

# 4 Los personajes

#### 4. Los personajes

Uno de los motivos por los que leemos es por los personajes. Ellos son la carne y la sangre de una obra, quienes dan vida a las historias. De acuerdo con Virginia Woolf, el lector tiene algo de *voyeur*. Según la autora lo que nos impulsa a leer es:

Esa curiosidad que se apodera en ocasiones de nosotros cuando nos paramos al anochecer frente a una casa con las luces ya encendidas y las persianas sin echar, y cada piso de la casa nos muestra una sección diferente de la vida humana en esencia. Entonces nos consume la curiosidad por la vida de esas personas —los criados cotilleando, los caballeros cenando, la joven vistiéndose para ir a una fiesta, la anciana en la ventana haciendo punto. ¿Quiénes son, qué son, cuáles son sus nombres, sus ocupaciones, sus pensamientos y aventuras?

Virginia Woolf, *El lector común*

En efecto, como apunta James Wood, «Poder contemplar una vida ajena, de principio a fin, es un privilegio poco corriente y, en cierto modo, antinatural».

Al leer, como ya sabemos, se activan en nuestro cerebro las mismas áreas que si experimentáramos en carne propia lo que la acción narra. Sentimos ira, alegría, temor, inquietud, amor, esperanza... Y esas experiencias, vividas de manera vicaria, vienen a enriquecer nuestra propia experiencia del mundo. Un lector vive mil vidas.

Pero las vive de una manera especial porque, como dice Wood, lo hace «de un modo poco corriente, de principio a fin». Las historias que nos cuenta la literatura se ordenan de un modo causal, más que temporal. En narrativa rige la ley de la causalidad: sucede algo y, como consecuencia, sucede algo más. Así, cada acción brota de la anterior, cada causa tiene su efecto y si hay un efecto constará su causa.

Eso significa que el lector puede llevarse un aprendizaje útil de esas experiencias que la obra literaria le transmite. Al darnos una visión completa de la secuencia de los acontecimientos, de la cadena de causas y efectos, la lectura nos ayuda a saber que en determinadas circunstancias está bien comportarse de una

#### 4. Los personajes

manera, pero mal de otra; que ciertas acciones pueden implicar peligro o riesgo, que las consecuencias de ser generoso son unas y las de ser egoístas otras, etc. Sin caer en el bovarismo —aunque precisamente Daniel Pennac reconoce el derecho al bovarismo como uno de los derechos inalienables de los lectores—, el lector sagaz extraerá experiencia y conocimiento de sus lecturas.

Los libros más influyentes, y aquellos cuya influencia es más genuina, son obras de ficción. [...] Repiten, reordenan, clarifican las lecciones de la vida; nos alejan de nosotros mismos, nos obligan a entrar en relación con otros y nos muestran el tejido de la experiencia.

Robert Louis Stevenson, *El arte de escribir*

Pero el buen lector lee por algo más que por el prurito de enterarse de una vida ajena, busca algo más que vivir aventuras, amores y tragedias e incluso algo más que el conocimiento y la experiencia. Porque el buen lector nunca pierde de vista que esos personajes, por mucho que le interesen o le emocionen, son ficticios. Terry Eagleton, en su ensayo *Cómo leer literatura*, nos advierte:

Una de las maneras más habituales de pasar por alto el carácter literario de [un texto de ficción] consiste en tratar a sus personajes como si fueran personas reales. Las figuras literarias no tienen historia previa.

Los personajes son eso: figuras literarias, seres de ficción. Eso no nos impide disfrutar de sus avatares, experimentar casi de primera mano lo mismo que ellos experimentan (el funcionamiento de nuestro cerebro obra esa magia) e incluso aprender de su experiencia, permitiendo que enriquezca nuestras propias vidas reales. Quizá por eso Miguel de Unamuno decía:

Todo lector que leyendo una novela se preocupa de saber cómo acabarán los personajes, sin ocuparse de saber cómo acabará él, no merece que se satisfaga su curiosidad.

De manera que podría decirse que la comprensión del lector respecto al personaje funciona a dos niveles: por un lado, nos identificamos con él, sentimos lo que podemos considerar empatía. Pero, al tiempo, los juzgamos en cuanto creaciones de ficción, los comprendemos, pero de una manera «intelectual».

¿Cómo obra esa magia el escritor?, ¿cómo logra que nos identifiquemos con los personajes y, a la vez, que mantengamos la distancia que nos permite comprenderlos en cuanto creaciones literarias? Analicemos los elementos de los que se sirve y que podemos encontrar en la obra literaria.

### 4.1 Primero es la empatía

Hemos dicho que la conexión del lector con el personaje funciona a dos niveles: por un lado, siente empatía hacia él, por otro, lo juzga de una manera racional (no emocional) en cuanto creación literaria.

Lo curioso es que para que exista ese juicio racional debe existir primero una emoción. Como apunta Lisa Cron en su obra *Enganchados a los cuentos*, la neurociencia ha demostrado que sin emoción no hay razón. La emoción determina el significado de todo. Si no sentimos, no somos conscientes. Cron dice:

Desde pequeños, a la mayoría nos han inculcado que la razón y las emociones son polos opuestos. [...] Se creía que la razón ve el mundo tal y como es y que ese diablillo irracional de las emociones se empeñaba en socavarlo.

#### 4. Los personajes

Pero la neurociencia ha venido a demostrar que las emociones son la base de nuestra razón porque son ellas las que nos ayudan a decidir qué es importante y qué no, qué queremos hacer, cómo nos debemos comportar... Al final las emociones son las que dictan lo que luego nuestra razón considerará conveniente o deseable.

De manera que el escritor, para lograr que el lector se interese por sus personajes como creaciones literarias primero tiene que lograr que empatice con ellos. ¿Cómo? Conociéndolos.

Hay distintas formas mediante las que el autor logra que el lector empatice con sus personajes, pero antes de entrar a examinarlas conviene señalar que empatía no es lo mismo que simpatía.

Empatizar con un personaje no significa que este deba ser (o nos deba caer) simpático. Si te paras a pensarlo, Lisbeth Salander es bastante hostil, Sherlock Holmes es un poco raro y Patrick Bateman, el protagonista de *American Psycho*, es realmente repugnante. Esos personajes, por poner solo algunos ejemplos, no son simpáticos y, probablemente, no se lo resulten a la mayoría de los lectores. Pero incluso así estos son capaces de empatizar con ellos.

La empatía es la «capacidad de identificarse con alguien y compartir sus sentimientos». De nuevo Lisa Cron dice:

Quando nos metemos de lleno en un cuento, nuestros propios límites se desvanecen. Nos convertimos en el protagonista, sentimos lo que él siente, queremos lo que él quiere, tememos lo que él teme y [...] reflejamos literalmente cada uno de sus pensamientos.

La empatía busca lograr que el lector se identifique, hasta cierto punto, con el personaje. Por ejemplo, otorgándole cualidades en las que el lector se pueda reconocer. El personaje tiene dudas, o miedos, o una firme determinación por conseguir algo, o quizá es alguien que haría cualquier cosa por su familia... Ese tipo de características permite que el lector comprenda que el personaje es, en el fondo, alguien como él, y eso despertará su empatía.

Esa empatía, que no simpatía, es la que sentará las bases para que después, dando un paso atrás, seamos capaces de comprender al personaje en cuanto creación literaria.

## 4.2 La caracterización de los personajes

Hemos dicho que el escritor consigue despertar la empatía del lector hacia sus personajes haciendo que el primero conozca bien a los segundos. Repasemos a continuación los diversos modos en que el escritor lo logra.

### 4.2.1 Las descripciones

El primer modo que el escritor tiene de presentar el personaje a su lector para que este comience a conocerlo es a través de las descripciones.

La descripción de los personajes, especialmente de aquellos que tienen un papel protagónico, están repletas de información. Como es natural, esa información se refiere en parte al físico de los personajes, a su aspecto externo:

A la hora de más calor de una puesta de sol primaveral en Los Estanques del Patriarca aparecieron dos ciudadanos. El primero, de unos cuarenta años, vestido con un traje gris de verano, era pequeño, moreno, bien alimentado y calvo. Tenía en la mano un sombrero aceptable en forma de bollo, y decoraban su cara, cuidadosamente afeitada, un par de gafas extraordinariamente grandes, de montura de concha negra. El otro, un joven ancho de hombros, algo pelirrojo y desgrefñado, con una gorra de cuadros echada hacia atrás, vestía

#### 4. Los personajes

camisa de vaquero, un pantalón blanco arrugado como un higo y alpargatas negras.

Mijaíl Bulgákov, *El maestro y Margarita*

Reparemos en la información que nos proporciona esta descripción. En primer lugar, nos está diciendo cómo es el aspecto físico de los dos hombres que se mencionan en ella: uno tiene «unos cuarenta años», lleva gafas, va bien afeitado y es «moreno, bien alimentado y calvo»; el otro es joven y ancho de hombros, pelirrojo y desgrefinado. Esos datos permitirán que, más o menos, el lector pueda imaginarse a los personajes desde ese momento.

Pero, reconozcámoslo, ¿nos imaginamos en detalle a los personajes mientras leemos?, ¿nos afanamos en recordar que uno de ellos es calvo cada vez que aparece, para representárnoslo con exactitud en la pantalla de nuestra imaginación? Por lo general no. Aunque nos imaginamos a los personajes en sus idas y venidas, en sus acciones, en sus conversaciones... nunca lo hacemos con ese grado de nitidez; nunca dejamos de ser conscientes de la página que tenemos delante.

¿Qué misión cumplen entonces las descripciones físicas de los personajes?, ¿por qué los escritores las incluyen si saben que el lector no conservará todos esos detalles sobre su físico en la mente? Sencillamente, para crear una impresión de verosimilitud y realidad que refuerce el pacto ficcional que el lector suscribe cuando comienza a leer. El escritor aporta detalles sobre sus personajes (como el color de su pelo o de su traje) para que el lector considere verosímil lo que le cuentan, lo que lee. Es toda esa multitud de detalles la que levanta esa tramoya cuyo destino es imitar la realidad para así llegar al lector.

Los detalles de la descripción física contribuyen a crear verosimilitud incluso cuando lo que se describe son los brillantes colores que forman las alas de un hada. Algo en el fondo del lector le dice: «Que el narrador conozca tantos detalles solo puede significar que la historia es verdadera».

Pero las descripciones físicas cumplen otro papel, aparte de decirnos si un personaje es pelirrojo o calvo, ancho de hombros o con la cara bien afeitada para potenciar la verosimilitud. Las descripciones del aspecto exterior de los

#### 4. Los personajes

personajes también proporcionan al lector atento información acerca del contexto de los personajes y de su personalidad. Volvamos sobre el ejemplo de Bulgakov.

Uno de los personajes lleva un traje y un sombrero, es decir, lleva una vestimenta formal; también va bien afeitado, lo que indica que cuida (o se ve obligado a cuidar) su aspecto. Todo ello nos permite suponer que es un «ciudadano de bien»; e incluso podemos inferir que le van bien las cosas ya que se nos dice que está «bien alimentado».

El otro personaje, en cambio, viste de manera informal, con «camisa de vaquero», alpargatas y gorra en lugar de sombrero. El detalle de la gorra, ya que la obra transcurre en el Moscú de 1930, ya nos indica que seguramente el personaje sea de extracción social humilde. Pero este segundo personaje no solo viste de manera informal, también parece un hombre desaliñado ya que lleva el pelo desgreñado y su pantalón está «arrugado como un higo».

Un simple párrafo descriptivo ha activado diferentes registros de la biblioteca semiótica del lector y le ha hecho relacionar informaciones y hacer inferencias. Este par de personajes empiezan ya a interesarle y quiere seguir leyendo para conocer qué les sucede.

El siguiente párrafo de la novela vendrá a confirmar las suposiciones del lector:

El primero era nada menos que Mijaíl Alexándrovich Berlioz, redactor de una voluminosa revista literaria y presidente de la dirección de una de las más importantes asociaciones moscovitas de literatos [...]; y el joven que le acompañaba era el poeta Iván Nikoláyevich Ponirev, que escribía con el seudónimo de Desamparado.

Mijaíl Bulgákov, *El maestro y Margarita*

Pero si algo ayuda al lector a conocer a un personaje son las descripciones o fragmentos narrativos que nos hablan de cómo es ese personaje, de su carácter y personalidad. A menudo, los escritores también se sirven de la descripción

#### 4. Los personajes

para proporcionar aquellos rasgos morales o intelectuales de sus personajes que resultan relevantes para que desde un primer momento el lector sepa a qué atenerse con respecto a ellos.

[Pokey] Era la problemática del grupo; rica y perezosa, necesitaba clases particulares que la obligaran a estudiar, copiaba en los exámenes, desaparecía los fines de semana sin dar cuenta a nadie y robaba los libros de la biblioteca. Carecía de toda moral o sutileza y lo único que le interesaba eran los animales y las fiestas de las cacerías; su ambición, registrada en el libro de la promoción, era ser veterinaria.

Mary McCarthy, *El grupo*

En este fragmento, Mary McCarthy no nos da la descripción física de su personaje, una joven de la buena sociedad neoyorkina, sino que se detiene para contarnos algunos rasgos morales de Pokey: es perezosa, copia en los exámenes, roba libros en la biblioteca, no tiene moral y solo le interesan los animales, por eso quiere ser veterinaria.

Con este tipo de fragmentos descriptivos, centrados en el carácter y la psicología de sus personajes, el escritor sienta las bases de la personalidad de sus creaciones, le da al lector unos parámetros con los cuales este deberá juzgar al personaje a lo largo de toda la obra. Ahora el lector ya sabe cómo es Pokey y espera que actúe en consecuencia: sus acciones en la novela tienen que estar alineadas con esos rasgos que se le han enumerado.

Los ejemplos elegidos para ilustrar el apartado de las descripciones son, por razones de espacio, breves. Sin embargo, es posible encontrarse con descripciones, en especial las relativas a los rasgos psicológicos del personaje, que ocupen varias páginas. El buen lector sabrá extraer de ellas toda la información que le ayudará después a comprender al personaje y sus acciones.

## 4.2.2 La historia del personaje

Otro modo del que el escritor se sirve para que los lectores conozcan a sus personajes es a través de su historia.

He aquí mis credenciales: a los dieciocho años me matriculé en un máster de Administración de Justicia Penal en la Pete Brown. Pero lo que a mí me gustaba en realidad eran las calles. Y no podía esperar. Me examiné para agente motorizado del estado, para la patrulla de fronteras e incluso para funcionario de prisiones. Lo aprobé todo. Y también pasé el examen de ingreso en la policía. Deje Pete Brown y entré en la Academia.

Empecé haciendo rondas en la Zona Sur. Formaba parte de la Unidad de Estabilización Vecinal de la Cuarenta y cuatro. Hacíamos rondas a pie y turnos de radiopatrulla. Luego, durante cinco años, estuve en la Unidad de Atracos a Ciudadanos de la Tercera Edad. Un tiempo en el servicio Pre-Acción —señuelos y encerronas— fue mi pasaporte para la ropa de paisano. Luego otro examen y me enviaron al centro urbano, con mi placa. Ahora estoy destinada en Confiscación de Activos, pero durante ocho años estuve en Homicidios. Investigaba muertes violentas. Era una poli de Homicidios. [...]

Martin Amis, *Tren nocturno*

Recordemos que Terry Eagleton nos advertía de que «Las figuras literarias no tienen historia previa». Y es cierto: un personaje no tiene una vida anterior al momento en el que la narración comienza; tampoco posterior, su «existencia» finaliza cuando el lector vuelve la última página. Mike Hoolihan nunca ha desarrollado la carrera policial que Martin Amis inventó para ella en *Tren nocturno*.

Pero, de nuevo, hacer creer al lector lo contrario es una de las formas que tiene el escritor de reforzar la verosimilitud, de convencerle de que lo que le cuenta es real, para que así este suscriba el pacto ficcional.

#### 4. Los personajes

Para ello, el escritor crea un pasado, y en ocasiones un futuro, para sus personajes; como si su historia, su vida, hubiera comenzado tiempo atrás y fuera a continuar más allá de la última página.

No debemos engañarnos, esa vida anterior del personaje no es tal. Aunque los escritores hacen muy bien su trabajo y nos transmiten la impresión de que el personaje tiene un pasado como el nuestro (una infancia, antiguos amores, años en el colegio, amistades, una carrera profesional...), en realidad el autor solo ha «creado» aquellas partes del pasado que necesita para construir esa impresión de realidad y, también, para explicar, a través de su historia, quién es el personaje.

Porque ese es otro de los elementos de los que se sirve el escritor para construir sus personajes y lograr que el lector los conozca (y por tanto se interese por ellos): contar su historia.

Los personajes de ficción, trasunto de las personas de carne y hueso, son como son por las cosas que les han sucedido (y las que les sucederán a lo largo de la narración). Lo que el escritor busca es crear la impresión de que el carácter de sus personajes se ha forjado a lo largo de toda una vida.

Martin Amis nos invita a creer que Mike Hoolihan sintió el deseo de ser policía desde muy joven. Y se esforzó hasta llegar a ser «una poli de Homicidios». Amis nos cuenta el pasado de Mike para que veamos que es una mujer capaz (aprueba exámenes y progresa en su carrera) a la que le apasiona su trabajo. También incluye un párrafo en el que la protagonista explica que Homicidios es el cuerpo estrella de la policía y, como es lógico, trabajar allí fue para ella el culmen: «Todos somos perfectamente conscientes de que Homicidios es el departamento rey. Homicidios es el que se lleva todos los aplausos».

Martin Amis necesita que sepamos todo eso para que comprendamos tanto la historia como a su personaje. Para que comprendamos por qué, aunque ya no pertenece al departamento de Homicidios, cuando la hija de su coronel es encontrada muerta (aparentemente se trata de un suicidio), este le pide que investigue el caso. Previamente se nos ha explicado que Mike Hoolihan es una buena policía, que ha hecho carrera en el cuerpo y que trabajó durante ocho años en Homicidios. Su experiencia y su saber hacer explican que el coronel la elija. Pero, además, sabemos que Mike amaba su trabajo en el departamento, y

sabremos enseguida que la unía una relación especial con la familia del coronel. Todo eso da lugar a que Mike acepté el encargo. Su pasado da a luz a su presente; lo que sucede es consecuencia (ya hemos hablado de la ley de causalidad) de su historia.

### 4.2.3 Introspección

Si hay un modo efectivo del que el escritor puede servirse para lograr que el lector conozca a su personaje es incluyendo momentos de introspección.

Los momentos de introspección son aquellos momentos de la narración en los que el personaje se encierra en sí mismo y medita sobre lo que le acontece. Estos momentos pueden tomar distintas formas: la de un parlamento del narrador en el que este nos cuenta lo que sucede en el fuero interno del personaje, la de un monólogo interior o un flujo de conciencia, e incluso pueden ser pequeños fragmentos de pensamiento, como fogonazos, expuesto mediante la técnica del estilo indirecto libre.

A los lectores no literarios no les suelen gustar los pasajes introspectivos, sobre todo si son medianamente largos. Sin embargo, al omitir la lectura de esos pasajes arruinan los esfuerzos del escritor para conseguir desarrollar su empatía hacia los personajes, porque si algo nos permite empatizar con otro es sumergirnos en el torrente de sus pensamientos y sentimientos.

Si hay un ejemplo paradigmático de momento de introspección es el creado por Henry James en *Retrato de una dama*. En su novela, James incluye una escena en la que Isabel Archer, su protagonista, reflexiona a lo largo de una noche de vigilia sobre la decisión que debe tomar en un asunto importante.

Isabel no había contestado nada porque las palabras de Osmond la habían enfrentado de lleno a la situación y estaba absorta en su contemplación. Había algo en ellas que de pronto le había producido un fuerte estremecimiento, hasta el punto de no confiar en que pudiese hablar. Después de que él se hubo ido, se reclinó en

el sillón y cerró los ojos; y durante largo tiempo, que se prolongó hasta altas horas de la noche, permaneció sentada en aquella silenciosa sala entregada a la meditación. Cuando entró un sirviente a avivar el fuego, Isabel le pidió que trajese velas nuevas y se fuera a dormir. Osmond le había pedido que pensase en lo que le había dicho, y en efecto eso hizo, además de pensar también en otras muchas cosas. Su insinuación de que aún tenía una clara influencia sobre lord Warburton le había provocado el sobresalto que suele acompañar a las revelaciones inesperadas. ¿Sería cierto que todavía había algo entre ellos que podría servir para obligarlo a declararse a Pansy... la necesidad por parte de él de contar con su aprobación, el deseo de hacer lo que a ella más complaciera? Hasta ese momento Isabel nunca se había hecho esa pregunta, ya que no se había visto obligada a hacerlo; pero ahora que se lo habían planteado directamente tuvo que enfrentarse a la respuesta, y ésta la asustó.

Henry James, *Retrato de una dama*

Este fragmento introspectivo se extiende a lo largo del todo el capítulo 42 de *Retrato de una dama*, sin embargo, James consideraba que su resultado lograba impulsar la acción mucho más de lo que lo hubiera logrado un «incidente», es decir, lo que hoy conoceríamos como una escena de acción. En el prefacio a su novela, el célebre autor defiende así su decisión de incluir esta larga escena en la que no hay acción exterior, pero hay un importante movimiento interior:

Reducida a su esencia, no es sino una vigilia dedicada a la búsqueda y a la crítica; pero impulsa la acción mucho más lejos de lo que se habría conseguido con veinte «incidentes». Fue ideada para tener toda la vivacidad de un incidente con toda la economía de una imagen. [...] Es solo una representación de cómo estando inmóvil ve y un intento de conseguir que la mera lucidez mental de su acto sea tan interesante como la sorpresa de que aparezca una caravana o la identificación de un pirata.

#### 4. Los personajes

Si la escena funciona (a pesar de que muchos lectores descuidados se la habrán saltado) es porque revela mucho sobre Isabel Archer y ayuda a que el lector comprenda la decisión que está a punto de tomar. Esa decisión surge de lo más hondo del carácter de Isabel y este es el modo en que el escritor logra que el lector empatice con ella y entienda por qué la protagonista llega a esa resolución, a pesar de que quizá no la comparta.

Veamos algunos otros ejemplos en los que el escritor ha usado fragmentos introspectivos para permitir que el lector penetre en su personaje para que lo conozca (y comprenda mejor).

En *Orgullo y prejuicio*, Jane Austen incluye un pequeño monólogo interior que refleja los pensamientos de su protagonista, Elizabeth Bennet, cuando esta comprende que está equivocada en sus juicios tanto sobre el señor Wickham como sobre el señor Darcy:

La vergüenza que sentía de sí misma era abrumadora, y le hacía imposible pensar en Darcy o en Wickham sin angustiarse ante lo absurdo de su conducta tan ciega, tan parcial y llena de prejuicios, tan absurda y tan necia.

«¡Qué comportamiento tan despreciable el mío! ¡Tan orgullosa como estoy de mi discernimiento! ¡Tan convencida de mi talento! Hay que ver cuántas veces he menospreciado la generosa ingenuidad de mi hermana en beneficio de mi vanidad, sin darme cuenta de lo inútil e injusto de mis recelos. ¡Cuán humillada me siento! Porque ésa es la palabra: ¡humillada! He estado tan ciega como si estuviera enamorada. ¡Sí, ciega, aunque no por amor sino por vanidad! Halagada por las atenciones de uno, y ofendida por la negligencia del otro desde el momento en que comenzamos a tratarnos, hice a un lado la razón y con ambos me comporté de la manera más prepotente y estúpida. Ahora no sé ni cómo mirarme a la cara.»

Jane Austen, *Orgullo y prejuicio*

#### 4. Los personajes

Elizabeth es consciente de su error y se siente humillada tanto por haberse comportado injustamente como por el hecho de que se tiene por una mujer inteligente y de buen juicio, incapaz de cometer un fallo semejante. El lector conoce, gracias a este monólogo interior, las duras palabras que se dirige a sí misma y comprende así de una manera clara sus sentimientos.

Javier Marías también usa el monólogo interior en *Corazón tan blanco*. Aunque quizá deberíamos decir que lo que usa es un flujo de conciencia.

El monólogo interior es el discurso de un personaje para sí mismo, un soliloquio. Es su propia voz que resuena en su cabeza, son sus pensamientos, es su conciencia. Una voz que nadie más puede oír, excepto el privilegiado lector. El ejemplo que acabamos de ver tomado de *Orgullo y prejuicio* es una buena muestra.

El flujo de conciencia puede considerarse una evolución del monólogo interior. El monólogo interior es, después de todo, un discurso ordenado, en el fondo mediatizado por el narrador, e incluso por el propio escritor, que se ocupa de exponer los pensamientos del personaje de un modo inteligible y estructurado. Mientras que el flujo de conciencia pretende acercarse más a la forma en que los pensamientos surgen en nuestra mente, de manera menos discursiva, más caótica y desordenada.

Virginia Woolf se quejaba de que los escritores anteriores al siglo XX no eran capaces, debido a su mayor rigidez, de plasmar «el sentido del ser humano, su profundidad y la variedad de sus percepciones, su complejidad, su confusión, su yo, en suma». «Examinemos por un momento una mente corriente en un día corriente. Esta mente recibe una miríada de impresiones: triviales, fantásticas, evanescentes o grabadas con el filo del acero», explica Woolf para después preguntarse: «¿Acaso no es tarea del novelista transmitir este espíritu variable, desconocido y no circunscrito, no importa que aberración o complejidad pueda manifestar, con tan poca mezcla de lo ajeno y lo externo como sea posible?».

Las obras de la propia Woolf son una muestra de ese deseo de mostrar la variedad de las percepciones humanas, «su complejidad, su confusión, su yo, en suma». Y esa tendencia a mostrar de manera fidedigna el discurrir desordenado de nuestra conciencia ya estaba plenamente consolidada cuando Javier Marías escribió *Corazón tan blanco*.

#### 4. Los personajes

‘Qué hace ahí Custardoy’, pensé, ‘es una casualidad, la lluvia lo ha sorprendido cuando pasaba por nuestra calle y se está resguardando bajo el alero del edificio de enfrente, no se atreve a llamar ni a subir, es tarde, pero no puede ser, está ahí apostado, debe de llevar ya rato, eso parece por su actitud y por cómo tiene levantado el cuello de la chaqueta, que se cierra sujetándolo con sus manos huesudas mientras eleva los ojos separados y negros y enormes sin apenas pestañas hacia nuestra alcoba, qué mira, qué busca, qué quiere, por qué está mirando, sé que ha venido a veces con Ranz durante mi ausencia, a visitar a Luisa durante mi ausencia, lo ha traído mi padre, lo que se llama pasar por casa, la visita del suegro y un amigo suyo y nominalmente mío, debe de haberse enamorado de Luisa, pero él no se enamora, no sé si ella estará al tanto de esto, qué raro en una noche de lluvia, cuando yo ya he vuelto, mojándose en la calle como un perro’

Javier Marías, *Corazón tan blanco*

La peculiaridad de la novela de Marías es que se sirve de un narrador en primera persona que recoge sus impresiones de un modo ya muy cercano al flujo de conciencia:

Pero tardé unos segundos en reconocérmelo, en reconocerme que bajo el alero y la lluvia reconocía a Custardoy el joven mirando hacia nuestra ventana más íntima, esperando, escrutando, igual que un enamorado, como Miriam un poco o como yo mismo unos días antes [...]

Javier Marías. *Corazón tan blanco*

Pero, a pesar de ello, el escritor decidió incluir un fragmento en el que nos introduce en los pensamientos que cruzan la mente de su personaje cuando una noche descubre a un amigo de la familia de pie bajo la lluvia. El lector asiste a

#### 4. Los personajes

las reflexiones que el personaje se hace. Primero piensa que la presencia de Custardoy es fortuita: le ha sorprendido la lluvia y se ha refugiado enfrente de su casa; «pero no puede ser, está ahí apostado», se dice, y se pregunta «qué mira, qué busca, qué quiere»; entonces recuerda que Custardoy ha visitado su casa y a su mujer en compañía de su padre; y llega a una conclusión: «debe de haberse enamorado de Luisa», y se plantea una nueva pregunta: ¿estará ella al tanto de ese sentimiento?

Gracias a esas frases entrecomilladas que nos permiten conocer el pensamiento de su personaje, Javier Marías logra que penetremos en el flujo de los pensamientos de este y que asistamos al modo en que estos van cruzando su mente en rápida sucesión.

En ocasiones, el escritor, en su intento de lograr que el lector comprenda a su personaje para alcanzar su empatía y comprensión, usa un modo mixto, que mezcla los que acabamos de ver. Por un lado, se sirve del parlamento del narrador, pero en él intercala pequeños fragmentos de pensamiento, como fogonazos, cercanos al modo en que se articula el monólogo interior. Esta es la técnica del estilo indirecto libre.

En definitiva, podría decirse que en el estilo indirecto libre los pensamientos del personaje se entremezclan con la voz del narrador. Eso produce, en palabras de David Lodge, «La ilusión de un acceso íntimo a la mente de un personaje, pero sin renunciar completamente a la participación autorial en el discurso».

Veamos un par de ejemplos de este interesante recurso:

Voyles no estaba tan arisco y descortés como de costumbre. Era un día sombrío para el Bureau y presentía la tormenta que se acercaba. Sin embargo, había sobrevivido a cinco presidentes y sin duda lograría tomarle la delantera a aquel imbécil.

John Grisham, *El informe pelícano*

#### 4. Los personajes

En este pequeño fragmento de *El informe pelícano*, el narrador en tercera nos narra cómo se siente Voyles, un personaje. Denton Voyles es el director del FBI y está presentando al presidente de los Estados Unidos un informe sobre los asesinatos, casi consecutivos, de dos jueces del Tribunal Supremo. El presidente se muestra descontento por los pocos avances que el FBI está haciendo en el caso y Voyles presiente que se avecina tormenta para su organización.

Entonces, el narrador en tercera abandona su neutralidad y en la última frase del párrafo usa las que serían las palabras del propio Voyles para referirse *in mente*, sin él respeto debido, al presidente, que es nombrado como «aquel imbécil». De pronto el lector ha sido lanzado a la conciencia del personaje y ahora sabe muy bien lo que Denton Voyles piensa sobre el presidente y conoce su seguridad de que esa tormenta pasará, como lo han hecho otras antes, porque él ha sobrevivido a cinco presidentes.

Algo semejante hace Concha Alós en su novela *Los enanos*:

Un día le tocó comer al lado de uno de ellos. Todo el rato estuvo mirando las manos aquellas, cogiendo el pan —¡tan negras, Señor!— y temiendo que de pronto le agarraran por el brazo. Durante aquella comida, que le pareció interminable, no probó bocado.

Concha Alós, *Los enanos*

Doña Juanita es una anciana que, al final de su vida, convive con otros inquilinos en una pensión. Durante una temporada se alojan también allí «cuatro negros, grandes, hercúleos» a los que doña Juanita coge miedo, un miedo que ella misma reconoce como irracional.

De nuevo el narrador en tercera persona nos presenta las acciones externas: doña Juanita tiene que comer al lado de los hombres, mira todo el rato sus manos y su temor es tal que no es capaz de probar bocado.

Para que comprendamos mejor los sentimientos de la viejecilla, Alós nos sumerge durante un breve instante en sus pensamientos para que sepamos lo que doña Juanita piensa cuando ve las manos de sus compañeros de mesa, «¡tan negras,

Señor!», coger el pan. Solo con esas tres palabras el lector vislumbra todo lo que experimenta la anciana: el contraste entre las manos negras y el pan blanco, quizá entre unas manos que ella considera sacrílegas y el pan como alimento sagrado (el cuerpo de Cristo).

Hemos visto que James Wood considera que «Poder contemplar una vida ajena, de principio a fin, es un privilegio poco corriente y, en cierto modo, antinatural». Podría decirse que ese acceso a los pensamientos de los personajes, a su fuero interno y su flujo de conciencia es también antinatural.

Las personas solo tienen acceso a unos pensamientos: los suyos. Precisamente la capacidad para leer los pensamientos ajenos ha sido desde siempre uno de los sueños imposibles del ser humano, que considera que así podría conocer mucho mejor a los que le rodean, y ese mejor conocimiento impediría malentendidos, desilusiones y engaños y seguramente proporcionaría algunos momentos divertidos.

La literatura nos concede, aunque de manera ficticia, esa capacidad. Es el privilegio de la literatura poder adentrarse en la conciencia de sus personajes como ningún otro arte lo logra. Y el buen lector sabe disfrutar de ese privilegio.

### 4.2.4 Diálogos

El escritor se sirve todavía de otra herramienta para conseguir que el lector conozca a sus personajes y, de este modo, se interese por ellos: los diálogos.

Los diálogos permiten que el lector conozca mejor a los personajes de dos modos. Por un lado, su registro del habla y su modo de expresarse son en sí mismos un modo de caracterizarlos. Por otra parte, los diálogos permiten que el personaje exprese de viva voz su estado anímico en un momento dado.

Fijémonos en este ejemplo:

—Tenía que salir, pero me quedé dormida. Acabas reventada. Los domingos no te queda humor de nada. Y si al menos te hicieras millonaria... Pero por el triste comer te dejas la piel por esos mundos. A los pobres nos tenían que estrellar al nacer.

Concha Alós, *Los enanos*

En este ejemplo, Sabina, uno de los personajes de Alós, usa un lenguaje coloquial, popular, y algunas palabras que denotan su condición social humilde. Dice por ejemplo «acabas reventada», en lugar de «muy cansada» o «agotada». Habla del «triste comer» y termina: «A los pobres nos tenían que estrellar al nacer». De hecho, su discurso nos cuenta mucho sobre el personaje: es una mujer trabajadora que no se resigna a su suerte, hubiera preferido «ser estrellada» al nacer que vivir en la pobreza y «reventarse» a cambio de tan solo «el triste comer».

Veamos otro ejemplo:

—Ante todo conmigo, según creo. Tanto más cuanto que mi artículo está ya, imagínate, en pruebas. El desechado y repudiado, tal como lo pergeñé originalmente, y que ahora por fin ha visto. Volví a intentarlo con *Brains*, la noche de autos, adjuntando lo tuyo para despertar interés. Lo aceptaron a vuelta de correo, como el rayo: sale el miércoles. [...]

Henry James, *Los periódicos*

En este fragmento, tomado de la novela corta *Los periódicos*, de Henry James, la hablante es Maude, una joven periodista, y en su registro usa cierta jerga profesional: habla de un artículo en pruebas que «sale» (en lugar de «se publica») próximamente. El personaje es alguien que además conoce cómo funciona el

#### 4. Los personajes

mundillo periodístico y lo mucho que una publicación puede tardar en aceptar un texto, pues subraya el hecho de que el suyo fue aceptado «a vuelta de correo, como el rayo».

Por otro lado, muchas veces en los diálogos los personajes revelan cosas sobre sí mismos de manera explícita, más allá de lo que de ellos puedan revelar aspectos tales como su registro del habla:

—Si usted no vive aquí —dijo—, no puede entender ciertas cosas. Hace poco que está aquí, ¿no?

—Tres días.

—Tres días —repitió—. No puede entender nada. Si le explico por qué no fui a Suiza se reirá, dirá que qué disparate, que eso no puede ser. Creerá que lo ha entendido, pero no habrá entendido nada. Solamente uno que vive aquí metido puede llegar a resignarse con las cosas que pasan aquí, y hasta puede llegar a creer que vive y que respira. ¡Pero yo no! Yo me ahogo, yo no me resigno, yo me desespero.

Carmen Martín Gaité, *Entre visillos*

La que así habla es Elvira, una joven que no se resigna a la vida pequeña y repetitiva de una ciudad de provincias. El lector acaba de conocerla y, gracias a ese breve parlamento, ya sabe que ella no puede resignarse a vivir «aquí» y que la atmosfera pacata y provinciana la ahoga, pero que ella se desespera y no se resigna.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que un personaje, en sus diálogos, también puede mentir. 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. El lector debe permanecer atento para comprobar las posibles desviaciones que se dan entre lo que el personaje dice sobre sí y lo que este sabe a través del narrador, de otros personajes o de las acciones del propio personaje.

#### 4. Los personajes

Así habla sobre sí mismo, por ejemplo, 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 crie en Norteamérica, pero me educué 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 [...]

Francis Scott Fitzgerald, *El gran Gatsby*

Como el lector irá descubriendo nada de esa historia que Gatsby cuenta sobre sí mismo es cierto, y es él quien se encarga de alimentar su propia leyenda para ocultar sus orígenes humildes y el modo en que ha conseguido su fortuna.

También pueden ser otros personajes quienes, en sus diálogos, nos den información sobre uno de ellos:

—Vronski es el hijo del conde Kirill Ivánovich Vronski, uno de los mejores representantes de la juventud dorada de San Petersburgo. Lo conocí en Tver, por asuntos relacionados con el reclutamiento, cuando estuve allí de servicio. Apuesto, inmensamente rico, con muy buenas relaciones; es ayuda de campo del emperador, y, además, un chico muy simpático y de buen natural. Y no solo eso: una vez que lo he conocido mejor, aquí en Moscú, me he dado cuenta de que es culto y muy inteligente. Un hombre que llegará lejos. —Levin frunció el ceño y guardó silencio—. Apareció por aquí poco

#### 4. Los personajes

después de que tú te fueras. Si no me equivoco está perdidamente enamorado de Kitty, Y, como comprenderás, la madre...

Lev N. Tolstói, *Anna Karénina*

Tolstói recurre a uno de sus personajes, Oblonsky, para presentar a Vronski, uno de los personajes principales de *Anna Karénina*. El personaje todavía no ha hecho su aparición, no ha asomado en la acción, de modo que el narrador en tercera que cuenta la historia todavía no puede introducirlo. Lo hace, por tanto, uno de los personajes mientras conversa con otro. Oblonsky conoce a Vronski, según explica, de modo que puede hablarle de él a Levin. Y le cuenta lo suficiente para que el lector se haga una idea de quién y cómo es Vronski: el hijo de un conde, inmensamente rico, ayuda de campo del emperador y con una espléndida carrera por delante. Apuesto, culto e inteligente. Y, hasta que conozca a Anna, perdidamente enamorado de Kitty.

Para finalizar con el repaso de los recursos de los que el escritor se sirve para caracterizar a un personaje, concluyamos recordando que es precisamente la acumulación de información sobre el personaje la que permite 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.

El escritor va añadiendo capas: la descripción física, la historia, lo que otros dicen... y así construye a sus personajes y logra que el lector los conozca. El lector debe, por tanto, atender a todas esas capas y valorar si crean una imagen congruente. En principio, lo que el narrador cuenta sobre el personaje debe estar alineado con la historia de su pasado, con lo que el personaje dice sobre sí mismo y con lo que otros dicen sobre él, así como con el modo en que actúa. Si hay incongruencias entre esas distintas capas de información es posible que el autor haya decidido incorporar cierta falta de fiabilidad: en su narrador o en su personaje (recordemos a Jay Gatsby); pero también puede suceder que el escritor no haya hecho bien su trabajo. El lector deberá dirimir si se trata de una u otra opción.

## 4.3 La evolución del personaje

Otro de los rasgos característicos de los personajes es que evolucionan. Los personajes no son iguales al comenzar la narración que al concluir esta; si el escritor pone tanto empeño en presentárnoslos y en contarnos cosas de su pasado es, precisamente, con la finalidad de que apreciemos su cambio.

Una novela narra una situación que cambia. Si no hay cambio, puede decirse que, casi con total seguridad, la historia presentada va a tener poco o ningún interés. El equilibrio, una situación sin cambios, carece de interés narrativo. Y ese cambio afecta especialmente a los personajes, a los protagonistas.

Los protagonistas son de una manera o se encuentran en unas determinadas circunstancias cuando la narración comienza. Pero para cuando acaba, esa manera de ser o esas circunstancias se han visto alteradas. Todo lo que ha acontecido, y cuyos avatares el lector ha seguido con interés, habrá contribuido a esa transformación.

Y asistir a ese cambio, a esa transformación, es uno de los motivos que nos impulsan a leer.

En *Emma*, la novela de Jane Austen, una jovencita inmadura pero que se cree una gran conocedora del corazón humano entretiene su ocio jugando a hacer de casamentera. Aunque Emma abriga buenas intenciones, su errónea visión del mundo granjeará un montón de sufrimientos a varias personas de su entorno. Solo al final de la novela, después de haberse equivocado muchas veces y haber tratado de enmendar sus yerros cometiendo nuevos errores, Emma comprenderá que estaba equivocada, y esa nueva visión del mundo y de sí misma abrirá para ella nuevas posibilidades de felicidad.

Mientras que en *Middlemarch*, la novela de George Eliot, Dorothea Brooke, su protagonista, una mujer de inclinaciones intelectuales, se deslumbra con las cualidades que cree apreciar en el señor Casaubon, un pedante erudito, con el que acepta contraer matrimonio. Tras la boda, Dorothea descubre, desilusionada, la esterilidad intelectual de su esposo y tendrá que emprender una ardua labor para conocerse mejor a sí misma y atreverse a aceptar un nuevo destino,

alejado de las ideas que albergaba al inicio de la novela. Harold Bloom definió al personaje de Dorothea Brooke como «Un alma fabulosamente fuerte, capaz de combatir sus propios errores».

Por su parte, en *Ethan Frome*, la novela de Edith Wharton, vemos la transformación de un hombre con ilusiones de progresar en la vida, de convertirse en un hombre mejor, en un ser que comprende que el destino se ha afanado en arrebatárselo todo, incluidas sus esperanzas... y que toma en consecuencia una decisión drástica que, como el resto de sus planes, no saldrá bien.

### 4.3.1 Conflicto, conflicto interno y motivación

En la narrativa de ficción el cambio del personaje se relaciona siempre con el conflicto. Por eso la transformación que espera ver el lector no se trata tanto de un cambio físico o en sus circunstancias externas, aunque puede reflejarse también de ese modo, como de un progreso interior, un cambio en su manera de ser o de ver el mundo.

El conflicto surge porque algo, una circunstancia determinada, viene a alterar el estado normal de las cosas, el día a día del protagonista. Esa alteración obliga al personaje a actuar, a tomar decisiones para enfrentarse con las fuerzas adversas del conflicto en un intento de regresar a la situación de partida o bien llegar a una situación nueva que le resulte de nuevo satisfactoria.

El conflicto es la fuerza motriz de la ficción. Está compuesto por una serie de fuerzas negativas que ponen una y otra vez al protagonista frente a obstáculos y problemas. El buen lector deberá juzgar si el conflicto al que se enfrentan los personajes tiene la entidad suficiente como para poner la acción en marcha y sostenerla hasta el final. Un conflicto banal o mal desarrollado no tendrá esa capacidad.

#### 4. Los personajes

Por eso, al leer se debe valorar el modo en que el conflicto es expuesto y desarrollado:

- ¿Tiene el conflicto fuerza y entidad suficiente? Los conflictos menores o de índole trivial no tendrán la fuerza suficiente para durar ni presentarán dificultades que precisen que el personaje se esfuerce en serio por superarlas. Aunque, por otra parte, los buenos escritores son capaces de volver conflictos de menor amplitud en conflictos interesantes.
- ¿El personaje tiene las cosas demasiado fáciles? Si lo consigue todo con demasiada facilidad el conflicto será débil.
- ¿Se ha esforzado el autor en explorar las posibles caras del conflicto y que estas queden expuestas a lo largo de la historia? Con frecuencia la trama principal explora una de las caras del conflicto, mientras que otras facetas quedan expuestas mediante las tramas y los personajes secundarios.

Al sopesar el conflicto, debemos atender también al conflicto interno.

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.

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.

A menudo, el cambio del personaje surge, justamente, de esa lucha interna. Es cuando asume (por todo lo que le sucede en la narración) esas disonancias mentales, esos deseos conflictivos o la naturaleza de sus necesidades cuando el personaje cambia.

El conflicto del personaje, también el conflicto interno, se relaciona con su motivación.

#### 4. Los personajes

La motivación es lo que hay detrás de cada acción que el protagonista emprende. El diccionario de la Real Academia define motivación, en su tercera acepción, como el «Conjunto de factores internos o externos que determinan en parte las acciones de una persona».

Podríamos considerar que el núcleo de una obra de ficción —siendo muy restrictivos y algo pedestres— son precisamente las acciones de los personajes: lo que hacen desde que la obra comienza hasta que finaliza. Sin la motivación que impulsa a sus personajes, una narración no sería más que la descripción más o menos atractiva de unos hechos. Es justamente la motivación de los actores de esos hechos lo que les confiere un significado más profundo. Y ese significado es lo que interesa al lector.

En resumen, la importancia de la motivación radica en el hecho de que contribuye a que el lector comprenda por qué el personaje hace lo que hace. Cuáles son los factores, internos o externos, que lo impulsan a actuar.

No debemos confundir la motivación del personaje con sus objetivos. Son elementos distintos, pero fácilmente diferenciables: el objetivo es lo que el personaje quiere alcanzar, mientras que la motivación es lo que lo impulsa a perseguir ese objetivo.

En la novela *Martin Eden*, de Jack London, el joven Martin es un inculto marinero que conoce a la distinguida hija de una familia acomodada. Su objetivo se hace evidente enseguida: conseguir el amor de Ruth y poder formalizar su relación.

Sin embargo, ese deseo pone en juego un conflicto interno relacionado con la motivación. Martin desea algo más que casarse con Ruth, Martin desea convertirse en miembro de esa sociedad brillante que ha conocido gracias a su trato con la familia de Ruth: personas adineradas, cultas, refinadas.

En resumen, Martin no quiere meramente alcanzar el amor, quiere también (tal vez sobre todo) convertirse en un burgués. Y para ello se dedicará con gran perseverancia al estudio, para adquirir la cultura y los conocimientos que le ayuden a convertirse en un escritor de éxito.

Pero que el personaje quiera algo no significa que eso sea lo que de verdad necesite o lo que a fin de cuentas construirá su felicidad.

#### 4. Los personajes

Siguiendo con nuestro ejemplo, el conflicto interno de Martin Eden radica en que desea convertirse en un hombre de éxito, reconocido por lo que hace; y lo hace porque quiere ser un hombre culto y disponer de los bienes materiales que le permitan llevar una vida cómoda e incluso elegante; esa es su motivación. Sin embargo, a la postre descubrirá que ahí no estaba su felicidad.

Martin es una persona honesta que además ha adquirido una gran cultura, casi se ha convertido en un filósofo. De modo que cuando la sociedad patricia a la que tanto ha trabajado por pertenecer le abre sus puertas, no tarda en descubrir que en su mayoría está compuesta por personas vulgares de ideas estereotipadas. La cultura y refinamiento que él tanto admiró son solo un barniz superficial comprado casi siempre con dinero.

El cambio que se desarrolla en Martin es notorio. Su lucha por alcanzar su objetivo (casarse con Ruth), al que lo impulsó su motivación (pertenecer por derecho a la buena sociedad), modifica su carácter: Martin se vuelve un hombre más culto y sabio, mejor conocedor del ser humano.

Pero eso le lleva a juzgar mucho mejor a los hombres, y le hace ver que no es entre ese tipo de gentes entre quienes él desea vivir. Es decir, hacia el final de la novela, Martin todavía sufre un último y drástico cambio, un cambio en lo más profundo de sí.

En general, los cambios que sufren los personajes al principio son pequeños, diríamos que casi sin importancia, pero a medida que avanza la narración la transformación va aumentando gradualmente en intensidad y calidad, hasta que, indefectiblemente, llega un momento en que ya no hay vuelta atrás: el cambio es completo e irreversible.

Por tanto, el cambio que debe darse en el personaje es un cambio significativo en la orientación de su vida, es decir, un cambio expresado en relación con algún valor narrativo.

Los valores narrativos, en palabras de Robert McKee, son las cualidades universales de la experiencia humana que pueden cambiar de positivas a negativas o de negativas a positivas de un momento a otro; como, por ejemplo, vivo/muerto, amor/odio, verdad/mentira, y en general, todos esos conceptos o atributos que se pueden emparejar con su opuesto.

## 4. Los personajes

Podrían ser morales (bueno/malo), éticos (bien/mal), religiosos (virtud/pecado), mundanos (elegancia/vulgaridad), sociales (tolerancia/intransigencia), cívicos (honradez/corrupción), médicos (salud/enfermedad), o de cualquier otra clase.

Lo importante es que el paso de uno a otro de esos valores narrativos produzca un cambio de positivo a negativo, o de negativo a positivo, en la vida del personaje.

Por eso, independientemente de que este cambio sea para bien o para mal, sea material o espiritual, lo lleve a la madurez o a la locura, al final de la narración el personaje debería ser distinto a como era en un principio.

Esa necesaria evolución del personaje conlleva un aprendizaje o crecimiento personal que constituye precisamente una de las funciones del protagonista, hasta el punto de que, en caso de duda, uno de los elementos que permite distinguir cual es el personaje protagonista en un texto más o menos confuso es determinando cuál es el personaje que más aprende o crece en el curso de la historia.

A no ser que el protagonista se englobe dentro de la categoría de los personajes estáticos.

### 4.3.2 Personajes estáticos

Hemos hablado de que, en la ficción, los personajes cambian, son personajes dinámicos. Pero no siempre es así. También existen los personajes estáticos.

Un personaje estático es aquel que no cambia a lo largo de la historia. Sin importar cuántos avatares le reserve la trama, su personalidad y situación seguirán siendo al final de la narración como lo eran al comienzo.

No hay que pensar, por otro lado, que el hecho de que los personajes estáticos no cambien con el transcurrir de la historia significa que son personajes peor trazados o que no pueden jugar un papel protagónico en la trama.

#### 4. Los personajes

Por lo general, si la historia narrada se centra en las lecciones que el personaje aprende debido a lo que le sucede estará protagonizada por personajes dinámicos. Al lector no le interesará tanto la acción como asistir al viaje interno del protagonista.

Mientras que si la historia narrada no se centra tanto en los personajes, sino que lo importante es la aventura en la que se ven inmersos y el mundo en el que esta sucede, lo más probable es que esté protagonizada por personajes estáticos. Al lector no le interesará tanto la evolución de los personajes como participar de los hechos insólitos que les sucederán.

Veamos tres ejemplos de personajes estáticos: Alicia, de *Alicia en el País de las Maravillas*, James Bond, el protagonista de las novelas de Ian Fleming, y Sherlock Holmes, el famoso detective de Arthur Conan Doyle.

Cuando Alicia cae por la madriguera del conejo, la atención del lector se centra únicamente en el extraño mundo al que llega y sus igualmente extraños habitantes. Alicia no aprende nada sobre sí misma durante sus aventuras, es exactamente la misma niña al final de la historia que al principio, pero, para el lector, la diversión estriba en unirse a ella en el descubrimiento del insólito mundo del que la niña trata de escapar.

Aunque James Bond es el epítome del hombre de acción, en realidad es un personaje estático. Su personalidad, la esencia misma de su ser, nunca cambia a lo largo de ninguno de los libros (o películas). Pero si su esencia siempre es la misma —un agente secreto frío, sofisticado y conquistador— sus aventuras siempre son diferentes.

Algo similar sucede con Sherlock Holmes. Holmes es un hombre extremadamente inteligente y perceptivo, pero también algo terco y obsesivo (como bien sabe Watson), y lo será en todos y cada uno de los cincuenta y seis relatos y cuatro novelas que protagoniza. Los misterios a los que se enfrenta son distintos cada vez, y eso es lo que interesa al lector, pero Sherlock Holmes no transita por un arco de personaje.

## 4.4. Los personajes secundarios

Pero una narración está poblada por más personajes que los protagonistas. Por lo general, en las obras de ficción aparecen lo que denominamos personajes secundarios. También a ellos debe prestarles atención el lector.

Los personajes secundarios podrían definirse como aquellos que están de algún modo subordinados al personaje principal. Aunque son partícipes de la historia que se narra (e incluso aunque a veces ellos mismos actúan como narradores) e intervienen en ella de manera directa o indirecta, no la protagonizan.

Los personajes secundarios, como pieza constitutiva de la narrativa de ficción, guardan relación con sus elementos principales: el conflicto, el protagonista, el tema... El buen lector debe conocer las funciones que juegan los personajes secundarios para poder valorar cuáles de ellas realizan, de qué modo y con qué objetivo.

En primer lugar, los personajes secundarios se relacionan con el conflicto, actuando como parte de las fuerzas positivas o negativas que este desata y que luchan una y otra vez por equilibrarse a lo largo de la narración.

Los personajes secundarios a menudo apoyan al protagonista e impulsan la historia actuando como encarnaciones de las fuerzas positivas que juegan a favor de que el personaje principal alcance sus objetivos o supere el conflicto. Tal es el caso del rol del compañero o el mentor en las novelas de fantasía.

Otras veces los personajes secundarios dan vida al conflicto, proponiendo obstáculos que el protagonista debe intentar superar; o bien siendo ellos mismos la personificación de dicho conflicto, en las novelas en las que existe un antagonista.

También es posible que los personajes secundarios personifiquen el objetivo del protagonista, esa meta o aspiración que anhela ser colmada. Tal es el caso de las novelas románticas, donde un personaje secundario da vida al interés amoroso del protagonista, aquella persona cuyo amor desea conquistar.

#### 4. Los personajes

Aunque esta función de los personajes secundarios suele relacionarse con el amor, no tiene que circunscribirse siempre al amor romántico o de pareja. Por ejemplo, en la novela *La carretera*, de Cormac McCarthy, el objetivo del padre es resguardar a su hijo, darle alimento y una cierta sensación de seguridad, pero también inculcarle valores, a pesar de vivir en un entorno extremadamente inhóspito.

Otra función de los personajes secundarios es contribuir a construir al personaje principal, a presentar su historia y las facetas de su carácter para que el lector pueda conocerlo y, por tanto, comprenderlo.

Por ejemplo, un personaje secundario puede ayudar a construir el contexto del protagonista. Somos quienes somos, en parte, debido a las personas que nos rodean. Y otro tanto les sucede a los personajes. Quizá el protagonista es una persona insegura porque tuvo un padre autoritario que no le permitió tomar sus propias decisiones, o ser abandonado por su primer amor ha hecho que desconfíe de las personas.

De igual modo, los personajes secundarios pueden contribuir a caracterizar al personaje principal por contraste. Así, por ejemplo, el autor puede subrayar el carácter inconformista de su protagonista haciendo que tenga un hermano o un amigo que siempre acata las normas y hace lo que se espera de él.

Por último, los personajes secundarios pueden servir para representar ciertas ideas relacionadas con el tema, con esa idea principal o significado subyacente que el autor explora en la obra.

Una de las formas de representar el tema de la novela es a través de los personajes secundarios. Como sucede con el conflicto, los personajes pueden representar una idea convirtiéndola en algo tan concreto como una persona.

Por ejemplo, en su novela *Los hijos muertos*, Ana María Matute utiliza a Isabel, uno de sus personajes, como una forma de representar lo estático, la costumbre, el inmovilismo... contra los que se debaten varios de los personajes de la novela.

De este modo, los personajes secundarios no solo juegan un papel estructural en la trama, en cuanto propiciadores del conflicto o apoyos del protagonista, sino que también pueden jugar un papel simbólico.

Al leer debemos reflexionar acerca del rol que cumplen los personajes secundarios, preguntarnos cuál es su propósito dentro de la historia, qué papel juegan en su relación con los protagonistas, cómo se imbrican en la trama, si son o no necesarios...

## 4.5 Dar un paso atrás

Hemos repasado algunos aspectos importantes de los personajes, sobre todo atendiendo al modo en que los escritores los trabajan para lograr que, como lectores, empaticemos con ellos. Ya hemos dicho que es necesaria esa empatía, ser arrastrados por las emociones que los personajes suscitan en nosotros, para que nos interese verdaderamente por la historia que se nos cuenta. Solo si existe ese interés, digamos, emocional, puede surgir una valoración racional de la obra en cuanto creación artística.

Entonces, ¿cómo pasar de la emoción a la razón?, ¿cómo desligarnos de la empatía para juzgar a los personajes? Dando un paso atrás.

Recordemos que, como vimos en el primer módulo, Vladimir Nabokov exhortaba al lector a mantenerse «un poco distante» para tratar de dilucidar «el mundo específico que el autor pone a su disposición».

Para él, el lector que simplemente se identifica con el protagonista y se emociona con lo que este siente es un lector «básico». Un buen lector, sin embargo, va más allá y usa su imaginación de «una manera impersonal».

Debemos mantenernos un poco distantes y gozar de este distanciamiento a la vez que gozamos intensamente —apasionadamente, con lágrimas y estremecimientos— de la textura interna de una determinada obra maestra. [...] Lo que quiero decir es que el lector debe saber cuándo y dónde refrenar su imaginación; lo hará tratando de dilucidar el mundo específico que el autor pone a su

#### 4. Los personajes

disposición. Tenemos que ver cosas y oír cosas: visualizar las habitaciones, las ropas, los modales de los personajes de un autor. El color de los ojos de Fanny Price, la protagonista de *Mansfield Park*, y el mobiliario de su pequeña y fría habitación, son importantes.

Vladimir Nabokov, *Curso de literatura europea*

Traigamos también a la memoria las palabras de Terry Eagleton que hemos visto al comienzo de este módulo:

Una de las maneras más habituales de pasar por alto el carácter literario de [un texto de ficción] consiste en tratar a sus personajes como si fueran personas reales.

El lector con sensibilidad literaria nunca pierde de vista que los personajes son criaturas ficticias. Y los lee entonces con una doble mirada, como si hiciera un ejercicio de desdoblamiento.

Por un lado, lee gozando «intensamente, apasionadamente, con lágrimas y estremecimientos». Sufre si el personaje sufre, se enamora si él lo hace, odia a quien lo traiciona, se irrita si las cosas le van mal y se congratula si, en un desenlace feliz, alcanza su recompensa. En una palabra, se deja conmover hondamente.

En el fondo, no puede dejar de hacerlo, porque el escritor ha puesto en juego todo su arte para lograrlo.

Pero, paralelamente, el lector es capaz de valorar a los personajes como lo que en realidad son: engranajes dentro del texto literario que cumplen una función; una función que va más allá de meramente emocionarnos o «hacernos sentir», e incluso más allá de entretenernos durante unas horas. Son un engranaje utilizado para materializar un conflicto, que a su vez se usa para exponer un tema que, en principio, nos importa en cuanto seres humanos.

#### 4. Los personajes

Eso hace que nos interesen personajes de muy distinta índole y caracterizados de muy diferentes maneras. Al hablar de distintas caracterizaciones no nos referimos meramente a que hay personajes profundos o menos inteligentes, simpáticos o repelentes, determinados o pasivos..., sino a que hay muy diversas maneras de caracterizarlos.

Los personajes de las novelas del siglo XIX eran personajes trabajados con gran profundidad, sólidamente realizados para trasladar al lector una firme impresión de realidad. El narrador los exponía de forma muy detallada e incluso reflexionaba sobre ellos. Pero a lo largo del siglo XX los personajes tienden a ser menos completamente caracterizados, tal vez porque, como dice Eduardo Mendoza, a lo largo de ese siglo la literatura comienzan a hacerla a medias el autor y el lector.

La literatura la hacen a medias el autor y el lector. Y no hay un lector fijo ante el cual vaya cambiando la literatura. El lector actual, después de las vanguardias y aunque él no lo sepa, se ha convertido en un crítico. No es el lector inocente que se entrega por entero al juego de Victor Hugo, sino un estudioso que analiza frase a frase el tejido de cada escena.

Esa autoconciencia de la ficción que cada vez más comparten lector y escritor hace que este último se interrogue sobre lo que implica crear personajes de ficción. Hemos dicho que «poder contemplar una vida ajena, de principio a fin, es un privilegio» del que disfruta el lector. Pero el privilegio del autor va más allá: él decide dónde está el comienzo de esa vida y dónde su fin, tiene poder de vida y muerte y, en general, tiene el poder de un dios sobre sus criaturas.

Por eso, a lo largo del siglo XX el autor gusta de reflexionar sobre ese poder e incluso en ocasiones traslada esa reflexión a sus obras, para que el lector se haga consciente también de ella. Pensemos en *Niebla*, la novela de Unamuno en la que su protagonista acude a Salamanca para consultar al autor (es decir, al propio Unamuno) sobre la idea de suicidarse:

#### 4. Los personajes

Aquella tempestad del alma de Augusto terminó, como en terrible calma, en decisión de suicidarse. Quería acabar consigo mismo, que era la fuente de sus desdichas propias. Mas antes de llevar a cabo su propósito, como el náufrago que se agarra a una débil tabla, ocurriósele consultarlo conmigo, con el autor de todo este relato. (...) Empezó, pues, un viaje acá, a Salamanca, donde hace más de veinte años vivo, para visitarme.

Cuando me anunciaron su visita sonreí enigmáticamente y le mandé pasar a mi despacho-librería. Entró en él como un fantasma, miró a un retrato mío al óleo que allí preside los libros de mi librería, y a una seña mía se sentó frente a mí.

Miguel de Unamuno, *Niebla*

Tras leer novelas como esta, el lector tiene muy claro que los personajes no son personas reales y que para comprenderlos bien, para comprenderlos en cuanto engranaje de una ficción, debe atender a más cosas que lo que el personaje siente en la novela o lo que le ha hecho sentir a él mientras leía. Leer bien no consiste en tener la capacidad de «entrar dentro del personaje», sino tener la facultad de estar dentro y fuera de él a la vez. Juzgar cada parte que compone a ese personaje, juzgar la parte que a su vez el personaje es dentro de la narración, y juzgar el todo simultáneamente. Parece complicado, pero en realidad es algo que los buenos lectores hacen sin pensar.