

## APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE PERSONAJE NOVELESCO: LOS PERSONAJES EN *NADA*, DE CARMEN LAFORET

A pesar de ser uno de los elementos que de forma más acusada e inmediata se imponen a la conciencia de los lectores de una obra literaria, hasta tal punto que después de su lectura es para muchos lo único que permanece de ella, el personaje constituye aún una parcela de la teoría literaria insuficientemente estudiada y, sobre todo, insuficientemente desarrollada desde un punto de vista teórico. Sobre ello llama la atención Todorov cuando afirma: «la categoría del personaje es, paradójicamente, una de las más oscuras de la poética»<sup>1</sup>.

La causa de esta situación se debe, fundamentalmente, al peso que ha tenido durante mucho tiempo —y que todavía sigue teniendo— una concepción que considera al personaje como trasunto de la persona real. En la aparición y consolidación de esta concepción del personaje han tenido, sin duda, una influencia decisiva determinados fenómenos modernos como el reconocimiento del individuo como entidad jurídica y como valor universal, el auge de una estética de la representación, y el predominio de la novela como género más importante del mundo burgués, que se ajustaba perfectamente a esa orientación estética. Asimismo, la estructura gramatical de ciertas lenguas europeas pudo también contribuir, en opinión de algunos autores<sup>2</sup>, a justificar esta concepción.

Como señala Hamon<sup>3</sup>, este acercamiento al personaje, que recurre a un modelo de análisis esencialmente psicológico, está basado en una concepción individualista e idealis-

---

1. Ducrot, O y Todorov, T., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p. 259.

2. Vid. Hamon, Ph., *Le personnel du roman. Le système des personnages dans «Les Rougon-Macquart» d'Emile Zola*, Genève, Librairie Droz, 1983, p. 12; y Barthes, R., *L'Empire des signes*, Genève, Skira, 1970, pp. 15-16.

3. Hamon, Ph., *op. cit.*, pp. 10 y ss.

ta del sujeto, y corresponde a una concepción idealista, antropocéntrica y personalista de la obra literaria. En esta forma de concebirlo se considera al personaje como si fuera un ser dotado de vida propia al margen del texto, puesto que siempre es interpretado en términos de verdad, de autonomía, de realismo psicológico, sin tener en cuenta que sólo es una construcción textual, el resultado de la utilización de determinados recursos retóricos y estilísticos, que son los que provocan en el lector el fenómeno de la ilusión referencial, que está en la base de la confusión entre personaje y persona<sup>4</sup>.

Esta concepción del personaje comienza a entrar en crisis a finales del siglo XIX, coincidiendo con el profundo cambio que se produce en todos los campos, y que alcanza también a la concepción del individuo, en la que tuvo un papel decisivo la aparición del psicoanálisis. Escritores como Franz Kafka, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf y otros, reflejan en sus obras los cambios que se han producido y realizan una crítica radical de los presupuestos ideológicos y estéticos en los que se basaba la novela anterior, inaugurando lo que Nathalie Sarraute ha denominado «era del recelo»<sup>5</sup>. Los personajes monolíticos de la novela decimonónica, de los que el lector conocía todo: nombre, aspecto físico, antecedentes familiares, educación, carácter, profesión, etc., —a través, casi siempre, de la voz de un narrador omnisciente y supuestamente «objetivo», que garantiza la «veracidad» de lo que cuenta, y que con frecuencia, no sólo cuenta los hechos, sino que además los interpreta y los juzga— se desmoronan, junto con el sistema de valores que les había servido de marco y de soporte, para dar paso a otro tipo de personajes que ya no se caracterizan por su monolitismo y su estabilidad, y que en los casos extremos pueden carecer no sólo de rostro, sino incluso de nombre. Además, junto con el personaje, ha cambiado radicalmente la figura del narrador, que ha dejado de ser omnisciente, ya no garantiza la «veracidad» de lo que cuenta, ni se considera autorizado para intervenir en cualquier momento para explicar y juzgar los hechos en nombre de valores supuestamente universales. Incluso un novelista como François Mauriac reconocía la necesidad y el carácter irreversible de esos cambios que experimenta la novela cuando afirmaba: «El drama de los novelistas de la nueva generación es haber comprendido que la pintura de los caracteres según el modelo de la novela clásica no tiene nada que ver con la vida»<sup>6</sup>.

La desintegración del personaje tradicional ha inducido a algunos a proclamar la «muerte del personaje», confundiendo así la noción de personaje con una determinada forma de representación del mismo, sin tener en cuenta que, al igual que otros elementos de la novela, también el personaje ha sufrido una metamorfosis profunda, que ha tenido una importancia decisiva en la historia de la novela contemporánea, y que no puede ser ignorada a la hora de definir o caracterizar la noción de personaje. Por lo tanto, se puede afirmar que el personaje ha existido y continúa existiendo, y que lo único que ha ido cambiando es la forma de concebirlo y de representarlo.

De lo que se trata, por tanto, no es de prescindir del personaje, ni de identificarlo con una persona real, como si tuviera existencia independiente, sino de considerarlo como un objeto textual, como una unidad difusa de significación, constuida progresivamente por el

---

4. Esa ilusión referencial es aún mayor en el teatro —o mejor, en determinado tipo de teatro—, donde, como suelen afirmar muchos críticos, los actores «encarnan» o «dan vida» a los personajes en el curso de la representación.

5. Sarraute, N., *La era del recelo. Ensayos sobre la novela*, Madrid, Guadarrama, 1967.

6. Mauriac, F., *Le romancier et ses personnages*, Paris, Buchet-Chastel, 1933, p. 117.

texto, que se manifiesta bajo la forma de un conjunto discontinuo de marcas, y que adquiere su sentido y su valor dentro del «campo de referencia interno»<sup>7</sup> de la obra. Planteando adecuadamente esta cuestión, afirma Barthes: «Desde un punto de vista crítico es tan falso suprimir el personaje como hacerlo salir del papel para hacer de él un personaje psicológico (dotado de móviles posibles): el personaje y el discurso son cómplices el uno del otro»<sup>8</sup>.

Esa unidad de significación que es el personaje se configura como un conjunto de rasgos<sup>9</sup>, que se elaboran a partir de las marcas o referencias textuales que lo constituyen, y se definen en función de la red de relaciones y dependencias en la que se insertan. Como consecuencia de las oposiciones y equivalencias que se establecen en el seno del sistema semántico textual de la obra, se produce la semiotización o recodificación de las marcas del personaje, las cuales, además de contribuir a crear la ilusión referencial, sirven, sobre todo, al adquirir nuevos valores semánticos, para representar los rasgos que identifican y sitúan al personaje dentro del conjunto constituido por todos los personajes de la obra. Así, por ejemplo, la referencia al color del pelo o de los ojos, además de constituir una información sobre el aspecto físico de un personaje, puede convertirse también, en virtud de la red de oposiciones y equivalencias del texto, en signo de un determinado rasgo de carácter, de un determinado nivel cultural, de su pertenencia a una determinada clase o grupo social, etc. De esta forma se establecen los ejes semánticos que permiten agrupar los rasgos pertinentes y definir al personaje, en relación con el resto de los personajes, como un elemento de un sistema constituido por todos los personajes de la obra.

Atendiendo a diversos criterios, se han hecho diferentes clasificaciones de los personajes. Así se habla de personajes **referenciales** (históricos, mitológicos, alegóricos, tipos sociales, etc.)<sup>10</sup>, de personaje **portavoz**<sup>11</sup>, **individuales** y **colectivos**, **anónimos**, etc. Una distinción muy conocida es la que Forster formuló en 1927, entre personajes **planos** (*flat*) y **redondos** (*round*)<sup>12</sup>. Los personajes planos se caracterizan por estar contruidos en torno a un rasgo o cualidad que los individualiza y los acompaña a lo largo de todo el texto, otra característica de esta clase de personajes es que no cambian con el desarrollo de la acción. El personaje plano, por tanto, es casi siempre un personaje tipo que con frecuencia tiende a la caricatura; como consecuencia de ello, es fácilmente identificado y recordado por el lector. Los personajes redondos, definidos por contraste con los planos, se caracterizarían por comprender más de un rasgo o cualidad, y porque evolucionan a lo largo del desarrollo de la acción. De ello se derivaría su capacidad para sorprender al lector, que Forster considera fundamental para distinguir los personajes redondos de los planos<sup>13</sup>.

La distinción de Forster es reductora, y, aunque determinados personajes puedan ajus-

7. Vid. Hrushovski, B., «Presentation et représentation dans la fiction littéraire», *Littérature*, 57, 1985, pp. 6-16.

8. Barthes, R., *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 184.

9. A ese conjunto de rasgos lo denomina Ph. Hamon («Pour un statut sémiologique du personnage», en Barthes, R., et al., *Poétique du récit*, Paris Seuil, 1977, pp. 115-80) *etiqueta semántica* del personaje.

10. Vid. Hamon, Ph., *art. cit.*, p. 122.

11. Vid. Bourneuf, R. y Ouellet, R., *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975. A éste y a otros tipos Hamon (*art. cit.*, pp. 122-123) los denomina personajes *embrayeurs*.

12. Vid. Forster, E. M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1977, pp. 74-84.

13. «La prueba de un personaje redondo está en su capacidad para sorprender de una manera convin-

tarse a las características que señala para cada uno de los dos tipos, resulta inadecuada e insuficiente para dar cuenta, de una forma satisfactoria, de la inmensa variedad de personajes novelescos. Aparte de que el término *plano* sugiere ausencia de profundidad, y ello no tiene por qué ser necesariamente así, su mayor defecto reside en el hecho de asociar dos aspectos, como son la complejidad y la evolución, que son independientes y no siempre coinciden. Según Forster, el personaje plano es simple y no cambia, mientras que el redondo es complejo y evoluciona con el desarrollo de la acción; sin embargo, hay también personajes simples que evolucionan y personajes complejos que no cambian.

Esta crítica de la distinción de Forster pone de manifiesto la conveniencia de separar los diferentes aspectos a la hora de establecer distinciones que resulten eficaces para una caracterización y una clasificación más rigurosas de los personajes novelescos. A este respecto, lo más adecuado es establecer oposiciones dentro de cada una de las dimensiones pertinentes para la caracterización de los personajes, considerando los términos de la oposición no como categorías absolutas, sino como polos entre los cuales pueden darse distintos grados, para evitar así el reduccionismo que comportan con frecuencia este tipo de oposiciones.

Se pueden establecer, por consiguiente, una serie de distinciones u oposiciones atendiendo a diferentes aspectos de los rasgos que configuran un personaje, como cantidad, naturaleza y estabilidad de los mismos<sup>14</sup>.

Se puede distinguir, en primer lugar, entre personajes **unidimensionales** o **simples**, y personajes **multidimensionales** o **complejos**, en función de rasgos que los constituyen. Los unidimensionales se caracterizan por estar constituidos por un conjunto muy reducido de rasgos, o por un rasgo dominante junto con algunos otros secundarios, mientras que los multidimensionales estarían constituidos por un conjunto amplio de rasgos, que los definen en sus diferentes aspectos y les confieren una mayor profundidad.

Relacionada en parte con la anterior, está la distinción entre personajes **opacos** y **transparentes**. Mientras que en los primeros determinadas facetas permanecen desconocidas para el lector por la ausencia de la información relativa a ellas, los segundos no encerrarían ningún misterio, al resultar convenientemente explicados a lo largo del texto. Esta distinción, no obstante, sólo adquiere pleno sentido dentro del campo de referencia interno de cada obra, en función de las técnicas utilizadas en ella para la construcción de los personajes, y del horizonte de expectativas creado en el texto en relación con los mismos.

En función de la mayor o menor coherencia u homogeneidad entre los rasgos que los constituyen, se puede distinguir entre personajes **homogéneos**, cuando existe coherencia entre esos rasgos, y personajes **heterogéneos**, cuando esa coherencia no se da, pudiendo incluso, en el caso extremo, llegar a ser los rasgos contradictorios entre sí. Pfister sugiere que se da una correspondencia entre homogeneidad de rasgos y consistencia del personaje<sup>15</sup>; sin embargo, en nuestra opinión, no existe necesariamente una relación directa entre el carácter homogéneo o heterogéneo del conjunto de rasgos que lo constituyen y la consistencia o inconsistencia de un personaje.

---

cente. Si nunca sorprende, es plano. Si no convence, finge ser redondo pero es plano» (*Op. cit.*, p. 84).

14. Las distinciones que figuran a continuación se inspiran, en parte, en las que, en relación con los personajes dramáticos, ofrece M. Pfister («Outlines of communicative and pragmatic theory of the dramatic figure», en Coy, J. y Hoz J. de (eds.), *Estudios sobre los géneros literarios*, II (*Tipología de los personajes dramáticos*), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1984, pp. 11-32).

15. Vid. Pfister, M., *art. cit.*, p. 29.

Por último, no se puede ignorar que un personaje puede cambiar o evolucionar a lo largo de una obra<sup>16</sup>. Esos cambios se traducirán, dentro del conjunto de rasgos que lo constituyen, bien en la incorporación de nuevos rasgos, o en la desaparición de determinados rasgos, o en su sustitución por otros diferentes u opuestos. Así, un personaje puede experimentar cambios que afecten a su status social o económico, nivel cultural, aspecto físico, carácter, etc. Incluso —aunque esto tiene una relevancia estructural menor— el cambio puede afectar al grado o a la modalidad en que se da un determinado rasgo. Para dar cuenta de forma apropiada de estos hechos es imprescindible, al menos, establecer una distinción entre personajes estáticos, que serían aquellos que no cambian a lo largo de la obra, o lo hacen mínimamente, y personajes dinámicos, que serían aquellos que experimentan algún cambio importante de cualquier tipo<sup>17</sup>.

En esta última distinción, al igual que en las anteriores, los términos que la constituyen no deben ser considerados, de acuerdo con lo que dijimos antes, como categorías absolutas, sino más bien como polos de un continuum, entre los cuales pueden darse múltiples grados. Por otra parte, conviene precisar que estas distinciones —que no pretenden constituir una lista cerrada ni exhaustiva— no son mutuamente excluyentes, sino que, al atender cada una de ellas a una dimensión diferente, se complementan entre sí. Sólo de esta forma se podrá dar cuenta adecuadamente de la inmensa variedad de los personajes de las obras concretas.

Dejando para otra ocasión el análisis detallado, desde una perspectiva teórica, de las implicaciones, el lugar y la consistencia de la noción de personaje en relación con las nociones de actor y actante —pues queda fuera de los objetivos del presente trabajo— nos ocuparemos ahora de mostrar —basándonos en la novela *Nada*, de Carmen Laforet<sup>18</sup>— la forma en que esas unidades de significación que son los personajes se construyen y se representan en el texto.

La representación de un personaje en el texto está constituida por todas las referencias o informaciones relativas al mismo. Normalmente, el elemento fundamental en torno al cual se agrupan es el nombre propio<sup>19</sup>, aunque este elemento no es completamente imprescindible. Esas informaciones pueden ser proporcionadas por el narrador, por otros personajes, o por el propio personaje, y pueden comprender diferentes aspectos: carácter, apariencia externa, medio o entorno, acciones, lenguaje, etc. Todo ello permite al lector construir la imagen del personaje a lo largo de la lectura de la obra.

Cuando en el texto se mencionan explícitamente los rasgos que constituyen el carácter o la personalidad del personaje se habla entonces de caracterización directa o explícita; cuando hay que inferirlos a partir de su comportamiento, apariencia externa, entorno, lenguaje, etc., la caracterización es indirecta o implícita. La frontera entre estos dos tipos de

16. De hecho, hay un determinado tipo de novela, el denominado *Bildungsroman*, o novela de formación, que se define precisamente porque en él se expone la evolución del personaje protagonista a lo largo del proceso de maduración.

17. M<sup>a</sup> del C. Bobes Naves (*Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Madrid, Gredos, 1985, p. 95) denomina *fixos* y *móviles*, respectivamente, a estos dos tipos de personajes.

18. Hemos utilizado la 4<sup>a</sup> edición, Barcelona, Ediciones Destino, 1983. Por razones obvias, el estudio que ofrecemos no puede ni pretende ser exhaustivo.

19. Exagerando, sin duda, la importancia de este elemento, Barthes afirma: «Puede decirse que lo propio del relato no es la acción, sino el personaje como Nombre propio». (*Op. cit.*, p. 197).

caracterización no es siempre completamente nítida, ya que, como acertadamente señala Rimmon-Kenan<sup>20</sup>, determinadas informaciones —por ejemplo, sobre la apariencia exterior— pueden funcionar como caracterizaciones directas encubiertas.

### *Caracterización directa*

Como indicábamos antes, la caracterización directa o explícita se da cuando se mencionan explícitamente en el texto, por lo general mediante nombres o adjetivos, los rasgos del personaje. El que esas referencias directas procedan del narrador, de otro personaje, o bien del propio personaje, puede afectar considerablemente a su fiabilidad y a su valor, que sólo podrán ser determinados convenientemente a partir del contexto total de la obra.

En *Nada*, el personaje sobre el que existe un mayor número de referencias directas es *Román*. Esas referencias apuntan a unos determinados aspectos muy concretos de su personalidad, suelen ser coincidentes, y proceden en su mayoría de otros personajes. Así, Gloria dice de él: «es un *malvado*» (p. 37), «era un *espía*, una persona *baja y ruin* que se vendía a los que le favorecieron. Sea por lo que sea, el espionaje es de *cobardes*» (p. 47), «es muy *simpático* Román cuando quiere, pero en el fondo es *malo*» (p. 50); la madre de Ena da abundantes referencias: «tiene *atractivo* a su manera» (p. 231), «Parecía tener un *talento* extraordinario, aunque estaba limitado por su *pereza*» (p. 232), «de su *magnetismo* y de su *atractivo* ¿qué me va usted a decir que yo no sepa, [...]?» (p. 232), «ponga de relieve su *sadismo*, su *crueledad*, sus *trastornos*» (p. 241); en términos semejantes se refiere Ena a él: «tan *original* y tan *artista*» (p. 162), «parece algo *trastornado* a veces» (p. 163), «Es *atractivo* y es un *artista grande*, pero, en el fondo, ¡qué *mezquino* y *soez!*» (p. 264), «Nunca he visto nada más *abyecto* que su cara» (p. 267)<sup>21</sup>, «Román está *loco*, yo creo que está *loco*» (p. 270); Andrea lo define como «una persona *mezquina* y *mala*» (p. 164); y la narradora lo califica también de «*mezquino*» (p. 78)<sup>22</sup> en una de las pocas veces que lo caracteriza explícitamente. Destacan en estas referencias la coincidencia y la reiteración sobre determinados rasgos del personaje, bien mediante el empleo de los mismos términos repetidos, o de términos con un contenido semántico similar. Todos estos términos se podrían agrupar en varios ejes semánticos que representarían diferentes aspectos de la personalidad de Román. Así términos como *malo*, *malvado*, *mezquino*, *ruin*, *soez*, *crueledad*, *sadismo*, etc., se pueden agrupar en un único eje que representaría una cualidad negativa del personaje, que serviría para distinguirlo frente a otros personajes de la obra. Lo mismo sucede con otros grupos de términos, como *simpático*, *magnetismo*, *atractivo*, etc., *loco*, *trastornado* y *talento*, *original*, *artista*. Todos ellos contribuyen a configurar a Román como un personaje con los rasgos de malvado, simpático, con talento artístico y desequilibrado, entre otros.

En el caso de *Gloria*, a diferencia de lo que sucedía con Román, las referencias directas o explícitas corresponden casi todas al propio personaje. Así, dice de sí misma: «Si

20. Rimmon-Kenan, S., *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London and New York, Methuen, 1983, p. 66.

21. Este sería uno de los casos, que hemos mencionado antes, de caracterización directa encubierta.

22. Ponemos en cursiva los términos más representativos de la caracterización directa del personaje. Por otra parte, aunque la narradora sea la propia protagonista, Andrea, separamos sus intervenciones como narradora y como personaje, pues corresponden a niveles narrativos diferentes.

yo no fuera *buena*, Andreíta, ¿cómo les iba a aguantar a todos?» (p. 35), «yo soy una chica *muy decente*» (p. 51), «Porque yo *pienso mucho*, chica. ¿Verdad que no lo parece? Pues yo *pienso mucho*» (p. 248). «Yo no me merezco esto, porque soy una muchacha *muy buena*» (p. 289). Estas afirmaciones de Gloria están en consonancia con la caracterización que la narradora hace de ella cuando dice: «Tenía una *vanidad tonta e ingenua*» (p. 35).

Para no ser excesivamente prolijos, terminaremos este apartado dedicado a la caracterización directa con *Andrea*, la protagonista, que es también la narradora de la obra. Presenta interés la caracterización de este personaje, porque en ella se pone de manifiesto la distancia entre narración e historia a través de la relación entre narrador y personaje como figuras diferentes, que se sitúan en niveles narrativos distintos. Aparte de alguna referencia aislada hecha por otros personajes, todos los ejemplos de caracterización directa de *Andrea* corresponden a la narradora, y se destacan por marcar explícitamente la distancia entre ella y el personaje. Ello se pone de manifiesto en el constante empleo de formas o expresiones temporales que sirven para recalcar la separación entre el momento de la narración y el tiempo de la historia, y para poner de relieve que las cualidades mencionadas son transitorias y corresponden sólo a esa etapa de la vida del personaje<sup>23</sup>. Por otra parte, la no identificación de la narradora con el personaje se refleja también en el contenido valorativo negativo con que se acompañan las caracterizaciones explícitas. Sirvan, como muestra de lo que hemos dicho, los siguientes ejemplos: «Este placer, en el que encontraba el *gusto de rebeldía* que ha sido el vicio —por otra parte vulgar— de mi juventud, se convirtió más tarde en una obsesión» (p. 120), «Yo era *neciamente ingenua* en aquel tiempo —a pesar de mi pretendido cinismo— en estas cuestiones» (p. 145), «Porque entonces era lo suficientemente *atontada* para no darme cuenta [...]» (p. 145), «Era yo *agria e intransigente* como la misma juventud, entonces» (p. 237).

Cabe destacar, para terminar, que, como se puede comprobar, en la novela de Carmen Laforet se da un claro predominio del contenido valorativo sobre el meramente descriptivo en la caracterización directa de los personajes.

### *Caracterización indirecta*

**Apariencia externa.** Las referencias a la apariencia externa o aspecto físico —vestido, gestos, fisonomía, etc.— constituyen un elemento importante en la caracterización de los personajes, sobre todo en determinados tipos de novela, como la realista, donde dichas referencias son inherentes a la representación de los personajes. Además de contribuir decisivamente, como hemos señalado, a crear la ilusión referencial, las marcas relativas a la apariencia externa pueden también servir, al ser sometidas, a partir del sistema de oposiciones y contrastes establecido en el texto, a un proceso de semiotización o hipercodificación, para representar determinados rasgos del personaje.

En la novela de Carmen Laforet, las referencias a la apariencia externa de los personajes son abundantes, y se hallan dispersas a lo largo del texto. No suelen darse de una sola vez, y corresponden preferentemente a la voz de la narradora, que se limita a reproducir las percepciones y las informaciones de la protagonista, *Andrea*.

23. Esto justifica si tenemos en cuenta que *Nada* puede ser considerada como *Bildungsroman* o novela de formación.

Normalmente la primera mención del personaje suele ir acompañada de algunas referencias al aspecto físico, que se ampliarán o se repetirán en sus sucesivas apariciones a lo largo del texto. Estas referencias, junto con el nombre, sirven para crear una primera imagen del personaje, que se irá completando —confirmándose o corrigiéndose— a lo largo de la obra, y para suscitar unas determinadas expectativas en el lector. Así, *La abuela* es presentada como «una viejecita decrépita, en camisón, con una toquilla echada sobre los hombros» (p. 14), y como «una pequeña momia irreconocible» (p. 23); tiene «sonrisa de bondad» (p. 14), «torpes y temblonas manos» (p. 44), «ojillos claros y dulces» (p. 82), y «brazos esqueléticos» (p. 128); asimismo se dice de ella que «Estaba muy delgada. Bajo las blancas greñas le volaban dos orejas transparentes» (p. 250), que «parecía encogida» (p. 276), etc. *Juan* es «descarnado y alto» (p. 14) y tiene la cara «llena de concavidades, como una calavera» (p. 14), y con ella hace «muecas nerviosas mordiendo las mejillas» (p. 17), también tiene «ojos de loco» (p. 110). *Gloria* se presenta como «flaca y joven con los cabellos revueltos, rojizos, sobre la aguda cara blanca y una languidez de sábana colgada» (p. 15), «sucia y desastrada en todo» (p. 72), «desgreñada y sucia como de costumbre» (p. 168); contrasta esta apariencia habitual de Gloria con la que percibe Andrea en una ocasión en que la encuentra posando desnuda para que la pinte Juan: «sin su desastrado vestido, aparecía increíblemente bella y blanca [...] Un espíritu dulce y maligno a la vez palpitaba en la grácil forma de sus piernas, de sus brazos, de sus finos pechos. Una inteligencia sutil y diluida en la cálida superficie de su piel perfecta. Algo que en sus ojos no lucía nunca» (p. 36). *Román* presenta el siguiente aspecto físico: «el pelo rizado y la cara agradable e inteligente» (p. 28), «una agilidad enorme en su delgado cuerpo [...], sus manos, morenas, como su cara, llenas de vida, de corrientes nerviosas, de ligeros nudos, delgadas» (p. 40), «sus ágiles manos morenas, vivísimas» (p. 85), «su singular sonrisa» (p. 86), «sus blancos dientes bajo el bigotillo negro» (p. 92), «La piel de su cara era morena y dura, había allí multitud de arrugas hondas, como hechas a cortaplumas. En el brillante y rizado pelo negro, algunas canas» (p. 183). De *Angustias*, a pesar de que sólo interviene en la primera de las tres partes de que consta la obra, se dan abundantes referencias: «cabellos entrecanos que le bajaban hasta los hombros y cierta belleza en su cara oscura y estrecha» (p. 15), «con toda la altura de su camisón blanco y de su bata azul» (p. 16), «sus facciones, en conjunto, no eran feas y sus manos tenían, incluso, una gran belleza de líneas» (p. 27), «dientes de color sucio» (p. 27), «La veía encasquetarse un fieltro marrón adornado con una pluma de gallo, que daba a su dura fisonomía un aire guerrero» (p. 32), «con su largo abrigo, su eterno sombrero» (p. 80), «Llevaba su sombrero inmutable [...] pero la pluma, torcida, apuntaba como un cuerno feroz» (p. 95), «veía la bella y torneada mano de Angustias crispándose en el respaldo de una silla. Una mano blanca, de palma abultada y suave. Una mano sensual, ahora desgarrada, gritando con la crispación de sus dedos más que la voz de mi tía» (p. 104). De *Antonia*, la criada, resalta su aspecto siniestro y desagradable: «todo en aquella mujer parecía horrible y destrozado, hasta la verdosa dentadura que me sonreía» (p. 15), «en su cara fea tenía una mueca desafiante» (p. 30), «risa espantosa» (p. 64), ojos «chicos y oscuros» (p. 64), «manos aporradadas, con las uñas negras» (p. 67), «de cuando en cuando recorrían a aquella mujer como descargas nerviosas y se reía enseñando los dientes verdes» (p. 167). De *Ena* se destaca su «agradable y sensual cara, en la que relucían unos ojos terribles» (p. 60), y el «contraste entre sus gestos suaves, el aspecto juvenil de su cuerpo y de su cabello rubio, con la mirada verdosa



cargada de brillo y de ironía que tenían sus grandes ojos» (p. 60). Por fin, en la apariencia externa de *Andrea* sobresale la delgadez, y la vejez y pobreza de su atuendo: «Debía parecer una figura extraña con mi aspecto risueño y mi viejo abrigo» (p. 12), «un viejo sombrero azul sobre mi traje mal cortado» (p. 32), «mis zapatos, cuyo cuero arrugado como una cara expresiva delataba su vejez» (p. 57), «Levanté la mano para tocarme las facciones, que parecían escapárseme, y allí surgieron unos dedos largos, más pálidos que el rostro, siguiendo las líneas de las cejas, la nariz, las mejillas conformadas según la estructura de los huesos» (pp. 213-214), «mis viejos zapatos» (p. 218); «la pobreza de mi atavío» (p. 218), «En el espejo me encontré reflejada, miserablemente flaca» (p. 278), «les dije que tú no te pintabas en absoluto y que tienes la tez muy oscura u los ojos claros» (Pons, p. 153), «¡Qué pies tan raros tienes! ¡Tan flacos! ¡Parecen los de un Cristo!» (Gloria, p. 249)<sup>24</sup>.

Como puede observarse, al igual que sucedía en la caracterización directa, es muy marcado el contenido valorativo de las descripciones correspondientes al aspecto físico de los personajes. Esto se refleja tanto en la abundante presencia de palabras o frases que expresan explícitamente ese contenido (*increíblemente bella, piel perfecta, agradable y sensual cara, ojos terribles, risa espantosa*, etc.) como en las frecuentes imágenes que se introducen para dar mayor expresividad a la descripción (así se califica a *La abuela de pequeña momia irreconocible*, *Gloria tiene languidez de sábana colgada*, la pluma del sombrero de *Angustias apuntaba como un cuerno feroz*, etc.). Por lo tanto, las referencias al aspecto físico, además de informar sobre determinados aspectos del personaje, reflejan normalmente la actitud de la narradora-protagonista hacia el mismo, así como el estado emocional y el carácter de la propia protagonista, que es el personaje focalizador, es decir, el personaje a través de cuyos ojos ve el lector a los demás personajes de la historia.

Por otra parte, los rasgos físicos están, por lo general, en consonancia con el carácter del personaje, tienen un valor fisionómico claro. A este respecto, pueden considerarse como índices que remiten a la forma de ser del personaje. Al mismo tiempo, suele haber algún elemento característico que —dentro de ese proceso metonímico inherente a la descripción del aspecto físico de los personajes en esta obra— se convierte en representativo del mismo; así: las manos de *Román*, la mirada de *Ena*, la risa de *Antonia*, el morderse las mejillas de *Juan*, el sombrero con pluma de *Angustias*, etc.

**Medio o entorno.** La descripción del medio o el entorno (hábitat, ambiente, paisaje, objetos, etc.) constituye también un procedimiento de caracterización indirecta de los personajes. Los elementos objeto de la descripción son utilizados metonímicamente o metafóricamente para connotar determinados rasgos.

En *Nada* se recurre con frecuencia a este procedimiento. Las descripciones, en el primer capítulo, del recibidor, el cuarto de baño y el salón de la casa a la que llega la protagonista, *Andrea*, sugieren ya algunos rasgos característicos del conjunto de los personajes que la habitan: sordidez, miseria, abandono, desorden. En la descripción del gato, elemento del ambiente, se establecen explícitamente relaciones de analogía con la casa y los personajes que habitan en ella: «Vi, sobre el sillón al que yo me había subido la noche antes,

24. Este ejemplo y el anterior constituyen dos de los pocos casos en que la información sobre el aspecto físico de *Andrea* no es suministrada por la propia narradora-protagonista, sino por otros personajes.

un gato despeluciado que se lamía las patas al sol. El bicho parecía ruinoso, como todo lo que le rodeaba. [...] El enarcó el lomo y se le marcó el espinazo en su flaquísimo cuerpo. No pude menos de pensar que tenía un singular aire de familia con los demás personajes de la casa; como ellos, presentaba un aspecto excéntrico y resultaba espiritualizado, como consumido por ayunos largos, por la falta de luz y quizá por las cavilaciones» (pp. 23-24). La descripción de la habitación de Angustias (p. 24) contribuye a caracterizar y a individualizar a este personaje como limpio y ordenado frente a los demás personajes que habitan la casa, incluso se llega a establecer también explícitamente una relación de analogía entre la habitación y el personaje: «aquel cuarto era duro como el cuerpo de Angustias» (p. 83). La descripción del cuarto de Gloria (p. 34) sirve para poner de manifiesto la indolencia y la vulgaridad de este personaje. El hecho de que Román viva en una buhardilla refleja la independencia y la marginalidad del personaje, y la descripción de la misma (p. 38) sirve para revelar su sensibilidad artística y su excentricidad.

Pero es en relación con el personaje protagonista, Andrea, donde más claramente y de forma más acusada se da la relación entre el entorno y el personaje. Casi todas las descripciones de la novela aparecen impregnadas o contaminadas por la subjetividad de la protagonista. Su carácter pesimista, sensible, con proclividad a la tristeza y a la melancolía, sentimientos que en ocasiones adquieren un cariz casi morboso, se refleja en el modo en que Andrea percibe el mundo que la rodea. Esto se comprueba claramente en las mencionadas descripciones que del salón y del cuarto de baño se hacen en el primer capítulo, en las que se ponen inequívocamente de manifiesto esos rasgos que hemos señalado, al hacer hincapié en lo fúnebre en el caso del salón: «En el centro, como un túmulo funerario rodeado por dolientes seres —aquella doble fila de sillones destripados—, una cama turca, cubierta por una manta negra, donde yo debía dormir. Sobre el piano habían colocado una vela, porque la gran lámpara del techo no tenía bombillas» (p. 18); y en lo siniestro y casi aterrador en el caso del cuarto de baño: «Parecía una casa de brujas aquel cuarto de baño. Las paredes tiznadas conservaban huellas de manos ganchudas, de gritos de desesperanza. Por todas partes los desconchados abrían sus bocas desdentadas rezumantes de humedad. Sobre el espejo, porque no cabía en otro sitio, habían colocado un bodegón macabro de besugos pálidos y cebollas sobre fondo negro. La locura sonreía en los grifos torcidos» (p. 17).

Cabe destacar también aquí la frecuente referencia al tiempo atmosférico para subrayar el estado anímico de la protagonista, pues constituye un recurso textual importante dentro de esta novela. Las descripciones del tiempo atmosférico resaltan, por analogía o por contraste, los estados anímicos del personaje. Basten dos ejemplos para mostrar lo que estamos diciendo: el capítulo XIX —después de la exposición del estado de abatimiento en que se halla Andrea— termina así: «Ya de madrugada, un cortejo de nubarrones oscuros como larguísimos dedos empezaron a flotar en el cielo. Al fin, ahogaron la luna» (p. 243); y en el capítulo XX la relación de analogía se da de manera aún más clara y directa: «Estaba tan nerviosa que a cada momento sentía humedecerse mis ojos, ya en la calle. El cielo aparecía nublado, con unas calientes nubes opresivas» (p. 253).

Además de los anteriores, hay otros dos elementos importantes en la caracterización de los personajes. Estos elementos son el lenguaje y las acciones. Un personaje se define también por lo que dice y por lo que hace. Incluso puede decirse que un criterio, entre otros, que permitiría identificar, por ejemplo, a un personaje hipócrita sería la discordancia

o contradicción entre lo que dice y lo que hace, y a un personaje cínico sería lo que dice acerca de lo que hace él o los demás. A continuación vamos a ocuparnos de cada uno de estos dos elementos.

**Lenguaje.** Lo que dice un personaje y cómo lo dice —tipo de acto de habla que realiza (órdenes, preguntas, promesas, amenazas, consejos, etc.), patrones de su conducta verbal (elocuencia, reticencia, indecisión, etc.), tono de voz, idiolecto, dialecto, sociolecto, registro, estilo etc., constituyen factores que contribuyen significativamente a la caracterización del personaje.

En la novela de Carmen Laforet, *Angustias*, habla con «voz seca y como resentida» (p. 15), autoritaria, solemne y distante, teatral, que utiliza para dar órdenes y consejos, y para hacerle reproches y echarle sermones morales a Andrea, aparentando una ternura y un cariño que en realidad no siente, como se desprende de los bruscos y estudiados cambios de tono con que se dirige a ella. Todo esto, junto con la justificación que da de su decisión de entrar en un convento de clausura, y la naturaleza de las recomendaciones y los reproches que le hace a Andrea, y de sus discusiones con sus hermanos, revelan la imagen de una mujer autoritaria, hipócrita, frustrada, amargada y resentida, que utiliza la religión sólo como refugio.

El carácter vanidoso de *Gloria* se pone de manifiesto en las afirmaciones y las preguntas, relativas a sí misma, que constantemente hace en sus conversaciones con Andrea («¿Qué opinas de mí? —me decía a menudo [...] ¿Verdad que soy bonita y muy joven? ¿Verdad? [...] Y Yo [soy buena] ¿no crees? —concluía— Si yo no fuera buena, Andreíta, ¿cómo les iba a aguantar a todos?» (p. 35). «Es que yo tengo un cuerpo muy bonito» (p. 50), «Porque yo soy bonísima, chica, bonísima [...] Y yo que soy tan joven, chica [...] ¡Ay, chica! ¿Verdad que soy muy desgraciada?» (p. 131), así como en su confesión a Andrea de que ha sido ella quien ha denunciado a Román en dos ocasiones, y en sus mentiras, las cuales reflejan además su malicia torpe e ingenua. Desde un punto de vista formal, es el lenguaje de este personaje el que más se destaca en la novela. Se dan en él una serie de rasgos que justifican que se pueda hablar de un verdadero idiolecto. Su lenguaje se caracteriza por el frecuente empleo de vocativos (*chica, Andrea, Andreíta, chico*), exclamaciones (*¡Ay, chica!, ¡Ay, Andrea*), preguntas, y por la abundancia de incisos e interrupciones, dejando a menudo las frases inacabadas. Todos estos rasgos reflejan el carácter inseguro, contradictorio y vulgar del personaje.

El *Román* hastiado de la vida, desaprensivo, cínico y hasta cruel se revela en las confesiones que, en un tono entre íntimo y distante, le hace a Andrea (por ejemplo: «¿Tú no te has dado cuenta de que yo los manejo a todos, de que dispongo de sus nervios, de sus pensamientos...? ¿Si yo te pudiera explicar que a veces estoy a punto de volver loco a Juan!... Pero, ¿tú misma no lo has visto? Tiro de su comprensión, de su cerebro, hasta que casi se rompe... A veces, cuando grita con los ojos abiertos, me llega a emocionar. ¿Si tú sintieras alguna vez esta emoción tan espesa, tan extraña, secándote la lengua, me entenderías! Pienso que con una palabra lo podría calmar, apaciguar, hacerle mío, hacerle sonreír... Tú eso lo sabes ¿no? Tú sabes muy bien hasta qué punto Juan me pertenece, hasta qué punto se arrastra tras de mí, hasta qué punto le maltrato. No me digas que no te has dado cuenta... Y no quiero hacerle feliz. Y le dejo así, que se hunda solo...» (p. 91), que reflejan asimismo el cinismo y el desequilibrio del personaje.

Las frecuentes y acaloradas discusiones de *Juan* con Gloria y con otros personajes, en las que emplea una gran abundancia de insultos, amenazas, «palabrotas» (p. 179), «blasfemias y maldiciones» (p. 128) —la narradora llega a decir de él que «gruñe» (p. 16)— reflejan su carácter nervioso, amargado e irascible.

El carácter bondadoso de *La abuela* se pone de manifiesto en que siempre que interviene en una discusión lo hace para calmar los ánimos y para justificar y disculpar las acciones que la han provocado, poniéndose siempre de parte del personaje más débil, pero sobre todo se pone de manifiesto en el vocabulario y el tono cariñoso que emplea siempre, aun en los casos en que recrimina algo a otros personajes.

Puede resultar extraño, en principio, que la extensión del discurso de Andrea como personaje sea relativamente menor que la del de otros personajes, a pesar de ser ella la protagonista. El personaje Andrea nunca «se explica» extensamente en el diálogo, como hacen otros personajes como Gloria, Ena o Román. Sus intervenciones en el diálogo son en su mayoría muy breves, y con frecuencia adoptan la forma de preguntas que —además de servir para completar la información sobre la historia— son signo de la curiosidad, el interés y el carácter aprensivo del personaje. Pero esto se comprende y se justifica si se tiene en cuenta que, al ser Andrea la que cuenta la historia, las informaciones sobre sus sentimientos, pensamientos, deseos, etc., se dan casi en su totalidad en su discurso como narradora, en el que se ofrece un retrato psicológico detallado del personaje, cosa que, lógicamente, no ocurre de forma tan completa con el de los demás personajes, a los que, como consecuencia del punto de vista adoptado, el lector sólo tiene acceso a través de Andrea.

Atendiendo al comportamiento verbal de los personajes, es posible hacer una distinción entre aquellos que ofrecen una explicación sobre sus pensamientos, sentimientos y actos (como Gloria, Román, Ena, la madre de Ena y Angustias), y aquellos otros que no «se explican». Los primeros serían personajes más transparentes, mientras que los segundos resultarían más opacos, en la medida en que el lector sólo conoce de ellos su comportamiento, pero no —o muy poco— sus pensamientos, sentimientos y deseos íntimos. De todas formas, como hemos dicho ya, esta distinción no puede plantearse en términos absolutos, sino como una línea continua entre dos polos opuestos ideales, representados respectivamente por la máxima transparencia y la máxima opacidad, entre los cuales se situarían los distintos personajes. Así, por ejemplo, Gloria sería un personaje más transparente que Angustias, y Juan sería menos opaco que Antonia, la criada.

Por fin, en cuanto a las relaciones entre los personajes, las discusiones entre Román y Juan reflejan la relación de dominación/sumisión que se da entre estos dos personajes; las desabridas palabras que se dirigen mutuamente Gloria y Román revelan los contradictorios sentimientos de atracción/repulsión, que junto con los de odio, desprecio y resentimiento presiden las relaciones entre estos dos personajes; y finalmente, el cambio en la actitud de Andrea en relación con su tía Angustias, que de sumisión y respeto al principio pasa a ser más tarde de rebeldía, se refleja también en el cambio de su comportamiento verbal con ella.

**Acciones.** Las acciones, aparte de su función en el desarrollo de la historia, sirven asimismo para caracterizar a los personajes, los cuales se definen también a través de su comportamiento. La conducta, tanto si es activa como pasiva, constituye un aspecto

fundamental de la caracterización de un personaje, y permite, junto con otros elementos como lenguaje, apariencia externa, medio, etc., determinar su consistencia y establecer las características que lo configuran: responsable, irresponsable, valiente, cobarde, generoso, mezquino, desequilibrado, honrado, malvado, etc. Las acciones pueden ser habituales o excepcionales, y su relevancia funcional y su valor sólo pueden establecerse dentro del marco constituido por la conducta total del personaje, y por la del conjunto de los personajes de la obra.

En la novela *Nada* se da un claro predominio de las acciones habituales, y las excepcionales suelen constituir una culminación o consecuencia lógica de las habituales y estar en consonancia con ellas. Así, *Román*, que en su primera aparición se ocupa «de engrasar una pistola» (p. 28), en la guerra había sido espía; había humillado a Gloria al hacerla ir a su habitación en presencia de sus compañeros ocultos en ella; en su juventud había obligado a la madre de Ena a cortarse la trenza para él, sin mostrar luego ningún gesto de agradecimiento hacia ella, y había aceptado dinero de la familia de la madre de Ena para no volver a verla; se dedica al contrabando, por lo cual realiza frecuentes y misteriosos viajes; provoca y humilla deliberadamente a Juan; registra la habitación de Angustias y lee su diario y las cartas de amor que recibe; registra la maleta de Andrea; toca el violín y el piano; tras su ruptura con Ena se encierra en su habitación durante varios días, y acaba suicidándose con la navaja de afeitar. Todas estas acciones permiten construir la imagen de un personaje que, a pesar de tener una gran sensibilidad artística y un poderoso y extraño atractivo, es innoble, vil, perverso y egoísta; su comportamiento le lleva a la soledad y a la desesperación, que tendrá en el suicidio su culminación lógica.

*Gloria* usa a escondidas la ropa interior de Andrea; por las noches, sube hasta la puerta de la buhardilla de Román, y va a jugar dinero a las cartas en casa de su hermana, incluso una noche en que su hijo está muy enfermo; en Navidad come trozos de turrón con la sopa; roba para el niño las provisiones de la casa; es incapaz de coser un vestido; va vendiendo todo al traperero; se pelea constantemente con Juan, su marido; se contempla en el espejo y se palpa el cuerpo al tiempo que se jacta ante Andrea de su propia belleza. De su comportamiento se deduce que es un personaje casquivano, vanidoso, infantil, algo contradictorio y bastante vulgar.

La complejidad del carácter de *Ena* se pone de manifiesto, sobre todo, en su conducta. Su repentino distanciamiento de Andrea, su extraño comportamiento con Román, a quien pretende humillar, su brusca ruptura y posterior reconciliación con Jaime, sus manifestaciones de afecto hacia Andrea, etc., revelan un personaje vitalista, extravertido, independiente, contradictorio y sensible, que analiza y controla sus emociones.

En contraste con Ena, *Andrea* es un personaje pasivo, introvertido, cuyo comportamiento está determinado por sus emociones o estados de ánimo, ante los que adopta una actitud contemplativa, que raya a veces en lo morboso. Su comportamiento es el de una espectadora que observa y no analiza lo que ocurre a su alrededor, y que las pocas veces que actúa lo hace inducida por los demás o por su estado anímico, no como consecuencia de un plan previo o una decisión meditada. Sus actos están determinados por su constante anhelo de independencia y afecto, al cual se oponen el ambiente familiar y la precaria situación económica en que vive. Así, ese anhelo de independencia y de salir del mísero ambiente familiar explica que decida no comer en casa y gaste el dinero de su pensión —aun a costa de pasar hambre— en comprar jabón, perfume, una blusa nueva, y rosas para rega-

lar a la madre de Ena, como símbolo de su afecto hacia ella. A Ena le regala un pañuelo de encaje en agradecimiento por su amistad y como prueba de cariño. Este cariño y el temor irracional a perder su amistad es lo que la impulsa a ir a la buhardilla de Román a interrumpir su encuentro con Ena, y a abalanzarse luego sobre él imaginando que tiene la pistola y va a disparar sobre Ena. Da largos paseos sola por la ciudad. Accede a salir con Gerardo, y cuando éste la besa en los labios, ella lo rechaza bruscamente, sorprendida y confusa. Va a la fiesta de casa de Pons con la ilusión de encontrar allí el amor y la felicidad que tanto anhelaba, pero, al comprobar que la realidad no es como ella imaginaba y deseaba, la abandona desilusionada y sola. Andrea se configura así como un personaje inmaduro, ingenuo, profundamente emotivo, introvertido y pasivo. Algunos de estos rasgos, como la pasividad, la inmadurez o la ingenuidad, se atenuarán considerablemente o desaparecerán a lo largo de la obra, esto es lo que justifica que pueda ser considerada como *Bildungsroman*.

Caracterización directa, apariencia externa, entorno, lenguaje y acciones son, como hemos visto, elementos que, relacionados entre sí y agrupados, hacen posible construir la imagen del personaje. Esa imagen está constituida por un conjunto de rasgos que, asociados al nombre, son los que determinan la individualización y los que permiten, por lo tanto, distinguir y oponer a los personajes entre sí. Así pues, la función y el valor de los personajes y de los rasgos que los constituyen están determinados por las relaciones que se establecen entre ellos, que son las que, en última instancia, hacen posible establecer una clasificación de los mismos. El sistema y la configuración de los personajes como unidades significativas vienen determinados, explícita o implícitamente, por el propio texto, a través de la compleja red de equivalencias y contrastes que se crea en él, en la que se integran todos los elementos del universo novelesco.

En la novela de Carmen Laforet se establece explícitamente un contraste u oposición entre el mundo de las personas maduras y el de los jóvenes<sup>25</sup>. Esto permite hacer una primera clasificación de los personajes en función de su pertenencia a uno u otro de los dos grupos, que como tales vienen implícitamente definidos por una serie de características en las que se apoyan las semejanzas dentro de cada grupo y el contraste entre ellos, y que además comportan un contenido valorativo claro. Esta distinción entre personas maduras y jóvenes permite agrupar, por un lado, a Angustias, la abuela, Román, Juan, Gloria, Antonia, los padres de Ena, etc., y por otro a Andrea, Ena, Jaime, Pons, Gerardo, Guixols, Iturdiaga, etc. El grupo de las personas maduras comportaría un contenido valorativo negativo y, entre otros, comprendería rasgos como frustración e incomunicación, frente a los de ilusión y comunicación propios del de los jóvenes, que comportaría a su vez un contenido valorativo positivo. Pero donde tiene plena vigencia esta oposición es en relación con los personajes de la calle de Aribau, donde se da el contraste entre Andrea y el resto de los personajes de la casa, los cuales encarnan ese mundo «un poco fantasmal» de las personas maduras, del que Andrea intenta escapar a toda costa.

Es el factor entorno o ambiente el que de forma más acusada permite establecer una clasificación de los personajes, que se confirma y se refuerza con las informaciones sobre el aspecto físico y el lenguaje. A este respecto, se da en la novela un marcado contraste

---

25. «Sólo aquellos seres de mi misma generación y de mis mismos gustos podían respaldarme y ampararme contra el mundo un poco fantasmal de las personas maduras» (p. 59).

entre los personajes que habitan en casa de la familia de Andrea, en la calle de Aribau, y el resto. El rasgo más destacado que opone a los personajes de la casa de la calle de Aribau al resto es la miseria en que viven, que contrasta con el desahogo económico, el confort, o la opulencia que se dan, respectivamente, en casa de la hermana de Gloria (en el Barrio Chino), en casa de la familia de Ena (en Vía Layetana), y en casa de la familia de Pons (en la calle Muntaner). Otro rasgo que distingue a los personajes de la casa de la calle de Aribau es el carácter excéntrico o anormal que, de una forma o de otra, todos ellos comparten, Andrea incluida. A este rasgo, que se señala ya en el capítulo II con ocasión de la descripción del gato, hace referencia explícitamente Ena, en el capítulo XIV, al comparar a su familia con la familia de Andrea.

Una oposición que refuerza el contraste entre la familia de Ena y la de Andrea es la oposición rubio/moreno. Mientras que Ena, sus padres y sus cinco hermanos son rubios y de tez clara, Andrea y su familia tienen la tez oscura, morena, y —salvo en los casos en que ya tienen canas, como, por ejemplo, la abuela y Angustias— el cabello también. Estos rasgos del aspecto físico se semiotizan y adquieren así unas connotaciones, que son positivas en el caso del rubio —que connotará bienestar, confort, educación y amabilidad—, y negativas en el de moreno —que connotará penuria, infelicidad y zafiedad. Curiosamente Gloria, que no pertenece a la familia de Andrea por nacimiento, sino por matrimonio, no es morena ni rubia, sino pelirroja; este rasgo, que la individualiza frente al resto de los personajes, se constituye además en un signo de su carácter casquivano y frívolo.

El contraste entre los dos mundos representados, respectivamente, por la familia de Ena y la familia de Andrea se pone de relieve, sobre todo, a través de Andrea, que es el personaje que sirve de enlace entre ambos. Así, aunque pertenece al segundo, aspira a integrarse en el primero, que para ella simboliza la felicidad y la independencia que tanto anhela. En función de ello adquieren pleno sentido el hecho de que compre jabón bueno, perfume y rosas —a pesar de no tener dinero suficiente para comer—, y el hecho de que, en sueños, se vea a sí misma como una princesa rubia.

Atendiendo a otros aspectos como la complejidad, la homogeneidad o la evolución, entendidas como dimensiones graduales, se pueden hacer otras clasificaciones significativas. Así, atendiendo a la complejidad, frente a personajes como Antonia, Juan, la abuela, Geardo, Jaime, Iturdiaga, etc., que están constituidos por un número muy reducido de rasgos, hay otros, constituidos por un número mayor de rasgos, como Angustias, la madre de Ena, Gloria, Román, Ena y Andrea, que tienen una complejidad mucho mayor. Incluso se puede distinguir entre los personajes cuyos rasgos son homogéneos, como la abuela, Antonia, Jaime, Andrea, Juan o Angustias, por ejemplo, y aquellos cuyos rasgos son heterogéneos o incluso contradictorios como Gloria, Román o Ena.

Asimismo, se puede distinguir, atendiendo a la evolución, entre aquellos personajes que no experimentan ningún cambio a lo largo de la obra, como la abuela, Gloria o Juan, y aquellos otros que sí lo experimentan, como Román, Angustias, Ena o Andrea.

Destaca claramente en *Nada* el hecho de que los personajes femeninos están mucho más desarrollados, tienen un relieve mucho mayor que los masculinos, los cuales, en su mayoría, sólo se hallan esbozados. Esto determina, en general, una mayor consistencia de los personajes femeninos, que resultan más transparentes y con una profundidad psicológica de la que carecen los personajes masculinos, que son más opacos. Todo esto se debe, en

gran medida, como se ha señalado ya, al comportamiento verbal: los personajes femeninos son, en su mayoría, más comunicativos que los masculinos, se explican más, confiesan sus pensamientos y sus sentimientos en largas conversaciones con Andrea, la protagonista. Este es el caso de Ena, Angustias, la madre de Ena y Gloria. En cambio, en los personajes masculinos no se da este tipo de confesiones; y cuando aparentemente se da, como en el caso de Román, más que para revelar los verdaderos sentimientos y pensamientos del personaje, sirve para poner de manifiesto su carácter cínico y enigmático.

Otra característica destacada de la novela *Nada* es el misterio que envuelve, en determinados momentos, a algunos personajes y las relaciones entre ellos, que tiene una función muy importante en la constitución y desarrollo de la intriga. Ello se debe fundamentalmente al hecho de que la narradora respeta escrupulosamente casi siempre la perspectiva de la protagonista; de esa forma se consigue que el lector comparta con ella el conocimiento de los hechos, y experimente él también el interés por determinados acontecimientos y comportamientos que despiertan una curiosidad que se verá satisfecha posteriormente, al completarse la fragmentaria y limitada información inicial.

A través de los personajes se presenta una visión profundamente pesimista de la realidad, que se atenúa ligeramente con el desenlace final, en el que se insinúa un cambio favorable en la vida de la protagonista, Andrea, que es la única que se salva del naufragio de la casa de la calle de Aribau, al que se asiste a lo largo de toda la novela<sup>26</sup>. Personajes frustrados, amargados o desesperados, que se limitan a sobrevivir en un ambiente de miseria moral y material que se va deteriorando cada vez más, y en el cual no hay ninguna salida posible, sólo la muerte, sea ésta real, como el suicidio de Román, o simbólica, como la entrada en un convento de Angustias, el abandono de la casa por parte de Antonia, la criada, el trastorno de la abuela o la locura de Juan. Visión pesimista, y también visión acrítica y fatalista, ya que —y aquí es donde tal vez se pone de manifiesto más claramente la ideología de la obra— ni los personajes, que aceptan su situación sin intentar cambiarla, ni la narradora cuestionan la realidad.

En este marco se desarrolla el proceso de maduración de la protagonista, Andrea. Este personaje, pasivo, sentimental, algo atolondrado y bastante ingenuo, que al comienzo de la novela llega a Barcelona cargado de sueños e ilusiones, sufrirá a lo largo de la obra un profundo cambio interior producido por el contraste entre sus sueños y sus deseos y la cruda realidad, que siempre acaba imponiéndose a ellos. Al final, a pesar de que su situación material no ha cambiado, sí se ha producido una metamorfosis interna, con la que culmina esta etapa de su vida, que ha supuesto un penoso proceso de maduración, a lo largo del cual Andrea adquiere plena conciencia de lo pernicioso de su sentimentalismo y de lo equivocado de sus sueños. En la transformación de Andrea y en la superación de esta etapa tiene una importancia decisiva la figura de Ena, que encarna la amistad. Gracias a ella, Andrea alcanza al final la madurez y la independencia que había anhelado desde el principio. El personaje de Ena, además de servir para resaltar, por contraste, el carácter de Andrea, desempeña la función de ayudante de este personaje en su pretensión de conseguir la independencia, que representa la madurez y la libertad. El proceso de consecución de este objeto es lo que constituye el contenido fundamental de la novela, que concluye con la sa-

26. El propio Román hace referencia a ello, de forma bastante gráfica, cuando afirma: «Aquello es como un barco que se hunde. Nosotros somos las pobres ratas que, al ver el agua, no sabemos qué hacer...» (p. 40).



lida definitiva de Andrea del mundo de la adolescencia y su incorporación al mundo de los adultos<sup>27</sup>. La novela se cierra así con una imagen de Andrea —que contrasta con la imagen inicial— que deja Barcelona dispuesta a emprender una nueva etapa de su vida en Madrid, despojada ya del sentimentalismo y de los sueños iniciales.

---

27. Esto es lo que ha llevado a J. Villegas («*Nada* de Carmen Laforet, o la infantilización de la aventura legendaria», en *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta, 1978, pp. 177-201) a considerar que Andrea se ajusta a las características del héroe mítico, y a interpretar la novela desde esa perspectiva.

AN APPROXIMATION TO THE CONCEPT OF THE FICTIONAL CHARACTER:  
THE CHARACTERS IN *NADA* BY CARMEN LAFORET.  
SALVADOR CRESPO MATELLÁN

A character is a textual object, consisting of a group of features which are defined on the basis of the network of oppositions and equivalences established within the novel. Character is represented in the text by a set of information or references gathered around a name. Depending upon the type, quantity and stability of the features that make up the character we may distinguish between simple and complex, homogenous and heterogenous, transparent and opaque, or static and dynamic characters. Characterization is direct when the references to the character make specific mention of a certain trait in his nature or personality. If, on the other hand, that personality has to be inferred by the reader from information concerning the external appearance, surroundings, language, or actions, of the character, then the characterization is indirect. A study, based on these distinctions, is here made of the characters in Carmen Laforet's *Nada*.