Primer año. 2010

Área Lengua y Literatura

Orientación Literatura

Profesora.

**Literatura I**

Primer y Segundo Cuatrimestre

Cómo leer textos literarios. El equipaje del lector.

Julián Moreira

Nota previa

Según el dicho, hay viajes para los que no hacen falta alforjas. Los viajes que merecen la pena, en cambio, hay que emprenderlos bien equipados. Entre éstos está el viaje solitario y apasionante de la lectura. Leer es embarcarse en una aventura sin billete de vuelta a plazo fijo: uno se echa a andar por el camino del suspense, o del amor, o de la tragedia y no sabe qué puerto alcanzará con su carga de emociones nuevas. En todo caso, y para llegar lo más lejos posible, es bueno disponer de ciertos recursos: los que conforman el equipaje del lector.

Este es un libro dirigido a los lectores faltos de información y ligeros de equipaje. Sus páginas tratan de orientar a quienes no están acostumbrados a hacer la maleta y a quienes no saben qué poner dentro de ella. Dicho más llanamente: aspira a ayudar a los lectores poco expertos. Por eso no es un tratado técnico: se detiene en las explicaciones de ciertas cuestiones básicas, de las que no siempre se habla con el detalle y la claridad suficientes para ponerlas al alcance de todos.

El volumen tiene tres partes. En la primera se reflexiona sobre algunas circunstancias socioculturales que rodean al texto y sobre la relación literatura y realidad, se analizan las peculiaridades de la lengua literaria y se advierten sobre ciertos prejuicios que dificultan la lectura creadora. En la segunda parte se recorre la geografía del texto literario: se habla de los artificios estéticos más frecuentes, de cómo se descubren y de qué influencia tienen sobre el significado textual. La tercera parte señala algunas líneas de estudio para quienes se interesan por la dimensión histórica de la literatura, que es un producto de época y también un mosaico de citas.

Pero no se encontrarán aquí recetas o fórmulas mágicas que puedan aplicarse indiscriminadamente. En ese sentido, nuestra pretensión de mostrar cómo leer textos literarios debe matizarse, de inmediato, con la advertencia de que los textos son siempre diferentes, distintos, irrepetibles; y cada lector, también. Sería, pues, vano el intento de servir café para todos: señalamos caminos, abrimos perspectivas de análisis, ofrecemos pistas y desvelamos procedimientos, temas y recursos que se repiten con frecuencia y que el lector tiene muchas posibilidades de encontrar.

Lo demás corre a cargo de cada uno. Afortunadamente. La radical intimidad de la experiencia lectora produce una satisfacción tal que asegura la pervivencia de los libros por encima de todo mal augurio. Mientras quede un solo lector, habrá literatura, no se romperá el hilo invisible que nos une, traspasando las fronteras del tiempo, de las lenguas y de las creencias, con el primer poeta. Con el primer hombre.

**Segunda parte. Geografía del texto literario** (Fragmento)

*No se es escritor por haber decidido decir*

*Ciertas cosas, sino por haber decidido decirlas de cierta manera.*

*Jean-Paul Sartre: ¿Qué es la literatura?*

La literatura es la más compleja y rica de las realizaciones lingüísticas. Por su naturaleza estética, constituye tanto un mensaje formal como ideológico. Su lectura, que abre perspectivas nuevas, exige atención y esfuerzo.

La lectura es un acto solitario, el texto adquiere significaciones diferentes porque cada lector lo asocia a su experiencia; pero, al mismo tiempo, en el escrito existen marcas, señales de tipo formal que delimitan el territorio de la comunicación y orientan al lector.

De ahí que leer suponga hacerse preguntas: qué puede suceder, por qué ha sucedido algo y qué repercusiones tendrá sobre lo que está por venir, qué razón hay para que tal hechos se presenten de tal o cual manera, por qué se habrá definido así a un personaje… Cuestiones como éstas (que se suscitan de forma inadvertida en la mente del experto) se plantean a partir de las sugerencias que contiene el texto: conocer las claves del código escrito resulta, pues, imprescindible para entablar ese diálogo silencioso y fructífero de la lectura placentera.

Perfeccionar la capacidad de comprender es tarea que no se agota nunca y que se alimenta de la propia lectura. Lo que aquí se pretende es proporcionar referencias a los lectores poco experimentados, colocar algunos mojones en el camino: ¿qué rasgos técnicos y lingüísticos suelen reclamar nuestra atención en un texto? ¿De qué forma? ¿Dónde reside su eficacia? Dar respuesta a esas preguntas (en la medida en que es posible señalar generalidades) es el objeto de lo que sigue.

1. El tema (Lo que se dice y lo que se quiere decir)

Cualquier texto significa más de lo que literalmente quiere decir. No es fácil descubrir el sentido preciso de lo que leemos. Sin embargo, es imprescindible hacerlo. Preguntas como “¿De qué se trata esto?” señalan la búsqueda de la idea principal de un texto. La búsqueda se complica en el caso de la lengua literaria porque raramente encontramos enunciada de manera directa y clara esa idea principal: el texto literario (como toda expresión artística) es alusivo y elusivo. Y muchas veces se ha dicho que lo demasiado explícito resulta contraproducente.

En literatura suele denominarse tema a la idea principal del texto, al pensamiento o sentimiento que quiso comunicar su autor. Hay que distinguirlo de la historia o el asunto de que se valió para transmitirlo, y que, en la narrativa y el teatro, se concretan en un argumento.

No siempre es sencillo descubrir el tema, en muchos casos tendríamos que hablar del entramado de temas. Cada texto, además, es un mundo diferente y no pueden aplicarse recetas previamente aprendidas para desvelar sus secretos. Pero hay ciertas señales superficiales en un escrito que nos permiten penetrar en su interior: buscarlas es obligado. Nos ocuparemos de explicar algunos recursos conque puede contar un viajero:

* El texto incompleto: el texto tiene ciertos indicios que requieren la complicidad del lector ideal que tiene ciertos conocimientos culturales generales y ciertos conocimientos literarios específicos. El lector se ve implicado en el texto y debe tomar el lugar del escritor para terminar de escribirlo.
* Complicidad ideológica: caso especial de texto incompleto es el que deja fuera de él, únicamente, una conclusión que se deriva de lo que sí está escrito. La idea principal se obtiene por generalización de las que aparecen explícitas. La complicidad que el escritor espera del lector, raramente sobrepasa la ideológica. Sería el caso de algunos ensayos o de textos literarios que se escriben en relación a algún acontecimiento específico que requiere la urgencia de su escritura como puede ser la guerra. Algunas producciones tienen calidad literaria pero la mayoría constituyen lo que se llama literatura de barricada o panfletaria.
* Palabras clave: En algunos textos aparecen símbolos compartidos y otros más sugerentes, vagos, imprecisos, de uso personal. Al carecer de referencias, el lector interpreta de acuerdo a otras palabras del texto y de acuerdo a otros textos del mismo autor; también por el sonido de las palabras y las asociaciones que el escritor le invita a realizar.

Cuando se alcanza el límite del análisis racional, el lector sólo debe dejarse seducir puesto que el lenguaje contribuye a guiarlo.

* El juego del farol: el narrador juega con algunas cartas que muestra cuando en realidad tiene otras. Cuando la falta de acomodación entre lo narrado y el tono no se relacionan provoca extrañeza en el lector, pero con esto el escritor ofrece información que el lector debe descubrir.

2- La estructura

Cada tipo de texto tiene una organización peculiar, en los textos literarios la estructura no sólo es un esquema en torno al que se organizan párrafos sino un elemento que comunica por sí mismo, que tiene un elevado componente significativo y que en ocasiones es la clave para develar el tema. El creador introduce variantes en los esquemas conocidos para dotarlos de expresividad.

Hablamos de un grado textual, más allá de la apariencia textual, nos referimos a la estructura interna.

La externa se distribuye en capítulos y es posible destacar determinados esquemas que se repiten:

* Fragmentos narrativos: narración, descripción, diálogo. Las tres formas hacen progresar la acción y tienen valor narrativo. Ejemplo, secuencia cinematográfica, breves pinceladas descriptivas y narrativas; lo demás diálogos. La organización más frecuente se articula en torno a la sucesión de hechos cronológicos con abundante señalización temporal pero también puede haber desorden cronológico.
* Fragmentos descriptivos: generalmente aparecen junto con el narrativo pero predomina el descriptivo. Los textos descriptivos más detallistas son las novelas realistas y los textos descriptivos más impresionistas son, en general, costumbristas. Pueden ser más ordenados, si siguen un orden lógico y más desordenados, si son subjetivos.
* Relatos breves: rompen la estructura habitual, las historias empiezan de repente, en mitad del conflicto (media res) y presentan un final abierto que sume al lector en el desconcierto. La eficacia del relato breve es ir rompiendo todas las expectativas del lector para que éste no sepa a que atenerse.
* Audacias de la novela contemporánea: llevar la novela al desconcierto del hombre contemporáneo en el que el lector actúa como estructurador. Desaparece la unidad típica, la estructura se rompe desde el tiempo porque el orden temporal tiene sus propias leyes. Leer da vértigo y eso produce un auténtico realismo.
* Textos poéticos: la estructura está muy relacionada con el tema. El sentido poético tiene un paralelismo absoluto con su esquema organizativo, el caso más extremo son los caligramas. Los modelos organizativos pueden ser: paralelismo, esquemas de contraste, anáforas (repetición de una palabra o frase al comienzo de un grupo de versos), monólogos, diálogos, divagaciones, del yo al nosotros y a la inversa.

3- Estilo (juego de palabras)

La personalidad de un texto es aquello que le confiere identidad; plasmar las cosas de una determinada manera es lo que define al escritor.

La literatura es sobre todo forma, no tanto lo que dice sino cómo lo dice por eso la búsqueda consciente de un estilo es lo que distingue a la lengua literaria.

El plano sonoro: lo que diferencia al verso de la prosa es el ritmo, es decir, la repetición de fenómenos a intervalos regulares. Los factores que contribuyen a marcar el ritmo en los versos son la medida, la rima, las pausas y el acento rítmico. Los acentos rítmicos pueden no coincidir con los prosódicos y ello porque se subordinan a un esquema musical que el poeta elige y que puede dar lugar a que dos versos de una misma medida tengan un ritmo diferente.

**La aliteración**: repetición intencionada de sonidos idénticos o similares. Por ejemplo la abundancia de eses produce un siseo para rogar silencio o la repetición de sonidos fuertes, abruptos tiñe de dramatismo la voz del poeta.

**La onomatopeya y otros juegos fonéticos**: se utilizan con profusión en los poemas infantiles tradicionales pero los poetas pueden proponer verdaderos divertimentos basados en las sugestivas evocaciones que pueden tener los sonidos. Por ejemplo un lenguaje disparatado y un ritmo frenético pueden hacernos ver determinadas cosas en un poema.

El plano del significado. Selección del léxico: no existe un vocabulario especial para la literatura, no existe un léxico propiamente literario frente a otro que no lo sea, sino que cualquier palabra puede alcanzar valor poético. Sin embargo en determinadas épocas las palabras adquieren prestigio estético y tienen un uso privilegiado en los textos literarios. El vocabulario especial cambia con el paso del tiempo y en nuestro siglo hay un marcado eclecticismo que ha roto el afán de buscar un léxico exclusivo, al contrario, la libre entrada del lenguaje coloquial en la esfera literaria es uno de los rasgos de la contemporaneidad.

En algunos escritores se advierte un cuidadoso empeño en la selección del léxico; sus lectores no tardan en familiarizarse con él y en reconocer su debilidad por determinadas palabras.

**La metáfora,** es el más importante de los tropos y el de mayores posibilidades estéticas que en su forma más tradicional es un tropo basado en la relación de semejanza que hay entre dos términos, uno real y otro imaginario.

**La hipérbole**: transmite la realidad como la sentimos, de manera exagerada y caricaturesca.

**Antítesis y paradojas**: la antítesis consiste en colocar próximos, de modo que contrasten, términos o frases de sentido opuesto “Es tan corto el amor y tan largo el olvido” (Neruda). La paradoja surge de la unión de dos ideas contrapuestas, el significado resultante es nuevo y se deduce mediante una operación mental que permite encontrarle la lógica al aparente sinsentido “Voy despacio porque tengo prisa” (Napoleón). Cuando dos conceptos contrarios aparecen íntimamente relacionados en una unidad lingüística hablamos de una variante de la paradoja, el oxímoron “alegre tristeza”

**Ironía y parodia**: la ironía consiste en dar a entender una cosa distinta, generalmente opuesta, a la que decimos. También se habla de intención irónica cuando se utiliza un tono burlesco cuando aparentando seriedad se dicen cosas humorísticas.

La parodia es una forma especial de la ironía que se produce cuando el escritor imita a un texto con intención burlesca; para que un texto se vuelva parodiable debe formar parte de un conjunto de características bien conocidas, como temas tópicos (la pasión romántica), personajes convertidos en arquetípicos (un detective), estructuras narrativas definidas (novelas de aventuras) o rasgos superficiales de estilo (el preciosismo modernista). El procedimiento se basa siempre en sobrentendidos.

El orden de las palabras **(Las vueltas con el adjetivo)**: en la lengua literaria el papel del adjetivo es muy importante, se trata de una palabra dotada de un gran valor evocativo, descriptivo y valorativo. Aporta detalles de la realidad que, o bien son importantes para la correcta pintura de lo descrito, o bien son necesarios para que quien hable exprese su personal visión de las cosas.

Cuando se trata de fijar las características de la realidad, se utiliza un tipo de adjetivo que precisa y delimita el significado del sustantivo, es un adjetivo especificativo (ventana verde). En cambio, el adjetivo explicativo no aporta una mayor precisión semántica al sustantivo, o apenas lo hace, pero contiene información sobre la actitud e ideas del hablante (persona admirable), los adjetivos antepuestos en español suelen ser explicativos. El predominio de un tipo de adjetivo u otro confiere al texto peculiaridades expresivas.

Los escritores profesionales usan con prudencia los adjetivos, los primerizos abusan de ellos, P. Claudel dijo “El temor al adjetivo es el comienzo del estilo”. Los narradores actuales prefieren las descripciones impresionistas y la penetración coloquial en sus escrituras.

**El ritmo sintáctico:** la construcción de la frase confiere un determinado ritmo al lenguaje, con el que los escritores consiguen efectos muy diversos. La complejidad sintáctica es uno de los rasgos definidores, por ejemplo, de cierta narrativa contemporánea que concibe el texto como una especie de rompecabezas, trasunto de la complicada apariencia del mundo. El lector se ve sumergido en universos asfixiantes, cerrados en sí mismos, laberintos de palabras donde las subordinaciones, los paréntesis, los incisos dan lugar a una prosa que parece enredadera. La literatura española, tiene un ilustre cultivador de esa complejidad en el Siglo de oro, Luís de Góngora.

La elección de un ritmo sintáctico muy distinto, caracterizado por la brevedad, la rapidez y la concisión, permite crear escenas de gran plasticidad en las historias de misterio. Por ejemplo en “El perro canelo” de G. Simenon, el estilo cinematográfico contribuye a crear una ilusión de realidad.

La lengua literaria, y particularmente la poética, ha utilizado con profusión ciertos fenómenos que afectan al orden de palabras de diversas formas:

**Hipérbaton**: consiste en alterar el orden sintáctico que, teóricamente, sería el más habitual del idioma (sujeto-verbo-complemento) pero la verdad que ese orden se ve alterado en la comunicación cotidiana casi continuamente porque los hablantes introducimos toda suerte de cambios en la colocación de las palabras por razones subjetivas, normalmente para subrayar la importancia de uno de los elementos del mensaje. Ejemplo “Harto me tenés”, aparecen en el lugar más destacado, al principio de la frase, las palabras sobre las que nos interesa llamar la atención del interlocutor. El hipérbaton es un fenómeno corriente, ligado al uso intencionado del idioma pero también un recurso literario.

**Asíndeton y polisíndeton**: cuando el discurso acumula nexos sintácticos que no son imprescindibles, se produce el fenómeno conocido por polisíndeton; el caso contrario, es decir, la ausencia de los nexos que esperaríamos, produce asíndeton.

El efecto de la reiteración de conjunciones aumenta la sensación de pesadumbre, por ejemplo en algunas poesías de Rubén Darío y la ausencia de la conjunción copulativa provoca extrañeza como por ejemplo en algunas poesías de Miguel Hernández.

**Encabalgamiento**: Este fenómeno, característico de la poesía, se produce cuando el ritmo sintáctico y el ritmo del verso no coinciden, de modo que una unidad sintáctica no cabe en el verso y continúa en el siguiente. El encabalgamiento ofrece extraordinarias posibilidades expresivas.

4- La función del narrador

Los hechos que ocurren en un relato son transmitidos por una voz a la que llamamos narrador.

Escritor y lector están en la realidad, fuera de la obra literaria. No obstante, ambos participan un tanto de la ficción: el lector se introduce en el relato para desentrañar determinadas sugerencias, desvelar sobrentendidos, etc. El escritor, como autor o creador de un mundo, se implica en la historia pues toma decisiones que afectan a la totalidad de su creación (estructura, estilo, visión de mundo, etc.); una de ellas es buscar la voz que narre los hechos. El narrador tiene relación con el escritor, es un producto de su voluntad artística, pero es una entidad diferente.

El narrador cuenta los hechos, desde una perspectiva, desde un ángulo determinado: el punto de vista. En términos generales, puede estar situado dentro de la historia misma (narrador en primera persona) o fuera de ella (narrador en tercera persona). Optar por una u otra posibilidad (cada una de las cuales puede dar lugar a múltiples variantes) no es una cuestión baladí.

Consideramos las cosas desde la óptica del receptor, la función del narrador es también decisiva: al lector se le proporciona una determinada visión de los hechos y, con ello, se le ocultan otras posibilidades que, de haber estado en el primer plano, podrían haber cambiado su interpretación del texto.

**El narrador en primera persona**: en los textos escritos en primera persona, un personaje es el encargado de narrar los hechos. Habla, pues, desde adentro de la historia. Si la perspectiva elegida es la del protagonista, o la de uno de los protagonistas, el relato adquiere aire o carácter autobiográfico y un fuerte tono psicológico, ya que el lector se adentra en las interioridades de la criatura y asiste a sus reflexiones más íntimas. Si el punto de vista se corresponde con un personaje secundario, el narrador actúa como testigo, aunque privilegiado y subjetivo, de los hechos que relata.

Este tipo de historias, resultan creíbles y no es raro que susciten nuestras simpatías por alguien de quien terminamos sabiendo muchas cosas; no sólo a través de sus opiniones expresas, sino también por sus actitudes ante el entorno y la manera de relacionarse con los demás.

**Narrador en tercera persona**: es aquél ajeno a los hechos que ocurren en el relato, cuenta desde fuera de la acción. Generalmente este tipo de narrador actúa con absoluto dominio de lo que sucede: conoce todos los datos, los pensamientos de los personajes, los antecedentes de las cosas, etc. y por eso decimos que es omnisciente.

La actitud subjetiva es un rasgo que comparten casi todos los narradores, aunque en grado diverso. Pero algunas corrientes novelísticas del siglo XX han querido llevar al extremo las posibilidades del narrador objetivo que, actuando como mero testigo de los hechos, se limita a dar cuenta de lo que sucede sin aventurarse en la explicación de las causas, consecuencias y motivaciones psicológicas. Normalmente lo que dice o piensa un personaje se traslada textualmente (estilo directo) o a través del narrador (estilo indirecto), lo que permite al narrador entrar en la interioridad del personaje sin interrumpir el ritmo narrativo. En otros casos se confunde el estilo directo e indirecto cuando se trasladan las cavilaciones de los personajes sin transición alguna, lo que es posible por la versatilidad de la forma elegida.

**Narrador en segunda persona**: en realidad es una variante del narrador en primera persona, el narrador se dirige a sí mismo, habla de tú a una proyección de su propia intimidad, en un intento de objetivar el pensamiento. El narrador se distancia de sí mismo para someter a crítica su existencia, es adecuado para textos de sentido irónico. Este tipo de narración raramente se mantiene en toda la novela sino que suele alternar con otros puntos de vista.

**Confluencia de perspectivas**. Algunos escritores han intentado llevar a la novela una mirada plural y simultánea de la realidad (pues así es la realidad), complicado empeño para un instrumento, el lenguaje, que es lineal y sucesivo. Los hechos se narran en algunas novelas modernas desde la mirada de varios personajes diferentes al mismo tiempo. Esta técnica la usó Mario Vargas Llosa en “Los cachorros”, alterna la primera y la tercera persona incluso en una misma frase, recurre al estilo indirecto libre junto al directo, aunque el diálogo no está introducido por marcas lingüísticas habituales “todavía llevaban pantalones cortos ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas”

5. Maneras de mirar

El narrador puede mostrar actitudes diversas ante los hechos narrados. La forma de contar incide sobre el sentido general del texto y, a veces, determina su significado.

El narrador es siempre subjetivo (ni siquiera las narraciones de objetivismo ferviente son neutrales), pues adoptar un punto de vista supone renunciar a otros. La subjetividad admite grados, pero se muestra tanto si el narrador está próximo a los personajes y los sucesos, como si aparece distanciado de ellos: en el primer caso, es previsible que el relato esté cargado de afectividad y de pasión, en el segundo, puede ocurrir que el texto sorprenda por su frialdad. Nos detendremos en algunos ejemplos de narraciones dominadas por el distanciamiento (los relatos paródicos son una muestra más de esto) como son la realidad degradada, la realidad empequeñecida y la realidad mitificada.

**La realidad degradada**: uno de los movimientos más importantes del siglo XX es el expresionismo. Sus propulsores, en la Alemania de la segunda década del siglo, veían la realidad como proyección de las tensiones y tormentas del individuo; de ahí que ofrecieran visiones distorsionadas, angustiadas, en un entorno que no le satisfacía. En general, lo expresionista de un texto literario deriva del punto de vista, de la manera de mirar, En España, Valle-Inclán dio forma a una estética emparentada con el expresionismo, que él llamó esperpento. El propio escritor decía que lo esperpéntico era el resultado de ver a los personajes, desde arriba, como marionetas en manos del creador, frente a la comedia que produce personajes del mismo tamaño que el creador o la tragedia, que tiene por protagonistas a héroes, personajes agrandados porque se los ve desde abajo.

El entorno en el que se mueven los personajes está también desfigurado, deformado por el ángulo de visión elegido. Esa realidad degradada requiere un lenguaje encanallado que dibuja escenas dominadas por una cierta estética de la fealdad**.**

**La realidad empequeñecida:** Hay muchas maneras de poner en evidencia ciertos aspectos de la realidad para criticarlos; una de ellas es el humor.

El humorismo debe ser inteligente, basado en el ingenio y no en el chiste fácil, que propone una mirada distinta de la realidad para descubrir en ésta, facetas insólitas.

El tono disparatado hace que la realidad quede empequeñecida, como si fuera de juguete.

**La realidad mitificada**: la experiencia lectora nos lleva a considerar que un texto realista trata de reflejar la realidad tangible, o aproximarse a ella o, cuando menos, dar una gran sensación de verosimilitud al contar. Todos reconocemos técnicas narrativas propias del realismo como orden de los acontecimientos, descripciones detalladas, personajes con perfiles reconocibles a partir de referencias extratextuales, etc.

La narrativa hispanoamericana de los años sesenta causó una verdadera conmoción, el secreto de aquel deslumbramiento estaba en la aplicación de técnicas realistas a asuntos y acontecimientos inhabituales, maravillosos: pronto se empezó a hablar del realismo mágico o de lo real maravilloso.

Estamos ante una cuestión de perspectiva y actitud, ante una narración distanciada: la exuberante naturaleza americana, las costumbres y los ritos de unas culturas ancestrales se mezclan con supersticiones, leyendas populares o inventadas, fabulaciones de todo tipo. El resultado es un mundo fascinante, donde lo verosímil y lo maravilloso se funden, y que se nos cuenta con la misma naturalidad con que un creador del realismo convencional cuenta un hecho realista.

De lo visto cabe deducir que toda obra literaria es realista en cuanto a tratar de dar idea de una realidad, sea ésta, objetiva o subjetiva. Y eso es independiente de que el escritor aspire o no a reflejar de forma verosímil del mundo sensible.

6- Los personajes

En las obras narrativas y dramáticas, los personajes son elementos de capital importancia. Su carácter, sus reacciones, su modo de enfrentar la vida, sus sentimientos, se ofrecen a la consideración del lector; ellos mantienen el interés en la anécdota y hacen que la obra literaria tome cuerpo ante nuestros ojos. Ellos son los responsables, en buena medida, del poder de fascinación de un libro.

Fernando Savater en “Criaturas del aire” dice “no es que nos identifiquemos con el personaje, sino que éste nos identifica, nos aclara y define frente a nosotros mismos: algo en nosotros se identifica con esa individualidad imaginaria, algo contradictorio con otras identificaciones semejantes, algo que de otro modo quizá sólo en sueños hubiera alcanzado carta de naturaleza”

Es fácil forzar la identificación del lector con el personaje; por eso ciertos productos de escasa calidad renuncian a toda elaboración artística y se limitan a definir unas criaturas simples, pensadas para que las corrientes de simpatía y antipatía se impongan por encima de todo.

Sin embargo, sólo permanecen las grandes creaciones, criaturas complejas y contradictorias como lo somos los humanos, que fueron pensadas para protagonizar historias de mucho mayor calado.

**El protagonista**: tiene a su cargo la parte sustancial en los hechos, pudiendo haber varios protagonistas. En ciertas obras, un personaje se caracteriza por dar réplica al protagonista y sustentar valores opuestos o complementarios, o por entrar en colisión con otros y provocar un conflicto que determina toda la historia.

A veces al personaje principal se lo nombra como héroe, no es imprescindible que tenga rasgos de superhombre que definan su heroísmo: el término designa a quien protagoniza la historia. El antihéroe es su antagonista, pero se llama así también al protagonista que posee valores contrarios a los que se esperan de un héroe: cobardía, egoísmo, maldad, espíritu mezquino. Algunos personajes que nacieron como antihéroes, como Don Quijote, encarnaron un nuevo tipo de héroes.

En la novela tradicional, los personajes son siempre individuales, en la narrativa contemporánea pueden ser colectivos, lo que contribuye a aumentar el carácter antiheroico de las criaturas.

**Los personajes secundarios** actúan en función de los principales y, por lo general, les sirven de complemento con sus réplicas, nos permiten conocer mejor al protagonista; sirven para conformar el ambiente que rodea a los personajes destacados; intervienen en un suceso menor pero que matiza o ayuda a situar más cabalmente la historia. Si una criatura sólo aparece circunstancialmente se habla de personaje episódico.

En la novela tradicional solía haber muchos personajes secundarios, en la novela contemporánea hay pocos porque los escritores se centran en una situación en la que se ocupan más de los estados de ánimo de los personajes principales.

**Tipos y caracteres**: según como estén concebidos, los personajes pueden ser complejos o simples, los primeros presentan un carácter cambiante que se va formando a lo largo de la obra y descubrimos en ellos, matices variados que les confieren un aire muy real. Se llaman caracteres o personajes redondos. Otros tienen rasgos muy evidentes, que por lo general remiten a tópicos conocidos por el lector, y su actitud no varía a lo largo de la obra: son los tipos o personajes planos; a veces corresponden a moldes establecidos (el traidor, el usurero, el tonto, etc.).

Casi todos los grandes personajes literarios son caracteres, pero eso no impide que haya personajes planos trazados con maestría. Otra cosa son ciertos relatos concebidos para atrapar a un público cómodo, que se conforma con la superficie de las cosas, y en los que todo gira en torno a las vicisitudes de unos personajes planos que nunca sorprenden ni dejan lugar a la duda.

**Formas de presentar el personaje**: en términos generales, un personaje puede ser presentado por un narrador ajeno a los hechos o puede presentarse a sí mismo (narrador en primera persona); otras veces lo conocemos por lo que opinan de él los demás. Y siempre recibimos mucha información a través de sus actos, de su forma de comportarse. A lo largo de una novela, todas esas formas de presentación suelen combinarse.

Las formas de presentación pueden ser el retrato, el personaje en acción y el estudio psicológico.

**Un retrato** se hace en un texto normalmente breve que contiene una descripción física o moral o ambas de un personaje. Es un procedimiento habitual en las novelas realistas de cualquier época. El retrato puede hacerse siguiendo la técnica del detalle o puede concebirse de manera impresionista. En la primera el estilo es fotográfico y en el segundo, el retrato es más esquemático y se contenta con resaltar ciertos rasgos.

En cierto sentido, todos los tipos tienen algo de caricaturesco, pues simplifican el mundo y lo reducen a esquemas. Pero suele reservarse el nombre de caricatura para una clase de retrato que exagera ciertos detalles físicos del personaje con la intención de ridiculizarlo, es un procedimiento que empequeñece la realidad para mirarla de manera ingeniosa. El retrato suele ser un instrumento del narrador al servicio de la narración. Si el personaje es importante, su conducta a lo largo del relato lo hace crecer ante los ojos del lector, de modo que esa primera descripción pierde importancia. Si es secundario, el retrato sirve de decorado a la acción principal y permite que el autor dirija una mirada divertida, pesimista, etc. de la realidad.

**El personaje en acción**

Un personaje va creciendo a medida que la obra se desarrolla. Toma cuerpo, se convierte en un amigo del lector o en un ser despreciable. Lo conocemos gracias a lo que hace, a lo que dice, y a lo que piensa, más allá del retrato. El personaje se hace a lo largo del libro.

Pero hay momentos especialmente significativos, de los que un lector atento extrae multitud de datos. Son momentos en que una conversación, una reacción inesperada, la revelación de un detalle oculto, etc. nos descubren una faceta decisiva del talante de un personaje. Esto sucede de maneras muy diferentes y por eso es importante que el lector sea muy observador, porque se muestran sutilmente maneras de ser, rasgos de carácter, sin necesidad de realizar una descripción explícita: los personajes actúan y el lector avisado puede tomar buena nota de todo.

**El estudio psicológico del personaje**

Las novelas psicológicas giran en torno a uno o varios personajes, cuyas intimidades se analizan y se exponen con detalle. Son relatos que profundizan en las motivaciones internas de los actos y en los que interesa más la repercusión de los acontecimientos, su trascendencia sobre el carácter de los protagonistas, que los hechos en sí.

Este tipo de novelas cobraron gran importancia en la época del realismo decimonónico: títulos como “Madame Bovary”, “Ana Karenina” o “Crimen y castigo” son ejemplos acabados. En ella abundan las páginas dedicadas a exponer los pensamientos de los protagonistas, al punto de terminar convirtiéndose en una especie de biografías interiores. El narrador omnisciente descubre los pliegues más escondidos de la personalidad, y para ello suele combinar la narración en tercera persona, el monólogo y el estilo indirecto libre. Como ya sabemos, este último procedimiento contribuye a la fluidez del relato y facilita la alternancia entre lo expuesto desde fuera y la voz interior del personaje.

El monólogo interior, este procedimiento trata de reproducir los pensamientos de un personaje tal como surgen en la conciencia, de modo desordenado cuando no caótico. Los saltos en el tiempo, las asociaciones inesperadas entre ideas e imágenes, la evocación de varias realidades al mismo tiempo, todo lo que caracteriza al libre fluir de nuestros pensamientos, suele dar lugar a un relato que pone orden, lógica y coherencia donde no la hay. El novelista contemporáneo, en cambio, hace desaparecer al narrador y trata de imitar lo que sucede en la mente, aunque para ello deba violentar el lenguaje y convertir el texto en un verdadero caos.

Se lleva a la práctica narrativa lo que Unamuno pensaba sobre el monólogo y que explicaba en el prólogo de “San Mateo Bueno, mártir” “Lo que así se llama suelen ser monodiálogos, diálogos que sostiene uno con los otros que son, por dentro, él, con los otros que componen esa sociedad de individuos que es la conciencia de cada individuo”

El grado de alejamiento de la lógica y las convenciones de la escritura de los monólogos interiores es diverso. Hay monólogos que, bajo un aparente desorden, siguen un rígido esquema sintáctico; otros son más atrevidos y sus rupturas más llamativas. El monólogo más famoso de la literatura está en la novela de Joyce “Ulises”, sus páginas finales reproducen la larga divagación de Molly Bloom, la mujer del protagonista.

Hay narraciones en las que el personaje no es sólo el elemento principal, sino el único que justifica la existencia del relato. Son obras de carácter psicológico que no se interesan por ningún otro aspecto de la realidad que envuelve al protagonista. Con frecuencia están escritos en primera persona. La elección de este punto de vista favorece la introspección y permite que todo se ponga, con naturalidad, al servicio de la criatura.

Convertir a un personaje en un elemento clave de un cuento también es habitual. Los relatos breves se centran en una situación determinada. Por eso mismo no resulta raro que, en vez de penetrar en un carácter individual, traten de ser representativos de una clase de personas.

Veamos un ejemplo:

*El niño al que se le murió el amigo*

Una mañana se levantó y fue a buscar al amigo, al otro lado de la valla. Pero el amigo no estaba, y, cuando volvió, le dijo la madre: «El amigo se murió. Niño, no pienses más en él y busca otros para jugar.» El niño se sentó en el quicio de la puerta, con la cara entre las manos y los codos en las rodillas: «Él volverá», pensó. Porque no podía ser que allí estuviesen las canicas, el camión y la pistola de hojalata, y el reloj aquel que ya no andaba, y el amigo no viniese a buscarlos. Vino la noche, con una estrella muy grande, y el niño no quería entrar a cenar. «Entra, niño, que llega el frío», dijo la madre. Pero, en lugar de entrar, el niño se levantó del quicio y se fue en busca del amigo, con las canicas, el camión, la pistola de hojalata y el reloj que no andaba. Al llegar a la cerca, la voz del amigo no le llamó, ni le oyó en el árbol, ni en el pozo. Pasó buscándole toda la noche. Y fue una larga noche casi blanca, que le llenó de polvo el traje y los zapatos. Cuando llegó el sol, el niño, que tenía sueño y sed, estiró los brazos, y pensó: «Qué tontos y pequeños son esos juguetes. Y ese reloj que no anda, no sirve para nada.» Lo tiró todo al pozo, y volvió a la casa, con mucha hambre. La madre le abrió la puerta, y dijo: «Cuánto ha creci­do este niño, Dios mío, cuánto ha crecido.» Y le compró un traje de hombre, porque el que llevaba le venía muy corto.

[ANA maría matute: *El árbol de oro y otros relatos,* Bruño, col. Anaquel, Madrid, 1991, pág. 99]

Se trata de un texto simbólico: lo que en él sucede no interesa por el hecho en sí, sino por lo que representa. La autora pretende captar un momento decisivo en el proceso de maduración de un niño, un momento traumático. La experiencia de la muerte cambia el orden de valores del personaje, a quien su mundo se le queda de pronto pequeño.

Observemos que el relato no entra en el análisis de un individuo, sino que trata de ofrecer una visión diferente, atractiva por su nove­dad, del tránsito de la infancia a una primera madurez. Parece claro su sentido generalizador: el protagonista del relato es innominado porque representa a otros; no es sólo que sea un tipo, sino que ade­más tiene valor arquetípico.