunque rodeado de amigos y conocidos en momentos puntuales, sostiene, y nunca mejor dicho, todo el peso de la trama por sí mismo. Aun así, hay un actante, que permanece en situación de latencia en relación al discurso, en el que se apoya de manera fundamental el relato: Monteiro Rossi, un joven filósofo que ha escrito una tesis acerca de la muerte, otro de los personajes principales de esta fascinante historia lisboeta.

Pereira no tarda en conocer, a través de la lectura, a quien se convertirá en su amigo:

"Así que se puso a hojear aquella revista, con indolencia, porque se estaba aburriendo, sostiene, y encontró un artículo que decía: "La siguiente reflexión acerca de la muerte procede de una tesina leída el mes pasado en la Universidad de Lisboa. Su autor es Francesco Monteiro Rossi, que se ha licenciado en filosofía con las más altas calificaciones; se trata únicamente de un fragmento de su ensayo, aunque quizá colabore nuevamente en el futuro con nosotros."

"Sostiene Pereira que al principio se puso a leer distraídamente el artículo, que no tenía título, después maquinalmente volvió hacia atrás y copió un trozo. (...) Sostiene que no lo copió todo, copió sólo algunas líneas" (Tabucchi: 1994, 8-9).

La violencia y el miedo no tardan, tampoco, demasiado, en aparecer. La policía ha matado a un socialista, sin otro motivo a aparente que sus ideas, y la presencia de furgones y vehículos policiales comienza a ser asfixiante. Tabucchi, de manera magistral, advierte al lector de que algo está a punto de cambiar y lo hará a peor. Una vez más, es el narrador quien lo comparte:

"Pereira sostiene que aquella tarde el tiempo cambió (...) Pereira apagó el ventilador, se encontró en las escaleras con la portera, que le dijo adiós señor Pereira, aspiró una vez más el olor a frito que flotaba en el zaguán y salió por fin al aire libre. Frente al portal se hallaba el mercado del barrio y la Guarda Nacional Republicana estaba estacionada allí con dos camionetas. Pereira sabía que el mercado estaba agitado porque el día anterior, en Alentejo, la policía había matado a un carretero que abastecía los mercados y que era socialista. (...) Pero el *Lisboa* no había tenido valor para dar la noticia" (Tabucchi: 1994, 13).

La trama discurre por cauces inesperados, el *sostiene Pereira* siempre presente y ejerciendo su función de guía a través de Lisboa y del *Lisboa*, acompañando a quien se asoma a estas páginas desde el retrato de su mujer, con el que comparte sus miedos e inquietudes Pereira, hasta ese café, el *Orquídea*, en el que se toma su *omelette*. Sin olvidar la fascinación y los sentimientos encontrados que le provoca a Pereira la novia de Rossi, Marta:

"Pereira se levantó y se despidió. Marta se puso su sombrero de punto y se marchó. Pereira se quedó mirándola mientras ella salía, absorto en aquella hermosa silueta que se recortaba contra el sol. Se sintió aliviado y casi alegre, pero no sabe por qué" (Tabucchi: 1994, 89).

El tono de la narración se va, de algún modo, tornando dramático conforme la acción avanza, inexorablemente, hacia el desenlace fatal que lo cambiará todo:

"Monteiro Rossi llegó fresco como una rosa, llevaba la camisa de color caqui de Pereira que le envolvía como una sábana. He pensado hacer un plato italiano, dijo Pereira, no sé si es verdaderamente italiano, tal vez sea una fantasía, pero por lo menos es pasta. ¡Qué maravilla, exclamó Monteiro Rossi, hace siglos que no como pasta! (...) En ese momento oyeron llamar a la puerta. Eran golpes decididos, como si quisieran echarla abajo. Pereira se preguntó cómo habían conseguido franquear la puerta de la calle y permaneció algunos segundos en silencio. Los golpes se repitieron de manera furiosa. ¿Quién es?, preguntó Pereira

levantándose, ¿qué quieren? Abran, policía, abran la puerta o la abriremos a tiros, respondió una voz" (Tabucchi: 1994, 168-169).

La irrupción en el piso de Pereira, cuando él y Rossi están, además, a punto de empezar a cenar, de los *tres hombres vestidos de paisano*, es el último y más importante de los puntos de inflexión en el relato que suponen un giro en la trama:

"Déjeme ver su tarjeta de identificación, se opuso Pereira. El delgadito bajo se volvió hacia sus dos compañeros, dos sicarios vestidos de oscuro, y dijo: ¡Eh, chicos!, ¿habéis oído?, ¿qué os parece? Uno de los dos apoyó la pistola contra la boca de Pereira y susurró: ¿Te basta ésta como tarjeta de identificación, gordito? (...) Después se dirigió a Pereira y le dijo: Señor Pereira, como ya le he dicho, no tenemos nada contra usted, sólo hemos venido a darle una pequeña lección a un jovencito que está en esta casa, una persona que necesita una pequeña lección porque no conoce los valores de la patria, los ha perdido, el pobrecito, y nosotros hemos venido para hacer que los recupere" (Tabucchi: 1994, 170-172).

Una vez más, es el narrador quien comparte su visión de la historia con el lector; él es el máximo responsable de la conversión de la historia en trama, quien transforma el material existente en un relato, produciéndose, además, en ese paso, una transformación tanto cuantitativa como, especialmente, cualitativa de dicho material. Y es la perspectiva que él adopte respecto de lo narrado el factor más importante para la correcta organización del texto (Garrido Domínguez: 1997, 43-44).

El asesinato de Rossi será el detonante, el último empujón que necesite Pereira para, tras tantas cavilaciones, dar un paso al frente, comprometerse con la defensa de la libertad y firmar con su propio nombre un artículo que denuncia el abuso de poder y el asesinato.

"Pereira regresó a su casa. Fue al dormitorio y quitó la toalla de la cara de Monteiro Rossi. Le cubrió con una sábana. Luego fue a su estudio y se sentó ante la máquina de escribir. Escribió como título: *Asesinato de un periodista*" (Tabucchi: 1994, 178).

Lo firmará con su apellido, Pereira, tal y como ha firmado siempre sus necrológicas, y solo podrá "meterlo" en máquinas justo antes del cierre gracias a la colaboración de su amigo y protector cardiovascular, el doctor Cardozo, a quien pedirá que suplante por teléfono al encargado de la censura, el mayor Lourenço:

"¿De qué se trata?, señor Pereira, dijo el doctor Cardoso, ¿no se encuentra bien? En efecto, no me encuentro bien, pero no es eso lo que importa, lo que ocurre es que en mi casa ha sucedido algo grave (...) Dígame cómo puedo ayudarle, dijo el doctor Cardoso. Pues bien, doctor Cardoso, dijo Pereira, mañana a mediodía le telefonaré, tiene usted que hacerme un favor, tiene que fingir que es un pez gordo de la censura, tiene que decir que mi artículo ha recibido el visto bueno, sólo eso" (Tabucchi: 1994, 178).

La publicación del artículo es inminente, y a Pereira apenas le queda tiempo para regresar a casa y preparar su huida del país. La narración es en esta última parte de la novela trepidante:

"Después cogió una pequeña maleta, puso lo estrictamente necesario y la carpeta de las necrológicas. Fue a la estantería y empezó a hojear los pasaportes de Monteiro Rossi. Finalmente encontró uno apropiado para el caso. Era un buen pasaporte francés, muy bien hecho, la fotografía era de un hombre grueso con bolsas bajo los ojos, y la edad se correspondía con la suya. Se llamaba Baudin, Francois Baudin. Le pareció un buen nombre, a Pereira. Lo metió en la maleta y cogió el retrato de su esposa. Te llevaré conmigo, le dijo, será mejor que vengas conmigo. Lo puso con la cara hacia arriba, para que respirara bien" (Tabucchi: 1994, 184).

Pereira, que no ha dejado de buscarse a sí mismo a lo largo de toda la trama, y que tiende a reflexionar acerca de todo, parece descubrirse al fin en el momento en que toma la que es, posiblemente, la única decisión valiente de cuantas ha tomado a lo largo de su vida, y se enfrenta a las consecuencias de la misma sin remordimientos.

El periodista, obsesionado con la muerte, pues todo en derredor suyo parece atraerla o representarla -su padre y la funeraria, su sección de necrológicas, su difunta esposa-, se congracia con la vida y apuesta por ella, ayudado por su amigo Monteiro Rossi y su muerte absurda. Como si sus vidas se hubiesen cruzado en el momento justo en que tomaban caminos divergentes y opuestos, uno hacia la luz y otro hacia la

oscuridad. La obra de Tabucchi, de imprescindible relectura, se cierra así con un hilo de esperanza que permite al lector imaginar un futuro más halagüeño para Pereira.

3.4.2. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

Regresando a lo que señalan Welleck y Warren acerca de la materia de que están hechos los personajes, que no es otra que las frases que pronuncian o se pronuncian sobre ellos (Welleck y Warren: 1949, 254 y ss.), habría que señalar que es más, mucho más, lo que se dice sobre Pereira a lo largo del relato que lo que él mismo cuenta.

Como señalábamos con anterioridad, la "etiqueta semántica" de cada personaje no la obtendrá el lector hasta finalizar la lectura de la obra, y ello es perfectamente aplicable a *Sostiene Pereira*, una novela a lo largo de la cual va mostrando el narrador, omnisciente, pequeños retazos de una transformación, la del propio protagonista.

Hay, como sucede en otras grandes novelas y hemos señalado con anterioridad, un personaje omnipresente sin el que la historia no sería la misma. Nos referimos, como hemos visto en el apartado anterior, a la ciudad de Lisboa, el espacio en el que transcurre la acción y a través de cuyas calles y cafés se produce la transformación de Pereira en alguien comprometido con la libertad.

La Rúa Rodrigo de Fonseca, el Terreiro do Praço, la Rúa dos Franqueiros, la Praça da Alegria, la Avenida da Libertade, la Rua da Saudade... La novela de Tabucchi nos invita a recorrer la maravillosa capital portuguesa y a compartir con el protagonista de la historia ese encanto tan particular que tiene la ciudad:

“Lisboa (...) provoca de forma inmediata una sensación de decadencia, porque cristaliza en el radio de acción de su poder evocador una sensación de indefinible e irremediable pérdida, tan funcionalmente acorde con un característico y obsesivo anhelo de nostalgia: la tan tónica, lisboeta e intraducible “saudade”, el inefable sentimiento que ha adoptado la posmodernidad y que está significativamente presente en la obra de Tabucchi” (Conde Muñoz: 2002, 308)

Hay distintos tipos de espacios literarios: contemplado o imaginario, único o plural, simbólico o real, de la historia y de la trama... Y, precisamente en relación a estos últimos, cabe decir, tal y como sostiene Chatman (1978: 103-110), que el espacio de la historia contiene a los personajes, mientras que el espacio de la trama se ve sometido a focalización, pues su percepción depende del punto de observación elegido por el narrador.

Tal y como sucedía en *El jinete polaco*, y como sucede en *Sostiene Pereira*, veremos de nuevo, en el caso de *Némesis*, que el espacio en el que se desarrolla la historia, el que da soporte a la trama y, por tanto, a la acción, desempeña un papel más relevante de lo que suele ser habitual en la novela posmoderna, en la que las abstracciones espacio-temporales son utilizadas con mayor frecuencia.

Lisboa es, en *Sostiene Pereira*, un todo en el que los personajes se desenvuelven y evolucionan de la mano de esa perspectiva de la voz narrativa, y sin su presencia la obra perdería gran parte de su esencia. El espacio no es nunca, además, indiferente al

personaje; de hecho, en la mayor parte de las ocasiones, funciona como metáfora o metonimia de aquel (Wellek y Warren: 1949, 265).

"Nunca escribí poniendo un yo personal, nunca fui un personaje de mis novelas, pero, inevitablemente, los personajes acaban por semejarse a un autor" (Tabucchi en Vera: 2012).

Y es que el personaje se enfrenta a unas circunstancias muy especiales: si bien es cierto que se desenvuelve en el ámbito del relato con la soltura de una persona, no puede ser identificado con ninguna. Son necesarias las convenciones literarias para comprenderlo, unas convenciones que lo han perfeccionado hasta el punto de que el lector lo sitúe, de manera inconsciente, en el mundo real (Forster: 1927, 61-62).

El propio autor reconoce que es inevitable que los personajes, y en especial los que desempeñan un papel protagonista, tiendan a ser percibidos por el lector como una suerte de proyección de quien los ha creado y dado forma, de la misma manera que también lo es que el autor sienta que comparten con él alguno de los rasgos de su personalidad. Asimismo, y lo veremos en relación a Coetzee o a Roth, pueden percibirse el estilo, el tono y el lenguaje de determinado escritor. Eso sucede, no cabe duda, con Pereira, a quien hemos mencionado en el apartado anterior y que es el protagonista principal -de un modo tal, que podría casi considerársele el único personaje, pues si no existiesen el resto de actores participantes en la función, él seguiría *sosteniendo* la trama-.

No ha necesitado el autor aprovechar demasiado todas las posibilidades que, seguro, tenía en su mano para enriquecer a este personaje; los huecos a los que hacía mención el propio Tabucchi, esos silencios puestos de relieve por Vargas Llosa, son los que verdaderamente trazan el retrato perfecto de Pereira.

A Tabucchi, además, no le preocupa esa verosimilitud a la que nos referíamos al hablar del Manuel de *El jinete polaco*; sus personajes, y no solo los de la novela que nos ocupa, son el resultado de sus propias ensoñaciones y vivencias, pero nada le constriñe a la hora de darles forma. Y, sin embargo, ateniéndonos a la teoría expuesta por Forster, Pereira es un personaje absolutamente redondo, lleno de matices y con unos rasgos de personalidad tan acusados que lo convierten en único, más allá del texto e incluso de la pantalla, si tomamos en consideración la adaptación cinematográfica de la obra. Pereira es presentado al lector en la primera línea de la novela, precedido del "sostiene" que ya no le abandonará hasta el final: tan celebrada expresión abre y cierra historia, trama y texto.

Así, sus tortillas a las finas hierbas, sus charlas con Manuel, el camarero del *Orquídea*, y con el doctor Cardoso, médico y psicólogo, van permitiendo conocerlo más y mejor: encerrado en su pequeño mundo, renuente a todo lo que se salga de una rutina que lo mantiene a salvo de obsesiones y fantasmas, comparte, una vez más, con el Manuel de *El jinete polaco*, y también con el Bucky Cantor de *Némesis*, aunque por razones distintas, esa seguridad que siente al relacionarse principal y casi únicamente consigo mismo. Los rasgos más representativos de Pereira -su mujer fallecida de tisis, su sobrepeso, sus dolencias cardíacas, su obsesión con la muerte- son presentados al lector en esas primeras líneas de la novela con una destreza narrativa solo al alcance de

los elegidos, y será a partir de ese detallado bosquejo que se vayan desvelando el resto de características que hacen de él un protagonista entrañable, casi conocido.

Pero no es el único personaje presentado con dicha inmediatez, pues es a Monteiro Rossi, otro de los grandes atractivos de la novela, a quien se refiere la voz narrativa al referirse al descubrimiento hecho por Pereira, como señalábamos con anterioridad:

"Sostiene Pereira que le conoció un día de verano" (Tabucchi:1994, 7)

Monteiro Rossi, como actante indispensable, funciona en el texto a modo de percutor que necesita la conciencia del protagonista, cual agitador que, convenientemente utilizado por el autor, a través de la voz narrativa, provoca incertidumbres y cambios. Como defiende Bajtín (1978: 87-156), dentro del discurso novelesco conviven distintos elementos, tanto literarios como no literarios, entre los que conviene destacar el discurso de los personajes, coherente gracias al papel organizador de la voz del narrador.

Narrador que se torna indispensable a la hora de presentar los rasgos físicos del mencionado Monteiro Rossi, así como los de los otros personajes que pueden considerarse principales, a saber: el doctor Cardoso y Celeste, la portera del inmueble en el que está situada la redacción del *Lisboa*, y que además de como conserje, ejerce también de conocedora de noticias y azote moral.

Para autores como Barthes y, más tarde, Chatman, existe una total prevalencia del personaje sobre la acción. Para el primero, además, el personaje es una combinación más o menos estable y compleja de rasgos, que definen su personalidad. Rasgos que se unifican al otorgar al personaje un nombre propio:

"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)" (Barthes: 1970, 55-56).

Chatman, que recoge la postura de Barthes, considera, por su parte, que un rasgo no es sino un adjetivo narrativo, tomado del uso común de la lengua, que refleja una cualidad del personaje, siempre que se mantenga durante la mayor parte de la trama (Garrido Domínguez: 1997, 84).

Y eso es lo que sucede con los considerados protagonistas principales, entre los que se encuentran dos que, a pesar de no tener una presencia constante a lo largo de la trama, sí que son indispensables para el correcto ordenamiento de ésta, del texto y de la propia historia: Silva y el doctor Cardozo.

Silva, ex-compañero de la universidad de Pereira y profesor de literatura en la Universidad de Coímbra, juega un papel muy importante tanto en el desarrollo de la trama como en el discurso y la reafirmación de la identidad del segundo. Sentados a la mesa, en el restaurante del balneario al que han acudido a descansar y reponerse, apenas un par de días en el caso de Pereira, se produce entre ellos un diálogo determinante:

"Escúchame con atención, Pereira, dijo Silva, ¿tú crees aún en la opinión pública?, pues bien, la opinión pública es un truco que han inventado los anglosajones, los ingleses y los americanos, son ellos los que nos están llenando de mierda, perdona la expresión, con esa idea de la opinión pública, nosotros no hemos tenido nunca su sistema político, no tenemos sus tradiciones, no sabemos qué son los *trade unions*, nosotros somos gente del Sur, Pereira, y obedecemos a quien grita más, a quien manda. Nosotros no somos gente del Sur, objetó Pereira, tenemos sangre celta. Pero vivimos en el Sur, dijo Silva, el clima no favorece nuestras ideas políticas, *laissez faire, laissez passer*, es así como estamos hechos (...) mandaba el jefe, y nosotros siempre hemos tenido necesidad de un jefe, todavía hoy necesitamos un jefe. Pero yo soy un periodista, replicó Pereira. ¿Y qué?, dijo Silva. Que tengo que ser libre, dijo Pereira, e informar a la gente de manera correcta" (Tabucchi: 1994, 58-59).

Y será en otro establecimiento destinado al reposo, en este caso la clínica de talasoterapia a la que le envía su cardiólogo, donde Pereira conozca a otro de los personajes que pueden considerarse principales, el doctor Cardoso. Tanto por su presencia en el texto, como por la importancia del rol que desempeña, pues refuerza la verosimilitud de la historia.

Será, también, muy relevante, la conversación que mantienen ambos acerca de la teoría sobre la confederación de las almas, en torno a la cual tuvo el doctor conocimiento a través del estudio, en París, de las obras de dos médicos psicólogos, Ribot y Janet, y a partir de la cual Pereira comenzará a sopesar la posibilidad de poder darle un giro a su existencia:

"Explíqueme esa teoría, dijo Pereira. Pues bien, dijo el doctor Cardoso, creer que somos "uno" que tiene existencia por sí mismo, desligado de la inconmensurable pluralidad de los propios yoes, representa una ilusión, por lo demás ingenua, de la tradición cristiana de un alma única; el doctor Ribot y el doctor Janet ven la personalidad como una confederación de varias almas, porque nosotros tenemos varias almas dentro de nosotros, ¿comprende?, una confederación que se pone bajo el control de un yo hegemónico" (Tabucchi: 1994, 108).

Pereira, que lo escucha atentamente y reflexiona acerca de la lógica y las razones que, en relación a muchos de sus actos, podría sustentar teoría semejante, atisba un poco de luz:

"Tal vez, concluyó el doctor Cardoso, tras una paciente erosión haya un yo hegemónico que esté ocupando el liderazgo de la confederación de sus almas, señor Pereira, y usted no puede hacer nada, tan sólo puede, eventualmente, apoyarlo (...) ¿Y qué puedo hacer?, preguntó Pereira (...) En fin, señor Pereira, si usted empieza a pensar que esos chicos tienen razón y que hasta ahora su vida ha sido inútil, piénselo tranquilamente, quizá de ahora en adelante su vida ya no le parecerá inútil, déjese llevar por su nuevo yo hegemónico" (Tabucchi: 1994, 108-109).

Mención especial merece el personaje de Marta, la novia de Monteiro Rossi, acerca de la cual, a pesar del innegable atractivo físico que Pereira reconoce que tiene,

conserva el protagonista sentimientos encontrados y hasta podría decirse que un cierto resquemor:

"Se detuvo delante del retrato de su esposa y le dijo: Escucha, en realidad no es ese Lugones quien me preocupa, sino Marta, para mí ella es la responsable de esta historia, Marta es la novia de Monteiro Rossi, esa del pelo color cobrizo, ya te he hablado de ella, pues bien, creo que es ella la que mete en estos líos a Monteiro Rossi, estoy seguro, y él se deja meter en líos porque está enamorado, yo tendría que ponerle en guardia, ¿no te parece? El retrato de su esposa le sonrió con una sonrisa lejana y a Pereira le pareció comprender" (Tabucchi: 1994, 76).

Más importante, si cabe, este personaje, por lo que de él se sugiere que por su presencia efectiva a lo largo del texto narrativo y de la trama, hará una última y fugaz aparición con el aspecto cambiado, como si quisiera no ser reconocida, para diluirse después y perderse en la noche de los tiempos.

Tal y como veíamos anteriormente, al analizar *El jinete polaco*, y siguiendo el planteamiento de Forster, los personajes secundarios son funcionalmente menos relevantes debido a su menor peso en el relato y, sin embargo, en el caso que ahora nos ocupa, eso no es del todo cierto, a pesar de la menor complejidad compositiva.

Así, hay algunos personajes que, como actantes, desempeñan un papel absolutamente imprescindible en la trama (Bobes Naves: 1985, 143 ss.). Son

Bruno Rossi, primo de Monteiro, y los tres hombres de paisano que irrumpen en el piso de Pereira y que terminarán por asesinar a su amigo. Y, sin embargo, a pesar de todo, dichos personajes son personajes planos, apenas esbozados con un rasgo o dos, algo más en detalle en el caso de Bruno Rossi y rayando en la nada en el caso de uno de los tres matones, que es mencionado, pero sin ser en absoluto descrito.

En el caso del primo de Monteiro Rossi, Bruno, por ejemplo, la descripción física permite al lector hacerse una idea de la apariencia que podría tener, y ese bosquejo de rasgos físicos, unidos a algunos otros detalles, como el sobresalto que le produce oír sirenas de policía, configuran su personalidad de modo más que convincente:

"Entró un hombrecillo pequeño y delgado. Llevaba el pelo cortado a cepillo, tenía un par de bigotitos rubios y vestía una chaqueta azul" (Tabucchi: 1994, 75)

No sucede así con los tres matones que irrumpen en el piso de Pereira con la intención de interrogar a Monteiro Rossi:

"El primero que entró era un hombre delgado y bajo, con perilla y bigotitos castaños (...) El delgadito bajo se volvió hacia sus dos compañeros, dos sicarios vestidos de oscuro" (Tabucchi: 1994, 170).

Y no sucede tampoco con toda una galería de personajes que, si bien desempeñan una labor reseñable, como actantes que son, aparecen apenas esbozados en el texto. Significativo es, por ejemplo, el caso de Piedade, asistenta de Pereira que se encuentra de viaje fuera de Lisboa durante todo el desarrollo de la trama, por lo que, al margen de la nota que le deja al protagonista al comienzo de la narración, no tiene ninguna presencia a lo largo de la novela.

El padre Antonio, confesor y, en cierto y lógico modo, depositario de las confidencias de Pereira; Ingeborg Delgado, mujer judía que está huyendo de la Alemania nazi y a quien Pereira conoce a bordo del tren; el director del *Lisboa*, que gusta de supervisar todo lo que se publica, y el carnicero, también judío, llamado David Mayer, comparten el hecho de tener apariciones fugaces que ayudan a conferirle verosimilitud a la trama. Y, al mismo tiempo, representan la esencia de lo que es o debería ser un personaje secundario: muy bien compuestos, con apenas algunos rasgos reseñables, pero vitales.

Hay otros personajes cuya aportación a la estructura novelesca es meramente testimonial, o casi. Así, por ejemplo, sucede con Pedro, que maneja la imprenta del *Lisboa* y cuya presencia es necesaria hacia el final de la novela, en el momento en que Pereira decide publicar su artículo-denuncia con la colaboración necesaria del doctor Cardoso. Sobrevolando este mismo momento narrativo, el Mayor Lourenço, que ejerce la censura y cuya voz suplantaré, para ayudar a Pereira, el doctor Cardoso. Y lo mismo ocurre con Piedade, la asistenta, que ni tan siquiera aparece en escena alguna.

3.5. *DESGRACIA*, DE JOHN MICHAEL

COETZEE: EL PERSONAJE MARCADO

POR SUS DECISIONES

3.5.1. LA TRAMA Y LOS PERSONAJES

La Sudáfrica *postapartheid* es el marco histórico en el que se desarrolla la trama de esta novela, considerada por un sector importante de la crítica la mejor de su autor; una historia amarga y que no deja casi resquicio a la esperanza en la que se mezclan distintos temas que abarcan desde el racismo, la venganza, la resignación, el honor y la dignidad hasta el sexo o la senectud. Vaya por delante que, tal y como señalara Mario Vargas Llosa tras su publicación en español, el título original, *Disgrace*, pierde parte de su fuerza al ser erróneamente traducido, pues el título correcto debería haber sido *Caer en desgracia* (Vargas Llosa: 2002).

Narra Coetzee la desgracia de un país, el suyo, que entre guerras y odio dilapida riquezas y oportunidades, rehén de una ancestral discriminación racial y de una violencia que parece no tener fin incluso tras el *Apartheid*: porque, si bien es cierto que la acción transcurre en una Sudáfrica renovada y supuestamente democrática, resulta difícil catalogar la violencia gratuita, la ineficacia policial o la bunkerización de grandes urbanizaciones en las que viven atrincheradas las clases medias y altas como parte de una sociedad verdaderamente liberada de las pesadas cargas que arrastra (Attridge: 2000, 98). Negros y blancos, blancos y negros, siguen luchando por el reconocimiento, la propiedad de la tierra y una legitimidad que les confiera especial valor a la hora de reivindicar *su* tierra.

"Revulsiva y dramática representación que ofrece de los conflictos sociales y lesiones psíquicas a los que se enfrenta Sudáfrica" (Vargas Llosa: 2002).

Y entre ellos, ajeno a desigualdades y rencores, el protagonista, alguien que, como veremos, se da de bruces con una realidad que es la de su país, la de su tierra, la suya, en definitiva. Largo tiempo obviada pero finalmente confrontada. Aunque la obra no esté dividida en partes, sino en 24 capítulos, sin que se marquen de manera específica o clara los distintos momentos por los que discurre la narración, no resulta difícil encontrar los momentos *cumbre* o puntos de inflexión a partir de los cuales la historia adquiere tintes más y más dramáticos.

Así, pueden apreciarse cuatro momentos decisivos en el desarrollo de la trama; momentos *cumbre* que permiten también los giros de ese tiempo figurado, ese pseudo-tiempo semiotizado y hecho a la medida de la historia que se cuenta, siguiendo el planteamiento de Barthes (1966, 23-24) y Genette (1972, 72). Momentos en los que se aprecia, una vez más, la huella de la *Poética* de Aristóteles, pues fue él quien primero se refirió a la importancia del tiempo desde una perspectiva estructural: la fábula ha de construirse en torno a un orden temporal que facilite que aquella sea *entera y completa*, con un principio, un desarrollo y un fin (Aristóteles, *Poética*).

Por otra parte, y tal y como sucede en las dos obras analizadas previamente, es el de *Desgracia* un relato desarrollado, desde un punto de vista funcional, en torno a un personaje omnipresente, el del protagonista principal. Si en *El jinete polaco* esa función la llevaban a cabo los personajes de Manuel y Nadia, y en *Sostiene Pereira* el propio

protagonista, en la obra del escritor sudafricano sucede otro tanto de lo mismo, pues es de nuevo el protagonista casi absoluto el eje en torno al cual gira y se proyecta la acción, David Lurie.

Coetzee se sirve de un narrador heterodiegético que, en este caso, habla desde la perspectiva del protagonista; él es quien ve los acontecimientos, pero es un narrador ajeno quien los cuenta. Aun así, el filtro cognitivo que implica la mente de David Lurie hace que el desarrollo del relato se vea condicionado por sus prejuicios y sus reflexiones, forzando al lector a situarse en su lugar para poder acceder a todos los hechos de la historia (Valenzuela Ruiz: 2017).

Profesor universitario, divorciado dos veces y desencantado de casi todo, lo que incluye la docencia, que le aburre sobremanera y que sobrelleva a duras penas, va a verse expulsado del mundo tal y como lo ha conocido a causa de una aventura sexual con una de sus alumnas. Años de profesión, su pensión, las amistades, el prestigio, todo desaparece casi de inmediato tras hacerse público lo que para muchos no es sino un abuso de poder. Es, justamente, el descubrimiento de su desliz por parte de la universidad, el primero de los momentos a los que aludíamos al comienzo; a raíz de hacerse público, la vida del protagonista va a cambiar irremediabilmente, y no precisamente a mejor.

Acorralado por los hechos y, de manera demoledora, por los convencionalismos sociales y una hipócrita moral que parece admitir el devaneo siempre que se haga fuera del foco público, Lurie acudirá a refugiarse a la pequeña hacienda que tiene su hija Lucy en una remota zona situada en la región del Cabo Oriental, a pocos kilómetros de

la ciudad de Salem. Será allí donde tenga que hacer frente al desarraigo, el racismo y una violencia desatada de golpe y frente a la cual cada uno, padre e hija, reaccionará de maneras muy diferentes. Coetzee demuestra en la narración de tan dramático episodio toda su maestría:

"Hay en *Disgrace* (...) uno de los episodios más difíciles de narrar en una novela sin naufragar en la truculencia irrealizante - la violación de una granjera blanca por un grupo de negros -, y Coetzee lo resuelve admirablemente, mediante un dato escondido, un silencio tan locuaz y significativo que él va contaminando de tragedia y tensión todo lo que antecede y sigue a ese cráter narrativo" (Vargas Llosa: 2002)

Este episodio violento constituye ese segundo punto de inflexión mencionado; nada puede ser ya igual tras lo que acontece, ni para el protagonista, ni para su hija. Y a ese respecto, conviene señalar que la novela no resuelve el enigmático y aparentemente resignado modo en el que Lucy hace frente a su violación por parte de tres hombres negros, pues a pesar de que el final de la historia es abierto, el lector no deja de preguntarse qué razonamiento lleva a Lucy a actuar de semejante modo.

La obra, que, tal y como señalábamos, aborda entre otros problemas el del sexo, haciendo además hincapié en cómo lo afronta Lurie desde la madurez, comienza en este sentido de manera clara y reveladora, y lo que sigue a continuación puede considerarse el punto de partida a partir del cual se desarrollará la trama, y durante el cual se expone, al mismo tiempo, la manera de enfrentarse a la vida del protagonista principal:

"Para ser un hombre de su edad, cincuenta y dos años y divorciado, a su juicio ha resuelto bastante bien el problema del sexo. Los jueves por la tarde coge el coche y va hasta Green Point. A las dos en punto toca el timbre de la puerta de Windsor Mansions, da su nombre y entra. En la puerta del número 113 le está esperando Soraya. Pasa directamente hasta el dormitorio, que huele de manera agradable y está totalmente iluminado, y allí se desnuda. Soraya sale del cuarto de baño, deja caer su bata y se desliza en la cama a su lado" (Coetzee: 1999, 7).

Y, poco más adelante, deja claros cuáles son los sentimientos del protagonista acerca de la profesión que desempeña:

"Como no tiene ningún respeto por las materias que imparte, no causa ninguna impresión en sus alumnos. Cuando les habla, lo miran sin verlo; olvidan su nombre (...). Sigue dedicándose a la enseñanza porque le proporciona un medio para ganarse la vida, pero también porque así aprende la virtud de la humildad, porque así comprende con toda claridad cuál es su lugar en el mundo. No se le escapa la ironía, a saber, que el que va a enseñar aprende la lección más profunda, mientras que quienes van a aprender no aprenden nada" (Coetzee: 1999, 11).

Es la voz narrativa, omnisciente y poderosa a lo largo de toda la historia la que, como sucede en las otras novelas analizadas, y tal y como manifestábamos en relación a la que nos ocupa, va dando forma a los sentimientos y pensamientos de David Lurie. Del mismo modo que, sin renunciar a esa economía descriptiva que inunda todo el texto

narrativo, va descubriéndole al lector a los diferentes personajes que pueblan estas páginas, sin importar que sean actores principales de la historia o personajes secundarios de la misma.

Y es que tanto el estilo como el tono y el lenguaje propios de Coetzee son fácilmente reconocibles en *Desgracia*. El estilo, como señala Rafael Lapesa, depende en primer lugar del artista mismo, que deja su sello peculiar en las obras que escribe, y "comprende la totalidad del elemento personal infundido en la obra literaria" (Lapesa: 1947, 54).

El tono, por su parte, depende de la postura que el autor adopte frente al tema, y no cabe duda de que Coetzee reviste de solemnidad y gravedad su obra: buena muestra de ello es el lenguaje conciso y sin ambages que utiliza. Y es así, con esa prosa intensa y carente de artificio, como embarca al lector en la vorágine que provoca en la vida universitaria el descubrimiento de la aventura con la alumna por parte del profesor Lurie, el primero de los giros o puntos de inflexión que acentuarán el drama y desarrollan la historia:

"Así es como empieza. A la mañana siguiente, con sorprendente celeridad, llega un comunicado interno de la oficina del Vicerrectorado (Asuntos del Alumnado) en el que se le notifica que se ha interpuesto una queja contra él acogida al artículo 3.1 del Código ético de la universidad" (Coetzee: 1999, 49).

El pequeño universo privado del profesor se va a ver, a partir de entonces, vuelto completamente del revés, lo que no le impedirá ser consciente en todo momento de lo que está sucediendo y, lo que resulta casi más decisivo a la hora de entender al personaje, por qué está sucediendo.

Es ese narrador heterodiegético, claramente visible en el párrafo reseñado, quien acompaña a Lurie y transmite fielmente al lector su punto de vista o, de entrar en la discusión doctrinal que ha acompañado tradicionalmente a esta cuestión, su perspectiva, su visión o su focalización, que no es ni tendría por qué ser la misma que la del personaje. Cualesquiera de estas metáforas sirven para reflejar la realidad básica del relato.

No obstante, y para el caso concreto que nos ocupa, conviene señalar que se trata de un relato no focalizado, pues no hay en él restricción alguna al volumen de conocimiento que posee el narrador, omnisciente, como hemos señalado ya (Garrido Domínguez: 1997, 121, 142-143). Algunos autores proponen alternativas, como por ejemplo utilizar términos diferentes para referirse a uno u otro punto de vista (Chapman: 1978, 167). Otros, por su parte, consideran al narrador el centro desde el que se orienta la trama y se organizan los elementos de la historia (Ingarden: 1931, 197-206).

La trama se va desenrollando como si de un pliego se tratase a raíz de la vista oral que sigue a la queja, y comienza a completarse el perfil psicológico del protagonista de la historia, que se ve ciertamente acorralado pero que se mantiene firme en sus convicciones. David decide quedar a cenar con la que fuese su esposa, Rosalind,

de quien lleva ocho años separado. Si esperaba alguna compasión por su parte, quizá siquiera algo de comprensión, estaba equivocado:

"- No cuentes con mi simpatía, David. No cuentes con la simpatía de nadie. Ahora no hay simpatía, no hay compasión para nadie en estos tiempos que corren. Todos se van a poner contra ti, y, si lo piensas bien, ¿por qué no? De veras que no lo entiendo. ¿Cómo has podido? (...) Todo esto es una desgracia de principio a fin. Una desgracia y una vulgaridad." (Coetzee: 1999, 55-57).

La comisión de investigación celebra una sesión con el fin de permitir que el profesor Lurie exponga su versión de los hechos o, dicho de otro modo, confiese su falta y se muestre dispuesto a la disculpa y la reeducación. Pero él no está dispuesto a admitir error alguno, pues sostiene y sostendrá que actuó enamorado:

"- Muy bien -añade-, como ustedes gusten. Permítanme hacer una confesión. La historia comienza una tarde, ya de anochecida. He olvidado la fecha, pero sé que no hace todavía mucho tiempo. Iba caminando por los viejos jardines de la universidad y resultó que también pasaba por allí la joven en cuestión, la señorita Isaacs. Nuestros caminos se cruzaron. Cambiamos algunas palabras, y en ese momento sucedió algo que, como no soy poeta, ni siquiera trataré de describir. Baste decir que Eros entró en escena. Y después de esa aparición yo no fui el mismo de antes" (Coetzee: 1999, 65-66).

Es entonces cuando el protagonista, tras el escándalo, decide irse a pasar un tiempo con su hija, que vive en una suerte de granja en medio de la nada, en pleno campo:

"La pequeña hacienda de su hija se halla al final de una sinuosa pista de tierra, a unos cuantos kilómetros de la ciudad: cinco hectáreas de tierra, casi todas cultivables, un molino de viento que extrae agua de un pozo, establos y cobertizos, y una casona baja, amplia, pintada de amarillo, con el tejado de chapa ondulada y un porche. Una alambrada y algunos macizos de capuchinas y geranios señalan la linde de entrada; el resto es una explanada de tierra suelta y gravilla" (Coetzee: 1999, 74).

Lucy, que, a pesar de vivir a casi ochocientos kilómetros de su padre, parece enterada de todo lo ocurrido, cuestiona la reacción de aquel ante el desprestigio, la expulsión y el desdoro, ante lo cual el protagonista se muestra firme en sus ideas:

"- Vivimos en una época puritana. La vida privada de las personas es un asunto público. La lascivia es algo respetable; la lascivia y el sentimiento. Lo que ellos querían era un espectáculo público: remordimiento, golpes en el pecho, llanto y crujir de dientes a ser posible. Un espectáculo televisivo, la verdad. Y yo a eso no me presto. (...) Si te declaras culpable de tanta vileza no puedes esperar simpatía a cambio. Al menos, no después de cierta edad. Después de cierta edad uno deja de ser atractivo, eso es lo que hay. No queda más remedio que tomárselo en serio y vivir como se pueda durante el resto de tus días. Cumplir tu condena" (Coetzee: 1999, 82).

La adaptación del expulsado profesor a la vida campestre no resulta fácil, como tampoco lo resulta la convivencia con una hija a la que apenas conoce, realmente. El lenguaje de Coetzee, árido y una vez más desprovisto de adorno alguno, aunque a la vez fascinante, facilita por medio de la voz narrativa la comprensión del texto y la evolución de los sentimientos y pensamientos de Lurie.

"Lo cierto es que él nunca ha tenido una gran sensibilidad para la vida rural, a pesar de lo mucho que ha leído a Wordsworth. Nunca ha tenido una gran sensibilidad para otra cosa que las chicas guapas, ¿y adónde le ha llevado eso? ¿es ya demasiado tarde para educar su sensibilidad? (Coetzee: 1999, 255).

Coetzee aborda, además, en esta novela, una temática no por sorprendente menos interesante, teniendo en cuenta además el lugar del mundo en el que nació, Sudáfrica. Nos referimos a la defensa de los animales, de su dignidad, de su sufrimiento y vida, de su muerte. Los perros, como analizaremos más adelante, desempeñan un papel muy relevante en el desarrollo de la trama. Como interesante resulta el enfoque, desprovisto de exageraciones, que manifiesta el protagonista, que comparte con Lucy sus pensamientos al respecto:

"En cuanto a los animales, de acuerdo: seamos amables con ellos en la medida de nuestras posibilidades, pero tampoco perdamos la debida perspectiva. Pertenece a un orden de la creación distinto al de los animales. No es más elevado, pero es distinto. Y si vamos a ser amables,

que sea por simple generosidad, no por sentirnos culpables o por temer las represalias" (Coetzee: 1999, 91).

Y serán precisamente los perros los que le proporcionen una aventura más, un desahogo más, una mujer más: Bev Shaw, vecina y dedicada a aliviarle a los animales el tránsito a la nada. David Lurie comenzará a ayudarla a sacrificar perros, y de ese modo volverá a sentirse útil, en cierto modo. Pero ni su aventura sexual con Bev, ni su labor misericordiosa, le darán paz alguna: no consigue acercarse a su hija.

A David le cuesta entenderla, comprender sus motivaciones. Y, en parte debido a ello, decide regresar a Ciudad del Cabo, su ciudad, aquella que abandonó de manera furtiva. Siente que su estancia en la hacienda ha llegado a su fin: su relación con Lucy se deteriora a medida que ella se niega incluso a sospechar de Petrus, ese enigmático y poderoso personaje del que después hablaremos en profundidad. Para Lurie, Petrus no resulta de fiar, especialmente tras su desaparición justo cuando se produce el ataque que lo ha cambiado todo:

"- Ha vuelto Petrus -dice a Lucy-. Cargado de materiales de construcción.

- Bien.

- ¿Por qué no te dijo que iba a marcharse? ¿No te escama que haya desaparecido precisamente en este momento?

- No puedo dar órdenes a Petrus. Él es dueño de sus actos" (Coetzee: 1999, 136).

El regreso a su casa, a la que fuera su universidad, a su despacho, constituye el tercer giro de la trama; David Lurie reflexiona acerca de un futuro que en ningún caso habría imaginado ser tal y como se aventura. Una vez más, Coetzee ordena magistralmente el caudal de información que comparte con el lector, pues es el narrador el que va suministrándola poco a poco.

"Y así está de vuelta en casa. Pero no se parece nada a una vuelta a casa. No logra imaginar que de nuevo reside en la casa de Torrance Road, a la sombra de la universidad, merodeando por ahí como un delincuente que trata de pasar desapercibido, esquivando a los colegas de antaño. Tendrá que vender la casa, irse a un piso más barato, a otro barrio" (Coetzee: 1999, 206).

Han entrado en su casa, la han saqueado, se han instalado en ella; tres meses ha estado fuera, en el campo, pero su marcha supuso un final, una suerte de muerte figurada, provocada por el rechazo de una sociedad hipócrita y nada proclive al perdón o la condescendencia. Y por su propio comportamiento, frívolo e inapropiado. Su reconciliación, al menos parcial, consigo mismo, le permite tratar de recuperar el ritmo vital que sintió haber perdido en la hacienda de Lucy. Y, sin embargo, la preocupación por su hija, sola y embarazada como consecuencia de la violación, le lleva a ir a visitarla, en un intento postrero por comprender las motivaciones que la llevaron a no denunciar y asumir como propio todo el dolor que el ataque, negros contra blanca, el racismo y esa violencia terrorífica siempre presentes, le infligió.

Esa visita o, más concretamente, el resultado de la misma, supone el cuarto y último punto de inflexión, el último giro en la espiral descendente, sórdida y caótica en que se ha convertido la vida del protagonista: Lucy no se aviene a razones, y no dejará su hacienda a pesar de los ruegos de su padre, que insiste en poder llevarla lejos de allí, a un lugar seguro, un sitio en el que no corra peligro.

"- He hecho mi propuesta. Dos, para ser exactos.

- No, ni hablar. No me marchó. Ve a ver a Petrus y dile lo que he dicho. Dile que le cedo la tierra. Dile que se la quede, con el título de propiedad incluido. Le encantará.

Se hace el silencio entre ambos.

- Qué humillante -dice él por fin-. Con tan altas esperanzas, mira que terminar así...

- Estoy de acuerdo: es humillante, pero tal vez ese sea un buen punto de partida. Tal vez sea eso lo que debo aprender a aceptar. Empezar de cero, sin nada de nada. No con nada de nada, sino sin nada. Sin tarjetas, sin armas, sin tierra, sin derechos, sin dignidad.

- Como un perro.

- Pues sí, como un perro" (Coetzee: 1999, 240).

Es el final, y él lo sabe. Ella no va a dar su brazo a torcer, y como si hubiese decidido ser metáfora de esa tierra que sufre, se resigna a la derrota. A Lurie ya solo le

queda rebuscar en su interior, encontrar algún motivo para seguir creyendo y, por ende, viviendo.

Es consciente de su finitud, y por eso anda enfrascado en la composición de una ópera acerca de Lord Byron; necesita crear algo que resulte trascendente, que le sobreviva, que perdure en el tiempo y no borre de la Tierra su recuerdo. Pero tampoco avanza, ni obtiene resultados convincentes que le permitan ilusionarse y creer.

"Sin embargo, a pesar de algunos buenos momentos más bien fugaces, la verdad es que *Byron en Italia* no va a ninguna parte. Carece de acción, de desarrollo, no es más que una larga y estática cantinela que Teresa lanza al vacío, al aire, puntuada de vez en cuando por los gemidos y los suspiros de Byron, siempre fuera de escena" (Coetzee: 1999, 250).

Coetzee concluye la novela con su protagonista ayudando a sacrificar gatos y perros, resignado, vencido, amargado. Porque si hay un sentimiento que prevalece durante todo el desarrollo de la trama, ese es el de la amargura.

3.5.2. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

No hay en esta novela, a diferencia de las anteriores, un espacio físico, o urbano, que se pueda considerar un personaje más, tal y como ocurrirá, también, con la cuarta y última novela que analizaremos. Es cierto que Ciudad del Cabo y, especialmente, la hacienda en la que vive Lucy, desempeñan ambas un papel importante a la hora de dotar de

solidez y verosimilitud a la trama, pero no podemos considerarlas tan fundamentales como la *Mágica* de *El jinete polaco*, la *Lisboa* de *Sostiene Pereira* o el *Newark* de *Némesis*.

Es, por ello, la novela de Coetzee, de cuantas componen este corpus, la única en la que el espacio, sin que por ello pierda importancia estructural, no resulta determinante a la hora de analizar a los personajes, especialmente si tomamos como punto de partida al respecto lo que señala Chatman acerca de ellos. Para él, los personajes son un conjunto de rasgos que atraviesa, a medida que se desarrolla la trama, la sucesión de acontecimientos que le dan forma a ésta; a pesar de cruzarse constantemente con los acontecimientos, los rasgos de cada personaje permanecen ajeno al transcurso del tiempo. Y del espacio (Chatman: 1978, 126-141).

Los personajes se crean en el nivel del discurso narrativo, y es cuando se les priva de esos rasgos que los caracterizan en el texto cuando podemos estudiarlos según la función que cumplan en el relato, es decir, como actantes. Chatman, por su parte, sostiene que hay que considerar a los personajes como seres autónomos respecto a la historia (Chatman: 1978, 134). Un magnífico ejemplo resulta, una vez más, ese personaje - actante principal en torno al cual se organiza y desarrolla la acción, y que en este caso adopta la forma y la personalidad de un profesor universitario caído en desgracia, David Lurie, protagonista casi absoluto de la historia. Bien acompañado, eso sí, por otros dos personajes centrales que lo complementan y perfeccionan.

No conviene olvidar, por otra parte, la semiotización de esos rasgos que caracterizan al personaje como signos de la conducta y de la relación que establece con

el resto de personajes, y que se convierten en sustrato y justificación de su comportamiento y cometido respecto a otros agentes del relato (Garrido Domínguez: 1997, 87). Así, conforme al criterio de Bobes Naves señalado anteriormente, Lurie sería un personaje móvil, enriquecido por el resto de intervinientes. Y, de la misma forma, podrían considerarse los personajes de esta novela, todos ellos, pero de manera especial, los considerados protagonistas, personajes adánicos, basados en personas reales a las que el autor va añadiendo rasgos y pautas de comportamiento surgidos de su imaginación (Azuar Carmen: 1987, 26-51).

Si tomásemos en cuenta el planteamiento de, por ejemplo, Forster, podríamos señalar sin temor a equivocarnos que es Lurie un personaje redondo, bien perfilado, complejo, dotado de una personalidad repleta de matices, cuyos rasgos más importantes los va descubriendo el lector conforme avanza la trama hasta mostrarse tan sólido, ya en el último tercio de la novela, como se mostrasen Manuel en *El jinete polaco* o Pereira en la novela de Tabucchi. David Lurie es hombre, blanco, ha entrado en lo que se conoce como madurez, se mueve en un ambiente universitario a la vez selecto y anclado en viejas normas, complaciente en su propia hipocresía, y a causa o por culpa de una aventura de carácter sexual con alguien que se considera impropio en dicho círculo, ha caído en desgracia. Y su hundimiento no parecerá conocer el final, pues las cosas no harán sino empeorar a medida que se desarrolla la trama. Otro de esos personajes tan típicos de Coetzee, enfrentado a una encrucijada que no ofrece ningún camino esperanzador, otro protagonista de una historia tremendamente descarnada.

El segundo personaje imprescindible para la correcta ordenación del texto narrativo y, lo que es aún más importante, para la verosimilitud del mismo, es Lucy, la

hija del protagonista, de sexualidad compleja y personalidad más complicada todavía. Lucy, que vive en un remoto paraje, en una herencia situada a bastantes kilómetros de la población más cercana, desempeña un importante rol como contrapeso ante la fuerte y marcada personalidad de su padre, actuando como voz de la conciencia de Lurie en muchas ocasiones, como si el empeño de este último en buscar su comprensión, la comprensión de su hija, le resultase a ella incómodo y fuera de lugar.

Lucy, otro personaje redondo y lleno de aristas, representa de algún modo, igualmente, ese sentimiento de culpa tan presente en la literatura del autor, y que a tan riguroso extremo lleva en esta novela. Para Coetzee, en esa dura realidad que es la Sudáfrica en la que nació, ha crecido y vive en el momento en que escribe *Desgracia*, sentirse colonialmente culpable no es algo infrecuente, ni malo. Su maestría narrativa así lo pone de manifiesto al describir sin necesidad de hacerlo, por medio del silencio y las cosas que no se dicen unos personajes a otros en la novela, la violación de Lucy por parte de tres hombres negros, punto culminante de la violencia y la tensión racial de la que son víctimas padre e hija.

El tercer personaje que conforma este triángulo actancial, imprescindible desde un punto de vista estructural, es el viejo Petrus, capataz negro que ayuda a Lucy con las labores propias de la granja y que es, a su vez, un terrateniente local, tal y como irá descubriendo, entre asombrado y furioso, David. Pero empecemos por el principio, porque la presencia de este personaje resulta clave desde varias perspectivas. El narrador, cuando lo describe al aparecer por primera vez en escena, no menciona el color de su piel:

"Hay un hombre en el umbral, un hombre alto, con mono de trabajo azul, botas de goma y gorro de lana.

- Pasa, Petrus. Te presento a mi padre -dice Lucy.

Petrus se limpia las botas. Se dan la mano. Una cara curtida, llena de arrugas; ojos astutos. ¿Cuarenta? ¿Cuarenta y cinco?" (Coetzee: 2009, 79)

Coetzee, intencionadamente, no hace mención de la diferencia de colores en la piel de los protagonistas, dejando lo evidente -y dramático- a la vista del lector, de quien espera que aplique una lógica que dictamina que no sería posible, en esa Sudáfrica, un capataz de color blanco. ¿O sí? Quizá lo que el autor pretende sea, precisamente, acabar con los estereotipos y los prejuicios, no dando por sentado lo que parece una obviedad.

El autor, sin embargo, sí que hace hincapié en el problema que supone, para unos blancos descendientes de colonos, la utilización del idioma inglés a la hora de comunicarse con quien tiene como lengua nativa el xhosa, ya que le parece un medio inadecuado para plasmar una realidad tan compleja como la de Sudáfrica. El propio Lurie tiene problemas al respecto:

"Está sentado en el cuarto de estar, viendo un partido de fútbol por televisión. Van cero a cero; ninguno de los dos equipos parece tener ganas de ganar.

Los comentarios alternan el sotho con el xhosa, lenguas de las que no entiende una sola palabra. Baja el volumen hasta no ser sino un murmullo. Sábado por la tarde en Sudáfrica, un lapso consagrado a los hombres y sus placeres. Da un par de cabezadas y se adormece" (Coetzee: 2009, 92).

Petrus, que se define a sí mismo como hortelano y perrero, es un personaje algo más plano que los dos anteriores; aunque la voz narrativa y el propio desarrollo de la trama lo van dotando de una serie de rasgos propios, claramente suyos, permanece algo difuminado y envuelto en un halo de misterio. Es un representante de la raza negra, símbolo de esa ambigüedad entre quien se muestra como un vecino solidario y atento y la persona que apoya a los de su raza, a su pueblo, a ese agresor, de los tres que violan a Lucy, que resulta ser familiar suyo (Loaiza Alemany: 2012).

Por último, hay otro personaje que, si bien no tiene la consistencia ni la importancia de los tres anteriores, verdaderos pilares sobre los que se asienta sólidamente la trama, sí que desempeña un papel relevante. Nos referimos a Bev Shaw, animalista convencida, que ejerce de veterinaria y vive dedicada en cuerpo y alma al cuidado -y en concreto al último de ellos- de los perros. En su humilde clínica se encarga de que los canes abandonen este mundo con el menor sufrimiento posible, o con ninguno. Amiga de Lucy, brindará a Lurie la oportunidad de sentirse útil y, eventualmente, se convertirá en su amante, provocando en él inevitables comparaciones y algo de autocompasión:

"Que no me olvide de este día, se dice él tumbado junto a ella cuando ya están agotados. Después de las dulces y jóvenes carnes de Melanie Isaacs, a esto he terminado por llegar. A esto tendré que empezar a acostumbrarme, a esto y a mucho menos que esto" (Coetzee: 1999, 177)

De nuevo, observamos la maestría narrativa de Coetzee al conseguir que el personaje de Bev se vaya perfilando al tiempo que su presencia va adquiriendo una mayor consistencia, hasta alcanzar el estatus de refugio al que acude, vencido, el profesor Lurie.

La nómina de personajes secundarios puede considerarse muy importante desde una perspectiva actancial, desempeñando una función básica de la acción narrativa, precisamente la que contribuye a la correcta articulación de las historias que se cuentan en el marco del relato (Greimas: 1966, 289). Y es que, sin ellos, la trama perdería esa consistencia densa y casi palpable de la que suele dotar Coetzee a sus textos.

Así, el personaje de Melanie Isaacs, estudiante de literatura y causante involuntaria de la caída en desgracia del profesor Lurie, por ejemplo, resulta imprescindible para el desarrollo de la historia. Apenas perfilada, y personaje plano si nos atenemos a la clasificación de Forster, ni siquiera sus rasgos físicos, más allá de las reflexiones que, al respecto, hace el protagonista de la novela, se reflejan en el texto. Sus apariciones son contadas y, a pesar de todo, resultan claves para comprender la evolución del pensamiento y los sentimientos del profesor.

Y lo mismo sucede con Rosalind, ex-esposa con la que David queda a cenar en plena tormenta social en contra suya; deseoso de buscar, quizá, una justificación a su

caída -que él no considera tal, y de la que hace responsable a Eros-, se cita con ella en un restaurante de Ciudad del Cabo y recibe de su parte una sincera reprimenda salpicada de decepción ante el hombre que un día fuese su esposo. Tal y como sucede con Melanie, aunque en menor grado, sus reflexiones en voz alta acerca de lo sucedido, la moral, la imagen pública y las consecuencias que todo acto tiene, resultan imprescindibles para adentrarse un poco más, de la mano de ese narrador certero e implacable, en el mundo interior de David Lurie.

Hay otros personajes, el padre de Melanie, su familia o el novio de Melanie, cuya aportación al desarrollo de la trama es bastante poco significativo; quizá el padre, que confronta los hechos y va en busca del prestigioso profesor para descararlo, o el novio, que provoca la denuncia en su contra, mereciesen por parte de su creador haberse detenido en ellos algunas líneas más, aunque lo cierto es que, como actantes del relato, cumplen con eficiencia su cometido.

Por último, Bill Shaw, el marido de Bev, solícito con Lurie tras el ataque, vecino dispuesto y hombre amable, pero que no parece tomar parte activa en la vida de la que todavía es su esposa, y que, de la misma forma, no parece querer tomar verdaderamente partido cuando la violencia los coloca a todos desnudos frente al espejo del racismo y la negación. Al fin y al cabo, y sin dejar de resultar amable, él tiene que seguir viviendo en aquel entorno:

"-Es espantoso, de veras -repite Bill Shaw ya en el coche-. Una atrocidad. Bastante lamentable es conocer esta clase de incidentes por el periódico, pero cuando encima le sucede a una persona que conoces...-Menea la

cabeza-. Eso sí que te hace ver las cosas con claridad. Es como si volviéramos a estar en plena guerra" (Coetzee: 1999, 122-123).

Hay también, en esta obra, ese otro tipo de personaje al que nos hemos referido en capítulos anteriores, y cuya aportación a la estructura novelesca es meramente testimonial, o casi; personajes sin los que el desarrollo de la trama apenas perdería algún que otro matiz. Así, por ejemplo, ocurre con Helen, la novia de Lucy que se ha marchado y la ha dejado sola en esa hacienda a la que llega David Lurie en busca de refugio. Si bien puede considerarse, desde un punto estructural, que Helen juega su papel como actante, no es menos cierto que no parece imprescindible esa ruptura sentimental tan reciente en la vida de la hija del protagonista para dotar al personaje de ésta de algunos de los rasgos que la definen.

Sucede lo mismo con algunos otros personajes, como la mujer de Petrus, que recibe la colcha de regalo que le llevan Lucy y David a la fiesta que se celebra en su casa y apenas reacciona con un tímido "gracias", constreñida por su doble condición de mujer y esposa del señor. Sí que es cierto que su participación ayuda a componer el retrato de una sociedad, rural y racista, que se rige por códigos viejos y atrasados y en la que los blancos no son, desde luego, bienvenidos, pero es una aparición casi fugaz.

**3.6. *NÉMESIS*, DE PHILIP ROTH: EL
PERSONAJE Y EL PESO DE LA CULPA**

3.6.1. LA TRAMA Y LOS PERSONAJES

Una terrible epidemia de polio está golpeando con fuerza a la población de Newark (Nueva Jersey), en plena Segunda Guerra Mundial. *Némesis*, castigo o venganza, diosa de la justicia, instrumento de la cólera divina, sombra perseguidora... ¿Es realmente una venganza esta epidemia, lanzada contra un país en guerra supuestamente en el lado de los que luchan por la libertad? ¿Se ceba en el protagonista principal a causa de no haber podido ir él a la guerra?

Cualquiera de las acepciones de Némesis e, incluso, un compendio de todas ellas, serviría para describir en una o dos líneas la crudeza trágica de un argumento, el de esta novela de Philip Roth, en el que ni se aprecia el proverbial sentido del humor de sus personajes, que suele ser irónico y que bordea en ocasiones el sarcasmo, ni asoma por un resquicio la sombra de la esperanza para sus protagonistas. El propio comienzo de la obra resulta ya esclarecedor al respecto:

“El primer caso de polio de aquel verano se produjo a comienzos de junio, poco después del Día de los Caídos, en un barrio italiano pobre que estaba en el otro extremo de la población donde nosotros vivíamos. En el ángulo sudoeste de la ciudad, en el barrio judío de Weequahic, apenas nos enteramos, como tampoco oímos hablar de la siguiente serie de casos desperdigados por casi todos los barrios de Newark excepto el nuestro (...). Aunque el doctor Kittell reconocía que cuarenta casos de polio eran más del doble de los que solían producirse al comienzo de la temporada, quería dejar claro que aquella ciudad de 429.000 habitantes en modo

alguno sufría lo que podría considerarse una epidemia de poliomielitis”
(Roth: 2010, 11).

Así, desde la primera hasta la última página se muestran la desolación, el miedo, la desesperación, la cobardía, el valor, la frustración y el resentimiento, con una crudeza tal que, en ocasiones, la lectura se hace ciertamente difícil, a la par que fascinante. Roth es capaz, a través de la palabra, de perfilar el más descarnado y certero retrato del hombre en situaciones desesperadas que uno pueda imaginar. Y lo hace, además, lo cual es otro gran acierto, con el más grande, terrorífico y devastador conflicto bélico del que se tenga constancia. Al miedo a las bombas y las balas se une en Newark, durante aquel fatídico verano de 1944, el pánico a caer contagiado y morir absurdamente.

Némesis está escrita con un lenguaje directo, en ocasiones abrupto, en una firme declaración de intenciones por parte del autor acerca de lo que aguarda al lector en las páginas siguientes: el retrato sin paliativos de una vida, de unas vidas, truncadas. Como en la vida misma, en el Newark paralizado e histérico a causa de la epidemia trazado por Roth, abundan las sospechas, las miradas retadoras, las excusas y una búsqueda de culpables que llega hasta el mismísimo Dios. No hay en la trama elementos innecesarios, ni digresiones que afecten a la unidad del relato (Narbona: 2011).

Un Newark mítico, convertido en referente universal: no hay que olvidar que la trama parte de hechos reales, pues hubo en efecto una epidemia de polio que afectó de lleno al Newark real en el que, por aquel entonces, el autor de la novela vivía a los 11 años de edad en pleno fragor de la guerra que cambiaría el mundo tal y como se conocía hasta entonces.

Roth ha sostenido, en repetidas ocasiones, que sus obras no revisten un carácter autobiográfico y han de ser, por tanto, leídas, como obras de ficción, pero resulta muy difícil separar su propia experiencia vital de las realidades que nos muestra a través de su extraordinaria escritura: ese todo que conforma le otorga a su obra esa voz propia que solo está al alcance de los más grandes.

Es, por tanto, *Némesis* una novela que tiene como parámetros fundamentales una epidemia asoladora y la indefensión de los habitantes frente a ella. Tal y como sucede en *La peste*, de Albert Camus, novela que transcurre en la ciudad argelina de Orán durante una plaga de peste bubónica y durante la cual el autor muestra, a través de los personajes que la pueblan, la capacidad de sufrimiento, resiliencia y desesperación a los que puede llegar el hombre. De la misma forma, Roth nos muestra, a través de sus personajes, lo que el sentimiento de culpa, la rectitud moral y el miedo pueden provocar en los seres humanos.

Alan Michaels, un niño sano y de complexión atlética, ha muerto a causa de la polio de manera casi fulminante. Su padre, el señor Michaels, se muestra anonadado cuando el profesor de gimnasia de Alan y protagonista principal de la novela, Bucky Cantor, se acerca a su casa a dar el pésame a la familia, y deja entrever su tremendo enfado con Dios por lo injusto de semejante muerte, a tan temprana edad:

“Todos sus amigos están aterrados –prosiguió el señor Michaels-. Les aterra que él los haya contagiado y ahora también vayan a contraer la polio. Sus padres están histéricos. Nadie sabe qué hacer. ¿Qué se puede hacer? ¿Qué deberíamos haber hecho? Me devano los sesos. ¿Puede haber

una vivienda más limpia que ésta? ¿Puede haber una mujer que mantenga la casa más impecable que mi esposa? (...) ¿Por qué ha muerto entonces? ¿Dónde está la justicia de una cosa así?" (Roth: 2010, 43).

Roth se enfrenta a la cuestión de la culpa, y la aborda desde una posición especialmente interesante por medio de ese protagonista principal que a duras penas la soportará cuando las cosas se pongan realmente feas en el vecindario; Bucky tiene un extraordinario sentido del deber y del honor, y su complexión atlética debería haberle permitido entrar en el ejército y encontrarse aquel año luchando contra el enemigo nazi junto a sus amigos, pero una deficiencia en la vista lo convirtió en inútil para el servicio, y el no poder tampoco hacer nada eficiente contra la epidemia de polio va a sumirlo en una espiral autodestructiva repleta de culpabilidad y resentimiento.

Ocurre aquí, tal y como sucedía en *El jinete polaco*, que el discurso narrativo se articula en torno a los personajes y, en concreto, en torno a Bucky Cantor, que actúa como actante casi único y, por lo tanto, como unidad funcional principal. Joven de veintitantos años, atleta, monitor de deportes en el barrio judío de Weequahic, sano... Y enfrentado a sus propios fantasmas.

Como señalábamos también en relación a la obra de Muñoz Molina, siguiendo el planteamiento hecho por Bobes Naves en su *Teoría general de la novela: semiología de La Regenta* (1985, 144-145), el autor elige cómo utilizar a los actantes, y Roth rodea al suyo principal, en ocasiones puntuales, de amigos, una novia, familia y conocidos, figuras todas ellas que contribuyen a perfilar el drama. Pero tiene la obra del escritor estadounidense una particularidad aun mayor que la hace verdaderamente original, y

esa es la manera que tiene de utilizar las voces narrativas: tal y como apunta Garrido Domínguez (2007: 105), el narrador constituye el elemento central del relato, y todos los demás componentes del mismo soportan los efectos de la manipulación a que somete la historia.

Pues bien, *Némesis* proporciona al lector en ese sentido una sorpresa mayúscula: el narrador heterodiegético y omnisciente que va descubriendo al lector los pensamientos y las reflexiones que acompañan a Cantor durante su aterrador viaje interior hacia la sospecha y la culpabilidad, se descubre en la tercera y última parte de la trama como un narrador homodiegético en la voz de uno de los estudiantes que formaban parte del grupo con el que trabajaba el protagonista en el centro Chancellor de Newark, también afectado por la poliomielitis.

Es el giro inesperado con el que el autor sitúa a Bucky Cantor, hacia el final de la historia, en el mismo plano que el resto de personajes que han ido desfilando por la misma, situando al lector en un ángulo distinto. Roth se muestra como un narrador ágil y seguro de sí mismo, en la tradición de los grandes escritores estadounidenses que mencionábamos con anterioridad, que prefieren el lenguaje más directo del periodismo a las efectistas, pero poco enriquecedoras, digresiones posmodernas.

La obra, que no contiene capítulos en el sentido tradicional divisorio está, a pesar de ello, estructurada en tres partes claramente diferenciadas y que cumplen, tal y como sucede en *El jinete polaco*, funciones diferentes pero complementarias (Barbancho Galdós: 2007). La división en partes suele ser habitual en la escritura de Roth, que juega con el ideal clásico de la catarsis (Narbona: 2011). En la obra que nos ocupa, los

primeros casos de polio y el sufrimiento de las familias afectadas darán paso a un auténtico infierno que se irá recrudeciendo conforme avance el texto narrativo:

1. Una Newark ecuatorial: el sigiloso avance de la epidemia de polio con el que empieza la novela, ya mencionado al comienzo, recorre las páginas de esta primera parte durante la cual se relata, con Bucky Cantor de protagonista casi absoluto, cómo los distintos barrios de Newark van sucumbiendo también al miedo y la desconfianza. Primero hacia los italianos, a quienes se quiere hacer responsables de la propagación, tal y como se aprecia en un diálogo entre el propio Bucky y su novia, Marcia:

“- Mi madre me ha hablado de los italianos que fueron al centro para propagarla.

-Los italianos no han propagado nada. Estuve allí, y sé lo que ocurrió. Solo eran un puñado de gamberros. Llenaron la calle de escupitajos, y luego los limpiamos. La polio es la polio..., nadie sabe cómo se propaga. Llega el verano y ahí está, y no podemos hacer gran cosa por evitarla”
(Roth: 2010, 32).

Es precisamente en relación a ese odio hacia los judíos por parte de los chicos italianos, que se acercan hasta su barrio y los desafían encarándose con el profesor, el señor Cantor, y dejando allí en el suelo, a la vista de todos, *un viscoso gargajo*, donde encontramos uno de los mayores hallazgos narrativos de Roth, que en pocas líneas consigue relacionar ese odio, digamos, local, con el racismo, la guerra y la enfermedad

(Herrera Rodríguez: 2011). La utilización de un narrador heterodiegético resulta para ello fundamental.

El verano seguirá su curso y con el paso del tiempo aumentarán las dudas del protagonista, que tiene que tomar una decisión acerca de si debe quedarse y luchar contra la polio allí, en el asfixiante calor de Newark, o marcharse con su novia al campamento de verano de Indian Hill. De nuevo, las dudas aumentan el sufrimiento de Cantor, un sufrimiento que es ya casi insoportable desde el entierro de uno de sus alumnos fallecidos a causa de la epidemia, Alan Michaels. Y su impotencia, su miedo y una incipiente ira se revuelven contra Dios:

“Sin duda, tampoco él se hubiera atrevido a volverse contra Dios por arrebatarse a su abuelo cuando el anciano alcanzó una edad adecuada para morir. Pero ¿y por matar a Alan con la polio a los doce años? ¿Por la misma existencia de la polio? (Roth: 2010, 62)

Al final, el miedo lo paraliza hasta el punto de justificar ante sí mismo la decisión que va a tomar, que ya ha tomado: escapará de ahí, se irá a las montañas Pocono, en Pennsylvania, donde lo aguarda su novia, y tratará de convencerse a sí mismo de que hace lo correcto. Pero alguien, un viejo cansado, O'Hara, un gran personaje secundario, le va a hacer ver lo irreal de su argumento, tomando su apellido, Cantor, en un propósito y despreciativo derivado, *Cancer*.

“¿Qué? ¿No tienes elección? Pues claro que la tienes. Lo que estás haciendo se llama elegir. Estás huyendo de la polio. Firmaste un contrato de trabajo, y luego aparece la polio y mandas al infierno el trabajo y el compromiso, pones pies en polvorosa. Huyes, Cáncer, un hombre musculoso, un campeón mundial como tú. Eres un oportunista, Cáncer. Podría decir cosas peores, pero esa será suficiente. –Y entonces repitió con repulsión-: Un oportunista –como si la palabra condensara todos los instintos degradantes que podrían estigmatizar a un hombre.” (Roth: 2010, 104)

2. Indian Hill: la segunda parte de la novela se centra, aunque no haya ningún criterio que sostenga su mayor importancia sobre la primera, en el desarrollo de la tragedia. Bucky Cantor está ya en el campamento de verano para niños, y Roth aborda ese profundo sentimiento de culpa utilizando el exacerbado sentido de la responsabilidad que tanto pesa sobre los hombros del protagonista, que carece de sentido del humor y se toma todo demasiado en serio, empezando por él mismo; su relación con Marcia, su novia, es un buen ejemplo de esto último, pues lejos de *sentir* con normalidad, trata de adaptar los sentimientos a ideas preconcebidas, lejos de la espontaneidad y la frescura.

En Indian Hill, Bucky Cantor deja durante algunas semanas de estar obsesionado con la enfermedad. En cierto modo, viajar lo libera; la naturaleza, esplendorosa en la zona de las montañas Pocono, parece reconciliarle con todo lo bonito que hay en una vida y, al fin y al cabo, estar allí supone también estar cerca de la mujer amada, Marcia Steinberg:

"Bucky sonrió, y sus labios formaron las palabras *la veo, la veo*, mientras las gemelas llamaban a Marcia.

- ¡Bucky está aquí!

Marcia se levantó y miró alrededor, por lo que él también se puso de pie, y entonces la joven lo vio al fin y le lanzó un beso con ambas manos. Estaba salvado. La polio no le había derrotado" (Roth: 2010, 117)

Bucky vive estas semanas lleno de alegría y buenos presentimientos; pasa tiempo con los muchachos del campamento, que admiran su fortaleza física, tal y como sucedía con los chicos de Newark, y su amor por Marcia parece revitalizarse y hacerse más fuerte. La pareja de enamorados se nos muestra aquí en su plenitud. Roth, un maestro también en el manejo de los tiempos, los lleva hasta el clímax de su relación, compartiendo a través de esa voz narrativa heterodiegética los momentos más íntimos de la pareja que, a la postre, lo serán de toda la vida del protagonista, y durante los cuales siguen muy presentes el miedo y la enfermedad:

"- Ahora te toca a ti -le susurró Marcia después de que él la hubo desnudado. Él se apresuró a quitarse la ropa, y la depositó al lado de la de ella en el borde del claro.

- Déjame que te mire -le dijo Marcia-. Oh, gracias a Dios.

La muchacha rompió a llorar. Él la abrazó enseguida, pero no sirvió de nada. Marcia sollozó sin poder contenerse.

- ¿Qué te pasa? -le preguntó Bucky.

- ¡Creía que te ibas a morir! -exclamó ella-. ¡Creía que ibas a quedarte paralizado y que morirías! No podía dormir, de tan asustada que estaba. Cada vez que quería estar sola y rezarle a Dios para que te mantuviera sano, venía aquí. Nunca he rezado tanto por nadie en mi vida. "¡Protege a Bucky, por favor!" ¡Ahora lloro de felicidad, cariño! ¡Soy tan feliz! ¡Estas aquí! ¡No te has contagiado! ¡Oh, Bucky, abrázame fuerte, abrázame tan fuerte como puedas! ¡Estás a salvo!" (Roth: 2010, 126-127).

Sin embargo, una conversación telefónica con su abuela, durante la cual ésta le pone al corriente de la decisión que ha tomado el alcalde de Newark de cerrar "todos los sitios donde se reúnen niños" (Roth: 2010, 143), devolverá a Bucky Cantor a la cruda realidad: setenta y nueve nuevos casos de polio más en Newark, treinta de ellos en su barrio, Weequahic, y otro chico muerto. Marcia, que aguarda a que hable con su abuela y lo ve nada más acabar la conversación que despierta su gran sentimiento de culpa, es testigo del cambio:

"- ¿No crees que deberían cerrar el centro? -le preguntó Marcia.

- Ya lo han hecho. Los han cerrado todos.

- ¿Cuándo?

- Hoy. Mi abuela me ha dicho que el alcalde los cierra.

- Es una buena decisión, ¿no? Debería haberlo hecho mucho tiempo atrás.

- Debería haberme quedado, Marcia. Debería haber seguido en mi puesto mientras el centro estuviera abierto.

- Pero si llegaste hace apenas dos días...

- Me marché. No hay nada más que decir. Es un hecho. Me marché"
(Roth: 2010, 144-145).

Pero el descenso a los infiernos de Bucky no ha hecho más que comenzar. Poco después, y de nuevo con la abuela como portadora de las malas noticias, se entera de que uno de sus dos mejores amigos, Jake, ha muerto en combate en la lejana Francia. Del otro, Dave, no se sabe nada. La desesperación y, de nuevo, la culpa, se adueñan de su ánimo. En pocos días, el primero de los muchachos del campamento que cae enfermo presa de la polio muestra los primeros síntomas, y se desencadena entonces la tragedia. De nuevo es la voz narrativa empleada por el autor, heterodiegética, la que nos permite comprender la angustia que todo y a todos invade, desde el director del campamento, el señor Blomback, hasta las hermanas gemelas de Marcia.

La espiral de miedo y enfermedad continúa a lo largo del resto de esta segunda parte, hasta el preciso momento en que es el propio protagonista el que debe trasladarse al cercano hospital de Stroudsburg. El señor Cantor, como se refiere a él el narrador, anhela convertirse en prometido de Marcia Steinberg, su novia formal, pero para ello debe quedar demostrado que él no es la *Mary Tifoidea* (término genérico que se aplica a un portador sano de una enfermedad peligrosa) ni del centro de Chancellor ni, por ende, del campamento de verano:

“¡Ojalá el análisis revelara que él no era la persona responsable! ¡Ojalá estuviera a punto de demostrarse que la culpa no era suya! Entonces, tras

el examen en el hospital, cuando hubieran determinado que todo estaba bien, podría hacer un alto en la joyería de Stroudsburg, en el camino de regreso al campamento, y comprarle el anillo de compromiso a Marcia" (Roth: 2010, 173).

Sin embargo, el narrador no deja lugar a dudas de lo que sucede en dicho hospital, y en el siguiente párrafo hiela las expectativas apenas vislumbradas por el lector de que pueda haber un final feliz para tan durísima historia:

“Al final de la jornada, empezaron a llegar los coches para llevarse a los campistas a casa. Siguieron llegando por la noche y hasta bien entrado el día siguiente, por lo que cuarenta y ocho horas después de que el señor Blomback hubiera anunciado durante el desayuno que uno de los monitores había contraído la polio, los padres de más de un centenar de los doscientos cincuenta chicos acampados se los habían llevado. Al día siguiente, a otros dos chicos de la cabaña de Bucky les diagnosticaron la polio, y el campamento fue clausurado de inmediato” (Roth: 2010, 173).

3. Reunión: la tercera y última parte en que se divide la novela comienza con un sorprendente y magnífico giro que no solo marca el desarrollo del final de la historia, sino que dota de sentido al resto de la trama. La voz narrativa heterodiegética da paso a ese narrador homodiegético encarnado en aquel chico de la escuela de verano llamado Arnold Mesnikoff, irreconocible como adulto para quien fuera su monitor y su héroe:

"Entonces yo tenía treinta y nueve años, y era un hombre bajo y corpulento, con barba, y tenía poco o ningún parecido con el frágil muchacho que había sido. Cuando al cruzármelo en la calle lo reconocí, me emocioné tanto que grité: "¡Señor Cantor, señor Cantor! Soy Arnold Meskinoff. Del Centro de Chancellor. Alan Michaels era mi íntimo amigo. Se sentó a mi lado durante todos los cursos". Aunque yo nunca había olvidado a Alan, no había pronunciado su nombre en voz alta durante los muchos años transcurridos desde su muerte" (Roth: 2010, 181).

Roth se adentra aún más en el drama del protagonista por medio de ese reencuentro que va a permitir al lector mirar a Bucky Cantor desde una perspectiva diferente, la que le confiere la visión de él proyectada que recibe Meskinoff. El miedo y la culpa adquieren en esta tercera parte toda su dimensión: Cantor se siente culpable de no haber luchado en la guerra, de haber sido portador de la polio y de haber abandonado el centro de Chancellor cuando la epidemia alcanzó su grado más terrible, sin olvidar, por supuesto, haberle transmitido la enfermedad a la que iba a ser su cuñada (Herrera Rodríguez: 2011).

"En general, le rodeaba un halo de fracaso indeleble mientras hablaba de todo lo que había silenciado durante años, de un hombre no solo físicamente lisiado por la polio sino también desmoralizado por una vergüenza perenne. Era la misma antítesis del mayor prototipo de víctima de la polio del país, Franklin Delano Roosevelt, pues la enfermedad no había conducido a Bucky a triunfo alguno sino a la derrota" (Roth: 2010, 182-183).

Philip Roth construye en *Némesis* una tragedia americana de aquel tiempo, los años cuarenta, durante los cuales la guerra, el miedo, la enfermedad y la muerte parecían haberse adueñado de la vida. De todas las vidas.

3.6.2. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

La novela, cualquier novela, se define por la presencia de una voz narrativa que cuenta algo acerca de alguien; la novela es, ante todo, narración de sucesos y creación de personajes (Sánchez Alonso: 1998, 98-99). Como veíamos en el apartado anterior, Roth utiliza en *Némesis* una argucia que le da un fantástico resultado, cambiando el punto de vista de esa voz narrativa que, habiendo acompañado al lector a lo largo del texto, sitúa en su parte final al protagonista en el mismo plano que al resto de personajes, principales y secundarios, redondos y planos, actancialmente más y menos relevantes.

Ya hemos visto que la trama se organiza en torno a un personaje principal que actúa como eje central de la historia, la trama y la narración. Eugene "Bucky" Cantor, judío y vecino del barrio de Weequahic, atleta y profesor de gimnasia, vive frustrado por no haber podido servir a su país en el ejército debido a un problema con la vista. Con un padre ladrón, una madre muerta y un complejo derivado de los problemas que le han impedido servir a su país, será el narrador, una vez más, quien vaya completando la descripción de los rasgos que lo definen: podemos hablar, por tanto, de una caracterización "resumida" pero, si nos atenemos a las posibilidades que se abren respecto a las formas de identificación de los personajes -que incluyen la caracterización "escenificada" o proporcionada por el propio personaje a lo largo del

texto narrativo, pero también la caracterización por medio de lo que dicen otros personajes (Sánchez Alonso: 1998, 100-101)-, resultaría interesante discernir si es la voz narrativa o ese otro personaje en el que ésta se encarna, durante el último tercio de la novela, quien termina de definir los rasgos de Bucky Cantor.

El niño Cantor fue criado por sus abuelos y, en el momento en que comienza la acción, vive todavía con la abuela. Fue su abuelo quien, tras conseguir Eugene acabar con una rata en la tienda familiar, comenzó a llamarle Bucky:

"En la esquina, sacudió la pala para que la rata se desprendiera, y la empujó a través de la reja bajo la que circulaba el agua del arroyo. Regresó a la tienda y, con un cepillo de fregar, jabón marrón, trapos y un cubo de agua, limpió su vómito y los restos de la rata del suelo y enjuagó la pala. Después de ese triunfo, su abuelo, por las connotaciones de obstinación y agallas, ánimo y firme voluntad que tenía el sobrenombre de Bucky, empezó a llamar así al gafoso niño de diez años" (Roth: 2010, 27)

El joven Cantor, como veíamos, carece de sentido del humor, tiene un desmesurado sentido de la responsabilidad y arrastra consigo un sentimiento de culpa que no hará sino agravarse durante el transcurso de la historia. Se apoya moralmente en su abuela y tiene una novia, Marcia Steinberg, que es uno de sus pocos vínculos con una realidad a la que, de otro modo, estaría completamente ajeno, metido en su pequeño universo de culpabilidad y decepción.

Universo al que retornará ya en la edad adulta, tal y como descubre el lector hacia el final de la historia, y del que ya nunca saldrá, si acaso algunos ratos, los que comparte con el narrador tornado personaje, el antiguo alumno Meskinoff. Precisamente hablando con él, al referirse a su gran amor, Marcia Steinberg, expresa su deseo sincero de que le haya ido bien, que haya encontrado un buen hombre con el que formar una familia, pero no puede evitar terminar con una descarnada reflexión:

“Confiemos en que su Dios misericordioso les haya bendecido con todo eso antes de clavarles el cuchillo en la espalda.” (Roth: 2010, 188)

Su profunda amargura queda una vez más puesta de manifiesto cuando, tras relatarle a Meskinoff su último encuentro con Marcia, reflexiona acerca de ese Dios al que considera demasiado miserable:

“Dios mató a mi madre cuando estaba dando a luz. Dios me dio un ladrón por padre. Cuando era veinteañero, Dios me dio la polio, que contagié a mi vez a una docena de niños, probablemente más, incluida la hermana de Marcia, incluido usted, casi con toda seguridad. Incluido Donald Kaplow, que murió en un pulmón de acero en el hospital de Stroudsburg, en agosto de 1944. ¿Hasta dónde debería llegar mi amargura? Dígame usted.” (Roth: 2010, 194)

Personaje, pues, omnipresente, solo la figura de su novia, que tal y como sucedía con los personajes de Manuel y Nadia en *El jinete polaco*, ejerce de actante seductor a pesar de que, en ocasiones, sea Bucky Cantor quien parezca llevar la iniciativa del juego amoroso que se desarrolla entre ambos, parece desempeñar un papel, desde el punto de vista del actante, semejante. Y que resultará esencial para que el protagonista decida abandonar Newark e irse al campamento de verano en donde ella lo espera, encontrando así la justificación perfecta para lo que el mismo considera un acto de cobardía, dejar a sus alumnos en la estacada en el peor de los momentos posibles, con la epidemia de polio causando estragos.

Es entonces, en esa segunda parte de la trama que transcurre en Indian Hill, cuando la personalidad y los rasgos de Marcia adquieren toda su consistencia; es en el campamento, breve tregua y días felices que recordará para siempre el protagonista, cuando la voz narrativa va mostrando los rasgos más determinantes de este personaje femenino que, a pesar de no ser tan carismático como el de su novio, sí que resulta verosímil. Las visitas a Bucky Cantor durante sus largas estancias en el hospital, narradas con posterioridad, terminarán de completar el retrato de quien, a pesar de sus comienzos casi cursis, se ha convertido en una mujer fuerte y decidida que lucha por aquello en lo que cree y por quien ama, sin que se perciba atisbo alguno de compasión cuando le insiste, vehementemente, para que se case con ella.

Tal y como traíamos a colación durante el análisis de *El jinete polaco*, los personajes son elementos sintácticos del relato que establecen entre ellos relaciones que se van transformando en el transcurso del tiempo (Bobes Naves: 1985, 77). Eso sucede

entre Bucky Cantor y Marcia Steinberg, no cabe duda, pero sucede también entre el protagonista y, por ejemplo, Meskinoff.

Arnold Meskinoff, judío como él, niño que fue alumno suyo en el centro de la Avenida Chancellor durante el verano de 1944, y adulto ya cuando se reencuentra con quien fuese su maestro, veintiséis años después, en 1971, tiene que ser considerado un personaje principal, a pesar de todo. La importancia que adquiere al descubrirse como el narrador lo justifica, de la misma manera que lo hace ejercer de catalizador a la hora de enfrentar a Bucky Cantor con los fantasmas de su pasado, las consecuencias de sus actos y las secuelas de la enfermedad que ambos sufrieron. Meskinoff, escondido tras la voz narrativa hasta ese último tercio, se ha identificado, sin embargo, muchísimo antes, aunque no es difícil que tal momento le pase desapercibido al lector, ignorante entonces del giro narrativo que lo aguarda:

"La mañana siguiente fue la peor de todas. Otros tres chicos enfermaron de polio: Leo Feinswog, Paul Lippman y yo, Arnie Meskinoff" (Roth: 2010, 84).

El personaje de Meskinoff adquiere una importancia aun mayor cuando relata la sincera admiración que el otrora atlético señor Cantor provocaba en todos ellos, niños y adolescentes a quienes trataba de enseñar las virtudes del deporte. Completa así, como voz narrativa, el retrato del protagonista de esta trágica historia al describirlo en su mayor momento de gloria, aquel en el que les enseña a lanzar la jabalina cual Heracles.

"Y, sin embargo, a los veintitrés años de edad, para todos los niños era la autoridad más ejemplar y reverenciada que conocíamos, un joven de convicciones, tranquilo, amable, imparcial, reflexivo, estable, discreto, vigoroso, musculoso, tanto un camarada como un líder" (Roth: 2010, 202).

Otro personaje que debe ser considerado protagonista, si no por redondo, sí por su importancia como actante, es el de la abuela de Eugene. Es ella quien, insistiéndole mucho, consigue convencerlo de que debería marcharse de Newark e ir al encuentro de su novia y de la naturaleza a ese campamento de verano situado en Indian Hill, en las idílicas montañas Pocono, en el que Marcia lo aguarda impaciente. La marcha de Bucky es un punto de inflexión definitivo -el más importante de la trama, sin duda-, y de ahí que la relevancia del personaje de la abuela sea tan grande. Dicho lo cual, cabe señalar que, a diferencia de lo que ocurre con el resto de personajes principales, el suyo no está demasiado desarrollado, apenas algunos rasgos y más bien poco detalle. La misoginia creativa vuelve a sobrevolar al autor, para una parte de la crítica, si bien es cierto que son más los personajes de esta novela -secundarios, eso sí-, que apenas están esbozados.

Por último, es necesario detenerse algo más para hablar del doctor Steinberg, padre de Marcia, médico y, en determinado momento de la acción, guía y confidente de un desconcertado Bucky Cantor, que acude a él en busca de consejo y consuelo. Hombre de éxito y posición acomodada, pasa el verano de 1944 solo en su elegante casa unifamiliar -sus hijas están en el campamento de Indian Hill, y su mujer se

encuentra en la casa de la costa, de donde no se espera su regreso hasta el final del verano-. Descrito con profusión de detalles, tanto desde un punto de vista físico - esbelto, ágil, no muy alto, con poblado bigote-, como desde un punto de vista intelectual -hombre de autoridad natural, encantador médico de cabecera, indefectiblemente amistoso-, llama la atención el especial hincapié hecho por el autor para describir su nariz, una nariz genuinamente judía:

"Su rasgo más distintivo era la nariz, curvada como una cimitarra en la parte superior, pero de punta plana y con el hueso del puente de forma romboidal; en una palabra, una nariz salida de un cuento popular, la clase de nariz voluminosa, tortuosa, intrincada que, durante muchos siglos, pese a haber tenido que enfrentarse a todas las penalidades imaginables, los judíos nunca han dejado de lucir" (Roth: 2010, 78).

No es Philip Roth un autor al que le cueste poblar de personajes secundarios sus novelas, con carácter general, y *Némesis* no es una excepción. Naturalmente, no todos los personajes tienen la misma relevancia, ni están igual de perfilados. Hay algunos que apenas se asoman a la historia, como por ejemplo el doctor William Kittel, inspector del Consejo de Sanidad, que asegura al comienzo de la narración que el número de casos de polio detectados hasta entonces no infieren, a pesar de suponer más del doble de lo habitual, una epidemia. O el chico italiano que lidera la pandilla de chavales que se acercan a la Avenida Chancellor, al barrio judío, a extender a base de escupitajos una epidemia que se está cebando con el barrio italiano.

Algunos otros tienen algo más de importancia, incluso desde un punto de vista estructural y de desarrollo de la trama, pues suponen para el protagonista momentos cumbre de su descenso a los infiernos de la enfermedad, el miedo y la desesperación. Es el caso de, por ejemplo, el señor O'Gara, responsable de los programas de verano en Newark y a quien Bucky Cantor va a tener que decirle que lo deja, que se marcha a Pennsylvania, lejos de la polio y de la muerte. Y es también el caso del señor Blomback, director del campamento de Indian Hill, que tendrá que desempeñar unas funciones más bien desagradables cuando la epidemia estalle también en tan idílico lugar. Estos dos personajes sobrevuelan la trama sin apenas detenerse en ella y, sin embargo, sus apariciones resultan trascendentales actancialmente hablando.

No sucede lo mismo, sin embargo, con las hermanas gemelas de Marcia, Sheila y Phyllis, que además de saludar efusivamente a Bucky Cantor cuando este llega al campamento de verano, apenas vuelven a aparecer o a ser nombradas. Igual que sucede con los amigos de Eugene que se marcharon a luchar en el frente europeo, Dave y Jake; son mencionados cuando el segundo muere en Francia, exclusivamente.

Los casos de Herbie Steinmark y Alan Michaels, los dos primeros niños conocidos de Bucky que caen enfermos, afectados por la polio, es algo diferente al de los nombrados en el párrafo anterior. Ambos morirán, y a semejante tragedia se unirán la visita del señor Cantor a sus padres y las reacciones de éstos frente a algo que, en el fondo, nadie podía controlar, por mucho que se le eche la culpa a cualquier cosa. El recuerdo de ambos, especialmente el de Alan, sobrevolará el resto de la historia, y su memoria regresará a escena durante la última parte de la novela de la mano de Meskinoff.

Otros niños que enferman, como Leo Feinswog, Paul Lippman y el propio Arnie Meskinoff, son únicamente mencionados. Pero, entre tanto personaje infantil casi anecdótico, sí que hay que mencionar a dos que protagonizan una escena que, una vez más, tiene su peso en el ánimo del protagonista, que se verá de nuevo colocado en una situación incómoda respecto a la epidemia de polio. Estos dos personajes son los niños - ya casi adolescentes- Kenny Blumenfeld y Horace. Este último, algo retrasado, se hace sus necesidades encima y cae sobre el primero, que trata de huir aterrorizado, creyendo que tanta porquería no puede sino llevar la enfermedad a su organismo sano, a pesar de que el contacto sea epidérmico y de que nada se sepa aun acerca de qué provoca la enfermedad o cómo se contagia esta. Personajes, la mayoría de ellos, como vemos, que juegan un papel poco trascendente, residual en algunos casos, pero que ayudan en el desarrollo de la trama. Personajes, en definitiva, los niños y muchachos del centro de Chancellor y el campamento de Indian Hill, que pueden considerarse un personaje colectivo, imprescindible para el correcto desarrollo de la trama.

4. CONCLUSIONES

1.

El personaje no debe ser entendido como mera imitación de un ser vivo, sino más bien como un ser imaginario que ha sido fabricado dentro de los límites textuales y, tal y como señalaran R. Wellek y A. Warren, nacido de las unidades de sentido, hecho de frases que pronuncia o se pronuncian sobre él, y con una estructura indeterminada en comparación con la persona biológica que tiene, ella sí, un pasado coherente. Habría que recordar pues, a modo de conclusión desde el punto de vista teórico, las palabras de M. Bajtin y T. Todorov sobre lo débiles que resultan las actuales teorías sobre el personaje: suelen perderse en la psicología (en un intento de aprehender lo más característico de la personalidad individual) o mezclan categorías heterogéneas, o se mueven en un plano tan abstracto que no resultan adecuadas para dar cuenta de la realidad concreta del personaje. Es probable que muchos de los problemas asociados al personaje tengan su origen en el olvido de que éste constituye una realidad sometida a códigos artísticos. El realismo o verosimilitud del personaje es una mera ilusión, por lo que no tiene sentido tratar de encontrar en la vida real las claves de su personalidad y comportamiento (Garrido Domínguez: 1993, 102-103).

Así, pues, pesan sobre el personaje tanto las imposiciones de cada período artístico como las propias del género correspondiente, generándose de esta manera personajes específicos como los postrenacentistas, los románticos, los de posguerra, los propios de las novelas policíacas, etc. Pero pesan también sobre ellos circunstancias concretas pertenecientes a cada momento histórico (de índole

político, social, ético, religioso...) que los convierten, como suele decirse, en hijos de su tiempo.

Y, si consideramos su tiempo el contemporáneo, que de manera tan indeleble ha marcado el estudio del personaje, resulta necesario constatar que éste, a pesar de todo, sigue muy vivo. Bien percibido como trasunto de las preocupaciones de los hombres, bien como reflejo de la visión que del mundo tiene cada autor, bien como actante que desempeña una función primordial en el marco del relato, pero siempre imprescindible, tanto como protagonista de la acción narrada, como elemento fundamental para dotar de verosimilitud al texto narrativo.

Los últimos estudios realizados al respecto, artículos, ensayos y colaboraciones varios, que hemos analizado durante el período doctoral y que tienen su peso en el marco de las reflexiones teóricas plasmadas en estas páginas, así lo indican, también. El personaje ni ha muerto, ni ha pasado a un segundo plano: como hemos tenido ocasión de comprobar, las narrativas de autores verdaderamente extraordinarios, como lo son los cuatro elegidos para esta tesis, están plagadas y se ven mejoradas por la presencia en ellas de todo tipo de personajes, indispensables como actantes que condicionan el desarrollo de los textos narrativos e inolvidables para el lector como reflejos de personas, mundos, situaciones e historias.

2.

Resulta evidente, como apuntase certeramente hace ya algunos años el profesor Garrido Domínguez, que anda la narratología necesitada de estudios particulares que permitan avanzar en el análisis del personaje novelesco, de eso no hay ninguna duda. Aportar un pequeño grano de arena a ese avance ha sido, desde el origen, la intención de este trabajo; con humildad, pero también con la determinación de tomarle el pulso a una cuestión que, si bien fue convertida en centro de atención por distintas corrientes teóricas que se encargaron de la narratología a lo largo del siglo XX y, de manera más permanente, durante el último tercio del mismo, carece en la actualidad de un empuje similar.

Las razones, en plena posmodernidad literaria o, quién sabe, quizá incluso post-posmodernidad, no parecen tener demasiada lógica. Desde los grandes estudiosos de la narratología, Genette, Barthes, Todorov, Lotman, Dolezel o Bal, que siguieron la senda recorrida, de uno u otro modo, por Bajtin, Propp o, antes que todos, Aristóteles, no han surgido corrientes, escuelas o autores que hayan continuado tal labor. No, al menos, de la misma manera. Y, aun así, nos hemos topado, a lo largo del camino recorrido durante la realización de esta tesis, con algunos buenos ejemplos de trabajos que nos hacen mirar al futuro con un moderado optimismo.

En España, sin embargo, el camino marcado por Mariano Baquero Goyanes, Antonio García Berrio, Antonio Garrido Domínguez, María del Carmen Bobes Naves y José María Pozuelo Yvancos en el campo de la narrativa

y, más concretamente, en el del personaje, han dado pie a algunas aportaciones realmente interesantes, como las vistas a lo largo de este trabajo.

Así, ese optimismo que, a nivel internacional, es moderado, se nos dispara, sin embargo, cuando pensamos en las posibilidades que parecen estarse abriendo, al socaire de los estudios mencionados, en el mundo hispanohablante, que parece estar mucho más activo en relación no solamente la a narrativa en general, sino también en relación al personaje, en particular. Y, lo que es todavía más ilusionante, parece prevalecer el convencimiento de que es necesario acercarse a temas largamente tratados con enfoques nuevos y adaptados al -rápido- mundo que nos rodea. Ello incluye, también, la utilización de obras de autores contemporáneos, hecho que, a pesar de parecer del todo lógico, no ha sido siempre la norma, pero que, como hemos podido constatar en primera persona, resulta muy fructífero.

3.

En el corpus teórico propuesto, nos encontramos con cuatro autores contemporáneos, nacidos en 1933 (Philip Roth), 1940 (J.M. Coetzee), 1943 (Antonio Tabucchi) y 1956 (Antonio Muñoz Molina). No es casualidad. De no ser por la enfermedad que nos privó de Tabucchi y su maestría narrativa antes de tiempo -léase, en este sentido, su novela póstuma, *Para Isabel. Un mandala*, que además de regalarnos un poco más de Tabucchi, nos reafirma en esa triste certeza-, y del reciente fallecimiento de Philip Roth, estaríamos hablando de

cuatro autores vivos y, si exceptuamos al estadounidense, retirado del oficio de escritor en 2012, todavía en activo. No es que esta retirada o la muerte de Tabucchi afecten al propósito de este estudio, naturalmente. De hecho, resultan irrelevantes a la hora de hablar de esas influencias que los cuatro han recibido a lo largo de su carrera; influencias que van desde la radio, el cine, el nacimiento de la televisión, las guerras contadas primero casi de inmediato y, años más tarde, en riguroso directo, internet y las comunicaciones fáciles y al alcance de todos, el acceso global a un universo de datos e información, las redes sociales...

Hablábamos, al comienzo de este trabajo, de cómo el lenguaje audiovisual, omnipresente en nuestros días, parece tener una influencia directa y avasalladora en la nueva literatura. Es cierto, sí, pero cabría preguntarse qué es la nueva literatura, y si las obras analizadas pueden considerarse tal cosa. Podría argumentarse que las obras de estos autores son verdadera literatura, pero resulta difícil afirmarlo con rotundidad, pues no resulta sencillo determinar si verdaderamente lo son más que las obras consideradas comerciales.

Es cierto que, tanto por gustos personales como por la necesidad de adentrarnos en textos narrativos de primer orden -y, al margen de gustos, las obras seleccionadas lo son-, hemos elegido obras que no muestran, precisamente, marcadas influencias de todo lo expuesto en el párrafo anterior. Y ello a pesar de estar escritas en épocas muy recientes: en 1991 *El jinete polaco*, en 1994 *Sostiene Pereira*, en 2009 *Desgracia* y en 2010 *Némesis*. Lo cual nos lleva a darnos cuenta de que el personaje novelesco, además de seguir vivo, sigue nutriéndose del imaginario personal de quienes los dotan de vida verosímil.

Influenciado, como no podía ser menos, como ha sucedido siempre, desde los tiempos de Aristóteles, por las circunstancias en las que fueron creados por sus autores.

Resulta interesante comprobar que, desde un punto de vista narratológico, los personajes, los analizados y muchos otros pertenecientes a la obra de nuestros cuatro autores, desempeñan funciones actanciales primordiales. Son todos ellos, los protagonistas de nuestras cuatro historias, personajes *forsternianamente* redondos, ricos en matices y susceptibles de permanecer vivos en la memoria de los lectores. Y trufados de experiencias personales de los autores, tal y como hemos visto: la Sudáfrica postapartheid de Coetzee, vivida y sufrida por él mismo; el Newark del 44, con la Guerra Mundial en pleno apogeo y la epidemia de polio diezmando a la infancia, Roth apenas un chaval; la Lisboa salazarista del 38, con el miedo y la delación agazapadas en cada esquina, trasunto de esa Italia *berlusconiana* por la que tanto sufriera Tabucchi; y la Mágina de Muñoz Molina, poblada de sus propios recuerdos, de la infancia y de sus padres y sus abuelos.

4.

El análisis de las cuatro novelas propuestas se ha centrado, casi exclusivamente, como no podía ser de otra manera, en el tratamiento del personaje, lo cual ha supuesto tener que dejar al margen otros aspectos de igual o mayor importancia desde un punto de vista narratológico. Así, el espacio, el tiempo o la relación entre los mundos posibles creados por los autores, y su relación con el mundo

real, no han sido analizados sino de manera más bien superficial y siempre en función de la relación o influencia que tienen en los personajes, tanto desde la perspectiva de la función que éstos desempeñan en el desarrollo de los textos, como desde un punto de vista puramente creativo.

Hemos visto cómo, en los cuatro casos, la narración está construida mediante la utilización de distintas voces que son reproducidas por los respectivos narradores: Manuel y Nadia en *El jinete polaco*, Pereira en *Sostiene Pereira*, el narrador en *Desgracia* y Arnold Meskinoff en *Némesis*. Los protagonistas son, en las cuatro obras, los actantes en torno a quienes todo gira, engranajes de esa suma armoniosa de estilos que tanto le deben a la labor organizadora de la voz narrativa, tal y como señalara Bajtín (1978: 87-156).

Así, en el caso de Nadia y Manuel, por ejemplo, vemos cómo son ellos el centro absoluto de la narración, el presente y pasado de unas vidas cuyos recuerdos se remontan a varias décadas antes de haber nacido, y cómo es su historia de amor la que desencadena esa evocación sin límites que transporta al lector a lo largo de casi un siglo por las calles de Mágina. El amor es, en *El jinete polaco*, un componente psicológico que provoca la voluntad de narrar, lo mismo que las fotografías del baúl de Ramiro Retratista y el grabado del jinete. Podría decirse que son estos tres los desencadenantes de todo lo demás, el armazón estructural sobre el que se sustenta el edificio del relato.

Algo muy similar sucede con el Pereira de Tabucchi, un personaje omnipresente y absolutamente esencial para el correcto desarrollo de la trama,

sin el cual no se entendería la historia y quien, además, colabora en ese magnífico retrato de Lisboa que se hace, también, imprescindible. Sus reflexiones ante la foto de su esposa, las dudas que lo atormentan y que, de manera valiente, soslaya para ayudar a su amigo Monteiro Rossi, el artículo que fuerza su huida... Todos elementos fundamentales desde un punto de vista estructural.

Las dos novelas provenientes del mundo anglosajón, sin embargo, presentan algunas particularidades que las distancian, siquiera, levemente, de las, digamos, *mediterráneas*. El narrador que acompaña al lector en ese descenso a los infiernos de David Lurie en *Desgracia* puede encuadrarse en esa separación a la que se refieren Genette (1972: 241-244) y, tras su estela, Chatman (1978: 164-170), cuando hablan de *voz* y *visión*, que no siempre coinciden en la misma instancia, tal y como sucede en la obra de Coetzee.

Y más interesante resulta aún, si cabe, el papel que desempeña la voz narrativa en *Némesis*, pues como señala Garrido Domínguez en relación al concepto de nivel narrativo (Genette: 1972, 248 y ss.), la enunciación narrativa no la desempeña siempre, necesariamente, el narrador, sino que puede éste delegarla en alguno de los personajes, lo que implica que un mismo elemento desempeñe dos funciones distintas, en planos diferentes, de manera simultánea. El narrador, situado siempre como responsable último de un relato en un plano *extradiegético*, pasa entonces a ocupar un espacio *metadiegético* Garrido Domínguez (1993: 152-153).

Esta focalización variada constituye un componente fundamental del procedimiento narrativo, pues contribuye a ilustrar cómo los personajes perciben el mundo, aporta nueva información sobre los distintos acontecimientos retratados y completa los relatos, tal y como se ha puesto de manifiesto con anterioridad.

5. BIBLIOGRAFÍA

5.1. FUENTES PRIMARIAS

COETZEE, J.M. (1980): *Esperando a los bárbaros*, Madrid, Random House Mondadori, 2015

COETZEE, J.M. (1986): *Foe*, Madrid, Random House Mondadori, 2014

COETZEE, J.M. (1990): *La edad del hierro*, Madrid, Random House Mondadori, 2002

COETZEE, J.M. (1999): *Desgracia*, Madrid, Random House Mondadori, 2000

COETZEE, J.M. (2003): *Elizabeth Costello*, Madrid, Random House Mondadori, 2016

MUÑOZ MOLINA, A. (1987): *El invierno en Lisboa*, Madrid, Bibliotex, 2001

MUÑOZ MOLINA, A. (1989): *Beltenebros*, Barcelona, Seix Barral, 1989

MUÑOZ MOLINA, A. (1991): *El jinete polaco*, Madrid, Bibliotex, 2001

MUÑOZ MOLINA, A. (1991): *El jinete polaco*, Barcelona, Seix Barral, 2002

MUÑOZ MOLINA, A. (2004): *Ventanas de Manhattan*, Barcelona, Seix Barral, 2004

MUÑOZ MOLINA, A. (2009): *La noche de los tiempos*, Barcelona, Seix Barral,

ROTH, P. (1969): *Portnoy's complaint*, Nueva York, Vintage, Random House, 1994

- ROTH, P. (1969): *El mal de Portnoy*, Barcelona, Seis Barral, 2012
- ROTH, P. (1981): *Zuckerman encadenado*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012
- ROTH, P. (1997): *Pastoral americana*, Barcelona, DeBolsillo, 2016
- ROTH, P. (2004): *La conjura contra América*, Barcelona, DeBolsillo, 2007
- ROTH, P. (2006): *Elegía*, Barcelona, Random House, 2011
- ROTH, P. (2010): *Nemesis*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2010
- ROTH, P. (2010): *Némesis*, Barcelona, Random House, 2012
- TABUCCHI, A. (1981): *Il gioco del rovescio e altri racconti*, Milán, Feltrinelli Editore, 1988
- TABUCCHI, A. (1981): *El juego del revés*, Barcelona, Anagrama, 2016
- TABUCCHI, A. (1983): *Dama de Porto Pim y otras historias*, Anagrama, 1984
- TABUCCHI, A. (1994): *Sostiene Pereira: una testimonianza*, Milán, Feltrinelli Editore, 1994
- TABUCCHI, A. (1994): *Sostiene Pereira*, Barcelona, Anagrama, 2012
- TABUCCHI, A. (2004): *Tristano muore*, Milán, Feltrinelli Editore, 2004
- TABUCCHI, A. (2004): *Tristano muere*, Barcelona, Anagrama, 2004
- TABUCCHI, A. (2014): *Para Isabel. Un mandala*, Anagrama, 2014

5.2. FUENTES SECUNDARIAS

ADORNO, T. W. (1958): *Notas sobre literatura*, Barcelona, Akal, 2003

AFANADOR, L.F. (2013): "El tema del viejo y la joven en la obra de J.M. Coetzee", *Revista Universidad de Antioquía*, nº 312, págs. 43 - 47, Medellín

AFANADOR, L.F. (2013): "Doce preguntas a J.M. Coetzee", en *Revista Semana*, Bogotá, 2013

ÁLAMO FELICES, F. (2006): "La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas", *Signa*, págs. 189 – 213, UNED, Madrid, 2006

ALCOJOR, A. (2013): "Literatura sudafricana", www.porfinenafrica.com, 2013

APARICIO, J. (2008): "El *striptease* literario de Philip Roth", en *El País*, 2008

APARICIO, J. (2014): "Nadine Gordimer, voz literaria contra el apartheid", en *El País*, 2014

ARISTÓTELES: *Poética*, Madrid, Gredos, 1974

ARSENAL, M. S. (2016): "Sostiene Pereira, de Antonio Tabucchi", *Revista Eñe*, mayo, 2016

- ATTRIDGE, D. (2000): "Age of Bronze, State of Grace: music and dogs in Coetzee's *Disgrace*", *Novel: a forum on fiction*, Vol. 34, nº 1, págs. 98 - 121, Duke University Press, Durham, NC, 2000
- AZUAR CARMEN, R. (1987): *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Alicante, Instituto de estudios Juan Gil-Albert, 1987
- BAJTÍN, M. (1978): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989
- BAJTÍN, M. (1979): *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1982
- BAL, M. (1977): *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1985
- BAQUERO GOYANES, M. (1962): *Proceso de la novela actual*, Madrid, Rialp, 1963
- BAQUERO GOYANES, M. (1970): *Estructura de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970
- BARBANCHO GALDÓS, Í. (2007): "Los memoriógrafos de la ficción. Análisis de *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina, y *El hijo del acordeonista*, de Bernardo Atxaga", en *Espéculo*, Revista de Estudios Literarios, UCM (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/memoriog.html>)
- BARRUETABEÑA, P. (2004): "La rebelión de los personajes en la mente de un autor", en *El personaje en la narrativa actual*, *Actas del XI Simposio Internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*, Cádiz, Fundación Luis Goytisolo, 2004

- BARTHES, R. (1966): *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, 1982
- BARTHES, R. (1970): *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980
- BARTHES, R. (1984): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Buenos Aires, Paidós, 2009
- BEGINES HORMIGO, J.M. (2004): "La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina", en *El personaje en la narrativa actual, Actas del XI Simposio Internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*, Cádiz, Fundación Luis Goytisolo, 2004
- BERISTÁIN, H. (1995): "Actante", en: *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1995
- BOBES NAVES, M.C. (1984): "Los signos del personaje de novela", en "Teoría. Semiótica. Lenguajes y signos hispánicos, Volumen I, de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo", Garrido Gallardo, M.A., ed., Madrid, CSIC, 1984
- BOBES NAVES, M.C. (1985): *Teoría general de la novela: semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos, 1985
- BOBES NAVES, M.C. (1990): "El personaje novelesco: cómo es, como se construye", en *El personaje novelesco*, ed. Marina Mayoral, Madrid, Ministerio de Cultura y Cátedra, 1990
- BOBES NAVES, M.C. (1993): *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993

- BREMOND, C. (1973): *Logique du récit*, París, Seuil, 1973
- CALVINO, I. (1984): *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 2014
- CAMPOS, M.A. (2012): "Antonio Tabucchi: un gran coleccionista de historias", entrevista en *Ómnibus*, nº 42, diciembre, 2012
- CAÑELLES, I. (1999): "La construcción del personaje literario: un camino de ida y vuelta", Madrid, Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, 1999
- CARMONA FERNÁNDEZ, F. (2003): "*El extranjero* de Albert Camus en *Sostiene Pereira* de Antonio Tabucchi", en *Anales de Filología Francesa*, nº 11, 2002-2003, Universidad de Murcia, 2003
- CASTILLA DEL PINO, C. (1989): *Teoría del personaje*, compilación, Madrid, Alianza Editorial, 1989
- CHATMAN, S. (1978): *Historia y discurso*, Madrid, Taurus, 1990
- COETZEE, J.M. (2017): Entrevista con motivo de la FILBO en *Revista Semana*, Bogotá, 2017
- (<https://www.semana.com/noticias/j-m-coetzee/112984>)
- CONDE MUÑOZ, A. (2002): "Anywhere out of the world: Lisbon", Madrid, *Revista de Filología Románica*, anejo III, págs. 307-336, UCM, 2002

- CORBELLINI, N. (2008): "Tropos y fotos para establecer identidad en *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina", 1º Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, La Plata, Argentina, 2008
- (http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.389/ev.389.pdf)
- DAVID ÁLVAREZ, L. (2012): "La representación de la masculinidad en la novela española contemporánea: Landero, Millás y Lago", Tesis doctoral dirigida por D. Antonio Garrido Domínguez, Departamento de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, UCM, 2012
- DEL PRADO, J. (1999): *Análisis e interpretación de la novela: cinco modos de leer un texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1999
- DERRIDA, J. (1967): *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1984
- DOBRINSKA, L. (2015): "Exploring Philip Roth's memorable protagonists", www.bookstellyouwhy.com, mayo 2015
- DOLEZEL, L. (1988): "Mimesis y mundos posibles" en *Teorías de la ficción literaria*, compilación de textos, introducción y bibliografía, Antonio Garrido Domínguez, Madrid, Arco Libros, 1997
- DOLEZEL, L. (1990): *Historia breve de la poética*, versión española de Luis Alburquerque, Madrid, Síntesis, 1997
- DOLEZEL, L. (1998): *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco, 1999

- DOMÍNGUEZ CAPARROS, J. (2001): *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*, Madrid, UNED, 2001
- DUCROT, O. y TODOROV, T. (1972): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México D.F., Siglo XXI, 2006
- ERDAL JORDAN, M. (1998): "Los exilios de *El jinete polaco*", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid 6-11 de julio de 1998, Madrid, Vol. 2, 2000
- ECO, U. (1981): *Il nome della rosa*, Bompiani, Milan, 1981
- ECO, U. (1984): *Apostillas a El nombre de la rosa*, Trad. Ricardo Pochtar, Lumen, Barcelona, 1984
- ECO, U. (2002): *Sobre literatura*, Trad. Helena Lozano, RqueR, Barcelona, 2002
- FERNÁNDEZ QUINCOCES, S. (2013): "Desgracia", en *Literafricas*, <https://literafrica.wordpress.com/2013/08/01/desgracia-j-m-coetzee/>
- FORSTER, E.M. (1927): *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1990
- FOUCAULT, M. (1982): *Hermenéutica del sujeto*, México, FCE, 2002
- FRAGERO, C. (2012): reseña de "Némesis", *Comunicación y Hombre*, núm. 8, págs. 172-175, UFV, Madrid, 2012
- FRESÁN, R. (2007): reseña de "Hablemos de langostas", de D. Foster Wallace, en *Letras Libres*, nº 70, julio, Madrid, 2007

FRYE, N. (1957): *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos*, Caracas, Monteavila, 1977

GARBISU BUESA, M. (2010): "La reescritura de los clásicos en la narrativa de J.M. Coetzee", edición digital a partir de *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra; Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2010, págs. 359-370, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2014

GARCÍA BERRIO, A. (1977): *Formación de la teoría literaria I. La tónica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1975

GARCÍA BERRIO, A. (1988): *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975

GARCÍA GALIANO, A. (2004): "El fin de la sospecha. Calas significativas en la narrativa española, 1993-2003", Málaga, Universidad de Málaga

GARCÍA GALIANO, A. (2013): *El fuego sordo*, Madrid, Sorki, 2013

GARCÍA LARA, F. (2004): "Personalidad escindida y personaje literario", en *El personaje novelesco*, ed. Marina Mayoral, Madrid, Ministerio de Cultura y Cátedra, 1990

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993): *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 2007

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1997): *Teorías de la ficción literarias*, Madrid, Arco Libros, 1997

- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2004): "El texto literario a la luz de la hermenéutica", Edición digital a partir de *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 13 (2004), Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa; UNED, pp. 103-124. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes por cortesía del editor, Alicante, 2008
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2011): *Narración y ficción*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2011
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2013): "Metamorfosis de la autobiografía (a propósito de J.M. Coetzee)", en González, F., Moreno, F.A., Villar, J.F. (ed.), *Literatura, pasión sagrada. Homenaje al profesor Antonio García Berrio*, págs. 383 - 398, Editorial Complutense, Madrid
- GUEL BENZU, J.M. (2011): *La culpa y el destino*, en El País, Madrid, 2011
- GENETTE, G. (1972): *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989
- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989
- GENETTE, G. (1991): *Dicción y ficción*, Barcelona, Lumen, 1992
- GOLDMAN, L. (1955): *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Península, 1968
- GREIMAS, A.J. (1966): *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987

- GREIMAS, A.J. (1970): *En torno al sentido*, Madrid, Fragua, 1973
- GUMPERT, C. (1995): *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Barcelona, Anagrama, 1995
- GUMPERT, C. (1996): "Antonio Tabucchi, una escritura posmoderna", Turia: revista cultural, nº 37, págs. 143-165, Valencia, 1996
- GUMPERT, C. (2012): "Antonio Tabucchi desde dentro", en *El país*, junio, 2012
- HAMON, PH. (1972): "Pour un statut sémiologique du personnage", *Littérature*, 6, págs. 86-110, 1972
- HERRERA RODRÍGUEZ, F. (2011): "Un viaje a Newark en busca de la polio", Revista de Enfermería y Humanidades, Cultura de los Cuidados, Año XV, número 31, Universidad de Alicante, 2011
- HEIDEGGER, M. (1927): *Ser y tiempo*, México, FCE, 1951
- INGARDEN, R. (1931): *L'oeuvre d'art littéraire*, Lausana, L'age d'homme, 1983
- LAGO, E. (2012): "Una tensión narrativa que no desaparece", en *El País*, 23 de diciembre de 2012, Madrid, 2012
- LAPESA, R. (1947): *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra, 2012
- LÁZARO CARRETER, F. (1990): *El poeta y el lector*, en *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990

- LOAIZA ALEMANY, D. (2012): "Desgracia, de J.M. Coetzee", en Revista Pliego Suelto, Barcelona, 2012
- LOZANO MIJARES, M.P. (2007): *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros, 2007
- LUENGO, A. (2004): *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*, Berlín, Tranvía-Verlag Walter Frey, 2004
- LUKÁCS, G. (1966): *Sociología de la literatura*, Madrid, Península, 1966
- MANRIQUE SABOGAL, W. (2013): "Sudáfrica, su literatura empieza la conquista del mundo", El País, 2013
- MARAIS, M. (2001): "Very morbid phenomena: "Liberal Funk", the "Lucy-syndrome" and JM Coetzee's Disgrace", *Scrutiny* 2, Vol. 6, nº 1, Sudáfrica, 2001
- MATÍAS GIL, P. (2000): "El personaje en la narrativa de Aldo Nove", en Cuadernos de Filología italiana, número extraordinario, págs. 967-976, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000
- MAYORAL, M, ed. (1990): *El personaje novelesco*, Madrid, Ministerio de Cultura y Cátedra, 1990
- MERINO, J.L. (1998): "No concibo la vida sin manchas, entrevista a Antonio Tabucchi", Madrid, El País, 1998

- MIRAUX, J. P. (1997): *El personaje en la novela*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005
- MONCADA, G. (2017): *Sostiene Pereira, de Antonio Tabucchi*, Editorial Otro Ángulo, México D.F., 2017
- MONTEJO GURRUCHAGA, L. (2003): *Literatura Española (1936-2000)*, Madrid, UNED, 2004
- MUÑOZ MOLINA, A. (1990): "La invención del personaje", en *El personaje novelesco*, ed. Marina Mayoral, Madrid, Ministerio de Cultura y Cátedra, 1990
- MUÑOZ MOLINA, A. (1992): *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, 1992
- MUÑOZ MOLINA, A. (1997): "El azar de la invención", en *Escritores ante el espejo. Estudio de la creatividad literaria*, ed. Anthony Percival, Barcelona, Lumen, 1997
- MUÑOZ MOLINA, A. (1998): *Pura alegría*, Barcelona, Alfaguara, 1998
- NARBONA, R. (2011): "Némesis, de Philip Roth", en *El Cultural*, Madrid, 2011
- OJEDA, A. (2010): "El tiempo envejece deprisa, de Antonio Tabucchi", reseña en *El cultural*, marzo, 2010
- PATAT, A. (2004): "Panorama de la narrativa italiana actual", en *La Nación*, Roma, 2004

- PLANTINGA, A. (1976): "Actualism and Possible Worlds", en *Theoria*, XLII, págs. 139-160
- POZUELO YVANCOS, J.M. (2004): *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004
- POZUELO YVANCOS, J.M. (2005): *Narrativa y postmodernidad*, Cuenca, Cuadernos de Mangana, 2005
- PRADA OROPEZA, R. (1978): "El estatuto del personaje", *Semiosis*, julio-diciembre 1978, nº 1, págs. 25-45, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, Veracruz, México, 1978
- PROPP, V. (1928): *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 2001
- REUTER, Y. (1988): "L'importance du personnage" en *Pratiques*, nº 60, 3-22
- RICARDOU, J. (1971): *Pour une théorie du Nouveau Roman*, París, Seuil, 1971
- RICO, F. (2001): "Prólogo" en MUÑOZ MOLINA, A: *El jinete polaco*, Barcelona, Bibliotex, 2001
- RICOEUR, P. (1983-1985): *Tiempo y narración, I-II*, Madrid, Cristiandad, 1987
- SÁNCHEZ ALONSO, F. (1998): "Teoría del personaje narrativo (aplicación a *El amor en los tiempos del cólera*)" en *Didáctica* 10, 79-105, Servicio de Publicaciones UCM, Madrid, 1998
- SANDSTROM, D. (2014): "My life as a writer, an interview with Philip Roth", *Sunday Book Review*, *The New York Times*, Nueva York, marzo 2014

- SEGRE, C. (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Cátedra, 1985
- SOTELO NAVALPOTRO, J. (2012): "La semántica ficcional de los mundos posibles en la novela de Haruki Murakami", Tesis doctoral codirigida por D. Antonio Garrido Domínguez y D. Fernando Rodríguez Lafuente, Departamento de Lengua Española y de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, UCM, 2012
- STAROBINSKI, J. (1970): "El estilo de la autobiografía", págs. 64-77, en *La relación crítica*, Madrid, Taurus, 1974
- THRALL, W.F. y HIBBARD, A. (1936): *A handbook to Literature*, Nueva York, 1936
- TODOROV, T. (1966): *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1974
- TODOROV, T. (1968): *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, Buenos Aires, Losada, 1975
- TOMACHEVSKI, B. (1928): *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982
- TOPPINO, L. (2014): "Sostiene Pereira o la conciencia adquirida en la novela del escritor Antonio Tabucchi", Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada, Italia, 2014
- TORIANO, C. (2001): *Lo que no sostiene Pereira*, Mendoza, Revista de Literaturas Modernas, nº 31, año 2001, págs. 247-254, F.F. y L., Argentina, 2001

- TORNERO, A. (2008): "El tiempo, la trama y la identidad del personaje a partir de la teoría de Paul Ricoeur", *Revista de Humanidades: tecnológico de Monterrey*, nº 24, págs. 51-79, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México, 2008
- TORRENTE BALLESTER, G. (1977): *Fragmentos de Apocalipsis*, Barcelona, Destino, 1977
- VALENZUELA RUIZ, J. (2017): "La ficción confesional en la obra de J.M. Coetzee: Summertime y la vacilación del lector", *Castilla, Estudios de Literatura* 8 (2017), págs. 393 - 435, Valladolid, 2017
- VARGAS LLOSA, M. (2000): "Héroe sin cualidades", en *Letras Libres*, Madrid, Editorial Vuelta, 2000
- VARGAS LLOSA, M. (2002): "¡Cuidado con Elizabeth Costello!" en *El País*, Madrid, 2002
- VATTIMO, G. (1985): *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1998
- VATTIMO, G. (1989): *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990
- VATTIMO, G. (1991): *Ética de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1991
- VERA, P. (2012): "Entrevista a Antonio Tabucchi", en *Revista Campus Digital*, <http://edit.um.es/campusdigital/antonio-tabucchi-autor-de-sostiene-pereira-los-personajes-acaban-por-semejarse-a-su-autor/>, Universidad de Murcia, 2012

- VILLORO, J. (1997): *Los sueños que no dormimos*, México D.F., Nexos, 1997
- WEITZMANN, M. (2007): "In conversation... with Philip Roth", en *The Washington Post*, 30 de septiembre, 2007
- WELLEK, R. (1959): *Historia de la crítica moderna*, Tomo II (1750-1950), Madrid, Gredos, 1973
- WELLEK, R. y WARREN, A. (1949): *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1974
- WINTER, J y SIVAN, E. (1999): *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000