

7 Personajes inolvidables

La evolución del personaje

Los personajes son uno de los elementos básicos de una obra de ficción. Ellos son los que dan vida a la acción y encarnan la historia. Son los entes que llevan a cabo las acciones contadas por el narrador. Por eso es tan importante saber cómo idearlos y, después, cómo plasmarlos de manera adecuada en la narración.

En *La insoportable levedad del ser*, Milan Kundera explica:

Los personajes no nacen como los seres humanos del cuerpo de su madre, sino de una situación, una frase, una metáfora en la que está depositada, como dentro de una nuez, una posibilidad humana fundamental que el autor cree que nadie ha descubierto aún o sobre la que nadie ha dicho aún algo esencial.

Por lo general, el personaje y su historia surgen casi de manera paralela en la mente del escritor. En el prólogo a su novela *El velo pintado*, W. Somerset Maugham escribe:

No es posible crear un personaje en el vacío; en cuanto piensas en él, lo imaginas en una situación, haciendo algo, de manera que tanto él como sus acciones, o al menos su acción principal, parecen ser el resultado de un acto simultáneo de la imaginación.

El novelista puede tener el fogonazo de un personaje y a partir de él construir la historia, o puede tener una historia y buscar después el personaje que la interpretará.

En cualquier caso, parece evidente que personajes e historia se retroalimentan. Si lo primero que aflora es el personaje y el escritor va desgranando sus cualidades morales, su psicología, su *ethos*, a continuación tendrá que empezar a reflexionar sobre qué tipo de situaciones revelarán al lector ese carácter, qué

sucesos pueden ponerlo a prueba e incluso modificarlo. ¿Sufrirá un sinnúmero de calamidades que pongan a prueba su paciencia?, ¿tendrá una experiencia que le haga perder su arrogancia?, ¿qué puede perder debido a su timidez?

Mientras que si lo que surge primero es la historia, la pregunta inmediata será: qué tipo de persona hará esto. Responder a esta pregunta comienza a dar pistas sobre el carácter del personaje e incluso sobre su biografía: ¿es alguien valiente, le importa la opinión de los demás, es rebelde, es reflexivo?, y ¿dónde creció, qué tipo de educación ha recibido, cómo es su día a día? Cuanto más se ahonda en la pregunta «¿qué tipo de persona haría esto?» más complejo se vuelve el personaje.

Como el resto de los elementos que componen una novela, el personaje también ha sufrido una evolución a lo largo de la historia de la Literatura.

Edith Wharton decía que la narrativa moderna comenzó cuando la «acción» de la novela pasó de encontrarse en la calle a encontrarse en el alma. En efecto, hasta el siglo XIX, y con algunas excepciones, los personajes eran prácticamente arquetipos, seres que respondían a tipos universales: el avaro, el héroe, la mujer virtuosa, el villano. Lo importante en una narración era lo que sucedía, no *a quién* le sucedía; de acuerdo con las directrices dadas por Aristóteles en su *Poética*, donde postulaba que la tragedia debía ser «una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida».

Es a partir del siglo XIX cuando los personajes comenzaron a convertirse en seres humanos que aspiraban a ser reales y reconocibles. Para Wharton, Honoré de Balzac y Stendhal fueron los catalizadores de ese cambio. Según Harold Bloom, crítico y teórico literario, Stendhal «forma parte de esa miríada de escritores del siglo XIX que con talento abrieron fisuras en la conciencia del individuo».

A lo largo del siglo XIX y cada vez con más destreza, los autores comenzaron a asomarse a la conciencia del ser humano. De acuerdo con Wharton, Balzac fue el primero en «extraer la acción dramática de la relación que estos personajes tenían con sus casas, sus calles, sus ciudades, sus profesiones, sus hábitos heredados y sus opiniones».

Lo que era nuevo tanto en Balzac como en Stendhal era el hecho de que ambos observaban cada personaje, en primer lugar, como el producto único y exclusivo

de unas condiciones materiales y sociales determinadas. En otras palabras, que un personaje era de esta o aquella manera por el afán que lo impulsaba o por la casa en la que vivía (Balzac), por la sociedad a la que quería pertenecer (Stendhal), o por el acre de tierra que codiciaba, o bien por el personaje poderoso o popular al que imitaba o envidiaba (Balzac y Stendhal). Estos novelistas fueron los primeros [...] que no perdieron de vista en ningún momento que los límites de la personalidad no pueden dibujarse con un único trazo negro, porque cada uno de nosotros fluye, de manera imperceptible, empapando a la gente y a los objetos que lo rodean.

Es decir, a lo largo del siglo XIX los personajes dejaron de ser simplemente los seres a los que les sucedía la acción. Los escritores empezaron a preguntarse cómo los orígenes o la educación de esos seres, el lugar donde vivían o su profesión, pero también sus aspiraciones, deseos y esperanzas, miedos y limitaciones, podían influir en cómo reaccionaban a los hechos que la historia reservaba para ellos.

Con la llegada del psicoanálisis y la exploración de la mente humana los personajes de la novela se enriquecieron todavía más. La acción de la novela podía estar casi totalmente en el interior, como en *A la busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, *La conciencia de Zeno*, de Italo Svevo, o *La náusea*, de Jean Paul Sartre.

Como es natural, esta búsqueda en el interior del ser humano dio lugar a nuevas formas de narrar, como el monólogo interior o el flujo de conciencia, de los que hablaremos en el módulo siguiente.

Ya hemos hablado también, al mencionar aquello que Javier Aparicio Maydeu denomina literatura-de-lo banal, de que el personaje dejó de ser el héroe al que le ocurrían hechos épicos para pasar a ser el hombre corriente en la aparente inanidad de su devenir cotidiano.

En *Novelas y novelistas*, Harold Bloom cita el análisis de Erich Auerbach sobre *Al faro*, de Virginia Woolf:

Lo que Virginia Woolf logra en su novela [...]: detenerse en un suceso cualquiera, aprovecharlo no en servicio de una trabazón sistemática

de acciones, sino en sí mismo, procedimiento por el cual se hizo visible algo totalmente nuevo y elemental: la plenitud real y la profundidad vital de un momento cualquiera, al que uno se abandona indeliberadamente. Ya pueden ocurrir en él episodios externos o internos, en todo caso conciernen de una manera completamente personal a los hombres que los viven, pero también, y por lo mismo, a lo elemental y común a todos los hombres en general.

Así pues, como puedes ver, el personaje de la novela en el siglo XXI es un ser complejo; y la narración no debe limitarse a contar lo que le sucede, sino también a reflejar quién es él por dentro, cómo le condicionan sus experiencias, sus creencias y el medio en el que vive y cuáles son sus aspiraciones.

En este módulo veremos cómo procurarlo.

Elige a tu protagonista

Para seguir trabajando en tu novela y profundizando en su historia, es hora de comenzar a reflexionar sobre el personaje. ¿Quién es el protagonista de tu historia? ¿Quién va a llevar el peso de la acción?

Es probable que ya tengas una idea de quién será tu protagonista, pero, antes de comenzar a trabajar en él, conviene plantearse dos cuestiones para comprobar que verdaderamente ese personaje es el que debe llevar el peso protagónico de la novela. Esas dos cuestiones atañen al conflicto y a las posibilidades de cambio del personaje.

El protagonista debería ser el personaje que se enfrenta al conflicto, o aquel al que el conflicto afecta de manera especial o con mayores posibilidades dramáticas.

Ya hemos hablado en módulos anteriores del conflicto y hemos dicho que es la fuerza que se opone al protagonista. Aparece al comienzo de la historia y altera de manera significativa su vida, de modo que al personaje no le queda otro remedio que hacer algo para librarse de él.

Si tienes claro cuál es el conflicto de la historia que quieres escribir, te resultará sencillo identificar al personaje principal. Si tienes varios candidatos entre tus personajes, reflexiona entonces acerca de cuál te ofrece las posibilidades dramáticas y narrativas más interesantes.

Imaginemos, por ejemplo, una novela que aborde la pérdida de un hijo. Hacerlo desde el punto de vista de la madre será sin duda interesante: el conflicto de una mujer que pierde un hijo está lleno de matices. Pero ¿y si el protagonista fuese el padre? El conflicto es muy similar, pero es posible que el padre tenga que afrontar ciertos prejuicios de su entorno que afectarán a su duelo —como que siempre se suponga un menor afecto de los hombres por sus hijos, o la norma social que dicta que no es viril exponer los propios sentimientos.

Ten presente también que, casi siempre, el conflicto interno —en este módulo nos ocuparemos de él— es tan o más importante que el externo. No te quedes en la superficie, en los obstáculos externos. Profundiza en el dilema interno al que se enfrenta tu protagonista.

En nuestro ejemplo del padre que pierde a su hijo, sin duda los estereotipos en los que los hombres deben encajar actúan como obstáculos externos. Pero puede suceder que el padre los tenga interiorizados, que formen parte de su carácter y no sea consciente de cómo le limitan; de manera que, por ejemplo, su tendencia a no mostrar sus sentimientos lo esté alejando de su mujer.

El protagonista será entonces el personaje que se enfrenta al conflicto, o aquel al que el conflicto afecta de manera especial o con mayores posibilidades dramáticas. Pero, además, el protagonista es el personaje que tiene mayores posibilidades de cambio.

El protagonista debe cambiar a lo largo de la historia, es algo de lo que hablaremos también en este módulo. Tu personaje no debe ser igual al comienzo de la historia que al final. Y lo que lo hará cambiar es, justamente, el conflicto.

Al enfrentarse a las fuerzas opuestas —a los obstáculos externos o a las creencias internas— a las que lo somete el conflicto, el personaje muta. Ahora bien, la evolución del personaje, el cambio sufrido por el protagonista, no debe ceñirse a meras modificaciones de su apariencia o de sus circunstancias personales, sino a un cambio significativo en la orientación de su vida.

En el caso de nuestros dos posibles personajes —una mujer que pierde a su hijo o un hombre que pierde a su hijo—, los dos sufrirán un cambio: ambos tendrán que aprender a vivir con esa pérdida, con esa herida que dolerá siempre; pero el padre, por su parte, también aprenderá que el amor de un padre por su hijo es tan intenso como el de una madre, o que mostrar los propios sentimientos no lo convierte en un hombre peor y, de hecho, le permite conectar de manera más genuina con quienes tiene alrededor.

Podemos decir que el personaje masculino se enfrenta a un cambio mayor. Y eso hace que la balanza se decante a su favor a la hora de elegirlo como protagonista.

De modo que, para identificar al protagonista, además de pensar quién es el personaje que se enfrenta al conflicto principal, trata de determinar quién es el personaje que más aprende o crece en el curso de la historia; en cuál el cambio que se opera es más claro y significativo. Ese será tu protagonista.

Una vez tengas perfectamente claro quién es el protagonista de tu novela, es hora de preguntarse qué tipo de protagonista es.

Simplificando bastante podríamos decir que las novelas pueden tener dos tipos de personajes protagonistas.

El primero es el hombre (o la mujer) normal que se enfrenta a una situación extraordinaria.

Este protagonista es como tú, como tu vecino. Lleva una vida como la de la mayoría de las personas a su alrededor. Pero, de pronto, debe afrontar una situación extraordinaria. Atención, porque *extraordinaria* no significa que deba ser algo fuera de lo común, como la caída de un meteorito o un terremoto (aunque desde luego puede ser también ese tipo de situación).

Con *extraordinaria* nos referimos a una situación que rompe la normalidad del personaje, alterando el discurrir usual de su día a día. Puede ser una enfermedad, un despido, un trabajo nuevo, el nacimiento de un hijo, la muerte de un ser querido... Cosas naturales que también pueden sucederle a cualquiera, pero que perturbarán la existencia de tu protagonista.

Madame Bovary es un personaje *normal*. También el Quijote. O Raskólnikov, de *Crimen y castigo*.

El segundo tipo de personaje protagonista es, por el contrario, una persona extraordinaria. Es decir, una persona con dotes, habilidades o conocimientos que la convierten en alguien fuera de lo normal. Sherlock Holmes es un personaje extraordinario. También James Bond. O Harry Potter.

¿Y por qué es importante que tengas claro a cuál de estos dos tipos pertenece tu protagonista? Por lo siguiente.

Si has elegido como protagonista a un personaje normal, deberás tener mucho cuidado de que no desarrolle de pronto (por exigencias de la trama) habilidades fantásticas. Si tu protagonista es un hombre normal que se enfrenta a las consecuencias de un terremoto, no puede tener superfuerza para levantar los pesados escombros y rescatar al perrito de su vecina.

A la inversa es menos preocupante. Puedes tener un personaje extraordinario que tenga costumbres normales. Eso, de hecho, lo humaniza. Pero hay que tener cuidado. James Bond se enamora de las espías con las que trabaja o a las que se enfrenta. Eso lo hace humano. Pero no se enamora de una y le es fiel hasta la muerte porque eso no casaría con el resto del personaje, que es el de un seductor.

Una vez tengas claro quién será el protagonista de tu historia, teniendo en cuenta el conflicto y las posibilidades de cambio del personaje; y una vez hayas reflexionado si tu protagonista es un personaje normal o extraordinario, es hora de que comiences a reflexionar sobre las siguientes cuestiones:

- ▶ Cuál es el objetivo y la motivación de los personajes principales.
- ▶ Qué planes tienen los personajes para alcanzar su meta.

- ▶ Qué o quién se interpone entre los personajes y la consecución de sus objetivos.
- ▶Cuál es la naturaleza del cambio que sufren los personajes a lo largo de la narración.
- ▶ Cómo abordan los personajes el clímax de la narración.

Vamos a hablar enseguida del cambio del personaje y de sus objetivos, para que puedas responder mejor a estas cuestiones.

El arco dramático del personaje

Hemos hablado de que, ya en el siglo XIX, la novela comenzó a fijarse no tanto en la acción, en lo que pasaba, sino en *a quién* le pasaba. A lo largo del siglo XX el personaje fue tomando cada vez más peso e importancia. Por eso en una novela no solo importan los hechos, importa también —a veces más que ninguna otra cosa— cómo esos hechos afectan al personaje.

Una novela no debe ceñirse únicamente a acompañar al personaje en los avatares que le depara la acción, limitándose a describir sus pasos o a recoger sus palabras; eso sería una obra de teatro o una película. La magia de la literatura nos permite adentrarnos en la mente del personaje como si fuéramos adivinos y asistir en silencio a sus pensamientos, dudas, desengaños, triunfos...

Entra sin miedo en la mente de tu personaje y vuelca en tu novela todo su mundo interior.

Pero no basta con reflejar en tu novela la vida interior, la psique, de tu protagonista. Este, además, debe evolucionar.

7. Personajes inolvidables

Su evolución será consecuencia de su interiorización de los hechos a los que le has de hacer enfrentarse. A tu personaje, como a cualquiera de nosotros, las experiencias le cambian, le transforman, le enseñan algo.

Ese cambio debe quedar patente al acabar tu novela. Pero debe haberse fraguado a lo largo de la misma, poco a poco.

A esa evolución paulatina es a lo que se llama arco dramático del personaje: la línea que traza su trayectoria personal y que recoge el abanico de cambios que lo lleva de manera gradual de una situación a otra.

El arco estándar podría ser algo como:

- ▶ Marta tiene miedo al compromiso. La situación de partida debería incluir el contexto necesario que muestre ese miedo. Por ejemplo, no tiene pareja y ni tan siquiera mascota porque teme atarse demasiado a alguien.
- ▶ Marta se encuentra con una situación en la que su miedo es puesto a prueba. Por ejemplo, debe hacerse cargo de los hijos de su hermana muerta.
- ▶ Afronta el reto. Lo supera (o no). Aprende algo sobre la vida y sobre sí misma como consecuencia de sus experiencias mientras cuida de sus sobrinos.

El personaje tiene que reaccionar a las circunstancias en las que le vas a colocar. Esta reacción le conduce a una nueva situación y a otra reacción, y así sucesivamente. De manera que los cambios son paulatinos pero acumulativos: al final el personaje tiene que haber sufrido un cambio significativo.

Cuidado, cuando hablamos de cambio no nos referimos a cambios externos en sus circunstancias personales (mudarse de ciudad, perder un trabajo), sino a un cambio significativo en la orientación de su vida. En el caso del personaje de Marta ha podido aprender que sí que puede comprometerse con otras personas, lo que supone un cambio radical en su vida.

Ten presente también que la evolución de tu personaje puede ser negativa. Un personaje también puede cambiar para peor, ya sea en sus circunstancias

externas, ya en lo que se refiere a su carácter. Por ejemplo, que una madre abnegada descubra al final de su vida que sus hijos no merecían tantos desvelos.

Por lo tanto, tus personajes deben cambiar para que su historia logre despertar el interés del lector. El equilibrio, una situación sin cambios, carece de interés narrativo.

Eso no significa que tus personajes necesariamente deseen cambiar: lo cierto es que al ser humano no le gustan los cambios, no desea verse arrastrado fuera de su zona confort y adentrarse en terrenos desconocidos. Por eso, como la mayoría de nosotros, los personajes se resistirán al cambio.

Como casi todo en la trama de una novela, el cambio se relaciona con el conflicto.

Como ya vimos, el conflicto surge porque algo, una circunstancia determinada, viene a alterar el estado normal de las cosas, el día a día del protagonista.

Esa circunstancia tiene que ser algo de importancia. No tiene que ser necesariamente algo extraordinario, como una invasión alienígena o una muerte (aunque, naturalmente, puede serlo), sino algo que tenga importancia para ese personaje, de acuerdo con su carácter; por ejemplo, que su hijo se independice.

Esa situación de partida va a generar otras —algunas dependerán de decisiones que el personaje tome, otras estarán fuera del control de tu protagonista— y de ese modo el conflicto se va a ir desovillando a lo largo de la narración. A medida que el protagonista se enfrente a las circunstancias y trate de convertirlas en favorables o convenientes para él (algo que no siempre conseguirá) irá cambiando. Cada experiencia le enseñará algo y, por acumulación, al final de la historia habrá completado su arco dramático.

El cambio de tu personaje no tiene que ser necesariamente proporcional al elemento desencadenante. Un elemento desencadenante menor puede generar un gran cambio.

Como ves, el conflicto se relaciona directamente con tu personaje. Porque el personaje reaccionará al conflicto en función de las cualidades morales y psicológicas que le otorgues. Así, lo que para un personaje podría ser una etapa más de la vida: que su hijo se independice, para otro puede ser una fuente de

incomodidad que, en su intento por resolverla, desencadene en él un cambio. Porque tenga que aprender a ser menos controlador, a confiar más en su hijo y a asumir que el tiempo ha pasado y su pequeño es ya un adulto listo para vivir su propia vida.

Pero, además, el cambio del protagonista debe ser gradual.

Nadie pasa de ser perverso a ser angelicalmente bueno, incluso aunque haya vivido una experiencia traumática o una epifanía. En consecuencia, debes procurar que el cambio en tu personaje sea paulatino y provocado por los acontecimientos.

Como hemos dicho, el cambio se relaciona directamente con el conflicto. A medida que el conflicto va mostrando sus diferentes caras a lo largo de la narración, va obligando al personaje a hacer pequeños descubrimientos, a aprender cosas nuevas, a abandonar según qué actitudes para tomar otras diferentes, todo ello con el fin de neutralizar el conflicto y volver a la «normalidad». Es la suma de todas esas experiencias y aprendizajes ocasionados por el conflicto lo que, sumado, permite ver un cambio.

De modo que el cambio no se produce al final. La adolescente rebelde no se convierte en una hija modelo en las últimas páginas, la mujer apocada no se convierte en una figura empoderada en el último capítulo. Para que la historia funcione y el cambio resulte creíble has tenido que ir mostrando esos pequeños cambios que cimienten esa evolución final.

Por supuesto, puedes incluir en el desenlace un momento de reflexión en el que se haga balance de los cambios sufridos y se muestre el nuevo talante de tu personaje. Pero para el lector tiene que quedar claro que ese nuevo talante se ha venido gestando en todas y cada una de las páginas previas.

Ese momento de reflexión del personaje, en el que hace balance, suele coincidir con el clímax. Ya dijimos que este, en muchas novelas, se corresponde con un momento de introspección y reflexión. Y puede plantearse como una pausa: un momento en que la acción se detiene y el movimiento pasa a ser puramente interior.

De modo que, de acuerdo con lo que ahora sabes respecto al cambio del personaje, repiensa las dos cuestiones que planteamos antes:

- ▶ Cuál es la naturaleza del cambio que sufren los personajes a lo largo de la narración.
- ▶ Cómo abordan los personajes el clímax de la narración.

Los objetivos y la motivación del personaje

Ahora ya sabes que un buen personaje es aquel que evoluciona. Si tu personaje es igual al acabar la novela que al empezar, debes replanteártelo.

Como hemos visto, esa evolución es fruto de lo que le sucede a lo largo de la historia. Sus experiencias y cómo le hagan sentir serán el germen de su cambio. Pero hay algo más: se trata de los objetivos.

Todo personaje, y en especial el protagonista, debe tener un objetivo, una meta, algo que desea alcanzar. El impulso de alcanzar ese objetivo es lo que le mueve, lo que le hace pasar a la acción. Sin un objetivo tu personaje no será más que un pelele zarandeado por las circunstancias.

De nuevo, el objetivo del personaje se relaciona con el conflicto ya que, por lo general, el conflicto surge porque el personaje no puede alcanzar sus metas. A fin de cuentas el conflicto es, en esencia, lo que se interpone entre el protagonista y el cumplimiento de sus objetivos.

De hecho, el objetivo del personaje a menudo consiste simplemente en librarse de lo que ocasiona el conflicto, tratar de volver al estado de cosas normal, antes de que el conflicto hiciera su aparición. Puede que tuviera otros objetivos antes

7. Personajes inolvidables

de la irrupción del conflicto, pero han pasado a segundo plano porque su atención está puesta ahora en hacer que amainen las fuerzas negativas del conflicto.

Los objetivos de tu protagonista pueden cambiar a lo largo de la novela. Y por supuesto, los objetivos de distintos personajes pueden no coincidir y chocar entre sí.

Por ejemplo, el objetivo del doctor Víctor Frankenstein en la novela *Frankenstein*, de Mary Shelley, es crear vida inteligente. Pero más adelante su objetivo variará y será centrarse en cazar al monstruo que él mismo ha creado.

En *Washington Square*, la novela de Henry James, el objetivo de Catherine es casarse con el hombre del que se ha enamorado. Mientras que el de su padre, el doctor Sloper, es impedir que su hija se case con un hombre que él considera un cazafortunas.

A veces el protagonista desconoce sus propios objetivos. Estos están latentes, el personaje no es consciente de ellos. Sin embargo, ahí están, implícitos. Y en algún momento de la novela, surgirán. Puede que sea precisamente cuando los alcanza, porque entonces comprende que eso que acaba de conseguir, y solo eso, era lo que más deseaba en la vida.

También puede suceder que el protagonista tenga un objetivo claro, pero que en algún momento a lo largo de la historia comprenda que ese objetivo no es válido. Por ejemplo, porque no está alineado con sus valores, o porque al alcanzarlo no le reporta la felicidad que esperaba.

O pueden mezclarse ambas situaciones. El protagonista tiene un objetivo claro, pero equivocado. Tras ese objetivo se oculta otro, latente, el verdadero.

Algo que debes tener en cuenta es que los objetivos de tu personaje siempre son positivos para él.

Cierto tipo de literatura naïf se centra en que los objetivos que persiguen sus personajes sean moralmente buenos, como evitar una catástrofe o ayudar a los demás. Pero la realidad no es blanca ni negra y los buenos novelistas son aquellos que son capaces de reflejar en sus obras esa amplia escala de grises.

7. Personajes inolvidables

De modo que el objetivo de tu personaje no tiene que ser necesariamente algo moralmente bueno, sino que debe ser algo que él, en ese momento y por su trayectoria vital, considere bueno.

Esto significa que tu personaje puede perseguir también algo malo. Sin embargo, es importante tener en cuenta que el personaje rara vez lo verá así. Si persigue ese objetivo es porque considera que es valioso y espera que contribuirá a mejorar su vida.

Y este matiz (hacer algo malo persiguiendo un buen fin) es algo que quienes escribís narraciones en las que entra en juego un villano debéis tener muy en cuenta. Nada más plano que un personaje que hace el mal por el mal.

Puede que tu villano esté dispuesto a hacer algo palmariamente destructivo y malvado, pero debe hacerlo convencido de que representa un bien (para él, para los suyos, incluso para el mundo).

Pero que el personaje quiera algo (también algo equivocado, o que quiera por una razón equivocada), no significa que eso sea lo que de verdad necesite o lo que a fin de cuentas construirá su felicidad.

Para darle mayor complejidad a tu novela lo mejor es que incluyas dos objetivos, uno externo y uno interno.

El externo suele resultar bastante evidente: conseguir a la chica, salvar los últimos ejemplares de una especie en extinción o lograr un trabajo.

El objetivo interno no suele resultar tan evidente, aunque está relacionado con el objetivo externo. Tiene que ver con cómo se sentirá el protagonista si cumple su objetivo y debe guardar una estrecha relación con la manera en que el personaje evoluciona a lo largo de la historia.

Una manera efectiva de incorporar esos objetivos a tu novela es haciendo que afloren de un modo u otro en cada capítulo. Haz que en cada capítulo el personaje intente alcanzar un pequeño hito (externo o interno). Puedes variar y que en unas ocasiones el objetivo del capítulo tenga un carácter externo y en otras interno.

Relacionada con los objetivos se encuentra la motivación del personaje.

La motivación es lo que hay detrás de cada acción que tu protagonista emprende. Su importancia radica en el hecho de que ayuda a que el lector comprenda por qué el personaje hace lo que hace. Sin la motivación, cualquier narración no sería más que la descripción más o menos atractiva de unos hechos. La motivación de los actores de esos hechos es lo que les confiere un significado más profundo. Ese significado es lo que interesa al lector.

Si tus personajes, en especial tu protagonista, no tienen una motivación clara, tu novela será plana, inane. El lector no logrará conocer de verdad a tu personaje y, al no comprender qué le impulsa a actuar como actúa, se quedará fuera de la historia. Por tanto, tienes que dejar claro desde el primer momento qué es lo que empuja cada acto de tu personaje.Cuál es su motivación.

Ahora bien, hay diferentes tipos de motivación que puedes usar para poner en movimiento a tu protagonista. Los vemos.

Motivaciones básicas

Supervivencia

¿Se te ocurre una motivación mejor para actuar que el deseo de conservar la vida?

Estar en peligro de muerte (o al menos creer que se está) es uno de los acicates más poderosos. Y como es una situación extrema, puede dar lugar a decisiones también extremas.

Fracaso

Una persona que ha fracasado hará todo lo posible por abandonar esa situación.

Puede ser un fracaso sentimental, económico, laboral o vital. Lo importante es que tu protagonista va a poner en juego todas sus fuerzas para dejar de sentirse fracasado.

Presión

A veces no actuamos por decisión propia, sino impulsados por lo que los demás esperan de nosotros.

La presión es una excelente motivación para hacer moverse a tu protagonista, que intenta no defraudar a sus padres o complacer a un amigo. Como en el fondo la motivación no parte de él, sino que es impuesta en cierta medida, este tipo de motivación suele dar lugar a conflictos internos muy interesantes.

Curiosidad

La curiosidad es quizá la mejor de las virtudes del ser humano. Es lo que nos ha llevado desde las cavernas a lanzar cohetes espaciales.

Y es un potente motivo para que tu personaje se ponga en marcha. ¿Qué hay más allá de los límites del poblado? ¿Qué pasa si abro esa puerta? ¿Quién es mi nuevo compañero de trabajo?

Un personaje curioso siempre da juego.

Culpa

La culpa puede actuar también como motivación de un personaje.

El protagonista ha cometido un acto del que se siente culpable. Ahora, motivado por la culpa, puede tratar de redimirse y enmendar su error. O bien puede tratar

de ocultar lo que ha hecho, porque teme las consecuencias. O puede huir, abochornado porque los demás han descubierto su pecado.

Explorar las posibilidades te dará muchas opciones.

Deseo

Desear algo o a alguien siempre es una poderosa razón para actuar.

El protagonista tiene un objetivo, algo que alcanzar, y va a emprender todas las acciones que sean necesarias para lograrlo.

Falta de estabilidad

Este es un elemento fijo en cualquier narración.

Al principio ocurre algo que desestabiliza el mundo del protagonista. Y todo lo que hasta el final emprende el personaje es con el objeto de volver al punto de partida, a una situación previa en la que se sentía cómodo.

Pero además la falta de estabilidad se puede usar a lo largo de toda la novela como motivación. Las cosas tienden a la precariedad una y otra vez y el protagonista trata de enmendarlas sin cesar para lograr una posición estable que le permita sentirse seguro.

Motivaciones relacionadas con sentimientos nobles

Amor

Por amor un personaje puede sentirse empujado a emprender todo tipo de actos.

Por supuesto no hablamos solo del amor romántico. Puede ser el amor de un padre por su hijo, de un amigo por otro, o de un hombre por su mascota.

Lealtad

La lealtad es una noble virtud que puede impulsarnos a arrostrar todo tipo de peligros.

Por lealtad lucha el soldado, pero es también la fuerza que impulsa al bandido a no delatar a sus secuaces, o un muchacho a seguir a su amigo en una arriesgada aventura.

Honor

Puede parecer un concepto trasnochado, pero ha dado lugar a muchas buenas páginas de la literatura universal.

Desde los duelos a primera sangre al rico industrial que se deja chantajear para que nadie sepa que tiene una amante.

Obediencia

Es un motivo semejante a la lealtad.

Pero, como sucedía en el caso de la presión, en el fondo es algo externo al personaje, le viene impuesto. Por tanto, la lucha entre la conciencia y el deber puede dar lugar a matices interesantes si la motivación de un personaje es la obediencia.

Desigualdad

Tratar de remediar una desigualdad es una de las motivaciones más altruistas que puede tener un personaje.

Cuando tu protagonista se implica en una causa justa, al lector le será fácil identificarse con él porque en el fondo todos deseamos acabar con las injusticias.

Insatisfacción

Cuando no estamos satisfechos con alguna pieza de nuestra vida, tratamos por todos los medios de ponerle remedio.

La insatisfacción es, por tanto, un excelente motor para tu personaje. Puede estar insatisfecho con su vida de pareja, con su trabajo, con sus amigos, con el lugar en que vive...

Las opciones son infinitas y solo tendrás que pensar en qué pasos va a dar tu protagonista para revertir esa situación.

Motivaciones relacionadas con sentimientos perversos

La motivación de un personaje también puede ser por razones perversas o equivocadas.

El odio, el orgullo, la avaricia, la venganza, los celos... también sirven para poner en marcha a un personaje y pueden ser el motivo que se oculte detrás de sus actos. Estos sentimientos casi siempre serán la motivación de un antagonista. Pero también pueden serlo de un héroe.

Las motivaciones perversas nos descubren dos cosas:

- ▶ Que los villanos también han de tener un motivo para actuar. ¿Qué les impulsa a oponerse al protagonista? Si no hay una razón, carecerán de verosimilitud.
- ▶ Que las motivaciones perversas también pueden animar a los protagonistas. La diferencia es que, aunque tu personaje actué por odio, al final acabará consiguiendo hacer el bien.

Estas son algunas de las motivaciones negativas que puedes darle a tu personaje:

Miedo a la muerte

Casi siempre tiene que ver con la motivación relacionada con el deseo de supervivencia. Tu protagonista no desea morir y tratará de zafarse de una situación que lo amenaza de muerte.

También puede ser el sentimiento que se esconde tras una novela de corte psicológico.

Vergüenza

Haber sufrido una humillación o sentir vergüenza por algo puede ser el motivo que aliente tras los actos de un personaje. Puede desear olvidarla, remediarla, ocultarla, vengarla o hacérsela sufrir a un inocente. ¿Qué hará en cada uno de los casos?

Dolor

Todos tratamos de librarnos del dolor.

El temor a la azotaina de su madre por haber roto un jarrón puede llevar a un niño travieso a huir de su casa. Pero no tiene por qué tratarse de un dolor físico, puede también ser un dolor de tipo psicológico o sentimental.

Rechazo

El ser humano necesita y busca un sentimiento de pertenencia. Pertenecer a una familia, a un grupo de amigos, a una tribu urbana, a un pueblo...

Cuando ese sentimiento se ve frustrado o amenazado tratará de evitarlo o remediarlo. Por tanto, el rechazo es una excelente motivación para impulsar los actos de tu personaje.

Como es obvio, la motivación de un personaje no tiene por qué ser única. Aunque suele haber una motivación principal claramente reconocible, cada acción concreta que realiza el personaje puede tener una motivación distinta.

Además, las distintas motivaciones se relacionan entre sí: lealtad con obediencia, humillación con venganza, rechazo con insatisfacción, etc.

Al escribir, analiza bien qué va a motivar a tu personaje a actuar como lo hace. Si no hay una motivación, no pares hasta dar con una que concuerde con el acto que va a cometer, pero también con el carácter que el personaje tiene. Y asegúrate de que esa motivación queda patente en el texto y es comprensible para el lector.

Volvamos de nuevo sobre esa serie de preguntas que nos hemos planteado para, a la luz de los que ya sabes sobre el conflicto y las motivaciones, responder:

- ▶ Cuál es el objetivo y la motivación de los personajes principales.
- ▶ Qué planes tienen los personajes para alcanzar su meta.
- ▶ Qué o quién se interpone entre los personajes y la consecución de sus objetivos.

El conflicto interno

A lo largo del curso nos hemos referido en diversas ocasiones al conflicto interno y a su importancia. Y es que si hay una lucha arquetípica es la del hombre contra sí mismo. Por eso en todas las narraciones el conflicto interno, el que hace que el personaje se enfrente a sí mismo, es una de las fuerzas fundamentales que tensan la trama.

El conflicto interno se relaciona con algunos de los aspectos del personaje que hemos visto hasta ahora, como su necesaria evolución a través del arco dramático, sus objetivos y sus motivaciones.

También se relaciona con el conflicto general de la novela, lo que podríamos llamar el conflicto externo o evidente. Como seres humanos, nuestros conflictos con los demás o con el mundo son de forma casi inevitable reflejos o proyecciones de nuestros conflictos internos: nuestras disonancias mentales, nuestros conflictivos deseos y nuestras necesidades.

Es posible que el conflicto interno suceda entre bambalinas y bajo la superficie de la trama. En otras palabras, puede haber un conflicto externo bajo el cual se desarrolle el conflicto interno. De hecho, a menudo el conflicto externo puede ser considerado como una metáfora del conflicto interno. Así, la acción es la proyección sobre el mundo exterior de la lucha interna que libra el personaje.

Si bien, dependiendo del tipo de historia, el conflicto interno del personaje puede ser el conflicto principal, aquel en el que pongan el foco tanto el autor como, por supuesto, el narrador.

El conflicto interno se ha representado a menudo mediante un ángel y un demonio sentados sobre los hombros del protagonista: el ángel le susurra al oído que se comporte de manera elevada y virtuosa, mientras el demonio le insta a que se deje llevar por sus apetencias.

Esa imagen dicotómica y sencilla que seguro que conoces sirve muy bien para representar el conflicto interno. Solo que, naturalmente, es algo simplista: para que el conflicto interno gane en profundidad y mejore tu novela tienes que atender a los matices. En la vida nada es casi nunca blanco o negro, bueno o malo, el conflicto interno de tu personaje va mucho más allá de elegir entre dos opciones.

En su elección pesan un sinnúmero de factores: lo que el personaje es, lo que anhela ser, su entorno (familia, sociedad, creencias), sus motivaciones y objetivos, lo que le conviene, su educación, su ética, sus miedos... Como habrás adivinado, para poder desarrollar el conflicto interior con solvencia y en todos sus matices es preciso que profundices en lo que realmente ocurre dentro de tu personaje.

Para ello debes pensar qué es lo que realmente quiere tu personaje.

Como ya hemos visto, tu personaje ha de tener un objetivo: algo que desea alcanzar o bien algo que desea evitar. A estas alturas ya sabes que el conflicto de la trama se relaciona siempre con ese objetivo. Pero, y ahí radica la clave de las buenas obras, eso que el personaje desea se relaciona inevitablemente con todo su patrón de creencias.

Es decir, tu personaje es como es (como tú decidirás que sea al crearlo). De modo que cuando desea algo se pone en juego toda su personalidad; o incluso antes, porque esa personalidad previa también influye a la hora de que desee una cosa y no otra.

De modo que las creencias y valores, así como los miedos y taras de tu personaje determinan sus objetivos. Y la persecución de sus objetivos hace, en la buena literatura, que se destape el conflicto interno del personaje.

Lo comprenderás mejor con un ejemplo del personaje de Catherine Sloper, de la novela *Washington Square* de Henry James.

Catherine Sloper es una rica heredera que se enamora de un joven apuesto, el señor Townsend. Sin embargo, hay motivos para sospechar que Morris Townsend no tiene un interés real por Catherine, sino que solo pretende hacerse con su fortuna. Así lo cree sin duda el padre de la joven, el doctor Sloper.

El conflicto es evidente: Catherine desea casarse con Townsend y su padre se opone. Pero tras ese conflicto late otro, que se relaciona con lo que Catherine es (o mejor dicho: lo que cree que es).

Catherine Sloper es descrita como una joven vulgar que, consciente de su mediocridad, forja en sí misma todas las cualidades que considera debe tener una buena hija, en un intento de satisfacer de alguna manera a su padre. Pero en realidad es su padre quien así la juzga.

El doctor Sloper compara a Catherine sin cesar con su esposa fallecida, que fue una mujer hermosa y de gran encanto. Comparada con ella, Catherine es sosa, poco inteligente y fea.

Al padre le habría gustado poder sentirse orgulloso de su hija, mas no había nada de lo que enorgullecerse en la pobre Catherine. Tampoco había nada de lo que avergonzarse, por supuesto, pero eso no le bastaba al doctor, que era un hombre orgulloso y al que le habría agradado pensar en su hija como una muchacha excepcional. Lo suyo era que Catherine hubiese sido guapa y dotada de gracia, inteligente y distinguida —pues su madre había sido la mujer más encantadora de su tiempo—, y, en cuanto a sí mismo, el doctor era consciente de su valía. Por momentos le irritaba haber engendrado una hija tan corriente, e incluso llegaba al extremo de alegrarse al pensar que su mujer no había vivido para conocerla.

Aunque cortésmente, el doctor Sloper no se priva de dar a conocer a su hija su opinión sobre ella. Así Catherine ha crecido con la seguridad de ser una persona que no merece ser amada, ni siquiera por su propio padre.

7. Personajes inolvidables

De manera que el objetivo de Catherine es casarse con Morris Townsend. Sin embargo, ese deseo pone en juego un conflicto interno: ser, por primera vez en su vida, amada; hacer ver a su padre que ella también es digna de amor.

Como ves, hay una diferencia, en este caso sutil, entre lo que *parece* que el personaje quiere y lo que *realmente* quiere. Por ahí apunta el conflicto interno.

Por eso otro matiz importante a tener en cuenta para trabajar el conflicto interno de tu personaje es aprender a distinguir entre lo que tu personaje quiere (tanto su objetivo principal como el objetivo latente que se relaciona con el conflicto interno) de lo que tu personaje necesita.

Puede que más que el amor de Morris Townsend, lo que Catherine anhela sea el amor de su padre. Que él la reconozca y la aprecie por una vez. Y, si no es capaz de hacerlo, que al menos la deje casarse con un hombre que parece quererla (incluso si lo que realmente busca es su fortuna).

Es probable que, si su padre le hubiera demostrado afecto, Catherine Sloper hubiera renunciado a su proyecto matrimonial. Pero el señor Sloper no lo hace, es incapaz de hacerlo, y por eso la joven se aferra a la idea de casarse con todas sus fuerzas y, por primera vez en su vida, opone una resistencia encarnizada a su padre.

Como ves, el conflicto, y en gran medida el conflicto interno, impulsan ese cambio del personaje del que hablábamos. Catherine se rebela y deja de ser una hija obediente; aunque de forma muy sutil, porque la novela transcurre en un entorno victoriano donde las emociones rara vez se expresan de manera clara.

Finalmente, Catherine Sloper no se casará con el señor Townsend. Y, de hecho, su carácter cambiará. Perderá el amor sincero que siempre sintió por su padre y se volverá una mujer fría y desilusionada. Su padre, que nunca supo ver las cualidades que su hija tenía, al final contribuyó decididamente a convertirla en una persona peor, una persona con el alma muerta.

Al apreciar el cambio de Catherine te darás cuenta de cuán importante es para el conflicto interno (y el desarrollo de la trama en general) desarrollar el camino que el personaje recorre.

7. Personajes inolvidables

En otro orden de cosas, te habrás dado cuenta de que *Washington Square* es un ejemplo perfecto de novela en la que el personaje principal no alcanza su objetivo y sale derrotado. También es un ejemplo de personaje que sufre una evolución negativa.

En conclusión, antes de comenzar a escribir asegúrate de conocer el conflicto interno que se agazapa dentro de tu personaje.

Para eso tienes en primer lugar que construir muy bien a tu personaje. Recuerda, tú eres el que decides qué atributos morales tendrán tus personajes y al hacerlo debes valorar cuáles deberían ser para que el argumento despliegue todo su significado.

Después tienes que responder a la pregunta sobre qué es lo que realmente quiere tu personaje. No lo que quiere en apariencia, sino cuál es ese objetivo último del que tal vez ni el propio personaje sea consciente.

Ten presente además que aquello que tu personaje persigue no tiene por qué ser bueno para él ni suponer su felicidad (tampoco tiene que ser bueno para los demás). Él está convencido de que sí, por supuesto, pero no es obligatorio que así sea. Y esa contradicción supone un interesante combustible para el conflicto interno.

Por eso también debes saber qué es lo que realmente convendría a tu personaje, al margen de lo que él considere que necesita y de sus esfuerzos por lograrlo.

Y, para terminar, ten muy presente el camino que tu personaje recorre y cómo las experiencias que atraviesa le hacen cambiar. Ese cambio debe aparecer en la narración y una de las maneras de hacerlo es dejar constancia de cómo quien es ahora tu personaje valora aquello que tanto se ha esforzado por conseguir.

Construir el personaje

Con todo lo que hemos visto a lo largo de este módulo, tendrás ya clara la importancia de construir con todo detalle a tus personajes.

Crear personajes no es una tarea sencilla. Se trata, nada menos, que de concebir un ser desde la nada, imaginar su aspecto físico, darle rasgos morales e intelectuales... Al crear un personaje el novelista se torna en demiurgo y da vida.

Al pensar en crear un personaje, lo que de inmediato se viene a la cabeza son sus rasgos físicos: ¿tiene el pelo rubio o moreno?, ¿la piel pálida?, ¿pecas?, ¿hermosos ojos?, ¿es alto o bajo?, ¿rechoncho o esbelto?

Conocer el aspecto físico de tu personaje es relevante, no lo negaremos. Es necesario a la hora de armar buenas descripciones, y las buenas descripciones son uno de los elementos clave de la buena literatura, como veremos más adelante.

Concretar el color de pelo o la estatura de tu personaje también te va a ayudar a no cometer errores y que el personaje de ojos azules de la página quince no termine teniendo los ojos negros en la página ciento cincuenta.

Pero si por algo es importante el físico de tus personajes es por la forma en que puede marcar su destino y, por tanto, su carácter (o viceversa). Ya hemos visto cómo la fealdad y falta de gracia de Catherine Sloper, la protagonista de *Washington Square* determina su suerte: su padre no la quiere; y, como él no la quiere, da por hecho que ningún hombre puede quererla. Y ella, minusvalorada siempre por el doctor Sloper será una joven retraída, tímida y solitaria.

Sin embargo, lo verdaderamente importante en un personaje es su carácter y cómo este le hace reaccionar al conflicto; lo verdaderamente importante son las cualidades que atesora para superar (o no) las pruebas que la historia le depara. Como apuntó Sigmund Freud, «el carácter es el destino».

El carácter de tu personaje será lo que determine cómo actúe este ante los acontecimientos que la historia le reserva. Por ejemplo, si un rasgo del carácter

de tu personaje es la valentía, actuará de una determinada manera, mientras que si no es valiente, actuará de otra.

Catherine Sloper se aferra al amor, quizá falso, de Townsend porque está sedienta de cariño. No es porque no sea una mujer inteligente, como piensa su padre; es porque nadie le ha brindado afecto ni atención en toda su vida.

Al tiempo, el destino se identifica con el carácter: tu personaje es como es por las cosas que le han sucedido y las que le sucederán a lo largo de la narración. De modo que el carácter es el destino también por los avatares que ese destino (entendido como *fatum*) ha hecho que sucedan al personaje. Puede que en un principio tu personaje no fuera valiente, pero las circunstancias le obligan a serlo y al final la valentía sí acaba siendo un rasgo de su personalidad.

Ya hemos dicho que Catherine es una joven retraída, tímida y solitaria. Lo es porque su padre la ha convertido en ello: le ha quitado todo ápice de seguridad en sí misma que pudiera tener. Es decir, el carácter de Catherine se ha forjado a lo largo de toda una vida.

Pero, al tiempo, lo que le sucede a lo largo de las páginas de la novela, contribuye a cambiarla:

En su opinión, los grandes acontecimientos de su vida eran que Morris Townsend había jugado con sus sentimientos y que su padre había destrozado el mecanismo. Nada pudo alterar esas circunstancias jamás: ahí seguían, inmutables, como su nombre, su edad y su rostro desprovisto de encanto. Nada pudo reparar el daño o curar el dolor que Morris le había causado, y nada le permitió volver a albergar por su padre los mismos sentimientos que tenía antes de que todo esto ocurriera. Algo había muerto en su vida [...]

Por eso al construir tu personaje no te debes limitar a imaginar su aspecto físico y algunos atributos superficiales (como «es una persona amable» o «le gusta pintar marinas»). Antes bien, tienes que ahondar en su psicología, en su ética, en sus experiencias..., porque esos rasgos son los que determinarán cómo se enfrentará a los acontecimientos que la historia, la acción, reserva para él.

Al construir tus personajes, ve más allá de su aspecto físico, para centrarte en su pasado, su educación, sus experiencias, su alma y su corazón. Solo así serás capaz de construir de manera consistente y facetada su personalidad.

Constantino Bértolo apunta:

Los personajes de las novelas son al mismo tiempo tipos y arquetipos. Tipos concretos con los que entramos en conocimiento. [...] Y arquetipos universales, prototipos diríamos, porque poseen características reconocibles en personas y gentes que conocemos [...] en nuestra existencia real. Esa mezcla entre tipos y arquetipos, entre lo familiar y lo extraño, es lo que nos facilita la impresión de que están vivos y nos permite proyectar sus vicisitudes y experiencias sobre las nuestras. Por eso al leerlos nos leemos, leemos sus vidas, la vida y nuestras vidas.

Al trabajar el carácter y la personalidad de tus personajes debes intentar que estos resulten reales, que actúen y reaccionen como lo haría una persona cualquiera que se enfrentara a las situaciones que ellos deberán afrontar. Sí, incluso cuando tus personajes no sean humanos deben ser un espejo de las emociones del ser humano. Porque si las historias de ficción logran interesarnos es precisamente porque nos reconocemos en ellas.

Como apunta el narrador de la novela *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, el personaje debe ser:

Un hombre corriente en la medida en que lo entendemos muy bien y nos decimos a veces: podríamos haber hecho paso a paso lo mismo que él y haber sentido lo mismo que él.

Por eso es tan importante otorgar rasgos humanos a tus personajes. No hablamos de rasgos físicos, sino de rasgos morales, emocionales y espirituales. Porque solo así lograrás que el lector comprenda y juzgue las vicisitudes por las que atravesará tu personaje, sin importar si este es un elfo, un vampiro o un robot.

Piensa en esto: el lector rara vez va a vivir experiencias como las que has imaginado para tu novela. No va a abandonar la Tierra rumbo a Marte en una nave espacial. Pero sí que va a abandonar algo que conoce para dirigirse a lo desconocido. Por ejemplo, cuando se muda de casa o cambia de trabajo. No va a enfrentarse a un fiero dragón que atemoriza a toda una comarca. Pero sí que va a plantarle cara a un mal compañero que abusa de todos en la oficina.

Se trata de que tu lector piense «Sí, yo también me sentiría así», obviando que comparte los sentimientos de una mujer viuda del siglo XVII.

Pero, hay que tener cuidado con esto. Lo que buscas no es que el lector apruebe los actos o sentimientos del personaje. Lo que buscas es que comprenda que, dado su carácter y las circunstancias, es lógico que se comporte como lo hace o que sienta lo que siente.

Un personaje bien construido no es el que consigue la aprobación (en un sentido moral) del lector, tampoco, en última instancia, un personaje con el que el lector empatiza o simpatiza. Un personaje bien construido es aquel que el lector es capaz de comprender, incluso aunque no lo apruebe. Como por ejemplo, puede suceder con el Humbert Humbert de *Lolita*.

Los buenos lectores no buscan identificarse con el personaje. En su *Curso de literatura europea*, Vladimir Nabokov explica que en cierta ocasión preguntó a sus alumnos cuáles eran, en su opinión, las cualidades que debía tener un buen lector. Muchos consideraron que un buen lector era aquel que establecía una identificación emocional con el personaje. Sin embargo, Nabokov consideraba que un buen lector es el que tiene imaginación, memoria, un diccionario y cierto sentido artístico.

Será la imaginación la que permita al lector comprender a tu personaje, siempre que te asegures de que este está bien construido.

Por último, al construir tu personaje debes tener presente una última cuestión. Conocer bien a un personaje significa conocer bien el papel que cumple ese personaje en la novela de acuerdo con el conflicto, y en cuanto a sus motivaciones y objetivos.

No es necesario que te detengas a imaginar para él una detallada y completa biografía que abarque desde el nombre de su mejor amigo en la guardería a la cicatriz que tiene en la rodilla por una caída cuando tenía catorce años (a no ser que esos detalles sean importantes por algo en la trama).

El personaje no es real, es un ente de ficción. En el módulo uno vimos que la novela imita a la vida sirviéndose para ello de la técnica literaria. Así sucede también con los personajes: la novela imita a las personas reales, pero los personajes no lo son; por eso no es necesario que les des una biografía detallada.

Los personajes no tienen una historia previa ni tampoco ulterior, nacen en la primera página y desaparecen en la última. Ese es el espacio del que dispone el novelista para contar lo que desea sobre ellos, por eso debe ceñirse a lo que acontece en el transcurso de tiempo que esas páginas abarcan; con pequeñas incursiones a su pasado o su futuro, desde luego, pero solo para exponer lo que a esa historia atañe.

Cómo caracterizar al personaje

Nos hemos ocupado de darle a nuestro personaje unos rasgos distintivos, un carácter. Lo hemos hecho pensando en sus objetivos y motivaciones y en cómo le va a afectar el conflicto.

Pero ¿cómo hacer para plasmar las facetas de su personalidad, sus luces y sus sombras, en la narración? Lo haremos a través de la caracterización.

La caracterización va mucho más allá de la descripción de un personaje, incluso aunque en esa descripción no te limites a enumerar los rasgos físicos de tu personaje e incluyas también datos sobre su personalidad, carácter y costumbres. No obstante, la caracterización comienza desde luego por la adecuada descripción del personaje. Hablaremos de ella en el módulo destinado a las descripciones.

Pero, como queda dicho, la caracterización de un personaje va más allá de la enumeración de sus rasgos (físicos o psicológicos) y se logra por acumulación a lo largo de toda la novela.

La novela es un flujo continuo de información, y una parte importante de esa información se refiere a los personajes. Como indica la teórica de la literatura Mieke Bal, la primera vez que un personaje aparece en la novela el lector no sabe nada de él.

En esa primera aparición recibe algunos datos sobre el personaje, por lo general en forma de descripción: de forma más o menos extensa se le habla de su aspecto físico y se apuntan algunas de sus cualidades y rasgos psicológicos.

De niña prometía ser alta, pero a los dieciséis años dejó de crecer y su estatura, como otros rasgos de su constitución, no llegó a destacar. Era, de todos modos, una muchacha fuerte, bien formada, y gozaba por fortuna de una excelente salud. [...] Su aspecto saludable constituía su principal certificado de belleza, y tenía una piel lozana y clara, en la que el rojo y el blanco se combinaban armoniosamente, que daba gusto verla. Los ojos eran pequeños y serenos, las facciones más bien toscas, el pelo castaño y suave. Los críticos más severos la calificaban de normal y corriente, mientras que los más imaginativos veían en ella a una joven elegante y silenciosa, pero ni los unos ni los otros se molestaban demasiado en hablar de ella. Cuando, según lo inculcado, comprendió que era una señorita —tardó mucho en llegar a convencerse—, despertó en ella un llamativo gusto por la moda. Llamativo es el término más exacto. Su indulgencia en este extremo respondía a los deseos de expresión de una naturaleza desorientada: ambicionaba vestir con elocuencia y compensar su retraimiento con la rotundidad de su indumentaria [...] Debe añadirse que, aun cuando tenía expectativas de heredar una fortuna —el doctor Sloper llevaba muchos años ganando veinte mil dólares anuales y ahorrando la mitad de sus ingresos—, la cantidad de la que disponía para sus gastos no era muy superior a la asignación de muchas jóvenes de condición más humilde.

Washington Square – Henry James

Esta es una de las primeras descripciones que el lector recibe de Catherine Sloper, la protagonista femenina de *Washington Square*. En ella se nos habla de su físico: poca estatura, buena salud, color de ojos y cabellos. Y se nos dan algunos datos más que ayudan a caracterizar al personaje, a comprender su carácter. Por ejemplo, que le costó comprender que ella era una señorita, lo que denota a alguien que se tiene en menos de lo que es; o que trataba de compensar con su vestimenta su carácter retraído, si bien no disponía de medios suficientes para hacerlo, ya que su asignación era escasa.

Henry James, que no en vano es un gran escritor, aprovecha de hecho esta descripción de Catherine para contarnos también algo sobre su padre. Por ejemplo, que aunque es un hombre que se gana bien la vida, concede a su hija poco dinero para sus gastos personales, lo que puede indicar cicatería o un intento de control. En general, toda la descripción de Catherine está trufada de las opiniones que el doctor Sloper tiene sobre ella (que en el fragmento hemos omitido), lo que contribuye no solo a contarnos más sobre la joven, sino también a retratar a su padre.

Pero la información que se da sobre un personaje en un primer momento, por extensa o detallada que sea, no es suficiente para que el lector se haga una idea de quién es este, ni siquiera es suficiente para que el lector comprenda y memorice todos sus rasgos y atributos. Por eso hay que seguir construyendo al personaje, caracterizándolo.

Será la acumulación de información sobre el personaje la que permita que el lector reúna unos datos con otros, vea cómo se complementan y, página a página, se haga una idea de quién es el personaje.

Dado que la acumulación es importante, no podemos confiar la caracterización del personaje únicamente a la descripción, lo que resultaría monótono. Por eso conviene apoyarse en otros recursos.

Una forma de caracterizar al personaje es hacer que este hable de sí mismo. Puede hacerlo a través de un diálogo, hablando con otros personajes. O mediante recursos como el monólogo interior o el flujo de conciencia, gracias a los cuales el lector tiene acceso directo a los pensamientos del personaje.

Así habla sobre sí mismo Jay Gatsby en *El gran Gatsby*, de Francis Scott Fitzgerald, en un diálogo con otro personaje:

—Le juro por Dios que le contaré la verdad [...] Soy hijo de una familia acaudalada del Medio Oeste; ya han muerto todos. Me crié en Norteamérica, pero me educé en Oxford, porque todos mis antepasados se educaron allí desde hace muchos años. Es una tradición familiar. [...] Después viví como un joven rajá en todas las capitales de Europa —París, Venecia, Roma—, coleccionando joyas, en especial de rubíes, dedicándome a la caza mayor, pintando un poco, solo cosas para mí, e intentando olvidar algo muy triste que me había ocurrido hacía mucho tiempo. Entonces llegó la guerra, amigo. Fue un gran alivio y me esforcé por morir, pero mi vida parecía resistir bajo algún encanto [...].

Este tipo de caracterización es particular, pues el personaje puede ofrecer información no fiable sobre sí mismo; ya porque le interese engañar a sus interlocutores, ya porque se engañe a sí mismo. Como en el caso del narrador no fiable, si haces que la información que sobre sí mismo proporciona el personaje no sea del todo fidedigna debes asegurarte de que el lector recibe por otros medios la información veraz.

Pero incluso aunque la información que el personaje ofrece sobre sí mismo no sea del todo veraz, también es una forma de caracterizarlo, porque el lector comprenderá que el personaje quiere engañar a alguien o bien que se engaña a sí mismo; y eso ya le estará contando algo sobre él. De hecho, los datos que Jay Gatsby da sobre sí mismo en el fragmento que acabamos de ver no son ciertos, pero cuando el lector conozca mejor la historia y al personaje, entenderá por qué ha embellecido la historia de su vida.

Otra forma interesante de caracterización es crear contrastes entre dos personajes.

Por ejemplo, en *Middlemarch*, la novela de George Eliot, en la descripción de Dorothea Brooke, la protagonista, se nos advierte: «Solían hablar de ella como

persona de excepcional agudeza, si bien se añadía que su hermana Celia tenía más sentido común».

El que la autora compare a la señorita Brooke con Celia, su hermana, es paradigmático y ayuda a apuntalar el carácter de Dorothea. El sentido común de Celia la lleva a contraer matrimonio con un buen hombre, de posición acomodada, y a vivir una feliz y tranquila vida de matrona provinciana. Mientras que Dorothea, por sus inclinaciones intelectuales y su menor sentido común, se deslumbra con las cualidades del señor Casaubon, cualidades que es el propio apasionamiento de Dorothea quien engrandece, para luego descubrir desilusionada la esterilidad intelectual de su esposo. La caracterización de Dorothea, contrapuesta a la de su hermana, de quien es muy diferente, nos permite conocerla mejor y comprender que ella no puede encontrar su felicidad en las mismas cosas que contentan a Celia y tiene que vivir varias experiencias que la moldearán antes de poder realizar sus anhelos.

También puedes caracterizar al personaje por medio de lo que otros personajes dicen de él, ya sea mediante un diálogo construido para tal fin; o bien porque el narrador explique cómo lo ven otros.

Así hablan de Irene Forsyte los parientes de su marido durante una reunión familiar que se narra en *El propietario*, la primera novela de la trilogía *La saga de los Forsyte*, de John Galsworthy:

—Sí, la esposa de Soames es muy hermosa —dijo Roger—. Pero parece que no se llevan bien.

[...]

—No tenía dinero —observó Nicholas.

[...]

—¿Quién era su padre?

—Se apellidaba Heron y tengo entendido que era profesor.

Roger negó con la cabeza.

—Eso no da dinero.

—Dicen que su abuelo materno vivía del cemento.

El rostro de Roger se iluminó.

—Pero se arruinó.

La historia familiar de Irene queda así revelada mediante un sucinto diálogo. Aunque al tiempo los parientes de su esposo también quedan retratados como personas que conceden especial importancia a la situación económica de sus conocidos.

Como queda dicho, el narrador también puede contar de forma indirecta (no mediante un diálogo) lo que otros cuentan como una forma de caracterizar al personaje.

Hemos visto ya dos pequeños ejemplos en los fragmentos anteriores sobre la forma en que el narrador explica cómo ven otros a su personaje. Así cuando se nos dice lo que pensaba la gente de Catherine Sloper: «Los críticos más severos la calificaban de normal y corriente, mientras que los más imaginativos veían en ella a una joven elegante y silenciosa» o de Dorothea Brooke: «Solían hablar de ella como persona de excepcional agudeza, si bien se añadía que su hermana Celia tenía más sentido común».

Como es natural, también el narrador puede exponer directamente, con sus propias palabras, cómo es el personaje. Veamos un ejemplo tomado de *La hoguera de las vanidades*, de Tom Wolfe.

Kramer se quedó mirando a sus compañeros, Andriutti y Caughey, con sus potentes musculaturas. Se sentía superior. Había obtenido su título en la facultad de Columbia, mientras que ellos eran alumnos de St John's, conocida por todo el mundo como la facultad de los segundones. Además, él era judío. Desde una fecha muy temprana

de su vida, Kramer se enteró de que los irlandeses y los italianos eran unos animales. Los italianos eran cerdos, mientras que los irlandeses eran asnos o cabras. No lograba recordar si había oído emplear estos términos a sus padres, pero era indudable que le habían transmitido esta idea con la mayor claridad.

Como ves, en este pequeño fragmento el narrador cuenta algunas cosas sobre Lawrence Kramer que ayudan a que el lector conozca mejor al personaje: desde el nombre de la universidad donde realizó sus estudios hasta el sentimiento de superioridad que lo embarga respecto a sus compañeros.

El diálogo, ya sea que el personaje hable de sí o de cualquier otra cosa, también va a contribuir a caracterizar al personaje, porque, a través de su registro, nos revelará aspectos como su origen, educación y formación, preferencias y gustos, etc., como veremos en el módulo siguiente.

—Así entenderás cómo he llegado a sentir lo que siento. La niña no tenía ni una hora de vida y Tom estaba sabe Dios dónde. Me desperté del éter con una sensación de completo abandono y de inmediato le pregunté a la enfermera si había sido niño o niña. Me dijo que era una niña y yo volví la cabeza a un lado y lloré. «Muy bien —dije—, me alegro de que sea una niña, y espero que sea tonta. En este mundo, eso es lo mejor que puede ser una niña: tonta y hermosa». Ya ves que todo me parece horrible —continuó convencida—. Todo el mundo opina igual, la gente más avanzada. Y yo lo sé. He estado en todas partes, lo he visto todo y lo he hecho todo —sus ojos relampaguearon desafiantes, como los de Tom, y se rio con apasionante desdén—. ¡Dios mío, qué sofisticada soy!

En este diálogo Daisy, el personaje femenino principal de *El gran Gatsby*, explica sus ideas sobre la mujer: en este mundo, lo mejor que puede ser una niña es tonta y hermosa; de acuerdo con su propia experiencia nadie toma en cuenta la inteligencia de la mujer, solo se valora su belleza. A lo largo del todo el diálogo que mantiene con sus invitados, que aquí omitimos, Daisy se muestra como una

joven frívola, moderna y de vuelta de todo, pero también se esfuerza por aparentar sensibilidad y romanticismo.

Hay una cita latina que reza «Res non verba», que viene a significar: hechos, no palabras. Las acciones de tu personaje también contribuyen decididamente a caracterizarlo. Puede que él y otros personajes le hayan definido como generoso, pero si sus acciones le muestran como cicatero, esas acciones estarán construyendo el personaje.

Por ejemplo, en *David Copperfield*, la novela de Charles Dickens, la madre del pequeño David contrae segundas nupcias con el señor Murdstone. El nuevo esposo y su hermana, que se traslada a vivir con la familia, parecen entregarse con abnegación al cuidado de Clara y David, pero todos y cada uno de sus actos demuestran la dureza de corazón que en realidad les caracteriza.

[...] Cuando mi madre bajó a desayunar y se puso a preparar el té, la señorita Murdstone le dio una especie de picotazo en la mejilla, que para ella era lo más parecido a un beso.

—Clara, querida —empezó a decir—, ya sabes que he venido aquí para ayudarte en todo lo que sea posible. Eres demasiado bonita y atolondrada —mi madre se ruborizó, pero rompió a reír como si esas palabras no le disgustaran— para cargar con unas responsabilidades que pueda asumir yo. Si tienes la bondad de darme tus llaves, me ocuparé en el futuro de esos asuntos.

A partir de entonces, la señorita Murdstone guardó las llaves en su bolsito prisión durante el día y bajo la almohada durante la noche; y mi madre tuvo el mismo acceso a ellas que pudiera tener yo.

En este ejemplo vemos cómo la señorita Murdstone, so capa de amabilidad e interés por su cuñada, logra arrebatarle el gobierno de la casa y, con él, su autoridad.

También las relaciones del personaje con los demás ayudarán a contarnos cosas sobre su personalidad, creencias, deseos... ¿Es una persona amable y atenta?, ¿utiliza a los otros para conseguir sus fines?

Por último, y de nuevo, las descripciones son una excelente forma de caracterización. No únicamente las descripciones del personaje, sino la descripción de sus cosas: la casa, el coche, la ropa, sus objetos personales... contribuyen a reforzar la imagen del personaje, ayudando a que esta se forje con claridad a lo largo de la novela. Recordemos las palabras de Wharton: «Cada uno de nosotros fluye, de manera imperceptible, empapando a la gente y a los objetos que lo rodean».